



LE SUPERMARCHÉ DES IMAGES

11/02 → 07/06/20

JEU DE PAUME
DOSSIER DOCUMENTAIRE

DOSSIER DOCUMENTAIRE MODE D'EMPLOI

Conçu par le service des projets éducatifs, en collaboration avec l'ensemble du Jeu de Paume et les professeurs-relais des académies de Créteil et de Paris, ce dossier propose aux enseignants et aux équipes éducatives des éléments de documentation, d'analyse et de réflexion.

Il se compose de trois parties :

Découvrir l'exposition offre une première approche du projet et du parcours de l'exposition.

Approfondir l'exposition développe plusieurs axes thématiques autour des conceptions de la représentation et du statut des images.

Pistes scolaires initie des questionnements et des recherches, en lien avec une sélection d'œuvres et de documents présentés dans l'exposition.

Disponible sur demande, le dossier documentaire est également téléchargeable depuis le site Internet du Jeu de Paume (document PDF avec hyperliens actifs).

CONTACTS

Julia Parisot

chargée des publics jeunes et scolaires
01 47 03 04 95 / juliaparisot@jeudepaume.org

Marie-Louise Ouahioune

informations et réservations
01 47 03 12 41 / serviceeducatif@jeudepaume.org

Sabine Thirirot

responsable des projets éducatifs
sabinethirirot@jeudepaume.org

conférencières et formatrices

Ève Lepaon

01 47 03 12 42 / evelepaon@jeudepaume.org

Cécile Tourneur

01 47 03 12 42 / ceciletourneur@jeudepaume.org

professeurs-relais

Céline Lourd, académie de Paris

celinelourd@jeudepaume.org

Cédric Montel, académie de Créteil

cedrilmontel@jeudepaume.org

Crédits photographiques : p. 6 © Evan Roth · p. 10 © Julien Prévieux · p. 11 © Maurizio Cattelan's Archive/photo : Attilio Maranzano ; © Sylvie Fleury/photo : Charles Duprat · p. 12 © Wilfredo Prieto/ADAGP, Paris, 2019 · p. 17 © Almine Rech, Paris/Estate of László Moholy-Nagy · p. 18 © Andreï Malodkin · p. 21 © Estate Hans Richter/photo : Centre Pompidou, MNAM-CCI, dist. RMN-Grand Palais/image Centre Pompidou, MNAM-CCI · p. 22 © RYBN.ORG/photo : Luce Moreau · p. 25 © DISNOVATION.ORG · p. 27 © Taysir Batniji / ADAGP, Paris, 2019 · p. 28 © Harun Farocki, 2001 · p. 32 © Martha Rosler ; © ADAGP, Paris, 2019/photo : Centre Pompidou, MNAM-CCI, dist. RMN-Grand Palais/image Centre Pompidou, MNAM-CCI · p. 35 © Li Hao · p. 39 © Andreas Gursky/Courtesy Sprüth Magers/ADAGP, Paris, 2019 · p. 40 © Geraldine Juárez/photo : Philipp Ottendörfer · p. 41 © Minerva Cuevas · p. 42 © Thomas Ruff/ADAGP, Paris, 2019/CNAP/photo : galerie Nelson, Paris · p. 43 © Jeff Guess · p. 45 © Chia Chuyia/photo : DR, Singapore Art Museum · p. 46 © Antje Ehmann · p. 47 © Martin Le Chevallier · p. 48 © Aram Bartholl · p. 49 © 1983 Marion's Films avec l'autorisation de mk2 Films · p. 50 © Succession Yves Klein c/o ADAGP, Paris, 2019/photo : Archives Yves Klein/ADAGP Images ; © Studio Kevin Abosch · p. 51 © Samuel Bianchini/ADAGP, Paris, 2019 · p. 52 © Max de Esteban · p. 53 © William Kentridge/photo : Cathy Carver · p. 54 © Martin Le Chevallier

SOMMAIRE

7	DÉCOUVRIR L'EXPOSITION
8	Présentation et parcours de l'exposition
11	Artistes exposés
13	APPROFONDIR L'EXPOSITION
14	<i>Iconomie</i> , image et économie
19	Monnaie, image et argent
24	Accumulation, image et capital
30	Circulation, image et flux
36	Orientations bibliographiques thématiques
38	PISTES SCOLAIRES
39	Stocks
41	Matières premières
45	Travail
50	Valeurs
52	Échanges

Rendez-vous des mardis jeunes

À l'occasion des « mardis jeunes » du Jeu de Paume sont organisées des rencontres avec les artistes et les commissaires invités.

mardis 25 février, 31 mars, 28 avril et 26 mai 2020

– le dernier mardi du mois, de 11 h à 21 h

– programme disponible sur le site Internet du Jeu de Paume, rubrique « mardis jeunes »

– gratuit pour les étudiants et les moins de 25 ans

FOCUS – Le collectif

Le Jeu de Paume lance FOCUS, un collectif de bénévoles animés par une passion commune pour l'art et les images, et une volonté d'agir dans le milieu de la culture.

Les 18-25 ans sont invités à découvrir les coulisses de l'institution culturelle, à rencontrer ses équipes et les artistes programmés, mais aussi à participer à la conception d'événements et de contenus dédiés aux publics jeunes.

– contact : focus@jeudepaume.org

ACTIVITÉS ENSEIGNANTS ET SCOLAIRES

■ Rencontres enseignants

Lors de chaque nouvelle session d'expositions, les équipes pédagogiques et éducatives sont invitées à une visite commentée, dont l'objectif est d'envisager les axes de travail et de préparer ensemble la venue des classes ou des groupes au Jeu de Paume. À cette occasion, le « dossier documentaire » de l'exposition est présenté et transmis aux participants.

mardi 25 février 2020, 18 h

Visite de l'exposition « Le supermarché des images », réservée aux enseignants partenaires

mardi 3 mars 2020, 18 h 30

Visite de l'exposition « Le supermarché des images »
– ouvert gratuitement à tous les enseignants et équipes éducatives
– sur inscription : 01 47 03 04 95
ou juliaparisot@jeudepaume.org

■ Visites-conférences pour les classes

Les conférencières du Jeu de Paume accueillent et accompagnent les classes dans la découverte des expositions, en favorisant l'observation, la participation et la prise de parole des élèves. Ces visites permettent aux publics scolaires d'être en position active et documentée devant les images, de s'approprier les œuvres et les démarches artistiques.
– tarif : 80 € (durée : 1 heure)
– réservation : 01 47 03 12 41
ou serviceeducatif@jeudepaume.org

■ Visites approfondies

Autour de propositions thématiques, ces visites associent l'analyse des œuvres dans les salles d'exposition à des introductions et des développements en images dans l'espace éducatif.

« Images et économie »

En lien avec l'exposition « Le supermarché des images », les relations entre images et économie sont replacées dans une histoire plus générale de l'art et du cinéma qui invite à interroger les modalités de production et de circulation des images.
– tarif : 120 € (durée : 2 heures)
– réservation : 01 47 03 12 41
ou serviceeducatif@jeudepaume.org

■ Parcours croisés autour de l'exposition

Les parcours croisés mettent en perspective la visite d'une exposition au Jeu de Paume avec une activité dans un lieu partenaire, en liant les approches thématiques.

Découvertes visuelles et pratiques artistiques

Avec la Maison du geste et de l'image, Paris 1^{er}

Ces projets articulent la rencontre avec les œuvres dans les expositions à des ateliers de pratiques artistiques : images fixes, images en mouvement ou théâtre. Construits au préalable avec les enseignants, les structures et un intervenant spécifique à l'attention de chaque classe, ils se composent de deux visites commentées au Jeu de Paume, en fonction du thème choisi, et de trois séances de trois heures d'atelier à la MGI pour élaborer une réalisation collective.
– coût global : 600 €
– contact : 01 47 03 04 95 ou juliaparisot@jeudepaume.org

De l'économie à l'icône

Avec Citéco – Cité de l'économie, Paris 17^e

L'exposition « Le supermarché des images » recourt à de nombreux termes de vocabulaire économique. En amont de la visite au Jeu de Paume, Citéco élabore une visite thématique pour décrypter ces concepts et mieux comprendre les mécanismes économiques. Pourquoi échanger ? Quelles formes prennent les échanges ? Quelle influence ont-ils sur le développement économique ? Qu'est-ce qu'un marché ? Comment fonctionnent l'offre et la demande ? Qu'appelle-t-on la concurrence ?
– Jeu de Paume : 80 € / réservation : 01 47 03 04 95 ou juliaparisot@jeudepaume.org
– Citéco : 4,50 € par élève ; 2 € par élève pour les REP et REP+ ; 5 € par étudiant / réservation : groupe@citeco.fr (préciser « parcours croisé Jeu de Paume – Citéco »)

Matières, supports et usages des images

Avec le Musée des Arts Décoratifs, Paris 1^{er}

Les collections du MAD sont riches d'un fonds de 350 000 photographies, constitué au fil de son histoire depuis 1864. En regard de l'exposition « Le supermarché des images », ce parcours permet de découvrir la matérialité et les supports des photographies du XIX^e siècle au milieu du XX^e siècle. L'activité, qui se déroule dans la bibliothèque du MAD, amène les élèves à identifier leurs modes de présentation et de circulation autour d'une sélection d'albums, de tirages et de documents.
– Jeu de Paume : 80 € / réservation : 01 47 03 04 95 ou juliaparisot@jeudepaume.org
– MAD : 95 € (durée : 1 heure 30, le jeudi matin, à partir du collège) / réservation : 01 44 55 59 25 ou jeune@madparis.fr (préciser « parcours croisé Jeu de Paume – MAD »)

D'autres parcours sont susceptibles d'être organisés, en lien avec l'actualité des expositions et des actions en Île-de-France.

■ Parcours spécifiques

Des parcours spécifiques sont conçus en fonction des projets de classe et d'établissement. Ils peuvent articuler plusieurs parcours croisés ou des activités sur mesure, afin de permettre aux élèves d'explorer différents domaines de connaissances et de pratiques dans le cadre d'un parcours artistique et culturel coordonné.

ACTIVITÉS HORS TEMPS SCOLAIRES, JEUNES PUBLICS ET FAMILLES

Nos actions s'adressent également aux établissements de l'enseignement supérieur. Des productions et des rencontres métiers peuvent être envisagées en fonction de la spécificité des formations.

Afin de concevoir ce type de projet, nous vous invitons à contacter le service des projets éducatifs du Jeu de Paume.

– renseignements : 01 47 03 04 95
ou juliaparisot@jeudepaume.org

■ Formation continue « Images et arts visuels »

Cette formation propose aux enseignants de toutes les disciplines et aux équipes éducatives des séances transversales autour du statut des images dans notre société et de leur place dans les arts visuels.

Les sessions de formation sont élaborées en lien avec la programmation du Jeu de Paume et développent des thématiques qui recouvrent l'histoire des représentations et la création contemporaine. Composé de six séances de trois heures, le mercredi après-midi de novembre 2019 à avril 2020, le programme s'organise en plusieurs temps qui associent conférences et visites des expositions, interventions et mises en perspective.

L'ensemble de cette formation est conçu par l'équipe du service des projets éducatifs du Jeu de Paume, ainsi que par des intervenants invités : historiens, théoriciens, formateurs, commissaires et artistes. Les séances ont lieu dans l'auditorium et dans les salles d'exposition du Jeu de Paume, ainsi que chez nos partenaires culturels.

Renseignement et inscriptions

La formation continue « Images et arts visuels » est accessible sur inscription directement auprès du service des projets éducatifs du Jeu de Paume, ou dans le cadre du PAF de l'académie de Versailles. Les inscriptions concernent l'ensemble des six séances.

– gratuit sur inscription
– contact : 01 47 03 04 95 ou juliaparisot@jeudepaume.org

■ Formations spécifiques

Le Jeu de Paume participe à la conception et à la réalisation de séances de formation, dans le cadre des INSPE (Instituts nationaux supérieurs du professorat et de l'éducation) et des PAF (plans académiques de formation) ou de stages disciplinaires, notamment pour les académies d'Île-de-France. Ces séances peuvent comprendre des présentations des expositions, des pistes de travail et des ressources, ainsi que des conférences théoriques thématiques. Vous pouvez vous adresser au service des projets éducatifs pour concevoir un programme autour d'un sujet ou d'une question spécifique.

– contact : juliaparisot@jeudepaume.org

■ Les rendez-vous en famille

Le premier samedi du mois, les conférencières du Jeu de Paume accueillent les enfants (7-11 ans) et leurs parents, ou les adultes qui les accompagnent, au cours d'un rendez-vous avec les images. Ce parcours est idéal pour aborder les enjeux de l'exposition et prendre le temps de les découvrir en famille.

samedis 7 mars, 4 avril, 2 mai et 6 juin 2020, 15h30

Que trouve-t-on habituellement dans un supermarché ? À quoi cela ressemblerait s'il n'y avait que des images ? Une image peut-elle en cacher une autre ? De quoi et comment les images sont-elles faites ? Sont-elles toutes matérielles ? Peut-on toutes les voir ? Y a-t-il trop d'images ? Comment les stocker ? Leur conservation et leur circulation consomment-elles de l'énergie ? Peuvent-elles être le produit d'un travail invisible ?

Durée des rendez-vous en famille : 1 heure

Visites gratuites pour les enfants de 7 à 11 ans et pour les abonnés ou sur présentation du billet d'entrée

Réservation conseillée : rendezvousenfamille@jeudepaume.org
ou 01 47 03 12 41

■ Les enfants d'abord !

Le dernier samedi du mois, le Jeu de Paume propose des visites-ateliers, réservées aux enfants de 7 à 11 ans, qui sont invités à expérimenter, composer et éditer leurs propres images.

samedis 29 février, 28 mars, 25 avril, 30 mai 2020, 15h30

« Dans mon caddie, il y a... »

Comment se repérer dans la multitude d'images qui nous entoure aujourd'hui ? Les participants sont invités à parcourir les espaces de l'exposition « Le supermarché des images » avec un appareil photo numérique et une liste de courses, afin de réaliser un ensemble de prises de vue. De retour dans l'espace éducatif, il s'agit de sélectionner un petit nombre d'images, d'affiner le point de vue de chacun, pour repartir avec ses propres tirages.

« Les enfants d'abord ! » sont conçus par le Jeu de Paume et par Marielle Bernaudeau.

Ateliers pour enfants : www.lafilledecorinthe.com

Durée des visites-ateliers : 2 heures

Tarif : 6,20 €

Réservation obligatoire : lesenfantsdabord@jeudepaume.org
ou 01 47 03 04 95

Programme complet des activités éducatives 2019-2020
à destination des publics scolaires et enseignants
disponible sur www.jeudepaume.org



Evan Roth, *Since You Were Born*, 2019-2020

« Une grande partie de nos recherches d'information, achats, échanges personnels ou professionnels, lectures et loisirs passe par le web. Toutes ces interactions laissent des traces indélébiles en générant des données que les grands fournisseurs d'accès à Internet archivent et monnayent.

Evan Roth a entamé en 2012 une série intitulée *Internet Cache* en se servant d'images accumulées dans la mémoire cache de son ordinateur. Afin de créer ces pièces, Roth utilise le logiciel employé pour générer des feuilles de *sprites* ou animations de jeux vidéo, mais en le trafiquant pour qu'il produise des groupes d'images dont les dimensions sont déterminées par un algorithme. La philosophie hacker imprègne le travail de l'artiste, qui collabore également avec des collectifs alternatifs tels que Free Art and Technology Lab (F.A.T. Lab).

Pour l'installation *Since You Were Born*, il prend comme point de départ la naissance de sa seconde fille, le 29 juin 2016, en vue de concevoir un projet in situ en imprimant toutes les images stockées dans son cache web sans aucune sélection ni hiérarchie. Photos de famille, logos, captures d'écran et bannières publicitaires s'accumulent en saturant l'espace virtuel qui entoure le spectateur pour faire apparaître un portrait à la fois personnel et universel du *xxi^e* siècle. Roth propose ainsi une autre façon de conserver les données en ligne, transformées en installation artistique permanente conçue par des algorithmes, en narration créée par la technologie. Au passage, il nous confronte aussi physiquement à la grande quantité d'images avec laquelle nous sommes en contact au quotidien. »

Marta Ponsa, notice de l'œuvre d'Evan Roth, *Since You Were Born*, 2019-2020, in Peter Szendy, Emmanuel Alloa, Marta Ponsa (dir.), *Le Supermarché des images*, Paris, Jeu de Paume/Gallimard, 2020, p. 44.

DÉCOUVRIR L'EXPOSITION

Nous habitons un monde de plus en plus saturé d'images. Leur nombre connaît une croissance tellement exponentielle – aujourd'hui plus de trois milliards d'images partagées chaque jour sur les réseaux sociaux – que l'espace de la visibilité semble être littéralement submergé. Comme s'il ne pouvait plus contenir les images qui le constituent. Comme s'il n'y avait plus de place, plus d'interstices entre elles. On s'approcherait ainsi de la limite que Walter Benjamin, il y a un siècle déjà, imaginait sous la forme d'« un espace à cent pour cent tenu par l'image ».

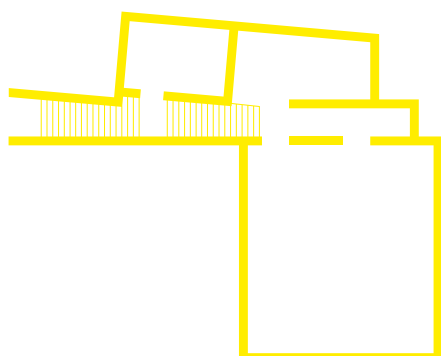
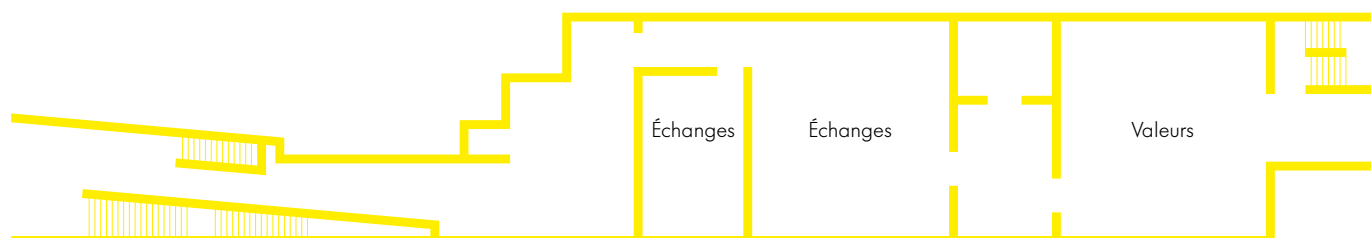
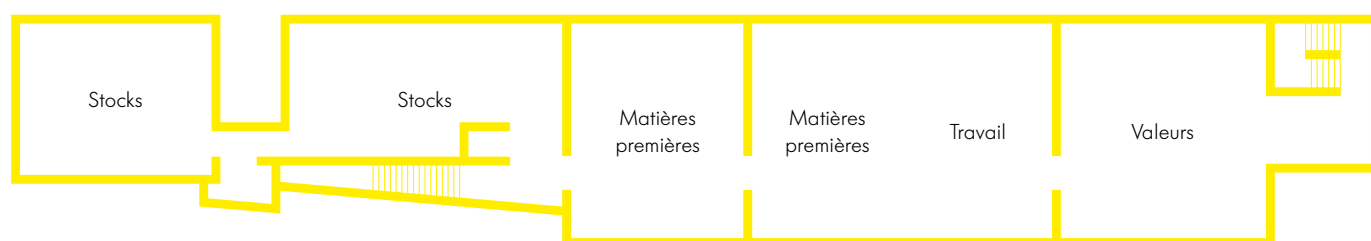
Face à une telle surproduction d'images, se pose plus que jamais la question de leur stockage, de leur gestion, de leur transport (fût-il électronique) et des routes qu'elles suivent, de leur poids, de la fluidité ou de la viscosité de leurs échanges, de leurs valeurs fluctuantes – bref, la question de leur économie. Dans l'ouvrage *Le Supermarché du visible*, duquel est issue cette exposition, la dimension économique de la vie des images prend le nom d'*économie*. Les œuvres choisies pour « Le supermarché des images »

posent un regard incisif et vigilant sur de tels enjeux. D'une part, elles réfléchissent les bouleversements qui affectent aujourd'hui l'économie en général, qu'il s'agisse de stocks aux dimensions inouïes, de matières premières raréfiées, du travail et de ses mutations vers des formes immatérielles ou encore de la valeur et de ses nouvelles expressions, notamment sous forme de cryptomonnaies. Mais, d'autre part, ces œuvres interrogent aussi le devenir de la visibilité à l'ère de l'économie globalisée : entraînée dans des circulations incessantes, l'image – toute image – nous apparaît de plus en plus comme un *arrêt sur image*, c'est-à-dire comme une cristallisation momentanée, comme l'équilibre provisoirement stabilisé des vitesses qui la constituent.

Dans le supermarché qui s'expose ici, en somme, les images de l'économie parlent chaque fois de l'économie de l'image. Et vice versa, comme si elles formaient un recto-verso.

Peter Szendy, Emmanuel Alloa et Marta Ponsa

PRÉSENTATION ET PARCOURS DE L'EXPOSITION



Plan de l'exposition

Stocks

Avec sa photographie monumentale intitulée *Amazon* (2016), Andreas Gursky a donné une image mémorable des immenses entrepôts de la culture marchandisée d'aujourd'hui. Mais ce sont aussi les images elles-mêmes que l'on entrepose dans des stocks : elles s'y amoncellent et en débordent, à l'instar de la cascade de 20 000 négatifs qu'Ana Vitória Mussi met en scène dans *Por um fio* (1977-2004) ou de l'avalanche de pages Internet qui s'accumulent dans la mémoire cache avec laquelle Evan Roth tapisse les espaces du musée (*Since You Were Born*, 2019-2020). Pour *Storage* (2019), Geraldine Juárez a moulé dans la glace des supports anciens ou récents, comme les cassettes ou les clés USB. Mais en inscrivant le logo *getty images®* sur un miroir (*Gerry Images*, 2014), elle suggère que c'est tout le visible qui, à la limite, devient une banque de données. De ce devenir-stock de la visibilité, on peut voir les prémices dans la collection de manuels de photographie de diverses époques qu'entasse Zoe Leonard (*How to Make Good Pictures*, 2016) ou, déjà, à travers la série de diagrammes par lesquels Kazimir Malévitch représentait les grands mouvements de circulation iconique au sein de l'histoire de l'art.

Matières premières

À la délicatesse de la cire qui forme les transparences de l'œuvre *On Balance (dare e avere)* d'Elena Modorati (2019) répond la lourdeur poisseuse du pétrole brut qui alimente les images chez Andreï Molodkin (*YES*, 2007) ou chez Minerva Cuevas (*Silver Shell*, 2015, et *Horizon II*, 2016). Les matières qui constituent le visible semblent infiniment variées : Chia Chuyia tisse un écran protecteur avec des fils de poireaux (*Knitting the Future*, 2015-2020) et Thomas Ruff dissout des mangas trouvés sur Internet en des flux colorés (*Substrat 8 II*, 2002). Mais la matière première de l'image aujourd'hui, c'est avant tout son grain, sa résolution, comme le montrent les pixels qui s'agrègent et se désagrègent dans *Addressability* de Jeff Guess (2011) ou les captures d'écran d'une conversation brouillée sur WhatsApp dans *Disruptions* de Taysir Batniji (2015-2017). Au bout du compte, la fabrique actuelle du visible repose essentiellement sur du code : dans *Visible Hand* (2016), une allusion à la main invisible d'Adam Smith, Samuel Bianchini indexe la texture de l'image – les chiffres et lettres qui composent une main en basse définition – sur l'évolution en temps réel des indices boursiers.

Travail

Dans le projet collectif qu'ils ont initié en 2011 (*Eine Einstellung zur Arbeit*), Harun Farocki et Antje Ehmman ont rassemblé des séquences filmiques de deux minutes en vue d'une véritable encyclopédie des formes de travail dans le monde. D'autres exposent le désœuvrement, comme Emma Charles qui filme la Bourse après la clôture des échanges (*After the Bell*, 2009). Or, parmi ces innombrables images du travail ou de son envers, certaines montrent la fabrique des images elles-mêmes, qui a connu des mutations considérables : si les *Telephone Pictures* de László Moholy-Nagy (1923) ont sans doute été les premiers tableaux entièrement réalisés à distance, aujourd'hui, le télétravail de l'image, c'est celui des hashtags ou des likes à la chaîne que produisent les ouvrières du numérique racontées par Martin Le Chevallier dans *Clickworkers* (2017). Ben Thorp Brown documente quant à lui la fabrication des trophées iconiques commémorant

des transactions financières (*Toymakers*, 2014). Enfin, c'est le simple fait de regarder qui peut être considéré comme du travail déguisé : comme le rappelle Aram Bartholl avec ses gigantesques CAPTCHA (*Are You Human?*, 2017), les puzzles d'images que Google demande à l'utilisateur de reconnaître ne servent pas seulement à départager les humains et les robots, mais aussi au perfectionnement des logiciels de reconnaissance ou de conduite automatique.

Valeurs

L'argent est un motif visuel récurrent, depuis le bref film que Hans Richter consacre à l'inflation en 1928 jusqu'aux vastes installations murales que Máximo González compose avec des billets hors d'usage (*Degradación*, 2010). La valeur s'immisce dans les gestes du quotidien : Robert Bresson chorégraphie les mains qui saisissent les billets (*L'Argent*, 1983) et Sophie Calle collecte les images de vidéosurveillance d'un distributeur pour donner à voir les regards de ceux qui regardent l'argent (*Cash Machine*, 1991-2003 et *Unfinished*, 2003). La matérialité constitue un enjeu crucial pour l'art comme pour la finance à l'ère des cryptomonnaies : Yves Klein échangeait contre de l'or ses « zones de sensibilité picturale immatérielle » en forme de chèque tandis que Kevin Abosch rematérialise avec son propre sang l'adresse de la *blockchain* qui représente les 10 millions d'œuvres virtuelles de la série *IAMA COIN* (2018). Si l'art est lui-même objet de spéculation (*Kunst = Kapital*, écrivait Joseph Beuys sur des billets de banque), il permet aussi de visualiser les processus spéculatifs les plus insaisissables. Wilfredo Prieto fait ainsi proliférer l'image spéculaire d'un billet placé entre deux miroirs (*One Million Dollars*, 2002). Et des artistes comme Femke Herregraven (*Rogue Waves*, 2015) ou le collectif RYBN.ORG (*ADMXI*, 2015) cristallisent ou détournent dans leurs œuvres les formes temporelles que décrivent les algorithmes boursiers.

Échanges

Le mouvement des images est passé du lent feuilletage dont se souvient William Kentridge (*Second-Hand Reading*, 2013) au défilement rapide que met en scène Richard Serra (*Hand Catching Lead*, 1968). Et c'est au fond tout le visible qui s'est retrouvé mobilisé. Les images circulent à travers les câbles à haut débit que photographie Trevor Paglen et leur vitesse permet les échanges de pair-à-pair que l'on suit dans *The Pirate Cinema* du collectif DISNOVATION.ORG (2012). Mais ce sont aussi les regardeurs qui sont en mouvement : ils sont embarqués sur des trottoirs roulants (ceux de l'Exposition universelle de 1900), ils décollent dans les ascenseurs qu'évoquent Pierre Weiss (*PATERNOSTER*, 1995) ou Maurizio Cattelan (*Untitled*, 2001). Les yeux ont donc leurs trajectoires que Julien Prévieux retrace avec du fil (*Patterns of Life*, 2015). En somme, face au transport des images-marchandises que Martha Rosler représente dans *Cargo Cult* (1966-1972), il y a des regards qui sont également entraînés dans d'incessants échanges de vues (Lauren Huret revisite en ce sens l'iconographie de sainte Lucie). Au bout du compte, deux questions attendent le visiteur : le visible n'est-il pas voué à une obsolescence programmée, comme le suggère Martin Le Chevallier (*Obsolete Heroes*, 2020) ? Et que reste-t-il du concept d'image lorsque, comme chez Hiroshi Sugimoto (*U.A. Playhouse, New York, 1978* et *Palms, Michigan, 1980*), son immobilité est le résultat d'une vitesse infinie ?



Julien Prévieux, *Patterns of Life*, 2015

Peter Szendy est professeur en humanités et en littérature comparée à l'université Brown (États-Unis) et conseiller musicologique pour les programmes de la Philharmonie de Paris. Il a également enseigné au département de philosophie de l'université de Paris Nanterre et au département de musique de l'université de Strasbourg. Il est notamment l'auteur des ouvrages : *Le Supermarché du visible. Essai d'iconomie* (Minuit, 2017), *À coups de points. La ponctuation comme expérience* (Minuit, 2013), *L'Apocalypse-cinéma. 2012 et autres fins du monde* (Capricci, 2012), *Sur écoute. Esthétique de l'espionnage* (Minuit, 2007).

Emmanuel Alloa est professeur d'esthétique et philosophie de l'art à l'université de Fribourg (Suisse). Il a préalablement enseigné l'esthétique à l'université Paris 8-Vincennes-Saint-Denis et a été chercheur au sein du Pôle national de critique de l'image à Bâle (eikones), où il a codirigé un projet sur l'économie des images, avant de travailler comme Research Leader en philosophie à l'université de Saint-Gall. Parmi ses ouvrages : *La Résistance du sensible* (Kimé, 2008), *Das durchscheinende Bild. Konturen einer medialen Phänomenologie* (Diaphanes, 2018) et *Partages de la perspective* (Fayard, 2020). Il a également codirigé le volume *BildÖkonomie. Haushalten mit Sichtbarkeiten* (Fink, 2013).

Marta Ponsa, historienne de l'art, est responsable des projets artistiques et de l'action culturelle au Jeu de Paume. Également commissaire d'expositions, elle a réalisé des projets sur la photographie européenne des années 1920-1950 et sur la vidéo et le cinéma documentaire et expérimental. Elle s'intéresse aussi à la création numérique et organise des projets au croisement des sciences et des arts, notamment dans l'Espace virtuel et le magazine en ligne du Jeu de Paume. Elle intervient dans diverses institutions dédiées à l'image, au cinéma et à l'art contemporain, comme la Fondation La Caixa à Barcelone, FotoFest à Houston, Transmediale à Berlin, ainsi que dans des écoles comme Eina à Barcelone, l'École supérieure de photographie de Vevey en Suisse et le ZKM à Karlsruhe.

Retrouvez la présentation des œuvres exposées dans le guide de visite, disponible à l'entrée de l'exposition et en ligne sur notre site (<https://bit.ly/2ueYPpE>).

