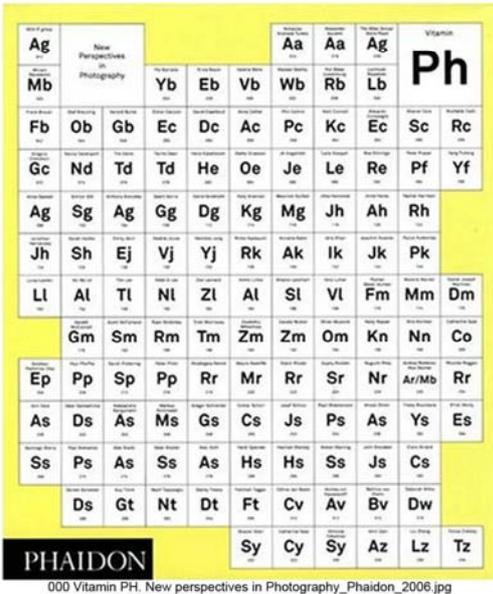




David Claerbout, *Vietnam, 1967, near Duc Pho (Reconstruction after Hiromishi Mine)*, 2001, video, 3'30

IMAGES CONTEMPORAINES ENTRE DOCUMENT ET FICTION

J.T. Demos, " La photographie au-delà de la photographie " (2006)



000 Vitamin PH. New perspectives in Photography_Phaidon_2006.jpg



020 Claerbout David, Vietnam, 1967, near Duc Pho (Reconstruction after Hiromishi Mine), ...



021 Claerbout David, The Stack, 2002, installation vidéo 36 min.jpg



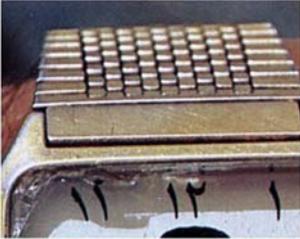
022 Claerbout David, The Bordeaux Piece, 2004, installation vidéo, 13h 43 min. jpg



023 Claerbout David, The Bordeaux Piece, 2004, installation vidéo, 13h 43 min., mosaïque ...

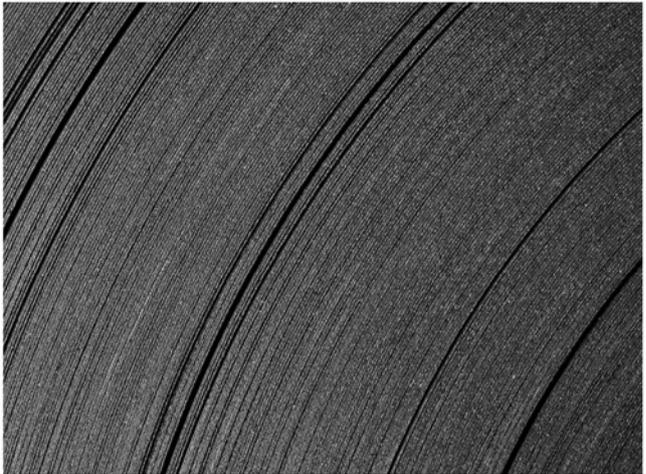
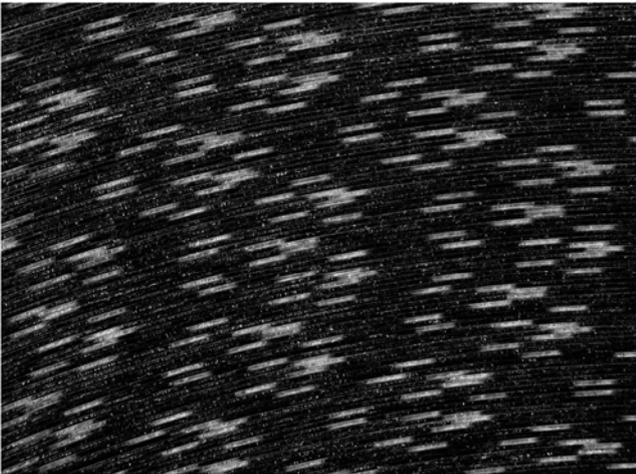


024 Claerbout David, Shadow Piece, 2005, installation vidéo, 30 min. jpg



035 Snyder Sean, images tirées de Casio, Seiko, Sheraton, Toyota, Mars, 2004-2005, inst. ...

036 Sean Snyder, working materials from Index, 2008-9, black and white digital print.jpg



037 Snyder Sean, Untitled, (Operation in Afghanistan, 1985), 2009, light jet print, 47x63 cm...

038 Snyder Sean, Untitled, (Operation in Afghanistan, 1985), 2009, light jet print, 47x63 cm...



040 Harrison Rachel, Huffy Howler, 2004, installation mixed media, 213x213x76 cm.jpg

042 Goldblatt David, At Kevin Kwanele's Takwaito Barber, Lansdowne Road. Khayelitsha, ...



043 Zheng Liu_Revolution_02_2004_c-print_100x160cm.jpg



044 Zheng Liu_Revolution_05_2004_c-print_100x160cm.jpg



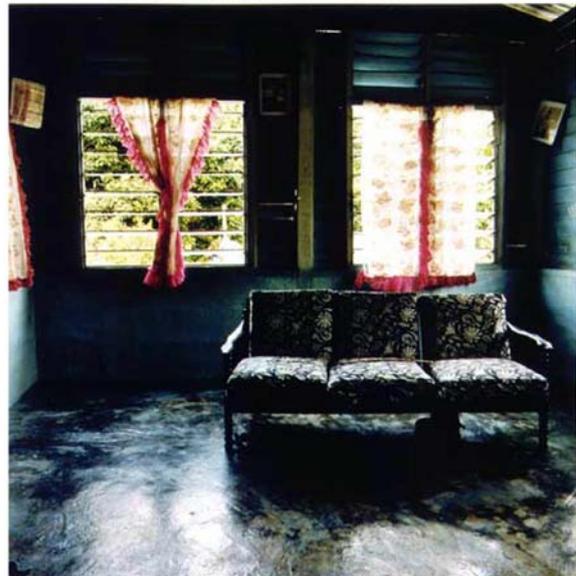
045 Gill Simryn, de la série Forest, 1996, gbr.jpg



046 Gill Simryn, de la série Forest, 1996, gbr, 137.4x105 cm.jpg



047 Gill Simryn, de la série Forest, 1996, gbr, 137.4x105 cm.jpg



048 Gill Simryn, de la série Dalam, 2001, 258 c-prints, 27.5x27.5cm, 014.jpg



049 Gill Simryn, de la série Dalam, 2001, 258 c-prints, 27.5x27.5cm, 229.jpg



050 Gill Simryn, de la série Dalam, 2001, 258 c-prints, 27.5x27.5cm, 035.jpg



051 Gill Simryn, de la série Standing Still, 2000-2003, 116 c-prints, 31.5x31.5 cm.jpg



052 Gill Simryn, de la série Standing Still, 2000-2003, 116 c-prints, 31.5x31.5 cm.jpg



053 Gill Simryn, de la série Standing Still, 2000-2003, 116 c-prints, 31.5x31.5 cm.jpg



054 Gill Simryn, de la série Standing Still, 2000-2003, 116 c-prints, 31.5x31.5 cm.jpg



055 Gill Simryn, de la série Standing Still, 2000-2003, 116 c-prints, 31.5x31.5 cm.jpg



056 Gill Simryn, de la série Standing Still, 2000-2003, 116 c-prints, 31.5x31.5 cm.jpg



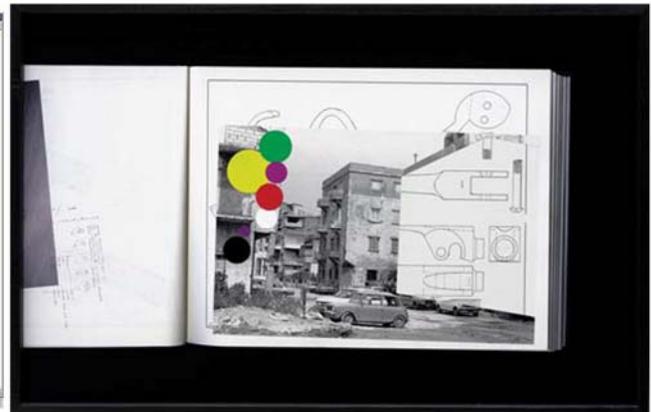
060 Sherman Cindy_ Untitled Film Still_15_1978.jpg



