

## Un mode d'existence équivoque Ce que Touching Reality de Thomas Hirschhorn dit de la circulation des images.

Pascale Borrel  
*Université Rennes 2*, [pascaleborrel@wanadoo.fr](mailto:pascaleborrel@wanadoo.fr)

Follow this and additional works at: <https://docs.lib.purdue.edu/artlas>



Part of the [History of Art, Architecture, and Archaeology Commons](#)

---

### Recommended Citation

Borrel, Pascale. "Un mode d'existence équivoque Ce que Touching Reality de Thomas Hirschhorn dit de la circulation des images.." *Artl@s Bulletin* 10, no. 1 (2021): Article 10.

This document has been made available through Purdue e-Pubs, a service of the Purdue University Libraries. Please contact [epubs@purdue.edu](mailto:epubs@purdue.edu) for additional information.

This is an Open Access journal. This means that it uses a funding model that does not charge readers or their institutions for access. Readers may freely read, download, copy, distribute, print, search, or link to the full texts of articles. This journal is covered under the [CC BY-NC-ND license](#).

# Un mode d'existence équivoque. Ce que *Touching Reality* de Thomas Hirschhorn dit de la circulation des images.

Pascale Borrel

*Université Rennes 2*

## Résumé

Les images en circulation que Thomas Hirschhorn utilise dans *Touching Reality* ont été trouvées sur Internet ; elles représentent des corps détruits dans le contexte de ce qui semble être les conflits au Moyen-Orient. Il s'agira de montrer comment l'œuvre reflète le mode d'existence initial de ces images : la manière dont elle les exhibe, dont elle les fait défiler laisse percevoir les conditions techniques dans lesquelles elles ont été faites et surtout le type de diffusion dont elles sont l'objet. La réalité qu'il s'agit de toucher est ici tributaire des opérations digitales produites sur la surface d'un écran ; elle participe d'une articulation entre sensibilité tactile et violence des scènes représentées.

## Abstract

The circulating images that Thomas Hirschhorn uses in *Touching Reality* were found on Internet; they depict destroyed human bodies in a context that seems to be conflicts in the Middle East. My aim will be to show how Hirschhorn's work reflects the initial mode of existence of these images: the way it exhibits them, scrolls them lets perceive the technical means by which they were made and, above all, the way they are disseminated. The reality that the work touches depends on the digital operation produced on the surface of a screen; it comes out of an articulation between tactile sensitivity and the violence of the depicted scenes.

*Maître de conférences d'Arts plastiques à l'université Rennes 2 et membre de l'Equipe d'Accueil Pratiques et Théories de l'Art Contemporain. La recherche, consacrée aux pratiques de l'art actuel, a pour objet les rapports entre images et textes et le « refus du travail » dans les œuvres du XX<sup>e</sup> et du XXI<sup>e</sup> siècles.*



**Figure 1.** Thomas Hirschhorn, *Touching Reality*, 2012, vidéo, 4 minutes 45, vue de l'exposition *Intense Proximité*, Palais de Tokyo, 2012. Photo: Romain Lopez. Courtesy: Galerie Chantal Crousel, Paris.

*Touching Reality* est une vidéo que Thomas Hirschhorn a exposée pour la première fois lors la Triennale de Paris en 2012<sup>1</sup>. C'est un plan fixe de 4'45" diffusé en boucle sous la forme d'une projection murale de grandes dimensions. Le film montre un défilement d'images sur un écran tactile utilisé par une personne dont seule la main droite apparaît dans le champ. (Fig.1) Ces images sont des photographies d'une violence, d'une brutalité extrêmes. Elles représentent des corps blessés, mutilés ; elles ont été manifestement prises dans l'après coup de combats ou d'attentats, dans un contexte qui semble être les conflits du Moyen-Orient. Aborder *Touching Reality* sous l'angle de la « circulation des images » permet d'emprunter une autre voie que celle des considérations d'ordre moral que l'œuvre semble, de manière un peu retorse, susciter. Il ne s'agira pas ici de déterminer s'il convient de montrer ou pas au