L'ensemble des notices des œuvres est publié dans le catalogue de l'exposition :

Peter Szendy, Emmanuel Alloa, Marta Ponsa (dir.), *Le Supermarché des images, Paris, Jeu de Paume/ Gallimard, 2020*

Textes d'Emmanuel Alloa, Hervé Aubron, Matthias Bruhn, Yves Cltton, Elena Esposito, Jean-Joseph Goux, Maurizio Lazzarato, Catherine Malabou, Marie Rebecchi et Elena Vogman, Antonio Somaini, Petez Szendy, Leah Temper et Dork Zabunyan

Notices des œuvres rédigées par Emmanuel Alloa, Inke Arns, Iván Buenader, Teresa Castro, Aude Launay, Marie Lechner, Laura Odello, Marta Ponsa, Jonathan Pouthier, Peter Szendy et Sonia Voss



Ci-dessus : Maurizio Cattelan, *Untitled*, 2001

Ci-contre : Sylvie Fleury, *Serie Ela 75/K (Won't Smudge Off)*, 2000



ARTISTES EXPOSÉS

- Kevin Abosch
- Aram Bartholl
- Taysir Batniji
- Samuel Bianchini
- Robert Bresson
- Sophie Calle
- Maurizio Cattelan
- Emma Charles
- Chia Chuyia
- Minerva Cuevas
- DISNOVATION.ORG
- Antje Ehmman
- Sergueï Eisenstein
- Max de Esteban
- Harun Farocki
- Sylvie Fleury
- Beatrice Gibson
- Máximo González
- Jeff Guess
- Andreas Gursky
- Li Hao
- Femke Herregraven
- Lauren Huret
- Geraldine Juárez
- William Kentridge
- Yves Klein
- Martin Le Chevallier
- Zoe Leonard
- Auguste et Louis Lumière
- Kazimir Malévitch
- Elena Modorati
- László Moholy-Nagy
- Andreï Molodkin
- Ana Vitória Mussi
- Trevor Paglen
- Julien Prévieux

- Wilfredo Prieto
- Rosângela Rennó
- Hans Richter
- Martha Rosler
- Evan Roth
- Thomas Ruff
- RYBN.ORG
- Richard Serra
- Hito Steyerl
- Hiroshi Sugimoto
- Ben Thorp Brown
- Victor Vasarely
- Pierre Weiss



Wilfredo Prieto, *One Million Dollars*, 2002

APPROFONDIR L'EXPOSITION

En regard de l'exposition « Le supermarché des images », ce dossier aborde quatre thématiques :

- « *Iconomie*, image et économie »
- « Monnaie, image et argent »
- « Accumulation, image et capital »
- « Circulation, image et flux »

Afin de documenter ces champs d'analyse et de réflexion sont rassemblés ici des extraits de textes de théoriciens, d'historiens et d'artistes, que les visiteurs et les lecteurs pourront mettre en perspective.

Les orientations bibliographiques et les ressources en ligne (p. 36-37) permettent de prolonger et de compléter ces axes thématiques.

« Wilfredo Prieto recycle des objets du quotidien en les transformant légèrement pour créer des œuvres critiques et ironiques qui analysent les conventions et les contradictions socio-économiques de la mondialisation. *One Million Dollars* est d'une simplicité remarquable et percutante. Comme l'indique son titre, il s'agit d'un billet de 1 dollar américain placé entre deux miroirs de sorte que son image se reflète un million de fois. L'artiste met au point un dispositif sobre qui joue avec notre perception par le biais d'un effet de *trompe-l'œil* et élabore une pièce à la fois poétique, critique et humoristique. Le geste artistique de Prieto est infime et subtil, minimaliste mais éloquent, puisque la valeur de cette œuvre sur le marché comme pour les compagnies d'assurance s'élève justement à 1 million de dollars. Cette installation questionne les structures qui

sous-tendent l'art contemporain et propose une réflexion sur la société de consommation et le système de valeurs du capitalisme néolibéral, souvent instable et arbitraire. Elle nous rappelle aussi la puissance du dollar américain dans l'économie mondiale, et en particulier à Cuba où, alors même que son usage est interdit, il sert de monnaie d'échange. Pour la petite histoire, il se trouve qu'en 2002, l'année où cette pièce a été réalisée, l'ex-président des États-Unis Jimmy Carter a séjourné sur l'île où il avait été invité par Fidel Castro. Précisons enfin que Prieto a tenté de faire en sorte que cette œuvre soit reconnue comme trésor national par le gouvernement cubain et conservée dans les coffres-forts de la Banque nationale en considération de sa valeur. »

Marta Ponsa, Notice de l'œuvre de Wilfredo Prieto, *One Million Dollars*, 2002, in *Le Supermarché des images*, Paris, Jeu de Paume/Gallimard, 2020, p. 208.

ICONOMIE, IMAGE ET ÉCONOMIE

« Dans *iconomie*, en effet, vous entendez d'une part l'icône (*eikôn*, l'un des noms grecs pour l'image) et d'autre part cette *oikonomia* qui, pour Xénophon et Aristote déjà, désignait la juste, la bonne gestion des échanges. [...]

Même si le mot est évidemment un néologisme récent, l'idée d'une iconomie vient de loin, de bien plus loin que le cinéma. Elle remonte au moins à ce que Marie-José Mondzain a pu décrire, à partir du contexte de la crise iconoclaste à Byzance, comme une "économie iconique". En effet, hérité de Paul qui l'emploie notamment dans l'Épître aux Éphésiens (1, 10 et 3, 9), le mot *oikonomia* finit par acquérir dans la théologie chrétienne le sens d' "incarnation", puisque celle-ci fait partie du programme de la Providence, c'est-à-dire du gouvernement ou de la gestion économique divine. Or, cette *oikonomia* deviendra le terrain même d'une guerre des images : aux yeux des iconoclastes, l'hostie ou le "pain divin", en tant qu'incarnation du Christ, est la seule icône "non mensongère", à savoir "la véritable image de l'économie charnelle du Christ notre Dieu" (c'est ce que décréta le Concile de Hiérelia, convoqué en 754 par l'empereur Constantin V). Dès lors, comme le démontre très rigoureusement Mondzain, "tous [] les aspects de l'économie incarnationnelle se retrouveront intégralement dans l'économie iconique", c'est-à-dire dans "la distribution, l'administration et la gestion de toutes les visibilités". C'est depuis ce nœud généalogique, c'est depuis ce point nodal où se croisent les stemmas respectifs de l'image et de l'économie qu'il faut donc entendre le concept d'iconomie. Mais là où le nœud se resserre et commence à configurer strictement les contours du concept, c'est dans la numismatique, à laquelle Mondzain consacre quelques pages passionnantes. L'histoire de la frappe des monnaies, en effet, reflète – on aimerait dire incarne – les conflits iconologiques que nous venons d'évoquer. D'une part, il y a ceux qui font imprimer sur leurs pièces l'image du Christ, comme le fit d'abord l'empereur Justinien II durant son premier règne (de 685 à 695); d'autre part, il y a ceux qui, comme les iconoclastes Léon III et son fils Constantin V, renoncent à toute représentation christique,

allant même jusqu'à faire disparaître la croix. Ces pratiques numismatiques, écrit Mondzain, "montrent clairement l'association de l'iconographie à des signes fondateurs de la vie économique et des institutions politiques, dans des objets dont l'essence est la circulation elle-même". On voit dès lors poindre le concept d'iconomie au sens où nous l'entendrons lorsque Mondzain n'hésite pas à écrire que "l'image est dans la même situation que la monnaie elle-même", qu'elle ressemble "aux signes fiduciaires qui incarnent [...] les effets de la foi et du crédit". Ce qui est ainsi affirmé, c'est ce qu'on pourrait appeler la double équivalence iconomique : non seulement la monnaie est à l'image de l'image, mais l'image, à son tour, est à l'image de la monnaie. »

Peter Szendy, *Le Supermarché du visible. Essai d'iconomie*, Paris, Minuit, 2017, p. 14 et 17-18.

« L'invasion de l'espace, du territoire des échanges par l'image du pouvoir est un thème qui préoccupe la pensée évangélique elle-même. On connaît l'épisode du "*reddere Caesari*" que l'on retrouve trois fois chez les Évangélistes : chez Matthieu (22, 21), chez Marc (12, 17) et chez Luc (20, 25). Voici le texte de Matthieu : "Ils lui présentèrent une pièce d'argent. Il leur dit : 'Cette effigie et cette inscription, de qui sont-elles ?'. Ils répondirent : 'De César'. Alors il leur dit : 'Rendez donc à César ce qui est à César et à Dieu ce qui est à Dieu.'" Il est limpide à cette lecture que l'image gravée sur la monnaie marque l'espace d'un échange et d'une obligation. Le texte de Matthieu distingue donc clairement le pouvoir spirituel du pouvoir temporel. Nous avons toute raison de croire que cette distinction fut assez fidèle à la pensée de Jésus et à la nature spirituelle de son enseignement. Or, que devient, chez saint Paul, cette tradition ? Voici le texte de Paul : "C'est encore la raison pour laquelle vous payez des impôts : ceux qui les perçoivent sont chargés par Dieu de s'appliquer à cet office. Rendez à chacun ce qui lui est dû : l'impôt, les taxes, la crainte, le respect, à chacun ce que vous lui devez." Il n'est plus question de séparer Dieu et César. Les échanges profanes et les obligations spirituelles sont mêlés dans une

énumération qui a désigné tout percepteur ou récepteur comme chargé par Dieu (*leitourgoi theou*). Il ne s'agit plus de rendre à César son dû, mais de prendre la place de César. Sous quelle forme l'icône a-t-elle joué un rôle déterminant dans cette appropriation ?

On peut ici se reporter au travail d'André Grabar sur le culte impérial à Byzance. Le culte chrétien n'a fait qu'importer tout l'appareil destiné au culte de l'empereur pour l'attribuer au Christ et à la *Théotokos*, c'est-à-dire à la mère de Dieu. Les empereurs et les impératrices se font représenter en compagnie du Christ, de la Vierge et des saints dans le monde profane et dans les lieux sacrés. Le premier objet rapprochant l'empereur et le Christ est un diptyque consulaire daté de 540. Mais c'est la numismatique qui permet de repérer l'apparition du visage du Christ sur la monnaie après la réunion du concile Quinisexte. Il s'agit d'une "révolution" sous le règne de Justinien II. Jusque-là, le *solidus* d'or présentait au droit le buste de l'empereur, et au revers une iconographie de la Victoire portant une croix, puis ce fut la croix sur les marches. C'est en 692-695 que Justinien II fit cette fameuse édition de *solidi* ainsi décrits dans le catalogue du British Museum :

"Droit : Justinien barbu de face porte la couronne avec croix et un grand manteau avec des losanges, à gauche, la *mappa*. Revers : Buste du Christ de face, la croix derrière la tête ; chevelure et barbe longues ; porte tunique et manteau ; geste de bénédiction de la main droite ; dans la main gauche, les Évangiles."

Cette apparition "révolutionnaire" est cependant précédée de la figuration du Christ et de sa mère sur les sceaux entourés d'un cadre ovale qui n'est autre que le bouclier de la Victoire. Les images insérées dans des cercles ou des ovales sont appelées pour cette raison *imago clipeata* : image-bouclier.

Ces choix emblématiques, ces nouveautés sigillographiques et numismatiques montrent clairement l'association de l'iconographie à des signes fondateurs de la vie économique et des institutions politiques, dans des objets dont l'essence est la circulation elle-même. Ainsi l'image sainte circule-t-elle partout à l'intérieur de l'Empire dont elle assume les limites, puisque l'Empire fixe à son tour les frontières de sa validité et de son cours. Par ailleurs, la forme circulaire des sceaux et des monnaies ne se réfère pas seulement au bouclier consulaire de la Victoire, mais renvoie à la clôture d'une forme qui désigne par son disque aussi bien la totalité que l'infini et que l'on retrouve dans l'icône de la Sainte Face qui fait apparaître le Christ sur son nimbe crucifère circulaire.

Ces effigies porteuses de la double valeur symbolique de l'équivalence marchande et de la présence christique vont, de main en main, de place en place, parcourir tout l'Empire, marquer de leur passage et de leur usage le réseau des échanges, des obligations et des crédits. Ce n'est donc pas un hasard si les empereurs iconoclastes ont immédiatement marqué leur règne par l'émission d'une monnaie nouvelle, dont l'iconographie diffuse une conception politique. [...] Notons cependant qu'au lendemain du triomphe de l'orthodoxie, c'est-à-dire de l'image, alors que l'icône proprement dite mit un certain temps à se répandre et à régner de nouveau, en revanche l'émission de monnaies portant l'effigie du Christ fut immédiate sous Michel III. Autrement dit, le triomphe de l'icône est, sans le moindre

doute ni le moindre retard, interprété comme une association étroite de l'Église à la souveraineté temporelle. Pas de pouvoir sans image. La figure choisie et diffusée, celle du Christ et de sa mère, est celle qui a acquis durant la crise une puissance invincible. L'iconographie christique est, en dehors même de l'icône proprement dite, une formule graphique d'inscription de la visibilité de ce qui fait loi. Le *reddere Caesari* était devenu en quelques siècles un *reddere Christo*, qu'il faut entendre comme un "rendre à l'Église". L'image est donc dans la même situation que la monnaie elle-même, un substitut de la valeur, une espèce circulant qui n'attend que sa mise en circulation internationale. Elle n'est pas dans la situation conceptuelle de l'étalon métallique, car ce qu'elle fait circuler n'est pas l'équivalent abstrait d'une marchandise évaluable dans les productions matérielles. Elle est l'objet matériel dans lequel repose une valeur abstraite, tout à fait imaginaire. En ce sens, elle ressemble davantage aux signes fiduciaires, qui incarnent sans le moindre bruit les effets de la foi et du crédit, qu'aux espèces sonnantes et trébuchantes, toujours circonscrites, dans les limites d'un territoire, d'un usage, comme dans celles du temps.»

Marie-José Mondzain, *Image, icône, économie, les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Seuil, 1996, p. 194-197.

«Est-ce un hasard si la crise du réalisme romanesque et pictural en Europe coïncide avec la fin de la monnaie-or ? Et si la naissance d'un art devenu "abstrait" est contemporaine de l'invention scandaleuse et maintenant généralisée du signe monétaire inconvertible ? N'y a-t-il pas là, en même temps pour la monnaie et pour les langages, un effondrement des garanties et des référentiels, une rupture entre le signe et la chose, qui défait la représentation et inaugurent un âge de la dérive des signifiants ?

Les Faux-Monnayeurs de Gide, à ce titre, est une œuvre littéraire exemplaire, que l'on n'a guère songé jusqu'à présent à interroger sous cet angle. Le "faux-monnayage" intitulant, qui ouvre, par-delà la fausseté monétaire, la question du fondement des valeurs et du sens, devient la métaphore centrale d'une mise en cause des *équivalents généraux*. Toute l'économie interne des *Faux-Monnayeurs* est révélatrice : le langage et la monnaie, dans leur statut étroitement homologique, sont atteints, mais aussi la valeur de paternité et toutes les autres valeurs qui règlent les échanges. L'or, le père, la *langue*, le *phallus*, ces équivalents généraux dans le triple registre de la mesure, de l'échange et de la réserve, subissent en même temps, suivant des attendus qui se métaphorisent constamment l'un par l'autre (trahissant leur solidarité structurale), une crise fondamentale – qui est aussi celle du genre romanesque. Gide met en fiction un passage : entre une société fondée sur la légitimation par la représentation, et une société qui ne reproduit plus ce type de légitimation, mais où règne la non-convertibilité de signifiants renvoyant l'un à l'autre comme des jetons, dans une dérive indéfinie où aucun étalon ni trésor ne vient apporter la garantie d'un signifié transcendantal ou d'un référent.»

Jean-Joseph Goux, *Les Monnayeurs du langage*, Paris, Galilée, 1984, p. 9-10.

« Parmi les pionniers de l'abstraction, l'adieu à la figuration va de pair avec une attention grandissante à l'espace de la toile et son économie, qu'il s'agisse d'une économie rationnelle chez Mondrian ou d'une économie vibratoire chez Kandinsky, directement inspirée des lois de la thermodynamique et de l'entropie énergétique. Au Bauhaus, qui célèbre la réduction de la forme à l'essentiel, Josef Albers évoque une "économie de la forme-écriture". Plusieurs motifs se croisent dans cet intérêt accru pour les principes économiques : il y a l'idée d'une économie des flux vitaux, issue d'une tradition vitaliste, il y a l'idée d'une économie psychique, héritée de la psychanalyse freudienne, mais aussi, et surtout, l'idée d'une "économie de la pensée" que mettront en avant Ernst Mach et Richard Avenarius, et qui influencera notamment l'avant-garde soviétique. "L'exigence de contemporanéité", affirme El Lissitzky dans la revue *De Stijl* de Theo van Doesburg, "et l'économie des moyens se conditionnent mutuellement". Là où, auparavant, une hiérarchie des valeurs déterminait ce qui mérite ou non d'être figuré, l'emploi de solutions formelles comme la grille ou la perspective parallèle permet désormais de traiter toute chose sur un pied d'égalité. En 1922, à l'occasion d'une conférence sur le nouvel art russe, El Lissitzky résume ainsi son propos : "Au lieu de la beauté, l'économie." Pour Alexei Gan enfin, graphiste radical et figure tutélaire du constructivisme, il faut cesser de voir dans l'abstraction un éloignement de la vie, tel que Marx l'avait axiomatisée : l'abstraction est appelée à se débarrasser de son côté illusionniste et spéculatif en vue d'une abstraction concrète, directement en prise avec le réel. En fin de compte, le réalisme morphologique doit faire place à une économie géométrique, qui a pour vocation de rendre compte des promesses égalitaires de la révolution. Ernő Kállai, le critique hongrois, attribue la naissance du constructivisme au "désir de la plus grande objectivité extérieure, de l'économie et de la précision consciente". Chacun à sa façon, Rodtchenko, Tatline, et El Lissitzky imaginent en effet un nouveau langage formel, une économie plastique, qui doit présager d'un nouvel ordre social ; l'artiste quitte les sphères des Beaux-Arts pour redevenir celui qu'il était avant la naissance des beaux-arts, un simple artisan, un "constructeur" (*Konstruktor*). [...]

En tant qu'elle rend possible la figuration de tout sujet, indépendamment de son individualité et de son milieu, l'abstraction fait advenir une représentation inédite de l'humain. La mobilité sociale est préfigurée par la mobilité du nouvel alphabet visuel auquel travaillent les constructivistes, et qui doit être recomposable à souhait. Aussi, l'économisation de l'image, et la possibilité de sa réversibilité ultime, passe par une réduction à un nombre d'éléments finis. Dans *Élément et invention*, El Lissitzky imagine même que l'on puisse organiser cet alphabet visuel sur le modèle du tableau périodique des chimistes. Du reste, les constructivistes russes ne sont pas les seuls à miser sur l'image abstraite comme échangeur universel. Au Bauhaus de Weimar, László Moholy-Nagy défend l'idée que la photographie non figurative permet de penser des rapports intersubjectifs – et interobjectifs – inédits ("L'art abstrait, pensais-je, crée de nouveaux genres de relations spatiales, de nouvelles inventions formelles, de nouvelles lois visuelles – basiques et simples – comme équivalent visuel d'une société plus sensée et plus coopérative"). Ses *Telephone*

Pictures qui auraient été transmises à l'usine par téléphone sont généralement considérées comme la première étape vers le *pixel art* puisque, selon la légende, Moholy-Nagy aurait communiqué ses instructions grâce aux positions sur du papier millimétré. À Vienne, au même moment, l'économiste Otto Neurath conçoit un langage composé de graphèmes qu'il baptise du nom d' "isotypes", espéranto visuel directement inspiré par la méthode statistique et qui a pour but de visualiser des quantités de tout type, mais aussi des mouvements et des processus (les pictogrammes que l'Histoire lui emprunte, et que l'on retrouve aujourd'hui dans les aéroports internationaux, ne rendent guère justice au projet émancipateur qu'avait en vue Neurath, lorsqu'il imaginait une alphabétisation par le regard). Mais quelle que soit l'importance du concept d'économie visuelle dans l'art des avant-gardes, difficile de trouver un artiste qui ait été aussi profondément, aussi viscéralement attaché à celui-ci que Kazimir Malévitch. »

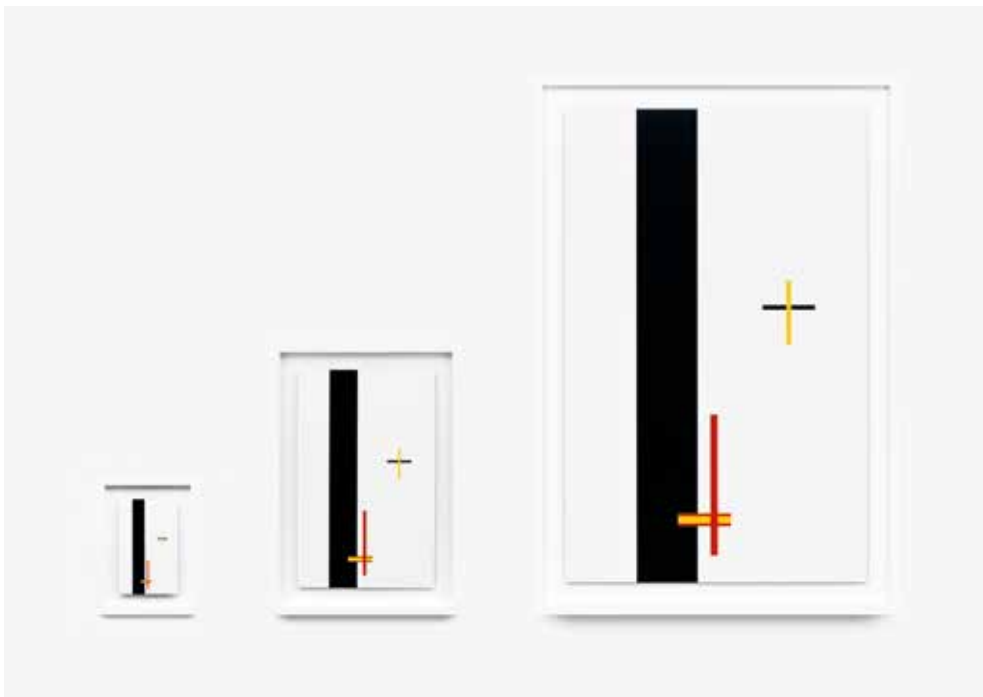
Emmanuel Alloa, « Faire abstraction », in *Le Supermarché des images*, Paris, Jeu de Paume/Gallimard, 2020, p. 78-82.

« Le suprématisme, dans son évolution historique, a connu trois étapes : du noir, du coloré et du blanc. Toutes les périodes se sont écoulées sous les signes conventionnels des surfaces planes, exprimant, dirait-on, les plans (*plany*) des volumes futurs et, effectivement, à l'heure actuelle, le suprématisme grandit dans le temps – volume de la nouvelle édification architecturale. De cette façon, le suprématisme s'établit en rapport avec la Terre, mais en raison de ses édifications économiques, il change toute l'architecture des objets de la Terre, en s'unissant, dans le sens large du terme, avec l'espace des masses monolithiques mobiles du système planétaire. Lors de ma recherche, j'ai découvert que dans le suprématisme se trouve l'idée d'une nouvelle machine, c'est-à-dire d'un nouveau moteur de l'organisme sans roue, sans vapeur, sans essence. [...]

L'une des bases du suprématisme est le naturel selon la nature physique, en tant qu'expérience et pratique donnant la possibilité de mettre fin au monde livresque, en le remplaçant par l'expérience, l'action, à travers lesquelles tous communieront à la création totale.

Le rapport du suprématisme aux matériaux est aujourd'hui opposé à l'agitation croissante en faveur d'une culture du matériau – l'appel à l'esthétique : le traitement (*obrabotka*) des surfaces des matériaux est la psychose des peintres contemporains. Au lieu de déduire une image à partir de la perfection utilitaire de la nécessité économique, en abandonnant la transformation naturelle selon la nature physique, et au lieu de toucher à son traitement aux endroits où apparaît la nécessité technique mais non esthétique, on a le souci de la beauté, des plumes de l'organisme.

Les trois carrés suprématisistes sont l'établissement de visions et de structures du monde bien précises. Le carré blanc, outre le mouvement purement économique de la forme de la toute nouvelle structure blanche du monde, est aussi une poussée (*tolchok*) vers ce qui fonde la structure du monde, en tant qu'"action pure", que connaissance de soi dans la perfection purement utilitaire de "l'homme total". Dans la vie de tous les jours ces carrés ont également reçu une signification : le carré noir comme signe de l'économie, le carré rouge comme signal de la révolution, et le carré blanc comme pur mouvement.



László Moholy-Nagy, *Construction en émail 1, 2 et 3 (Telephone Pictures)*, 1923 (réédition de 2012)

Le carré blanc m'a donné la possibilité de l'analyser et d'écrire ma brochure sur l'"action pure".

Le carré noir a défini l'économie que j'ai introduite comme cinquième mesure de l'art.

La question économique est devenue le belvédère principal du haut duquel j'examine toutes les œuvres créées du monde des objets, ce qui est mon travail principal, non plus par le pinceau mais par la plume.»

Kazimir Malévitch, «Le suprématisme, 34 dessins», in *Écrits*, Paris, Allia, 2015, p. 252-253.

«Avec son *Carré noir sur fond blanc* (1915), et ensuite son *Carré blanc sur fond blanc* (1918), Kazimir Malévitch avait ramené la peinture au degré zéro. Mais une fois l'art réduit à son plus simple appareil, la surenchère devient difficile, voire impossible. De fait, durant les années suivantes, Malévitch s'exercera plutôt dans l'art de l'autoanalyse, interprétant toute l'histoire de la peinture à l'aune de sa conclusion provisoire. La table rase fait place à des tables analytiques qu'il développe avec ses étudiants à Léningrad. Vingt-deux tables seront présentées lors des expositions suprématises à Varsovie et à Berlin en 1927 : elles célèbrent, chacune à sa façon, l'avènement du suprématisme comme l'issue naturelle d'une lutte pluri-séculaire entre les formes et les styles, et leur épuration progressive. L'histoire de l'art tout entière est relue dans le cadre d'une "bio-économie", symbolisée par un élément graphique : chaque style artistique (classicisme, baroque, impressionnisme, cubisme, futurisme) tente de concurrencer les précédents en produisant un maximum d'effets avec un minimum de moyens. "La question économique est devenue le belvédère principal du haut duquel j'examine toutes les œuvres créées du monde des objets", explique Malévitch. En s'aidant de diagrammes, d'arborescences et de collages, l'artiste crée un équivalent visuel pour cette "nouvelle économie" qu'il appelle de ses vœux. La propagation des formes et leur élimination mutuelle sont illustrées par un élément graphique en forme de faucille (celui-ci renvoie à son tour au bacille de la tuberculose, comme si la

survivance des formes avait à s'imposer dans un contexte bactériologique hautement dangereux). La théorie du surplus visuel correspond également, pour Malévitch, à des nouvelles cultures de la perception. Ainsi, le cubisme est encore rattaché au monde de l'intérieur privé, tandis que le futurisme se voit illustré par le monde urbain et les nouveaux modes de locomotion comme l'automobile, la locomotive et le zeppelin, jusqu'au suprématisme, associé à l'industrie aéronautique et au survol des terres. L'histoire des formes, soutient Malévitch, n'a au fond jamais eu d'autre finalité que celle-ci : permettre aux images de s'arracher à la logique du besoin pour créer une économie relationnelle, toute en apesanteur. En attendant, les tables analytiques répondent aussi clairement à une stratégie de marketing : ayant remis son tablier et son pinceau, le peintre est devenu le trader de sa propre marque déposée. Gestionnaire de son "stock" d'images, auquel il n'hésite pas à appliquer le principe de la raréfaction artificielle pour mieux faire monter les enchères, Malévitch met en scène un suprématisme de la fin des temps, où l'artiste ne crée plus, mais se contente de gérer son fonds d'images.»

Emmanuel Alloa, notice sur les «tables analytiques» de Kazimir Malévitch (1927), in *Le Supermarché des images*, Paris, Jeu de Paume/Gallimard, 2020, p. 52.

«"Tout se résume – disait Stéphane Mallarmé en un aphorisme d'une étrange et implacable lucidité – dans l'esthétique et l'économie politique." À partir d'une alchimie primordiale, en quête d'un or à la fois mystique et matériel, il voyait l'initial désir humain bifurquer, dans le monde moderne, entre ces deux fins irréconciliables. L'or du poète et l'or du banquier ne peuvent que séparer leurs destinées. Et Mallarmé déplorait que cet "or" qui ruisselle de splendeur au coucher du soleil, évoqué par les mots sonores comme le cor, trompété par la voix glorieuse des poètes, soit devenu introuvable dans le compte chiffré des banquiers qui additionnent la grisaille des zéros en guise de mesure de la fortune. Que la comptabilité du milliardaire est pauvre en regard de la richesse évoquée par les mots !



Andreï Molodkin, YES, 2007

Que l'arithmétique de la valeur marchande est triste et qu'elle est terne en regard de l'or (toujours un peu solaire et philosophal) qui éblouit et transfigure, et fait tomber comme un rayon de sacralité sur l'opération la plus vile! [...] Cette noble déception de Mallarmé, à la fin du siècle précédent, n'aurait pu, s'il avait vécu plus longtemps, que s'aggraver jusqu'à l'extrême. Il fait mention du chèque; mais l'usage en était encore rare, limité à de grosses opérations. Et il n'a pas connu ce bouleversement matériel et symbolique qui ouvre une immense fracture dans l'histoire de la monnaie occidentale: le passage aux billets de banque, puis à l'écriture, puis à la carte en plastique, autant de pas qui éloignent de tout imaginaire du trésor, et font entrer dans l'ère inouïe, aux conséquences encore incalculables, du *signifiant inconvertible*. La monnaie a éclaté. Ses fonctions se sont disjointes. Ce qui circule, ce sont des traces renvoyant à d'autres traces, des marques faisant signe vers d'autres marques, et non plus ces fragments de lingots où étincelle encore le fabuleux métal... Sans même mesurer les conséquences "techniques" vers lesquelles précipite ce changement (inflation, flottaison, dévaluations, manipulation étatique des équilibres financiers, etc.), on peut y voir l'index d'une crise souterraine des valeurs. Cette fois l'"étalon", le "jeton" et le "trésor" ne coïncident plus en un même corps circulant. La monnaie, devenue scripturale, ou nominale, a perdu de son lest imaginaire, de son poids rassurant, de sa matérialité thésaurisable. Elle n'est plus "sonnante et trébuchante". On ne peut plus "toucher" une somme d'argent, sinon par un abus métaphorique qui est aussi anachronique que le terme de "trésorerie" pour parler des avoirs d'une banque. Autrefois – maints tableaux hollandais nous le rendent mémorable – la monnaie "se pesait": à présent elle "s'écrit". À la balance rassurante et objective qui mesure le poids d'or pour vérifier la valeur du trésor, se substitue une autre scène du banquier, sans sa femme, mais devant le clavier d'un ordinateur, jusqu'où vont donc bifurquer "l'esthétique et l'économie politique"? Quel abîme va les séparer?

Question légitime dès lors qu'aucun objet sensible ne peut plus se donner comme mesure absolue ou idéale des valeurs, ou comme corps thésaurisable. Dans la flottaison et le "différer" universels, où les signes renvoient aux signes en une dérive indéfinie qui fait circuler la dette, mais ne "fixe" jamais la valeur – où aucun bien ne cumule le prestige du "trésor" et la liquidité du signe – où donc se trouvera le point de réconciliation, le lien presque sacré où l'imaginaire de la valeur absolue se conjoncra à la possibilité pragmatique de l'échange? La question ainsi posée, tout à l'écoute du souci mallarméen, contient déjà l'esquisse de sa réponse. Ce point ne peut être qu'à la rejonction (serait-elle inouïe, improbable, aberrante) de l'esthétique et de l'économie politique. Et c'est cette folle rejonction qui se tente aujourd'hui dans le marché de l'art, et dans toutes les manifestations subséquentes où l'art et l'argent désirent frénétiquement leur réunion dans l'apothéose, veulent "à tout prix" leur mariage. L'enjeu symbolique est énorme. Pas moins que la folie ou la raison du capitalisme. Qu'est-ce qui peut servir de monnaie quand la monnaie n'existe plus? Car, il faut bien le savoir et le faire savoir, *la monnaie n'existe plus*, la vraie, l'authentique, l'absolue, celle qui serait conforme à son imaginaire.»

