



MEETING
POINT #5

Dork Zabunyan
& Sandra Delacourt

Arpenter le Supermarché des images

Docteure en histoire de l'art contemporain de l'Université Paris 1, spécialiste de l'art américain des années 1960, Sandra Delacourt mène parallèlement une activité de critique qui interroge les relations entre les régimes de visibilité de notre histoire présente et les savoirs nous permettant d'avoir une prise sur elle. Elle couvre un vaste champ de pratiques disciplinaires – de l'anthropologie à l'histoire naturelle, de la philosophie à l'histoire des techniques... –, et ses recherches en art révèle à chaque fois la transversalité qui les parcourt en même temps qu'elle les met en rapport dans le contexte du capitalisme globalisé. Dans une démarche concrète inspirée de Michel Foucault, et dans une confrontation toujours sensible aux œuvres d'art, elle démêle ainsi les structures de pouvoir qui lient les savoirs à nos manières de voir, et développe un discours critique mettant en suspens nos modes de perception des choses et des actions comme nos façons de les penser. Dans cette perspective, le *Meeting Point* avec Sandra Delacourt esquissera un parcours dans « Le Supermarché des images » comme dans les problématiques que l'exposition charrie à la croisée des disciplines, des contraintes économiques qu'elle questionne aux issues politiques qu'elle dessine. (DZ)

L'entretien



Mercredi 28 janvier 2020. Dork Zabunyan et Sandra Delacourt au Jeu de Paume. Photo Adrien Chevrot.



Dork Zabunyan : Sandra Delacourt, bonjour.

Sandra Delacourt : Bonjour Dork Zabunyan !

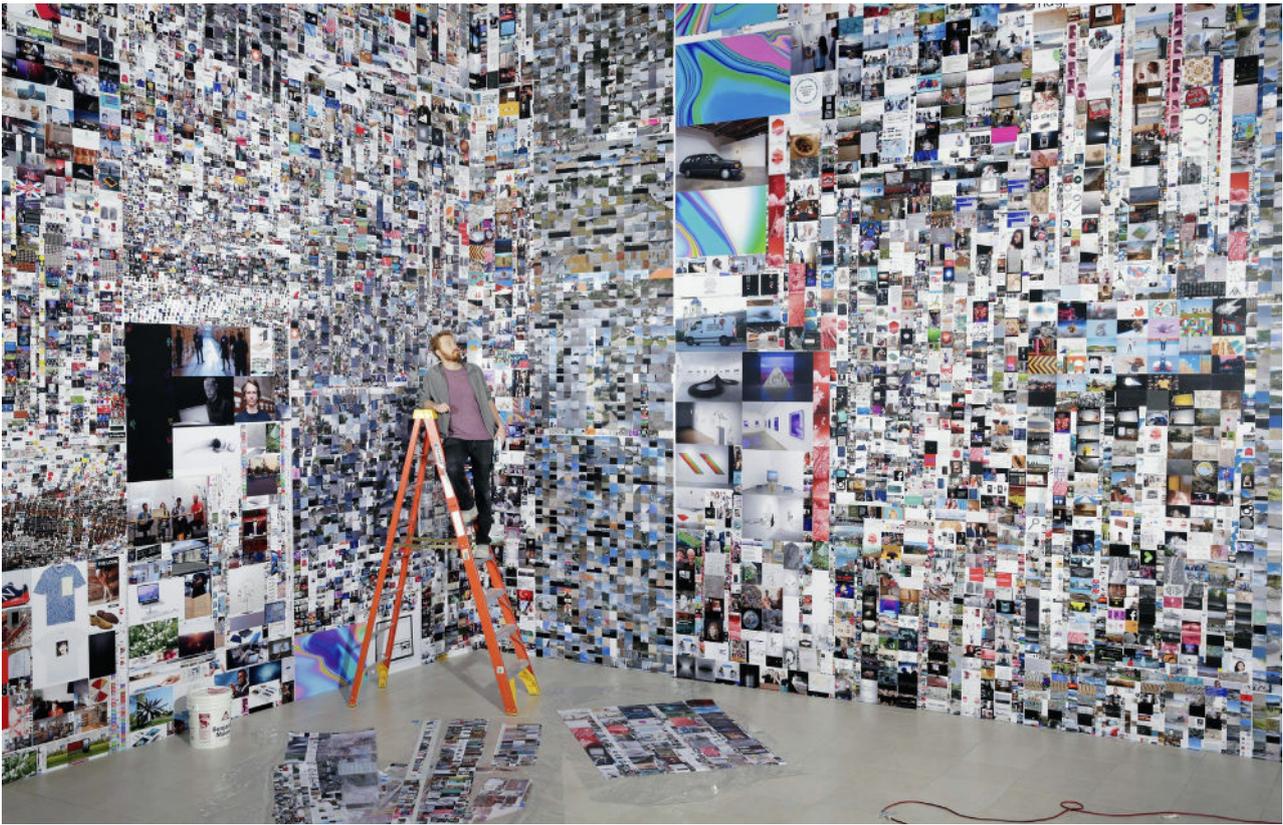
Dork Zabunyan : Bienvenue à ce premier *Meeting Point* de l'année 2020. Il portera sur l'exposition « Le Supermarché des images » et sur les œuvres qui seront à cette occasion présentées dans la totalité des espaces du Jeu de Paume, à Paris. Nous discuterons des questions qu'elle suscite sur notre « civilisation de l'image », si vous me permettez cette expression un peu désuète... Sandra Delacourt, vous êtes historienne de l'art contemporain,

