

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'IMAGE SOUCHE : DIALECTIQUE DE LA FORME ET DU TEMPS  
DANS *LAMENTO* (1998-2005), PASCAL CONVERT

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDE DES ARTS

PAR FATIMA-ZAHRA LAKRISSA

JANVIER 2012

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Mes remerciements vont tout d'abord et avant tout à mon directeur de recherche, monsieur Vincent Lavoie, sans lequel cette recherche n'aurait pu aboutir. Son soutien, son attention et sa maîtrise des enjeux esthétiques de la photographie m'ont été d'une aide précieuse tout au long de mon cheminement. La rédaction de ce mémoire aurait été impossible sans l'appui et l'amour inconditionnel de mes parents. Les mots me manquent pour leur exprimer ma gratitude.

## TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	ii
LISTE DES FIGURES.....	v
RÉSUMÉ.....	vii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1	
<i>LAMENTO</i> [1998-2005] OU LA RECONSTITUTION INVERSÉE.....	p. 15
1.1 <i>Lamento</i> : l'ascendant du modèle photographique.....	p. 15
1.1.1 <i>Pietà du Kosovo</i> (1999-2000).....	p. 17
1.1.2 <i>Madone de Bentalha</i> (2001-2002).....	p. 23
1.1.3 <i>Mort du petit Mohamed Al Dura</i> (2003).....	p. 29
Conclusion.....	p. 34
CHAPITRE 2	
LE DISCOURS COMPASSIONNEL DANS LES MÉDIAS.....	p. 37
2.1 La rhétorique compassionnelle dans les médias.....	p. 37
2.1.1 La globalisation du discours compassionnel.....	p. 38
2.1.2 L'engagement par la photographie.....	p. 42
2.1.3 L'essoufflement de l'iconographie compassionnelle humanitaire.....	p. 47
Conclusion.....	p. 57
CHAPITRE 3	
L'ANACHRONISME DE L'EMPREINTE.....	p. 58
3.1 Le paradigme de l'empreinte.....	p. 59
3.1.1 L'empreinte comme technique de reproduction.....	p. 60

3.1.2	L'anachronisme de l'empreinte.....	p. 65
3.1.3	L'empreinte comme outil de mémoire.....	p. 69
	Conclusion.....	p. 75

#### CHAPITRE 4

	<i>LAMENTO</i> : FORMES ET TEMPS RÉVERSIBLES.....	p. 76
4.1	Engendremets formels et transformations plastiques.....	p. 76
4.1.1	Le travail de « défiguration » : les opérations de dissemblance....	p. 78
4.1.2	La refonte temporelle : la construction de la durée.....	p. 82
4.1.3	L'image souche.....	p. 85
4.1.4	La question de la survivance.....	p. 86
	Conclusion.....	p. 89

	CONCLUSION.....	p. 91
--	-----------------	-------

	FIGURES.....	p. 97
--	--------------	-------

	BIBLIOGRAPHIE.....	p. 108
--	--------------------	--------

## LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1.1	<i>Pietà du Kosovo</i> , 1999-2000. Sculpture en cire blanche sur plateforme en bois. D'après la photographie « Veillée funèbre au Kosovo autour du corps de Nasimi Elshani, tué lors d'une manifestation pour l'indépendance du Kosovo » de Georges Mérillon, 1990. Cire blanche, résine et cuivre, 224 x 278 x 40 cm.....95
1.2	<i>Pietà du Kosovo</i> , 1999-2000. Sculpture en cire blanche sur plateforme en bois. D'après la photographie « Veillée funèbre au Kosovo autour du corps de Nasimi Elshani, tué lors d'une manifestation pour l'indépendance du Kosovo » de Georges Mérillon, 1990. Cire blanche, résine et cuivre, 224 x 278 x 40 cm.....96
1.3	Georges Mérillon, « Veillée funèbre au Kosovo autour du corps de Nasimi Ehasani, tué lors d'une manifestation pour l'indépendance du Kosovo », Nagafc, Kosovo, le 29 janvier 1990, dite « La pietà du Kosovo ».....97
1.4	Pascal Convert, <i>Madone de Bentalha</i> , 2001-2002. Sculpture en cire polychrome sur plateforme en bois. D'après la photographie « Massacre de Bentalha » d'Hocine Zaourar, 1997. Cire polychrome, 220 x 250 x 40 cm.....98
1.5	Pascal Convert, <i>Madone de Bentalha</i> , 2001-2002. Sculpture en cire polychrome sur plateforme en bois. D'après la photographie « Massacre de Bentalha » d'Hocine Zaourar, 1997. Cire polychrome, 220 x 250 x 40 cm.....99
1.6	Pascal Convert, <i>Madone de Bentalha</i> , 2001-2002. Sculpture en cire polychrome sur plateforme en bois. D'après la photographie « Massacre de Bentalha » d'Hocine Zaourar, 1997. Cire polychrome, 220 x 250 x 40 cm.....100

- 1.7 Hocine Zaourar, « Massacre à Bentalha », Bentalha, Algérie, le 23 septembre 1997, dite « La madone de Bentalha ».....101
- 1.8 Pascal Convert, *Mort de Mohamed Al Dura*, 2003. Sculpture en cire grise sur plateforme en bois. D'après les photogrammes extraits de la vidéo du caméraman de France 2 Talal Abou Rahmeh, reportage de Charles Enderlin, 2000.  
Cire grise 165 x 230 x 35 cm.....102
- 1.9 Pascal Convert, *Mort de Mohamed Al Dura*, 2003. Sculpture en cire grise sur plateforme en bois. D'après les photogrammes extraits de la vidéo du caméraman de France 2 Talal Abou Rahmeh, reportage de Charles Enderlin, 2000.  
Cire grise 165 x 230 x 35 cm.....103
- 1.10 Pascal Convert, *Mort de Mohamed Al Dura*, 2003. Sculpture en cire grise sur plateforme en bois. D'après les photogrammes extraits de la vidéo du caméraman de France 2 Talal Abou Rahmeh, reportage de Charles Enderlin, 2000.  
Cire grise 165 x 230 x 35 cm.....104
- 1.11 Talal Abou Rahmeh, photogramme extrait de la vidéo du caméraman de France 2 Talal Abou Rahmeh, reportage de Charles Enderlin, France 2, 2000. Image connue sous le titre de « Mort du «petit Mohammed » Al Dura, Netzarim, bande de Gaza, le 30 septembre 2000.....105

## RÉSUMÉ

La transposition de la photographie de presse dans les œuvres du Pop Art jette les bases d'une réflexion sur la question esthétique de la reconstitution de la photographie de presse dans les pratiques artistiques contemporaines. Aujourd'hui, les images de presse sont intégrées aux pratiques contemporaines qui revendiquent certaines prérogatives du photojournalisme, notamment la représentation de l'histoire contemporaine. A titre d'exemple, citons les travaux d'Anno Dijkstra, Wang Du ou encore ceux d'Olivier Blanckart. Ce mémoire porte sur le travail de l'artiste français Pascal Convert, plus particulièrement sur les problématiques associées à la reconstitution sculpturale et monumentale d'images d'information. Le triptyque *Lamento* (1998-2005) constitue l'objet de prédilection de notre analyse portant sur les dimensions historiographiques et conceptuelles liées à semblable entreprise de transposition volumétrique. Loin de constituer des empreintes littérales des images sources, les sculptures de Pascal Convert procèdent d'une interrogation sur les régimes de temporalité des images d'actualité. Nous entendons montrer que le travail de Convert dans *Lamento* vise à renouveler le lien qu'entretient le spectateur à l'événement et à la représentation de la souffrance des autres.

Mots clés: Pascal Convert, photojournalisme, sculpture, reconstitution, temporalité, image source.

## INTRODUCTION

« Parfois les images bégaièrent. Impatients, nous croyons avoir compris et nous leur coupons la parole avant même d'avoir fini de les écouter<sup>1</sup>. »

Les années soixante marquent un point tournant dans l'usage du médium photographique à l'extérieur de ses cadres traditionnels. La frénésie culturelle qui accueille l'ère de la diffusion de masse et de la multiplication de l'image (image télévisuelle, image satellite) est accompagnée d'une effervescence autour des usages du médium photographique dans le champ artistique<sup>2</sup>. Si bien que le début des années soixante annonce une mutation des rapports que la photographie entretient avec les pratiques artistiques contemporaines. Jusqu'alors les applications du médium photographique étaient réservées à des domaines circonscrits tels que la presse illustrée, l'art photographique (pictorialisme européen, *Straight Photography* aux États-Unis), les projets documentaires, ou les pratiques amateurs<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Pascal Convert, « Images passages », *art press*, numéro spécial, « Images et religions du livre », n°25, 2004, p. 90.

<sup>2</sup> Alfredo Cramerotti, « When did Aesthetic Journalism Develop? », *Aesthetic Journalism. How to Inform without Informing*, Chicago, University of Chicago Press, 2009, p. 57.

<sup>3</sup> Vincent Lavoie, « Le corps de l'image. Reconstitution sculpturale et monumentale de la photographie de presse chez Anno Dijkstra », *Esse*, automne 2009, n°67, p. 50.

La multiplication des usages de la photographie hors de ses configurations dominantes a lieu à une époque marquée par la porosité entre les catégories artistiques et l'interpénétration de l'art et de la vie<sup>4</sup>. Le social devient le terrain d'où provient le matériau pour l'art, et à son tour l'art devient l'outil d'interprétation du fait social<sup>5</sup>. La capillarité entre les pratiques artistiques et la culture populaire ouvre l'art à de nouveaux champs d'investigation tels que le consumérisme de masse. Dès lors l'art se confronte à de nouvelles structures de représentation telles que le régime d'information de masse. Cette confrontation permet à l'art d'assimiler des esthétiques qui lui sont étrangères, notamment celles du journalisme.

Les années soixante voient l'émergence de certaines formes artistiques où se rencontrent le journalisme et l'art, notamment au sein du Pop Art américain. L'usage explicite de la photographie de presse par certaines pratiques artistiques au sein du Pop Art américain montre que la photographie est mobilisée pour ses qualités d'images reproductibles, populaires et médiatiques<sup>6</sup>. La transposition de la photographie de presse dans les œuvres du Pop Art indique que ce ne sont pas uniquement les qualités matérielles de reproductibilité de la photographie qui sont convoquées, mais également ses fonctions historiographiques<sup>7</sup>. La photographie est donc requise tant pour ses qualités matérielles que conceptuelles<sup>8</sup>.

C'est ainsi que les photographies de presse se trouvent aujourd'hui intégrées aux œuvres contemporaines qui revendiquent certaines prérogatives du

---

<sup>4</sup> Douglas, Fogle, « The Last Picture Show », in Douglas Fogle, *The Last Picture Show: Artists using Photography, 1960-1982*, Minneapolis, Walker Art Center Press, 2003, p. 10.

<sup>5</sup> Alfredo Cramerotti, *op. cit.*, p. 57.

<sup>6</sup> Vincent Lavoie, « Le corps de l'image », *loc. cit.*, p. 50.

<sup>7</sup> L'appropriation de photographies issues de la culture médiatique participe du contexte artistique général qui a vu naître le Pop Art: revendication des avant-gardes dadaïstes et du modèle duchampien opposition à l'idéalisme des peintres de l'expressionisme abstrait qui dominent la scène artistique new-yorkaise, et d'approches plus spécifiques aux démarches artistiques que sont celles d'Andy Warhol (1928-1987) par exemple. Lucy Lippard, « Introduction », *Le Pop Art*, New-York, Praeger, 1966, p. 14.

<sup>8</sup> Vincent Lavoie, « Le corps de l'image », *loc. cit.*, p. 50.

photojournalisme, notamment la représentation de l'histoire contemporaine<sup>9</sup>. Le recours à la photographie de presse atteste de la présence du modèle du photojournalisme<sup>10</sup> en tant que référence obligée des pratiques artistiques contemporaines qui prennent l'histoire politique et sociale pour référent principal<sup>11</sup>.

Nombre de ces pratiques contemporaines caractérisées par la réappropriation d'images de presse tentent de renouveler le rapport à l'événement tel qu'il est proposé par le domaine de l'information. En questionnant la signification, la valeur morale et historique de ces images, les œuvres engagées dans la reconstitution des images d'information en modifient l'usage et la portée esthétique<sup>12</sup>. Non seulement les images d'information sont intégrées aux matériaux spécifiques à l'art, mais cette transposition bénéficie d'une mise en situation de ces images, d'une scénarisation<sup>13</sup>.