Jean-Joseph Goux, «L'art et l'argent vers une nouvelle "iconomie"» [*Art press*, n° 165, janvier 1992, p. 31-35], in *Le Supermarché des images*, Paris, Jeu de Paume/Gallimard, 2020, p. 66-68.

MONNAIE, IMAGE ET ARGENT

« En juin 1859, dans *La Revue française*, paraît un texte aujourd'hui bien connu, "Le public moderne et la photographie"; son auteur, Charles Baudelaire, y fustige, dans son troisième "Salon", l'affaiblissement du goût dans les arts dont vingt années de réalisme photographique seraient, à ses yeux, en partie responsables. L'histoire est célèbre et participe, à sa façon, d'un siècle de méfiance française à l'égard du médium photographique. Le même mois et dans une veine très différente, paraît, aux États-Unis, dans la revue *The Atlantic Monthly* et sous la plume du critique Oliver Wendell Holmes, un vibrant éloge à la stéréoscopie, cette forme de photographie en relief qui fait alors l'objet, dans le public, d'un engouement exceptionnel. Après avoir loué la prodigieuse capacité de réalisme de la nouvelle technique et vanté son rôle documentaire, Holmes appelle de ses vœux la création future de bibliothèques d'images stéréoscopiques, standardisées et organisées par sujets, précurseurs de nos banques d'images. Concluant son exorde de façon lyrique, il ajoute: "Et dans le but de faciliter la formation de collections stéréographiques publiques et privées, il faut organiser un système général d'échanges, afin que puisse se développer une sorte de monnaie universelle de ces billets, ou promesses de paiement en matière solide, que le soleil a gravés pour la Grande Banque de la Nature." Remarque étonnante, où, peut-être pour la première fois dans le discours critique sur la photographie, l'image est aussi explicitement assimilée à une valeur monétaire. Par l'alchimie de l'écriture, les petits formats cartonnés des vues stéréoscopiques se transforment, sous les yeux du lecteur, en autant de billets de banque dans un nouveau système où l'image ne s'échange plus seulement contre de l'argent, mais où elle-même est devenue argent.

Que cette métaphore surgisse dans le contexte américain n'étonnera personne. Dans un autre registre et un autre médium, soixante ans plus tard, le système hollywoodien sera le premier à établir un lien entre le coût des images et leur supposée valeur. Comme le rappelle Jean Renoir dans ses Mémoires, Carl Laemmle, directeur des studios Universal

et producteur du très dispendieux *Folies de femmes* d'Erich von Stroheim, utilisera ces dépenses comme un argument publicitaire: à l'été 1921, il fait installer un panneau électrique sur l'Astor Hotel à Times Square, à New York, sur lequel, chaque semaine, s'affiche le budget, en croissance continue, du film – en faisant à l'époque le film le plus coûteux de l'histoire du cinéma. Par ce retournement, ce que le public est incité à venir voir n'est plus le film lui-même, mais bien l'argent dépensé pour le réaliser, ou, pour le formuler autrement, l'opération qui consiste à transformer 1 103 736 dollars (coût final annoncé du film) en 130 minutes de projection ou 125 000 photogrammes. Dans ce dispositif, les images du film ne sont plus que le substrat invisible de ce qui s'affiche en signes lumineux sur Broadway: l'argent.»

Quentin Bajac, «Avant-propos», in *Le Supermarché des images*, Paris, Jeu de Paume/Gallimard, 2020, p. 10-11.

« Le cinéma comme art vit lui-même dans un rapport direct avec un complot permanent, une conspiration internationale qui le conditionne du dedans, comme l'ennemi le plus intime, le plus indispensable. Cette conspiration est celle de l'argent; ce qui définit l'art industriel, ce n'est pas la reproduction mécanique, mais le rapport devenu intérieur avec l'argent. À la dure loi du cinéma, une minute d'image qui coûte une journée de travail collectif, il n'y a pas d'autre riposte que celle de Fellini: "quand il n'y aura plus d'argent, le film sera fini". L'argent est l'envers de toutes les images que le cinéma montre et monte à l'endroit, si bien que les films sur l'argent sont déjà, quoique implicitement, des films dans le film ou sur le film. C'est cela, le véritable "état des choses": il n'est pas dans une fin du cinéma, comme dit Wenders, mais plutôt, comme il le montre, dans un rapport constitutif entre le film en train de se faire et l'argent comme tout du film. Wenders, dans *L'État des choses*, montre l'hôtel désert et dévasté, et l'équipe du film dont chacun retourne à sa solitude, victime d'un complot dont la clé est ailleurs; et cette clé, la seconde partie du film la découvre comme l'envers, la roulotte du producteur en fuite qui va se faire assassiner, entraînant la mort du cinéaste, de

manière à rendre évident qu'il n'y a pas, qu'il n'y aura jamais d'équivalence ou d'égalité dans l'échange mutuel caméra-argent.

C'est ce qui mine le cinéma, la vieille malédiction : l'argent, c'est du temps. S'il est vrai que le mouvement supporte comme invariant un ensemble d'échanges ou une équivalence, une symétrie, le temps est par nature la conspiration de l'échange inégal ou l'impossibilité d'une équivalence. C'est en ce sens qu'il est de l'argent : des deux formules de Marx, M-A-M est celle de l'équivalence, mais A-M-A' est celle de l'équivalence impossible ou de l'échange truqué, dissymétrique. Godard présentait *Passion* comme posant précisément ce problème de l'échange. Et si Wenders, comme nous l'avons vu pour ses premiers films, traitait la caméra comme l'équivalent général de tout mouvement de translation, il découvre dans *L'État des choses* l'impossibilité d'une équivalence caméra-temps, le temps étant de l'argent ou de la circulation de l'argent. L'Herbier avait tout dit, dans une conférence étonnante et moqueuse : l'espace et le temps devenant de plus en plus chers dans le monde moderne, l'art avait dû se faire art industriel international, c'est-à-dire cinéma, pour acheter de l'espace et du temps comme "titres imaginaires du capital humain". Ce n'était pas le thème explicite du chef-d'œuvre *L'Argent*, mais c'en était le thème implicite (et dans un film du même titre, inspiré de Tolstoï, Bresson montre que l'argent, parce qu'il est de l'ordre du temps, rend impossible toute réparation du mal, toute équivalence ou juste rétribution, sauf bien sûr par la grâce). Bref, c'est dans une même opération que le cinéma affronte son présupposé le plus intérieur, l'argent, et que l'image-mouvement cède la place à l'image-temps. Ce que le film dans le film exprime, c'est ce circuit infernal entre l'image et l'argent, cette inflation que le temps met dans l'échange, cette "hausse bouleversante". Le film, c'est le mouvement, mais le film dans le film, c'est l'argent, c'est le temps. L'image-cristal reçoit ainsi le principe qui la fonde : relancer sans cesse l'échange dissymétrique, inégal et sans équivalent, donner de l'image contre de l'argent, donner du temps contre des images, convertir le temps, la face transparente, et l'argent, la face opaque, comme une toupie sur sa pointe. Et le film sera fini quand il n'y aura plus d'argent... »

Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'Image-temps*, Paris, Minuit, 1987, p. 103-105.

« L'image et son revers, l'image et l'argent, l'image et la dette, l'image et le temps : voilà ce que nous demande de penser la phrase iconomique de Deleuze à laquelle nous tentons de prêter l'oreille. Relisons-la dans son énoncé complet : "L'argent est l'envers de toutes les images que le cinéma montre et monte à l'endroit, si bien que les films sur l'argent sont déjà, quoique implicitement, des films dans le film ou sur le film." »

Autour de ces mots gravite, dans *L'Image-temps*, une constellation de cinéastes et de films qui ont tenté de mettre en scène ce verso des images filmiques, de thématiser leur revers monétaire : Wim Wenders, Marcel L'Herbier et, bien sûr, Robert Bresson. Dont le dernier film, réalisé en 1983 et intitulé *L'Argent*, donne peut-être à voir l'allégorie par excellence de cet arrière-fond fiduciaire qui, se cachant derrière chaque image de cinéma, la rendrait possible.

Que se passe-t-il, en effet, au tout début de *L'Argent* ? La porte d'un distributeur de billets se ferme, pour devenir le fond métallique, l'écran noir sur lequel se trace une écriture de lumière, où défilent horizontalement des traînées luminescentes (les reflets des phares de voitures qui passent dans la rue) et où s'affichent les caractères blancs du générique. Comme si cette porte ouverte puis close était la condition de possibilité de toutes les images à venir. Le premier plan montre ensuite une porte vitrée qui forme un angle avec une autre. Un garçon (Norbert) s'avance, frappe contre la vitre et ouvre. C'est le début du mois, il vient demander son argent de poche à son père. Les billets s'accumulent alors sur la table du bureau paternel, comme si l'on voyait ressurgir un instant dans l'histoire, c'est-à-dire dans l'espace diégétique, la monnaie fiduciaire que la clôture initiale du distributeur semblait vouloir confiner dans l'extradiégétique, hors du film et comme ce qui le rend possible. Mais lorsque Norbert demande plus d'argent – car il doit rembourser une dette contractée au lycée –, son père refuse. Et l'on voit la porte vitrée du bureau se refermer, répétant ainsi le geste inaugural du film.

Il faudra attendre longtemps pour que l'image de la porte du distributeur, pour que cette avant-première image de *L'Argent* soit véritablement reprise et incluse dans l'histoire qui nous est racontée, c'est-à-dire pleinement intégrée et justifiée dans la diégèse. C'est seulement après le procès et l'arrestation d'Yvon que l'on voit ainsi Lucien et ses deux acolytes se livrer à un trafic de cartes de crédit. Bresson montre alors à nouveau le même panneau métallique qui s'ouvre et se ferme en coulissant, puis la machine qui se fige, qui se bloque, gardant la carte du client, après que Lucien a pris soin d'en mémoriser le code. Lorsque, au moyen d'une pince, Lucien récupère ensuite la carte et la réintroduit dans le distributeur, la caméra insiste longuement sur l'émission des coupures : cinq billets de cent francs – dits "Delacroix", car ils portaient, imprimés sur leur recto, l'autoportrait d'Eugène Delacroix ainsi qu'un détail de sa *Liberté guidant le peuple* – sont expulsés l'un après l'autre, comme autant d'images qui viendraient réintroduire, au recto du film et dans le monde de sa narration, quelque chose qui était resté jusqu'alors plutôt caché, dans un arrière-fond ou un arrière-monde.

L'argent, dans *L'Argent* de Bresson, apparaît d'abord comme le fond de toute image filmique possible. Puis, passant de ce fond transcendantal au plan empirique du récit, il s'imprime, se débite et se distribue sous la forme de coupures qui sont aussi, quant à elles, des images parmi d'autres. »

Peter Szendy, *Le Supermarché du visible. Essai d'iconomie*, Paris, Minuit, 2017, p. 29-30.

« La salle de cinéma est souvent comparée, avec raison, à une caverne, donc à un utérus ou une tombe, comme la Grande Mère dévorante. Et de fait, le mythe platonicien de la caverne peut être considéré comme la première critique cinématographique. Sans vouloir mettre en question les connotations religieuses d'une telle conception, et même en admettant volontiers tout au contraire que dans le contexte de notre monde tel qu'il est codifié le cinéma occupe une place comparable à celle de l'église dans le monde médiéval, la tentative entreprise ici devra s'engager sur une autre voie pour accéder à ce phénomène, sous peine de perdre de vue son but : la consommation des films. [...] »



Hans Richter, *Inflation*, 1928

Le fait que le supermarché et le cinéma commencent à se rapprocher dans les *Shopping Centers* peut faciliter la chose. Le supermarché, c'est un labyrinthe surmonté d'une ou plusieurs coupes et fait de techno-images, qui vise à englober les consommateurs, à les consommer. Il a des portes largement ouvertes, afin de donner l'illusion de l'entrée libre, d'un espace public. Il se présente comme un "marché", une "place du marché", donc comme l'*agora* d'une *polis*. Mais ce n'est là qu'un appât. Une véritable place de marché est un espace politique, parce qu'elle permet l'échange des opinions et des choses, le dialogue. Le supermarché, lui, exclut le dialogue, ne serait-ce que parce qu'il est rempli de "bruits noirs et blancs", par une émission de couleurs et de sons. En ce sens, c'est un espace privé, un espace destiné aux individus (en grec : *idiotes*). Mais avant tout l'ouverture des portes est un appât, parce que l'entrée certes est libre, mais non la sortie. Pour s'échapper du labyrinthe il faut faire en sortant le sacrifice d'une rançon, et pour cela, faire la queue. Cette description mythologique du supermarché vise à démasquer ce qu'est en réalité cet espace, de tous le plus privé : une prison. Il ne sert pas à l'échange de biens et d'informations, mais oblige à consommer des informations et des biens particuliers : assurément super, mais pas marché.

Du point de vue fonctionnel, le cinéma est l'autre face du supermarché. Son entrée est un orifice étroit où l'on fait la queue avant de sacrifier son obole, condition requise pour participer aux mystères qui se déroulent à l'intérieur. Cet aspect initiatique de l'entrée du cinéma n'est pas nié mais au contraire souligné par les lumières qui scintillent au-dessus d'elle, comme une invitation. En revanche, le cinéma ouvre ses portes toutes grandes quand le programme est terminé, pour laisser s'écouler le flot des fidèles du culte dûment programmés. La queue à l'entrée du cinéma et à la sortie du supermarché, c'est un seul et même animal : une masse pétrie en un long ruban. Le prix de l'entrée au cinéma et le prix à la sortie du supermarché sont les deux faces d'une seule et même monnaie. Au cinéma, la masse est programmée pour se ruer vers le supermarché ; le supermarché relâche la masse pour qu'elle

aille se faire programmer au cinéma en vue de la prochaine visite au supermarché : tel est le métabolisme de la société de consommation. Ainsi tournent les ailes magiques, mythiques du ventilateur des techno-images au sein de la masse, pour la maintenir dans le mouvement du progrès.»

Vilém Flusser, «La consommation des films», in *La Civilisation des médias*, Paris, Circé, 2006, p. 81-83.

«La première grande exposition de Warhol eut lieu dans les vitrines du célèbre magasin Bonwit Teller (1960) et ses œuvres les plus célèbres *Marilyn Monroe shots* (1964) ou *Jackie II* (1966) virent le jour respectivement après le suicide de Marilyn et l'assassinat de John F. Kennedy. Voici donc l'art situé et défini par le temporaire, le sensationnel, le public et installé dans le monde des affaires. La logique du marché et du capital imposait ainsi à Warhol de réduire l'œuvre à un produit voué, au gré des modes périssables, à l'usure et à la consommation. Sa deuxième exposition, à la Ferus Gallery de Los Angeles en 1962, présentait trente-deux tableaux, représentant chacun une boîte de soupe Campbell, posés sur un rebord étroit le long des murs de la pièce. Ses tableaux suivants, images sérielles de bouteilles de Coca-Cola (1962), de bons de réduction (1962) ou de billets de banque (1962), développeront cette idée de l'œuvre d'art comme objet de consommation et ce afin de souligner que l'art ne pouvait éviter d'être traité autrement que comme une consommation, au même titre que les boîtes de soupe, les éponges à rincer et les céréales, et bien évidemment les billets de 1 dollar. [...]

Pour lui l'Art se réglait sur les lois du marché des produits, il s'agissait d'un produit comme un autre. "Ce n'est pas la valeur de l'objet qui compte, c'est la valeur que vous voulez qu'il ait [...] Je voulais être un homme d'affaires de l'art ou un artiste homme d'affaires... Gagner de l'argent c'est de l'art, travailler c'est de l'art et faire de bonnes affaires c'est le meilleur des arts" (Warhol, *Ma philosophie de A à B et vice versa*, Paris, Flammarion, 1973). Telle une machine, il se met ainsi à produire des "objets" prêts à être consommés en retirant ainsi de l'œuvre toute la sphère créative qui primait



RYBN.ORG, ADMXI, 2015

dans l'art jusqu'alors. L'heure n'est plus à la création mais à la production. [...]

Warhol réfute le principe sublimatoire de la création. Il le dit, l'affirme et le répète, il s'agit pour lui d'abandonner la création au profit de la production et d'inscrire ainsi, selon son souhait, ses œuvres dans le système marchand. Pas de représentation d'un vide qui tenterait une imaginaire présentation de la Chose comme lieu de la jouissance. Non, il s'agit de produire un art consommable, achetable, reproductible. L'objet unique de la sublimation devenant un pur objet de commercialisation, un objet de la réalité marchande. L'œuvre *Marilyn Monroe's Lips*, de situer l'énigme du désir dans la répétition en fait une tout autre peinture que *L'Origine du monde*. L'origine, le sexuel, l'irreprésentable de la Femme se situe toujours au cœur du tableau, mais, comme le sera encore plus la série *Do it yourself* (1962) l'objet créé est à consommer totalement, voire à produire réellement. Plus de sublimatoire dans l'œuvre, mais un "Just do it" qui deviendra célèbre par la suite.

Cependant, en exhibant notoirement ce marché économique, Warhol soutenait avoir une autre intention. En effet, en incarnant lui-même le capital, en devenant un homme d'affaires hors pair à la recherche de l'argent et du pouvoir, Warhol représentait cyniquement l'absurde de la consommation. Il se projetait dans une participation-dénonciation de la vie américaine et de son kitsch, incarnait un miroir à double face qui témoignait d'une réalité sociale d'un nouvel ordre. Non conformiste et dérangeant, Warhol le provocateur prétendait avoir ce rêve "d'être une machine", rêve qu'il accomplissait en s'identifiant jusqu'à l'absurde à l'anonymat de la production de masse. Il transformait soudainement l'art en une marchandise, une image sans qualité, vidée de toute profondeur et de tout élément sacré, de toute visée sublimatoire.»

Marie Fongond et Serge Lesourd, « Warhol, une esthétique "consumatoire" ou l'art comme modernité », *Cliniques Méditerranéennes*, n° 80, 2009/2, p. 169-172 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-cliniques-mediterraneennes-2009-2-page-165.html>).

«L'Américain George Gilder se proposait, il y a une décennie, dans *Richesse et pauvreté*, de "donner une théologie au capitalisme" qui en manque, paraît-il. Il la cherchait du côté du don et de la chance et non du côté de la raison d'Adam Smith. Or il se pourrait bien que l'esthétique devienne la forme visible de cette "théologie" cachée qui se cherche. Que l'on y songe : le modèle esthétique de l'avant-gardisme n'est-il pas passé aujourd'hui dans l'esprit "entrepreneurial" ?

Innover est l'impératif absolu. C'est sur le modèle de la "création" artistique que se fantasme à présent l'entrepreneur. Plus échevelé que le poète dadaïste, il suscite des désirs inconnus pour des marchandises jusque-là insoupçonnées. Il doit impérieusement remuer les imaginations et les surprendre pour augmenter le chiffre des ventes. Et c'est peut-être cette radicale récupération du modèle de l'avant-garde qui explique le déclin historique des avant-gardes. Ce mouvement de récupération, qui peut se déchiffrer un peu partout (et pas seulement dans le spectacle publicitaire) je le nommerais volontiers "l'esthétisation de l'économie politique". C'est l'art qui devient le paradigme de la production pour le marché, et l'artiste qui devient dès lors le paradigme secret de l'entrepreneur. D'où cette collusion frénétique, surdéterminée, entre l'art et l'argent, qui a un sens nouveau, radical, un sens post-moderne si l'on tient à marquer les ruptures.

On nous dit qu'avec Rembrandt, l'artiste, pour la première fois, s'est voulu un entrepreneur. C'est bien possible. Mais ce qui a lieu aujourd'hui est plus énigmatique. C'est l'entrepreneur qui se veut résolument un artiste. Car sur le marché libéral (tel qu'il s'idéalise lui-même) tout comme dans l'art à partir d'une certaine époque, règne la grande loi énoncée par Jean-Baptiste Say : "L'offre précède la demande". Ce qui veut dire que le désir ne préexiste pas à son objet. Il faut inventer l'improbable, produire l'inouï, lancer le nouveau, offrir au désir étonné (du consommateur) ce qu'il n'aurait pu seulement imaginer avant l'offre. Oui, vraiment, sur un marché qui ne tient

que par l'innovation dans le haut de gamme, ce brave Van Gogh est maintenant une référence plus crédible que Taylor... »

Jean-Joseph Goux, « L'art et l'argent vers une nouvelle "iconomie" » [Art press, n° 165, janvier 1992, p. 31-35], in *Le Supermarché des images*, Paris, Jeu de Paume/Gallimard, 2020, p. 66-68.

«[...] qu'en est-il de la réversibilité des images et de l'argent lorsque l'argent n'a justement plus d'image, plus de figure et prend la forme d'une monnaie virtuelle ? Qu'en est-il concrètement de l'iconomie à l'époque des cryptomonnaies et de la technologie *blockchain* ? Comment penser la logique des échanges lorsqu'elle est définitivement structurée par le paradigme de l'horizontalité ?

Afin de répondre, je présenterai d'abord les différents mouvements de contestation des systèmes monétaires traditionnels étatico-bancaires. De tels mouvements ont certes toujours existé. Toutefois, après la crise financière de 2008, une nouvelle vague d'agitateurs fiduciaires a au sens propre envahi le marché.

Les systèmes monétaires traditionnels sont dans leur grande majorité soutenus par les banques centrales qui créent et contrôlent les liquidités. De plus, afin d'octroyer des crédits à leurs clients, les banques commerciales créent, sans avoir les montants correspondants en ressources, une seconde couche de monnaie. Elles vont ensuite créditer les comptes courants des emprunteurs. Par un simple jeu d'écriture, elles vont ainsi produire de la monnaie. Grâce à ce processus, le stock d'argent croît en proportion des besoins du système économique général. Ajoutons enfin que les banques centrales peuvent aussi désormais faire usage de monnaies digitales qu'elles contrôlent et gardent sur leurs comptes. Dans tous les cas, les sources fiduciaires sont inaccessibles aux clients. [...]

Rappelons que la *blockchain*, qui a vu le jour en réponse à la crise financière de 2008, est un grand registre ou livre de comptes distribué (*distributed ledger technology*) accessible à tous, dans lequel tout le monde peut écrire, accomplir et vérifier des transactions sans toutefois avoir la possibilité de modifier ou d'effacer les transactions précédentes. Celles-ci sont enregistrées et stockées sous forme de blocs, ou conteneurs numériques, assemblés en chaîne et distribués sur plusieurs ordinateurs, protégés de la fraude par un consensus électronique entre participants ou "nœuds" (*nodes*). Sur ce système électronique de base sont établies les cryptomonnaies. La cryptographie est un procédé qui permet de transmettre un bien de manière codée d'un émetteur à un receveur, lequel déchiffre la transaction à l'aide d'une clé. Les transactions se font pair-à-pair, sans passer par un organisme tiers. Le registre appartient à tous et à personne et son fonctionnement est décentralisé, anonyme et sécurisé. J'ai tenté de montrer ailleurs que l'émergence des cryptomonnaies et surtout l'usage de la *blockchain* étaient des symptômes hautement significatifs d'une guerre intestine, au sein du capitalisme, entre centralisation et décentralisation des systèmes monétaires. J'ai même affirmé que le capitalisme amorçait aujourd'hui son tournant anarchiste. Monnaie dénationalisée, fin du monopole étatique, obsolescence de la médiation bancaire, décentralisation des échanges et transactions... Comment l'appeler autrement ?* [...]

Le conflit fait rage entre cette tendance anarchiste, qui marque le nouveau tournant du capitalisme, et la tendance contraire du souverainisme, du pouvoir pyramidal et de l'autorité des banques. Ces dernières ont certes parfaitement vu l'avantage, au moins provisoire, qu'elles pouvaient tirer de la nouvelle situation : fintechs, crowdfunding, réduction de personnel. On connaît par ailleurs les incroyables fluctuations du prix du bitcoin et les spéculations acharnées qui en résultent. Il n'empêche que les formes traditionnelles de l'économie monétaire sont bel et bien menacées. En garantissant transparence et protection, les algorithmes n'accomplissent-ils pas en même temps ce que les institutions ont interdit, à savoir que les échanges et la monnaie nous reviennent ? Je voudrais prolonger l'analyse en ciblant la relation qu'entretiennent les nouveaux trajets et les nouvelles formes de l'argent et de la valeur avec ce que l'on appelle la troisième révolution industrielle, celle de l'internet des objets (IdO). Un objet connecté a la capacité de capter une donnée et de l'envoyer, via le réseau Internet, à des tableaux de bord intégrés. Le potentiel de la *blockchain* est considérable dans ce nouveau domaine. Les objets connectés, reliés à la *blockchain* par un protocole cryptomonnaire, sont susceptibles de contracter un service ou de valider d'eux-mêmes une transaction. Un lave-linge capable de calculer sa consommation, un radiateur électrique apte à souscrire un contrat adapté, une voiture habilitée à signer le contrat de location directement avec le conducteur... autant d'exemples qui ajoutent un tour de plus à la nouvelle loi des échanges : les objets contractent entre eux-mêmes avec eux-mêmes. Non seulement la monnaie perd sa figure nationale ou territoriale, sa frappe étatique, mais, en outre, les acteurs humains des échanges disparaissent en quelque sorte derrière l'autonomie horizontale d'objets qui contractent avec d'autres objets à l'aide de monnaies qui sont elles-mêmes des objets connectés et des marchandises.»

Catherine Malabou, « L'entre-iconomie. La monnaie à l'horizon », in *Le Supermarché des images*, Paris, Jeu de Paume/Gallimard, 2020, p. 256-259.

*Catherine Malabou, « Le capitalisme amorce aujourd'hui son tournant anarchiste », *Le Monde*, 14 juin 2018.

ACCUMULATION, IMAGE ET CAPITAL

« Il y a tant d'images. Tant et tant d'images.

Leur nombre est immense. Leur foule, leur flot est littéralement immensurable.

En 2015, lit-on en cherchant un peu, "les usagers des réseaux sociaux ont partagé plus de trois milliards d'images chaque jour". On produit et on fait circuler aujourd'hui une quantité inouïe de photos et de vidéos. Et quand on essaie d'imaginer cette pléthore d'images, on se retrouve nécessairement avec une pauvre métonymie (si frappante soit-elle), une petite partie pour l'inimaginable tout.

Malgré son titre, l'impressionnante installation conçue par Erik Kessels en 2011, *24 Hrs In Photos*, ne capture qu'une infime portion de notre surproduction journalière : l'énorme amoncellement d'environ 350 000 photographies téléchargées en l'espace d'un jour par des utilisateurs et imprimées par l'artiste néerlandais évoque certainement "la sensation de se noyer dans les représentations", mais il est bien loin d'équivaloir à la densité réelle d'un trafic iconique qui dépasse largement les 100 millions à l'heure.

Vous imaginez ?

Ce déferlement, cette avalanche perpétuelle n'est rien, toutefois, en comparaison du nombre d'images qui ne cessent d'être produites sans nécessairement se retrouver sur les réseaux sociaux : Kodak annonçait en 2000 que "les consommateurs du monde entier avaient pris 80 milliards de photos"; mais les chiffres ont augmenté de façon exponentielle avec la dissémination de la photographie numérique, si bien qu'en 2015, la société d'études InfoTrends prévoyait "plus de mille milliards de photos".

Pour se faire une idée juste de l'incalculable prolifération d'images qui nous arrive, il faut encore considérer, comme le suggérait récemment Trevor Paglen, que "la culture visuelle humaine est devenue un simple cas particulier de la vision, voire une exception à la règle", car "l'écrasante majorité des images est désormais produite par des machines pour d'autres machines, les humains étant rarement dans la boucle". Depuis les lecteurs automatiques de plaques d'immatriculation jusqu'aux caméras des centres commerciaux qui suivent le mouvement et détectent les

expressions faciales des consommateurs en passant par les dispositifs d'imagerie permettant de contrôler l'emballage ou la distribution des produits, l'artiste américain énumère toute une série d'images qu'en d'autres temps et contextes, on aurait sans doute appelées *achéiropoïètes* (littéralement : non faites à la main). Cette part croissante du visible qui échappe à l'emprise sensorielle humaine, poursuit Paglen, constitue ce qu'il qualifie paradoxalement de "culture visuelle invisible" : la visibilité, en somme, est de plus en plus produite, régie et exploitée à notre insu. »

Peter Szendy, « Voiries du visible, économies de l'ombre », in *Le Supermarché des images*, Paris, Jeu de Paume/Gallimard, 2020, p. 18-20.

« Ce qu'il y a de tellement effrayant dans le déferlement actuel des images résulte de trois facteurs : elles sont produites en un lieu inaccessible à ceux qui les reçoivent ; elles uniformisent la vision de tous et les rendent aveugles les uns aux autres ; elles donnent l'impression d'être plus réelles que toutes les informations que nous recevons des autres médias (y compris nos propres sens). Le premier signifie que, face aux images, nous sommes privés de toute responsabilité et de toute réponse. Le deuxième, que nous sommes en train de nous abrutir, de nous massifier et de perdre tout contact humain. Le troisième, que nous sommes redevables aux images de la part de beaucoup la plus grande de nos expériences vécues, de nos connaissances, de nos jugements et de nos décisions, et qu'en conséquence nous sommes en état de dépendance existentielle par rapport aux images. Si l'on examine les choses de plus près, on constate que ces trois facteurs d'effroi ne sont pas situés dans les images elles-mêmes, mais dans la façon dont elles sont transmises pour atteindre ceux qui les reçoivent. Ce qui est effrayant, c'est la "structure communicationnelle" ou – pour le dire plus simplement – dans le câblage, matériel et/ou immatériel. Si l'on pouvait en modifier les connexions, l'effroi serait aboli ; mais il apparaîtrait alors que les images en sont modifiées. En simplifiant, on peut décrire de la façon suivante le mode de connexion actuellement prédominant : les images sont



DISNOVATION.ORG, *The Pirate Cinema*, 2012-2014

produites par un "émetteur", d'où elles sont distribuées en faisceaux de câbles qui les transmettent dans une seule direction : vers les récepteurs. La conséquence en est que ceux-ci sont "irresponsables", parce que les câbles ne transmettent pas leurs éventuelles réponses ; qu'ils reçoivent tous le même message et ont donc les mêmes points de vue ; qu'ils ne se voient pas les uns les autres, parce que le mode de câblage ne permet aucune connexion transversale. Ainsi les images sont reçues comme autant de réalités, parce que le câblage ne laisse passer aucune critique. Si l'on pouvait commuter les images sur un réseau de câblages réversibles, l'effroi serait aboli. Chacun des récepteurs serait responsable, parce qu'en même temps émetteur et donc partie prenante à la production des images. En chacun des points de connexion du réseau les images seraient traitées, et chaque récepteur aurait donc un point de vue différent de celui des autres récepteurs connectés en réseau avec lui. Tous les participants seraient en liaison dialogique permanente, et la réalité véhiculée par les images serait soumise à une critique elle aussi permanente. Si les faisceaux émis étaient organisés en réseau avec réversibilité du câblage, on aurait une "société d'information télématique". Il convient de remarquer ici d'abord que l'effrayante méthode actuelle de connexion peut véhiculer non seulement des images animées et sonorisées, mais aussi des informations chiffrées. La connexion en faisceau commence avec l'impression, surtout dans le cas des journaux et des périodiques, et elle caractérise également la diffusion de photos "contemplatives" ainsi que des sons radiophoniques. Il faut ensuite ajouter que l'organisation d'un réseau de câbles réversibles n'est pas une utopie, mais fonctionne déjà effectivement depuis la création des services postaux ; elle a atteint sa maturité technologique dans les réseaux téléphoniques et télégraphiques, mais c'est seulement avec la connexion réversible des terminaux d'ordinateur et des traceurs (*plotters*) qu'elle s'enrichit d'images animées et sonorisées. Et cependant, bien que la méthode de connexion en faisceau existe depuis des siècles et que le passage à la connexion en réseau marche

depuis longtemps fort bien, c'est seulement maintenant que l'on prend toute la mesure de son influence, dans la commutation qui fait passer les images animées et sonorisées du cinéma et de la télévision à l'image informatique de synthèse, connectée en réseau. Cette immense révolution qui en résultera, nous pouvons déjà l'observer sur les êtres, le plus souvent jeunes, qui sont ravis à leurs ordinateurs personnels, et sur les images qu'ils produisent sur le mode dialogique. Dans une fuite en avant pour échapper au déferlement des images toutes faites, cette nouvelle génération de producteurs et consommateurs d'images, qui apparaît à l'aube du nouveau millénaire, elle a déjà en fait triomphé de toutes ces horreurs : de l'irresponsabilité, de la massification, de l'abrutissement et de l'aliénation. Elle est en train de créer une nouvelle structure de la société, et donc de la réalité. Produites dans le courant d'un nouveau dialogue créatif, ces images de synthèse où la pensée abstraite devient visible et audible sont sans précédent non seulement esthétique mais aussi épistémologique et ontologique ; elles ne sont comparables ni aux bonnes vieilles images d'autrefois ni à celles qui nous inondent aujourd'hui.»