spécialiste notamment de Donald Judd, dont le nom apparaît dans le sous-titre d'un ouvrage important que vous avez publié en 2019 : *L'artiste chercheur. Un rêve américain au prisme de Donald Judd* aux éditions B42. Vous avez également fait paraître un essai dans un livre de photographies de Bruno Serralongue qui se présente comme des *Comptes rendus photographiques des sorties des Naturalistes en lutte sur la ZAD de Notre-Dame-des-Landes, août 2015 – avril 2017*. Votre contribution s'intitule « Arpenter un présent sans fin ». Vous y abordez un grand nombre de questions que « le Supermarché des images » investit à sa façon.

Vous menez parallèlement une activité de critique, par laquelle vous interrogez les relations entre les régimes de visibilité de notre histoire présente, et les savoirs nous permettant d'avoir une prise sur cette histoire, comme sur le capitalisme globalisé qui la caractérise. Enfin, toujours dans une confrontation sensible aux œuvres d'art, vous enquêtez sur les structures du pouvoir qui lient les savoirs à nos manières de voir. C'est à partir de ce cheminement de pensée que ce *Meeting Point* avec vous dessinera un parcours dans « Le Supermarché des images », à la croisée des disciplines – telles que l'économie, l'histoire, l'anthropologie – des contraintes économiques qu'elle questionne mais aussi des issues politiques qu'elle esquisse.

Au regard de cette brève présentation et pour commencer à entrer dans notre sujet, j'aimerais vous poser une première question : Y-a-t-il une œuvre à partir de laquelle vous aimeriez commencer à déambuler dans « Le Supermarché des images » en vue d'en révéler quelques enjeux majeurs ?

Sandra Delacourt : Oui, je pense qu'une entrée en matière toute indiquée pour entamer cette discussion et cette déambulation dans l'exposition, serait de porter notre regard sur l'œuvre d'Evan Roth, *Since You Were Born*, qui nous accueille dès l'entrée dans le Jeu de Paume. Il s'agit d'une installation immersive constituée de milliers d'images de formats disparates et de qualités et de contenus fort dissemblables. Ces images couvrent les espaces de circulation et de déambulation des murs au plafond. *Since You Were Born* me semble assez emblématique de l'un des postulats de l'exposition, selon lequel nous vivrions aujourd'hui dans un monde saturé d'images. Cette installation nous happe dès notre entrée dans l'exposition et rend la question de la saturation extrêmement présente. Elle me paraît également intéressante dans la manière dont elle propose une dé-hiérarchisation de



Evan Roth, *Since You Were Born*, 2019

© Photo fr Bob Self / The Florida Times-Union – Courtesy MOCA, Jacksonville, Florida

ces mêmes images. En effet, ce sont des images qui sont collées au mur de manière quasi aléatoire et qui reprennent le principe suivant lequel elles ont été collectées : elles ont été stockées par l'artiste lui-même sur un laps de temps défini depuis la naissance de sa seconde fille, en juin 2016, jusqu'à aujourd'hui. Près de trois ans et demi d'images non sollicitées ou d'images recherchées, qui ont transité par son ordinateur et se sont agrégées dans sa mémoire cache.

