



HITO
STEYERL



HARUN
FAROCKI

Pour une politique de l'imagerie de la non-citoyenneté

Par Irmgard Emmelheinz



La juxtaposition de deux œuvres vidéographiques dans l'exposition *The Image Factory*, présentée à la SBC galerie d'art contemporain, nous invite à mieux comprendre et à reconsidérer, à la lumière du présent, deux types d'images qui ont dominé l'imaginaire du XXe siècle : les images militantes et les images témoins. *November* (2004), vidéo de Hito Steyerl, est une narration autoréflexive relatant la destinée et les transformations dont ont fait l'objet les images d'Andrea, meilleure amie de l'artiste à l'époque de l'école secondaire. Andrea y apparaît tour à tour en tant que guerrière féministe experte en kung-fu, combattante du mouvement de libération kurde, terroriste et martyre. Dans sa vidéo *Respite* (2007), Harun Farocki recycle des images bien connues filmées dans le camp de transit de Westerbork, dans la Hollande occupée, en 1944. Farocki entrecoupe de différents textes une même séquence d'images qui se répète. La séquence montre des personnes qui travaillent, s'amuse, dansent, sourient et montent à bord d'un train. Si l'on en croit les images, il n'y a apparemment rien d'anormal à Westerbork – ce qui agit comme un mécanisme de distanciation –, mais ces plans font remonter à la surface d'autres images de l'Holocauste logées dans nos mémoires. Les œuvres de Steyerl et de Farocki proposent une réflexion sur les processus de découverte et de circulation des images en s'attachant principalement à imaginer la présence de ces images dans les différents canaux et discours où elles circulent. En d'autres mots, les deux vidéos constituent une méditation sur la circulation des images et sur leurs sources matérielles. Elles proposent une réflexion sur les fondements et les conditions de la représentation esthétique et politique, sur la chaîne de production des images et des sons. De plus, la juxtaposition des deux vidéos nous incite à nous demander en quoi consiste une image politisée aujourd'hui et quelles sont les conditions actuelles de production et de dissémination des images politisées.

Dans son essai publié en 2009 intitulé *The Museum as Factory*, dans lequel elle explique les conditions de production de l'image à l'ère du sémiocapitalisme (selon la théorie post-ouvriériste, le sémiocapitalisme est l'étape que traverse actuellement le capitalisme, où la production et la dissémination de signes représente la principale source de plus-value), Hito Steyerl se demande si le film pourrait devenir aujourd'hui un espace potentiel de relations politiques. Steyerl fait valoir qu'on ne projette plus aujourd'hui de films politiques dans les usines comme on le faisait dans les années 1960. À l'apogée de l'ère fordiste, les projections de films étaient considérées comme des événements cinématographiques où les travailleurs pouvaient apprendre des luttes anticoloniales et anti-impérialistes et des révolutions qui avaient lieu ailleurs. Ces projections avaient pour but d'instrumentaliser le film afin d'engendrer des changements politiques. Les films présentés étaient l'œuvre de cinéastes tels que Chris Marker et le collectif SLON, dont il était l'un des fondateurs, ou Jean-Luc Godard et Jean-Pierre Gorin, créateurs du groupe Dziga Vertov. Étaient également présentés lors de ces séances des cinéastes du Troisième Cinéma comme Glauber Rocha, Fernando Solanas, Octavio Getino, Santiago Álvarez, León Hirshman, William Klein, etc. En plus de s'inscrire dans un réseau de solidarité internationale qui prenait part à diverses luttes urgentes, les films de ces cinéastes ont donné naissance à de nouvelles formes de présentation, de production, de distribution et de pédagogie cinématographiques.