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>10</sup> L'évolution progressive de ses possibilités techniques, de ses qualités testimoniales et objectives, ne suffit pas à expliquer comment la photographie en est venue à remplacer l'art dans la représentation du fait historique. Si c'est à la photographie que revient le rôle de produire le récit visuel du XX<sup>e</sup> siècle, c'est parce qu'elle a eu, surtout depuis les années trente, un impact considérable sur les mentalités et la vision de l'histoire. La photographie élabore une vision mécaniste qui marque la culture visuelle du XX<sup>e</sup> siècle. Elle construit également un imaginaire proprement photographique de l'histoire résultant de la rencontre d'une réalité donnée avec une culture de l'image (conception et convention de représentation). Aussi, la photographie introduit un nouveau mode de représentation en faisant passer la représentation de l'événement historique du symbolique à l'indiciel. L'événement n'est plus un stéréotype, il est caractérisé par un ensemble de particularités dont certaines ne prennent forme que dans la chambre noire. Avec le dispositif de la prise de vue, le fait historique acquiert, densité, forme, accédant de fait au statut d'événement. Enfin, la photographie introduit un élément temporel des plus cruciaux pour la captation de moments emblématiques de l'histoire : l'instantanéité. C'est ainsi que la photographie, entre 1930 et 1970, contribue à la création d'un nouveau répertoire de formes et de gestes à partir duquel s'élabore un imaginaire proprement photographique de l'histoire. Elle alimente un fonds qui remplace peu à peu l'ancienne iconographie. Voir M. Frizot, « Faire face, faire signe. La photographie, sa part d'histoire », in Jean-Paul Ameline (dir.), *Face à l'histoire, 1033-1996. L'artiste moderne devant l'événement historique*, Paris : Éditions du Centre Georges-Pompidou-Flammarion, 1996, p. 49-57.

<sup>11</sup> Vincent Lavoie, *Maintenant. Images du temps présent*, Montréal, ABC Livres d'art Canada, 2003, p. 24.

<sup>12</sup> Gaëlle Morel (dir.), « Les espaces de l'image », *Les espaces de l'image*, Montréal, Mois de la photo de Montréal, 2009, p. 152.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 151.

Un ensemble sculptural de l'artiste français Pascal Convert<sup>14</sup> constitue un exemple probant de reconstitution d'images issues du domaine médiatique. De 1998 à 2005, Pascal Convert s'est employé à reproduire dans la cire l'iconographie et l'ordonnancement formel de deux photographies de presse et d'un photogramme produits entre 1990 et 2001. Le résultat de cette démarche est un triptyque de sculptures monumentales en cire à échelle humaine, intitulé *Lamento* (1998-2005). Le projet de Pascal Convert s'inscrit sur une longue durée impliquant mise à distance, un recul et un certain changement de perspective sur ce que ces images d'information donnent à voir.

Pour la réalisation de cet ensemble sculptural, Pascal Convert s'est inspiré de trois icônes du journalisme visuel, la *Pietà du Kosovo* (photographie de Georges Méridon, 1990), la *Madone de Benthalha* (photographie d'Hocine Zaourar, 1997), la *mort de Mohamed Al Dura* à Gaza (photogramme extrait du reportage de l'Agence France Presse/Antenne 2, 2000). Commandé par le Fond National d'Art Contemporain Paris et par le Musée d'Art Moderne Grand Duc Jean du Luxembourg, *Lamento* a été exposé en France et à l'étranger, en particulier à l'ONU et à Montréal. Les trois images présentent une analogie visuelle avec des représentations historiques issues de la peinture occidentale: « Madone », « Pietà », « Complainte sur le corps du

---

<sup>14</sup> Pascal Convert (1957,-) est un plasticien français travaillant sur des supports artistiques variés tels que la sculpture, l'installation et la vidéo. Il est également l'auteur de films documentaires. Entre 1989 et 1990, il est pensionnaire à la villa Médicis. En 2002, dans le cadre d'une commande publique, il réalise le Monument à la Mémoire des Otages et Résistants fusillés au Mont Valérien entre 1941 et 1944. Ce projet lui donne l'opportunité de développer la relation entre sa pratique sculpturale et le domaine du documentaire avec la réalisation du film « *Mont Valérien, aux noms des fusillés* » (Arte-Histoire). L'année 2007 voit la publication d'une biographie historique sur Joseph Epstein (colonel Gilles), fusillé au Mont Valérien en 1944. Dans le cadre de cette recherche, il produit une quatrième sculpture en cristal, *Le temps scellé*. Il poursuit sa recherche avec un film documentaire « *Joseph Epstein, bon pour la légende* » (Arte). En 2008, il réalise un ensemble de vitraux pour l'Abbatiale de Saint Gildas des Bois. Par ailleurs, en 2009, son travail artistique est présenté au Grand Palais dans le cadre de la Force de l'Art et à la Galerie Eric Dupont (Paris). Il est lauréat du 1% artistique du nouveau bâtiment des archives Nationales et du 1% artistique de l'institut des Sciences de la Vigne et du Vin à Villenave d'Ornon. Le travail récent de Pascal Convert porte sur un film documentaire (France télévision) et un livre (éd. du seuil) sur la vie de Raymond Aubrac.

Christ mort », « Déposition », « Massacre des innocents » ; trois images qui peuvent donc être réunies sous l'égide du stéréotype compassionnel hérité de la culture chrétienne.

Usant de la cire, Pascal Convert imprime en sculpture la trace des tragédies passées. Contrairement à la lecture rapide imposée par le domaine de l'information, où chaque nouvelle photographie écrase celle qui la précède, les œuvres de Convert invitent à faire l'expérience de la durée afin d'appréhender la dimension dramatique des scènes représentées. La coupure temporelle, ce fragment de temps qui a été isolé par l'acte photographique, est incorporée dans la construction de la durée. Il est démultiplié et inséré comme élément « filmique » dans le montage d'œuvres qui travaillent la continuité. En s'appropriant ces images tragiques et en actualisant le thème de la lamentation, Pascal Convert met en avant son intérêt pour le documentaire comme genre artistique, et s'inscrit dans une longue tradition de la sculpture religieuse. Par son travail, l'artiste poursuit une réflexion sur la vie des images au sein du domaine médiatique et sur leur inscription dans le temps. La survivance de certaines formules iconographiques liées à la représentation du *pathos* fait entrer ses œuvres dans une généalogie des représentations de la souffrance et de la lamentation. Ainsi, l'exercice d'une analyse des événements tragiques contemporains devient possible<sup>15</sup>.

Les œuvres de *Lamento* proposent une interprétation du document photographique dans un geste qui donne voix à un nouveau médium. Son travail se présente comme une forme de résistance à l'oubli, où il est question de soustraire les représentations événementielles du régime de l'actualité où les images du temps présent se succèdent sans jamais s'accumuler, chaque nouvelle image faisant oublier celle qui la précède. La reconstitution des caractéristiques formelles de la

---

<sup>15</sup> Gaëlle Morel cite Georges Didi-Huberman, « Construire la durée », in Pascal *et al*, *Lamento* (1998-2005), Luxembourg, Mudam, 2007, p. 25-35.

photographie procède d'une stratégie de remémoration du passé. Ainsi, le travail de Pascal Convert invite à une réflexion sur de nouvelles modalités historiques, participant du fait même à un nouveau mode d'écriture historiographique. Son travail interroge également les principes esthétiques des images d'information, souvent condamnées ou ignorées, en vertu de jugements éthiques : jugées trop belles pour être vraies, ou accusées de mises en scène compassionnelles, les images d'information dites esthétiques échouent à rendre compte de la souffrance d'autrui.

Dans le champ du débat médiatique, l'argument de l'esthétisation continue de plomber l'exercice analytique des moments les plus sensibles de l'histoire<sup>16</sup>. Pourtant les qualités esthétiques de ces images tragiques montrant des scènes de mort et d'affliction contribuent à marquer la mémoire collective, et leur récupération à des fins politiques confirme leur puissance symbolique<sup>17</sup>. Nombre de photographies de presse bénéficient d'une notoriété qui est imputable, non pas à la spécificité de la scène enregistrée, mais bien à la ressemblance qu'elles entretiennent avec les images historiques qu'elles évoquent<sup>18</sup>. Par delà la fascination ou l'indifférence qu'elles exercent sur le public, il réside une véritable difficulté à penser ces images retenues par Convert : il s'agit deux photographies et un photogramme qui montrent des drames advenus en terre d'islam sur lesquels a été plaquée une « grille sémantique qui a le Christ et la Madone pour modèles ultimes et explicites<sup>19</sup>. »

Le recours à la puissance émotionnelle des archétypes chrétiens pour rendre compte de tragédies survenues dans le monde musulman soulève une question d'ordre éthique. Georges Didi-Huberman questionne la validité de cette grille dans la

---

<sup>16</sup> Georges Didi-Huberman, « L'émotion ne dit pas "Je". Dix fragments sur la liberté esthétique », in Catherine Lepdor (dir.), *Alfredo Jaar : la politique des images*, Zürich, JRP/ringier, 2007, p. 64.

<sup>17</sup> Pascal Convert, « Images passages », in Pascal Convert et al, *Lamento* (1998-2005), *op. cit.*, p. 7-9.

<sup>18</sup> Vincent Lavoie, « Photographies et imaginaires du temps présent », *Maintenant. Images du temps présent*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>19</sup> Georges Didi-Huberman, « Construire la durée », in Pascal Convert et al, *Lamento* (1998-2005), *op. cit.*, p. 31.

compréhension d'événements politiques où l'identité religieuse et l'opposition de l'islam au christianisme sont exacerbées. Ce plaquage fautif constituerait selon l'auteur une opération de déni qui laisse voir certains rapports de domination : soumettre la photographie de la veillée funèbre au schème des Beaux-Arts reviendrait selon lui à déposséder la communauté de Nagafc de sa douleur. En renvoyant au domaine de l'affect et du *pathos*, les titres de « Madone » et de « Pietà » délogent l'événement de son contexte historique et politique. La représentation du contenu de l'image se trouve relayée par le sentiment d'empathie que suggère le pathétique de la scène, et la compréhension du fait politique auquel se réfère la photographie est éludée<sup>20</sup>.

Pascal Convert reconstitue, transforme et réinterprète ces images par le biais de la sculpture afin d'instaurer une expérience phénoménologique qui repose sur la représentation du *pathos* et sur l'expérience de la durée. Ce faisant, l'artiste mène une réflexion sur la possibilité de poser un regard esthétique sur les représentations d'événements tragiques. Son travail semble dire que face à la réalité de la souffrance des autres, il est permis d'adopter un regard esthétique qui soit moralement responsable car supposant l'« *implication*<sup>21</sup> » du spectateur, au sens où l'entendait Georges Didi-Huberman à propos des installations de l'artiste chilien Alfredo Jaar (1956 -) : un engagement du spectateur dans la remise en question du visible d'une part, une conscientisation de celui-ci en tant que sujet et être-affecté d'autre part<sup>22</sup>. Cet investissement dans la reconstitution de l'événement semble témoigner d'une posture historiographique palliant la faillite du photojournalisme à représenter les événements de l'histoire.

---

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> Laurent Zimmermann et Georges Didi-Huberman, *Penser par les images : autour des travaux de Georges Didi-Huberman*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2006, p. 41.

<sup>22</sup> Régis Durand, « Le document, ou le paradis perdu de l'authenticité », *art press*, n° 262, novembre 2000, p. 33 et 36, in Laurent Zimmermann et Georges Didi-Huberman, *Penser par les images : autour des travaux de Georges Didi-Huberman*, *ibid.*

Comment l'œuvre d'art contemporaine peut-elle se présenter comme une alternative au savoir historique que propose le photojournalisme? Quelle place accorder au changement de support dans l'entreprise de rénovation de l'histoire? Comment le travail de l'art renouvèle-t-il les liens de l'esthétique à l'événement et à l'histoire? Comment l'œuvre contemporaine engagée dans la reconstitution des images d'information aborde-t-elle la question morale de la représentation de la douleur des autres?