spectateur d'art contemporain de telles images, mais de s'en tenir, autant que faire se peut, à la manière dont Hirschhorn les a représentées, en considérant que ces partis pris formels et ce que l'artiste en dit reflètent leur mode d'existence initial qui est celui d'images en circulation c'est-à-dire, ici, d'images diffusées sur Internet. Prendre en compte ce que Hirschhorn en fait conduira d'abord à montrer que la forme de l'œuvre est déterminée par les conditions techniques de cette circulation, par les incertitudes qui en découlent quant aux contextes de prise de vue et aux raisons de diffusion de ces images. Par les partis formels qu'il a pris, Hirschhorn manifeste également la portée qu'il donne à leur appropriation : alors que cette opération relève dans *Pixelated Revolution* de Rabih Mroué d'une approche délibérément subjective, elle consiste dans *Touching Reality* en un processus froid, impersonnel destiné à donner aux images valeur de « témoignage ». Quel est l'objet de ce témoignage ? Comment l'œuvre, en exhibant les violences dont

<sup>1</sup> *Intense Proximité*, 20 avril-26 août 2012, Palais de Tokyo, Paris. Commissariat général de Okwui Enwezor.

ces images attestent, renvoie-t-elle aux réalités, aux rapports de force dont leurs circulations sont parties prenantes ?

## Une provenance incertaine

Une part importante du travail de Hirschhorn s'inscrit dans la filiation d'œuvres qui, depuis les avant-gardes du XX<sup>e</sup> siècle, utilisent des images diffusées par les médias, en tirant parti des propriétés physiques tangibles que leur confère la reproductibilité technique alliant photographie et imprimerie. Hirschhorn emploie abondamment ce type d'« images déjà-là<sup>2</sup> » en tant que supports graphiques, matériaux d'assemblage ou encore éléments dont la prolifération sature l'espace d'exposition. Même si elle n'est pas fondée sur des éléments palpables, *Touching Reality* est, elle aussi, tributaire des propriétés physiques des éléments employés, en l'occurrence celles d'images que Hirschhorn a trouvées sur internet. Leur qualité médiocre, leur texture pixellisée exacerbée par les agrandissements que l'écran tactile permet de produire, se répercutent dans la vidéo. Si l'œuvre fait percevoir les modalités techniques de diffusion dont ces images proviennent, elle ne dit rien en revanche des contextes et des conditions dans lesquelles les photographies ont été prises, des sites, des réseaux où elles circulent. Dans ses commentaires d'ailleurs, Hirschhorn se limite à en désigner la source par l'appellation générique « Internet ». L'artiste a donc pris le parti de faire voir ces images insoutenables sur un mode brutal et lacunaire, sans légende, sans commentaire. Le cadrage sur l'écran tactile qui ne montre du corps de l'utilisatrice que la main, semble destiné à amplifier cette sorte de mutisme agressif : ce plan, concentré sur le défilement et l'agrandissement des images, évacue tout élément périphérique qui permettrait de situer, de définir ce qui motive l'examen de telles images, et il confère un caractère équivoque au regard qui, en lien avec les mouvements des doigts, s'exerce hors champ.

<sup>2</sup> Pour reprendre le titre du numéro 2 des Carnets du BAL, Paris, 2011.

Certaines des critiques que *Touching Reality* a suscitées mettent en question l'utilisation de telles images en se focalisant sur certains éléments de l'œuvre : sur le contexte géopolitique que ces photographies, dans leur grande majorité, semblent vouloir désigner (le Moyen-Orient), sur le type caucasien de cette main de femme, sur le point de vue surplombant de la caméra et celui de l'utilisatrice de l'écran tactile. Ces éléments sont perçus comme signes d'une « objectivation de " l'autre ", de celui qui vient de territoires anciennement colonisés<sup>3</sup> » ; et ils inciteraient à interpréter la brutalité froide de l'œuvre, comme l'expression d'une totale indifférence de son auteur « à la dignité des personnes ainsi photographiées<sup>4</sup> ».