“ Chacune à sa façon, l'image militante et l'image témoin ont engendré une crise de la logique de la représentation. ”

Les films politiques réalisés dans les années 1960 et 1970 correspondent à un des deux types d'images prédominantes dans le régime sensible? au cours du XXe siècle, soit l'image militante ou avant-gardiste, qui alliait dans un même film poésis et praxis ainsi que théorie et pratique, alors que l'image témoin, représentée par le documentaire et les témoignages, a pour principal exemple le film sur l'Holocauste. En ce qui a trait à l'image témoin, selon bien des gens, le XXe siècle constitue l'« ère du témoin ». Cette période a été marquée par la mise au jour de divers témoignages visuels sur les camps de concentration et d'extermination au moment de la libération, en 1945. Si cette conscience visuelle a évidemment été soumise à un filtrage journalistique, militaire et politique, les images qui témoignent des atrocités perpétrées par les nazis ainsi que celles qui tentent de les recréer au moyen de procédés narratifs sont aux prises avec une crise intrinsèque de lisibilité parce qu'elles font l'objet d'un débat sur leur possibilité même d'exister. Une éthique du témoignage est ici en jeu : recourir à ces images équivaut à exiger une preuve des événements, et recréer ces événements équivaut à les banaliser ou à donner dans le spectaculaire. La question devient alors : comment rendre temporairement visibles les horreurs inimaginables commises par les nazis?

Chacune à sa façon, l'image militante et l'image témoin ont engendré une crise de la logique de la représentation. La représentation en tant que volonté de parler au nom des autres en assimilant signifiant et signifié a été remise en question par Mai 68 et par le poststructuralisme, qui contestait la signification et la prétention à la vérité des savoirs visuels et textuels. Cette crise de la représentation a ouvert la porte à l'autoreprésentation et à la réflexivité dans la construction des référents des images. Dans le cas de l'Holocauste, la représentation en tant qu'outil formel et éthique susceptible de ramener ce qui est absent à l'avant-plan pour en témoigner est considérée impossible parce que les nazis ont éliminé les traces de l'extermination : les camps eux-mêmes impliquent l'exécution de la représentation, les relations entre la présence et l'absence, le matériel et l'intelligible ayant été détruites par l'événement lui-même.



Aujourd'hui, les deux types d'images continuent de circuler dans l'infosphère et dans le régime sensible. Les images de l'Holocauste sont devenues omniprésentes et l'échées au point d'en être problématiques. En dépit de l'injonction interdisant sa représentation, l'extermination des Juifs par les nazis est non seulement devenue le sujet de nombreux films hollywoodiens et documentaires indépendants, expositions d'art et de photographie et conférences savantes, mais elle a aussi engendré son propre champ d'études universitaires, une branche des études culturelles appelée « études sur le trauma ». L'historienne française Annette Wieviorka parle même d'une « mémoire saturée », qui implique « une fascination perverse pour l'horreur, un goût mortifère du passé et une instrumentalisation politique des victimes ». Les documentaires, les images témoins et les discours à propos de l'Holocauste sont devenus le modèle de l'image témoin en général, utilisé pour l'ensemble de l'imagerie et des discours à propos des catastrophes et des témoins qui reprennent leur destinée en main en dénonçant les violations de leurs droits et en exigeant réparation et restitution. En outre, on constate la prédominance d'images qui témoignent de catastrophes ayant eu lieu ailleurs, dans lesquelles défilent des subjectivités blessées et s'expose une éthique du témoignage. On pourrait dire que ces images définissent la sensibilité culturelle du XXe siècle, qui s'est maintenue jusqu'à la première décennie du XXIe. Si nous pouvons éprouver un certain scepticisme face à la capacité de ces images à rendre certains événements lisibles, nous continuons de croire en leur autorité. Selon W.T.J. Mitchell, nous considérons les images comme étant « non seulement un type particulier de signe, mais quelque chose comme un acteur dans le théâtre de l'histoire, une présence ou un personnage doté d'un statut de légende ». Vu l'omniprésence de ces images à la télévision, dans les expositions artistiques, les festivals de films documentaires, les sites Web alternatifs de nouvelles, etc., est-il possible de les extirper du flux répétitif de l'instantanéité audiovisuelle et de la banalisation de l'horreur, et de leur donner la possibilité de perturber l'histoire pour qu'elles retrouvent leur caractère politique?