Voilà autant de questions qui touchent tant à l'économie des médias qu'à la politique du regard. L'ensemble de ces problématiques, liées autant aux modalités d'écritures historiographiques qu'aux enjeux esthétiques relatifs à la reconstitution des images d'information et à la question de la représentation de la souffrance des autres, seront traités en s'appuyant sur le travail de Convert dans *Lamento*. Ce mémoire entend interroger les modalités au moyen desquelles le travail de Convert renouvelle le rapport que le spectateur entretient avec la représentation des événements contemporains, plus particulièrement celle faisant état de la douleur des autres.

L'analyse formelle, iconographique et processuelle des sculptures de *Lamento* montre que Convert reconduit et amplifie certaines conditions déjà à l'œuvre dans les images d'information comme la référence à la peinture d'histoire et l'expression du *pathos*. Notre discussion portera sur les principaux enjeux conceptuels liés à la question morale de la spectacularisation de la douleur des autres telle que rencontrée dans le domaine de l'information. Nous tenterons de voir dans quelle mesure le travail de Convert représente une réponse à la question de l'esthétisation de la souffrance d'autrui.

Le passage d'un médium à un autre joue un rôle déterminant dans le travail critique de l'art. Dans *Lamento*, la reconstitution sculpturale des images

d'information repose sur les procédures de duplication par empreinte. La réversibilité physique de la forme, les engendremens formels et autres transformations plastiques que permet cette procédure met au jour la dimension temporelle de l'empreinte et son caractère éminemment anachronique. L'empreinte se présente comme une procédure de reconstitution fondamentale dans le travail de Convert en ce qu'elle permet l'interpénétration dialectique des temps au sein même de l'oeuvre. En cela, l'empreinte permet de repenser l'historicité des images d'information, et de renouveler le rapport du spectateur à l'événement.

En faisant intervenir les modalités du montage, l'oeuvre de Convert convie, tant par l'iconographie que le matériau à faire l'expérience de la durée, révélant ainsi les rapports irréductibles des images au temps présent. Nous posons l'hypothèse que la spécificité de l'oeuvre de Convert pourrait bien consister en la production d'un certain type de choc ou de télescopage des temps qui, par la rupture ainsi introduite dans un continuum temporel, ne serait pas sans rapport avec cet « arrêt dialectique » que Walter Benjamin désigne comme constitutif de l'image dialectique.

Chez Pascal Convert, adopter le paradigme du montage comme modalité de reconstitution signifie aménager une place à la mobilité et aux débordemens temporels, c'est-à-dire aux survivances et aux anticipations. Le recours aux possibilités esthétiques du montage montre que le travail de Pascal Convert repose sur l'indifférenciation entre les différents procédés relatifs à la photographie, au cinéma et à la sculpture. En effet, construire selon le mode du montage chez Convert revient à privilégier une historiographie qui semble prendre l'écriture cinématographique pour modèle.

Ici, c'est autour de la question de la narration que la mise en relation de l'oeuvre de Convert et du cinéma va spécifiquement nous intéresser. En restreignant le champ de la question, nous allons nous interroger sur un certain rapport que le cinéma

entretiendrait à la narration et l'historiographie dans l'œuvre de Pascal Convert, selon l'optique de Walter Benjamin<sup>23</sup> et de Siegfried Kracauer<sup>24</sup>. Si la question de la narration paraît centrale dans le rapport qu'entretiennent Walter Benjamin et Siegfried Kracauer au cinéma, c'est essentiellement parce que le cinéma, forme artistique moderne par excellence, semble susceptible de prendre le relais des formes traditionnelles de narration. L'interrogation sur le statut épistémologique de l'histoire est également soulevée par l'historien Paul Ricoeur et sa proposition de rapprochement entre histoire d'une part et narration et récit d'autre part. L'hypothèse centrale de *Temps et récit* (1985) est que seuls les récits, de par la façon particulière dont ils configurent le temps, sont en mesure d'éclairer notre expérience du temps<sup>25</sup>. C'est précisément cette idée de configuration temporelle que nous souhaitons mettre en relation avec le travail de figuration au quel procède Convert dans *Lamento*. Voilà donc postulée la parenté de l'œuvre de Convert et du récit cinématographique ou romanesque. Et voilà exprimée l'hypothèse de départ qui alimentera notre réflexion tout au long de notre analyse : remodelant la temporalité de *Lamento*, la narration et le montage restaure l'historicité des images de presse.

---

<sup>23</sup> Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris : Allia, 2003, 78 p ; Walter Benjamin, *Oeuvres III*, Paris : Galliamrd, 479 p. Voir aussi Stéphane Mosès *L'ange de l'histoire. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Paris : Le Seuil, 2000, 300 p.

<sup>24</sup> Siegfried Kracauer, *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*, Paris : Flammarion, 2010, 516 p. Voir aussi Philippe Dubois (dir. publ.), *Siegfried Kracauer, penseur de l'histoire*, Québec, Presses de l'Université Laval, Paris: Maison des sciences de l'homme, 2006, 242 p.

<sup>25</sup> Paul Ricoeur, *Temps et récit*, vol. 3 « Le temps raconté », Paris, Éditions du Seuil, 1985, 533 p.

*Des icônes du photojournalisme aux dispositifs spatio-temporel de Pascal Convert*

Les images d'information retenues par Convert ont toutes trois été largement diffusées par la presse internationale : « Veillée funèbre au Kosovo », la photographie de Georges Mérillon, photographe reporter de l'agence Gamma, est prise le 29 janvier 1990 dans un village du Kosovo, théâtre de conflits agitant les différentes cultures des Balkans. « Veillée funèbre au Kosovo » ne retient pas l'attention du magazine *Time* qui avait commandité le reportage de Mérillon. Elle apparaît pour la première fois au printemps 1990, dans l'*Express*, puis en double page dans le *Figaro Magazine*. Elle vaudra à son auteur un prix du *World Press Photo*, l'une des plus prestigieuses reconnaissances internationales en matière de photojournalisme : le titre de meilleure photographie de l'année 1990. Présidé par Christian Caujolle, directeur de l'agence *Vu*, le jury a décidé d'un commun accord de récompenser l'image pour ses qualités intrinsèques et non pour l'événement qu'elle documente<sup>26</sup>. Réalisé le 23 septembre 1997 par le journaliste Hocine Zaourar de l'Agence France Presse (AFP), la photographie intitulée « Madone de Bentalha » montre une scène survenue devant l'hôpital Zmiri d'El Harrach où ont été transportés les blessés du massacre de Bentalha en Algérie. Le lendemain, cette photographie occupe simultanément la une de 750 titres de la presse mondiale (sauf la presse algérienne) et devient ainsi une icône et un emblème de la guerre civile algérienne qui secoue le pays de 1991 à 2002. Elle sera d'ailleurs surnommée la « Madone d'Alger » par le journaliste Michel Guerrin, non sans équivoque d'ailleurs<sup>27</sup>. Le cliché de Zaourar sera également récompensé du prix « World Press Photo » de l'année 1997. La troisième image retenue par Pascal Convert est d'une autre nature. Elle consiste en une image tirée d'une bande vidéo montrant l'agonie du petit Mohamed Al-Dura, un enfant palestinien âgé de 12 ans tué au carrefour de Netzarim dans la bande de Gaza le 30

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>27</sup> Michel Guerrin, « Une madone en enfer », *Le Monde* (Paris), le 26 septembre 1997.

septembre 2000. Par le truchement des chaînes d'information continue, des millions de téléspectateurs ont assisté à la mort en direct de l'enfant filmée par le caméraman de France 2 Talal Abou Rahmeh. Aussitôt se développe en France une campagne diffamatoire contre le journaliste Charles Enderlin, responsable de la diffusion du reportage, qu'on accuse de propagande pro-palestinienne.

Discréditées pour être trop esthétiques, rejetées au prétexte de spectaculariser la souffrance des autres, ces images d'information sont également sujettes à nombre de récupérations, d'instrumentalisations politiques, d'études et de polémiques<sup>28</sup>, ou de détournements artistiques comme cela est le cas avec Pascal Convert. Toutes ces opérations confortent le statut d'icône attribué à ces images. Selon Robert Hariman et John Lucaites, auteurs de *No Caption Needed. Iconic Photographs, Public Culture, and Liberal Democracy* (2007), le photojournalisme représente une forme exemplaire de discours public dont l'expression ultime est l'icône. Estimant que les icônes tiennent lieu d'artéfacts de la culture publique, les auteurs défendent l'idée selon laquelle ces dernières acquièrent le rôle de performances civiques : « The iconic photograph is an aesthetically familiar form of civic performance coordinating an array of semiotic transcriptions that project an emotional scenario to manage a basic contradiction or recurrent crises<sup>29</sup>. » À l'instar des performances artistiques, les icônes photojournalistiques sont des (re)productions esthétisées, construites et réfléchies de comportements sociaux, présentées à un public. Parce qu'elles permettent de montrer et de réitérer des aspects récurrents de la vie sociale, les icônes procèdent de la performance, arguent Robert Hariman et John Lucaites. La qualité performative des icônes du photojournalisme repose fortement sur les caractéristiques du médium ainsi que sur les nombreuses conventions du photojournalisme (codes de

<sup>28</sup> Pierre-Alban Delannoy, *La pietà de Bentalha. Étude du processus interprétatif d'une photo de presse*, Paris, l'Harmattan, 2005, p. 16.

<sup>29</sup> Robert Hariman et John Louis Lucaites, « Public Culture, Icons, and Iconoclasts », *No Caption Needed. Iconic Photographs, Public Culture, and Liberal Democracy*, Chicago, The University of Chicago Press, 2007, p. 29.

représentation, usage ritualisé de l'image de presse). Le dispositif du cadrage par exemple, met l'accent sur le caractère profondément répétitif de la vie sociale, une condition, qui est elle-même accentuée par la capacité de reproductibilité mécanique des images photographiques. À l'instar d'autres modes de performances civiques, l'icône photographique ne se contente pas de souligner un certain savoir, elle le reconfigure, et propose d'autres modes d'interprétation afin d'initier une action ou d'organiser la mémoire collective. En outre, ces modes de réitération deviennent particulièrement visibles, mais aussi fragilisés à mesure que la photographie s'inscrit dans une longue ligne d'appropriations et d'exégèses. Incarner des codes sociaux, communiquer un savoir social, mettre à disposition de la société des modèles pour encourager l'action civique, inculquer un sens de l'organisation sociale, et forger l'identité collective, sont autant de fonctions attribuées aux icônes du photojournalisme.

Une autre affinité entre la performance et la photographie a été mise en évidence par Roland Barthes dans *La chambre claire* (1980) lorsqu'il comparait la photographie à une forme théâtrale primitive, lui reconnaissant du fait même les attributs phénoménologiques de la *scena*<sup>30</sup>. Nous souhaitons faire remarquer que les conditions phénoménologiques de la photographie se trouvent prolongées dans le travail de Pascal Convert. L'idée que nous souhaitons mettre en lumière est celle-ci : la reconstitution sculpturale et monumentale donne lieu à des œuvres qui se dotent des attributs du dispositif artistique. Précurseur du concept, Michel Foucault définit le dispositif comme un objet pluriel, une combinaison d'éléments assemblés de manière stratégique et intentionnelle<sup>31</sup>. La notion de dispositif lui permet de penser un champ composé d'éléments hétérogènes, par exemple du « dit » et du « non-dit » et de traiter

<sup>30</sup> Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trans. Richard Howard, New-York, Hill and Wang, 1981, p. 32, in Robert Hariman et John Louis Lucaites, « Public Culture, Icons, and Iconoclasts », *No Caption Needed. Iconic Photographs, Public Culture, and Liberal Democracy*, *ibid.*, p. 31.

<sup>31</sup> Hugues Peeters et Philippe Charlier, « Contributions à une théorie du dispositif », in « Le Dispositif. Entre usage et concept », *Hermès*, n° 25, 1999, [en ligne].

cette hétérogénéité<sup>32</sup>. Elle indique une gestion de moyens mis en œuvre dans une perspective prédéterminée. En cela, le dispositif a une visée d'efficacité<sup>33</sup>. Il est associé au concept de stratégie<sup>34</sup> d'une part, et signale la « concrétisation d'une intention au travers de la mise en place d'environnements aménagés<sup>35</sup> » d'autre part. Ces observations nous permettent d'avancer l'idée selon laquelle, chez Convert, la notion de dispositif est liée à la stratégie de représentation d'une part, et que ses dispositifs montrent une compétence qui relève de la mise en scène d'autre part.