061 Kruger Barbara_I shop_1987.jpg



062 The Atlas Group, Walid Raad, Already been in a lake of fire, 1999, pate 63-64, ph et do...



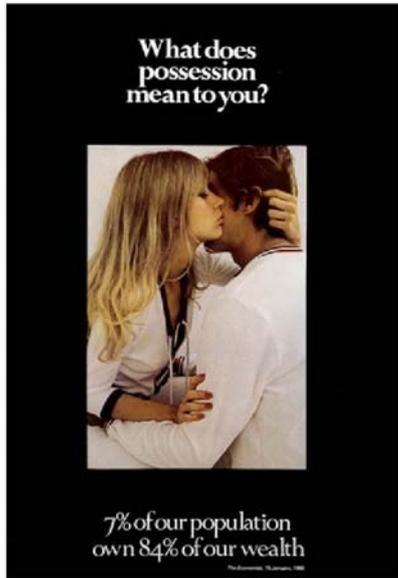
063 The Atlas Gourp, Walid Raad, Let's Be Honest, the Weather Helped (Finland, German...



064 Crewdson Gregory_st_Beneath the Roses_2003.jpg



065 Prince Richard_st_1989_cow boy_cprint_127x178cm.jpg



066 Burgin Victor, Possession, 1975-1976.jpg



067 Breuer Frank, de la série Container, 2004, c-print, 76.2x91.4 cm.jpg



068 Breuer Frank, Untitled, 1129 Le Havre F, de la série Warehouses, 2002, c-print, 56.9x7...



068 Breuer Frank, Untitled, 2 265 Dunkerque F, de la série Warehouses, 2002, c-print, 47x...



069 Breuer Frank, de la série Warehouses, 2000, c-print, 47x100.6 cm.jpg



PARIS · NEW YORK · SHANGHAI

A book about the past, present, and (possibly) future capital of the world Hans Eijkelboom



introduction by MARTIN PARR essay by TONY GODFREY

aperture

070 Eijkelboom Hans_Paris, New York, Shanghai, Aperture, 2007.jpg



PARIS · NEW YORK · SHANGHAI

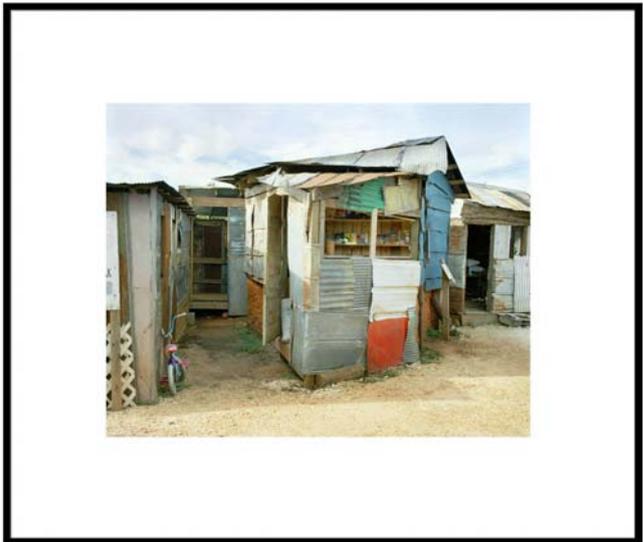
071 Eijkelboom Hans_Paris, New York, Shanghai, Aperture, 2007.jpg