Contrairement à l'image témoin, très répandue, le cinéma militant (des films dont les sujets sont en quête d'autodétermination politique) est devenu presque invisible; il a disparu des salles de cinéma, de la télévision et de la sphère publique, et il n'est montré qu'en de rares occasions dans les universités, les musées et les cinéclubs. Les films militants sont dorénavant des films cultes qui circulent sous la forme de compilations DVD ou d'« images pauvres ». Les images pauvres, comme l'explique Hito Steyerl, sont « des images itinérantes partagées gratuitement, transmises laborieusement au moyen de connexions numériques à basse vitesse, compressées, reproduites, extraites de DVD, remixées et copiées-collées dans divers canaux de distribution ». De quoi ce phénomène pourrait-il être le symptôme? Le cinéma militant a-t-il perdu de sa pertinence en tant que catalyseur du changement politique? Selon Steyerl, les galeries et les lieux d'expression artistique étant souvent situés dans des usines désaffectées, les films politiques n'ont en fait jamais quitté les usines. La différence, c'est qu'au lieu de produire des marchandises, les espaces culturels sont des usines de fabrication « d'images, de jargon, de styles de vie et de valeurs ». Cette nouvelle « usine sociale », toujours selon Steyerl, transforme tout ce qu'elle touche en culture et les spectateurs en travailleurs dont les sens sont mis à contribution dans le but de produire toujours plus de signification. En d'autres mots, l'usine sociale, tout en étant l'incarnation du principe néolibéral selon lequel la culture est une marchandise, contribue à la saturation du sens dans une infosphère déjà surchargée. La marchandisation de la culture est mise en évidence par le fait que le spectateur contemporain de films et d'installations vidéo dans les galeries et les musées est devenu une extension du flâneur, figure paradigmatique du XIXe siècle. Selon l'historien du cinéma Dominique Païni, le spectateur de musée fait face à une myriade d'écrans, contrairement au spectateur traditionnel, qui s'installait devant un écran unique et, dans ce contexte, était synonyme d'immobilité. Aujourd'hui, c'est la durée de l'itinéraire parcouru physiquement par le spectateur qui détermine la durée de la narration du film et, par conséquent, la signification de nombreux films présentés dans les galeries ou les musées dépend de la déambulation autodirigée du spectateur dans ces lieux. De plus, les espaces culturels ont recours à un étalage en vitrine inspiré des passages couverts de Paris, ce qui met en évidence les aspects individuels et consuméristes liés au visionnement de films à l'intérieur d'une galerie.

Le cinéma militant a-t-il perdu de sa pertinence en tant que catalyseur du changement politique?