Cette œuvre suscite chez nous un sentiment de familiarité assez immédiat. En tout cas elle nous saisit et elle évoque l'impression d'être submergé par un flot incessant d'images numériques, qui s'agrègent quotidiennement à nos vies. Rappelons quelques chiffres pour montrer qu'il ne s'agit pas seulement d'un sentiment : 90% des données aujourd'hui disponibles dans

le monde ont été créées entre 2016 et 2018, un laps de temps très court. Déjà en 2013, on estimait que l'humanité produisait chaque minute 2,5 millions de contenus sur Facebook, près de 300000 tweets, 200000 nouvelles photos sur Instagram, 72 heures de vidéo sur YouTube etc... donc autant de contenus qu'il est a priori impossible d'assimiler, en tout cas à l'échelle individuelle et humaine.

Cette idée de saturation du monde par les images est à mon sens problématique. En tout cas elle soulève un certain nombre de paradoxes. En premier lieu, il y a l'idée selon laquelle la surabondance des images serait garante d'une nouvelle pluralité dans les contenus, dans les perspectives et dans les lectures ... Il y aurait donc une sorte de fin ou d'abolition de la restriction de l'accès à la production des images mais aussi de leur mise en partage. Chacun pourrait donc en être l'auteur et les partager plus librement. Et d'un autre côté, cet accès plus égalitaire aux images engendrerait un surnombre, un encombrement, un brouillage qui les rendrait illisibles.

C'est pour cette même raison que je voulais commencer la conversation par cette œuvre. Elle est symptomatique d'une manière dont, dans les sociétés capitalistes – qui reposent notamment sur une certaine économie de l'image et qui sont les actrices majeures de leur globalisation –, on retrouve une sorte de fascination pour cette capacité à produire de l'image en surnombre voire pour cette crainte à en être débordé. Ce sentiment double me semble intéressant. Il articule une fascination de l'époque pour elle-même, à savoir une capacité à produire un œil surplombant, un œil omniscient, globalisé qui viendrait instantanément traduire ce que serait notre présent dans la densité du monde avec, dans le même temps, l'anxiété de ne pas pouvoir l'embrasser ni l'appréhender.

Dork Zabunyan : Vous avez pointé du doigt un point assez sensible de l'exposition et une idée qui est chère à son inspirateur, Peter Szendy. Il écrit dans le catalogue de l'exposition, en introduction de son texte : « Il y a tant d'images. Tant et tant d'images. Leur nombre est immense. Leur foule, leur flot est littéralement immensurable. » J'aimerais revenir sur ce trop-plein d'images et le mettre en regard avec le paradoxe que vous avez évoqué entre hyper-visibilité et illisibilité. Il est vrai qu'on oublie souvent que ces images sont non vues ou non regardées, et que peut-être le travail des artistes et



Trevor Paglen, *NSA-Tapped Undersea Cables, North Pacific Ocean*, 2016.
Courtesy de l'artiste et de Metro Pictures, New York

de l'exposition, en l'occurrence « Le Supermarché des images », consiste à rendre visible ou à rendre sensible ce qui échappe à notre vision de par cette circulation et de par ces échanges d'images que vous avez rappelés. Avez-vous repéré des œuvres – pour ma part je pensais aux photographies de Trevor Paglen – qui seraient susceptibles de rendre visible ce qui échappe à notre régime de vision, alors même que ces images sont devant nous ?

Sandra Delacourt : Oui. Ce qui me semble aussi être une des grandes forces de cette exposition, c'est qu'elle commence par nous happer avec un sentiment familier tout en nous invitant à nous en extraire très vite. En effet, nous sommes dans un lieu qui a vocation à penser les images, leur statut, leur économie, leur production et le propos de l'exposition a justement pour ambition de venir dénaturer le rapport de quasi sidération qu'on

entretient généralement à la masse des images, en en proposant une lecture très scrupuleuse et détaillée, jusque dans les éléments de fabrication et de vie des images. En faisant appel à notre habitude cognitive à appréhender de différentes manières les images, on sort d'une conception de la masse d'images comme phénomène naturel, qui serait caractéristique d'une avancée logique des sociétés capitalistes et qui viendrait finalement nécessiter une adaptation des individus à un futur globalisé.