Vilém Flusser, *La Civilisation des médias*, Belval, Circé, 2006, p. 59-61.

«Foucault a situé les sociétés *disciplinaires* aux xviii^e et xix^e siècles ; elles atteignent à leur apogée au début du xx^e. Elles procèdent à l'organisation des grands milieux d'enfermement. L'individu ne cesse de passer d'un milieu clos à un autre, chacun ayant ses lois : d'abord la famille, puis l'école ("tu n'es plus dans ta famille"), puis la caserne ("tu n'es plus à l'école"), puis l'usine, de temps en temps l'hôpital, éventuellement la prison qui est le milieu d'enfermement par excellence. [...]

Ce sont les sociétés de *contrôle* qui sont en train de remplacer les sociétés disciplinaires. "Contrôle", c'est le nom que Burroughs propose pour désigner le nouveau monstre, et que Foucault reconnaît comme notre proche avenir. Paul Virilio aussi ne cesse d'analyser les formes

ultra-rapides de contrôle à l'air libre, qui remplacent les vieilles disciplines opérant dans la durée d'un système clos. Il n'y a pas lieu d'invoquer des productions pharmaceutiques extraordinaires, des formations nucléaires, des manipulations génétiques, bien qu'elles soient destinées à intervenir dans le nouveau processus. Il n'y a pas lieu de demander quel est le régime le plus dur, ou le plus tolérable, car c'est en chacun d'eux que s'affrontent les libérations et les asservissements. Par exemple dans la crise de l'hôpital comme milieu d'enfermement, la sectorisation, les hôpitaux de jour, les soins à domicile ont pu marquer d'abord de nouvelles libertés, mais participer aussi à des mécanismes de contrôle qui rivalisent avec les plus durs enfermements. Il n'y a pas lieu de craindre ou d'espérer, mais de chercher de nouvelles armes.

[...] Le langage numérique du contrôle est fait de chiffres, qui marquent l'accès à l'information, ou le rejet. On ne se trouve plus devant le couple masse-individu. Les individus sont devenus des "dividuels", et les masses, des échantillons, des données, des marchés ou des "banques". C'est peut-être l'argent qui exprime le mieux la distinction des deux sociétés, puisque la discipline s'est toujours rapportée à des monnaies moulées qui renfermaient de l'or comme nombre étalon, tandis que le contrôle renvoie à des échanges flottants, modulations qui font intervenir comme chiffre un pourcentage de différentes monnaies échantillons. La vieille taupe monétaire est l'animal des milieux d'enfermement, mais le serpent est celui des sociétés de contrôle. Nous sommes passés d'un animal à l'autre, de la taupe au serpent, dans le régime où nous vivons, mais aussi dans notre manière de vivre et nos rapports avec autrui. L'homme des disciplines était un producteur discontinu d'énergie, mais l'homme du contrôle est plutôt ondulatoire, mis en orbite, sur faisceau continu. Partout le *surf* a déjà remplacé les vieux *sports*.

Il est facile de faire correspondre à chaque société des types de machines, non pas que les machines soient déterminantes, mais parce qu'elles expriment les formes sociales capables de leur donner naissance et de s'en servir. Les vieilles sociétés de souveraineté maniaient des machines simples, leviers, poulies, horloges ; mais les sociétés disciplinaires récentes avaient pour équipement des machines énergétiques, avec le danger passif de l'entropie, et le danger actif du sabotage ; les sociétés de contrôle opèrent par machines de troisième espèce, machines informatiques et ordinateurs dont le danger passif est le brouillage, et l'actif, le piratage et l'introduction de virus. » Gilles Deleuze, « Post-Scriptum sur les sociétés de contrôle » [*L'autre journal*, n° 1, mai 1990], in *Pourparlers*, Paris, Minuit, 1990, p. 240-244.

« Dans son texte "Graphiques informatiques : une introduction semi-technique"*, le théoricien des médias allemand Friedrich Kittler s'interroge sur "ce que sont les images numériques" et suggère que "les ordinateurs ont leurs racines technico-historiques non pas dans la télévision, mais dans le radar, un instrument de guerre". En affichant des points lumineux sur un fond noir, les écrans radars modernes – développés dans les années 1920 et 1930 et généralisés pendant la Seconde Guerre mondiale – étaient conçus pour "viser, dans toutes les dimensions, des points qui représentent des avions d'attaque ennemis afin de les abattre d'un clic de souris". Organisé et structuré comme une grille orthogonale, le champ de pixels

de l'écran radar était, littéralement, un champ de bataille : une zone délimitée au sein de laquelle les ennemis devaient être précisément localisés par des coordonnées polaires afin d'être anéantis.

Pour Kittler, la propriété technique fondamentale de l'écran radar est l'"adressabilité" (*Adressierbarkeit*) de ses pixels : la possibilité d'assigner à chacun d'eux une position unique sur l'écran, correspondant à une position unique dans l'espace environnant. Cette propriété s'est transmise à l'image numérique dans les premiers temps de l'infographie, au cours des années 1960 : "L'image numérique a hérité cette adressabilité des systèmes d'alerte précoce, même si les coordonnées polaires de l'écran radar ont été remplacées par les coordonnées cartésiennes. [...] La masse de ces 'pixels' forme une matrice bidimensionnelle qui assigne à chaque point de l'image un dosage particulier des trois couleurs primaires : rouge, vert et bleu."

Près d'un siècle après le développement des écrans radars modernes, les champs de pixels peuvent toujours être considérés comme des champs de bataille, même si la bataille qui s'y livre a changé de nature. Sur la grille orthogonale des pixels de nos écrans – ordinateurs, téléphones portables, tablettes et téléviseurs –, derrière et au-delà de la surface de tout texte ou image qu'elle visualise, un jeu extrêmement complexe de forces antagonistes est à l'œuvre, des forces aussi bien technologiques qu'économiques, esthétiques et politiques. Diverses "marchandises" techniques, perceptuelles et comportementales sont en jeu, comme la netteté, la luminosité, le spectre chromatique, l'attention, l'interaction, les formats d'encodage, les capacités d'enregistrement et de stockage, la bande passante et la vitesse de transmission, les systèmes de suivi, ainsi que les niveaux de précision variables des systèmes de vision artificielle auxquels sont confiés diverses formes de surveillance visuelle et de surveillance de données.

Au cœur de ce champ de bataille vaste et complexe que constituent les pixels en tant qu'"unités de couleur programmable de base dans nos machines à voir", il y a deux notions essentielles, à savoir la "définition" et la "résolution" : deux termes qui renvoient à la texture quadrillée des images numériques et des écrans numériques qui nous entourent, une texture dont le rôle est fondamental dans le processus de "marchandisation du visible" qui est au cœur de l'exposition "Le supermarché des images" ».

Antonio Somaini, « Les champs de pixels comme champs de bataille. Esthétique, économie et politique de la résolution des images », in *Le Supermarché des images*, Paris, Jeu de Paume/Gallimard, 2020, p. 140-141.

* Friedrich A. Kittler, "Computer Graphics. A Semi-Technical Introduction", trad. par S. Ogger, *Grey Room*, n° 2, hiver 2001, p. 30-45.

« La richesse des sociétés dans lesquelles règne le mode de production capitaliste s'annonce comme une "immense accumulation de marchandises". L'analyse de la marchandise, forme élémentaire de cette richesse, sera par conséquent le point de départ de nos recherches. La marchandise est d'abord un objet extérieur, une chose qui, par ses propriétés, satisfait des besoins humains de n'importe quelle espèce. Que ces besoins aient pour origine l'estomac ou la fantaisie, leur nature ne change rien à



Taysir Batniji, *Disruptions*, 2015-2017 (détails)

l'affaire. Il ne s'agit pas non plus ici de savoir comment ces besoins sont satisfaits, soit immédiatement si l'objet est un moyen de subsistance, soit par une voie détournée si c'est un moyen de production.

Chaque chose utile, comme le fer, le papier, etc., peut être considérée sous un double point de vue, celui de la *qualité* et celui de la *quantité*. Chacune est un ensemble de propriétés diverses et peut par conséquent être utile par différents côtés. Découvrir ces côtés divers et en même temps les divers usages des choses est une œuvre de l'histoire. Telle est la découverte de mesures sociales pour la quantité des choses utiles. La diversité de ces mesures des marchandises a pour origine en partie la nature variée des objets à mesurer, en partie la convention.

L'utilité d'une chose fait de cette chose une valeur d'usage. Mais cette utilité n'a rien de vague et d'indécis. Déterminée par les propriétés du corps de la marchandise, elle n'existe point sans lui. Ce corps lui-même, tel que fer, froment, diamant, etc., est conséquemment une valeur d'usage, et ce n'est pas le plus ou moins de travail qu'il faut à l'homme pour s'approprier les qualités utiles qui lui donnent ce caractère. Quand il est question de valeurs d'usage, on sous-entend toujours une quantité déterminée, comme une douzaine de montres, un mètre de toile, une tonne de fer, etc. Les valeurs d'usage des marchandises fournissent le fond d'un savoir particulier, de la science et de la routine commerciales. Les valeurs d'usage ne se réalisent que dans l'usage ou la consommation. Elles forment la *matière de la richesse*, quelle que soit la forme sociale de cette richesse. Dans la société que nous avons à examiner, elles sont en même temps les soutiens matériels de la valeur d'échange.

La valeur d'échange apparaît d'abord comme le rapport *quantitatif*, comme la proportion dans laquelle des valeurs d'usage d'espèces différentes s'échangent l'une contre l'autre, rapport qui change constamment avec le temps et le lieu. La valeur d'échange semble donc quelque chose d'arbitraire et de purement relatif : une valeur d'échange intrinsèque, immanente à la marchandise, paraît

être, comme dit l'école, une *contradictio in adjecto* [une contradiction dans les termes].»

Karl Marx, *Le Capital. Livre I* [1867], Paris, Gallimard, 1963, p. 109-111.

«1. Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s'annonce comme une immense accumulation de *spectacles*. Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation.

2. Les images qui se sont détachées de chaque aspect de la vie fusionnent dans un cours commun, où l'unité de cette vie ne peut plus être rétablie. La réalité considérée *partiellement* se déploie dans sa propre unité générale en tant que pseudo-monde à part, objet de la seule contemplation. La spécialisation des images du monde se retrouve, accomplie, dans le monde de l'image autonomisée, où le mensonger s'est menti à lui-même. Le spectacle en général, comme inversion concrète de la vie, est le mouvement autonome du non vivant.

3. Le spectacle se présente à la fois comme la société même, comme une partie de la société, et comme *instrument d'unification*. En tant que partie de la société, il est expressément le secteur qui concentre tout regard et toute conscience. Du fait même que ce secteur est séparé, il est le lieu du regard abusé et de la fausse conscience ; et l'unification qu'il accomplit n'est rien d'autre qu'un langage officiel de la séparation généralisée.

4. Le spectacle n'est pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images.

5. Le spectacle ne peut être compris comme l'abus d'un monde de la vision, le produit des techniques de diffusion massive des images. Il est bien plutôt une *Weltanschauung* devenue effective, matériellement traduite. C'est une vision du monde qui s'est objectivée.

6. Le spectacle, compris dans sa totalité, est à la fois le résultat et le projet du mode de production existant. Il n'est pas un supplément au monde réel, sa décoration surajoutée. Il est le cœur de l'irréalisme de la société



Harun Farocki,
*Die Schöpfer der
Einkaufswelten*, 2001

réelle. Sous toutes ses formes particulières, information ou propagande, publicité ou consommation directe de divertissements, le spectacle constitue le *modèle* présent de la vie socialement dominante. Il est l'affirmation omniprésente du choix *déjà fait* dans la production, et sa consommation corollaire. Forme et contenu du spectacle sont identiquement la justification totale des conditions et des fins du système existant. Le spectacle est aussi la *présence permanente* de cette justification, en tant qu'occupation de la part principale du temps vécu hors de la production moderne.

[...]

32. Le spectacle dans la société correspond à une fabrication concrète de l'aliénation. L'expansion économique est principalement l'expansion de cette production industrielle précise. Ce qui croît avec l'économie se mouvant pour elle-même ne peut être que l'aliénation qui était justement dans son noyau originel.

33. L'homme séparé de son produit, de plus en plus puissamment produit lui-même tous les détails de son monde, et ainsi se trouve de plus en plus séparé de son monde. D'autant plus sa vie est maintenant son produit, d'autant plus il est séparé de sa vie.

34. Le spectacle est le *capital* à un tel degré d'accumulation qu'il devient image.»

Guy Debord, *La Société du spectacle* [1967], Paris, Gallimard, 1992, p. 15-32.

« Dans *La Société du spectacle*, Guy Debord use de cette phrase énigmatique : "Le spectacle est le *capital* à un tel degré d'accumulation qu'il devient image". Énigmatique, cette phrase l'est avant tout par le couplage qu'elle établit entre l'accumulation et le devenir-image. Pourquoi le capital finit-il, sous l'effet répété de l'accumulation, par se transformer en image ? Quel seuil faut-il franchir pour que le capital, dont on a coutume de dire qu'il opère en coulisses, se retrouve soudain sur le devant de la scène et se fige en image ? La phrase reste à l'état d'une simple affirmation et, dans ses développements ultérieurs, Guy Debord

n'est pas beaucoup plus disert. Que faire alors de cette hypothèse qui lie indissociablement l'économie et l'image ? Elle est d'autant plus surprenante qu'elle contrevient aux représentations habituelles que l'on se fait des processus économiques : la rationalité économique échappe à la figuration, si bien que, depuis Adam Smith, on considère que sa "main" intervient de façon invisible. Or dans une société du spectacle, semble suggérer Debord, il n'en est plus rien : les processus économiques se sont figés en image, plus rien ne bouge, sinon les images elles-mêmes, qui ne cessent de circuler et illustrent l'économisation des relations. Pour essayer d'y voir un peu plus clair, il faut se rappeler que le livre de Debord est fait de palimpsestes que le lecteur est invité à débusquer sous le texte. En 1867, *Le Capital* de Marx s'ouvrait ainsi : "La richesse des sociétés dans lesquelles règne le mode de production capitaliste apparaît comme une gigantesque collection de marchandises". En 1967, Guy Debord "détourne" cet *incipit*, et substitue au "capital" le "spectacle" : "Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s'annonce comme une immense accumulation de spectacles". Cent ans plus tard, on a donc atteint un nouveau niveau d'abstraction, soutient Debord. Non content de dissocier les marchandises des processus vivants qui les ont engendrées, comme chez Marx, la société du spectacle se nourrit entièrement de l'image, désormais déliée de tout référent dont elle serait la représentation : elle produit, communique et consomme des images qui se substituent aux marchandises classiques, puisque les images sont elles-mêmes devenues des marchandises, des marchandises permettant de faire l'économie de la matière. Non seulement les images "médiatisent" les rapports sociaux, affirme Debord, mais les rapports sociaux se résument tout entiers à des images, à des abstractions distantes et formelles. Le spectacle n'est autre que le langage commun de cette séparation, celui que tout le monde pratique et comprend, parce qu'il ne parle que du même ; il illustre et visualise la logique d'une société qui se complaît dans la tautologie mortifère. Debord va plus loin encore : l'argent, comme équivalent général est

devenu obsolète, puisque la consommation du spectacle est réglée dans la même monnaie d'échange ; le spectacle se contente de l'attention des spectateurs, qui font grimper la valeur des choses et des personnes au sein de cette grande foire aux vanités. "Le spectacle, poursuit Debord, est l'autre face de l'argent : l'équivalent général abstrait de toutes les marchandises." Les images donnent à voir ce que l'ensemble d'une société peut être et peut faire : se contempler dans une circularité parfaite, dans les reflets qui lui renvoient le spectacle d'une société ne consommant plus que son image spéculaire.

Parues en 1967, les analyses de *La Société du spectacle* n'ont cessé de peser sur notre époque contemporaine, qui reste aujourd'hui encore hantée par ses catégories. Les reprendre, c'est se rendre compte également de l'effet durable de certaines opérations conceptuelles effectuées par Debord. De fait, la phrase "Le spectacle est le *capital* à un tel degré d'accumulation qu'il devient image" demeure incompréhensible, aussi longtemps que l'on ne fait pas intervenir cet opérateur conceptuel qu'est l'abstraction, cheville ouvrière secrète de l'ouvrage. Sur ce point aussi, Debord ne fait que prolonger une intuition de Marx, pour qui l'abstraction croissante est synonyme d'aliénation : "Désormais les individus sont dominés par des *abstractions*, alors qu'antérieurement ils dépendaient les uns des autres". Debord franchit un pas de plus : non content d'être réelle, comme dit Marx, et de dominer donc la vie des sujets, cette abstraction, affirme-t-il, a désormais franchi un seuil ; elle est devenue visible. Au lieu de susciter l'effroi ou l'insubordination, le spectacle célèbre sa propre logique ; dans un épanchement pulsionnel sans bornes, ses sujets consomment leur propre être-exposé.

Nombreux sont ceux qui considèrent que le diagnostic effectué par Debord a été confirmé en tout point par le développement technologique ultérieur, de sorte que Facebook et les réseaux sociaux constitueraient l'apothéose d'une telle société du spectacle où l'on ne vit et survit plus que grâce à son "capital visuel". »

Emmanuel Alloa, « Faire Abstraction », in *Le Supermarché des images*, Paris, Jeu de Paume/Gallimard, 2020, p. 74-75.

« Une société capitaliste exige une culture assise sur des images. Elle doit fournir de la distraction en grosse quantité afin de stimuler la consommation et d'"analgésier" les blessures de classe, de race et de sexe. Et elle doit rassembler des informations innombrables, afin de mieux exploiter les ressources naturelles, d'accroître la productivité, de maintenir l'ordre, de faire la guerre, de donner du travail aux bureaucrates. Les capacités jumelles de l'appareil photo, de rendre la réalité subjective, sont l'instrument idéal de la satisfaction de ces besoins et de leur renforcement. L'appareil photo définit la réalité sur les deux modes qui sont essentiels au fonctionnement d'une société industrielle avancée : comme spectacle (pour les masses) et comme objet de surveillance (pour les dirigeants). La production d'images fournit également une idéologie directrice. Le changement social y est remplacé par le changement d'images. La liberté de consommer une pluralité d'images et de biens s'y identifie avec la liberté elle-même. Restreindre la liberté de choix politique à la liberté de consommation économique exige que l'on produise et que l'on consomme des quantités illimitées d'images. L'ultime raison du besoin de tout photographe réside

dans la logique même de la consommation. Consommer c'est brûler, épuiser, et donc avoir besoin de refaire le plein. En même temps que nous fabriquons et consommons davantage d'images, nous ressentons le besoin d'en avoir encore plus, toujours plus. Mais les images ne sont pas un trésor dont on ne pourrait s'emparer qu'au prix d'une mise à sac du monde : elles sont précisément ce qui est à notre disposition où que tombe notre regard. La possession d'un appareil photo peut nous inspirer quelque chose d'assez voisin du désir. Et comme toutes les formes crédibles du désir, elle ne peut pas connaître de satisfaction : d'abord, parce que les possibilités de la photographie sont sans fin et ensuite parce qu'il s'agit d'une entreprise autodestructrice. Les tentatives des photographes pour redonner du tonus à un sentiment appauvri de la réalité ne font que l'appauvrir davantage. Notre sentiment oppressant de la mutabilité de toute chose s'est exacerbé depuis que les appareils photo nous ont donné le moyen de "fixer" l'instant fugitif. Nous consommons des images sur un rythme sans cesse accéléré et, comme Balzac soupçonnait l'appareil d'épuiser les couches corporelles, les images consomment la réalité. L'appareil photo est à la fois l'antidote et le mal, un moyen de s'approprier le réel tout en le rendant caduc.

Les pouvoirs de la photographie ont bel et bien détruit la dimension platonicienne de notre compréhension de la réalité, rendant de moins en moins plausible la réflexion sur notre expérience en termes d'oppositions entre image et chose, copie et original. Il convenait à l'attitude dépréciative de Platon à l'égard des images de les comparer à des ombres : transitoires, porteuses d'un minimum d'informations, immatérielles, impuissantes co-présences de l'objet réel qui les projette. Mais la force des images photographiques tient à leur statut de réalités matérielles, à ce qu'elles sont le limon riche en informations que laisse dans son sillage l'objet qui les a émises, un puissant moyen de retrouver l'avantage contre la réalité, de la transformer en ombre à son tour. Les images sont plus réelles que nul ne l'aurait cru. Et du fait même que les ressources en sont inépuisables, que le gâchis de la consommation ne peut en venir à bout il s'impose d'autant plus de leur appliquer une politique de sauvegarde. S'il peut exister une meilleure façon pour le monde réel d'englober celui de l'image, il y faudra une écologie appliquée non seulement aux choses réelles mais encore aux images. »

Susan Sontag, *Sur la photographie [1973-1977]*, Paris, Christian Bourgois, 2008, p. 241-244.

CIRCULATION, IMAGE ET FLUX

«[...] il importe de marquer à quel point tous ces aspects de la nouvelle économie iconique découlent de la capacité des images à circuler. Si bien qu'ils relèvent au bout du compte de ce que j'ai pu décrire, en retraçant les métamorphoses du concept d'innervation chez Walter Benjamin, comme une *voirie du visible*.

Les images suivent en effet des routes, des tracés dans l'espace du visible. La visibilité est striée, elle est traversée de voies, d'impasses, d'avenues, de boulevards ou d'autoroutes dont l'étude et le relevé s'ébauchent, avant Benjamin, déjà chez Aby Warburg.

C'est chez lui, en effet, que l'on voit se dessiner l'idée d'un mouvement circulaire des images qui s'organise selon des acheminements routiers, pour la description desquels tout un vocabulaire nouveau se constitue. Ce que Warburg appelle la "migration d'images" passe ainsi par des "routes migratoires" (*Wanderstrassen*) qu'il s'agit de cartographier en tant qu'itinéraires permettant l'"échange" iconique. Mais la mobilité des images est aussi le fait de ce que Warburg nomme leurs "véhicules", parfois qualifiés d'"automobiles", ou encore leurs "moyens de transport". [...]

La question qui se pose pour le champ de ce que j'ai suggéré d'appeler l'*iconomie* – cette économie générale des images qui tente de saisir les lois de leur circulation et de leurs échanges –, c'est non seulement le devenir des routes et des véhicules iconiques à l'ère du numérique, mais aussi leur histoire, leur généalogie à partir des voiries passées qui ont strié le visible. Car, d'une part, les infrastructures actuelles du visible s'inscrivent souvent dans une continuité insoupçonnée avec les réseaux communicationnels qui les ont précédées; et d'autre part, elles introduisent des différentiels de vitesses dans le visible, des contrastes si criants entre le haut débit et la lenteur extrême de la propagation des images que celles-ci semblent participer en même temps à des régimes d'existence vertigineusement disjoints.

Un exemple aussi simple que saisissant : je regarde sur YouTube le bouleversant documentaire de Rithy Panh, *La Terre des âmes errantes* (2000). En 1999, le réalisateur a

suivi pendant trois mois l'excavation des tranchées destinées à la pose du premier câble à fibre optique traversant le pays (il sera exploité par Alcatel), afin de relier l'Asie du Sud-Est à la Chine et à l'Europe. Pieds nus, maniant des pioches, les travailleurs sont payés un salaire de misère (l'équivalent de 60 cents par mètre creusé) et leurs familles sont souvent condamnées à mendier leur nourriture ou à vivre de la cueillette (les enfants attrapent des fourmis rouges). C'est ainsi que se fraie laborieusement le chemin de ce qui est appelé à devenir une autoroute d'images à travers les continents. Quelles vitesses s'entrechoquent ici, depuis la lente progression de la pose du câble jusqu'au streaming du documentaire qui me la montre, à l'autre bout du monde ? Devant deux travailleurs incrédules, un employé de la compagnie chargée du câblage explique, tenant un morceau de fibre optique dans sa main, qu'il y a là l'équivalent des "yeux magiques" et des "oreilles magiques" des anciennes légendes : "Tu peux même mettre ta photo, s'enthousiasme-t-il; tes parents sont aux États-Unis, tu l'envoies, et en moins d'une minute ils l'ont reçue, grâce à ça, ça s'appelle Internet." Et l'un des deux ouvriers de répondre : "Je n'ai pas l'électricité, juste une lampe à pétrole, c'est tout ce que j'ai. L'électricité arrive par un fil relié à un générateur. Je n'ai pas ça." Ce sont ces différentiels de vitesses qui coagulent sous mes yeux dans une simultanéité désajointée : le câble que je vois à l'écran, le câble que tirent péniblement les mains laborieuses de ceux qui sont coupés du réseau électrique, ce câble est le même que celui que je ne vois pas, mais qui, passant je ne sais où entre les continents, sur les fonds océaniques, me permet de visionner les conditions inhumaines de sa pose. Pour comprendre les enjeux d'une telle condensation de temporalités hétérogènes, il convient d'en retracer, partout où c'est possible, la provenance historique. Comme l'explique Rithy Panh lui-même, cette "autoroute de l'information" qu'est la fibre optique dont il filme l'implantation "suit la route historique de la soie à travers le Cambodge". Et de fait, les nouvelles voiries du visible empruntent généralement des réseaux déjà

existants, héritage et prolongement de l'époque coloniale, sur lesquels elles viennent se greffer : c'est toute une géopolitique des routes et véhicules de la visibilité qui, depuis les lointaines et décisives intuitions d'Aby Warburg, s'annonce comme la tâche centrale d'une iconomie à venir. » Peter Szendy, « Voiries de l'invisible, iconomies de l'ombre », in *Le Supermarché des images*, Paris, Jeu de Paume/Gallimard, 2020, p. 21-24.

« Dès lors, si l'on conçoit la formation du style sous l'angle d'une circulation de telles valeurs expressives, force sera d'étudier la dynamique de ce processus du point de vue de ses moyens techniques de diffusion. L'époque qui sépare Piero della Francesca de l'école de Raphaël a vu naître une intense migration internationale des images entre le Nord et le Sud, dont la puissance extraordinaire, par son impact comme par l'étendue de son champ, a été masquée aux yeux de l'historien des styles européens par la "victoire" officielle de la Haute Renaissance italienne. La tapisserie flamande est un prototype, de dimensions encore colossales, de ce transport d'images automobiles : décrochée du mur, grâce à sa mobilité et à sa technique fondée sur la reproduction et la duplication d'un contenu iconographique, elle est un précurseur de l'image imprimée, autrement dit de l'eau-forte et de la xylographie, qui firent de l'échange des valeurs expressives entre le Nord et le Sud un processus vital dans le cycle de formation du style européen. »

Aby Warburg, « Introduction à l'Atlas Mnémosyne », in *L'Atlas Mnémosyne. Écrits II*, Paris, L'Écarquillé, 2012, p. 58.

« Les images accompagnent le déplacement dans l'espace et invitent à de nouveaux voyages, lesquels sont même entrepris par amour des images. Pas de pèlerinage sans iconophilie, pas d'aventure sans récits richement imagés, pas de publicité touristique sans excitation de l'imaginaire. C'est sous l'impulsion des représentations de leur splendeur qu'on franchit les Alpes en direction de Jérusalem, Naples ou Ispahan, qu'on longe la Route de la soie ou qu'on remonte le Nil. Depuis l'époque des voyages de formation et d'exploration de l'aristocratie et de la bourgeoisie, les images-souvenirs, sous la forme de gravures, de peintures ou de modèles réduits en liège, sont présentes dès le début du voyage et pas seulement à la fin.

La production croissante de gravures, d'esquisses et de tableaux fabriqués et stockés pour un public de voyageurs contribue, grâce à la littérature de voyage illustrée, à canoniser les œuvres d'art et les destinations à la mode. En retour, elle met l'art en mouvement. Le caractère éphémère du voyage entraîne l'expérimentation de procédés de dessin, d'impression et d'exposition à la lumière qui permettent la fabrication, aussi rapide et automatisée que possible, de portraits ou de paysages naturels et urbains. Cette industrialisation du monde des images, qui a commencé au plus tard au xvi^e siècle, a rapproché de nous les images du lointain ; elle a fusionné la topographie des frontières et des récits du monde, elle a réifié les voyages imaginaires en un processus de reproductibilité autoalimentée.

Avec le triomphe de la photographie, on a redécouvert le voyage et on l'a célébré dans de somptueux albums ; en retour, le besoin de techniques d'enregistrement faciles

à manier s'est fait plus important. Le domaine du voyage (avec ceux de la mode, de la société et du sport) est devenu un solide ressort de la presse illustrée. Autour de 1900, ce monde iconographique s'était déjà largement globalisé et standardisé ; avec les images stéréoscopiques et les cartes postales, on a vu s'établir des circuits de distribution et des formats encore en usage aujourd'hui. La carte postale uniformisée anticipe à son tour ces implants qui, dans *Blade Runner*, fournissent au "répliquant" ses souvenirs artificiels. Les autoportraits sur fond de paysage touristique, qui servent à localiser l'individu dans le réseau mondial des communications, suivent inconsciemment les prescriptions médiatiques d'un tel catalogue d'attentes. [...]