Cette idée de scénarisation est décelable dans le souci d'« aménagement » autour des images de presse. Les photographies sont reconstituées par le biais de la sculpture, transposées sur un matériau spécifique à l'art, mais cette transposition bénéficie d'un environnement où le document explicatif, qu'il soit textuel ou audiovisuel<sup>36</sup>, participe pleinement du travail de recontextualisation des images. Dans le cas de Pascal Convert, le dispositif permet d'affirmer la puissance de la stratégie de représentation adoptée par l'artiste (recours aux structures du médium photographique, mobilisation du paradigme du montage), en mettant au jour l'importance de l'intermédialité. Nous nous proposons de voir comment, dans *Lamento*, toutes les procédures matérielles de reconstitution (la fragmentation du point de vue unique, le montage de temporalités différentes, le déploiement d'un dispositif sensible, le travail de distanciation) travaillent conjointement dans le sens de la création de nouveaux modèles temporels.

---

<sup>32</sup> *Ibid.*

<sup>33</sup> Bernard Fusulier et Pierre Lannoy, « Comment aménager par le management », in Hugues Peeters et Philippe Charlier, « Contributions à une théorie du dispositif », *ibid.*

<sup>34</sup> Noël Nel, « Des dispositifs aux agencements télévisuels (1969-1983) », in Hugues Peeters et Philippe Charlier, « Contributions à une théorie du dispositif », *ibid.* À propos du caractère intentionnel du dispositif voir également André Bertin, « Dispositif, médiation, créativité : petite généalogie », et Guy Lochard, « Parcours d'un concept dans les études télévisuelles : trajectoires et logiques d'emploi » dans le même numéro de la revue *Hermès*.

<sup>35</sup> Hugues Peeters et Philippe Charlier, « Contributions à une théorie du dispositif », *loc cit.*

<sup>36</sup> Le travail sculptural de Pascal Convert est accompagné de deux films documentaires, « La Madone de Bentalha, une photographie d'Hocine Zaourar », un film de Pascal Convert, et « La pietà du Kosovo », un film de Fabien Béziat, 2002.

## CHAPITRE 1

### *LAMENTO* [1998-2005] OU LA RECONSTITUTION INVERSÉE

Le premier chapitre a pour objet de présenter les sculptures de Pascal Convert. Nous procéderons à une description des aspects formels, iconographiques et processuels du triptyque *Lamento*. Le but de notre analyse est de cerner les contours de la filiation formelle et iconographique entre les sculptures de Pascal Convert et les images d'information dont il s'inspire. Il s'agira de voir comment les œuvres de Pascal Convert reconduisent certaines conditions déjà à l'œuvre dans les images sources : les correspondances formelles liant ses sculptures aux représentations historiques de la lamentation (le motif de la *pietà*), l'exacerbation de la dimension esthétique par les attributs plastiques des sculptures (les qualités phénoménologiques et symboliques de la cire, la tridimensionnalité et la monumentalité), et enfin l'élaboration de formules visuelles du *pathos* propices à susciter la compassion.

#### 1.1 *Lamento* : l'ascendant du modèle photographique

*Lamento* (1998-2005) est une série de trois sculptures réalisées selon le même procédé artistique. L'artiste réutilise des images d'information largement diffusées dans la presse internationale afin de produire des sculptures de cire monumentales,

aussi imposantes par leur taille que fragiles par le matériau. Par ce geste d'appropriation, Pascal Convert transforme ces « icônes » du photojournalisme en œuvres pérennes. Les sculptures sont produites à partir de moulages, selon le procédé de l'empreinte. Elles sont composées d'un mur de cire, monochrome ou polychrome, au sein duquel s'inscrivent en reliefs et en creux certains éléments des images sources tels les personnages, l'ordonnement des figures ainsi que l'émotion captée. Le triptyque *Lamento* a été intégralement présenté en 2007 au Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean du Luxembourg (Luxembourg) qui l'a finalement acquis. Par la monumentalité des figures sculptées à échelle humaine, les sculptures qui composent la série *Lamento* invitent à un rapport d'identification. Leur déposition au sol autorise la déambulation, permettant ainsi au spectateur de découvrir le verso des murs de cire, métaphores sculpturales des photographies qui se présentent comme le lieu d'inscriptions d'éléments formels.

Dans la symbolique chrétienne, la cire figure le corps, la chair, l'humanité du Sauveur. Elle est blanche comme sa conception; elle a été préparée par l'abeille pure et féconde, image de Marie. La cire entre dans la composition d'objets liturgiques tels que les cierges des autels, et des objets de culte. La cire alimente la lumière des lieux saints. Par la clarté vive et pure qu'elle répand, elle symbolise le Christ, lumière par essence, qui éclaire tous les hommes<sup>37</sup>. Dans l'imaginaire symbolique, la cire est depuis Ovide associée à l'idée de permanence. Dans le livre XV des *Métamorphoses*, Pythagore illustre la survie des âmes par la permanence substantielle de la cire: « [...] la cire, malléable, qui reçoit du sculpteur de nouvelles empreintes, qui ne reste point telle qu'elle était, est toujours bien la même cire; ainsi l'âme, [...] est toujours elle-

---

<sup>37</sup> L'*Agnus Dei* est un médaillon de cire de forme oblongue, dont l'usage remonte à l'Antiquité. Il est marqué à son endroit de l'agneau pascal et porte à son envers les figures de personnages saints. Objet consacré par le Pape seul, l'*Agnus Dei* est rapporté de Rome par les fidèles, et conservé religieusement comme souvenir de la ville sainte et de la personne sacrée du Pontife. Voir « Traité liturgique, canonique et symbolique des Agnus Dei ». Par le chamoine X. Barbier de Montault, 2<sup>ième</sup> édition, Rome et Paris, *Revue de l'art chrétien*, vol 10, p. 22, [en ligne].

même, quoi qu'elle émigre dans des formes diverses<sup>38</sup>. » Certains textes poétiques font jouer un sens contraire en évoquant son caractère flexible et muable. La cire est évoquée pour illustrer les bonheurs fugaces ou la faiblesse humaine. Dans une acception assez proche, certains mystiques évoquent à son propos la souplesse d'une âme docile aux inspirations du divin<sup>39</sup>.

Chez Convert la cire est utilisée tant pour ses qualités plastiques que pour la puissance symbolique qu'elle renferme. L'étrange familiarité de la cire qui rappelle le toucher de la peau, sa douceur naturelle, son impeccable modelé convoquent un fantasme de l'animation. Enfin, sa prodigieuse malléabilité en fait le matériau de prédilection pour la figuration réaliste des personnages vivants<sup>40</sup>.

#### 1.1.1 *Pietà du Kosovo* (1999-2000)

*Pietà du Kosovo* (1999-2000)<sup>41</sup> (Figure 1.1) correspond au premier élément de la série. La source iconographique de l'œuvre sculpturale de Pascal Convert est « Veillée funèbre au Kosovo » (Figure 1.2), une photographie de Georges Méridon, un photographe reporter de l'agence Gamma. Le cliché en couleur est pris dans un village du Kosovo (Nagafc), le 29 janvier 1990, c'est-à-dire dix ans avant le conflit

<sup>38</sup> Jean Deprun, « D'Ovide à Descartes : Médée et le morceau de cire », in *Correspondances. Mélanges offerts à Rogers Duchêne*. Études réunies par Wolfgang Leiner et Pierre Ronzeaud, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1992, p. 77, [en ligne].

<sup>39</sup> « Le cœur indifférent est comme une boule de cire entre les mains de son Dieu, pour recevoir semblablement les impressions du bon plaisir éternel », Saint François de Sales, « Traité de l'amour de Dieu IX », *Œuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, p. 770. *Ibid.*

<sup>40</sup> Répliquer une œuvre est un moyen d'apprentissage des arts et figer les bustes dans le plâtre, faire leurs reports et leurs découpages pièce par pièce, membre par membre a facilité la redécouverte des valeurs de l'Antiquité. En Italie, les ateliers d'artistes maîtrisent méthodiquement la technique du moulage d'après nature, le traité de Cennini qui archive la tradition des ateliers d'artistes du Trecento, témoigne de la prise en compte de ce procédé en détaillant les étapes de moulage du corps humain tout entier et celui des animaux. Voir Cennino Cennini, *Le livre d'art* (15<sup>e</sup> siècle), Paris, Berger-Levrault, 1991, p. 334.

<sup>41</sup> Pascal Convert, *Pietà du Kosovo*, d'après la photographie « Veillée funèbre au Kosovo » de Georges Méridon, 1990. Cire, résine et cuivre, 224 x 278 x 40 cm, 1999-2000.

fratricide de la guerre du Kosovo qui opposa les forces serbes aux nationalistes kosovars de mars 1998 (date des premières offensives des forces serbes dans la Drenica), et juin 1999 (date d'inculpation de Slobodan Milosevic pour crimes de guerres, et début d'une présence internationale au Kosovo).

Georges Méryllon est envoyé à Pristina alors que très peu de dépêches informent sur les foyers d'affrontement entre l'autorité serbe et les belligérants autonomistes kosovars. Méryllon est accompagné des photographes serbes Dusko Despotovic et Milos Cvetkovic, ainsi que d'une petite équipe de la télévision française dirigée par Véronique Taveau. Il se rendra le jour suivant dans un village ayant essuyé les premières attaques par balles de l'armée serbe. Pris à témoin de la colère et de la douleur des villageois, Méryllon et son équipe sont assignés à prendre acte des premières pertes humaines du côté des manifestants. Le 27 janvier 1990, la police serbe se tient en embuscade au détour d'un virage. Sur la route qui devait les mener au rassemblement de Rahovec, de jeunes villageois sont tirés à bout portant. Le bilan fait état de 4 morts et de 32 blessés. C'est dans une pièce exiguë où se déroule le rite de la veillée funèbre que les journalistes découvrent le corps d'un militant de vingt-huit ans, Nasimi Elshani. Sur le rouleau de la pellicule, Méryllon appose la légende suivante : « Nagafc, 29 janvier 1990. Veillée funèbre au Kosovo autour du corps de Nasimi Elshani, tué lors d'une manifestation pour l'indépendance au Kosovo<sup>42</sup> ». Le photographe attend que les spots érigés par l'équipe de télévision soient retirés pour profiter d'une lumière plus naturelle. Une partie de la photo est un peu dans l'obscurité. Il se rappellera de l'atmosphère lumineuse de fin de journée qui plongeait les individus dans une sorte de buée qui, selon les propos de Méryllon « adoucissait » les contours<sup>43</sup>. Dans l'urgence imposée par la contrainte du couvre-feu, le photographe immortalise cette scène de lamentation aujourd'hui connue sous

<sup>42</sup> Georges Didi-Huberman, « Construire la durée », in Pascal Convert *et al*, *Lamento [1998-2005]*, Luxembourg, Mudam, 2007, p. 27-28.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 28.

le titre de « Pietà du Kosovo ». Il opte pour un temps d'exposition plus lent que ce que sa pellicule de cent ASA offre, l'appareil est un trente-cinq millimètres. La « Pietà du Kosovo » présente un cadrage vertical. De la pellicule utilisée dans sa totalité pour la capture de cette scène, ne subsistent aujourd'hui que cinq clichés. Parmi onze mille images réalisées par 3000 photographes, le jury de *World Press Photo* attribue au cliché de Mérillon le titre de « photo de l'année » pour ses qualités esthétiques mais également pour son pouvoir politique, sa propension à exprimer avec acuité l'urgence d'un problème européen : celui des minorités.

Le magazine *Time*, commanditaire du reportage de Mérillon, a d'abord refusé la photographie. L'image ne sera publiée qu'au printemps de 1990, en tout petit dans l'*Express*, puis en double page dans le *Figaro magazine*. François Mitterrand aurait été le premier à parler de cette photographie dans *VSD*. Dans son « journal de l'année », exercice de style auquel fut convié le président français, on pouvait lire en marge de cette photographie : « Comment ne pas penser à une toile de Mantegna ou de Rembrandt ? La colère et la douleur ont toujours le même visage. L'un des plus grands problèmes qui attend l'Europe de cette fin de siècle est celui des minorités. Il faut s'y attaquer au plus tôt<sup>44</sup> ». Comme le souligne Georges Didi-Huberman, la comparaison avec Caravage serait en fait plus pertinente<sup>45</sup>.