Steyerl soutient également que l'image militante a été par conséquent « propulsée dans l'incertitude numérique au détriment de sa propre substance ». En leur qualité d'événements cinématographiques, dans les années 1960, les films politiques étaient censés créer des « liens visuels », c'est-à-dire des liens entre les travailleurs et les révolutionnaires du monde dans le but de les informer, de les divertir et de les organiser. Toutefois, la solidarité internationale et ses catalyseurs symboliques et discursifs ont disparu, de même que le travailleur en tant que principale figure du changement sociopolitique. D'une part, la gauche internationale n'existe plus, car – ironiquement – sa démarche internationaliste a été remplacée par les préoccupations des impitoyables titans du capital, une nouvelle ploutocratie dotée d'une mentalité libérale qui s'adonne à la charité entrepreneuriale et cherche à changer le monde en appliquant les mêmes formules qui l'ont rendue riche. D'autre part, le projet culturel néolibéral a relégué à la poubelle l'idée du militantisme, et quiconque est réticent à se faire donner des leçons de morale à propos de la lutte armée ou de la violence se voit marginalisé au nom de la sécurité et des droits. Paradoxalement, des guerres transnationales sont menées au nom de la sécurité et des droits. Selon Alain Badiou, le déclin de la pensée internationaliste de la gauche s'explique par le fait que la période actuelle en est une de « restauration ». En France, ce terme fait référence au retour du roi, en 1815, après la Révolution et Napoléon. Dans la période de restauration actuelle (au lendemain des mouvements politiques de masse des années 1960), le capitalisme libéral et le parlementarisme (son système politique) sont présentés comme les seules solutions acceptables, tandis que les idées révolutionnaires sont considérées comme utopiques et criminelles. Le déclin de la politique de parti et la reconfiguration du paysage politique, phénomène qui se manifeste par l'apparition de divers mouvements sociaux, ont donné lieu à une succession de luttes sporadiques isolées les unes des autres et dénuées de signifiants qui engloberaient l'ensemble d'entre elles et permettraient de tisser des liens partout dans le monde. La dernière vaste mobilisation populaire d'envergure internationale a eu lieu en 2003, année où 50 millions de personnes ont manifesté dans les rues contre la guerre en Iraq : dans *November*, Steyerl s'affiche en train de participer à l'une de ces mobilisations, à Berlin; en voix hors champ, elle médite sur un mode autoréflexif à la futilité de la manifestation en attirant l'attention sur le caractère construit de ses gestes et de son image. Depuis, l'Afghanistan, le Pakistan, l'Iraq, la Libye et la Syrie ont connu de profonds bouleversements. Au moyen d'expropriations, de tactiques d'isolement, d'assassinats, de sièges et de harcèlement, la destruction des vies des Palestiniens et de leurs modes d'existence dans les territoires occupés et à Gaza se poursuit. L'équivalent du cinéma militant produit aujourd'hui, c'est-à-dire les documents audiovisuels qui accompagnent les mouvements sociaux, pourrait en outre être considéré comme jouant un rôle de contre-information : le nouveau militantisme médiatique est une espèce de supplément qui dévoile ce que les médias de masse traditionnels ne montrent pas. Dans ce cadre, le principal objectif d'une bonne partie des images politisées contemporaines est de permettre la visibilité de certaines luttes ou injustices qui ont lieu ailleurs. L'exploitation et la répression sont courantes partout dans le monde, la nouvelle vague d'accumulation par la dépossession s'étendant à tous les coins de la planète. En même temps,

notre champ visuel est saturé d'images témoignant d'événements traumatiques, ce qui nous rend sceptiques face à la capacité des images à commémorer ces événements ou à les réhabiliter. Dans ce contexte, les victimes obtiennent une réparation éthique qui s'inscrit dans le discours des droits humains. C'est peut-être pourquoi, comme le dit Alain Badiou, l'idée du mal absolu occupe une place aussi centrale à notre époque : de l'Holocauste aux dictateurs et aux tortionnaires latino-américains, en passant par la terreur stalinienne et les génocides africains. Pour Badiou, le mal dépend d'événements qui affaiblissent ou détruisent le sujet, faisant par conséquent de lui une espèce de « subjectivité blessée ». Or ce qui pose problème dans le discours du mal absolu est qu'il se situe à l'extérieur du champ de l'autodétermination politique, ses victimes ne se voyant accorder une visibilité que dans la mesure où elles exigent réparation en invoquant le cadre éthique des droits humains.