La capacité qu'ont les images à enjamber les distances fut à l'origine, là encore, de l'émergence de nouveaux services iconographiques : les agences d'illustrations et les agences photographiques. Vers 1900, George Grantham Bain ouvrit à New York, grâce aux reproductions photographiques, une sorte de bourse d'échange pour les images d'actualité ; peu après, à Berlin, l'introduction de la rotative permit d'imprimer des photos sur papier journal, provoquant l'augmentation soudaine de la demande en images d'actualité. Celles-ci devinrent, en combinaison avec la naissance de la presse à sensation, le vecteur d'une nouvelle économie de l'attention. Les archives photographiques réagirent à l'offre excessive par l'indexation des fonds et un système de recherche par mots-clés. Ainsi, les images qui n'avaient pu prendre place dans un journal pouvaient être reconvoquées pour d'autres fins grâce à un nouveau mot-clé. Cela conduisit les images à adopter une nouvelle forme d'existence : la *licence de reproduction*. »

Matthias Bruhn, « Gran Turismo. Les images comme souvenirs préfabriqués », in *Le Supermarché des images*, Paris, Jeu de Paume/Gallimard, 2020, p. 97-98.

« Il est du principe de l'œuvre d'art d'avoir toujours été reproductible. Ce que des hommes avaient fait, d'autres pouvaient toujours le refaire. Ainsi, la réplique fut pratiquée par les élèves dans l'apprentissage de l'art, par les maîtres pour la diffusion de leurs œuvres, enfin par des tiers par amour du gain. Par rapport à ces procédés, la reproduction technique de l'œuvre d'art représente quelque chose de nouveau, un phénomène qui se développe de façon intermittente au cours de l'histoire, par bonds successifs séparés par de longs intervalles, mais avec une intensité croissante. Les Grecs ne connaissaient que deux procédés techniques de reproduction : la fonte et l'empreinte. Les bronzes, les terres cuites et les monnaies étaient les seules œuvres d'art qu'ils pouvaient reproduire en série. Les autres ne comportaient qu'un seul exemplaire et ne se prêtaient à aucune technique de reproduction. Avec la gravure sur bois, on réussit pour la première fois à reproduire le dessin, bien longtemps avant que l'imprimerie permit la reproduction de l'écriture. On connaît les immenses transformations introduites dans la littérature par l'imprimerie, c'est-à-dire par la reproduction technique de l'écriture. Mais, quelle qu'en soit l'importance exceptionnelle, elles ne représentent qu'un cas particulier du phénomène que nous envisageons ici à l'échelle de l'histoire universelle. Le Moyen Âge ajoutera à la gravure sur bois la gravure sur cuivre, au burin et à l'eau-forte, le début du xix^e siècle la lithographie.



Martha Rosler, *Cargo Cult*, 1966-1972

Richard Serra, *Hand Catching Lead*, 1968

Avec la lithographie, les techniques de reproduction atteignent un stade fondamentalement nouveau. Le procédé beaucoup plus direct, qui distingue l'exécution du dessin sur une pierre de son incision dans un bloc de bois ou sur une planche de cuivre, permet pour la première fois à l'art graphique de mettre ses produits sur le marché, non seulement en masse (comme il le faisait déjà), mais sous des formes chaque jour nouvelles. Grâce à la lithographie, le dessin put accompagner désormais la vie quotidienne de ses illustrations. Il commençait à marcher au même pas que l'imprimerie. Mais à peine quelques dizaines d'années s'étaient-elles écoulées depuis la découverte de la lithographie que la photographie, à son tour, allait la supplanter dans ce rôle. Avec elle pour la première fois, dans le processus de la reproduction des images, la main se trouva déchargée des tâches artistiques les plus importantes, lesquelles désormais furent réservées à l'œil rivé sur l'objectif. Et comme l'œil saisit plus vite que la main ne dessine, la reproduction des images put se faire désormais à un rythme si accéléré qu'elle parvint à suivre la cadence de la parole. L'opérateur du cinéma, en filmant, fixe les images en studio, aussi vite que l'acteur dit son texte. Si la lithographie contenait virtuellement le journal illustré, la photographie contenait virtuellement le cinéma. À la fin du siècle dernier on s'attaqua au problème que posait la reproduction des sons. Tous ces efforts convergents permettaient de prévoir une situation que Valéry caractérise ainsi : "Comme l'eau, comme le gaz, comme le courant électrique viennent de loin, dans nos demeures, répondre à nos besoins moyennant un effort quasi nul, ainsi serons-nous alimentés d'images visuelles ou auditives, naissant et s'évanouissant au moindre geste, presque à un signe". Vers 1900, la reproduction technique avait atteint un niveau où elle était en mesure désormais, non seulement de s'appliquer à toutes les œuvres d'art du passé et d'en modifier, de façon très profonde, les modes d'action, mais de conquérir elle-même une place parmi les procédés artistiques. À cet égard rien n'est plus révélateur que la manière dont

ses deux manifestations différentes – la reproduction de l'œuvre d'art et l'art cinématographique – agissent en retour sur les formes artistiques traditionnelles.»
Walter Benjamin, «L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique» [1939], *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 271-273.

«Après la Seconde Guerre mondiale, la tendance de fond de la perception collective, prophétiquement définie par Walter Benjamin dans le cinéma, se réalise dans un autre médium, la télévision. Le cinéma *ne représente plus les conditions de la perception collective*. Le cinéma nous avait fait don d'une "seconde nature" faite d'images. Mais les caractéristiques de cette seconde nature (l'"inconscient optique", l'ubiquité, l'explosion du monde à travers "la dynamite [des] dixièmes de seconde") ne sont que *représentées*. Le cinéma nous faisait *voir* le mouvement et le temps. Mais cette vision-représentation avait toujours lieu dans un *temps différé*. Le cinéma, à cause de la particularité de son dispositif technologique (la séparation de la prise de vues et de la diffusion, ou encore, selon une suggestion d'Eisenstein, la séparation du tournage et du montage), conservait encore la distinction entre le réel et l'image, entre l'actuel et le virtuel. La télévision nous fait entrer dans une autre dimension où ces distinctions n'ont plus cours. La raison fondamentale du changement réside dans le fait que la télévision, fonctionnant en *temps réel*, double le monde avec ses images, le recouvre d'une couche d'images-souvenirs au moment même où quelque chose se produit. Son essence est d'être interne au temps sous deux formes : interne à la matière-temps (les ondes électromagnétiques) dont elle contracte et dilate les vibrations ; et interne à la mémoire pure, au temps qui se conserve en lui-même, tout en se dédoublant à chaque instant. Elle est donc interne au présent en train de se faire et qui va vers le futur. Avec la télévision nous sommes entrés dans le "spectacle", dans l'indistinction de la chose et de l'image, du réel et de l'imaginaire, de l'actuel et du virtuel, de leur renvoi et de leurs échanges continus. Avec le cinéma, nous étions dans la dimension du "choc" (au sens où le choc est la "forme prépondérante de la

sensation" à l'époque de la grande industrie), mais avec la télévision nous sommes dans la dimension du *flux*. Les images cinématographiques ont choqué parce qu'elles ouvraient au monde de l'inconscient optique, à un espace et à un temps au-delà de notre expérience, à un monde bergsonien uniquement composé d'images. La magie de la salle de projection, lieu de célébration du "culte" rendu à ce nouveau monde, détenait le pouvoir de nous maintenir, momentanément, prisonniers de cette illusion. Mais désormais les flux nous enveloppent : *noi andiamo in onda* (littéralement : nous sommes mis – transformés, mutés, projetés – en ondes), comme l'exprime parfaitement la langue italienne lorsqu'elle veut signifier une retransmission télévisuelle. Non seulement les émissions de télévision, mais tout le réel sont pris dans ce mouvement : *andare in onda*. L'image ne nous choque plus, parce qu'elle n'est plus externe à notre perception ; c'est nous-mêmes qui sommes devenus des images (Bergson). Seule la télévision peut réaliser l'indistinction de l'actuel et du virtuel, de la chose et de l'image annoncée par le cinéma. Le cinéma a introduit le mouvement et le temps dans l'enchaînement des images (choc), mais la télévision est le mouvement même de la matière-temps (flux) et de sa modulation.» **Maurizio Lazzarato, «Après le cinéma», in *Le Supermarché des images*, Paris, Jeu de Paume/Gallimard, 2020, p. 150-151.**

«À la fin des années 1980, Bill Gates, cofondateur de Microsoft, pressent que le marché des images sera l'un des secteurs porteurs de la nouvelle économie numérique. [...]

Mais Bill Gates s'est trompé sur un point. Son scénario reposait sur la conception d'une agence [Corbis] susceptible de commercialiser les reproductions de fonds institutionnels existants. L'image n'était-elle pas ce produit haut de gamme fabriqué par des professionnels, protégé par les dispositions du *copyright*, confié à des circuits de distribution spécialisés pour une consommation soigneusement contrôlée ? Or, depuis l'avènement des plates-formes visuelles, Flickr et YouTube en tête, la part la plus vivante de l'économie des images repose sur l'autoproduction, la diffusion et la consultation directe par les usagers eux-mêmes des contenus multimédia. Encore imprévisible il y a une dizaine d'années, ce basculement d'une économie de la distribution contrôlée vers une autogestion de l'abondance est en train de modifier en profondeur notre rapport à l'image. [...]

Comme l'invention de la photographie, la transition numérique pouvait laisser craindre un phénomène de dévalorisation des images. Ce n'est pas ce qui s'est produit. Le ressort fondamental des plates-formes visuelles, nous l'apercevons désormais, a été un principe de collectivisation des contenus. De ce principe découle un nouvel état de l'image comme propriété commune, qui a transformé fondamentalement les usages. Aujourd'hui, la véritable valeur d'une image est d'être partageable. La réalisation collaborative de la plus importante archive visuelle en est la conséquence directe – et l'un des résultats les plus concrets des usages du web 2.0.»

André Gunthert, «L'image partagée», *Études photographiques*, n° 24, novembre 2009 (en ligne : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/2832>).

«Le réseau est un environnement décentralisé ; il ne reconnaît pas d'autorité unique et n'en a pas ; il n'opère pas en fonction d'un seul et même modèle. C'est en grande partie grâce à cette décentralisation, et contre certains efforts pour gérer son organisation, que l'environnement numérique s'est développé et a évolué. En l'absence d'un centre surdéterminé (malgré la constitution naturelle, par agrégation, de diverses "grappes" interconnectées), les relations fluides et réciproques jouent les premiers rôles, et cette situation est au cœur du blogage.

Certes, des autorités se forment assez rapidement et tendent à se concentrer autour d'un nombre de nœuds relativement limité, mais les utilisateurs peuvent aisément changer de positionnement, ou le modifier, au sein de la blogosphère. Cette flexibilité est caractéristique de la présence numérique. [...]

L'émergence de "grappes de blogage" structure lentement le trafic, mais aussi et peut-être surtout détermine les problèmes pertinents qui touchent à la technologie utilisée et à ses formes de développement et de déploiement. La blogosphère, sur ce plan-là, est une sphère publique flexible où des rassemblements se constituent par intersection de domaines, chacun de ces regroupements étant défini par un ensemble d'intérêts communs partagés et par un nombre toujours croissant de pointeurs et de liens. Le mode de propagation des nouvelles d'un domaine à un autre ressemble beaucoup à la structure de la rumeur, à la façon dont elle peut créer une nouvelle réalité ou modifier la perception d'un événement. Sous ce type d'activité discursive, il y a des formes de reconnaissance mutuelle et de relais, formes qui concrétisent l'assemblée virtuelle d'une communauté dans l'espace ouvert de la cité-blog. [...] Un bref regard sur le développement et la mutation rapides des agrégateurs, ou des protocoles et normes liés au blog, sur l'adoption du "voisinage" et de concepts associés comme importante métaphore, révèle les soubassements épistémologiques de cette production nouvelle et problématique de savoir (sous des formes et formats divers) et la façon dont ils cartographient le territoire de la blogosphère. Les caractéristiques spatiales du réseau déterminent la concentration des centres d'autorité ou de savoir et les relations qu'ils établissent entre eux. Par exemple, comment les mots-clés et leur adoption croissante par diverses folksonomies* restructurent-ils notre évaluation et notre hiérarchisation des connaissances, et comment vont-ils influencer le modèle actuel des moteurs de recherche et leur rôle d'orientation du trafic vers les sources d'information ? Quelles sont les nouvelles formes d'autorité qui émergent de ces pratiques et comment interagissent-elles avec celles qui sont aujourd'hui établies ? La question vaut pour le journalisme autant que pour la politique, et parfois pour certains travaux de recherche et publications scientifiques.»

[* Le terme de *folksonomie* est apparu en lien avec l'avènement des nouvelles technologies du web, dites «web 2.0», pour désigner le phénomène d'indexation des documents numériques par l'utilisateur. On rencontre également fréquemment le mot *tag* qui désigne en quelque sorte un mot-clé (voir la définition d'Olivier Le Deuff dans le Bulletin des bibliothèques de France, en ligne : <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2006-04-0066-002>).

Milad Doueïhi, *La Grande Conversion numérique*, Paris, Seuil, 2008, p. 106-108.

« Entre 2008 et 2011, le paysage se modifie de manière inattendue. Ce n'est pas un appareil photo, mais un téléphone portable, produit par une marque d'ordinateurs, l'iPhone d'Apple, conçu par Steve Jobs pour donner un large accès aux fonctionnalités du web (et plus particulièrement sa version 3G, disponible à partir de 2008), qui donne le signal d'une évolution primordiale : celle de la photographie connectée. Dans tous les pays développés, la vente des mobiles ne tarde pas à dépasser celle des caméras. En France, en 2011, tandis que 4,6 millions d'appareils photographiques sont commercialisés (deux fois plus qu'à la fin des années 1990), les smartphones atteignent 12 millions d'unités. [...]

Mais la métamorphose ne se borne pas à la production des images. La photographie connectée résulte de l'alliance du smartphone avec les outils de communication, messagerie instantanée ou réseaux sociaux, sur lesquels l'image peut être transférée immédiatement, par le biais d'opérations élémentaires. Même si cette conjugaison ne représente qu'une fraction des pratiques amateurs, elle s'impose comme une étape emblématique, le symbole de la deuxième révolution de l'image numérique.

Pouvoir communiquer en temps réel une photo à un correspondant ou un groupe d'amis, capacité jadis réservée à quelques agences filaires, modifie profondément ses usages. Pendant cette période initiale, la qualité de prise de vue offerte par les smartphones régresse par rapport à celle proposée par les appareils compacts. Dans ces conditions, le choix du mobile plutôt que de la caméra ou la forte progression de la production sur ce support indique que les usagers trouvent un avantage à la photographie connectée. Le déficit qualitatif est largement compensé par l'utilité des nouveaux emplois de l'image, et particulièrement par l'accroissement de la capacité à les exposer, par l'intermédiaire des réseaux sociaux.

Facebook, le plus étendu d'entre eux, ouvert au public en 2006, améliore considérablement son interface de présentation des images entre 2009 et 2011, facilitant l'intégration des fichiers visuels et leur procurant une meilleure visibilité. Désormais, prendre une photo ne suffit plus, ce qui compte, c'est de pouvoir la montrer, la discuter, la rediffuser. Premier lieu d'exposition de la photographie autoproduite, Facebook devient logiquement la plus importante collection d'images de la planète (plus de 250 milliards de photos téléchargées en septembre 2013). Malgré l'essoufflement récent du succès du média, celui-ci restera l'espace historique principal du déploiement de l'image connectée. [...]

La photographie était un art et un média. Nous sommes contemporains du moment où elle accède à l'universalité d'un langage. Intégrées par l'intermédiaire d'outils polyvalents aux systèmes connectés, les formes visuelles sont devenues un embrayeur puissant des conversations privées et publiques. La part que peuvent prendre les individus à leur production et à leur interprétation contribue à une évolution rapide des formats et des usages. La visibilité conférée par les réseaux sociaux accélère leur diffusion et donne naissance à des normes autoproduites. L'appropriation du langage visuel fait assister à une réinvention du quotidien. Par ailleurs, l'extension de l'utilité des images pose des problèmes spécifiques à l'analyse.

Si la sémiologie des formes visuelles s'était jusqu'à présent appuyée sur un registre étroit de contextes pré-supposés, réputés identifiables à partir du seul examen formel, la variété de ces nouvelles applications impose de se tourner vers une ethnographie des usages.»

André Gunthert, «L'image conversationnelle», *Études photographiques*, n° 31, printemps 2014 (en ligne : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3387>).

« Aujourd'hui omniprésents dans le débat public, les algorithmes n'ont pas une bonne réputation. Ils figurent le pouvoir opaque de la technique et la domination subtile et insidieuse des grandes entreprises du monde numérique. Si les algorithmes se sont vus si soudainement dotés du pouvoir de modifier les règles de l'économie, les choix politiques des électeurs ou la vie quotidienne des individus, c'est parce qu'ils sont devenus les nouveaux *gatekeepers* de l'information. Ils se substituent aux humains habituellement chargés de faire pour nous des choix, les journalistes, les éditeurs et tous ceux qui font de la curation (emprunté au mode de l'art, le terme désigne la fonction consistant à choisir, éliminer, organiser et présenter un ensemble d'informations ou d'objets à un public). Les résultats d'un moteur de recherche, la liste des vidéos les plus vues, des *trending topics*, des contenus les plus likés, retweetés ou partagés, les recommandations d'achats de séries télévisées ou de musique : toutes ces informations sont issues d'un processus de sélection automatique. Elles n'ont pas été choisies par des humains mais par des automates.

Même si, aujourd'hui, on ne sait plus calculer la taille du web, on considère que 95 % des navigations se déploient sur seulement 0,03 % des contenus numériques disponibles. Nous pensons surfer sur l'immensité des données numériques, alors qu'en réalité, nous errons sur un minuscule confetti. Ce sont les algorithmes qui après avoir classé, filtré et hiérarchisé l'information guident et orientent les internautes vers ce nano-espace informationnel. [...]

Sans entrer dans les détails sophistiqués des calculs, nous devons être attentifs à la manière dont nous fabriquons ces calculateurs car, en retour, ils nous construisent.

Il existe différentes manières de classer l'information, différents principes pour juger que tel ou tel ordre de l'information est plus désirable qu'un autre. En réalité on peut faire dire aux calculs ce que l'on veut et c'est la question qui nous intéresse ici : quel mode les GAFAs essayent-ils de créer avec leurs calculateurs ? Pour le comprendre, nous allons distinguer quatre principes de classement de l'information numérique, chacun correspond aux différentes familles de calcul qui cohabitent dans les services du web. De façon métaphorique, on les identifiera à travers la position de l'algorithme par rapport aux données qu'il calcule : la première famille place l'algorithme à côté des données pour mesurer la popularité des sites web ; la deuxième le place *au-dessus* des données pour mesurer l'autorité des informations ; la troisième le place *dans* les données pour mesurer les réputations ; la quatrième le place *sous* les données pour examiner les techniques de recommandation et effectuer des prédictions personnalisées.»

Dominique Cardon, *La Culture numérique*, Paris, Presses de Sciences Po, 2019, p. 355-358.



Li Hao, *Le Mécanisme répétitif 04*, 2012

« De Walter Benjamin à Peter Szendy, en passant par Karl Marx et Marshall McLuhan, le supermarché des images s'articule en termes d'innervations. La circulation des images et celle des influx nerveux forment un système, où le déferlement des premières donne la raison des tensions qui affectent les seconds. Au lieu d'un défilement d'ombres sur la paroi d'une caverne, ou d'une pluie de lignes de code sur un terminal d'ordinateur, nous sommes invités à envisager le supermarché des images comme un superconducteur d'influx nerveux recouvrant la planète Terre d'un fin réseau de sensibilité transindividuelle. [...]

Pour mieux comprendre ces mécanismes de programmation nerveuse – et surtout les jeux permis au sein de ces mécanismes –, il serait judicieux de scruter plus précisément les différents étages du supermarché des images de façon à en déplier la structure verticale et pluraliste. Benjamin Bratton vient justement de proposer un modèle remarquablement puissant pour corriger l'illusion d'un réseau de socialité électronique mettant les vieilles hiérarchies à plat, par la grâce d'un cyberspace où votre correspondant ne sait pas que vous êtes un chien. Il réintroduit une forte verticalité au cœur de l'immanence de nos relations numériques, distinguant six strates au sein de cet "empilement" (le *Stack*) qu'est aujourd'hui Internet : Terre, Cloud, Ville, Adresse, Interface, Utilisateur.* Les plateformes et les logiciels gouvernant le supermarché des images dominé par les GAFAM instaurent de nouvelles formes de souveraineté, ressemblant davantage au néo-féodalisme d'Auchan ou de Walmart qu'à l'égalitarisme du pair-à-pair. Un beau livre, plus ancien, de Jeffrey Sconce intitulé *Haunted Media* mettait admirablement en place l'imaginaire des communications audiovisuelles progressivement constitué depuis le milieu du XIX^e siècle comme aboutissant à une superposition de quatre niveaux de circulation de flux intimement corrélés les uns aux autres : celui des flux électriques (*electrical current*), celui des influx nerveux (*galvanic energy*), celui des flux de conscience (*streams of consciousness*) et celui des flux de programmes audiovisuels (*flows of programming*). Les théorisations de la société

du spectacle (Debord), des simulacres de l'hyperréalité (Baudrillard) ou du supermarché cinématographique (Flusser) apparaissent dans ce cadre comme les énièmes avatars d'un vieux fantasme de prise de contrôle des corps humains par des esprits médiatiques incarnés successivement en occultisme télégraphique, en télépathie médiumnique, en radiophonie de l'Au-delà, en manufacture du consentement télévisuel ou en singularité posthumaine. [...]

La vraie difficulté de notre époque est que nous vivons grâce à des appareils qui tout à la fois nous servent et nous asservissent. Nous défonctionnariser condamnerait bon nombre d'entre nous à mourir de faim. Aussi l'antidote à l'emprise n'est-elle pas tant à chercher du côté de la déprise que du côté de la *surprise*. La surprise est ce qui dévie du programme sans pour autant faire exploser l'appareil. Grâce à de tels effets de déviance, nous avons une chance de *surprendre* les appareils et les programmes dont l'emprise nous emprisonne dans leurs fonctions. Suivant la façon dont on leur porte, les appareils peuvent eux-mêmes devenir des sources de *surprises*. »

Yves Citton, « Supermarché des icônes et surprises des images », in *Le Supermarché des images*, Paris, Jeu de Paume/Gallimard, 2020, p. 174-175 et 178.

* Benjamin Bratton, *Le Stack. Plateformes, logiciels et souveraineté*, Grenoble, UGA Éditions, 2019.

ORIENTATIONS BIBLIOGRAPHIQUES THÉMATIQUES

Retrouvez des ouvrages liés aux expositions et des bibliographies thématiques sur le site de la librairie du Jeu de Paume : www.librairiejeudepaume.org

Images et économie, ouvrages et essais

- ALLOA, Emmanuel (dir.), *Penser l'image*, vol. 1, 2 et 3, Dijon, Les Presses du réel, 2010-2017.
- AUGÉ, Marc, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Paris, Flammarion, 1994.
- BAJAC, Quentin, *Après la photographie ? De l'argentique à la révolution numérique*, Paris, Gallimard, 2010.
- BAUMAN, Zygmunt, *La Vie liquide*, Paris, Pluriel, 2016.
- BENJAMIN, Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » [1939], in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000.
- BRATTON, Benjamin, *Le Stack. Plateformes, logiciels et souveraineté*, Grenoble, UGA Éditions, 2019.
- CARDON, Dominique, *La Culture numérique*, Paris, Presses de Sciences Po, 2019.
- CASILLI, Antonio, « La plateformes comme mise au travail des usagers. Digital labor et nouvelles inégalités planétaires », in ALIX, Nicole, BANCEL, Jean-Louis, CORIAT, Benjamin, et SULTAN, Frédéric (dir.), *Vers une république des biens communs ?*, Paris, Les liens qui libèrent, 2018, p. 41-56 (<https://bit.ly/36ORzPI>); *En attendant les robots. Enquête sur le travail du clic*, Paris, Seuil, 2019.
- CHAMISSO, Adelbert de, *Peter Schlemihl* [1814], Paris, Corti, 2018.
- CHÉROUX, Clément, « From Here On », manifeste de l'exposition, Rencontres d'Arles 2011 (<https://bit.ly/2fRmhsu>); « Face au flux. Art contemporain et photographie vernaculaire à l'époque d'Internet », *Art press* 2, n° 34, août-septembre-octobre 2014, p. 105.
- CITTON, Yves, *Médiarchie*, Paris, Seuil, 2018.
- COMETTI, Jean-Pierre, et QUINTANEOMETTI, Nathalie (dir.) *L'art et l'argent*, Paris, Éditions Amsterdam, 2017.
- DEBORD, Guy, *La Société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992.
- DELEUZE, Gilles, *Cinéma 2. L'Image-temps*, Paris, Minit, 1987; « Post-Scriptum sur les sociétés de contrôle », in *Pourparlers*, Paris, Minit, 1990, p. 240-247.
- DOUEIHI, Milad, *La Grande Conversion numérique*, Paris, Seuil, 2008.
- DUBUISSON, Daniel, et RAUX, Sophie (dir.), *À perte de vue. Les nouveaux paradigmes du visuel*, Dijon, Les Presses du réel, 2015.
- FLUSSER, Vilém, *La Civilisation des médias*, Paris, Circé, 2006; *Post-histoire*, Paris, T&P Publishing, 2019.
- GOUX, Jean-Joseph, *Les Monnayeurs du langage*, Paris, Galilée, 1984; *Frivolité de la valeur. Essai sur l'imaginaire du capitalisme*, Paris, Blusson, 2000; « L'art et l'argent. Vers une nouvelle économie ? », *Art press*, n° 165, janvier 1992, p. 31-35.
- GUNTHER, André, « L'image partagée », *Études photographiques*, n° 24, novembre 2009 (<https://bit.ly/2uSkpiN>); « L'image conversationnelle », *Études photographiques*, n° 31, printemps 2014 (<https://bit.ly/39XZUCa>); *L'image partagée. La photographie numérique*, Paris, Textuel, 2015.
- JAMESON, Frederic, *Représenter le capital*, Paris, Éditions Amsterdam, 2017.
- LAUNAY, Aude, « L'histoire polyphonique du Net Art, un Eternal Network ? », *Zérodeux*, n° 89, printemps 2019 (<https://bit.ly/3oiij8A>).
- LEBOVICI, Élisabeth, et BOURGEOIS, Caroline, « "L'argent" au Plateau », *Arts & Société*, n° 23, Paris, Sciences Po, Centre d'histoire, 2008 (<https://bit.ly/2Tlelke>).
- MARX, Karl, *Le Capital. Livre I* [1867], Paris, Gallimard, 1963.
- MITCHELL, William J. Thomas, *Que veulent les images ? Une critique de la culture visuelle*, Dijon, Les Presses du réel, 2014.
- MONDZAIN, Marie-José, *Image, icône, économie, les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Seuil, 1996; « Qui refuse l'économie refuse l'icône. Entretien d'Anna Guilló », *La Voix du regard*, n° 14, automne 2001, p. 14-22 (<https://bit.ly/2QLSAIF>).
- RICHIERI-HANANIA, Lilian, et NORODOM, Anne-Thida (dir.), *Diversité des expressions culturelles à l'ère du numérique*, TeseoPress, 2016.
- SEKULA, Allan, « Trafics dans la photographie », in *Écrits sur la photographie 1974-1986*, Paris, éditions Beaux-Arts de Paris, 2013, p. 181-220.
- SONTAG, Susan, *Sur la photographie* [1973], Paris, Christian Bourgois, 2008.

- STAROSIELSKI, Nicole, *The Undersea Network*, Durham, Duke University Press, 2015.
 - SZENDY, Peter, *Le Supermarché du visible. Essai d'économie*, Paris, Minuit, 2017 ; « Iconomie et innervation. Pour une généalogie du regard endetté », *Multitudes*, 2014, vol. 3, n° 57, p. 20-28 (<https://bit.ly/2TjoHKZ>).
 - SZENDY, Peter, ZABUNYAN, Dork, « Ausculter les images. Entretien », *Le Magazine du Jeu de Paume*, février 2018 (<https://bit.ly/2QOLOeU>).
 - WARBURG, Aby, *L'Atlas Mnémosyne*, Paris, L'Écarquillé – INHA, 2012.
- Ouvrages, catalogues et articles sur les artistes exposés
- ALBERA, François, *Eisenstein et le constructivisme russe*, Milan, Mimésis, 2019.
 - BATNIJI, Taysir, POIVERT, Michel, *L'homme ne vit pas seulement de pain*, Paris, Jannink, 2013.
 - BATNIJI, Taysir, *Home Away from Home*, New York, Aperture/Paris, Fondation d'entreprise Hermès, 2018.
 - BIANCHINI, Samuel, FOURMENTREUX, Jean-Paul, « Médias praticables : l'interactivité à l'œuvre », *Sociétés*, 2007, vol. 2, n° 96, p. 91-104 (<https://bit.ly/3a7KhrM>).
 - BIANCHINI, Samuel, et LINNMAN, Mari, *À distances. Œuvres dans les espaces publics*, Dijon, Les Presses du réel, 2017.
 - BLÜMLINGER, Christa, « Harun Farocki, circuits d'images », *Trafic*, n° 21, printemps 1997, p. 44-49.
 - BRESSON, Robert, *Notes sur le cinématographe [1975]*, Paris, Gallimard, 1995.
 - Ben Thorp Brown. *L'Arcadia Center*, Paris, Jeu de Paume, 2019.
 - CALLE, Sophie, *TOUT*, Paris, Actes Sud, 2015.
 - CATELLAN, Maurizio, *Maurizio Has Left the Building*, Dijon, Les Presses du réel, 2012.
 - CATELLAN, Maurizio, GRENIER, Catherine, *Le Saut dans le vide*, Paris, Seuil, 2011.
 - CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn (dir.), *Hito Steyerl. The City of Broken Windows*, Lausanne, Skira, 2019.
 - CRAS, Sophie, « De la valeur de l'œuvre au prix du marché : Yves Klein à l'épreuve de la pensée économique », *Marges*, n° 11, 2010 (<https://bit.ly/2FLZaIS>).
 - EISENSTEIN, Sergueï, *Notes pour une histoire générale du cinéma*, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2014.
 - *Sergueï Eisenstein. L'œil extatique*, Centre Pompidou-Metz, 2019.
 - Max de Esteban. *Twenty Red Lights*, Madrid, La Fábrica, 2018.
 - FAROCKI, Harun, et BLÜMLINGER, Christa (dir.), *Reconnaître et poursuivre*, Courbevoie, Théâtre typographique/Paris, Centre Pompidou, 2017.
 - Sylvie Fleury, Zurich, JRP|Rigier, 2015.
 - FONGOND, Marie, et LESOURD, Serge, « Warhol, une esthétique "consumatoire" ou l'art comme modernité », *Cliniques Méditerranéennes*, n° 80, 2009, vol. 2, p. 169-172 (<https://bit.ly/2FKRS1S>).
 - HUITOREL, Jean-Marc, « Martin Le Chevallier, le petit geste qui change tout », *Art press*, n° 411, 2014, p. 66-69.
 - ROSENTHAL, Mark (dir.), *William Kentridge, cinq thèmes*, Milan, 5 Continents/Paris, Jeu de Paume, 2010.
 - KENTRIDGE, William, *The Refusal of Time*, Paris, Éditions Xavier Barral, 2012.
 - KLAR, Alexander (dir.), *Richard Serra. Props, Films, Early Works*, Chicago, Hirmer Publishers, 2017.
 - KLEIN, Yves, *Le Dépassement de la problématique de l'art et autres récits*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2003.
 - LAGEIRA, Jacinto, « Andreas Gursky : L'enfer du monde », *Parachute*, n° 110, 2003, p. 56-75.
 - SIMPSON, Bennett, et MATALON, Rebecca (dir.), *Zoe Leonard. Survey*, Munich, DelMonico Books/Prestel/Los Angeles, Museum of Contemporary Art, 2018.
 - LEYDIER, Richard, « Andreï Molodkin : le sang de la Terre », *Art press*, n° 346, 2008, p. 60-64.
 - MALÉVITCH, Kazimir, *Écrits*, Paris, Allia, 2015.
 - MOHOLY-NAGY, László, *Peinture, photographie, film et autres écrits sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1950.
 - MOULON, Dominique, « Samuel Bianchini, l'expérience des appareils », *Art press*, n° 412, 2014, p. 56-59.
 - PICON, Raphaël, « L'Argent ou la femme aux cheveux gris. Relecture du dernier film de Robert Bresson », *Autres temps. Cahiers d'éthique sociale et politique*, n° 50, 1996, p. 72-78 (<https://bit.ly/37GxBqu>).
 - PRÉVIEUX, Julien, *Lettres de non-motivation*, Paris, Zones, 2007 ; *Datumo I*, Paris, FRAC Île-de-France, 2015.
 - *Hans Richter, la traversée du siècle*, Centre Pompidou-Metz, 2013.
 - RIOUT, Denys, *Yves Klein : manifester l'immatériel*, Paris, Gallimard, 2004.
 - SCHELLMANN, Jörg, *Thomas Ruff. Editions 1988-2013*, Berlin, Hatje Cantz, 2014.
 - SPECTOR, Nancy, *Maurizio Catellan. All*, New York, Guggenheim, 2016.
 - STERCKX, Pierre, « Andreas Gursky, réseaux et particules », *Art press*, n° 277, 2002, p. 25-29.
 - *Hito Steyerl*, Paris, Centre Pompidou, 2020 (à paraître).
 - STEYERL, Hito, « In Defense of the Poor Image », *e-flux journal* # 10, novembre 2009 (<https://bit.ly/3onVuQF>).
 - SUGIMOTO, Hiroshi, *Theaters*, Paris, Xavier Barral, 2016.
 - TROIN-GUIS, Anyisia, « Taysir Batniji : entre récit intime et histoire collective », *Point contemporain*, 2019 (<https://bit.ly/35N2dVm>).
 - Vasarely. *Le Partage des formes*, Paris, Centre Pompidou, 2019.
 - ZABUNYAN, Elvan, MAVRIDOKARIS, Valérie, et PERREAU, David (dir.), *Martha Rosler, Sous/sur les pavés*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006.