072 Robbin Andrea et Becher Max, Karl May Festival, Campfire, 1997-1998.jpg



073 Robbin Andrea et Becher Max, Global Village, Living In Poverty Area Entrance, 2003-2...



074 Robbin Andrea et Becher Max, Global Village, Shanty Store, 2003-2005, encadré 76.2x...



075 Mthethwa Zwelethu, Untitled, 1999.jpg



076 Mthethwa Zwelethu, Untitled, 1991.jpg



077 Mthethwa Zwelethu, de la série Sugar Cane, 2007, 194.3x150 cm.jpg



078 Mthethwa Zwelethu, de la série Sugar Cane, 2007, 194.3x150 cm.jpg



079 Mthethwa Zwelethu, de la série Coal Miner, 2008.jpg



080 Mthethwa Zwelethu, de la série Coal Miner, 2008.jpg



081 Jacir Emily, Shoestore, Ramallah, April 22, 2002, c-print, 40.8x50.6 cm.jpg



082 Jacir Emily, Y.M.C.A. Jerusalem, 2006, c-print, 57x76 cm (Young Men's Christian Asso...



083 Jacir Emily, Outside the Muqata, 2006, c-print, 76x57 cm.jpg



084 Jacir Emily, Ramallah-New York, 2004-2005, DVD, 2 cannaux, 38 minutes.jpg



085 Shibli Ahlam, Trackers, 2005, 22.jpg



086 Shibli Ahlam, Trackers, 2005, .jpg



087 Shibli Ahlam, Trackers, 2005, 49.jpg



088 Shibli Ahlam, The Valley, 2008.jpg



089 Shibli Ahlam, Unrecognised, 2000.jpg



090 Shibli Ahlam, Unrecognised, 2000.jpg



091 Shibli Ahlam, Unrecognised, 2000.jpg



092 Shibli Ahlam, Unrecognised, 2000.jpg



093 Barrada Yto_A Life Full Of Holes_The Strait Project_Homme du billard_2000.jpg



094 Barrada Yto_Iris Tingitana_Etudes pour guerrilla jardiniere, Rue de Fes, Tanger_2007_...



095 Sekula Allan, Fish Story, 1995, The rechristened Exxon Valdez awaiting sea trials after ...



096 Sekula Allan, Fish Story, 1995, "Pancake", a former shipyard sandblaster, scavenging ...



100 Boyadjiev Lucezar, Billboard heaven, Sofia, 2005, expo 5 Views to Mecca.jpg

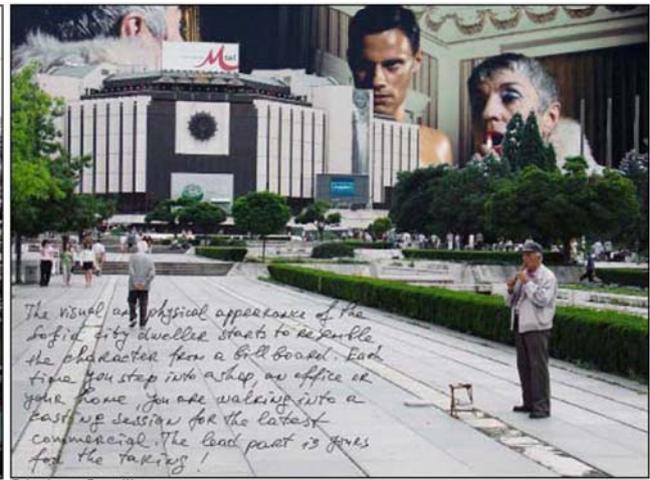


101 Boyadjiev Lucezar, Billboard heaven, Sofia, 2005, expo 5 Views to Mecca.jpg



© Luchezar Boyadjev

102 Boyadjev Luchezar, Billboard heaven, Sofia, 2005.jpg



© Luchezar Boyadjev

103 Boyadjev Luchezar, Billboard heaven, Sofia, 2005.jpg



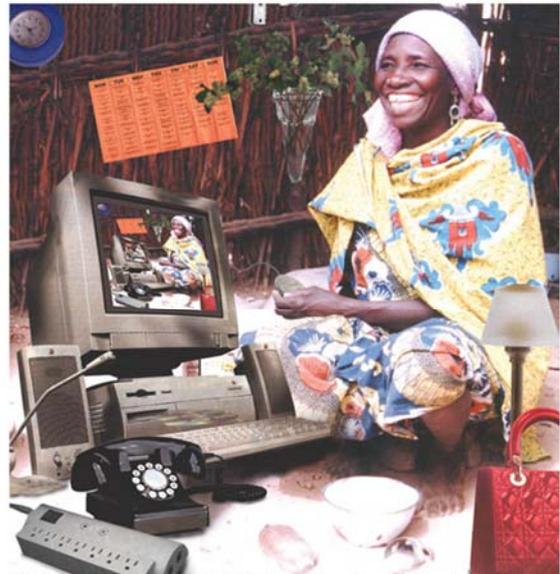
104 Tuggar Fatimah, Plain Veracity, 2006, montage digital, 86x243 cm.jpg



105 Tuggar Fatimah, The Nebulous Wait, 2006, montage digital, 101x243 cm.jpg



106 Tuggar Fatimah, Spinner and the Spindle, 1995, computer montage (inkjet on vinyl), 76...



107 Tuggar Fatimah, Working Woman, 1997, computer montage (inkjet on vinyl), 127x122 ...



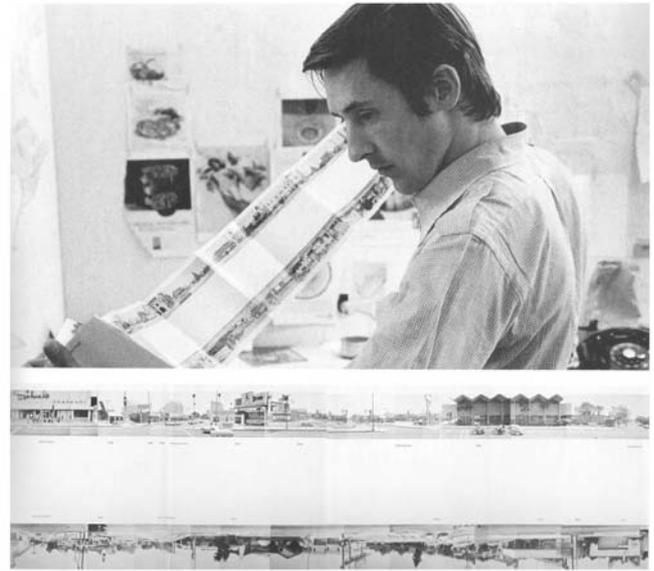
110 Norman Nils, An Architecture of Play, A Survey of London's Adventure Playgrounds, 20...



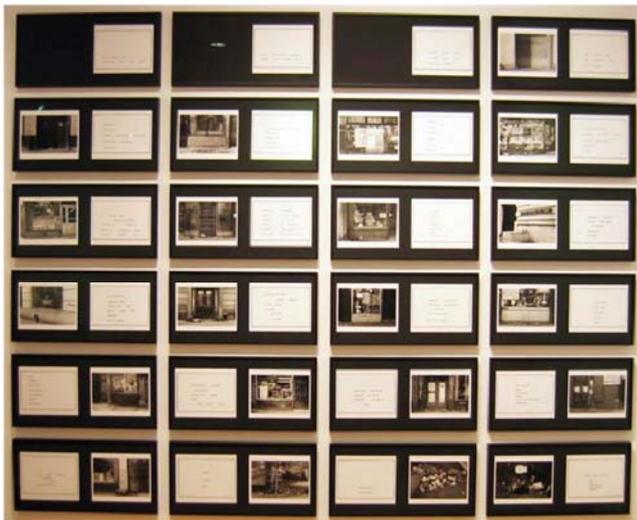
111 Smithson Robert_Spiral Jetty_1970_Great Salt Lake_Utah_4.5x450m_vue aerienne.jpg



112 Graham Dan, Homes for America, 1966-1967, Arts Magazine.jpg



113 Ruscha Edward_Every Building on the Sunset Strip_1966.jpg



115 Rosler Martha, The Bowery in two inadequate descriptive systems, 1974-195, 45 gbr et...



120 Wall Jeff_Young Workers II_1978-1983_lightbox_8x101.5x101.5cm_c_5x7", Vancouve...



123 Koester Joachim, Row Housing, 3, 1999, c-print, 68.6x88 cm.jpg



124 Koester Joachim, Beechey Island, 1, 1999, c-print, 68.6x88 cm.jpg



125 Koester Joachim, The Room of Nightmares #1, 2005, de la série The Morning of the M...



126 Koester Joachim, The Kant Walks, 1, 2005, c-print, 47.5 x 60.3 cm.jpg



127 Koester Joachim, The Kant Walks, 6, 2005, c-print, 47.5 x 60.3 cm.jpg



130 Leonard Zoe, The Fae Richards Photo Archive, 1993-1996.jpg



131 Leonard Zoe, The Fae Richards Photo Archive, 1993-1996.jpg



133 Lê An-My_29 Palms_Security and Stabilization Operations, Marines_2003-2004_gbr_6...



134 Pickering Sarah_Explosion_09_Fuel Air Explosion_2005_c-print_125x125cm.jpg



140 Opie Catherine_SelfPortrait Nursing_2004_c-print_81x102cm.jpg



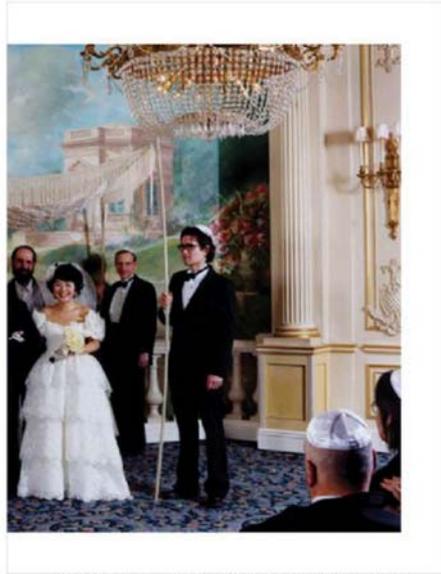
141 Schorr Collier_Dominik First Tour Backnang_2000_72.4x91.4cm_2.jpg



142 Lee Nikki S., The Schoolgirls Project, 2000.jpg



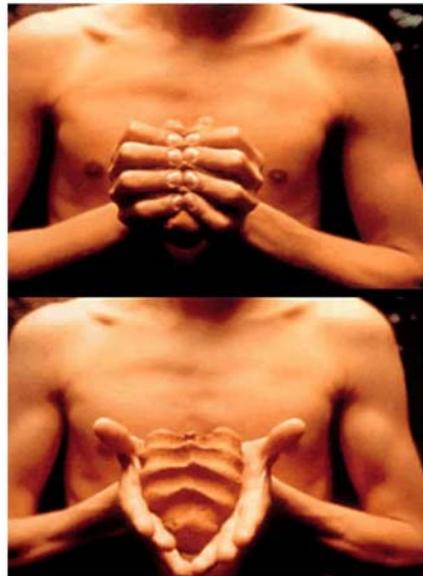
143 Lee Nikki S., The Hip Hop Project, 2, 2001, 53.8x71.6cm jpg



144 Lee Nikki S., Wedding, 8, 2005, c-print, 76.2x64.8 cm jpg



150 Gaskell Anna_Untitled 006_Wonder_1996_c-print_48.3x59cm jpg



159 Orozco Gabriel, My Hands are My Heart, 1991, photomontage, diptyque, cibachromes,...



160 diCorcia Philip-Lorca_Hollywood_1990-92_02_Eddie Anderson; 21 years old; Houston,...