Ce premier élément de la série transpose dans la cire un thème chrétien de la souffrance à travers l'iconographie de la *Mater Dolorosa*, également appelée Vierge de douleur, Pietà, Lamentation sur le corps du Christ, ou Déploration du Christ, lorsque Marie reçoit le corps du Christ mort en croix<sup>46</sup>. *Pietà du Kosovo* emploie le même cadrage vertical que le cliché de Mérillon. De dimensions monumentales, la

<sup>44</sup> François Mitterrand, « 23 janvier 1990. Le Kosovo pleure ses morts », *VSD*, n° 694, décembre 1990, p. 20-26, cité par Georges Didi-Huberman, « construire la durée », in Pascal Convert et al, *Lamento [1998-2005]*, *Ibid.*

<sup>45</sup> *Ibid.*

<sup>46</sup> Timothy Verdon, « Mère, vierge, reine », *La vierge dans l'art*, trad. de l'italien par Silvia Guzzi, Bruxelles, Éditions Racine, 2005, p. 11-17.

sculpture de Convert se présente comme un mur de cire opaline de forme rectangulaire dans lesquels sont inscrits en reliefs et en creux les personnages de la composition. C'est une sculpture qui représente ce que l'on reconnaît sans peine comme une scène de déploration autour d'un mort : sur une vaste surface de cire immaculée, faiblement irradiée par une source lumineuse externe, se découpent, comme en contrejour, et traversant toute la moitié inférieure du mur, les silhouettes de neuf figures féminines agenouillées autour du corps allongé d'un personnage masculin. La partie supérieure du mur de cire est laissée vide. L'artiste a voulu cette sculpture comme un bas-relief. Mais là où la sculpture traditionnelle présente des volumes positifs en ronde bosse, Pascal Convert a opté pour des formes en creux : sculptées en bas-relief et à échelle humaine, les figures négatives se détachent faiblement de la paroi au rythme des remous fluides et coulants des drapés de cire, affirmant leur présence dans un mutisme déroutant. Mais ni les contours lisses et sensuels des figures, ni les remous fluides et coulants des drapés de cire ne sauraient taire la douleur du sujet : c'est une scène de lamentation qui projette le cri et le désespoir à la face du regardeur.

Le premier aspect de la composition qui retient notre attention est la représentation en diagonale du corps du défunt qui traverse le tiers inférieur de la composition, formant une ligne qui sépare l'espace de représentation en deux zones : dans le tiers inférieur, se trouve le corps inanimé du jeune homme, dans la zone supérieure, les figures féminines éplorées. Le corps est déposé au sol, la tête appuyée sur un coussin, parfaitement alignée avec le visage de la figure féminine qui le surplombe. Avec les mains ouvertes vers le ciel, figées dans un geste de monstration, cette dernière se présente comme un personnage admoniteur qui invite le spectateur à être témoin de cette scène de deuil. Cette diagonale, dans la zone supérieure qu'elle isole, contient tous les personnages féminins qui se déroulent sur la surface du mur de manière linéaire, à la manière d'une frise déclinant les différents registres de l'affliction. Outre l'effet de profondeur créé dans l'espace de représentation, la

diagonale a pour effet de séparer la composition en deux registres : le registre de la mort, avec la figure masculine, et le registre féminin de la douleur. La séparation entre ces deux espaces de représentation est appuyée par certains choix formels. Comme nous pouvons le constater, le corps du défunt est traité avec beaucoup de sobriété. La surface du drap dont il est couvert, à peine ridée, contraste avec l'agitation qui anime les plis des robes des femmes regroupées autour de lui ; comme si l'absence de vie trouvait son opposé dans l'expression d'une émotion extrême. Suivant cette diagonale, l'œil du spectateur, selon une lecture de la droite vers la gauche et de bas en haut, rencontre d'abord un personnage féminin qui cadre la scène du côté gauche. À la droite de la composition, c'est un groupe de quatre femmes (deux en avant plan et deux autres en second plan) qui ferment la composition. Cet effet de cadrage tend à mettre l'accent sur l'exiguïté de la pièce et de la scène représentée. Toujours dans un mouvement de la gauche vers la droite, l'œil du spectateur rencontre ensuite deux figures féminines dont le regard, plongé vers le bas de la composition, pointe vers le corps gisant de la victime. Le personnage que rencontre ensuite le regard du spectateur est probablement celui de la mère, le visage révolté sous l'emprise de l'émotion. Nœud dans le récit tragique, ce personnage féminin incarne le paroxysme de la douleur : tout de son corps et de son expression faciale expriment le sentiment de désarroi et de révolte qui l'animent. Elle est placée au centre de la composition. De ce fait, elle représente un personnage pivot autour duquel s'articule la composition : à droite, les cinq personnages féminins dont la gestuelle témoigne de leur profonde affliction, et à gauche, les trois figures féminines qui se distinguent par leur retenue. La position qu'elle occupe introduit l'idée de gradation dans la douleur ; une distribution de la charge émotive qui reflète les nuances apportées par l'artiste dans la figuration du *pathos*.

En glissant sur cette surface ondulante, le regard est ensuite arrêté par le creux des mains. Elles sont traitées de manière plus « abstraite<sup>47</sup> » car l'artiste a modifié l'angle selon lequel elles sont vues dans la photographie. Catherine Millet mentionne leur présence troublante, presque hypnotisante, comme les mains figées des figures de la peinture byzantine qui jaillissent des plis des robes<sup>48</sup>. Elles sont représentées par des cavités serties de cuivre qui traversent l'épaisseur du mur de cire. Les mains apparaissent comme autant de signes scripturaires qui ornent la surface du mur. La position des mains ordonne la lecture, car l'œil est obligé de brosser la surface dans un mouvement saccadé qui le mène des mains vers les visages, des visages vers les mains, puis des mains vers le corps du défunt. Ainsi, le regard du spectateur se trouve dirigé vers le registre inférieur de la composition où gît le corps du défunt. S'ensuit une sensation d'étreinte due à l'exigüité de la scène représentée et qui est accentuée par le rapport de proximité physique du au regard direct de la figure à l'extrême gauche de la composition qui semble prendre le spectateur à témoin. Appelé à prendre place dans l'espace de représentation, le spectateur rejoint cette assemblée funeste où il vit l'action dans le même espace-temps. Nous pouvons donc dire que, dans *Pietà du Kosovo*, la diagonale créée par le corps du défunt, la position des mains, la disposition des personnages dans la composition ainsi que leur gestuelle ramènent toujours le spectateur au cœur du récit, et ont pour effet de l'emprisonner à l'intérieur de l'espace représenté, afin de l'inscrire au cœur de la tragédie.

---

<sup>47</sup> Catherine Millet, « Pascal Convert ou comment se dépêtrer du réel », in Pascal Convert *et al.*, *Lamento [1998-2005]*, *op. cit.*, p. 79.

<sup>48</sup> *Ibid.* Voir aussi Moshe Barasch, « The speaking hand », *Giotto and the Language of Gesture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p. 15-40.

### 1.1.2 *Madone de Bentalha* (2001-2002)

*Madone de Bentalha*, (2001- 2002)<sup>49</sup> (Figure 1.3) correspond au second élément du triptyque. Pour la réalisation de cette sculpture, Convert choisit de réinterpréter un cliché d'Hocine Zaourar, photographe affilié de l'AFP, pris en banlieue d'Alger le 23 septembre 1997. Dans la nuit du 22 au 23 septembre 1997, un commando s'introduit dans le village de Bentalha, mettant à exécution un plan de massacre aussi méthodique que sanglant, détruisant les maisons et tuant leurs habitants de manière barbare. L'armée, pourtant positionnée à proximité, se garda d'intervenir. Aujourd'hui considéré comme le plus meurtrier, le massacre de Bentalha a fait six cents morts. Il semblait être l'apogée de l'horreur d'une série de massacres fortement médiatisés, commis durant l'été 1997 dans une banlieue d'Alger, dans ce qui fut baptisé le triangle de la mort, devenant de fait l'événement emblématique de la guerre civile algérienne (1991-2002) tristement qualifiée de décennie noire.

La photographie en couleur est prise six ans après l'état d'urgence déclaré en 1991 suite à la victoire du parti politique islamiste, le Front Islamique du Salut (FIS) et à l'annulation des élections par le parti à la tête du gouvernement. De 1991 à 2002, l'Algérie est secouée par une violente guerre civile qui favorise la formation de nombreux groupes armés dont les attentats visent principalement l'armée et la police. Pendant la nuit du 22 au 23 septembre 1997, une banlieue d'Alger, Bentalha est terrorisée par des bombardements. La population civile est sauvagement massacrée par des membres du Groupe Islamiste Armé (GIA), sans que l'armée postée à quelques centaines de mètres n'intervienne. Le contexte politique, les circonstances du massacre, ses modalités, l'apparente passivité de l'armée, de la gendarmerie et de la police, ajoutés à l'autorisation d'accès donnée par les services algériens aux médias étrangers à la localité, tout cela a conduit un nombre croissant de gens à s'interroger

<sup>49</sup> Pascal Convert, *Madone de Bentalha*, d'après la photographie « Massacre à Benthala » d'Hocine Zaourar, 1997. Cire polychrome, 220x250x40, 2001-2002.

sur la véritable nature des « GIA »<sup>50</sup>. Sous le titre « Qui a tué à Bentalha ? », un survivant de ce massacre, Nesroulah Yous, raconte ce que fut cette nuit de cauchemar avec une quasi-certitude : ce massacre ne fut pas l'œuvre de groupes islamistes. Comme en témoignent les extraits de ce récit parfois insoutenable, le soupçon demeure quant à la responsabilité de l'armée algérienne<sup>51</sup>.

Informés du massacre, quelques journalistes se rendent le matin du 23 septembre sur les lieux. Hocine Zaourar relate la confusion ambiante : « [...], les façades étaient cramées, ça sentait le brûlé. J'ai dû être interpellé quatre ou cinq fois par les policiers en civil, au point de ne plus pouvoir sortir mon boîtier. Les corps des victimes étaient entreposés dans une école impossible à approcher, avant d'être enterrés à l'abri des regards<sup>52</sup> ». Faute de pouvoir accéder aux victimes, les photographes se dirigent vers l'hôpital d'El Harrach, en banlieue d'Alger, où une centaine de personnes attendent dans l'espoir de reconnaître un survivant de leur famille. Dans le chaos et la précipitation, Zaourar parvient à prendre discrètement trois photographies. Deux d'entre elles sont proposées à l'AFP, une fera le tour du monde : la photographie d'une femme qui vient d'apprendre le décès de son frère et sa famille. Craignant d'être interpellé par la police, Hocine Zaourar se presse d'enlever la pellicule du boîtier et la remplace par un autre film. Peu de temps après, un policier intercepte certains films. Par chance la pellicule contenant la photographie est sauvée. Le cliché porte le titre de « Massacre à Bentalha » (Figure 1.4) ; le titre de « Madone de Bentalha » lui a été attribué par le journaliste Michel Guerrin<sup>53</sup>, puis repris par Pascal Convert. La photographie montre en premier plan une femme écroulée contre l'angle d'un mur pleurant la mort de ses proches, et une seconde qui lui offre son assistance. Au second plan, à la droite de la composition, nous pouvons

<sup>50</sup> Gaëlle Morel, *Pascal Convert, Madone de Bentalha*, cat. exp., Galerie de l'UQÀM, 2009, p. 8-9.

<sup>51</sup> Le reportage « Bentalha : autopsie d'un massacre » de Jean-Baptiste Rivoire et Jean-Paul Billault, rediffusé le 23 septembre 1999 dans le cadre de l'émission, « Envoyé Spécial », France 2, 23 septembre 1999, transcription: algeria-watch.

<sup>52</sup> Propos recueillis par Michel Guerrin, « Une madone en enfer », *Le Monde*, 26 septembre 1997.

<sup>53</sup> *Ibid.*

distinguer les jambes de deux hommes. Le recadrage effectué par l'AFP est resserré autour des figures féminines dont le corps est coupé aux épaules. C'est cette photographie qui fera le tour du monde.