PISTES SCOLAIRES

Les pistes scolaires suivantes sont des propositions ouvertes qui s'articulent autour de notions et de questions, liées aux images exposées. Elles ont été conçues avec les professeurs-relais des académies de Créteil et de Paris au Jeu de Paume. Il appartient aux enseignants de s'en emparer pour concevoir, dans le contexte particulier de leurs classes et de leurs programmes, la forme et le contenu spécifiques de leurs cours.

Afin de préparer ou de prolonger la découverte des œuvres présentées dans « Le supermarché des images » et en lien avec les sections de l'exposition, ces pistes sont regroupées en cinq thèmes :

- « Stocks »
- « Matières premières »
- « Travail »
- « Valeurs »
- « Échanges »

Les œuvres exposées sont soulignées en jaune.

Vous pouvez retrouver la présentation des œuvres exposées dans le guide de visite, disponible à l'entrée de l'exposition et en ligne sur notre site (<https://bit.ly/2ueYPPe>).



Andreas Gursky, *Amazon*, 2016

STOCKS

I Images de stocks et stocks d'images

« Les millions d'articles en attente d'être expédiés de ce gigantesque entrepôt d'Amazon forment un ensemble organique et encombrant qui contredit l'apparente fluidité des échanges commerciaux dématérialisés pratiqués par la plateforme de vente en ligne. Si l'œuvre renvoie par son format à la peinture romantique, elle doit sa haute définition aux technologies digitales. Appréhendée dans son ampleur, l'image crée un vertige, tandis que son examen rapproché révèle une infinité de détails qui, tels des pixels, la décomposent jusqu'à l'abstraction. Elle témoigne ainsi d'une réalité excessive en même temps qu'elle en souligne l'absurdité. »

[Notice de l'œuvre d'Andreas Gursky, *Amazon*, 2016, dans le guide de visite]

– Observer et analyser les œuvres suivantes :

· Evan Roth, *Since You Were Born*, 2019-2020

(voir p. 6 et <https://bit.ly/37MmonJ>)

· Ana Vitória Mussi, *Por um fio*,

1977-2004 (voir le détail en couverture et <https://bit.ly/2N82Su1>)

· Andreas Gursky, *Amazon*, 2016

(voir ci-dessus et <https://bit.ly/2uxy7sh>)

· Roberto Pellegrinuzzi, *Mémoires*, 2015 (<https://bit.ly/2T1AWO>)

Comparer les dimensions physiques de chacune de ces œuvres, ainsi que la quantité d'éléments qu'elles représentent ou qui les constituent.

Confronter les « parcours » de ces éléments, de leur création à leur présence dans chacune de ces œuvres.

Dans les deux premières, de quels types de stocks proviennent les images qui les constituent ? Qui en sont les auteurs ? Les artistes eux-mêmes ? Quelle est la nature des images ? Argentique ? Numérique ? Peut-on identifier aisément ce qu'elles représentent ? En quoi ces deux installations inversent les intentions de visibilité qui existaient lors de la création de ces images ?

Dans quel lieu Andreas Gursky a-t-il réalisé cette photographie ? Quels objets stockés sont ici représentés ? Quelle place occupent-ils ? Où se situe la ligne d'horizon ? De quoi est constitué l'arrière-plan ? Quels slogans sont apposés sur les colonnes du fond ? Que peut-on dire de la netteté de cette image ? Est-elle réaliste ? Quelle impression par rapport à la perspective et à l'espace cette photographie restitue-t-elle ?

Sous quelles formes sont matérialisées les images constituant les installations d'Ana Vitória Mussi et Roberto Pellegrinuzzi ? En visionnant le film accompagnant l'œuvre, quel sens poétique Roberto Pellegrinuzzi donne-t-il à son installation ? Que peut évoquer le titre de l'œuvre ? En même temps, quel sentiment peut éprouver le spectateur lorsqu'il se retrouve à l'intérieur du nuage ?

– Visionner le film suivant, en particulier l'extrait de 6 min 30 s à 13 min 30 s :

· Stéphane Degoutin et Gwenola

Wagon, *World Brain*, 2015

(<http://bit.ly/2FGqphE>)

Que nous montre cet extrait ? Quelle

est la fonction des « data centers » ?

Où sont-ils situés dans le monde ?

Est-il facile de les localiser ? Sont-

ils différents d'un pays à l'autre ?

Quelles sont leurs caractéristiques

majeures ? Quels contrastes peut-on

observer entre ce qui y est conservé,

leur aspect architectural et leur mode

d'organisation ? De 10 min 30 s à

11 min 10 s, repérer dans le montage ce

qui accentue la ressemblance entre

les lieux. Quel est le type de cadrage

choisi ? Le point de vue ? Le rythme dans

la succession de ces vues ? À la fin de

l'extrait, à quel autre lieu de stockage

sont comparés les « data centers » ?

Quelle place occupe l'humain dans ces

lieux et dans les entrepôts ? À quelle

photographie étudiée précédemment

cette comparaison peut-elle renvoyer ?

Pour comprendre le fonctionnement

d'un centre de stockage et de livraison,

vous pouvez visionner l'épisode 13

« Amazon de turbulences », de la série

Data Gueule (<https://bit.ly/2QPB2oQ>).

I Abondance des images et appropriation

« Le développement d'Internet, la

multiplication des sites de recherche

ou de partage d'images en ligne

– Flickr, Photobucket, Facebook, Google

Images, eBay, pour ne citer que les

plus connus – permettent aujourd'hui

une accessibilité aux ressources



Geraldine Juárez, *Gerry Images*, 2014

visuelles qui était encore inimaginable il y a dix ans. C'est là un phénomène comparable à l'installation, au XIX^e siècle, dans les immeubles des grandes villes, des réseaux d'eau courante puis de gaz. [...] Dans l'histoire de l'art, les périodes où l'accessibilité aux images était facilitée par une innovation technologique ont toujours été marquées par d'importantes avancées plastiques. Les progrès des procédés d'impression photomécaniques et l'essor subséquent de la presse illustrée dans les années 1910 et 1920 ont ainsi permis l'apparition du photomontage. De semblables bouleversements dans le champ de l'art peuvent être observés avec le développement de la gravure populaire au XIX^e siècle, avec l'avènement de la télévision dans les années 1950... Et celui d'Internet aujourd'hui.»

[Clément Chéroux, «From Here On», manifeste de l'exposition, *Rencontres d'Arles 2011* (<http://bit.ly/3aN7Dnf>)]

– Lister les différents outils de production d'images (appareil photo, caméra, téléphone...), ainsi que leurs usages.
– Proposer aux élèves de recenser toutes les images vues au cours d'une période précise (soirée, trajet école-maison, pause déjeuner...) et de concevoir un tableau qui synthétisera leurs observations pour chacune d'elles (lieu, support, nature, type, fonction, provenance, auteur, contenu...).
– Distinguer les images qui ont été vues par choix et celles qui ont été imposées. S'interroger sur les usages des images choisies. Relever la provenance du plus

grand nombre d'images vues.

– Effectuer la distinction entre les termes « Internet » et « web », et établir une chronologie des principales étapes de leur histoire.

– Confronter ces pratiques d'artistes s'appropriant des images provenant du réseau Internet :

· Corinne Vionnet, *Photos Opportunités*, 2005 (<https://bit.ly/2N6FhKI>)

· Penelope Umbrico, *5 377 183 Suns (from Sunsets) from Flickr (Partial) 4/28/09*, 2009 (<http://bit.ly/2GAUNu4> et <http://bit.ly/2t6t3ul>)

· Dina Kelberman, *I'm Google*, 2010-... (<https://bit.ly/2QVhZIA> et <https://bit.ly/2QDaFCx>)

· Erik Kessels, *24 Hrs In Photos*, 2013 (<https://bit.ly/2Qz4H5f>)

· Evan Roth, *Since You Were Born*, 2019-2020 (voir p. 6 et <https://bit.ly/35t9idG>)

De quelle manière ces artistes choisissent-ils les images ? De manière aléatoire ?

Selon leurs affinités formelles ? Comment mettent-ils en scène la surabondance de celles-ci ? Par la superposition, la multiplication, l'entassement ? Quelles pratiques permettent de regarder les images une à une ? Par quels moyens numériques ou plastiques ? Lesquelles nous en empêchent ? Quelle manipulation des images réalise Penelope Umbrico ?

Quelle réaction ce recadrage a-t-il suscité de la part des personnes dont les images se sont retrouvées intégrées à l'œuvre ?

Quel débat cela soulève-t-il ? Ces propositions plastiques à partir d'images préexistantes ont-elles des durées de vie limitée ? Pourquoi ?

I Plateformes d'images, droits d'auteurs et licences

– Étudier l'œuvre suivante :

· Geraldine Juárez, *Gerry Images*, 2014 (ci-dessus et <https://bit.ly/2s9MXEq>)

« Getty Images est une immense banque d'images constituée au fil de rachats et d'accords (comme celui passé avec l'Agence France-Presse en 2003). En 2014, Getty Images a mis en ligne gratuitement plus de 35 millions d'images, pour lutter contre leur détournement frauduleux sur Internet. En effet, comme l'explique Craig Peters, responsable du contenu et du marketing : "Tout le monde aujourd'hui est éditeur grâce aux réseaux sociaux et aux plateformes d'autoédition." La stratégie est dès lors la suivante :

proposer des "images embarquées" (*embedded images*), dont l'utilisation implique d'inscrire dans le code de la page web où elles apparaîtront un lien vers le serveur de Getty Images. [...]

Gerry Images détourne ce procédé d'appropriation et le rend apparent. Geraldine Juárez reproduit en effet sous la forme d'un lettrage en vinyle le filigrane utilisé par Getty Images pour marquer chacune de leurs photographies et elle le colle sur un miroir. Tout ce qui s'y reflète pourrait ainsi appartenir virtuellement au vaste stock d'images.

Est-ce vers cette privatisation générale du visible que l'on tend aujourd'hui ? »

[Peter Szendy, extrait de la notice de l'œuvre de Geraldine Juárez, *Gerry Images*, 2014, in *Le Supermarché des images*, Paris, Jeu de Paume/Gallimard, 2020, p. 46.]



Minerva Cuevas, *Horizon II*, 2016

– Consulter les plateformes d’images suivantes et comparer leur fonctionnement :

- Getty Images
- (www.gettyimages.fr/resources/embed)
- Instagram (www.instagram.com/?hl=fr)
- Flickr (www.flickr.com)
- Foodiesfeed (www.foodiesfeed.com)
- Pixabay (pixabay.com/fr)
- Photononstop

(www.photononstop.com/home.php)
 Comment se définit chacune de ces plateformes ? Une banque d’images ? Une agence photographique ? Un service de gestion et de partage de photos en ligne ? Une communauté ou un réseau social ? Lesquelles sont des banques d’images professionnelles ? Quand ont-elles été créées ? Par qui ? Quelle quantité d’images diffusent-elles ? Qui sont leurs auteurs ?

Rechercher les types de licences (œuvre « libre de droits », œuvre soumise aux droits gérés, œuvre sous licence libre) associées aux images diffusées sur ces sites.

Choisir une image provenant de chacun de ces sites et s’interroger sur les conditions d’utilisation de celle-ci pour un usage non commercial (comme par exemple sa diffusion sur un site ou blog personnel).

– Sensibiliser les élèves à la notion de droit d’auteur. Visionner les deux vidéos d’animation suivantes :

- « Le droit d’auteur » (<http://bit.ly/2Ne4m59>)
- « Qui est l’auteur ? » (<http://bit.ly/36on5K6>)

De quels droits dispose un auteur sur ses images ? En combien de catégories peut-on classer ces droits ? Quelles sont les prérogatives d’ordre moral ? Celles d’ordre patrimonial ? Quel droit est perpétuel, inaliénable, insaisissable et imprescriptible ? Que doit-on respecter et obtenir lorsqu’on souhaite diffuser une image ? Qu’appelle-t-on « cession de droits d’auteur » ? Toutes les images sont-elles protégées par le droit d’auteur ? Comment obtenir le droit d’utilisation d’une image ?

– Introduire les notions de « communs » et de « communs de la connaissance ». On pourra montrer l’épisode 42 « Des communs et des hommes » de la série *Data Gueule* (<https://bit.ly/39Zj8r2>), ainsi que la vidéo « Les licences Creative Commons » du ministère de la Culture (<https://bit.ly/2tFVocm>). Quelles solutions proposent les licences Creative Commons (<https://bit.ly/303B4fJ>) aux auteurs souhaitant libérer leurs œuvres des droits de la propriété intellectuelle ?

– Ressources :

- André Lucas, Émilie Bouchet-Le Mappian, Sylvain Chatry, Stéphanie Le Cam, « Guide du droit d’auteur » (<https://bit.ly/35CfBLQ>)
- Silvère Mercier, « Le numérique ou l’extension du domaine des communs » (<https://bit.ly/2FyBHUZ>)
- Séverine Dusollier « Creative Commons et Open Source : libertés numériques versus propriété ? » (<https://bit.ly/2QBYQfu>)
- Les trouvailles de Georgette, « Où trouver des œuvres libres ? » (<https://bit.ly/2T62tfq>)

MATIÈRES PREMIÈRES

I Photographie argentique et numérique

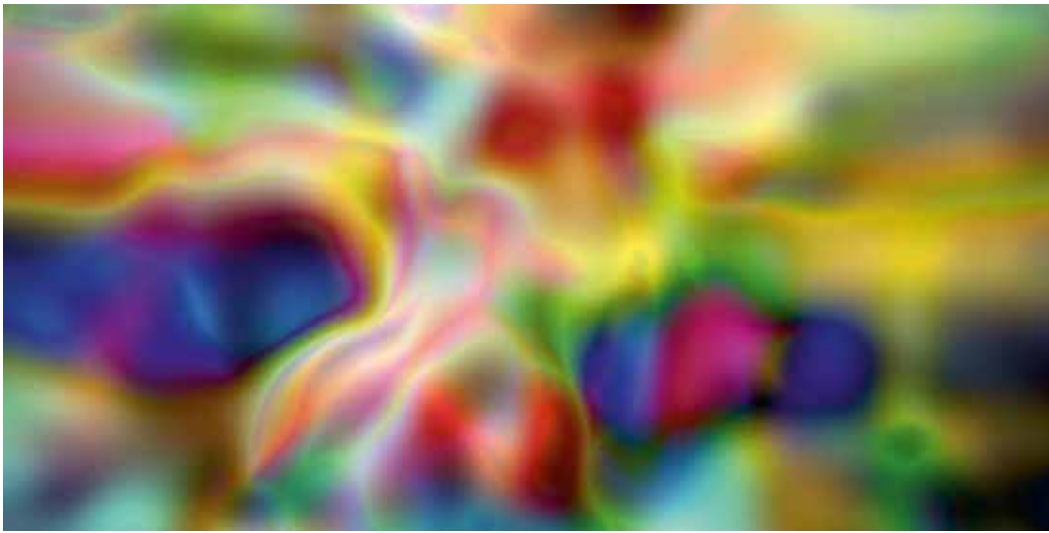
« Dans chaque cas, il s’agit de captation de la lumière, de ce qui se tient devant l’objectif, mais une fois franchie cette limite, les automatismes à l’œuvre diffèrent totalement. Si l’invention de Nicéphore Niépce (1765-1833) est le résultat de l’action de la lumière sur un substrat chimique, du côté de la photonumérique, c’est le contrôle de l’effet photoélectrique sur un composant électronique qui permet de quantifier la lumière, c’est-à-dire de la transformer en chiffres dotés de quelques instructions. »

[Pierre Barboza, « Photonumériques », publié sur *100 Notions pour l’art numérique* (<http://bit.ly/37CaH3w>).]

– Réaliser une enquête auprès de plusieurs personnes quant à leurs pratiques personnelles de la photographie : quels procédés et outils utilisent-ils pour réaliser et conserver leurs images ? Quels rapports ont-ils avec l’image-papier et l’image-écran ? Où se trouvent leurs images « fétiches » ? Sur leur fond d’écran d’ordinateur ou de téléphone portable ? Dans un album photographique ? Dans un cadre ? Dans leur portefeuille ?

– Aborder l’histoire des technologies photographiques à partir de ses principales évolutions. Définir les notions de procédés analogiques et numériques. On pourra s’appuyer sur les ressources suivantes :

- Nassim Daghighian « Histoire de la



Thomas Ruff, *Substrat 8 II*, 2002

photographie 1. Introduction (survol);
 prémices et invention du médium»
 (<https://bit.ly/36MvnVO>)
 · Simon Tournier, « Une histoire de la
 photographie » (<https://bit.ly/35vnMcR>)
 · « La photo, de l'argentique au
 numérique », épisode de la série
 « Jacques a dit », réalisé par Philippe
 Cottonnec et Yoann Dhenin
 (<https://bit.ly/2FyvIVP>)
 – Confronter les deux travaux suivants :
 · Andreas Müller-Pohle, *Digital Scores*
 (*after Nicéphore Niépce*), 1995-1998
 (<https://bit.ly/36Chcmh>)
 · Joan Fontcuberta, *Googlegram:*
Niépce, 2005 (<https://bit.ly/2tH34JM>)
 Quelle photographie revisitent
 ces deux artistes ? De quelles
 manières ? Quelles spécificités de la
 photographie numérique, ou de nos
 usages informatiques, mettent-ils en
 œuvre ? Comment a été réalisée la
 photographie originale de Nicéphore
 Niépce, *Point de vue du Gras à Saint-*
Loup de Varennes, 1826-1827
 (<https://bit.ly/37lrWzy>) ?
 – Comparer la fabrication d'une
 image lors d'une prise de vue
 argentique et celle lors d'une prise
 de vue numérique. Sur quel type de
 support est enregistrée l'image ? Quel
 est l'élément photosensible ? Comment
 réagit ce dernier à la lumière
 renvoyée par le sujet photographié ?
 En vous appuyant sur les ressources
 ci-dessous, expliquer la différence
 entre la transformation des cristaux
 d'halogénures d'argent présents
 dans les pellicules argentiques

noir et blanc en argent métal et la
 conversion de la lumière par les
 photosites des capteurs numériques
 en signal électrique. Quel élément de
 l'appareil photo numérique permet de
 convertir ce signal électrique en valeur
 numérique ? Quelles sont alors les
 composantes de l'image numérique
 au moment de son enregistrement ?
 Lors de son affichage sur un écran ?
 Vous pouvez vous appuyer sur les
 ressources suivantes :
 · Jean-Pierre Louvet, « La photo
 numérique : du capteur à l'image »
 (<http://bit.ly/31107Aq>)
 · David Roche, « Enseignement SNT
 module "La photographie numérique" »
 (<https://bit.ly/2uwHrMX>)
 · MOOC SNT « Photographie
 numérique, du réel aux pixels ? »
 (<https://bit.ly/2T2CNQP>)
 – Questionner la matérialité des
 photographies, leur visibilité ou
 leur invisibilité. Reprendre les
 différentes étapes de la formation
 des photographies argentiques et
 numériques, en caractérisant leurs
 différents états (par exemple l'image
 argentique, invisible au moment de
 sa conception – image latente – est
 observable une fois le négatif ou le
 tirage développé).
 – Étudier l'œuvre suivante :
 · Thomas Ruff, *Substrat 8 II*, 2002
 (voir ci-dessus et <https://bit.ly/36CAjwr>)
 D'où proviennent les images utilisées
 par Thomas Ruff pour produire
Substrat 8 II ? Comment fabrique-t-il et
 donne-t-il à voir sa réalisation ? Celle-ci

conserve-t-elle un lien avec les images
 de départ ? Peut-on identifier les formes
 représentées ? Que produit pour le
 spectateur cette déconstruction du
 contenu des images ? Une stimulation
 visuelle ? Une invitation poétique ?
 Un questionnement sur le médium
 photographique ?

■ Images numériques et pixels

Une image numérique matricielle est
 constituée d'une matrice de pixels. Sa
 définition correspond au nombre total
 de pixels qui la compose, tandis que
 sa résolution établit le rapport entre
 sa définition et la dimension réelle
 de sa représentation sur un support
 physique, en précisant le nombre de
 pixels ou « points » d'image par unité
 de longueur (l'unité de longueur de
 référence étant le pouce).
 – Travailler sur le pixel comme
 élément constitutif des images
 numériques à partir de l'œuvre
 suivante :
 · Jeff Guess, *Addressability*, 2011
 (voir p. 43, <https://bit.ly/3oomWE5>
 et <https://bit.ly/2QzboV1>)
 Quels types d'images sont diffusés
 dans l'œuvre de Jeff Guess ? D'où
 proviennent-elles ? En quoi sont-elles
 déconstruites ? Quelle forme prennent
 les pixels ? Une fois le processus de
 reconstruction de l'image terminée,
 qu'advient-il ?
 – Poursuivre en analysant les travaux
 des artistes suivants :
 · Oscar Muñoz, *Pixeles [Pixels]*,
 1999-2000 (<http://bit.ly/2O5kx6k>)



Jeff Guess, *Addressability*, 2011

- Peter Campus, *a wave*, 2009 (<https://bit.ly/303iapp>)
- Jacques Perconte, *Hypersoleils*, 2015 (<https://bit.ly/2uxJbFP>)
- Antoine Schmitt, *7 billion pixels*, 2013 (<https://bit.ly/2uvgfOB>)

Comment ces artistes transforment-ils la matière et le contenu des images ? Peut-on facilement identifier les éléments dont ils s'inspirent ? Dans la dernière œuvre, à quoi font référence ces sept milliards de pixels ? Parmi ces œuvres, quelles sont celles qui incitent à faire un lien avec certains courants dans l'histoire de l'art ? Pourquoi ?

- Confronter les deux œuvres suivantes à propos des accidents de transmission d'images en mouvement par Internet :
- Éric Rondepierre, *DSL*, 2010-2015 (<https://bit.ly/2T85bkD>)
- Taysir Batniji, *Disruptions*, 2015-2017 (voir p. 27 et <https://bit.ly/300vmbv>)

À partir de quels types d'images ces deux artistes réalisent-ils leurs œuvres ? Où les prélèvent-ils ? Sur des écrans ? De quelle manière ? Quelles défaillances montrent-ils ? Par quels dysfonctionnements dans leur transmission, les images initiales sont-elles altérées ? Quelles sont les aberrations visuelles qui en découlent ? De quelles conversations sont issues les captures d'écran d'appels vidéo composant la série *Disruptions* ? Quelle absence révèlent-elles ? Quelles perturbations empêchent l'artiste de « voir » correctement sa famille ? Que suggère ce brouillage des images ? Comment, avec cette installation, Taysir

Batniji témoigne-t-il de sa situation d'artiste exilé et du conflit israélo-palestinien ? Que signifie le terme DSL (*Digital Subscriber Line*) ? Pourquoi Éric Rondepierre le traduit-il par « Désolé de Saboter vos Lignes » ? Quel est le support initialement utilisé pour la réalisation des images des films de Godard, Truffaut, Hitchcock... qui apparaissent sur l'écran de télévision ? Retracer les différentes étapes qui relient l'enregistrement de ces images cinématographiques en pellicule à l'exposition des tirages d'Éric Rondepierre sur papier photo. À quoi s'apparente le résultat final ?

- Prolonger ce travail en arts plastiques en élaborant une séquence sur le Glitch art :
- Dossier pédagogique « L'art de l'erreur » (<https://bit.ly/35z2s6k>)
- Laure Bernard, séquence sur le Glitch art (<https://bit.ly/2T4y8oY>)

■ Représentations de la main

« Œuvre connectée à Internet, *Visible Hand* ("main visible") est constituée de caractères informatiques ASCII générés en temps réel suivant l'évolution des indices boursiers. La main est donc plus ou moins visible en fonction du cours de la Bourse, rappelant que les images numériques dépendent des flux monétaires et d'informations, mais aussi des énergies qui les alimentent. L'image est tirée de la photographie de la main d'un courtier en Bourse qui, loin d'équilibrer les marchés financiers, comme le postulait la "main invisible"

de l'économiste Adam Smith, se laisse manipuler par eux. »

[Notice de l'œuvre de Samuel Bianchini, *Visible Hand*, 2016, dans le guide de visite]

- Comparer ces documents et œuvres :
- Anonyme, *Main négative*, Grotte Chauvet, 34 000 ans avant J.-C. (<https://bit.ly/2x9NaG5>)
- Wilhelm Röntgen, *Radiographie de la main d'Anna Bertha Ludwig Röntgen (son épouse)*, 1895 (<https://bit.ly/2MrAznh>)
- Vassily Kandinsky, *Empreinte des mains de l'artiste*, 25 mai 1926 (<https://bit.ly/2NEoeko>)
- Richard Serra, *Hand Catching Lead*, 1968 (section « Échanges », voir p. 32 et <https://bit.ly/2QAMTa2>)
- Máximo González, *Guante blanco*, 2005 (section « Valeurs » et <https://bit.ly/2N86ooc>)
- Samuel Bianchini, *Visible Hand*, 2016 (voir p. 51 et <https://bit.ly/2s7sJv1>)

– Étudier comment chacune de ces images a été réalisée. Quels sont les matériaux utilisés pour effectuer ces empreintes ou ces formes s'apparentant à des mains ? Sur quelles surfaces apparaissent-elles ? Quels moyens ont été utilisés pour réaliser les mains « négatives » des deux premières propositions ? Comment ont été produites les traces de mains de la troisième image ? Avec quels éléments ont été réalisées les deux dernières œuvres ? Quels sont leurs points communs ? Quelles peuvent être les différentes fonctions et valeurs de ces mains (trace et témoignage,

progrès scientifique, présence et authenticité, travail, représentation d'une abstraction...)? Pourquoi la main est-elle aussi importante dans l'histoire des représentations ?

I Enjeux environnementaux et sociaux

«Après tout, le pétrole n'est qu'une mer de crânes et autres substances organiques compressées durant des millénaires, selon un processus de stagnation et de décomposition au terme duquel ils ont été transformés en pétrole; lequel à son tour, est converti en devises et en ambitions politiques. Pour lui, les gens tuent des humains et des animaux, polluent l'atmosphère et détruisent des forêts et des ressources naturelles, créant ainsi du matériau potentiel pour un futur pétrole. Son énergie est une énergie de mort.»

[Victor Tupitsyn, cité par Richard Leydier dans «Andreï Molodkin. Le sang de la terre», *Art press*, n° 346, juin 2008, p. 64 (<http://bit.ly/3aSBVF9>).]

– Confronter les œuvres suivantes :

· [Andreï Molodkin, YES, 2007](#)

(voir p. 18 et <https://bit.ly/36DlrOG>)

· [Minerva Cuevas, Silver Shell, 2015](#)

(<https://bit.ly/39MY3jv>)

· [Minerva Cuevas, Horizon II, 2016](#)

(voir p. 41 et <http://bit.ly/36CH2G1>)

Quelle ressource (et aussi matière première) est présente dans ces œuvres ? Sous quelle forme ? D'où provient-elle physiquement (ou symboliquement) ?

Quels logo et pictogrammes ces deux artistes détournent-ils ?

De quels enjeux et conséquences liés au pétrole, témoignent-ils ?

Géopolitiques ?

Environnementaux ? Quels conflits ou tensions entre pays, quelles catastrophes et pollutions (directes et indirectes) sont liés au pétrole ?

– À partir de la synthèse de Cynthia Fleury, «La justice environnementale» (<https://bit.ly/2N6VwH4>), revenir sur le concept de «justice environnementale».

Utiliser l'Atlas mondial de la justice environnementale (www.ejatlas.org)

pour s'informer sur l'ampleur des conflits sociaux et environnementaux dans le monde :

«Sur l'image de l'Atlas mondial de la justice environnementale, chaque point représente le cas d'une communauté

qui s'est élevée pour dire : nous refusons d'être pollués, nous ne voulons pas de cette mine, de cette autoroute, de cette centrale nucléaire dans notre communauté. J'invite les lecteurs à se rendre sur la page de l'Atlas pour voir ce qui se passe dans leurs pays respectifs. Les données sont incomplètes, mais permettent déjà de nous faire une idée assez sûre des personnes qui subissent les répercussions de cet envers de la croissance économique.»

[Leah Temper «Résistance créative et lutte pour les économies de la reproduction», in *Le Supermarché des images*, Paris, Jeu de Paume/Gallimard, 2020, p. 251.]

– «Plastifiée, la Terre l'est désormais tout entière. C'est l'un des grands arguments de la thèse anthropocène, selon laquelle nous sommes entrés dans une nouvelle ère géologique : les activités humaines, leurs produits et leurs rebuts, représentent la principale force influant sur l'infrastructure de la planète, sur sa chimie comme sur ses soutènements. Par-delà les amoncellements visibles de plastiques, leur érosion a engendré des cataractes de microparticules s'insinuant partout.»

[Hervé Aubron, «En plastiques : nos vies, notre œuvre», in *Le Supermarché des images*, Paris, Jeu de Paume/Gallimard, 2020, p. 130-132.]