Ce sur quoi ces critiques attirent l'attention, c'est la place très particulière que Hirschhorn tient vis-à-vis de son œuvre relativement à celle qu'il s'emploie à avoir dans l'ensemble de son travail. Celui-ci est, de manière constante, l'expression de son implication, de l'énergie physique et mentale qu'il y a mise ; et ses œuvres, ses installations dépendent, dans bien des cas, de sa présence active durant le temps d'exposition. Dans *Touching Reality* plutôt que l'affirmation d'un « je » par un travail portant les traces matérielles d'une dépense, c'est un « on » impersonnel qui semble se manifester à travers l'effet d'objectivité produit par le plan fixe et le caractère fonctionnel de ce répertoire gestuel. Le discours à la première personne, lui, est maintenu en marge de l'œuvre, à l'instar du texte qui figurait dans le *Journal de la Triennale* publié à l'occasion de cette manifestation<sup>5</sup>. Dans ce texte intitulé « Pourquoi est-il important – aujourd'hui – de montrer et de regarder des corps détruits ? », Hirschhorn présente en huit points ce qui a motivé le choix de telles images. Le premier point est consacré à leur « provenance » et il consiste à en souligner la nature incertaine, « invérifiable » : « l'origine de ces images n'est pas mentionnée, elle est parfois confuse avec

<sup>3</sup> Martine Beugnet « (S)wipe : phénoménologie d'un geste filmé », dans *Geste filmé, gestes filmiques*, dir. Christa Blüminger et Mathias Lavin, Mimésis, 2018, p. 376. (L'auteure cite ici Susan Sontag, *Regarding the pain of Others*, New York, Picador, 2003, p. 71).

<sup>4</sup> Dork Zabunyan, « Devant l'effroyable. Art des images et principe de dignité », *Art-press2*, n°41, mai-juin, juillet 2016, p. 80.

<sup>5</sup> Le texte d'Hirschhorn fait partie du *Journal de la Triennale* n° 2, Palais de Tokyo, 27 février 2012, p. 62-67, <https://www.cnap.fr/le-journal-de-la-triennale>

une adresse peu claire, voire manipulée ou volée [...]»<sup>6</sup>. Manifestement, Hirschhorn ne cherche pas à enquêter ou spéculer sur les circonstances dans lesquelles ces photographies ont été prises, sur les raisons qui motivent leur diffusion. Leur « adresse peu claire » – qui désigne le caractère falsifiable des données associées à ces entités numériques – renvoie également aux identités incertaines des auteurs et des destinataires. L'œuvre prend acte de l'absence de « garantie<sup>7</sup> », de la forme d'opacité qui caractérisent ces images en les exhibant dans le silence, c'est-à-dire en reflétant, par la manière dont leur appropriation est faite, la part d'incertitude relative à leurs usages initiaux. Si l'appropriation d'images, sous les formes très diverses que les pratiques de l'art lui ont donnée, est une opération qui vrille l'acception traditionnelle de la notion d'auteur, elle consiste, peu ou prou, à exprimer la place que l'artiste occupe vis-à-vis du matériau qu'il a fait sien. C'est sur un mode explicitement subjectif que Rabih Mroué utilise des vidéos diffusées sur Internet, provenant elles aussi de situations de conflits, dans une œuvre de 2012, intitulée *Pixelated Revolution*. Alors que le Moyen-Orient de *Touching Reality* est un espace de violence sans localisation précise, *Pixelated Revolution* se réfère à la Syrie de 2011 et aux images que les opposants au régime de Bachar al-Assad ont diffusées sur les réseaux, en particulier celles dont Mroué a appris l'existence, images par lesquelles « les manifestants syriens enregistrent leurs propres morts<sup>8</sup> ». La vidéo que l'artiste a trouvée sur Youtube et sur laquelle il fonde son œuvre permet de percevoir les conditions dans lesquelles ce court film a été fait : son auteur a cherché à filmer des combats et a cadré quelques instants un tireur qui le tenait en joue. Après le bruit d'une détonation, la caméra a basculé et le film se termine par une image grise et des cris. En utilisant cette séquence, Mroué ne cherche pas à livrer une analyse de ce contexte politique mais à rendre compte