Vous mentionnez à juste titre les œuvres de Trevor Paglen qui me semblent très pertinentes dans la mesure où elles montrent l'économie de l'ombre mentionnée par Peter Szendy dans son texte « Les voiries du visible ». Ces photographies sous-marines, quasi abstraites et monochromes, donnent à voir l'ensemble des câblages sous les océans qui relient et alimentent les flux de 98% des échanges de communications et d'images dans le monde aujourd'hui. *NSA-Tapped Undersea Cables* nous ramène à la matérialité de l'industrie et de l'économie du voir, qui se dit toujours immatérielle et qui ne se pense que comme flux ou comme gestion des intensités, des émotions, de l'attention... Au contraire, on revient ici à un ancrage très fort : ce travail montre non seulement un rapport de cette industrie avec un territoire, mais plus spécifiquement avec des territoires expansionnistes puisqu'il s'agit, comme le révèle Paglen, de câblages de réseaux qui ont été créés dès le début du XX^e siècle pour relier l'ensemble de l'empire britannique de points en points. C'est dire qu'il y a aussi une histoire coloniale ou du moins impériale qui se joue à cet endroit-là, via ces mêmes réseaux, avec une nouvelle forme d'industrie capitaliste qu'on pourrait nommer capitalisme cognitif. Se pose également la question du travail, de tous les travailleurs de l'ombre et de notre rapport à l'écologie. On oublie souvent que les technologies de l'information et de la communication représentent une pollution équivalente à l'aviation en termes d'émissions de dioxyde de carbone. L'œuvre de Paglen montre ce que cette industrie du voir cache ou dissimule d'elle-même...

Dork Zabunyan : Cette dénaturalisation de la vision que vous évoquiez suppose de repenser les matériaux. D'ailleurs, l'un des axes qui structure l'exposition s'intitule « matière première ». Ceci m'amène à ce qu'on a pu appeler un « tournant matériel » dans les approches des œuvres d'art – Trevor Paglen en est un exemple – À ce sujet, j'avais également à l'esprit les travaux de Julien Prévieux, notamment son *Anthologie des regards*, qui essaye de

restituer avec des fils de laine la manière dont notre regard circule sur les œuvres d'art. Je pense également à un autre projet du même artiste, qui aurait consisté à produire une sculpture à partir du câble internet de Jérôme Kerviel, à travers lequel ce trader avait récolté et fait transiter 4,9 milliards d'euros... Donc là aussi il y a une dimension matérielle à laquelle s'ajoute une dimension humoristique, c'est-à-dire que ce tournant matériel, ce n'est pas forcément de rendre visible ce qui ne l'est pas, c'est aussi de le faire d'une manière drolatique. J'aurais aimé avoir votre avis sur cet aspect qui vient redoubler la dénaturalisation de la vision que vous avez signalée tout à l'heure.

Sandra Delacourt : Cette volonté de montrer l'infrastructure du voir, non pas simplement comme construction matérielle mais aussi comme une construction sociale qui induit une construction du regard, me semble être l'un des points essentiels de cette exposition. Effectivement, Julien Prévieux le fait avec énormément d'humour. Il y a une dimension fondamentalement politique dans ces questionnements sur ce qui se révèle au regard, soit que l'on considère, dans le champ du visible, ce qui est présent mais non vu, ou bien ce qui est non présent parce que non observé. On touche ici à des questions de représentativité. C'est un point sur lequel il me semble intéressant de s'attarder un instant.

Notre régime contemporain des images, par-delà les phénomènes de saturation et de prolifération qui viendraient témoigner d'une diversité sur l'ensemble des continents, me semble au contraire monosémique. Sa vocation – et c'est là le tournant que trace brillamment l'exposition – serait la représentativité d'un temps présent, d'un temps présent universel qui viendrait simplement documenter, informer et qui serait prélevé comme autant d'instantanés. Cette situation est problématique et extrêmement nivelante. Elle pose surtout la question de la transformation des images lorsqu'elles sont intégrées dans le supermarché du visible, lorsqu'elles sont gérées comme des stocks, comme une marchandise. Leur plus-value leur serait donnée en tant que valeur d'information sur ce que l'on voit. Il y a un déplacement du rapport du voir au savoir qui me semble extrêmement intéressant et qui est montrée de manière effectivement très drôle et terrifiante par Julien Prévieux.