161 diCorcia Philip-Lorca_Streetwork_1998_Japan_1994.jpg



200 Saussier Gilles, sans titre, 2005-2006, Studio Shakhari Bazar, depuis 1997.jpg



201 Saussier Gilles, sans titre, 2004-2006, Studio Shakhari Bazar, depuis 1997.jpg



202 Saussier Gilles, sans titre, 2001-2007, Studio Shakhari Bazar, depuis 1997.jpg



203 Serralongue Bruno_Manifestation du collectif des Sans-Papier de la Maison des Ense...



204 Serralongue Bruno, Rally against US imperialism and Iraq Occupation organised by Mumbai Resistance, Kranti Maidan, Mumbai, 20.01.2004,123x156 cm

J.T. Demos, " La photographie au-delà de la photographie "

in *Vitamin Ph. New Perspectives in Photography / Vitamine Ph. Nouvelles Perspectives en Photographie*, Londres / Paris, Phaidon, 2006 / 2007 ; paru en anglais sous le titre " The Ends of Photography "

La photographie au-delà de la photographie

Prenons trois exemples de pratiques artistiques récentes. Le Belge David Claerbout réalise de grandes projections vidéo à partir de photographies d'archives traitées numériquement afin de donner aux images fixes de légers mouvements. Dans l'une de ses œuvres, le reflet d'un coucher de soleil parcourt lentement la façade d'un bâtiment. Dans une autre, trois feuilles tremblotent au cœur d'un paysage immobile. Dans ces installations vidéo, la photographie illustre le temps qui passe, produisant des effets étranges de mouvement et de vie.

L'Américain Sean Snyder télécharge sur internet des photographies d'amateurs prises par des soldats américains en Irak et les présente en grille. La plupart représentent des scènes stéréotypées: couchers de soleil exotiques en plein désert, enfants souriants à qui des soldats américains distribuent des friandises, caches d'armes rebelles qu'ils viennent de découvrir et de détruire, palais luxueux. Elles sont composées de telle manière qu'elles trahissent l'idéologie des soldats qui les ont prises.

Rachel Harrison, enfin, réalise des assemblages multimédia dans lesquels des photographies d'événements de la culture populaire (parfois des plans fixes d'émissions télévisées) sont placées sur des structures en bois aux formes abstraites qui évoquent, de manière très minimaliste, des décors de théâtre amateur. Fragmentaires, sortis de leur contexte, les clichés semblent isolés, le sens de ces juxtapositions étranges, entre photographie et sculpture, n'étant jamais donné.

Difficile de qualifier ces artistes de " photographes ". Pourtant, leur œuvre illustre certaines des formes les plus audacieuses de photographie à notre époque. En examinant les pratiques artistiques de ces cinq dernières années, on pourrait conclure qu'il n'existe aujourd'hui plus de " photographie " en tant que telle. À partir des trois exemples cités plus haut, quelle définition simple donner de cette technique? Dans chaque cas, la photographie est poussée dans ses retranchements ; elle devient un aspect d'un ensemble d'actions artistiques en pleine évolution, dont aucune ne se résume à une discipline unique. Les exemples ci-dessus montrent qu'il existe une gamme de pratiques *tendant* vers la photographie, bien qu'aucune n'en fasse *vraiment* partie. Certains artistes cités ici ne se considéreraient d'ailleurs pas comme des photographes. Il n'existe pas aujourd'hui de principe organisateur ou de technique dominante qui donne à la " photographie " un sens spécifique clair¹. Assisterait-on à la fin de la photographie, au profit de différentes formes de " postphotographie ", installations multimédia et autres techniques mixtes vidéo-numériques ?

On peut cependant en tirer la conclusion inverse. Loin d'être obsolète, la photographie reviendrait au premier plan en tant que discipline autonome, avec des artistes faisant renaître l'une de ses formes très traditionnelles : l'image documentaire. Prenons David Goldblatt et ses illustrations de la disparité économique et sociale dans l'Afrique du Sud post-apartheid, qui exprime souvent des points de vue critiques absents dans les médias traditionnels ; Liu Zheng et sa typologie non officielle de citoyens chinois, comprenant des photographies à la fois de véritables Chinois et de mannequins de cire très réalistes ; ou Simryn Gill et son étude anthropologique de la Malaisie, avec des vues d'intérieurs de maisons. En faisant revivre et en prolongeant de façon créative les tendances documentaires remontant à Walker Evans, August Sander et Diane Arbus, ces artistes exploitent la capacité de la photographie à capter le monde extérieur, à témoigner de conditions sociales et politiques réelles et authentiques. Cet aspect documentaire semble tout aussi présent dans la photographie artistique contemporaine héritière des pratiques postmodernistes, qui tendaient à privilégier *l'image* par rapport au *sujet*, proposant des représentations artificielles, des mises en scène, ou utilisant la série, comme chez Cindy Sherman ou Barbara Kruger. Lorsque des photographes actuels se lancent dans la fiction, ils conservent un lien avec le documentaire : quand le groupe Atlas/Walid Raad donne à ses photographies un ton d'archives imaginaires et de narrations fictives, c'est pour souligner plus efficacement le traumatisme de la guerre du Liban. Gregory Crewdson crée des photographies artificielles et cinématographiques qui illustrent l'aspect irréel de Hollywood, mais qui reflètent néanmoins l'ambiance psychologique sombre de la banlieue américaine.

Ce qu'il convient de remarquer, dans la photographie d'art contemporaine, c'est le rapport apparemment paradoxal entre deux types d'évolution : la diffusion de la photographie, grâce à un ensemble varié de conventions, de matériaux et de techniques, qui semble nuire à la clarté du sens, et le renouvellement de la forme documentaire, qui permet d'accéder plus directement au sujet. Il y a une trentaine d'années, on assistait au phénomène inverse. S'il était évident, pour les

critiques de l'époque, que l'art contemporain avait évolué vers un dépassement de la pratique d'une seule technique (héritage des images projetées des années 1960 et 1970, du mélange photographie-texte de l'art conceptuel, ainsi que des collages sculpturaux et des assemblages multimédia), une évolution parallèle a amené à un déplacement, dans la représentation, qu'elle soit photographique, cinématographique ou picturale, vers l'"image" ["picture" en anglais]. En réduisant l'importance du sujet, la notion d'"image" mettait l'accent sur la photographie comme se référant avant tout à ses propres conditions de reproduction, afin que, "sous chaque image, il y ait toujours une autre image" (Douglas Crimp²). Dans *Untitled Film Stills* (1977-1982), de Cindy Sherman, par exemple, le cliché n'illustre pas un fait réel. Il dépeint plutôt un cycle sans fin de représentations de représentations, qui évoque le cinéma hollywoodien classique. En d'autres termes, les mises en scène de Cindy Sherman ne font pas référence à un film particulier, mais à tous et à aucun à la fois, reprenant le principe de la répétition – d'un geste, d'une expression, d'un style – du cinéma classique des années 1950. De nos jours, cette relation entre technique artistique et représentation a changé : au rejet, par certains artistes, de la pureté de la technique correspond l'insistance sur les capacités documentaires traditionnelles de la photographie prônée par d'autres artistes, qui souhaitent témoigner et reproduire fidèlement le monde visuel plutôt que créer des signes de signes à l'infini.