de son point de vue, de son propre regard sur les images qui en proviennent en les associant à des éléments visuels et textuels. Parmi les différentes formes sous lesquelles *Pixelated Revolution* se présente, celle de la « conférence non académique<sup>9</sup> » exprime clairement la dimension subjective qui fonde cette appropriation. Selon la configuration habituelle d'une conférence, Mroué fait face à un public et accompagne ses propos d'une projection d'images. Si cette prise de parole est « non académique », c'est que Mroué cherche à y faire percevoir comment il tente de se situer vis-à-vis de cette image qui, de manière indirecte, contingente, lui a été adressée. Pour ce faire, il réalise des « rapprochements improbables<sup>10</sup> », en mettant par exemple en relation la nécessaire radicalité de ces images prises sur le vif avec les partis pris de sobriété formulés dans Dogme95, par les cinéastes réunis autour de Lars von Trier ; ou encore en évoquant l'optographie – cette croyance selon laquelle l'œil garderait l'image de ce qui a été perçu avant la mort – pour qualifier le rôle donné aux appareils d'enregistrement par les combattants syriens. Le mode selon lequel l'appropriation est pensée ici participe d'une conception selon laquelle la « définition de l'image est, comme l'écrit Marie-José Mondzain [...] inséparable de la définition du sujet<sup>11</sup> » ; autrement dit, l'image établit une relation telle que son auteur, ou ici celui qui l'utilise, « répond de ce qu'il fait », « en répond devant un autre<sup>12</sup>. »

## Témoignage

Dans *Touching Reality*, au contraire, les images collectées et la manière dont Hirschhorn les présente mettent à mal la notion de sujet : les personnes photographiées sont des corps annihilés ; ceux qui ont pris ces images, qui les ont diffusées et celle qui les examine sont des entités imprécises.

<sup>6</sup> Thomas Hirschhorn, « Pourquoi est-il important – aujourd'hui – de montrer et de regarder des corps détruits ? », *Journal de la Triennale* n° 2, p. 62.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> Rabih Mroué cité et traduit par Wagner Perez Morales Jr, dans sa thèse de doctorat d'études cinématographiques et audiovisuelles, *Visualités et contre-visualités. Les images d'amateur de guerre et conflits et ses utilisations dans l'art contemporain. Une politique des images sur un « bruit de fond » godardien*, soutenue en 2018 à Sorbonne Paris Cité, p. 256.

<sup>9</sup> Cette formule est de Rabih Mroué. *Pixelated Revolution* se présente également sous la forme d'une installation de photographies et de vidéo (Museum Tot Zover, Amsterdam, 2014) et d'un texte publié en 2013.

<sup>10</sup> Wagner Perez Morales Jr, *Visualités et contre-visualités. Les images d'amateur de guerre et conflits et ses utilisations dans l'art contemporain. Une politique des images sur un « bruit de fond » godardien*, op. cit., p. 259.

<sup>11</sup> Marie-José Mondzain, « L'image entre provenance et destination », dans *Penser l'image*, ed. Emmanuel Alloa, Dijon, les Presses du réel, 2010, p. 49.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 65.

Or, en dépit de toutes ces indéterminations relatives au « qui », au « pour quoi », Hirschhorn considère que ces images ont le « statut de témoignage<sup>13</sup> ». Ce qu'il qualifie de « témoignage » ne dépend donc pas de l'identité du témoin photographique, des raisons qui l'ont conduit à l'être et à diffuser ce qu'il a saisi. Le « témoignage » participe de l'image, en tant qu'élément autonome qui, pour Hirschhorn, atteste de la réalité de ce qu'elle représente : « il ne s'agit pas d'images, il s'agit de corps humains, de l'être humain<sup>14</sup> ». Hirschhorn considère ces images-là comme des traces, liées viscéralement à ce qui a été capté même si « génétiquement<sup>15</sup> », par le dispositif numérique dont elles procèdent, elles ne sont pas au sens propre des empreintes. L'effet écrasant d'authenticité produit par ces photographies ressortit de l'horreur qu'elles représentent, la prise de vue s'y manifestant comme un acte fait dans l'urgence. Et cette immédiateté détermine le sens que Hirschhorn donne à ces images : indépendamment de tout contexte, de toute cause, c'est à l'aune de la valeur absolue de l'existence humaine qu'il veut les considérer, en tant que témoignage de la « cruauté faite à l'être humain<sup>16</sup> ».