Je pense également à Harun Farocki, dont l'un des films, *Les créateurs des*



Harun Farocki, *Die Schöpfer der Einkaufswelten* (« Les créateurs des mondes de la consommation »)
2001, Vidéo, couleur, son, 72 min, Courtesy d'Antje Ehmann

mondes de la consommation, montre les architectes et ingénieurs qui ont pour tâche de construire la déambulation du regard, la manière dont il est happé et construit dans les supermarchés. Ce film aussi pose un certain nombre de questions drolatiques sur le fantasme – où l'on retrouve là encore des questions de surpuissance – de pouvoir embrasser le monde et de pouvoir contrôler le regard au point d'en influencer la lecture et l'interprétation.

Dork Zabunyan : Tout à fait. La référence à Farocki est importante, c'est aussi une manière d'insister sur une forme de pédagogie de la perception mise en œuvre par différents artistes présentés dans l'exposition, en tenant compte également de la diversité des matériaux qu'ils utilisent. Je voulais également revenir sur la dimension critique qui caractérise votre travail, mais une critique – et c'est aussi un trait important de l'exposition – qui contourne une plainte récurrente par rapport à la saturation des images. Je fais référence

à une pensée catastrophiste qui a caractérisé les grands systèmes de pensée comme ceux de Jean Baudrillard et de Paul Virillio par exemple. Mais d'autre part, il s'agit également d'éviter – ce que l'exposition réussit selon moi – la consécration d'un flux indistinct d'images et de ne pas tomber dans le piège d'une célébration qui répondrait à une indistinction post-moderne où tout est mélangé. Entre ces deux écueils, j'ai l'impression que l'exposition trace une voie assez fine qui rejoint d'ailleurs ce qu'on disait tout à l'heure sur le fait de rendre visible ce qui ne l'était pas, ou de sortir de l'ombre une économie qui reste dans l'ombre. Ici je pense au travail de Martin Le Chevallier sur les *clickworkers*. Il met en évidence toute la chaîne qui transite à travers une infrastructure d'internet et qui reste non vue. Je voulais avoir votre avis sur ces deux écueils et cette fine voie que trace l'exposition, peut-être en ayant votre sentiment sur cette œuvre de Martin Le Chevallier ou sur une autre si vous préférez...

Sandra Delacourt : Oui, bien sûr, c'est une œuvre qui a retenu mon attention. Cette pièce, dans son régime d'image comme dans son régime narratif, propose autre chose qu'une prétention à la lisibilité immédiate. La vidéo est constituée de plans fixes d'espaces intérieurs, sur lesquels vient se caler une voix off très monotone et synthétique. Celle-ci raconte des histoires inaudibles, qui s'avèrent être celles de travailleurs du numérique, les *clickworkers*. Derrière ces images qu'on nous présente comme très instinctives, comme prélevées dans le temps et mises en circulation tout aussi librement, il y a ces histoires cachées. Les *clickworkers* racontent leurs conditions de travail extrêmement précarisées et extrêmes : leur travail consiste en effet à visionner l'ensemble des images qui circulent dans les réseaux numériques qu'ils doivent nommer puis indexer. Ils sont donc exposés à la violence car constamment confrontés à des contenus illicites, pédopornographiques, liés au terrorisme etc. Leur rôle consiste essentiellement à nommer ces images en les taguant, pour produire du lexique et de l'encodage à partir de ce qu'ils connaissent déjà, ou à partir de ce qu'ils reconnaissent comme appartenant ou non à un champ lui-même désigné comme visible ou non. Ce qui est intéressant à mon sens, c'est ce que ça révèle du rapport de ces images au langage. Elles sont déjà construites, référencées, répertoriées pour apparaître selon une certaine hiérarchie de contenus, de recherches, de désirs d'achat et de consommation qui se retrouve sur internet. Et pour revenir à la question de la plainte, tout aussi essentielle, cette exposition et les artistes qui y