Étudier l'histoire des matières plastiques synthétiques, leur fabrication, leurs usages. En introduction, vous pouvez montrer le film de commande suivant, réalisé pour le groupe industriel Pechiney :

· [Alain Resnais, Le Chant du styrène, 1958](#) (<https://vimeo.com/209229131>)

Au début du film, comment sont filmés les éléments plastiques ? À quoi s'apparentent-ils ? Quel célèbre poème de Lamartine est détourné dans le commentaire écrit par Raymond Queneau ? Quel contraste peut-on ressentir entre la métrique en alexandrins du commentaire et le processus moderne de fabrication ? Vous pouvez approfondir le travail sur le film par la séquence pédagogique conçue par Laurent Gaspard (<https://bit.ly/37WeFn4>).

– Élaborer dans le cadre de l'éducation au développement durable, une séquence sur la pollution due au plastique, à partir des ressources de la Fondation Tara (<https://bit.ly/303slKu>).

– Participer au concours «Arts en plastiques pour l'océan» proposé par la Fondation de la mer et le ministère de l'Éducation nationale et de la Jeunesse (<https://bit.ly/37VhpRT>).

I Images végétales

«Notre alimentation est tributaire des politiques gouvernementales et de l'économie mondiale néolibérale. La puissante industrie agroalimentaire d'aujourd'hui normalise et uniformise la production, réduisant à la portion congrue les espèces les moins consommées et les moins rentables. Dans ce contexte de monopole des semences et des cultures où les OGM triomphent, Chia lance un cri d'alerte en faveur de la nature pour préserver les particularités et les traditions de chaque région.»

[Marta Ponsa, extrait de la notice de l'œuvre de Chia Chuyia, *Knitting the Future, 2015-2020*, in *Le Supermarché des images*, Paris, Jeu de Paume/Gallimard, 2020, p. 126.]

– Étudier l'œuvre suivante :

· [Chia Chuyia, Knitting the Future, 2015-2020](#)

(voir p. 45

et <https://bit.ly/2FzdiyO>)

Quelle matière première utilise cette artiste ?

Que réalise-t-elle avec ?

Quelle tradition évoque-t-elle dans cette performance ?

Que symbolise ce vêtement ?

En quoi peut-il évoquer les enjeux environnementaux et alimentaires ?

– Visionner «Multinationales : hold-up sur nos fruits et légumes», enquête réalisée par Linda Bendali, *Cash Investigation*, 2019

(<https://bit.ly/2FynilE>).

– Organiser une séance de «Q-sort» autour de l'agriculture, des semences, à partir des fiches proposées par le Réseau éducation à la citoyenneté et à la solidarité internationale

(<https://bit.ly/2N6mjna>).

– Réaliser des anthotypes, impressions sur un support papier rendu sensible à la lumière avec une solution de jus de plantes ou de fleurs (grâce à la



Chia Chuyia, *Knitting the Future*, 2015-2020

chlorophylle ou à d'autres pigments contenus dans les végétaux).

Vous pouvez vous aider des ressources suivantes :

- Jacques Vialle et ses élèves, « Les anthotypes » (<https://bit.ly/2QyfbCa>)
- Mariève Pelletier, « Le végétal est photographie », mémoire de l'école supérieure d'arts et médias Caen/Cherbourg (<https://bit.ly/2Fyud4k>)
- Produire des impressions directement sur des feuilles d'arbres ou de végétaux en vous aidant des expériences suivantes :
- Stratski, « Impression à la chlorophylle : laissez le soleil faire le travail » (<https://bit.ly/2N6RTkF>)
- Binh Danh, « Immortality, the Remnants of the Vietnam and American War » (<https://bit.ly/2fHRZls>)

TRAVAIL

« Au milieu du siècle passé, le mathématicien anglais Alan Turing mena un intense programme de recherche qui commença en 1936 avec la conférence "On computable numbers" livrée à la London Mathematical Society et culmina douze ans plus tard avec "Computing machinery and intelligence". Dans le premier de ces textes, Turing énonçait le postulat qui allait constituer la base des recherches suivantes sur l'intelligence artificielle, à savoir qu'il n'existe *a priori* aucune raison de ne pas appliquer les mêmes critères aux humains et aux machines quand il s'agit de déterminer si celles-ci peuvent penser, percevoir ou même désirer : "Un homme en train de calculer la valeur d'un nombre réel peut être comparé à une *machine* [...]".

Les hommes seraient donc des machines comme les autres. Si cela a poussé des générations de scientifiques à croire en la possibilité de produire des machines intelligentes (et des générations d'industriels à essayer de mettre à profit cette intuition), cette vision mécaniste de l'esprit a été, dès ses débuts, âprement critiquée par certains philosophes et, parmi eux, Ludwig Wittgenstein. L'auteur du *Tractatus logico-philosophicus* évoluait en effet sur une position diamétralement opposée, résumée par sa remarque

sur les machines de Turing qui suggère que celles-ci ne sont en réalité que des "hommes qui calculent". »

[Antonio A. Casilli, *En attendant les robots. Enquête sur le travail du clic*, Paris, Seuil, 2019, p. 31 (voir aussi la rencontre autour de cet ouvrage : <https://bit.ly/2tHGcX>),]

« Alors que de plus en plus de capacités que l'on pensait propres à l'humain sont applicables à des machines, comment penser le travail qui, longtemps, a caractérisé l'homme ? Qu'est-ce que le travail à l'ère numérique mondialisée ? D'un côté, un taylorisme algorithmique grandissant – la division du travail poussée à l'extrême chez les travailleurs du clic –, de l'autre, une illusion machinique persistante – nombre de tâches que l'on pense effectuées par des ordinateurs le sont en fait par des êtres humains, de manière plus ou moins dissimulée. À l'heure d'une gestion algorithmique du management, qu'en est-il de la mesure de la performance et des instruments d'optimisation des travailleurs ? De la fin du salariat comme organisation dominante du travail ? Et puis, dans ce que l'on nomme désormais l'"économie de l'attention", il n'y a pas que les travailleurs qui travaillent : toute activité en ligne est susceptible d'ajouter à l'accumulation de capital des géants du net par sa marchandisation. Toute donnée est monétisable. Tout internaute est



Harun Farocki et Antje Ehmman, *Eine Einstellung zur Arbeit*, 2011-...

générateur de profit. Être en ligne = travailler ? »

[Communiqué de presse de l'exposition « Algotaylorism », conçue par Aude Launay, Mulhouse, La Kunsthalle, du 13 février au 26 avril 2020 (<http://bit.ly/2uDYNYe>.)]

I Représentations du travail

– Visionner les films et extraits suivants :

- Louis Lumière, *La Sortie des usines Lumière à Lyon*, 1895-1896 (<http://bit.ly/2U5GCp9> et <https://bit.ly/2T7s73F>)
 - Harun Farocki, *Arbeiter verlassen die Fabrik [Les ouvriers quittent l'usine]*, 1995 (<https://bit.ly/2FuWUiP>)
 - Jean Rouch et Edgar Morin, *Chronique d'un été*, 1961 (extrait de 13 min 30 s à 23 min : <https://bit.ly/301pnpU>)
- Que mettent en scène les frères Lumière lorsqu'ils tournent ce qui est considéré comme leur premier film ? Que font les ouvriers ? À quoi correspond la durée du film (environ cinquantaine de secondes) ? À quoi correspond cette durée ? Quelle est donc la contrainte pour filmer cette action ? Quelle impression cette précipitation des ouvriers à sortir de l'usine donne-t-elle ? Quelles différences peut-on observer entre chaque film ?
- Dans *Les ouvriers quittent l'usine*, quel commentaire Harun Farocki fait de ce premier film ? Ce motif de la sortie d'usine est-il souvent repris au cinéma ? Quelle est l'attitude des ouvriers lorsqu'ils sortent de l'usine ? Quel rapport au travail les différentes sorties

utilisées dans ce montage suggèrent-elles ? Comment sont représentés les ouvriers ? Leurs visages sont-ils facilement identifiables ?

Poursuivre avec l'extrait du film *Chronique d'un été*. Que révèle la conversation sur le travail ? De quoi semble le plus souffrir la première personne qui prend la parole ? Les travailleurs semblent-ils satisfaits de ce rythme ? Quelle réponse apporte Angelo ? Comment est filmée sa journée ? Comment est filmée la sortie de l'usine ? Relever les contrastes (images, montage, sons) entre les moments passés à l'usine et pendant les temps libres.

– Poursuivre avec les vidéos suivantes :
 · Antje Ehmman et Harun Farocki, *Eine Einstellung zur Arbeit [Le travail en une seule prise/Labour in a Single Shot]*, 2011-... (voir ci-dessus et <https://bit.ly/37LPKCT>)

Le projet, coordonné par Antje Ehmman et Harun Farocki, a débuté en 2011 et s'est développé dans quinze pays différents. Le concept est l'enregistrement d'une à deux minutes de vidéo sur le thème du travail, qu'il soit rémunéré ou bénévole, matériel ou immatériel. Les mouvements de caméra sont autorisés, mais toute opération de montage est interdite. Cette contrainte est une façon de revenir au cinéma des premiers temps, notamment les vues Lumière, et de se poser très précisément la question de l'enregistrement d'une action par la caméra. Nous voyons également

dans cette production quelques films montrant des travailleurs quittant leur travail, en référence à *La Sortie des usines Lumière*, tourné en 1895 (<https://bit.ly/36DH1m4>).

En choisissant quelques vidéos de cette série, identifier quels sont les gestes caractéristiques des métiers observés et filmés. Quelles parties du corps peuvent être sollicitées ? Quels sont les choix du vidéaste (cadrage, angle de prise de vue, profondeur de champ, mouvements de caméra) pour filmer les actions ? Celles-ci sont-elles répétitives ou variées ? Peut-on distinguer un rythme qui s'installe au cours de ces minutes de vidéo ? Quels sons produisent ces travailleurs ? Entend-on l'environnement sonore du lieu de travail ?

- Alain Cavalier, *Portraits*, 1991 (<https://bit.ly/37N3Js3>, certains films sont consultables sur YouTube)
 - Ali Kazma, *Clock Master*, 2006 (<https://bit.ly/2QzGYlw>)
- Analyser dans chacun des cas les protocoles utilisés (cadrages, points de vue, durées, bandes-son). Quels sont les points communs et les différences de ces démarches ? Dans quels cas s'agit-il de travaux manuels ou industriels ? Dans le cas des productions industrielles, les gestes humains sont-ils totalement absents ? Étudier les bandes-sons. Quelles sont celles qui se caractérisent uniquement par l'enregistrement de l'environnement sonore ? Dans lesquelles peut-on entendre les témoignages des personnes filmées ? Dans quels cas l'auteur du film



Martin Le Chevallier, *Clickworkers*, 2017

est-il audible ? Qu'apporte sa voix au sujet filmé ?

Clock Master d'Ali Kazma s'inscrit dans un travail autour des activités humaines. Qu'est-ce qu'une archive ? Quels sens peut-elle avoir ? Pourquoi est-elle particulièrement importante au moment de l'automatisation de nombreux gestes et métiers ?

I Économie numérique et « digital labor »

– Lire les extraits ci-dessous :

· « László Moholy-Nagy inaugure avec cette série ce que l'on pourrait appeler "l'art à distance". Il en fait le récit suivant : "En 1922, j'ai commandé par téléphone cinq peintures sur porcelaine émaillée à un fabricant d'enseignes. J'avais le nuancier de l'usine devant les yeux ainsi que mon dessin, réalisé sur papier millimétré. À l'autre bout du fil, le directeur de la fabrique tenait devant lui une feuille de ce même papier, divisée en carrés." Les *Telephone Pictures* font entrer l'art de plain-pied dans l'époque du télétravail, avec des images résultant d'un transfert de données.»

[Notice de l'œuvre de László Moholy-Nagy, *Construction en émail 1, 2 et 3 (Telephone Pictures)*, 1923 (réédition de 2012), dans le guide de visite]

· « Pendant l'embellie de la nouvelle économie, les théoriciens du management et de l'organisation viennent renchérir les arguments des économistes. L'entreprise doit fonctionner en réseau, le travail doit s'automatiser par un système d'information interne, un *workflow*. On prédit une généralisation

du travail à distance, ou télétravail ; les frontières de l'entreprise s'effaceront puisque les centres de décisions stratégiques animeront des réseaux de fournisseurs et de sous-traitants grâce au web, les places de marché fleuriront pour déstabiliser les filières industrielles verticales. Enfin, un style de travail nouveau s'imposera : connectés, les salariés seront plus indépendants, plus mobiles, ils n'auront plus besoin de coûteuses et pesantes hiérarchies pour s'épanouir au travail. Le style de vie start-up auquel nous sommes aujourd'hui habitués s'invente pendant cette période de la "nouvelle économie".»

[Dominique Cardon, *La Culture numérique*, Paris, Presses de Sciences Po, p. 96.]

· « Le digital labor désigne le travail en tant que phénomène social, producteur "de biens et de liens" sur Internet, effectué par le truchement des plateformes numériques. Il ne s'agit pas d'un travail "numérique", mais bien d'un travail "digital", car effectué avec les doigts, c'est-à-dire un travail du clic.»

[Antonio A. Casilli, « La plateforme comme mise au travail des usagers. Digital labor et nouvelles inégalités planétaires », in Benjamin Coriat, Nicole Alix, Jean-Louis Bancel, Frédéric Sultan (dir.), *Vers une république des biens communs ?*, Paris, Les liens qui libèrent, 2018 (<http://bit.ly/2t661Uq>).]

– Analyser les œuvres suivantes :

· László Moholy-Nagy, *Construction en émail 1, 2 et 3 (Telephone Pictures)*, 1923 (réédition de 2012) (voir p. 17 et <https://mo.ma/2sRBZUv>)

· Martin Le Chevallier, *Clickworkers*, 2017 (ci-dessus et

<https://bit.ly/36FyKy6>)

· Aram Bartholl, *Are You Human?*, 2017 (voir p. 48 et <http://bit.ly/37HSFgo>)

Comment les *Telephone Pictures* de Moholy-Nagy ont-ils été réalisés ? L'artiste a-t-il fabriqué cette œuvre manuellement ? Y a-t-il eu un contact entre l'artiste et les œuvres ? Quelles réalités du travail les œuvres d'Aram Bartholl et de Martin Le Chevallier évoquent-elles ? Qu'est-ce que le « digital labor » ? À quoi l'activité des « travailleurs du clic » sert-elle ? Comment ces œuvres mettent-elles en avant la notion de « labeur invisible » ? De quelles façons la rendent-elles visibles ?

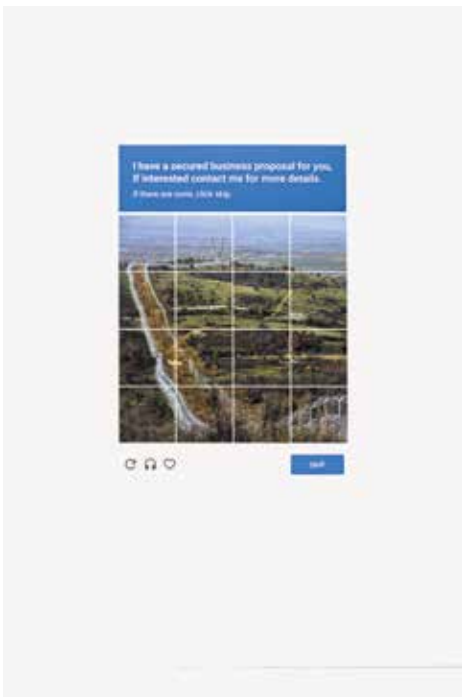
Analyser le rôle du vide dans la vidéo *Clickworkers* et l'importance de la matérialité sculpturale dans *Are You Human ?* Comment Aram Bartholl transpose-t-il physiquement les CAPTCHAs dans le monde ? En quoi le titre de son œuvre questionne l'identité de l'utilisateur d'Internet et du spectateur ? Quel contraste de temporalité peut-on relever entre un code CAPTCHA et l'installation d'Aram Bartholl ?

– Ressources :

· « Autour du digital labor » (<https://bit.ly/2N84BzJ>)

· « Le micro-travail en France » (<http://diplab.eu>)

· « Les travailleurs du clic et l'intelligence artificielle » (<https://bit.ly/2t7HcHD>)



Aram Bartholl, *Are You Human?*, 2017
(à gauche, détail)

I Autour des CAPTCHAs

« Dans le flux de notre navigation Internet, il arrive bien souvent que nous soyons stoppés net par ce qui ressemble à un petit exercice de casse-tête : déchiffrer un mot, un nombre, reconnaître des éléments dans une image. Il s'agit de CAPTCHAs (Completely Automated Public Turing Test to tell Computers and Humans Apart) qui permettent aux ordinateurs de vérifier si la personne qui interagit avec eux est bien un être humain afin d'empêcher entreprises et criminels d'utiliser certains services en masse. Ce micro-travail que nous exécutons sans nous en rendre compte a contribué à la numérisation de millions d'articles et d'ouvrages pour Google Books parcellisés en séquences de mots. »

[Aude Launay, extrait de la notice de l'œuvre d'Aram Bartholl, *Are You Human?*, 2017, in *Le Supermarché des images*, Paris, Jeu de Paume/Gallimard, 2020, p. 166.]

– Afin d'aborder l'historique et l'évolution des différents CAPTCHAs, revenir sur l'installation suivante et poursuivre autour des œuvres ci-dessous :

- [Aram Bartholl, *Are You Human?*, 2017](http://bit.ly/37HSFgo) (ci-dessus et <http://bit.ly/37HSFgo>)
- [Samuel Bianchini, *Keywords*, 2011](http://bit.ly/37Cuqiy) (<http://bit.ly/37Cuqiy> et <https://vimeo.com/58720593>)
- [Damjanski, *Humans Not Invited*, 2018](https://bit.ly/36DGAYW) (<https://bit.ly/36DGAYW>)

Dans quelles situations rencontre-t-on des CAPTCHAs ? De quand date l'apparition

de leur utilisation ? À quoi servent-ils ? Que cherchent-ils à identifier ? Pourquoi ? Sous quelles formes peuvent-ils se présenter ?

En quelle année Google a-t-il acheté la start up reCaptcha ? Comment a-t-il utilisé le système reCaptcha pour que les internautes contribuent à la numérisation des livres de sa bibliothèque numérique, Google Books, ainsi qu'à l'amélioration de Google Street View ?

Qu'appelle-t-on le *crowdsourcing* ? À partir de quels mots anglais ce terme est-il formé ? Rechercher plusieurs exemples de *crowdsourcing* menés par des entreprises. Distinguer les situations dans lesquelles les internautes participants sont rémunérés ou pas, conscients ou pas de leur « travail ».

– Lire et commenter la citation suivante : « "Si c'est gratuit, c'est que tu es le produit !" Derrière cette petite phrase, se cache la critique d'une économie des plateformes fondée sur l'exploitation du *digital labor* ou "travail gratuit" des internautes : tous ceux qui se trouvent sur la face gratuite d'une plateforme travaillent en réalité pour cette plateforme puisqu'elle extrait un valeur de leur activité ».

[Dominique Cardon, *La Culture numérique*, Paris, Presses de Sciences Po, p. 340.]

– Ressources :

- Morgane Tual, « Petite histoire des "Captcha", ces tests d'identification en pleine mutation » (<https://bit.ly/39SXp49>)
- Xavier de La Porte, « Le "captcha" ou l'art de faire travailler sans rémunérer » (<https://bit.ly/36RIZzt>)

- Andrew Zuckerman, « Je ne suis pas un robot » (<https://bit.ly/2R734uD>)
- Thierry Burger-Helmchen et Julien Pénin « Crowdsourcing : définition, enjeux, typologie » (<https://bit.ly/36T5vaQ>)
- Proposer aux élèves d'imaginer plusieurs CAPTCHAs poétiques, oniriques ou humoristiques (reconnaissance d'images, de sons, de textes ou contenus à produire) permettant de différencier un humain d'un robot et vice versa. Poursuivre en réalisant son autoportrait par un CAPTCHA composé de plusieurs images représentant soit des objets ou activités appréciés soit détestés. On pourra montrer quelques exemples cités dans l'article « Générateurs de captcha insolites » (<https://bit.ly/2NfcC5U>).

I « On n'est pas des robots »

Vous pouvez prolonger l'exploration des nouveaux lieux et formes du travail à la Maison de la photographie Robert Doisneau qui présente sous ce titre, du 21 février au 19 avril 2020, une enquête photographique de Cécile Cuny, Nathalie Mohadjer et Hortense Soichet sur les ouvrières et les ouvriers de la logistique (voir la présentation de l'exposition en ligne : <http://bit.ly/38agaPq>)



Robert Bresson, Bande-annonce du film *L'Argent*, 1983

VALEURS

« On ne sait pas, explique Ch. Gide, qui est l'inventeur du papier monnaie, mais ce que l'on sait est que son premier usage sur une large échelle est dû au financier [John] Law en 1716, et que tout le monde connaît la catastrophe désastreuse qui résulta d'un tel système.

La banqueroute la plus totale marque en effet comme d'un signe funeste la première tentative d'émission de billet. Quand les porteurs inquiets voulurent échanger leur papier contre de l'or on s'aperçut qu'il n'y avait plus rien dans les caisses. [...]

Comment la création de papier monnaie est-elle équivalente à une création de richesse ? Suffirait-il de produire des signes de valeur, pour créer de la valeur ? N'y a-t-il pas ici une procédure qui fascine l'imagination, car dans ce rapport troublé entre le signe et la chose, ce n'est plus tant une technique rationnelle qui est mise en œuvre, qu'une pure et simple magie ? »

[Jean-Joseph Goux, *Les monnayeurs du langage*, Paris, Galilée, 1984, p. 203-204.]

« L'avènement des crédits et transferts électroniques aujourd'hui rompt une fois pour toutes dans nos esprits le lien entre l'argent et sa forme matérielle. Les crédits électroniques, qui montent à des milliards, n'occupent plus d'espace visible et n'ont plus de masse tangible. Les transferts électroniques procèdent

instantanément à la vitesse, peu génératrice d'intérêts, de la lumière. Ces progrès fulgurants ont leur contrepartie, dans l'esthétique du xx^e siècle, avec la disparition de la matière – et de la figuration – dans beaucoup d'œuvres d'art et un intérêt accru pour les ressemblances conceptuelles entre l'art et l'argent. »

[Marc Shell, « Argent et art : la question de la représentation dans la finance et la culture », *Revue d'économie financière*, n° 22, 1992, p. 213 (<http://bit.ly/2O9Hlw2>).]

I Valeurs et démarches artistiques

– Définir le mot « valeur ». Quelle est son étymologie ? Quelles sont les différentes significations aux plans économique et financier ? Expliquer en particulier les expressions de valeur d'usage, valeur d'échange, valeur de frappe, valeur intrinsèque, valeur extrinsèque. Quel rapport peut-on établir entre la valeur et la monnaie ? Quelle est l'étymologie du terme de monnaie ? Quel rapport existe entre la monnaie et le métal ? Mener une recherche sur la monnaie à l'aide des films et documents proposés par Citéco – Cité de l'économie et la Banque de France :

· « La monnaie & nous » (<http://bit.ly/37CuAra> et <https://bit.ly/2FzTbJS>)

· « La création monétaire » (<https://bit.ly/39NroKR>)

Définir en particulier les notions de monnaie fiduciaire et de monnaie scripturale. Quelles sont les trois

fonctions habituellement attribuées à la monnaie ? Dans les économies de marché, comment se fixe le « prix d'équilibre » ? Proposer des critères pour définir la valeur d'une œuvre d'art. Pourquoi est-ce difficile de la fixer ? Mener une recherche sur la notion de « juste prix » pratiqué à la Renaissance. – Étudier les œuvres suivantes qui interrogent les notions d'argent et de valeur :

· John Haberle, *Reproduction*, vers 1886 (<https://bit.ly/3a1tcji>)

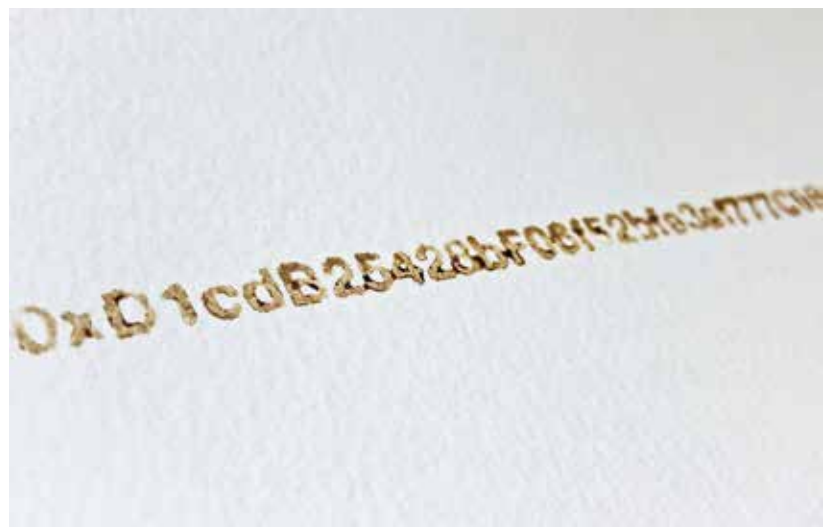
· Robert Bresson, Bande-annonce du film *L'Argent*, 1983 (ci-dessus et <http://bit.ly/3boYF5U>)

· Sophie Calle, *Cash Machine*, 1991-2003 (<https://bit.ly/2QZEprV>)

· Wilfredo Prieto, *One Million Dollars*, 2002 (voir p. 12 et <https://bit.ly/39UuaxZ>)

Par quelles démarches, références ou procédés ces artistes évoquent-ils la démultiplication de l'argent ? Comment peut-on comprendre le titre du tableau de John Haberle ? Quel sens peut-on donner au montage utilisé par Robert Bresson dans cette bande-annonce ? Comment Wilfredo Prieto parvient-il à augmenter le nombre de billets ? Comment peut-on interpréter le rôle du miroir ? Quels sens peut-on donner au mot spéculation ?

– Analyser, dans les œuvres indiquées ci-dessous, la façon dont les artistes représentent, utilisent ou détournent les pièces de monnaie, les billets de banque, les chèques ou les signes monétaires pour questionner la notion de valeur :



Ci-contre : Yves Klein, Cession d'une «zone de sensibilité picturale immatérielle» à Michael Blankfort, pont du Double, Paris, 1962

Ci-dessus : Kevin Abosch, I AM A COIN, 2018 (détail)

- Quentin Metsys, *Le Prêteur d'or et sa femme*, 1514 (Paris, musée du Louvre)
 - Cornelis Brisé, *Papiers et documents du trésorier*, 1656 (<https://bit.ly/2s7DsVwa>)
 - Raoul Hausmann, *ABCD*, 1923-1924 (Paris, Centre Pompidou)
 - Andy Warhol, *One Dollar Bill (Silver Certificate)*, 1962 (<https://bit.ly/2TifGIJ>)
 - Andy Warhol, *Two Dollar Bills (Fronts and Rear)*, 1962 (Cologne, Museum Ludwig)
 - Andy Warhol, *Signed One Dollar Bill*, 1980 (<https://bit.ly/2FEGCnj>)
 - Andy Warhol, *Dollar Signs Series*, 1982 (<https://bit.ly/305Xmxp>)
 - Alexander Brener, *bombage de Suprématisme de Kazimir Malévitch*, 1997 (<https://bit.ly/2T8yaF8>, p. 260)
- Dans quels cas l'argent est-il représenté ou employé dans ces œuvres ? Le remploi de billets de banque transforme-t-il leur valeur ? La signature ou le graphe déposé par l'artiste y ajoute-t-il une autre valeur ? Laquelle ? Comment peut-on comprendre les gestes de Joseph Beuys et d'Alexander Brener ? Que disent-ils du marché de l'art ?
- Vous pouvez poursuivre autour des œuvres suivantes :
 - Marcel Duchamp, *Tzanck Chèque*, 1919 (<https://bit.ly/2N98owE>)
 - Yves Klein, *Reçu pour les «zones de sensibilité picturale immatérielle»*, 1959 (ci-dessus et <https://bit.ly/2FwRbJ5>)
 - Robert Morris, *Argent. Huit lettres et un dollar*, 1969 (<https://bit.ly/2N9HHHU>) et dernière page de l'article : <https://bit.ly/2N9HHHU>)
 - Kevin Abosch, *I AM A COIN*, 2018 (ci-dessus et <https://bit.ly/35luoVG>)

Comment ces artistes mettent-ils en avant la valeur artistique et son immatérialité ? Peut-on voir dans les gestes de ces artistes une critique, de la provocation ou de l'ironie ?

– Ressources :

- « Peindre l'économie », série de quatre émissions radiophoniques, 2018 (<https://bit.ly/37R6MQ8>)
- Marc Shell, « Argent et art : la question de la représentation dans la finance et la culture », *Revue d'économie financière*, n°22, 1992 (<https://bit.ly/2QG9Vft>)
- Sophie Cras, « De la valeur de l'œuvre au prix du marché : Yves Klein à l'épreuve de la pensée économique », *Marges*, n° 11, 2010 (<https://bit.ly/36L5ENw>)
- Élisabeth Lebovici et Caroline Bourgeois, « "L'argent" au Plateau », *Arts & Société*, Paris, Sciences Po, Centre d'histoire, n°23, 2008 (<https://bit.ly/35E2GJA>)

I Systèmes boursiers, films et installations sonores

– Rechercher les grandes dates de l'histoire de la bourse à partir de la frise chronologique de la Cité de l'économie (<https://bit.ly/2T9X72S>). Repérer les dates auxquelles se produisent des crises économiques. Lesquelles ont marqué l'histoire ? Quelles sont les principales caractéristiques d'une crise ? Quelles en sont les conséquences ? Vous pouvez consulter les sites et liens suivants (<https://bit.ly/2T6Rr9R> et <https://bit.ly/37U21oD>).

– Regarder le film :

- Hans Richter, *Inflation*, 1927-1928 (voir p. 21 et <https://bit.ly/35C23QI>)
- À quels événements historiques ce film fait-il référence ? Expliquer la notion d'hyperinflation à l'aide du lien suivant : <https://bit.ly/39W2bxC>. Par combien la valeur du Deutsche Mark a-t-elle été divisée ? Quelle caractéristique fondamentale de la monnaie disparaît dans ce processus économique ? Traduire et expliquer le sous-titre du film « *a counterpoint of declining people and growing zeros* ». Par quels procédés visuels ce phénomène est-il mis en forme dans le film ? Au niveau du contenu des images ? Au niveau du montage ? Quelles impressions produit le procédé de superposition des images ? Que peut exprimer le changement de rythme dans le montage des images ? Remarquer et commenter l'usage du ralenti en particulier. Quelle est selon vous la visée argumentative d'un tel film ? De quelle manière Hans Richter utilise-t-il le médium filmique ? En quoi cette manière d'utiliser l'image cinématographique s'oppose-t-elle aux formes les plus répandues du cinéma ? Quelle(s) idée(s) le film rend-il visible(s) voire concrète(s) ?
- Comparer ce film à un extrait du film suivant :
 - Marcel L'Herbier, *L'Argent*, 1928 (<https://bit.ly/37O4lYR> – de 1 h 15 min 30 s à 1 h 16 min 15 s, à partir de l'intertitre : « Et sur ces bonnes nouvelles, la bourse s'ouvre »)



Samuel Bianchini, *Visible Hand*, 2016

De quelle manière l'agitation de la bourse est-elle mise en scène ? Au niveau du jeu des figurants ? Au niveau du cadrage ? Comment les effets de foule sont-ils mis en valeur ? Lire le chapitre 6 de *L'Argent* d'Émile Zola (1891). Repérer le vocabulaire choisi par le romancier. Quels termes spécifiques au monde de la Bourse sont utilisés ? Quelle métaphore permet de caractériser la Bourse ? Quelle sensation est convoquée pour rendre compte de l'agitation ? Rechercher dans d'autres films des scènes de bourse pour comparer les choix de mise en scène. Par exemple dans les films suivants : James Capra, *La Vie est belle* (1939), Oliver Stone, *Wall Street* (1987) ou Martin Scorsese, *Le Loup de Wall Street* (2013).