La réinvention de la photographie documentaire

Il existe plusieurs courants. Le retour à la pratique documentaire met à mal les prises de positions antérieures sur la prétendue crise du réel, selon lesquelles l'expérience visuelle aurait succombé au "spectacle", c'est-à-dire à l'univers commercial de l'apparence, celui de la télévision, de la publicité et des films³. Dans les années 1980, cet univers visuel captivait de nombreux photographes, tels Victor Burgin, Richard Prince et Barbara Kruger, au point que les représentations de représentations semblaient éclipser la vie réelle, comme si l'on passait son temps devant la télévision. Et, malgré la fin annoncée plus récemment de la disparition de l'authenticité en photographie consécutive au numérique, les photographes documentaristes actuels refusent d'abandonner l'idée selon laquelle la photographie est capable de pénétrer ^[fin p.6] la réalité en profondeur, comme l'a proclamé autrefois Walter Benjamin⁴. Toutefois, les postmodernistes les plus avancés, sensibles à la complexité de la représentation, forgent désormais des méthodes documentaires beaucoup plus élaborées. Il est évident, par exemple, que les artistes ne donnent plus naïvement à l'image le statut de preuve au sens non équivoque, encore moins de preuve d'une vérité objective⁵. Les photographes ont appris que la réalité n'est saisissable qu'à travers les pratiques qui la représentent. On assiste donc à une réinvention de la photographie documentaire, que l'on a longtemps crue historiquement épuisée dans l'art contemporain.

Ces deux évolutions récentes – la réinvention de la pratique documentaire dans la photographie contemporaine et la transformation fragmentaire de la photographie en une forme hybride – ont été favorisées par les circonstances historiques actuelles, où la "schizophrénie" culturelle du postmodernisme, qui donnait du monde, constitué de vide et de signes parcellaires, une vision déstabilisante, s'est transformée avec la tendance de la mondialisation à l'unification et à la standardisation⁶. Liée à la croissance du capitalisme multinational, la mondialisation est en train de créer des formes avancées de communication et une plus grande mobilité géographique en réduisant les distances dans le monde. Cette évolution a suscité des réactions diverses dans le milieu artistique et ailleurs. Si les nouvelles technologies ont engendré une espérance de modernisation et d'amélioration dans toute la planète, avec des promesses de progrès concernant la médecine et l'environnement et l'ouverture vers de nouveaux marchés – sans oublier la capacité de pouvoir voyager plus facilement –, elles risquent aussi d'homogénéiser la vie sociale, soumise à une culture mondiale unique. Et si certains célèbrent l'expansion des institutions démocratiques dans un monde récemment interconnecté, d'autres dénoncent l'augmentation des disparités économiques et du pouvoir militaire, soulevant parmi les innombrables exclus une exigence d'égalité et une volonté de participation et d'autodétermination⁷.

La photographie actuelle s'empare de ces conflits et les reflète. Le retour à la photographie documentaire témoigne d'un mouvement nouveau où des artistes, à l'échelle mondiale (comme l'attestent les photographes présentés ici), se servent de leur appareil photo pour révéler différents aspects de la vie quotidienne, en général mal représentés dans les médias habituels occidentaux. Cette tendance – qu'illustrent Goldblatt avec ses vues d'Afrique du Sud et Liu Zheng avec ses images de la Chine contemporaine – exploite de façon inédite la force "démocratique" de la photographie. De plus, les artistes considèrent que cette dernière peut entrer en interaction avec le monde extérieur de façon créative – Claerbout la mêle à la vidéo, Harrison l'intègre dans ses

" environnements " étrangers et Snyder la juxtapose à des systèmes de représentation fondés sur le langage. Ces pratiques servent d'allégories à des implications sociales, politiques et éthiques plus profondes, proposent de nouvelles expressions du rapport entre identité et différence et révèlent des modes expérimentaux d'existence et d'appartenance dans le monde global. Plus qu'à la fin de la photographie, c'est à ses aboutissements divers que nous assistons, à une époque où la mondialisation est en marche.

La photographie dans le champ mondial

La photographie contemporaine aborde la mondialisation de façon complexe, reflétant la nature mal définie et controversée de ce terme au sein de débats plus larges sur les plans culturels, sociopolitique et économique⁸. Plusieurs pratiques artistiques présentées dans cet ouvrage corroborent la vision de la mondialisation en tant que force de normalisation s'imposant dans tous les espaces jusqu'alors non investis. Citons le recensement de sites de stockage de Frank Breuer, avec ces conteneurs de transport et ces entrepôts en tôle ondulée, qui capte de façon saisissante la géographie uniforme de l'ère postindustrielle. S'inspirant de Bernd et Hilla Becher, Breuer prend pour thème les terrains vagues dans lesquels ne subsiste plus de trace du travail de l'homme. Il établit alors une documentation reprenant le principe de la série, tout aussi mécanique et désindividualisée, qui rappelle les œuvres d'autres élèves des Becher, tels Thomas Ruff et Andreas Gursky. Hans Eijkelboom, dans ses *Photonotes*, recourt à la même homogénéisation des sujets. Se plaçant au coin des rues dans diverses villes, il recense les différents types d'habillement, d'expressions et de comportements des passants, qui se ressemblent tous étrangement. Eijkelboom prend à revers la capacité de la photographie à illustrer la singularité, se centrant au contraire sur la généralité. Il s'agit d'artistes qui dépeignent un monde dans lequel les espaces publics sont de plus en plus uniformisés.

À l'inverse, les effets ambivalents du brassage culturel ont attiré l'attention des photographes actuels. Andrea Robbins et Max Becher ont reconstitué la vie des Amérindiens dans des expositions grand public présentées en Allemagne, avec tipis et coiffes de plumes, mettant en évidence l'origine de leur exploitation dans l'industrie américaine du divertissement et la façon dont cette conception folklorique de l'Ouest américain s'est étendue à d'autres pays. Leurs œuvres ne sont pas de simples illustrations de l'impérialisme culturel ; elles donnent aussi un aperçu de la résistance à la culture de masse, le désir d'échapper à la vie réglée de la modernité en Allemagne. Cette étrange uniformisation des différences se produit aussi en termes de classe, comme le montre *Global Village*, le " parc de la pauvreté " de Habitat for Humanity, dans l'Etat de Géorgie, illustré par ces artistes, où les touristes peuvent visiter en toute sécurité des bidonvilles reconstitués sans avoir à être confrontés aux populations pauvres du sud des États-Unis. D'autres artistes, tel Zwelethu Mthethwa, se sont penchés sur les migrations. Ses images aux couleurs vives montrent des travailleurs migrants d'Afrique du Sud dans leurs cabanes de fortune aux murs décorés de publicités découpées dans des journaux. Plongés dans la pauvreté et la précarité, ces gens s'entourent d'images " heureuses " de produits commerciaux, prenant tout ce qui est susceptible de créer l'illusion d'un foyer chaleureux. Tout comme les modèles des portraits de studio des photographes maliens Seydou Keita et Malick Sidibé, les personnages de Mthethwa affichent une certaine fierté face à l'objectif. L'artiste peut ainsi saisir à la fois la dégradation de leur condition, due à la pauvreté – les publicités les consolent de la souffrance résultant de leur exclusion économique –, et leur étonnante capacité de résistance et de créativité dans une telle situation.

D'autres, comme Goldblatt, en Afrique du Sud, ou la Palestinienne Emily Jacir en Israël, dépeignent les problèmes émanant des différences politiques et culturelles qui s'affrontent dans un monde sans frontières. Dans sa série *Trackers* (2005), l'artiste palestinienne Ahlam Shibli braque son objectif sur la situation complexe des Palestiniens d'origine bédouine s'étant engagés dans l'armée israélienne. Si c'est en grande partie afin de pouvoir jouir des avantages matériels procurés par ce statut, ils doivent aussi assumer une double allégeance difficile à vivre psychologiquement. ^[fin p.7] Autrefois nomades, ces Bédouins se sont fixés géographiquement, mais leur mobilité passée prend désormais des proportions politiques. Dans ses images humbles de leurs activités quotidiennes, Ahlam Shibli ne cherche pas à délivrer un message de soutien ou de condamnation explicite. Elle a choisi au contraire le mode documentaire, qui dépeint des moments simples de camaraderie militaire et la vie domestique de ces soldats qui, engagés pour défendre Israël, cachent leur uniforme par peur de représailles lorsqu'ils regagnent leur village à la fin de la journée.