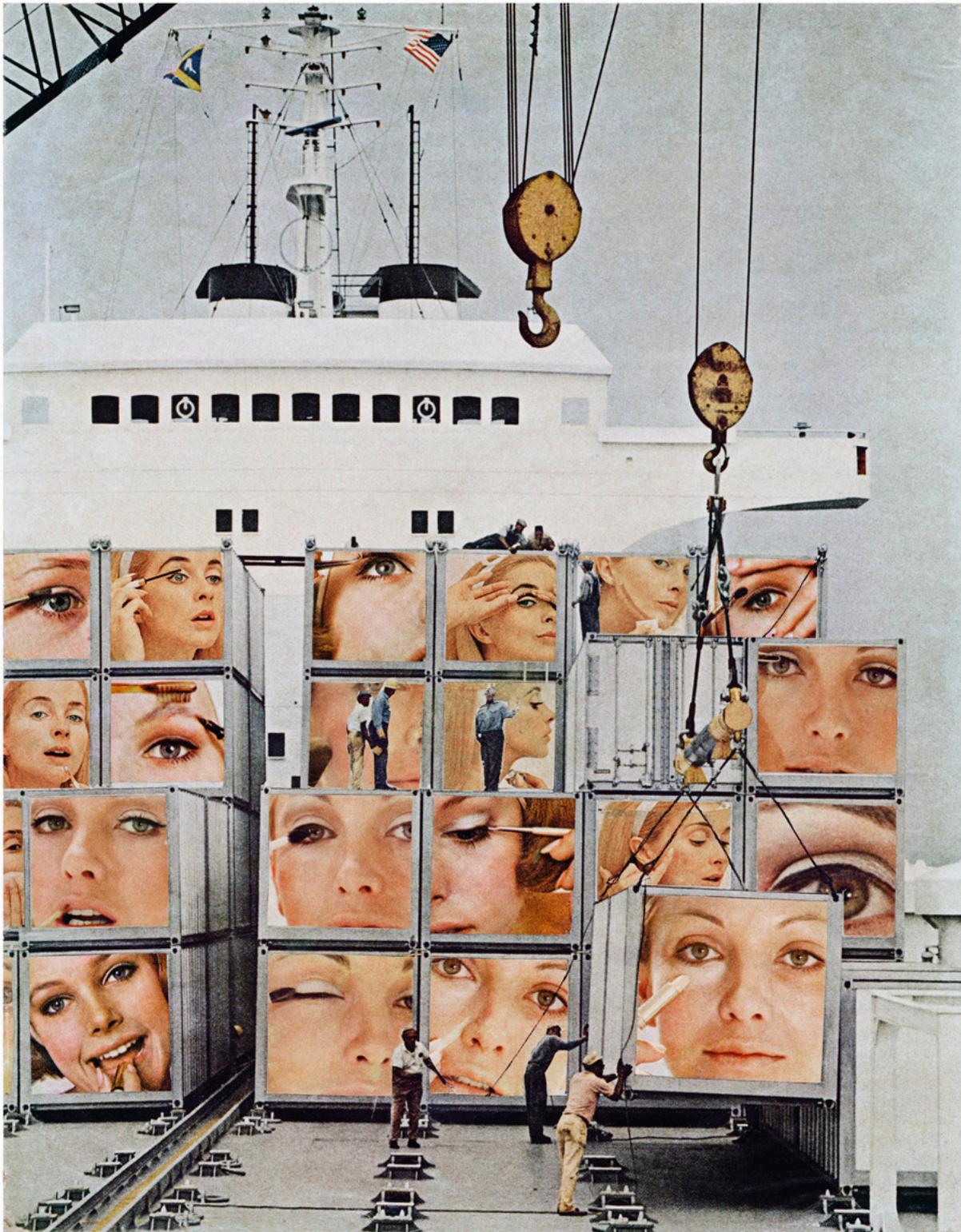


Martin Le Chevallier, *Clickworkers*, 2017. Vidéo HD, couleur, son, 8 min 23 s
Courtesy de l'artiste et de la galerie Jousse Entreprise, Paris