Les modalités selon lesquelles il les fait voir, c'est-à-dire en représentant, par la présence de l'écran tactile, les conditions techniques de leur réception, renvoient à un autre facteur qui concourt à cet effet d'authenticité. Il réside dans leur mode d'existence « parasite<sup>17</sup> » pour reprendre le qualificatif qu'André Gunthert utilise pour qualifier des images qui se greffent à « des systèmes qui n'ont jamais été prévus pour produire de l'information<sup>18</sup> » – les plates-formes de partage de contenus visuels – qui ne sont pas soumises au contrôle et à la validation pratiqués dans les structures médiatiques

<sup>13</sup> Thomas Hirschhorn, « Pourquoi est-il important – aujourd'hui – de montrer et de regarder des corps détruits ? », *Journal de la Triennale* n° 2, p. 62.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>15</sup> Voir Philippe Dubois, « De l'image-trace à l'image fiction. Le mouvement des théories de la photographie de 1980 à nos jours », dans *Etudes photographiques* n°34, printemps 2016 : « L'image numérique n'est plus, comme l'image photochimique (analogique), "l'émanation" du monde, elle n'est plus "générée" par lui, elle ne bénéficie plus du "transfert de réalité" [l'expression est d'André Bazin] de la chose vers sa représentation », p. 17.

<sup>16</sup> Thomas Hirschhorn, « Pourquoi est-il important – aujourd'hui – de montrer et de regarder des corps détruits ? », *Journal de la Triennale* n° 2, p. 62.

<sup>17</sup> André Gunthert, « L'image parasite. Après le journalisme citoyen », *Etudes photographiques* n°20, juin 2007.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 3.

classiques. Ces « formes [...] sauvages de transmission<sup>19</sup> » constituent ou sont perçues comme des modes d'information alternatifs où la valeur des images, leur authenticité et ce sur quoi elles renseignent relèvent de l'appréciation de l'utilisateur. Gunthert souligne le « rapport individuel très puissant au contenu<sup>20</sup> » que ce type de circulation des images instaure, constat auquel Hirschhorn semble faire écho, en associant la monstration de ces images à l'usage qu'une personne fait d'un écran.

L'effleurement des doigts qui permet de passer d'une image à une autre et la pince du pouce et de l'index qui en fait varier l'échelle constituent les quelques éléments d'un répertoire gestuel désormais familier. Quand Hirschhorn a conçu *Touching Reality*, il l'était bien moins, au moins pour lui qui, dans un entretien de 2013, en constatait la nouveauté et l'ambiguïté :

Je pense que c'est un geste nouveau, il est nouveau parce qu'il est là depuis quelques temps, quelques années ; avant on ne faisait pas ça. Il est nouveau et j'ai observé ce geste chez d'autres personnes parce que moi-même, pour l'instant, je ne suis pas très habitué à ce geste. [...] Ce geste, en effet, me semble un geste à la fois qui veut – par ce qu'on a de plus sensible n'est-ce pas, le bout des doigts – toucher les choses et en même temps il est hyper froid, d'une froideur terrible, parce qu'il glisse très très vite, sans presque juste toucher les choses. Et ce geste il n'est pas, pour moi, pour l'instant en tous cas, couplé avec les images en dessous, parce que ce geste, je le trouve froid et terrible et non engagé ; il montre des photos de vacances comme il montre des photos des hommes morts, des corps détruits ; pour moi c'est le même geste. J'ai absolument voulu ce geste-là, qui semble être un geste de sensibilité mais en même temps un geste de distanciation énorme<sup>21</sup>.