Bien que leurs pratiques soient assez différentes, ces artistes utilisent la photographie avec nuance pour appréhender un monde de plus en plus interconnecté et parfois très troublé. Certains vont dans le sens d'une vision pessimiste de la mondialisation, telle celle du critique littéraire marxiste

Fredric Jameson, qui a dénoncé la destruction progressive des particularismes régionaux résultant de la standardisation économique et culturelle⁹. Beaucoup d'autres, toutefois, se démarquent de ces sombres conclusions et étudient l'inévitable "indigénéisation" des caractéristiques de la mondialisation lorsqu'elles sont introduites localement, comme l'affirme l'anthropologue Arjun Appadurai, pour qui la mondialisation instaure un espace complexe d'interaction *entre* homogénéité et hétérogénéité¹⁰. Si ce genre de théorie commence juste à prendre en compte la complexité et les contradictions des évolutions actuelles, elle fournit un cadre qui permet de situer les enjeux de la photographie et qui esquisse de façon créative le rapport de l'homme avec un monde en perpétuelle mutation.

Des archives en pleine expansion

Considérons *A Life Full of Holes : The Strait Project* (1998-2004), de l'artiste franco-marocaine Yto Barrada, qui explore la culture de la région du détroit de Gibraltar, transition entre l'Afrique du Nord et l'Europe. Vidéos, photographies, matériel documentaire et textes descriptifs composent ce projet, qui souligne à la fois l'aspect indéterminé de la région – située géographiquement entre l'Occident et ses promesses économiques et l'Afrique du Nord et son sous-développement endémique –, l'aspect affectif de sa vie d'expatriée en France et sa nostalgie du Maroc. L'une des photographies dépeint de façon poignante le rapport entre registres perceptuel et psychologique : abstraite de prime abord, elle montre en gros plan un vieux conteneur métallique dont la paroi est en partie rongée par la rouille, comme on en voit partout. Offrant une perspective de l'intérieur, cette image prend une signification locale si on la met en relation avec la tradition portuaire du Maroc : on a l'impression d'adopter le point de vue d'un clandestin plein d'espoir qui, à travers une fente, regarde au-dehors le ciel d'un bleu limpide. On peut également y voir la carte codée de quelque contrée lointaine, qui exprimerait l'intense désir de changement de l'émigré, capable de transformer presque toute image en plan d'évasion illusoire.

Le projet d'Yto Barrada est un exemple d'œuvre récente où plusieurs systèmes de représentation dessinent des espaces transnationaux. Sensible aux ambiguïtés de la photographie et au rapport entre documentation et construction esthétique entre lesquelles elle évolue, Yto Barrada rappelle, par cette œuvre, les pratiques de la génération précédente d'artistes, tel Allan Sekula, dont les projets, fondés sur l'image et le texte, en particulier le cycle *Fish Story* (1989-1995), constituent aujourd'hui des modèles stimulants et provocateurs pour le travail documentaire sur les transformations des topographies sociales dans le capitalisme avancé. Dans le projet d'Yto Barrada, la dichotomie image-texte évoque avec force l'expérience fragmentaire de l'exil.

La fragmentation qui caractérise l'expérience sociale actuelle marque aussi l'image photographique. Ainsi, les collages hétéroclites du Bulgare Luchezar Boyadjiev présentent l'espace urbain comme un lieu de conflits entre les cultures traditionnelles islamique et européenne et illustrent la vie cosmopolite dans des villes de l'est de l'Europe, comme Istanbul. Des affiches en langue anglaise, insérées numériquement, semblent envahir le ciel de ses photographies de rues, et sa manière d'utiliser la technique de montage de l'avant-garde européenne se fond de façon ludique dans l'urbanisme turc. Dans la même veine, les montages numériques de la Nigériane Fatimah Tuggar mêlent codes visuels africains et euro-américains en associant des publicités occidentales et des scènes de la vie de villages traditionnels. Elle crée ainsi des images riches et complexes : des mannequins habillés à la dernière mode jardinent près d'habitations africaines vétustes ; ailleurs, des villageois africains déambulent entre un McDonald et des bureaux bourgeois.

En tant qu'archives de réalités sociales et interculturelles en pleine mutation, les projets de Boyadjiev et de Fatimah Tuggar soulignent la fragmentation de la structure du collage, sans dissimuler leur fonction de rupture dans la représentation. Non seulement ces œuvres matérialisent la mixité sociale, mais elles remettent aussi en cause la conviction selon laquelle la photographie a la capacité de répertorier toute la connaissance ou de fonctionner comme un langage universel. Plutôt que de reprendre en compte le vocabulaire, en apparence neutre et scientifique, de la photographie du passé, ces artistes utilisent leurs désirs personnels, les aléas de leur vie et leur réflexion politique pour définir leur photographie. Ces choix rappellent à la fois des œuvres d'artistes européens – comme les collages de Hannah Höch, *From an Ethnographic Museum* (1924-1925), qui créent des combinaisons multiraciales en associant des fragments de publicités européennes et des images d'objets ethnographiques – et certains exemples de juxtapositions géopolitiques saisissantes - notamment *Bringing the War Home* (1966-1972), de Martha Rosler, où des images de la guerre du Vietnam sont insérées dans des photographies de foyers américains types, reliant de façon spectaculaire le confort et le bien-être domestiques et la violence d'une invasion étrangère. Aujourd'hui, ces rapprochements sont le fait d'artistes qui, par l'origine et les

repères, n'appartiennent pas aux centres artistiques dominants en Europe et aux États-Unis – nouveau témoignage de la diversification du monde de la photographie contemporaine.

D'autres artistes s'intéressent aux documents d'archives à la fois comme éléments reconstituant une sorte de carte des institutions mondiales et comme outils de l'organisation du pouvoir et de la connaissance, pour les analyser et élaborer leurs " contre-archives ". Le Britannique Nils Norman, par exemple, s'intéresse au paysage changeant des espaces urbains cédés à des promoteurs privés, dans lesquels l'urbanisation encourage subtilement les comportements sociaux soutenant l'activité commerciale. Le mobilier urbain, conçu de façon stratégique, et les systèmes de surveillance sophistiqués confèrent à l'espace urbain la fonction (et le pouvoir symbolique) d'un gigantesque ensemble panoptique, éloignant les vagabonds et les sans-abri. Son étude de ces mécanismes disciplinaires, évidents dans des métropoles comme New York ou Tel-Aviv, se présente sous forme de livres, d'affiches ou de placards publicitaires ^[fin p.8] où la photographie est placée au milieu de textes critiques et d'argumentaires ou parfois directement dans l'espace public. Avec un matériel similaire, Snyder explore la connivence entre les systèmes visuels et idéologiques de l'armée américaine et les médias pendant la guerre en Irak, laissant entrevoir un avenir proche assez effrayant, dans lequel le pouvoir politique s'appropriera les sources d'information indépendantes pour produire, diffuser et donc contrôler les informations. Cette idée est illustrée avec force par la photographie montrant un soldat américain équipé d'une caméra vidéo attachée à son arme, qui se prépare à affronter l'ennemi tout en prenant des images du combat. Créés à partir d'articles de journaux, de cartes et d'études approfondies, outre la photographie et la vidéo, ces projets constituent les plus récentes " contre-archives " (selon les termes de Snyder) qui révèlent et défient le pouvoir militaro-technologico-médiatique dominant peu à peu la planète.