À la lumière de ce qui précède, le concept de « non-citoyen » formulé par Ariella Azoulay s'avère utile pour réfléchir aux référents politiques qui pourraient donner lieu à des images militantes dans l'ordre mondial actuel. Dans son livre marquant intitulé *The Civil Contract of Photography*, Azoulay formule une distinction entre citoyens et non-citoyens dans le contexte du conflit israélo-palestinien. Dans la Déclaration des droits de l'homme de 1948, la citoyenneté est considérée comme un droit inaliénable et universel conféré à l'individu par l'État-nation. Les non-citoyens sont donc ceux qui sont gouvernés conjointement avec les citoyens, mais qui ne jouissent pas des droits des citoyens ou qui ont des droits différents de ceux-ci. Le statut de non-citoyenneté ou de sous-citoyenneté n'est pas unique aux Palestiniens, mais s'applique aussi au *quart-monde*, c'est-à-dire aux personnes qui vivent en marge du système et qui n'ont ni éducation, ni perspectives d'emploi, ainsi qu'aux immigrants, aux réfugiés, aux travailleurs illégaux, aux populations déplacées par la guerre, la famine, l'industrialisation des régions rurales, le développement urbain, etc. Azoulay souligne que la Déclaration des droits de l'homme est fondée sur une notion universelle de citoyenneté qui fait du citoyen la seule figure capable de lutter contre les abus du pouvoir. En d'autres mots, un citoyen est défini comme un individu qui prête allégeance à un État souverain et qui a droit à la protection de cet État. En établissant les catégories de citoyenneté et de non-citoyenneté, Azoulay suggère de se débarrasser du fantôme du nationalisme et de remplacer la définition des Nations unies par une notion non universaliste et territoriale de la citoyenneté, pour que les non-citoyens se voient accorder un statut politique. Ce faisant, Azoulay cherche également à interroger la notion de « vie nue » formulée par Giorgio Agamben et celle de « vie indigne d'être pleurée » proposée par Judith Butler, parce que ces notions excluent toute possibilité d'autodétermination politique.



Pour Badiou, le mal dépend d'événements qui affaiblissent ou détruisent le sujet, faisant par conséquent de lui une espèce de « subjectivité blessée ».





Ce qui distingue actuellement un citoyen d'un non-citoyen est la participation politique et le droit à la protection. Le non-citoyen est un individu qui n'a aucun statut de résident permanent là où il vit et qui possède un nombre limité de droits et d'obligations. La politisation de la non-citoyenneté prônée par Azoulay repose donc nécessairement sur une séparation radicale de l'État et de la nation et sur le principe selon lequel tout individu, où qu'il soit, a le droit de jouir de la citoyenneté dans le territoire où il réside. De plus, cette politisation de la non-citoyenneté ne s'appuie pas sur une conception du conflit politique fondée la violation des droits et le nettoyage ethnique, où la dépossession et l'oblitération sont présentées comme des problèmes d'ordre moral et éthique, et les Palestiniens considérés comme des réfugiés dépossédés qui exigent réparation et reconnaissance. Selon Azoulay, l'« humanitarisation » des conflits (c'est-à-dire la façon dont les conflits sont considérés comme étant « solubles » grâce à l'aide humanitaire) circonscrit notre champ de vision en la matière. Comment la citoyenneté pourrait-elle être conférée à des non-citoyens qui sont gouvernés comme des exceptions à la règle? Quelles sont les conditions de visibilité des non-citoyens ou des « sous-citoyens » qui pourraient ouvrir la porte à l'action politique, au-delà de la dénonciation de la violation de leurs droits? Comment leurs épreuves pourraient-elles être politisées à partir de leurs propres images? Et comment la figure de la non-citoyenneté pourrait-elle englober, outre les droits civils et politiques, les droits économiques et sociaux?

Considérant les images déjà existantes de catastrophes et de désastres, Azoulay et Susan Sontag nous enjoignent de nous responsabiliser face à ce qui est visible, en évitant de mêler l'éthique aux discours sur la guerre et le conflit, pour faire en sorte que la politique redevienne un espace de parole et d'action. Elles suggèrent une *praxis visuelle* qui consisterait à regarder les images portant les traces de la perpétuation administrée des désastres afin d'en tirer une visibilité dont l'objectif serait d'établir un référent dont le statut irait au-delà de l'image en tant que documentation. Ainsi, le film et la photographie sont conçus non pas comme des outils de documentation des événements, mais comme un espace politisé pouvant actualiser parole et action. De ce point de vue, la fonction du spectateur consciencieux ne serait plus simplement celle d'une usine produisant des signes, et le cinéma reprendrait son rôle d'instrument politique et de médiateur des relations politiques.