– Analyser l'extrait entourant la minute de silence à la bourse de Rome dans le film :

- Michelangelo Antonioni, *L'Éclipse*, 1962 (<https://bit.ly/2uqKWUW>)

Quels éléments de mise en scène et de cadrage sont comparables au film de Marcel L'Herbier ? Quel est le rôle de la bande-son ? Pourquoi le son est-il propice à représenter l'activité boursière ?

– Comparer avec les œuvres suivantes :

- Filippo Tommaso Marinetti, *Une assemblée tumultueuse* (*Sensibilité numérique*), publié dans *Les mots en liberté futuristes*, 1919 (<https://bit.ly/309foQK>)
- Natacha Nisic, *Indice Nikkei*, 2003 (<https://bit.ly/36Lbiig>)
- Geraldine Juárez, *Wealth Transfer*, 2018 (<https://bit.ly/35JalRo>)

Comment Marinetti parvient-il à représenter l'agitation boursière ? Quel est le rôle de la mise en page ? Le sens du choix des lettres et des chiffres ? En quoi peut-on dire de cette œuvre qu'elle est « sonore » ? Quels liens peut-on établir entre le travail de Natacha Nisic et celui de Geraldine Juárez ? Comment donnent-elles forme à l'abstraction des flux économiques ? Comment peut-on comprendre la notion d'improvisation ? Et celle de musique « noise » ou « bruitiste » ? Vous pouvez vous référer à cette présentation :

« Dans *Wealth Transfer*, Geraldine Juárez a détourné des schémas de *flash crashes*, krachs d'une durée de quelques minutes ou quelques secondes, pour alimenter un logiciel de musique électronique (Renoise) : les évolutions ultrarapides des valeurs financières deviennent des formes d'onde, des sonorités que l'artiste a compilées sur un disque vinyle. Les transactions à haute fréquence "forment une économie de l'ombre, suspecte et dotée d'un grand pouvoir sur notre quotidien", déclare-t-elle. »

[Notice de l'œuvre de Geraldine Juárez, *Wealth Transfer*, 2018, dans le guide de visite]

■ Flux financiers et « économie de l'ombre »

« Ce trop-plein iconographique, cette surabondance d'images dont nous sommes témoins (mais dont il nous est de plus en plus difficile de témoigner)

va de pair avec ce qui apparaît (ou disparaît) comme une économie de l'ombre. L'expression, on le sait, désigne généralement une économie cachée, parallèle, frauduleuse ou inavouable. Récemment, dans un éditorial pour *Time Magazine* [le 16 janvier 2019], Tim Cook, le directeur général d'Apple, appelait ainsi à réguler l'activité des *data brokers* qui "collectent vos données [...] et les revendent" : ces marchés de données, disait-il, forment "une économie de l'ombre qui reste largement incontrôlée" ».

[Peter Szendy, « Voiries du visible, économies de l'ombre », in *Le Supermarché des images*, Paris, Jeu de Paume/Gallimard, 2020, p. 20.]

– Revenir sur le dispositif et le texte suivants :

- Samuel Bianchini, *Visible Hand*, 2016 (section « Matières premières », ci-dessus et <https://bit.ly/2s7sJv1>)

« Selon la thèse la plus répandue, par "main invisible", [Adam] Smith entendait les "prix du marché" ; ces prix guideraient l'investisseur, le prendraient "par la main", pour ainsi dire. C'est de cette façon que Milton Friedman (1912-2006) l'interprète dans son intervention au colloque organisé en 1976 par la Mont Pellerin Society à l'occasion du deux centième anniversaire de *La richesse des nations* : "L'immense importance de Smith pour nous, sa grande prouesse est [...] la doctrine de 'la main invisible', sa vision de la manière dont les actions

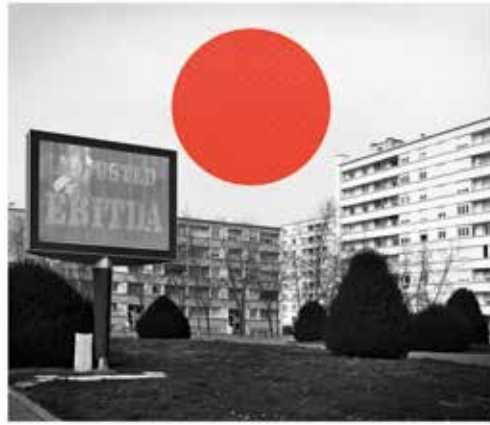
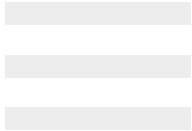


Photo de la structure de la publicité pour le projet de loi de la ville de New York sur le logement, 2015

Photo de la structure de la publicité pour le projet de loi de la ville de New York sur le logement, 2015

Max de Esteban,
Twenty Red Lights,
2017 (détails)

volontaires de millions d'individus peuvent être coordonnées grâce à un système de prix sans direction centralisée". Les prix du marché libre guideraient les actions des individus tellement bien qu'il n'est pas nécessaire (ou rarement nécessaire) que l'État intervienne. La "main invisible" plaiderait ainsi en faveur de la "non-intervention" et du "laissez-faire". »

[Francisco Vergara, « Smith, la "main invisible" et le libre-échange », *Alternatives économiques* n° 77, 1^{er} janvier 2018 (<https://bit.ly/2T9zTKa>),]

Comment peut-on relier cette œuvre et la notion de « main invisible » développée par Adam Smith ? En quel sens évoque-t-elle la notion d'« économie de l'ombre » soulignée par Peter Szendy ? Quels liens peut-on faire avec la production et la circulation actuelle des images ? – Étudier la manière dont les algorithmes boursiers sont détournés et présentés dans l'œuvre suivante :

· [RYBN.ORG](https://www.rynb.org), *ADMXI*, 2015 (voir p. 22 et <https://bit.ly/2Tc1f2f>)
«ADMXI est un ensemble en ligne d'algorithmes boursiers dissidents, irrationnels et expérimentaux imaginés par des artistes non professionnels de la finance et consignés à la façon des dessins des botanistes du XIX^e siècle. Dans ADMXI, le marché n'est plus régulé par les indices des cours (algorithmes tournés vers l'optimisation et la maximalisation des profits), mais animé par des organismes vivants

– sol, végétaux, bactéries – et régi par des règles environnementales, astronomiques, numérogiques, cryptographiques, esthétiques ou ésotériques.»

[Notice de l'œuvre de [RYBN.ORG](https://www.rynb.org), *ADMXI*, 2015, dans le guide de visite]

– Observer l'installation suivante, composée de vingt tirages photographiques :

· [Max de Esteban](https://www.maxdeesteban.com), *Twenty Red Lights*, 2017 (ci-dessus et <https://bit.ly/2FJzk1K>)
Où et comment ces images ont-elles été réalisées ? Que cherchent-elles à rendre visible ? Rechercher le sens des expressions « No covenants », « Sweet Equity » ou « Adjusted EBITDA ». Expliciter la notion de CDS ou Credit Default Swap (<https://bit.ly/3o5jqYV>). Écouter « Far Away Eyes » des Rolling Stones à laquelle le titre de cette série fait référence (<https://bit.ly/2s8RMhf>) et traduire les paroles des deux premiers couplets (<https://bit.ly/38owodn>). Quelle différence peut-on relever dans le rapport aux « red lights » ? À quoi les « feux rouges » peuvent-ils inciter ici ?

ÉCHANGES

I Défilement des images

– Étudier le fonctionnement de l'appareil suivant :

· [Zoétrope](https://www.zoetrope.com), vers 1880

« Le XIX^e siècle a connu toute une série d'appareils qui, en créant l'illusion du mouvement à partir d'une succession d'images fixes, préfiguraient le cinéma. Le zoétrope en est un (du grec zoê, "vie", et tropê, "tour"). Il fut inventé par William E. Lincoln, étudiant américain à l'université de Brown, qui le breveta le 23 avril 1867. Le brevet mentionne "un nouveau jouet utile nommé Zoëtrope" fondé sur "le fait optique selon lequel une image une fois vue est conservée pendant un laps de temps sur la rétine de l'œil après que l'image a été retirée". »

[Notice du zoétrope dans le guide de visite]

– En utilisant les ressources disponibles en ligne sur le site « Transmettre le cinéma » (<http://bit.ly/2N3l4VG>), comparer les principes du thaumatrope, du zoétrope (ou zootrope) et du folioscope. Quels sont les supports utilisés ? Où sont placées les images ? Quel est le point commun dans la manipulation de ces objets ? Que permet-il d'obtenir ? Le thaumatrope donne-t-il l'illusion du mouvement ? Pourquoi ? Sur quel phénomène optique joue-t-il ? Les deux autres inventions permettent-elles de raconter une histoire animée dans la durée ? Pourquoi ? À quoi servent les fentes du zoétrope ? Par quoi sont



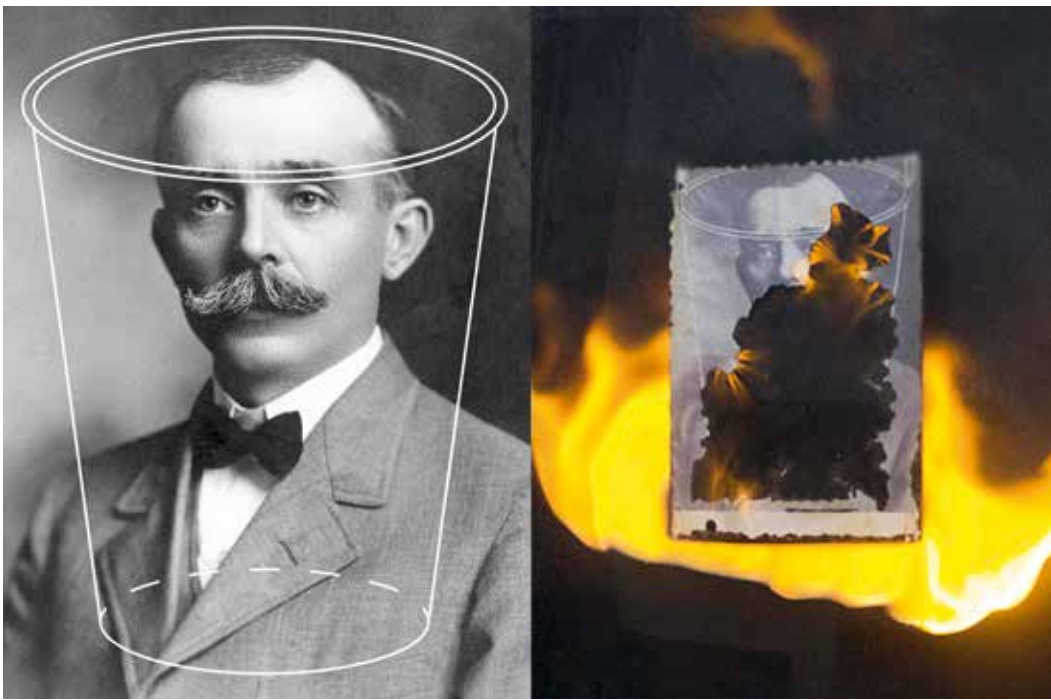
William Kentridge, *Second-Hand Reading*, 2013

remplacés ces intervalles réguliers dans le cas du folioscope ?
 Rechercher l'étymologie des noms de chacune de ces inventions. Lesquelles mettent l'accent sur le mouvement rotatif (-trophe) ? Laquelle met en avant la vision (-scope) ?
 – Comparer avec l'œuvre suivante :
 · William Kentridge, *Second-Hand Reading*, 2013
 (ci-dessus et <https://bit.ly/2QA4Vt2>)
 Quel principe, évoqué précédemment, est employé par William Kentridge dans cette œuvre ? Sur quel document l'animation prend-elle forme ? Sur quelles parties de cet ouvrage les dessins sont-ils réalisés ? Qui peut être l'homme marchant au fil des pages ? Que rencontre-t-il lors de sa déambulation ? Relever les éléments évoquant les modes de communication, le rapport au monde et les problèmes politiques du pays d'origine de Kentridge, l'Afrique du Sud. Qui a composé la musique ? Chercher des informations sur cet artiste (consulter la page <https://bit.ly/2N9ZCP0>). Observer les liens entre le rythme de défilement des pages et des animations et la musique qui les accompagne. Comment peut-on qualifier ce rythme (rapide, lent, saccadé, avec des moments d'accélération...) ? Comparer la cadence du rythme ainsi ressenti avec le temps de travail que suppose la réalisation d'une telle œuvre.

I Déplacements et mouvements des regards

– Observer la lithogravure suivante :
 · Un des ascenseurs des grands magasins du Louvre. Hall du Palais-Royal (côté Saint-Honoré), 1878
 (<https://bit.ly/2s9uCay>)
 Où semble situé l'ascenseur dans le magasin ? Quel autre moyen d'élévation remplace-t-il ? Comment est-il mis en valeur dans l'établissement ? Qui fréquente ces grands magasins ? Au-delà de l'aspect pratique de l'ascenseur, quelle symbolique peut-on voir dans la possibilité de s'élever ainsi ?
 – Poursuivre en visionnant le montage d'archives suivant (de 1 min 50 s à 3 min 25 s) montrant les innovations durant l'exposition universelle de l'année 1900 à Paris (<https://bit.ly/35zLWDI>) et revenir sur l'œuvre :
 · Auguste et Louis Lumière, *Vue prise d'une plateforme mobile, I*, 1900
 Quel moyen de transport moderne a été inauguré à Paris en juillet 1900 ? Quelles portes de Paris permet-il de relier ? Quelle invention est mentionnée juste après l'inauguration de la première ligne de métro ? En quoi consiste ce tapis roulant ? Quelles sont les deux vitesses proposées ? Combien coûte son utilisation ? Quel est le troisième moyen de transport évoqué ? Quelle appréhension les utilisateurs ont-ils de l'espace urbain ? À quel mouvement de caméra s'apparente alors leur regard ? En quoi la perception de la ville est-elle modifiée ? Les images

du tapis roulant ont été tournées par les frères Lumière. Qui sont-ils ? À quelle invention de la fin du XIX^e siècle associe-t-on leur nom ? Quel autre film tourné par les frères Lumière représentait la modernité des transports ? Selon la légende, quelle a été la réaction des spectateurs de ce premier film ? Vous pouvez vous aider de l'article suivant (<https://bit.ly/35BNPPC>) et regarder *L'Arrivée d'un train à la Ciotat* (<https://bit.ly/2RorCWn>).
 – Visionner le film suivant :
 · Charlie Chaplin, *Charlot chef de rayon*, 1916 (<https://bit.ly/2N4TMOA>)
 « Du grand magasin où il prolifère, l'escalator se retrouve assez vite au cinéma. En 1916, [...] c'est dans *The Floorwalker* de Chaplin (*Charlot chef de rayon*, dans la version française) qu'il fait l'une de ses premières apparitions à l'écran. On y voit Charlot qui, en tentant d'échapper à ses poursuivants, prend l'escalier mécanique à l'envers et court sur place, avant d'emprunter finalement l'ascenseur pour changer d'étage et sortir du film, dont c'est alors la fin. »
 [Peter Szendy, *Le Supermarché du visible. Essai d'ictonomie*, Paris, Minit, 2017, p. 109-110.]
 Où se situe l'action ? Comment est dépeinte la société de consommation ? Les différences de classes sociales ? La hiérarchie dans une entreprise ? Quel rapport les personnages entretiennent-ils à l'argent ? Sous quelle forme cet argent apparaît-il ? Comment est-il transporté ?
 Lire le texte de présentation de ce



Martin Le Chevallier,
Obsolete Heroes, 2020

film (<https://bit.ly/2SZzzxE>) et étudier particulièrement la dernière scène à partir de la 27^e minute. Comment Chaplin a-t-il eu l'idée d'utiliser l'escalier mécanique dans son film ? Comment utilise-t-il l'ascenseur et l'escalator dans la mise en scène de la tentative de fuite de Charlot ? Quel effet comique est ainsi répété ? Ces moyens de déplacements sont-ils montrés comme étant utiles ? Quelle inversion peut-on observer entre les différentes classes sociales par le biais de l'ascension et de la descente ?

– Comparer avec les œuvres suivantes :

- Maurizio Catellan, *Untitled*, 2001 (voir p. 11 et <https://bit.ly/39Q2biY>)
- Li Hao, *Le Mécanisme répétitif*, 2012 (voir p. 35 et <https://bit.ly/2ZZUmm2>)

Dans la première œuvre, quel objet est le point de départ de cette installation ? Comment est-il représenté et mis en scène ici ? Qu'induit le changement d'échelle ? Que révèle l'impossibilité de cet équipement à remplir sa fonction habituelle ? Dans les photographies de Li Hao, quels sont les lieux représentés ? Comment l'artiste a-t-il pu obtenir cet effet de superposition ? Quels aspects ces images révèlent-elles de notre société ? Qu'évoque le titre de cette série ? Par rapport au procédé photographique ? À notre rapport à l'espace et au temps dans la société ?

– Demander aux élèves de repérer dans leur environnement un lieu fréquenté qui comporte un escalator. L'emprunter en mémorisant ce que l'on voit ou aperçoit. Écrire une première

description sur le vif, puis écrire une seconde le lendemain. Quelles différences peut-on constater entre les deux versions ? Est-ce facile de décrire les visages des personnes croisées ? De quoi se souvient-on le plus ?

– Poursuivre autour de la notion et des applications de l'« oculométrie » en étudiant :

- Julien Prévieux, *Patterns of Life*, 2015 (voir p. 10 et <https://bit.ly/37QoHTT>)

« L'anecdote est célèbre : c'est en cherchant à démontrer qu'un cheval au galop ne quitte jamais complètement le sol, contrairement aux représentations qu'en avaient toujours donné les peintres, qu'Eadweard Muybridge mit au point la chronophotographie, technique de décomposition des mouvements par des instantanés pris en rafale. Il s'agissait de compenser l'inaptitude de l'œil humain à saisir les détails de déplacements trop rapides. [...] Depuis ce lien établi à la fin des années 1940 entre activité cognitive et mouvements oculaires, l'oculométrie est largement utilisée à des fins marketing. Outre cette application éthiquement douteuse, la détection des déplacements se colore très vite d'implications de surveillance puis de contrôle. »

[Aude Launay, extrait de la notice de l'œuvre de Julien Prévieux, *Patterns of Life*, 2015, in *Le Supermarché des images*, Paris, Jeu de Paume/Gallimard, 2020, p. 268.]

- Harun Farocki, *Die Schöpfer der Einkaufswelten*, 2001 (section « Stocks », voir p. 28)

« Pour ce projet, Harun Farocki a interrogé des ingénieurs, des architectes et des spécialistes du marketing travaillant à la planification de l'espace d'un centre commercial ou des rayonnages d'un supermarché, ces "créateurs" qui détiennent le pouvoir d'influencer nos choix. C'est un pouvoir que l'une des expertes apparaissant dans le film résume en une maxime : "Les pieds ne vont que là où les yeux sont déjà allés". L'enjeu des "mondes de consommation" est donc sans doute avant tout l'économie organisationnelle des trajectoires oculaires. »

[Notice de l'œuvre d'Harun Farocki, *Die Schöpfer der Einkaufswelten*, 2001, dans le guide de visite]

■ Images et mondialisation des échanges

– Étudier l'œuvre suivante :

- Martha Rosler, *Cargo Cult*, 1966-1972 (voir p. 32 et <https://bit.ly/2QWkp9R>)

Quels types d'images ont été collés sur la surface des conteneurs ? À votre avis, pourquoi Martha Rosler met-elle en lien des images stéréotypées de la femme et ces modes de transports ? Que transportent habituellement ces conteneurs ? De quels types d'échanges sont-ils devenus le symbole ? Pourquoi le transport de conteneurs a-t-il un rôle central dans les échanges mondiaux ?

– Poursuivre en analysant les photographies suivantes :

- Bouchra Khalili, *The Wet Feet Series*, 2012 (<https://bit.ly/2FloR3T>)

À quelle loi fait référence le titre de la série ? Vous pouvez vous aider du guide de visite de l'exposition au Jeu de Paume (<https://bit.ly/2Fs9qCV>). Sur le site de l'artiste, comment s'intitule les deux premières images de la série ? Comment sont représentés ces modes de transport ? En vous référant à la loi que Bouchra Khalili cite ici, par qui sont également utilisés les conteneurs ? Comment, sur ces images, sont évoquées les violences de ces déplacements clandestins ?

· Allan Sekula, *Hammerhead crane unloading forty-foot containers from Asian ports. American President Lines terminal. Los Angeles harbor. San Pedro, California*, série *Fish Story*, 1992 (<https://mo.ma/2umQuzN>)
« *Fish Story* (1989-1995), un ensemble de photographies et de textes sur la mer en neuf chapitres, est l'exemple le plus étendu dans le temps d'un projet d'enquête. Dans le propos de Sekula, la mer matérialise l'espace de l'oubli, du refoulement, de tout ce qui résiste à l'économie transnationale des transports capitalistes comme à la forme globalisée du travail et des échanges commerciaux. [...] La vision qu'il développe, par opposition aux idées répandues sur l'immatérialité grandissante de nos communications et de la circulation des biens, traite de formes contemporaines et bien réelles de l'invisibilité dont celle du conteneur où les marchandises sont uniformisées. »

[Marie Muracciole, « S'immerger avec une idée en tête », in Allan Sekula, *Écrits sur la photographie*, Paris, éditions Beaux-Arts de Paris, 2013, p. 34.]

Où se situe la prise de vue ? Quel est le point de vue adopté ? Quelles lignes dominent la composition de l'image ? Qu'induit l'action de la grue à gauche de l'image ? Que provoque chez le spectateur cette accumulation ? Quels éléments restent cachés à nos yeux ? Par quels moyens semblent être réalisés ces déplacements de containers ? Quelle semble être la place du travailleur humain ici ?

Vous pouvez prolonger la réflexion avec l'ensemble de la série *Chapter One, Fish Story*, série *Fish Story*, 1989-1995 (<https://mo.ma/37OXS5k>).

– Ressources autour de la mondialisation des échanges :

· Antoine Frémont et Martin Soppé, « Transport maritime conteneurisé et mondialisation », *Annales de géographie*, 2005/2, n° 642 (<https://bit.ly/36EcaFO>)
· « Les échanges de marchandises en 4^e » (<https://bit.ly/37J3zSz> et <https://bit.ly/35BOCQy>)

– Rapprocher ensuite les œuvres suivantes :

· Trevor Paglen, *NSA-Tapped Undersea Cables, North Pacific Ocean*, 2016 (<https://bit.ly/35Ae3lu>)
· Taryn Simon, « *Transatlantic Submarine Cables Reaching Land, VSNL International, Avon, New Jersey* », série *An American Index of the Hidden and Unfamiliar*, 2007 (<https://bit.ly/2QUCzbS>)
· Rithy Panh, *La Terre des âmes errantes*, 1999 (extrait en ligne : <https://bit.ly/2QAAe79>)

Quels modes de communication et de circulation de l'information ces œuvres mettent-elles en scène ? Quel est le point commun entre le passage des câbles de télécommunication et d'Internet au fond des océans et sur le territoire du Cambodge ? Ces modes de circulation vous semblent-ils fiables, robustes, fragiles ? Comment sont déposés au fond de l'océan Atlantique les câbles de télécommunications présentés par Taryn Simon ? À quoi peuvent faire référence le point de vue et le cadrage et choisis ? Quel contraste peut-on relever par rapport au travail fourni par les ouvriers dans l'extrait du film de Rithy Panh ? À quoi l'ouvrier compare-t-il ces câbles qu'il enfouit sous terre ? De quoi témoigne son collègue à la fin de l'extrait ?

– Visionner la présentation de l'œuvre :

· DISNOVATION.ORG, *The Pirate Cinema*, 2012-2014 (voir p. 25 et <https://bit.ly/2QAeQ1W>)
Qu'appelle-t-on l'échange de fichiers peer to peer ? Comment s'effectue le transfert des fichiers ? Quel est l'avantage à utiliser ce type de partage ? Quels peuvent être les risques encourus ? Les fichiers vidéo parviennent-ils dans leur intégralité ? D'où provient ce rythme aléatoire que l'on peut observer dans l'installation ? Quelles autres informations voit-on

apparaître ? À quelles fins peuvent-elles être utiles ? Que révèlent-elles quant à la liberté ou la surveillance des échanges ?

Vous pouvez visionner une captation du dispositif ici (<https://vimeo.com/67518774>), attention pour une utilisation en classe, certaines images sont susceptibles de heurter la sensibilité du jeune public).

I Vitesse(s) et visibilité

– Étudier les séries de photographies suivantes :

· Hiroshi Sugimoto, série *Theaters*, 1978-1993 (<https://bit.ly/36J3HkF>)
Comment le photographe obtient-il des écrans entièrement blancs, sachant qu'il enregistre l'intégralité des séances de cinéma ? En quoi vitesse et immobilité sont-elles associées ici ? Quelles sensations se dégagent de ces prises de vue ? Quel rapport au temps et au flux des images révèle ce travail ?
· Martin Le Chevallier, *Obsolete Heroes*, 2020 (voir p. 54)

Qui sont les personnalités représentées ? Qu'ont-elles inventé ? Qu'appelle-t-on l'obsolescence programmée ? Quelles conséquences cela a-t-il aujourd'hui ? Qu'arrive-t-il aux portraits réalisés par Martin Le Chevallier ? Quel devenir des objets et des images ce projet interroge-t-il ?

ACTIVITÉS

mercredis et samedis, 12 h 30

Rendez-vous du Jeu de Paume

mardi 11 février, 18 h

Visite-rencontre avec les artistes Máximo González, Max de Esteban, Geraldine Juárez, Kevin Abosch, Rosângela Renno et Chia Chuyia

mardi 25 février, 19 h

Rendez-vous des mardis jeunes : rencontre avec Lauren Huret et le collectif Fragmentin autour du projet « burningcollection.tv », présenté sur l'espace virtuel du Jeu de Paume

samedis 29 février, 28 mars, 25 avril et 30 mai, 15 h 30

Les enfants d'abord ! : visite-atelier

mardi 3 mars, 19 h

Projection du film *Les Créateurs des mondes d'achat* de Harun Farocki, présenté par Thomas Voltzenlogel

samedis 7 mars, 4 avril, 2 mai et 6 juin, 15 h 30

Rendez-vous en famille

mardi 10 mars, 18 h

Visite-rencontre avec les artistes Martin Le Chevallier, Sylvie Fleury, Emma Charles, Taysir Batniji et Samuel Bianchini

jeudi 2 avril, 19 h à Citéco

Table ronde avec Marta Ponsa, Benjamin Simmenauer, Nicolas Maigret et Stéphanie Chermont, dans le cadre du cycle « L'image : nerf de la guerre en économie ! ». Séance suivie d'un théâtre-forum avec le Théâtre de l'Opprimé

jeudi 9 avril, 19 h à la Gaîté Lyrique

Conférence avec Antonio Casilli et RYBN.ORG, dans le cadre du cycle « L'image qui nous met au travail »

samedi 25 avril et dimanche 26 avril, 17 h

Performance .EXE d'Olivier Bosson

mardi 28 avril, 18 h

Rendez-vous des mardis jeunes : visite-rencontre avec les artistes Femke Herregraven, Beatrice Gibson, RYBN.ORG, Nicolas Maigret et Jeff Guess

mardi 12 mai, 19 h

Projection du film *Les Créateurs des mondes d'achat* de Harun Farocki, présenté par Nathalie Delbard, dans le cadre du cycle « L'image : nerf de la guerre en économie ! »

samedi 16 mai, 11 h 30-22 h, dans le cadre de la Nuit européenne des musées

Journée cinéma « Pour une poignée de dollars ou comment l'argent inspire le cinéma », proposée par Emmanuel Burdeau

Projection des minividéos de motion design réalisées par les élèves de Gobelins, l'école de l'image

Soirée DJ set et performances, organisée par le collectif FOCUS

vendredi 22 mai, 18 h 30

Conférence « Metapictures. What do Pictures want? » par W.J.T. Mitchell et Hilde Van Gelder

mardi 26 mai, 19 h

Les rendez-vous des mardis jeunes : rencontre « Économie et séries TV » avec Emmanuel Burdeau et Peter Szendy

samedi 6 juin, 11 h 30

Journée d'étude « Vers une écologie des images », sous la direction de Peter Szendy, avec Keller Easterling, Emanuele Coccia et Ursula Biemann

lundi 8 juin, 18 h

Workshop « Remise en circulation des images » avec Evan Roth

ACCÈS ET HORAIRES

1, place de la Concorde, jardin des Tuileries, 75008 Paris

+33 1 47 03 12 50

Mardi (nocturne) : 11 h-21 h

Mercredi-dimanche : 11 h-19 h

Fermeture le lundi

LAISSEZ-PASSER ANNUEL

Plein tarif : 30 € solo · 55 € duo

Tarif réduit : 23 € solo · 42 € duo

EXPOSITIONS

Plein tarif : 10 €

Tarif réduit : 7,50 €

Mardis jeunes : gratuit pour les étudiants et les moins de 25 ans le dernier mardi du mois

RENDEZ-VOUS, VISITES ET RENCONTRES

Sur présentation du billet d'entrée aux expositions ou du Laissez-Passer, dans la limite des places disponibles

SUR RÉSERVATION

Les enfants d'abord !

lesenfantsdabord@jeudepaume.org

Tarif : 6,20 €

Rendez-vous en famille

rendezvousenfamille

@jeudepaume.org

Gratuit pour les 7-11 ans

Workshop

infoauditorium@jeudepaume.org

Gratuit

CONFÉRENCES, PERFORMANCES, PROJECTIONS, JOURNÉES D'ÉTUDE

Plein tarif : 5 €

Tarif réduit : 3,50 €

Rejoignez-nous sur les réseaux sociaux



#lesupermarchedesimages

Retrouvez la programmation complète, les avantages du Laissez-Passer et toute l'actualité du Jeu de Paume sur : www.jeudepaume.org lemagazine.jeudepaume.org

Le Jeu de Paume est subventionné par le ministère de la Culture.



Il bénéficie du soutien de la Manufacture Jaeger-LeCoultre, mécène privilégié.



Médias associés



france-tv

Inrockuptibles

L'OBS

Remerciements à



Commissariat de l'exposition : Peter Szendy, avec Emmanuel Alloa et Marta Ponsa

En couverture : Ana Vitória Mussi, *Por um fio*, Série *Negativos*, 1977-2004 (détail)
© Ana Vitória Mussi

Traduction : Karel Clapshaw, Deke Dusinberre, Jeremy Harrison, Charlotte Lemoine
Conception graphique : Benoît Cannafarina
© Jeu de Paume, Paris, 2020