Le cliché sera rapidement diffusé par l'AFP, puis utilisé par la presse européenne et nord-américaine. La photographie fera la une des grands quotidiens français, espagnols, italiens, ainsi que de *l'International Herald Tribune*, le *Washington Post*, le *Los Angeles* et le *Times*. En Algérie la réception est différente : aucun des dix quotidiens indépendants ne la diffuse. La majorité des photographies prises durant cette période en Algérie sont réalisées par une poignée de journalistes téméraires qui travaillent pour la presse indépendante algéroise, et très peu de photographies sortent du pays<sup>54</sup>. L'Agence France Presse et l'Associated Press sont les seules agences étrangères à travailler sur place avec une équipe restreinte. Au moment des faits, Hocine Zaourar est l'unique photographe recruté par l'antenne algéroise de l'AFP<sup>55</sup>. La photographie sera couronnée par le *World Press Photo* qui la consacre meilleure photo de l'année 1997.

Ce second élément du triptyque fait également référence à l'iconographie de la *mater dolorosa*. La « madone » de Convert est représentée par la figure de gauche dans la sculpture. Par sa posture, l'expression de sa douleur, et le drapé de son vêtement, elle rappelle les figures de vierges baroques écroulées à terre. *Madone de Bentalha* donne à voir un somptueux drapé de cire polychrome se détachant d'un mur de cire quadrillé. Ses larges plis se déversent vers le bas dans un remous agité. Ils finissent leur course dans un affaissement désordonnée et flottant. La volumineuse étoffe est couronnée de deux formes voilées qui laissent deviner les contours fragiles de deux visages féminins : un profil qui se détache faiblement de la paroi opaline et

---

<sup>54</sup> *Ibid.*

<sup>55</sup> Pierre-Alban Delannoy, *La pietà de Bentalha. Étude du processus interprétatif d'une photo de presse*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 15.

un visage dont les traits indistincts semblent fondre à l'intérieur de la paroi. Ce sont deux figures féminines sculptées à échelle humaine. La femme de droite est représentée de profil, entièrement habillée de noir. L'autre se présente de face, la tête renversée, drapée dans un vêtement de couleur terracotta dont les plis surabondants dépassent les limites de la paroi. De son bras droit, la femme vêtue de noir offre un geste de soutien au corps abandonné de la seconde qui semble accablée par une émotion intense. Son autre main repose, comme une caresse à peine appuyée, sur le sein de sa compagne, laissant une empreinte délicate dans la cire. Leurs corps sont enveloppés dans de larges chasubles.

Convert adopte le même cadrage que la photographie de Hocine Zaourar diffusée par l'AFP : plan rapproché, cadrage serré autour de la figure de la madone, arrière-plan bouché. Dans la sculpture de Convert, le corps absent des protagonistes sert de prétexte à l'élaboration d'un drapé baroque<sup>56</sup>. L'emplacement des figures dans la composition relève d'un découpage géométrique précis et de lignes de forces marquées qui dirigent l'organisation spatiale de la sculpture, la position des figures, ainsi que la distribution des masses, permettant ainsi d'obtenir une composition dynamique, partagée en deux moitiés inégales. Le mur de cire qui reçoit les figures est composé de huit carreaux dans le sens de la largeur, et de sept carreaux et demi sur sa hauteur. La ligne verticale qui passe au quatrième carreau partage la composition en deux moitiés égales : la moitié gauche de la composition contient les deux figures féminines et la moitié droite est occupée en son coin inférieur gauche par le drapé noir, le coin supérieur droit étant laissé vacant. Nous pouvons voir que le corps de la figure en noir constitue une oblique dynamique qui coupe la moitié droite de la composition selon une diagonale qui aboutit, dans la partie supérieure de la composition, exactement à la moitié de la partie gauche de la composition. Cette oblique constitue la ligne de force majeure dans la composition puisqu'elle dirige

---

<sup>56</sup> Catherine Millet, « Pascal Convert ou comment se dépêtrer du réel », in Pascal Convert *et al.*, *Lamento [1998-2005]*, *op. cit.*, p. 79.

l'organisation spatiale de la sculpture et distribue les masses de la façon suivante : un carré presque parfait qui contient la forme dominante, c'est-à-dire la figure en noir avec un drapé se déployant jusqu'au coin inférieur droit du mur de cire, et un rectangle longitudinal et étroit où est comprimée la figure de la madone, le drapé de sa robe se déversant à l'extérieur de l'espace de représentation. Cet agencement spatial crée une distribution inégale des masses : la figure de la madone semble écrasée sous le poids du reste de la composition, comme assujettie à la forme dominante, tant par l'espace que la couleur: il suffit de voir la position de sa tête qui est renversée vers l'extérieur de la composition selon une rime formelle qui répond à la direction de l'oblique ; ou encore, d'observer les deux formes s'imbriquant l'une dans l'autre, de sorte que la forme de la madone semble être moulée à partir de la figure en noir.

En observant les lignes des plis formés par les drapés des robes, nous pouvons percevoir un mouvement se dessiner dans les creux du drapé, comme si les vêtements des personnages étaient animés par la même force qui perturbe la matière, agite les robes, creuse les plis, investit les moindres parcelles de cire jusqu'à cette pointe du drapé de la madone qui remonte dans un dernier soubresaut. Le mouvement prend naissance dans le bas extérieur droit de la composition, parcourt les robes dans un tourbillon et remonte vers l'extérieur de la composition dans une poussée vers le haut, donnant ainsi à cette imposante architecture un effet d'ascension. L'exubérance des robes des deux personnages, le toucher sensuel de la cire, ainsi que la vision d'abandon dans la douleur ramènent à nos esprits l'image de la *Sainte Thérèse* du Bernin. Dès lors le spectateur se laisse envahir par la sensualité que communique l'œuvre. Il succombe à la fascination qu'exerce la cire sur ses sens et se laisse envahir par les sensations que procurent la matière : les volutes sensuelles sculptées par les vêtements, les sensations tactiles et olfactives de la cire, sa tiédeur, son toucher soyeux et presque humide sur la peau, le souvenir de son odeur enveloppante. Mais en s'approchant du visage de la femme explorée, le spectateur est surpris par les reliefs

inversés de la partie inférieure du visage. Les reliefs du cou et du menton sont traités en creux, à la manière des sculptures en relief plein utilisées en phase préparatoire, étape qui précède le moulage dans la cire<sup>57</sup>. Observés selon un certain angle, les reliefs inversés de la bouche prennent l'aspect d'une cavité sans fond. La bouche apparaît soudain comme une étrange béance qui semble expulser un cri et le contenir à la fois<sup>58</sup>. L'impression de volupté qui nous envahit en premier lieu est alors supplantée par un sentiment d'inquiétude. Aussi, passant et repassant devant le visage de cette femme, nous pouvons voir son expression basculer de l'extase à l'agonie, de la terreur à la béatitude. Nous voyons la sculpture s'animer, son aspect changer selon l'angle de vue.

Nous pouvons donc dire que le cadrage serré autour de la figure de la madone, la distribution inégale des masses, ainsi que l'organisation spatiale des plis, concourent à insuffler du mouvement à la sculpture. De plus, ce mouvement contribue à donner un effet d'ascension à l'imposante structure du drapé d'une part, et à créer un effet de déplacement de la composition vers la limite extérieure gauche de l'espace de représentation d'autre part. Cette tension au niveau de la composition tend à attirer le regard du spectateur vers la figure de la madone, puis à diriger la lecture vers l'extérieur de la composition, où s'érige le drapé de la robe de la madone qui devient à son tour le lieu de figuration du *pathos*<sup>59</sup>. Le remous et les débordements des drapés dans *Madone de Bentalha* confirment le rôle attribué par Aby Warburg à la draperie comme « outil pathétique<sup>60</sup>. » Ainsi, l'émotion semble dépasser les limites de l'espace de représentation, se propager comme par effet de contamination dans l'espace d'exposition pour atteindre le spectateur.

---

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>59</sup> Georges Didi-Huberman, « Aby Warburg et l'archive des intensités », *Études photographiques*, n°10, novembre 2001, [En ligne].

<sup>60</sup> *Id.*, « De la nymphe et de sa chute », *Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombé*, Paris, Gallimard, 2002, p. 21.

### 1.1.3 *Mort du petit Mohamed Al Dura* (2003)

Pour le dernier élément de la série, *Mort de Mohamed Al Dura*, 2003<sup>61</sup> (Figure 1.5), Convert s'inspire d'une séquence vidéo sur la « mort du petit Mohammed Al Dura » (commentaire Charles Enderlin, France 2, 2000), à Netzarim réalisée par Talal Abou Rahmeh, caméraman de France 2 qui se trouvait dans la bande de Gaza, le 30 septembre 2000, au carrefour de Netzarim, lorsque le jeune Mohamed Al Dura meurt lors d'un affrontement entre l'armée israélienne et les forces de sécurité palestiniennes (Figure 1.6). Pascal Convert choisit d'interpréter dans la cire un photogramme qui montre le corps allongé du jeune garçon, blotti contre celui de son père, le visage caché par une main. Les images choquantes de cette séquence vidéo montrant la mort en direct d'un enfant dans les bras de son père seront largement diffusées, portant sur Israël un jugement accusateur. Il est aujourd'hui souvent répété que leur impact est à l'origine de la seconde Intifada ayant débuté le 29 septembre 2000. La mort de Mohammed Al Dura en devient le symbole<sup>62</sup>.

Les images ont été filmées par Talal Abu Rahmeh, en l'absence de Charles Enderlin : il est fréquent que les médias occidentaux ne soient représentés sur les territoires palestiniens que par leurs collaborateurs palestiniens, seuls à pouvoir matériellement y opérer. Dans son commentaire, Enderlin affirmait que « les balles provenaient de la position israélienne<sup>63</sup>. » Au lendemain de la fusillade, l'armée israélienne reconnaît sa responsabilité dans la mort de l'enfant. Cependant, dans les jours qui suivent, cette version est contestée, engendrant une polémique qui se cristallise, quelques mois plus tard, dans une enquête menée entre octobre 2000 et juin 2001 par Pierre Rehov, sous la direction du général Yom-Tov Samia,

<sup>61</sup> Pascal Convert, *Mort de Mohamed Al Dura*, d'après les photogrammes extraits de la vidéo du caméraman Talal Abou Rameh. Cire grise, 165x230x35 cm, 2003.

<sup>62</sup> Dominique Vidal, « Acharnement contre Charles Enderlin », publié sur le blog du Monde diplomatique, le jeudi 29 mai 2008, [en ligne], <http://www.france-palestine.org/article9197.html>

<sup>63</sup> *Ibid.*

commandant en chef de la région Sud d'Israël. Selon les conclusions de cette enquête, il était impossible de discerner si les balles venaient réellement de la position israélienne ou de combattants palestiniens postés en surplomb de ladite position. Cette enquête a servi de base documentaire à une plainte contre France 2 déposée auprès de la sixième chambre correctionnelle de Paris au printemps 2001. Les recherches de Nahum Shahaf et Yossi Doriel ainsi que l'enquête menée par Tsahal à la requête du Général Yom-Tov Samia ont fourni une grande partie des éléments publiés, occasionnant un éternel retour de la polémique.

Convert rappelle que la ressemblance avec l'iconographie chrétienne du martyr, souvent avancée en comparaison avec *Le Massacre des innocents* de Poussin (1625-29) n'est valable qu'à titre thématique. Sur le plan de la ressemblance formelle, cette image du martyr de Mohamed se situe dans la foulée des représentations d'un mur de fusillés : le *Tres de Mayo* de Goya (1814) par exemple, ou *l'Exécution de l'empereur Maximilien* (1867) de Manet, ou encore les rares photographies d'exécution de résistants par les nazis entre 1941 et 1944. Le symbole du mur des fusillés est un puissant symbole dans l'iconographie révolutionnaire. Bien que sous-jacente, cette référence présente le peuple palestinien comme un peuple révolutionnaire qui résiste au joug du peuple colonisateur<sup>64</sup>. Comme le souligne Convert, cette séquence vidéo évoque également l'enfant martyr, victime de la folie meurtrière des adultes<sup>65</sup>.