En explorant l'information avec différents supports, ces artistes séparent la représentation en systèmes photographiques complexes fondés sur le texte. Dans la mesure où elle entraîne la confrontation critique de plusieurs systèmes de représentation – un texte, par exemple, remet en question le sens d'une image ou *vice versa* –, cette démarche pointe leur insuffisance respective et témoigne du fait qu'aucun sujet ne peut être complètement représenté, que ce soit avec une seule technique ou avec plusieurs. En réunissant ces éléments disparates, ces " contre-archives " donnent au spectateur de nouvelles possibilités d'interprétation et proposent de nouvelles sources d'antagonismes afin d'instaurer un débat et de contrer l'illusoire idéologie du consensus social dans la mondialisation. Ce choix de la diversité des éléments s'inspire en partie des démarches conceptuelles et critiques institutionnelles de Robert Smithson et Dan Graham, qui rapprochent aussi photographie et langage. Cependant, la critique des ensembles géopolitiques actuels va aussi dans le sens des projets photographiques politiques de Sekula et de Martha Rosler, qui constituent des modèles stimulants pour les artistes contemporains. Exemple très parlant, la série *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems* (1974-1975), de Martha Rosler, propose une analyse de la photographie et du langage en tant que systèmes idéologiques qui produisent, au lieu de simplement décrire, des identités sociales (dans cette œuvre, les stéréotypes de l'ivrogne). Chaque système, toutefois, se révèle finalement inopérant, relevant plus de créations visuelles et verbales que de la réalité.

Les œuvres de Snyder et Norman sont un défi lancé à la photographie postmoderniste, surtout aux artistes de la fin des années 1970 et 1980 revenus à " l'image " conçue comme objet central d'investigation. Alors que Smithson, Graham et Ed Ruscha s'attaquaient à l'aspect esthétique et commercial du photojournalisme avec des œuvres d'" amateurs " anti-esthétiques (tels les ouvrages de photographies de Ruscha de parkings et de stations-service), des artistes plus jeunes, tel Jeff Wall, affirment que l'art conceptuel n'est pas parvenu à supprimer la fonction de représentation de la photographie. Toutefois, le retour à ce que Wall a appelé l'" image " [" picture " en anglais], " catégorie centrale de l'art contemporain vers 1974 ", ne pouvait se produire qu'en se confrontant directement à l'élément de l'expérience visuelle dominant à cette époque : le spectacle¹¹. La photographie s'attaque directement à cette situation dans les années 1980, en s'appropriant l'iconographie commerciale : ainsi les œuvres de Burgin, Prince et Barbara Kruger et les documents fictifs de Wall présentés dans des caissons lumineux de type commercial. Le risque de ces pastiches, toutefois, était de se rendre involontairement complice du spectacle contesté. Dans le même temps, le spectacle s'est mondialisé. Des artistes actuels, comme Norman et Snyder, mais aussi Matthew Buckingham et Joachim Koester, se méfient de cette tendance, préférant utiliser les assemblages multimédias et l'héritage de l'art conceptuel et rejeter l'esthétisation qui embellit la mondialisation et la célèbre de façon non critique, au profit d'une analyse nuancée de ses ramifications sociales et politiques.

La photographie entre réalité et fiction

Autre voie révélée par le présent ouvrage : la réinvention de la photographie documentaire par des artistes qui placent réalité et fiction dans une sorte d'incertitude significative. Le travail du groupe Atlas/Walid Raad, qui, avec la photographie, la vidéo, la performance et l'installation, place des documents authentiques dans des cadres fabriqués faisant allusion à la guerre du Liban, en témoigne. L'œuvre de Raad est organisée de manière " bureaucratique ", ce qui confère une certaine crédibilité au sujet imaginaire, tandis que l'excentricité de ses histoires vient contredire les assertions prétendument sincères et objectives des archives officielles des médias ou de l'État. Le projet de Raad se cristallise là où l'expérience traumatisante rencontre les capacités imaginatives du récit. Cette démarche témoigne d'un rapport très subjectif aux événements réels, tout aussi significative que les récits de l'histoire classique.

L'Américaine Zoe Leonard examine l'Histoire et joue de façon similaire sur la place du fait dans la photographie documentaire, en confrontant ses sujets à l'histoire officielle. On pense notamment à *The Fae Richards Archive* (1996), installation qui, avec un faux matériel documentaire, dont des photographies vieillies artificiellement, retrace la vie imaginaire d'une actrice afro-américaine du cinéma muet. En utilisant des modes de présentation conventionnels censés légitimer les sujets, telles des vitrines de musées, Zoe Leonard confère une vérité à l'histoire de ce personnage inventé. Ce faisant, elle met en évidence les failles des histoires populaires, qui excluent souvent les sujets à cause de leur sexe ou de leur race. En réécrivant l'Histoire, elle rend hommage à des personnages anonymes du passé.

Ces projets – dont la méthode est aussi illustrée par les photographies d'An-My Lê de faux villages irakiens construits comme des décors de théâtre dans le désert de Californie et destinés aux manœuvres militaires américaines, ou par le travail plein d'ironie de Sarah Pickering qui reconstitue des explosions militaires selon une pyrotechnie photographiée avec soin – mettent à mal la frontière ambiguë entre réalité et artifice, empêchent de figer le sens, sans pour autant tomber dans une simple irréalité. Ce flou très calculé entre réalité et fiction répond à plusieurs objectifs : il témoigne d'une attention critique à l'" objectivité " des traditions documentaires et révèle leurs failles idéologiques ; il souligne que si la photographie peut donner accès au passé, elle crée et permet aussi quelque chose de nouveau (une identité, une histoire, une expérience) à travers sa visualisation même, comme chez Zoe Leonard. Sa force apparaît également dans la capacité d'An-My Lê à montrer les mécanismes artificiels qui encouragent les soldats à se battre. Ses photographies soulignent la façon dont, dans ce " faux Irak ", les militaires américains reproduisent avec soin, sous forme de graffitis, les slogans politiques – tels *Kill Bush* et *Good Saddam* – qu'ils vont rencontrer sur le champ de bataille. Ce surcroît de réalisme, bien qu'imaginé par les militaires, est censé attiser leur agressivité, de sorte que leur prédiction se réalise. [fin p.9]

Ces pratiques jouent sur la fonction temporelle de la photographie classique en amenant un changement de temps. Roland Barthes, s'appuyant sur la capacité de la photographie à fixer un moment du temps dès lors révolu, affirmait qu'elle s'inscrivait dans le " ça a été ". La photographie expérimentale récente a fait de ce temps privilégié un futur antérieur moins confortable – le " ça aura été " –, qui désigne une réalité à venir ou un nouveau passé potentiel¹². Cette tendance substitue de façon ludique à la nature " définitive " de l'Histoire – le passé définitivement indexé – une mémoire qui " anticiperait " ou une représentation future, grâce auxquelles la photographie révèle des réalités virtuelles, projette de nouvelles possibilités dans le passé et constitue de nouvelles communautés de spectateurs.

La photographie " performative "

Une nouvelle donne est apparue, au sein de laquelle la photographie non seulement reflète le monde réel et l'expérience vécue, mais reconnaît aussi la différence et l'espérance, grâce à un effort d'imagination qui donne du rapport entre réalité et représentation une définition féconde. Citons par exemple l'utilisation subtile et variée de la photographie chez Catherine Opie, qui illustre l'instabilité du sujet. Ses images sondent en profondeur la question de l'identité, en montrant le corps (le sien) dans une série de rôles traditionnels ou transgressifs, de la mère aimante à la maîtresse sadomasochiste. Ses photographies – qu'il s'agisse de portraits ou d'autoportraits, en gros plan – sont intimistes, ce qui leur confère une certaine familiarité et invite le spectateur à la compassion, ses sujets étant empreints d'une grande humanité. Néanmoins, on ne sait jamais qui figure vraiment dans chacun de ces portraits : comme les images de type presque documentaire de Collier Schorr – des jeunes gens androgynes dans un cadre artificiel, où rien ne semble définitif ni hors du temps –, celles de Catherine Opie ouvrent l'être à la multiplicité.