participent me semblent effectivement à la recherche d'une troisième voie. Nous n'assistons pas tant à la dénonciation d'un système de surproduction, qu'à une remise en question du crédit donné à ce système. Pour moi, ce sont davantage des questions de croyance qui sont à l'œuvre : comment est-il possible d'adhérer sans distinction à l'idée que ce flot d'images très abondant viendrait représenter une société dite globalisée ? C'est là que quelque chose commence à permettre la subjectivisation de soi, de se repenser soi-même en tant que sujet mais aussi en tant que sujet observant, et finalement de sortir des positions essentialistes qui me semblent être toujours à l'œuvre dans cette économie de l'image, notamment comme on le voit, par ce rapport à l'indexation et au lexique qui vient encore coller une étiquette sur un sujet observé.

Dork Zabunyan : J'ajouterai que cette plainte a une longue histoire, que montre très bien Jacques Rancière dans son ouvrage *Le Spectateur émancipé*, lorsqu'il dit que des auteurs comme Hippolyte Taine se plaignait déjà de ce trop-plein d'images au milieu du XIX^e siècle. À travers les époques, ce type de réaction à une hyper-visibilité perdure, même si les supports et les circulations changent. Les flux d'images sont des constructions et il faut toujours les accompagner d'une réflexion sur les infrastructures mais aussi sur les textes, les commentaires, le langage qui les accompagnent... Voilà pourquoi je voulais avoir votre sentiment sur cette espace de coexistence entre des images et les textes susceptibles de les accompagner. Je pensais aux travaux de Martha Rosler, à son œuvre *Cargo Cult* présentée dans l'exposition. C'est une artiste qui accompagne son travail d'un discours sur le capitalisme globalisé, sur les mésaventures du néolibéralisme et je voulais avoir votre sentiment sur cette coexistence entre images et textes. On parle souvent de flux d'images mais on oublie qu'elles sont le plus souvent accompagnées d'écrits qui orientent notre perception.

Sandra Delacourt : Concernant l'historicité de cette plainte face à une saturation et une surabondance des images : je pense qu'il faut s'intéresser au lieu d'énonciation de la plainte. Comme on peut le voir aussi dans l'exposition, la grande majorité des artistes représentés viennent de sociétés capitalistes avancées, et donc il est toujours frappant, ne serait-ce que dans les formes produites, de voir qu'au final, cette plainte est énoncée



Martha Rosler, *Cargo Cult*, 1966-1972, d'après la série « Body Beautiful, or Beauty Knows No Pain »
Courtesy de l'artiste et de la galerie Nagel Draxler Berlin / Cologne © Martha Rosler

généralement du côté des sociétés elles-mêmes productrices de cette abondance. Et je pense que la fascination pour une puissance à produire du récit commun renforce la fracture toujours plus grande entre sociétés riches en informations et sociétés pauvres en informations. Yves Citton a produit un travail remarquable autour de ces questions. Aujourd'hui, l'utopie que propose le néolibéralisme serait de faire accéder chacune des sociétés à un futur commun, où le temps serait compté à la mesure de notre capacité à la fois à l'observer mais aussi à le prédire et à le contrôler. Il y a donc une fracture sociale et géopolitique importante, qui justifie à mon avis de se détacher très rapidement de cette plainte. Je ne crois pas que le monde soit saturé d'images et je trouve même surréaliste qu'un monde présenté ou décrit comme immatériel se sente menacé par des images qui seraient trop matérielles et abondantes. Ensuite, s'il y a un trop plein d'images, la question – rarement posée – serait de savoir quelles images on devrait alors supprimer, de quels auteurs, en conservant ou écartant quels contenus, selon quels critères et quelle hiérarchie ? Je pense que ces questions ne sont pas suffisamment débattues en tout cas, notamment quand on voit que cette économie qui associe régime de production et mise en circulation d'images et de contenus, ne révèle pas les critères selon lesquels elle hiérarchise et indexe...