*Mort du petit Mohamed al Dura* (2002-2003) est traitée avec plus de sobriété. Les corps du père et de son enfant sont traités en un corps unique qui se détache faiblement de la paroi de cire opaline : une forme close qui englobe le corps allongé du petit Mohamed et celui agenouillé de son père, blottis l'un contre l'autre, placés en

<sup>64</sup> Pascal Convert, « La mort de Mohamed Al Dura à Netzarim », in Pascal Convert *et al.*, *Lamento [1998-2005]*, *op. cit.*, p. 136.

<sup>65</sup> *Ibid.*

angle droit dans la partie inférieure droite du bloc de cire, le reste de la composition étant laissée vacante. Les membres supérieurs et inférieurs qui, sur le photogramme étaient repliés vers l'avant, sont dans la sculpture, représentés comme de profondes creusées, aboutissant de l'autre côté de la surface de la sculpture, où le regard est confronté aux trous, comme si les membres désarticulés avaient été retournés contre la paroi et enfoncés dans l'épaisseur de la matière. L'envers du mur présente ainsi les reliefs inversés des membres : une empreinte de pied, la forme négative d'un bras, et les renforcements laissés dans l'épaisseur de la paroi par les doigts des mains.

Ce dernier élément du triptyque est marqué par une grande économie de moyens : disparus les drapés opulents, les effets de matière, et le *pathos* des figures. L'expression hagarde du père sur le photogramme laisse place, dans la sculpture, à une mine adoucie, presque paisible ; sa main posée comme une caresse sur le corps de son enfant qui cache son visage derrière une main, ultime, mais vain refuge. La composition, en grande partie laissée nue et lisse, semble habitée par le vide et le silence, comme figée au paroxysme de la situation irréversible. L'impression de vide est accentuée par l'absence de membres : les bras et les jambes sont traités dans la sculpture comme de profondes galeries qui absorbent le regard dans le vide de leur paroi. Face à ces figures mutilées, le spectateur est envahi par un profond sentiment d'empathie qui le pousse à vouloir glisser ses propres membres dans les anfractuosités du mur de cire, dans un désir de rompre le mutisme assourdissant qui habite la composition.

Contrairement au mur criblé de balles que montre le photogramme, Convert choisit de représenter une surface lisse et intacte. Nous pouvons relever une contradiction temporelle entre deux temps : le moment qui précède la fusillade, représenté par le mur vierge d'une part, et le moment qui suit les tirs qui est figuré par la position des corps, identique à celle du photogramme d'autre part. Ce choix de représentation a pour effet de jeter le trouble sur la temporalité de l'événement.

L'intrication entre ces deux temporalités distinctes met à jour l'intervalle temporel entre la perception des faits et leur enregistrement. Or c'est précisément ce hiatus temporel que la photographie événementielle tente de combler en représentant l'acmé d'un événement, c'est-à-dire l'instant emblématique: « De toutes les opérations sélectives accomplies par le photographe, la plus cruciale est certainement celle de la saisie temporelle d'un moment éphémère qui, pour une scène ou une situation donnée, sera plus significatif que tout autre », affirme Wilson Hicks<sup>66</sup>. La sculpture de Convert opère un amalgame entre le retard et l'anticipation. Nous pouvons donc dire qu'elle échoue délibérément à représenter explicitement le drame. Le décalage temporel ainsi produit entraîne un écart avec la réalité qui tend à mettre l'accent sur l'aspect rejoué de la scène représentée, ramenant ainsi à nos esprits la polémique autour du reportage. Rappelons que l'enquête, qui vise à remettre en question la valeur testimoniale du reportage d'Enderlin, s'est particulièrement attachée à la recherche de preuves pouvant indiquer l'origine des balles israéliennes: analyse balistique du site, étude de la concordance entre les blessures du père et le nombre de balles, recherche de preuves d'adéquation entre les positions des corps et celle des tireurs... Le but de l'enquête est de faire croire à une supercherie, relate Charles Enderlin :

Un de mes accusateurs, m'a proposé le marché suivant : "Tu peux encore t'en sortir en lâchant Talal. Je peux t'aider dans un scénario dont tu pourrais sortir meurtri, mais pas mort. Si tu choisis de persévérer dans l'erreur, je continuerai à faire en sorte que tu en crèves, professionnellement". C'est le véritable objectif de cette campagne : prouver que les Palestiniens tuent leurs propres enfants ou jouent la comédie<sup>67</sup>.

---

<sup>66</sup> Wilson Hicks, *Words and Pictures: An Introduction to Photojournalism*, New-York, Harper & Brothers, 1952, p. 122, cité par Vincent Lavoie, « L'archive indéfinie », in Thérèse St-Gelais et Marie Fraser, *L'indécidable : écarts et déplacements de l'art actuel*, Montréal, Éditions Esse, Montréal, 2008, *op. cit.*, p. 138.

<sup>67</sup> « La mort de Mohammed Al Dura : retour sur huit ans de guerre des images », <http://www.arretsurimages.net/contenu.php?id=785>

L'objectif de l'enquête est donc de briser cette icône du photojournalisme : symbole des manipulations des journalistes pour ceux qui jugent qu'Israël est maltraité dans les médias occidentaux, symbole des victimes innocentes de la guerre pour la majorité des observateurs, symbole enfin de la barbarie des Israéliens pour certains régimes arabes qui exploitent largement ce « martyr<sup>68</sup>. » De fait, la puissance de ces images n'échappe pas aux factions islamistes les plus radicales qui ont saisi leur importance dans la rénovation de la figure du martyr musulman. Au martyr islamiste, celui dont le destin religieux s'accomplit dans la violence, se substitue la figure du martyr chrétien, un martyr subi. Selon Convert, la récupération islamiste de l'iconographie victimaire chrétienne à des fins de propagande islamiste est le signe de l'appropriation de la valeur symbolique de ces images. Le phénomène de récupération participerait, selon lui, d'un processus de dépossession de l'Occident de son imaginaire<sup>69</sup>. La référence chrétienne dans les photographies victimaires aurait ainsi pour effet de détourner du pouvoir politique de ces images, de la menace latente qu'elles représentent en tant qu'outil de destruction de l'imaginaire occidental. La référence chrétienne participe peut-être plus gravement encore de l'effacement de l'événement derrière la dimension esthétique de la photographie, c'est-à-dire de l'effacement du factuel au profit de « la dimension iconographique et culturelle, voir culturelle<sup>70</sup>. » C'est dans ce glissement que résiderait, selon Georges Didi-Huberman, le risque de voir se dissoudre l'information dans la compassion.

---

<sup>68</sup> Pascal Convert, « La mort de Mohamed Al Dura à Netzarim », in Pascal Convert *et al.*, *Lamento [1998-2005]*, *op. cit.*, p. 136.

<sup>69</sup> Pascal Convert, « Images passages », *art press*, n°25, 2004, p. 92.

<sup>70</sup> Georges Didi-Huberman, « Construire la durée », in Pascal Convert *et al.*, *Lamento [1998-2005]*, *op. cit.*, p. 5.

## Conclusion

À la lumière de l'analyse formelle, iconographique et poétique de *Lamento*, il apparaît que le travail de Pascal Convert repose avec acuité certaines questions soulevées par les images sources, notamment l'analogie avec des représentations historiques, l'exacerbation de la dimension esthétique, et l'élaboration de formules visuelles du *pathos* prompts à éveiller la compassion.

Le travail de Pascal Convert dirige l'attention vers les méthodes et stratégies de représentation du photojournalisme. Il met au jour certains artifices rhétoriques du photojournalisme comme le travail de symbolisation, le recours aux pratiques intericoniques afin de convoquer l'histoire<sup>71</sup> et la rhétorique compassionnelle, autant de modalités d'écriture historiographique qui sous-tendent la production d'icônes du photojournalisme<sup>72</sup>. En cela, son travail tend à rendre visible le processus d'appropriation de l'événement, sa conversion, sa remédiation en information de « seconde main », et possiblement sa transformation en produit de consommation<sup>73</sup>. Ce faisant, le travail de Pascal Convert expose les principes qui régissent le fonctionnement du domaine médiatique en mettant au jour la manière dont est organisée la médiation et la médiatisation des événements et du trauma.

<sup>71</sup> Clément Chéroux, « Intericonicité », *Diplopie : l'image photographique à l'ère des médias globalisés : essai sur le 11 septembre 2001*, Cherbourg-Octeville : Le point du jour, 2009, p. 74-79.

<sup>72</sup> Les icônes sont des productions visuelles résultant d'un travail de symbolisation qui privilégie l'exacerbation des éléments les plus symboliques au détriment de la spécificité du contexte et des aspects contingents de l'événement. Elles sont le produit d'un véritable processus d'opacification des conditions circonstancielles propres à la prise de vue telles que l'accident et le hors-champ. Voir Vincent Lavoie, *Maintenant. Images du temps présent*, *op. cit.*, p. 26.

<sup>73</sup> Jean Baudrillard utilise le concept de simulacre afin de caractériser la société contemporaine au sein de laquelle l'image traverse différentes phases qui l'éloigne du réel. Elle est reflet d'une réalité profonde, elle cache et altère cette réalité profonde, elle opacifie l'absence de la réalité et finit par devenir son propre simulacre. Le simulacre n'est qu'une illusion référentielle. Voir Jean, Baudrillard, « Simulacra and Simulations », trad. Paul Foss, Paul Patton et Philip Beitchman, in Mark Poster (éd.), Jean Baudrillard, *Selected Writings*, Cambridge, 2001, p., 169-187, in Bruno Haas, « Of the Annihilation of Photography », in Hartwig Fisher, *Covering the Real. Art et images de presse*, cat. exp., Kunstmuseum, Bâle, 2005, p. 301.

Comme le souligne Georges Didi-Huberman, la question morale de l'esthétisation de la douleur des autres et sa représentation en images par le domaine médiatique et par l'œuvre d'art contemporaine est souvent réduite à une simple question d'ordre formel :

Nous voici au cœur d'un débat souvent posé : non seulement l'artiste contemporain semble traiter la souffrance d'autrui comme un simple problème de forme, mais encore le photographe de presse a déjà produit une image de cette souffrance qui renvoie directement à une histoire des formes – par exemple la *Pietà* comme genre iconographique – et non à l'histoire tout court<sup>74</sup>.

Le problème du lien qu'entretiennent les choix formels des artistes ou des photographes à l'événement est bien sûr plus complexe car l'art tend tantôt à transgresser les codes visuels du photojournalisme, tantôt à les épouser dans une perspective critique. Ce qui fait que l'œuvre d'art et l'image de presse semblent parfois partager les mêmes doutes face à leur prérogative de valeur documentaire ou historique<sup>75</sup>.

En se situant dans la filiation des images sources, les sculptures de Convert intègrent une généalogie de formes et une histoire des représentations et de la souffrance qui risque de les éloigner de l'évènementialité des images dont elles s'inspirent. Dans les chapitres suivants, nous tenterons de voir en quoi le travail de Convert se présente comme une réponse à l'interdit de représentation esthétique de la douleur des autres. Comment ses sculptures renouvellent-elles le lien du spectateur à la représentation de la douleur d'autrui ? Comment ses œuvres renouvellent-elles le rapport que nous entretenons à l'événement ? Et finalement, comment son travail permet-il aux images d'information de réintégrer le flux de l'histoire ? Nous tenterons

---

<sup>74</sup> Georges Didi-Huberman, « L'émotion ne dit pas "Je". Dix fragments sur la liberté esthétique », in Catherine Lepdor (dir.), *Alfredo Jaar : la politique des images*, Zürich, JRP/Ringier, 2007, p. 64.

<sup>75</sup> Gaëlle Morel, *Photojournalisme et art contemporain : les derniers tableaux*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2008, 117 p.

de trouver dans l'œuvre de Pascal Convert une clé de compréhension de l'utilisation de certains choix formels dans le renouvellement du rapport à l'événement.

## CHAPITRE 2

### LE DISCOURS COMPASSIONNEL DANS LES MÉDIAS

Notre discussion portera dans ce second chapitre sur la question de la représentation de la douleur des autres. Nous expliquerons plus précisément les enjeux éthiques et moraux liés à l'usage par les médias de pratiques discursives fondées sur la rhétorique compassionnelle. Nous tenterons dans un premier temps de rendre compte des principaux enjeux liés à cette question, à savoir l'accoutumance à la douleur des autres, et la fatigue compassionnelle dont les images photographiques et télévisuelles seraient responsables. Nous tâcherons dans un second temps de montrer en quoi l'œuvre de Convert se présente comme une réponse à l'interdit de représentation esthétique de la douleur des autres ; autrement dit, comment son travail permet de renouveler le regard que nous posons sur ces images esthétiques.