Si Hirschhorn perçoit une disjonction entre ces contacts tactiles et « les images en dessous », c'est toutefois une manière de couplage que la vidéo

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>21</sup> Thomas Hirschhorn, entretien avec Hugo Vitrani, Médiapart, 2013 : <https://www.dailymotion.com/video/xshfl0>

réalise en montrant en temps réel les effets de l'action des doigts sur les images, en faisant de ces gestes les opérateurs visibles d'une sorte de montage. Comme le remarque Martine Beugnet, l'un de ces gestes, le mouvement de balayage, le « swipe », « n'est pas apparu *ex nihilo* : il est comparable à ce que l'on appelle, au cinéma et en vidéo, un effet volet [...] : une image chasse l'autre, mais pendant un intervalle plus ou moins bref deux portions d'images se partagent le cadre<sup>22</sup> ». Mais alors que l'effet volet cinématographique sert à ponctuer une structure narrative à la manière d'un « point. À la ligne », le « swipe » de l'écran tactile a valeur de point-virgule, il produit « un effet d'accumulation<sup>23</sup>. » Ce type de ponctuation consiste, dans *Touching Reality*, à articuler des éléments disjoints et à en souligner la valeur équivalente. Le montage, selon l'acception qu'il a dans différentes pratiques de l'art, désigne généralement la conjonction d'éléments disparates et les effets produits par leurs contigüités ; le montage est, comme l'écrit Jacques Rancière, une opération destinée à la « création de petites machineries de l'hétérogène<sup>24</sup> ». Le montage dont on peut parler dans *Touching Reality* réside au contraire en un défilement pesant d'images qui répètent, les unes après les autres, la même violence. L'action des doigts, par des agrandissements et des rétrécissements successifs, accentue cette régularité accablante. Ces manipulations font éprouver également le caractère labile de ces images ; elles sont une représentation en acte de la métaphore liquide par laquelle est souvent qualifié le rapport au numérique. La figure de l'eau illustre la plasticité que la technique confère aux images et elle constitue surtout une « méta-métaphore » dont Marc Bernardot a montré la diversité des usages et des fonctions. Que le « liquide [soit] utilisé pour dénoncer des catastrophes provoquées par le numérique [ou] pour annoncer l'avènement des mondes meilleurs grâce à lui<sup>25</sup> », il traduit l'immensité et la complexité d'un espace de flux, de réseaux, de brassages. Dans *Touching*

*Reality*, les gestes de navigation s'appliquent à un espace qui est, lui, extrêmement étroit : cet espace est celui d'une sorte d'album macabre, dans la clôture duquel la succession lente des images réalise un parcours bouclé. Leur fluidité est paradoxalement associée au ressassement, à l'insistance.

## La réalité des images

Insister, asséner c'est bien ce que Hirschhorn a voulu faire avec ces images. Cette intention s'exprime dès le titre de son texte : « Pourquoi est-il important – aujourd'hui de montrer et de regarder des images de corps humains détruits ? » est une interrogation de pure forme. La phrase laisse entendre qu'il ne s'agit pas de mettre en question l'exposition de photographies traumatiques mais d'énoncer les raisons pour lesquelles il faut les montrer, il faut les regarder. Ce titre reflète donc la relation que l'œuvre établit avec son spectateur : elle ne « donne » pas à voir ; elle impose, elle assène par une manière d'électrochoc visuel à répétition, le caractère insoutenable de ces images en l'amplifiant, si on peut dire, par l'impassibilité avec laquelle cette main les triture. Le caractère éprouvant de l'œuvre tient également à son ambivalence : elle semble employer les ressorts du « victimisme » propres à certaines pratiques de l'art actuel, qui comme le constate Olivier Neveu se fondent sur la représentation de « victimes isolées, comme flottantes », sur celle de « la solitude sans histoire(s) de corps souffrants et atteints<sup>26</sup>. » Mais alors que ce procédé en appelle généralement à l'empathie, *Touching Reality* assaille et pétrifie son spectateur. L'œuvre semble indiquer que ce qui est en jeu dans la monstration de ces corps détruits ne relève pas de la compassion mais de la confrontation abrupte avec une réalité.