Dork Zabunyan : Peut-être une dernière question sur les espaces du Jeu de Paume et la manière de les parcourir. Le visiteur se transforme-t-il en flâneur ? Est-ce qu'on peut reprendre l'hypothèse de Dominique Païni selon laquelle le flâneur du XX^e et XXI^e siècle, c'est le visiteur de musée, et non plus celui qui passe devant des vitrines dans les villes ? C'est à l'intérieur des musées que ça se joue. Ou alors est ce qu'on ne pourrait pas imaginer une autre figure qui serait celle de l'arpenteur, une figure qui vous intéresse et dont vous parlez dans vos travaux d'ailleurs. L'arpenteur qui ne serait plus à la recherche de micro-événements qui feraient saillie dans le réel mais plutôt une forme d'enquêteur à l'intérieur de cet immense champ dit immatériel et qui regorge en fait de matérialité. Je voulais juste avoir votre sentiment sur cette dernière figure qui est aussi la nôtre, à nous qui visitons et revisitons l'exposition ?

Sandra Delacourt : La figure de l'arpenteur m'intéresse particulièrement. Dans les déambulations ou dans la réappropriation de son rapport au visible engageant le corps et le regard, cette figure cherche à regarder ce qui échappe au capitalisme globalisé. Avec elle, tous les outils, les capteurs et ce qui permet d'observer repassent par un autre filtre, notamment celui de la marche. Cela n'implique pas la traversée du monde, mais simplement un rapport à l'espace qui puisse se mettre en quête de ce qui échappe au radar de l'instantanéité, et être du même coup sensible à des choses qui se déroulent dans le temps, qui apparaissent, qui disparaissent. En fait ce sont les principes du visible, c'est-à-dire toujours quelque chose de mouvant, d'éphémère. L'arpenteur est peut-être engagé dans la recherche de nouvelles articulations entre ce que l'on voit et ce que l'on sait. Pour revenir à l'idée d'un musée comme espace destiné quasiment à la marche ou en tout cas comme un lieu qui propose des déambulations permettant d'organiser ou d'encadrer le regard, je trouve qu'il y a quelque chose d'assez audacieux dans la proposition de cette exposition. On sait bien que les institutions culturelles sont amenées à se transformer elles-mêmes en banques de l'attention, c'est-à-dire qu'elles doivent enregistrer des nombres toujours plus importants de visiteurs, avoir une programmation qui soit lisible immédiatement, qui va séduire. Commencer par engager cette réflexion au sein d'un espace comme le Jeu de Paume ne peut qu'être riche pour les sujets que nous sommes.

Dork Zabunyan : Très bien, un grand merci Sandra Delacourt pour ce *Meeting Point*.

Sandra Delacourt : Merci à vous Dork Zabunyan.



Historienne de l'art contemporain, **Sandra Delacourt** est chercheuse associée à l'HiCSA (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne) et professeure à l'ESAD TALM-Tours. Préoccupés par les phénomènes d'émergence qui opèrent dans le champ de l'art, ses travaux portent sur les processus de reconnaissance artistique, les régimes politiques du visible, ainsi que la construction des savoirs et récits historiques. Parmi ses publications : *L'artiste-chercheur, un rêve américain au prisme de Donald Judd* (B42, 2019), « Arpenter un présent sans fin » in. Bruno Serralongue, *Les Naturalistes en lutte sur la ZAD de Notre-Dame-des-Landes* (GwinZegal, 2019), *Le Chercheur et ses doubles* (B42, 2016). Publications disponibles à la librairie du Jeu de Paume : <https://bit.ly/2S0FEZS>

Dork Zabunyan est professeur en études cinématographiques à l'université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis. Il collabore à différentes revues comme *Trafic*, *Critique*, *Les Cahiers du cinéma* ou encore *Les Cahiers du MNAM*. Il a fait paraître dernièrement *L'insistance des luttes - Images, soulèvements, contre-révolutions* (de l'incidence éditeur, 2016), ouvrage récemment repris dans une version anglaise : *The Insistence of Struggle - Images-uprisings-counter-revolutions* (trad. Stefan Tarnovski, IF Publications, 2019) ainsi que *Foucault at the Movies* (avec Patrice Maniglier, trad. Clare O'Farrell, Columbia University Press, 2018). Il prépare actuellement un essai sur les images de Donald Trump. Publications disponibles à la librairie du Jeu de Paume : <http://bit.ly/2DTS1k9>

Une édition numérique du magazine © Jeu de Paume, 2020