De même, les photographies de Nikki S. Lee témoignent de son identité "plurielle" : elle s'intéresse à diverses microcultures (*yuppies*, punks, Latinos, " seniors ") et recourt à l'artifice du maquillage et de la mode et aux clichés d'amateurs. Au lieu de construire une identité fictive dans des images de type cinématographique inventées, où le " moi " est " déplacé " dans le temps, comme Cindy Sherman avec ses *Untitled Film Stills*, elle opère une mutation transculturelle et photographie un corps mouvant, au gré de postures et de mises en scène recherchées, sans imposer une identité nettement définie. Chez elle, la répétition a pour fonction non l'homogénéisation, mais la perturbation, comme aurait dit Gilles Deleuze : il ne s'agit pas de la répétition d'une même chose, mais d'un cycle qui substitue à l'existence statique un avenir très ouvert. Si les démarches de Catherine Opie, Nikki S. Lee et Anna Gaskell peuvent être rattachées au cinéma et au jeu d'acteur, elles montrent aussi que la photographie permet de se libérer de la structure rigide du genre, en soulignant la fluidité, le mélange créatif des catégories et l'ambiguïté visuelle.

Dans ce contexte, la représentation n'a de sens que lorsque le sujet n'est pas supposé avoir d'existence préalable. En d'autres termes, la photographie devient " performative ", terme définissant un mode de représentation qui *produit* les effets qu'il montre. Déjà présents, chez Cindy Sherman et Jeff Wall et, plus récemment, chez Gabriel Orozco et Philip-Lorca diCorcia, ces modèles photographiques témoignent d'une attention de plus en plus grande au processus selon lequel le corps se matérialise devant l'objectif à des moments particuliers et représentatifs, eux-mêmes forcément incomplets et éphémères, que la photographie non seulement dépeint, mais engendre. " Il ne peut y avoir de référence à un corps pur qui ne soit en même temps une forme ultérieure de ce corps ", affirme Judith Butler¹³. Ces formes novatrices de photographie reconstruisent sans cesse leurs sujets, renouvelant du même coup la photographie elle-même.

Conclusion

L'extrême diversité et le caractère provocateur de la photographie présentée dans *Vitamine Ph* invitent à regarder les formes d'expérience visuelle au-delà du cadre d'une vérité unique, d'une chronologie historique avérée et d'une définition rigide de la subjectivité. Ainsi, les orientations actuelles de la pratique photographique ont en commun un engagement éthique envers le monde : les artistes exposent de façon critique des situations intolérables, tout en suggérant des solutions originales. Le passé s'est révélé décevant, mais le présent recèle des sources de liberté nouvelles. Et si l'art est parvenu à montrer l'étrangeté du " moi ", il peut aussi révéler des modes de relation à autrui marqués par la compassion et la tolérance. La vie devient alors un combat de longue haleine plutôt qu'une soumission à des régimes établis. Le présent ouvrage montre que l'on peut y parvenir à l'aide des nouvelles formes de photographie documentaire, qui placent le sujet dans une sorte d'état transitoire, brisent la séparation entre fiction et réalité et bousculent la linéarité historique. Ces conceptions contredisent la croyance traditionnelle en la factualité de la photographie et évitent le piège des stéréotypes apparus lorsque les pratiques documentaires ont fait de leurs sujets des " objets " en les figeant dans une vérité oppressante considérée comme essentielle et inévitable. Le nouvel engagement éthique de la photographie passe aussi par le mélange des disciplines, le recours à des matériaux et à des procédés non photographiques. L'aspect changeant de la photographie, par conséquent, interdit de la réduire à une technique unique et invite à de nouvelles transformations. La photographie est alors amenée au-delà de son propre domaine – le texte, la sculpture et la vidéo notamment –, ce qui crée de nouvelles voies expérimentales concernant la perception et la réaction à autrui. De même, la représentation documentaire incite le spectateur à s'intéresser à des sujets, des cultures et des normes divers avec une ouverture d'esprit différente. Dans le climat actuel de guerre et de terreur, ces évolutions salutaires sont bienvenues.

T. J. Demos

Biographie [hors texte]

T. J. Demos, écrivain et critique d'art, enseigne l'Histoire de l'art à l'UCL – University College London. Ses essais sur l'art moderne et contemporain paraissent régulièrement dans des revues telles que *Grey Room*, *October*, *Third Text* ou *Nka*, ainsi que dans *Artforum* et *Texte zur Kunst*. Il a publié de nombreux ouvrages sur les relations entre art et politique. Parmi ses livres récents : *The Migrant Image. The Art and Politics of Documentary During Global Crisis*, Durham / London, Duke University Press, 2013 et *Return to the Postcolony. Spectres of Colonialism in Contemporary Art*, Berlin, Sternberg Press, 2013

Notes

1 Il n'a peut-être jamais existé, la photographie, longtemps ignorée par le modernisme, en proie à une crise d'identité permanente, ayant toujours eu du mal à apparaître comme une discipline autonome.

2 Douglas Crimp, " Pictures ", in *Art After Modernism: Rethinking Representation* (New York, New York Museum of Contemporary Art, 1984), p. 186.

3 Voir Guy Debord, *La Société du spectacle* (Paris, Buchet-Chastel, 1967).

4 Sur la question de la photographie numérique, voir Lev Manovich, " The Paradoxes of Digital Photography ", in L. Wells (dir.), *The Photography Reader* (Londres, Routledge, 2003).

5 Pour une étude critique de la photographie documentaire d'autrefois, voir Abigail Salomon-Godeau, " Who is Speaking Thus? Some Questions about Documentary Representation ", in *Photography at the Dock: Essays on Photographic History. Institutions and Practices* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991).

6 Sur la "schizophrénie" postmoderniste, voir Fredric Jameson, " The Cultural Logic of Late Capitalism ", in *Postmodernism or The cultural Logic of Late Capitalism* (Durham, Duke University Press, 1992).

7 Ce conflit est évoqué dans *Empire*, de Michael Hardt et Antonio Negri (Cambridge, Harvard, 2000), et dans *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire* (New York, Penguin, 2004).

8 Pour une introduction utile à ces questions, voir Niru Ratnam, " Art and Globalization ", in G. Perry et P. Wood (dir.), *Themes in Contemporary Art* (New Haven/Londres, Yale University Press, avec The Open University, 2004).

9 Voir Fredric Jameson, " Notes on Globalization as a Philosophical Issue ", in F. Jameson et M. Miyoshi (dir.), *The Cultures of Globalization* (Londres/Durham, Duke University Press, 1998).

10 Arjun Appadurai, " Disjuncture and Difference in the Global and Cultural Economy ", in *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996), p.32.

11 Chez Jeff Wall, l' " image " renvoie à une convention remontant à la peinture du XIX^e siècle, et non à une définition strictement postmoderne de l'image. Voir Jeff Wall, " Marks of Indifference, Aspects of Photography in or as Conceptual Art ", in Anne Goldstein et Anne Rorimer (dir.), *Reconsidering the abject of Art, 1965-1975* (Los Angeles, Museum of Contemporary Art, 1995), p.266.

12 Cela impliquerait que l'on passe de la théorie photographique de *La Chambre claire* (1980), de Roland Barthes, à celle de *Cinéma, tome 2: Image-temps* (1985), de Gilles Deleuze. Bien que concernant le cinéma, cette étude, par l'attention portée au virtuel, devient pertinente s'agissant de la photographie enfin inscrite dans la vidéo et qui entre dans le numérique.

13 Judith Butler, *Bodies that Matter* (New York, Routledge, 1993), p. 10 et p. 188. Voir notamment le chapitre " Arguing with the Real ".