Les propos de l'artiste laissent entendre que cette réalité ne réside pas seulement dans les violences que des personnes ont subies ; la réalité à laquelle l'œuvre se réfère aussi ou principalement, est la fonction donnée aux images dans une

<sup>22</sup> Martine Beugnet « (S)wipe : phénoménologie d'un geste filmé », dans *Geste filmé, gestes filmiques*, dir. Christa Blüminger et Mathias Lavin, *op. cit.*, p. 370.

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> Jacques Rancière, *Le destin des images*, Paris, La fabrique, 2003, p. 66.

<sup>25</sup> Marc Bernardot, « Plongée dans les métaphores et représentations liquides de la société numérique », dans *Netcom* n°32, 2018, p. 40 <https://journals.openedition.org/netcom/2886>

<sup>26</sup> Olivier Neveu, *Politiques du spectateur. Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, Paris, La découverte, 2013, p. 63.

histoire récente, celle de la dernière décennie : « Aujourd'hui, dans les journaux, les magazines et dans les journaux télévisés, nous voyons très peu d'images de corps détruits, parce qu'elles sont très rarement montrées. Ces photos sont non-visibles et invisibles : le prétexte est de nous en protéger, présupposant qu'elles pourraient heurter la sensibilité du public ou satisfaire le voyeurisme<sup>27</sup>. » Pour Hirschhorn, cette invisibilité est partie prenante d'une « stratégie de soutien à, ou tout au moins, de non-dissuasion de l'effort de guerre<sup>28</sup> », celle dans laquelle les États-Unis et l'Occident sont engagés depuis les attentats du 11 septembre. Pour illustrer cette politique de guerre par l'image, Hirschhorn évoque la célèbre photographie réalisée le 1<sup>er</sup> mai 2011 par le photographe officiel de la Maison Blanche, Pete Souza. Elle représente l'équipe de sécurité nationale de Barak Obama assistant à la retransmission en direct de l'opération militaire au Pakistan qui a abouti à la mort de Ben Laden. Le point de vue choisi par Souza l'a conduit à se focaliser sur les personnes regroupées dans l'espace exigü de cette *Situation Room* et à exclure ce vers quoi convergent tous les regards, le dispositif où apparaissent en temps réel les images réalisées par les commandos de marines américains. Ce cadrage qui traduit avec brio la tension régnant dans la cellule de crise, manifeste également des partis pris en matière de politique par l'image. Le gouvernement Obama a en effet décidé de ne livrer de l'événement que cette représentation visuelle. Aussi, *The Situation Room* a-t-elle valeur, comme le dit Joan Fontcuberta, d'« d'image-bouchon » : sa fonction est « de bloquer le débordement des images alternatives possibles qui auraient dévié ou contredit le message à transmettre. [...] Ce que la photographie de Pete Souza nous dit, avec une voix autoritaire et un ton de *Grand Frère*, c'est que "le peuple états-unien peut dormir tranquille, parce que tout est sous contrôle"<sup>29</sup>. » C'est une analyse analogue que réalise Hirschhorn quand il constate que *The Situation*

*Room* relève d'une stratégie qui dans « le domaine des images de guerre et de conflit, [consiste à choisir] pour les autres ce qui est "acceptable"<sup>30</sup> ». Si les choix qui fondent la diffusion des images sont établis au nom de la sensibilité du public et du respect des victimes, quelles qu'elles soient, ils participent également de rapports de force, d'une « guerre des images » dont W.J.T Mitchell a montré les spécificités. Pour rendre compte de « la guerre des images du 11 septembre au présent<sup>31</sup> », l'auteur utilise deux figures, le virus et le clone, qui lui permettent de montrer comment s'articulent un concept de guerre et une circulation des images. La guerre contre le terrorisme est pensée comme un état conflictuel asymétrique « qui fait de l'ennemi une émotion ou une tactique<sup>32</sup> ». Cette perception est en partie déterminée par les images que cet ennemi-là diffuse. Leur extrême violence et les conditions techniques par lesquelles elles circulent et se démultiplient les font percevoir comme des entités « virales et infectieuses », « difficiles à contenir et à mettre en quarantaine<sup>33</sup>. » À cette « épidémie pictoriale » réplique la création d'anticorps « sous la forme de contre-images<sup>34</sup> », fonction que paraît avoir la photographie de Pete Souza.