“

La révolution n'est pas seulement faite de signes et de discours, mais aussi de gestes, de croyances et de résonances.

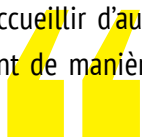
”



November (2004), de Steyerl, est une lecture de l'actuelle restauration néolibérale, vue dans l'optique du passé qui persiste dans le monde contemporain (l'héritage de l'image militante ainsi que le désir et le besoin persistants d'une telle image) et qui reconfigure obligatoirement la relation du présent à l'histoire (comment nous nous situons face à l'histoire des mouvements radicaux internationaux des années 1960). *November* s'interroge en outre sur la manière dont on peut comprendre la pratique militante et l'image militante aujourd'hui, dans un contexte de normalisation du néolibéralisme. Avec son ton de lendemain de veille révolutionnaire, de défaite militante et de mélancolie mêlée de colère, la vidéo de Steyerl pourrait être considérée comme un épilogue au film *Deutschland im Herbst*, réalisé en 1977 par Rainer Werner Fassbinder, Volker Schlöndorff et Alexander Kluge. Collage alliant documentaire et fiction, le film cherche à comprendre la société allemande à la fin de l'époque terroriste de la RAF. L'action se déroule durant la semaine suivant le 18 octobre 1977. Les images documentaires qu'on y voit sont les funérailles d'État de Hans Martin Schleyer (kidnappé puis exécuté par la RAF), les minutes de silence observées à l'intérieur de l'usine Daimler-Benz, à Stuttgart, à la suite de la mort de Schleyer, ainsi que la marche funèbre pour Andreas Baader, Gudrun Ensslin et Jan-Carl Raspe, en octobre 1977. Le film porte sur les lendemains de la guerre qui a fait rage en Allemagne, dans les années 1970, entre l'État assujéti à la grande entreprise et les révolutionnaires/terroristes. L'épisode signé par Fassbinder décrit l'atmosphère hystérique qui régnait parmi la population allemande à cette époque. Le cinéaste, qui joue son propre rôle, est dépeint comme un homme qui vit avec son petit ami une crise qui s'apparente à celle que traverse la société allemande en raison des événements. Nous voyons Fassbinder en train de discuter avec sa mère, critiquant son conformisme politique et ses points de vue de droite sur les événements (« l'État a eu raison de les tuer »). Si, dans *Deutschland im Herbst*, l'idéal révolutionnaire qui maintenait l'opposition unie contre l'État et les grandes sociétés est sur le point de rendre l'âme et fait l'objet d'un deuil collectif, dans la vidéo de Steyerl, ce deuil face à l'échec révolutionnaire se déroule dans la sphère personnelle. La vidéo raconte l'histoire d'Andrea Wolf, la meilleure amie de Steyerl à l'âge de 17 ans, qui, considérée comme une terroriste kurde, est morte tuée par balles en 1998, en Anatolie orientale. Pour Steyerl, la vidéo traite de la libération suite à la fin de l'histoire, ce qui signifie que ce qu'on appelle aujourd'hui terrorisme était auparavant appelé internationalisme, et que seuls les gestes de la révolution continuent de circuler aujourd'hui. La vidéo comprend des séquences tirées d'un film d'arts martiaux féministe que l'artiste avait tourné avec Andrea au début des années 1980. En raison de la mort d'Andrea, ce film est devenu un document, et dans *November*, Steyerl juxtapose ces vieilles images à celle montrant Andrea en tant que révolutionnaire kurde et martyr, transformant cette dernière en une icône de la résistance en circulation. L'utilisation que fait Steyerl de la réflexivité ainsi que la narration historique entremêlée à la vidéo font de *November* une œuvre qui s'apparente aux films politiques des années 1960, tout en s'en distinguant. De plus, en voix hors champ, Steyerl dit ce qui suit : « Novembre est le moment qui vient après octobre, où la révolution semble terminée et où les luttes périphériques deviennent impossibles à communiquer. » Le film soulève d'urgentes questions : comment l'image d'Andrea, en tant qu'icône

de la résistance, pourrait-elle être internationalisée? La révolution n'est pas seulement faite de signes et de discours, mais aussi de gestes, de croyances et de résonances. Comment construire le « langage commun » qui manque aujourd'hui et qui pourrait être utilisé comme outil politique?