Les images collectées sur Internet par Hirschhorn s'inscrivent dans une guerre dont la diffusion des images est un des agents. *Touching Reality* ne désigne pas les protagonistes et les enjeux relatifs aux images que l'artiste a rassemblées. L'œuvre cherche plutôt à rendre compte du « phénomène d'invisibilité [qui] s'est renforcé en Occident<sup>35</sup> » depuis 2001, c'est-à-dire du symptôme corollaire de la « terreur clone » analysée par Mitchell<sup>36</sup>. « Toucher la réa-

<sup>27</sup> Thomas Hirschhorn, « Pourquoi est-il important – aujourd'hui – de montrer et de regarder des corps détruits ? », *Journal de la Triennale* # 2, p. 62.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>29</sup> Joan Fontcuberta, « La mensongeocratie : les états généraux de la désillusion », dans revue *Plastik* n°7, <http://plastik.univ-paris1.fr/la-mensongeocratie-les-etats-generaux-de-la-desillusion/>

<sup>30</sup> « Grand-Frère » est une référence à 1984 de George Orwell.

<sup>30</sup> Thomas Hirschhorn, « Pourquoi est-il important – aujourd'hui – de montrer et de regarder des corps détruits ? », *Journal de la Triennale* # 2, p. 62.

<sup>31</sup> W.J.T Mitchell, *Cloning terror ou la guerre des images du 11 septembre au présent*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2011.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>34</sup> *Ibid.* Si les propos de W.J.T Mitchell sont utilisés ici pour montrer de quel processus participe *Situation Room*, il faut toutefois préciser que l'auteur ne parle pas de la photographie de Pete Souza dans *Cloning Terror*.

<sup>35</sup> Thomas Hirschhorn, « Pourquoi est-il important – aujourd'hui – de montrer et de regarder des corps détruits ? », *Journal de la Triennale* # 2, p. 62.

<sup>36</sup> Par l'expression « cloning terror » W.J.T. Mitchell établit une relation entre « terreur du clonage » et « clonage de la terreur », entre les peurs que le clonage suscite et la manière dont procède le terrorisme ainsi que l'action que les images y jouent, « façonnées pour être reproduites à l'infini, [...] pour contaminer à grande échelle l'imaginaire collectif des populations du monde. » W.J.T Mitchell, *Cloning terror ou la guerre des images du 11 septembre au présent*, op. cit., p. 23.



lité » exige donc, selon Hirschhorn, de se confronter aux contre-champs des images consensuelles qui, comme *The Situation Room*, participent d'un exercice du pouvoir. Regarder des images de corps détruits est une manière de ne pas « conserver une distance confortable, narcissique et exclusive avec la réalité d'aujourd'hui et le monde<sup>37</sup>. »

Ce que l'œuvre « dit » de ces images en circulation concerne donc différents aspects de leur mode particulier d'existence et d'action : en représentant platement, littéralement leurs conditions numériques de réception, *Touching Reality* met en tension la proximité physique que les appareils instaurent et la violence que ces entités labiles font voir. L'œuvre laisse entendre également que dans ce processus de diffusion des images, la qualité photographique – la précision technique et l'expression d'un point de vue personnel – constitue une valeur insignifiante ; comme le constate, Hirschhorn, dans le contexte de production et de prolifération de ces images-là, « aucun photographe [au sens professionnel du terme] n'est nécessaire<sup>38</sup> ». La réalité que l'œuvre s'emploie à faire abruptement « toucher » est celle que façonnent des représentations insoutenables, aux origines et aux finalités confuses ; et c'est celle d'un régime iconique au sein duquel se manifeste la teneur ambiguë des considérations éthiques dont la circulation des images est l'objet.

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 64.