De la même façon que Chris Marker, qui ajoute dans *Lettre de Sibérie* (1957) différentes voix hors champ à une même séquence d'images, Harun Farocki insère dans *Respite* différents intertextes au sein d'une série d'images qui se répète. Cette stratégie sert à la fois à encadrer et à ouvrir les images. Celles de *Respite* sont tirées de séquences bien connues tournées à Westerbork (Pays-Bas), un camp de réfugiés construit en 1939 où l'on enfermait les Juifs qui fuyaient l'Allemagne, puis converti en camp de transit après l'occupation, en 1942. Le film avait été commandé par l'officier nazi Albert Gemmeker au photographe juif Rudolf Breslauer, qui allait plus tard être déporté et assassiné. Les images de Breslauer ne documentent pas l'extermination mais l'évoquent, puisqu'elles se conforment au souhait de Gemmeker, qui voulait montrer l'efficacité économique caractérisant le camp, décrit comme un modèle de productivité. Dans le film, nous voyons les prisonniers de Westerbork, souriants, s'adonner à des séances d'exercices, danser ou vaquer à leurs tâches quotidiennes. Les séquences, qui montrent aussi des prisonniers en train de travailler, d'accueillir d'autres prisonniers dans le camp ou de démanteler des pièces mécaniques, combinent de manière troublante discipline de travail et divertissement de camp d'été.



En répétant les séquences et en y entremêlant différents textes, Farocki confère aux images une fonction nouvelle, où l'acte de regarder l'Holocauste et celui de le représenter en images s'articulent autrement. D'une part, la répétition des séquences met en relief l'impossibilité, pour les images, d'avoir des significations stables. D'autre part, Farocki met en évidence la séparation ou le fossé qui existe entre les choses, les images et la perception que nous en avons. À l'instar de Steyerl, Farocki aborde la question de la transhumance des images iconiques : la principale image du film est celle d'une jeune fille dont on sait qu'elle a été déportée à Auschwitz; cette même jeune fille fait l'objet de la quête d'Ad Wagenaar, qui cherche à découvrir son identité (une Rom de Hollande). Les images de Breslauer ne représentent pas l'Holocauste, mais le documentent : ses images ordinaires empreintes de normalité ont pour effet de faire écho, dans l'esprit du regardeur, aux autres scènes et images de l'Holocauste qui peuplent notre mémoire et notre imagination collectives. La vidéo *Respite* de Farocki évoque donc des images-souvenirs de l'extermination en créant un palimpseste composé des images perçues et de celles qui nous reviennent en mémoire lorsque nous regardons ces images et les mettons en relation les unes avec les autres dans les différents intertextes.

Les vidéos de Steyerl et de Farocki abordent indirectement – ou en employant différents procédés discursifs – les épreuves des non-citoyens, au moyen d’images militantes et d’images témoins. Au-delà d’un regard consciencieux posé sur les images existantes de personnes aux prises avec des catastrophes et des injustices, comment le non-citoyen peut-il être représenté et politisé au XXI^e siècle? Quel langage commun pourrait constituer le discours porté par ces images? Les images peuvent-elles engendrer le changement? Une image de changement peut-elle être montrée? Que peut changer une image?



Traduction : Gabriel Chagnon



very attentively, first as films or as historical documents and later of course in view of whether we could learn from them.

Ariella Azoulay

The Civil Contract of Photography (Cambridge, Mass., MIT Press, 2009).

Alain Badiou

Interviewé par Christoph Cox, Molly Whalen, « On Evil: An Interview with Alain Badiou », *Cabinet* no 5, hiver 2001-2002. Accessible en ligne : <http://www.cabinetmagazine.org/issues/5/alainbadiou.php>.

Sources **Georges Didi-Huberman**

Images malgré tout, Paris, Minuit, 2003.

Thomas Elsaesser

« Holocaust Memory as the Epistemology of Forgetting? Re-wind and Postponement in Respite », dans *Harun Farocki: Against What Against Whom*, Kodwo Eshun et Antje Eheman (dir. publ.), Cologne, Walter Konig, 2010.

Irmgard Emmelhainz

Critique du livre d'Ariella Azoulay *The Civil Contract of Photography*, *AMCA Journal*, septembre 2009. Accessible en ligne : <http://www.amcainternational.org/Irmgard%20final%20edits.pdf>.

Kodwo Eshun & Ros Gray

« The Militant Image: A Ciné-Geography Editor's Introduction », *Third Text* 25:1, mars 2011, p. 1-12.

Hal Foster

« Something Becomes Visible », *Artforum*, novembre 2004.

Judith Goudsmit and Asad Raza

« Interpretations: Harun Farocki, *Respite* (2007) », *3 Quarks Daily*. Accessible en ligne : <http://www.3quarksdaily.com/3quarksdaily/2009/02/interpretations-harun-farocki-respite-2007.html>.

Pablo Lafuente

« For a Populist Cinema: On Hito Steyerl's *November* and *Lovely Andrea* », *Afterall*, automne-hiver 2008. Accessible en ligne : <http://www.afterall.org/journal/issue.19/populist.cinema.hito.steyerls.november.and.lovely>.

Garry Leech

« Promoting Injustice: The Bias of Human Rights Watch », *Counterpunch*, 13 mars 2013. Accessible en ligne : <http://www.counterpunch.org/2013/03/14/the-bias-of-human-rights-watch/>.

W.J.T. Mitchell

Iconology: Image, Text, Ideology, Chicago, The University Press, 1996, p. 2.

Dominique Païni

« Le retour du flâneur / The Return of the Flâneur », *Art Press* 255, 2000, p. 33-41.

Hito Steyerl

« The Articulation of Protest », septembre 2002. Accessible en ligne : http://republicart.net/disc/mundial/steyerl02_en.htm.

Hito Steyerl

« Is a Museum a Factory? », *e-flux journal* no 7, juin 2009. Accessible en ligne : <http://www.e-flux.com/journal/is-a-museum-a-factory/>.

Hito Steyerl

« In Defense of the Poor Image », *e-flux journal* no 10, novembre 2009. Accessible en ligne : <http://www.e-flux.com/journal/in-defense-of-the-poor-image/>

Paul Virilio

« The Museum of Accidents », *International Journal of Baudrillard Studies*, vol. 3, no 2, juillet 2006. Accessible en ligne : http://www.ubishops.ca/baudrillardstudies/vol3_2/virilio.htm.

Annette Wieviorka

The Era of the Witness (Cornell University Press, 2006).

LA FABRIQUE DES IMAGES

THE IMAGE FACTORY

Ce texte a été produit par SBC Galerie d'art contemporain dans le cadre de l'exposition LA FABRIQUE DES IMAGES, sous le commissariat de Pip Day. L'exposition s'inscrit dans le projet de recherche 2012-2014 de SBC portant sur la Souveraineté.

This text was commissioned by SBC Gallery of Contemporary Art on the occasion of the exhibition THE IMAGE FACTORY, curated by Pip Day as part of SBC's 2012-2014 research program on Sovereignty.

SBC galerie d'art contemporain
372, rue Sainte-Catherine Ouest, Espace 507
Montréal (Québec) H3B 1A2
T. 514.861.9992

info@sbcgallery.ca
sbcgallery.ca