#### 2.1 La rhétorique compassionnelle dans les médias

Des études récentes dans le champ des études visuelles montrent que l'écriture compassionnelle, héritage de décennies de sédimentation et de banalisation de

l'horreur, est endémique à la médiatisation des conflits contemporains<sup>76</sup>. Selon Birgitta Höijer, le discours compassionnel procède du phénomène de globalisation de la compassion (*global compassion*). Le discours compassionnel constitue un dénominateur commun de la communication publique. Il s'est développé au confluent des pratiques discursives de la politique, des organisations humanitaires, des médias et du public (citoyens). La rhétorique compassionnelle s'impose aujourd'hui comme la formule dominante du travail iconographique des organes de diffusion de l'information et représente probablement la seule clé de lecture des conflits internationaux et des crises humanitaires. Pour le citoyen global, la rhétorique de la compassion devient une ouverture sur l'altérité, un moyen d'inclure la souffrance des autres dans sa propre expérience via la photographie et l'image télévisée, et enfin, une opportunité d'accomplir son devoir de citoyen à l'échelle mondiale<sup>77</sup>.

### 2.1.1 La globalisation du discours compassionnel

Le discours compassionnel est un discours qui construit les effets de *pathos*, et particulièrement la pitié et l'appel à la pitié. Selon la *Rhétorique* (chap. VIII) d'Aristote :

La pitié sera le chagrin que nous cause un malheur dont nous sommes témoins et capable de perdre ou d'affliger à une personne qui ne mérite pas d'en être atteinte lorsque nous

---

<sup>76</sup> Voir Keith Tester, *Media, Culture, and Morality*, London, Routledge, 1994, 148 p ; Susan D. Moeller, *Compassion Fatigue. How the Media Sell Disease, Famine, War and Death*, New-York, Routledge, 1998, 390 p ; Luc Boltanski, *La souffrance à distance*, Paris, 1999, Métailié, 286 p ; Susan Sontag, *Devant la douleur des autres*, Paris, Christian Bourgeois, 2003, 138 p ; Birgitta Höijer, « The Discourse of Global Compassion : The Audience and Media Reporting of Human Suffering », *Media Culture & Society*, n° 26, 2004, p. 153-155 ;

<sup>77</sup> Birgitta Höijer, « The Discourse of Global Compassion: The Audience and Media Reporting of Human Suffering », *Media Culture & Society*, n° 26, 2004, p. 153-155.

présumons qu'il peut nous atteindre nous même, ou quelqu'un des nôtres, et cela quand le malheur semble être prêt de nous<sup>78</sup>.

La pitié est liée à l'empathie et à la solidarité car elle provoque des sentiments d'identification. Elle est destinée à fédérer les attachements émotionnels. Nous pouvons entendre les retentissements de la rhétorique aristotélicienne dans la définition de la compassion que propose Martha C. Nussbaum : « une émotion pénible causée par la conscience de la souffrance non méritée d'une autre personne <sup>79</sup>. » Selon Martha C. Nussbaum, la compassion est une expérience émotive qui implique une dimension à la fois cognitive et affective. La compassion implique donc la reconnaissance de la souffrance de l'autre, et la perception de l'autre comme une victime qui ne mérite pas la souffrance qui lui est infligée. Chez Tester par exemple, le concept de compassion est lié à la compassion suscitée par la souffrance des autres au sein de la sphère publique<sup>80</sup>. D'autres conceptions de l'expérience compassionnelle tendent à mettre l'accent sur les sentiments d'empathie, de sympathie, voire d'altruisme, suggérant, comme le fait Nathan Sznajder, que la compassion publique, telle qu'elle est suscitée par la représentation de la souffrance de l'autre, plonge ses racines dans l'esprit des Lumières et des théories humanitaires du début du XIX<sup>e</sup> siècle, où s'épanouissent les mouvements égalitaires<sup>81</sup>. Luc Boltanski, dans *La souffrance à distance* (1993), s'est également intéressé à ce qui se manifeste dans le spectacle de la souffrance d'autrui<sup>82</sup>. Boltanski fait remarquer que la sympathie qui naît du sentiment d'affliction d'autrui s'élabore aujourd'hui à travers

<sup>78</sup> Claire Sukiennick, « Pratiques discursives et enjeux du pathos dans la présentation de l'Intifada-al-Aqsa par la presse écrite en France », *Argumentation et analyse du discours*, [en ligne], <http://aad.revues.org/350>

<sup>79</sup> Martha C. Nussbaum, *Upheavals of Thought : The Intelligence of Emotion*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 301, citée par Birgitta Höijer, « The Discourse of Global Compassion : The Audience and Media Reporting of Human Suffering », *loc. cit.*, p. 154.

<sup>80</sup> Keith Tester, *Compassion, Morality and the Media*, Buckingham, Open University Press, 2001, p. 18, in Birgitta Höijer, *ibid.*, p. 154.

<sup>81</sup> Nathan Sznajder, « The Sociology of Compassion: A Study in the Sociology of Morals », *Cultural Values*, n°2, p. 117-139, in Birgitta Höijer, *ibid.*

<sup>82</sup> Luc Boltanski, *La souffrance à distance. Morale humanitaire, médias et politique*, Paris, Éditions Métailié, 1993, 282 p.

la relation affective qui lie un spectacle à un discours. Le discours explicatif des causes de la souffrance serait selon lui la seule manière de susciter la sympathie du spectateur. Pour que la pitié se transforme en sentiment moral et politique, il faut qu'elle se consolide dans un discours qui supporte l'identification avec celui qui souffre. Boltanski fait état de trois formes de discours en mesure de transformer le sentiment naturel de sympathie en action politique et morale : en premier lieu, la « topique de la dénonciation » où le sentiment de compassion (pitié dans la terminologie de Boltanski) se mêle d'un sentiment d'indignation envers le persécuteur et se transforme en acte d'accusation ; deuxièmement la « topique du sentiment » qui consiste à valoriser la nécessité de l'attendrissement et de la compassion pour la victime en s'appuyant sur la gratitude de la victime. En dernier lieu, la « topique esthétique » qui a trait au phénomène d'esthétisation de l'horreur. Ce dernier type de discours possible consiste à valoriser esthétiquement l'horreur, même de la souffrance, transformant ainsi la pitié en acte d'appartenance<sup>83</sup>.

Pour Birgitta Höijer, la compassion est liée à la perception de la souffrance de l'autre à travers le travail iconographique ainsi que les pratiques discursives des organes de diffusion de l'information. C'est cette définition que nous retiendrons pour la suite de notre analyse. Suivant cette désignation, la globalisation de la compassion implique une sensibilité morale pour les humains éloignés géographiquement, culturellement et culturellement. Elle atteste, selon Birgitta Höijer, de l'intérêt collectif pour la souffrance de l'autre. Ainsi, l'expérience compassionnelle procède du sentiment d'appartenance à l'humanité<sup>84</sup>. Elle permet de franchir la distance géographique et culturelle. Nous pourrions croire que l'une des fonctions des médias serait de nourrir le resserrement du lien qui attache chacun d'entre nous à une partie d'humanité désolée. Bien entendu, pour que cette

<sup>83</sup> Luc Boltanski, « Les topiques de la souffrance », *La souffrance à distance. Morale humanitaire, médias et politique*, *ibid.*, p. 91, 117 et 167.

<sup>84</sup> Birgitta Höijer, « The Discourse of Global Compassion : The Audience and Media Reporting of Human Suffering », *loc. cit.*, p. 154.

expérience soit possible, il faut qu'ait eu lieu la fédération médiatique du monde, que le sentiment d'identification et d'appartenance à l'humanité ait été consolidé par les médias, c'est-à-dire, que ce soit produit cet effet de resserrement des liens par l'information<sup>85</sup>.

Il est cependant difficile de mesurer l'impact des médias sur les décisions politiques tant les facteurs décisionnels sont divers : politiques étrangères propres à chaque pays et intérêts économiques et géopolitiques par exemple<sup>86</sup>. Cependant, comme le rapporte Birgitta Höijer, certains cas dans l'histoire politique contemporaine attestent de l'influence des médias sur l'opinion publique et la sphère politique. La réaction de l'ONU après la diffusion des images insoutenables du siège brutal de Sarajevo en 1992 en est un exemple : dans une résolution adoptée en 1992, le Conseil de Sécurité de l'ONU avait décidé d'appliquer des sanctions ciblées à l'encontre de la Serbie après la diffusion d'images choquantes du siège brutal de Sarajevo montrant les citoyens faisant la file pour le pain. Bien qu'il soit difficile d'affirmer que les médias représentent aujourd'hui un acteur crucial dans le processus décisionnel des politiques et dans l'élaboration du sens des événements, il est évident que c'est principalement à travers leur travail iconographique qu'il est aujourd'hui possible d'appréhender la souffrance suscitée par les crises humanitaires au sein de populations éloignées.

La photographie et l'image télévisée constituent un medium de choix dans la globalisation du discours compassionnel. La photographie de guerre qui montre la souffrance des autres a généré des formes de représentation de la douleur qui ont

---

<sup>85</sup>Alain Brossat, « Génocides et mélancolie », *Le Portique*, [en ligne], <http://leportique.revues.org/index2223.html>

<sup>86</sup> Andrew Natsios, « Illusions of Influence : The CNN Effect in Complex Emergencies », p. 149-169, in Robert I. Rotberg et Thomas Georges Weiss (dir.), *From Massacres to Genocide : The Media, Public Policy, and Humanitarian Crises*, Cambridge, The World Peace Foundation, 1996, in Birgitta Höijer, « The Discourse of Global Compassion: The Audience and Media Reporting of Human Suffering », *loc. cit.*, p. 155.

largement façonné l'imaginaire occidental. Des photographies atroces de la Première Guerre Mondiale, aux images de la destruction des tours jumelles du *World Trade Center*, en passant par les photographies des camps nazis, ces images inspirent dégoût ou pitié, car elles représentent des situations inhumaines. Depuis près d'un siècle et demi, les images de guerre sont de plus en plus précises et ont évolué vers une volonté de plus en plus accrue de témoigner. Les principaux artisans de cette transformation sont les photographes<sup>87</sup>. La photographie de guerre contribue au pathos en privilégiant des formules visuelles promptes à susciter la compassion. Comme le fait remarquer le photographe de guerre Martin Bell, la photographie événementielle semble avoir déserté les infrastructures militaires, les terrains d'affrontements et des combattants au profit des populations civiles, de manière à montrer la souffrance humaine suscitée par les crises politiques<sup>88</sup>. Les objectifs se tournent vers les spectacles macabres, s'attardent sur les représentations de l'atroce et les scènes funestes, exhibent le sang et la mort, mais ce ne sont plus des soldats, mais des civils ; ce ne sont plus ceux qui font la guerre, mais ceux qui la subissent. La prédilection pour l'iconographie de la souffrance témoigne, selon lui, de la prise de position du photojournalisme de guerre qui consiste en l'implication responsable du reporter.

### 2.1.2 L'engagement par la photographie

L'idée de l'engagement par la photographie procède du mythe du reporter photographe qui a su s'imposer dès les années 1910 et ne cessa de s'étoffer au cours du XX<sup>e</sup> siècle grâce à l'essor de la presse illustrée, à la miniaturisation du matériel

<sup>87</sup> John G. Morris, *Des hommes d'images*, Paris, Éditions de La Martinière, 1999, p. 359.

<sup>88</sup> Martin Bell, « The Journalism of attachment », p. 15-22, in Matthew Kieran (dir.), *Media Ethics*, London, Routledge, cité par Birgitta Höijer, « The Discourse of Global Compassion: The Audience and Media Reporting of Human Suffering », *loc. cit.*, 2004.

photographique, au besoin croissant d'images<sup>89</sup>. La littérature dédiée au photojournalisme classique est riche de descriptions idéalisées de la figure du reporter et du métier de photographe reporter, comme peut en témoigner la parole de Maurice Letellier en 1910 : « L'homme du jour, le héros, le ténor de l'actualité, c'est le photographe, qui mérite d'ailleurs amplement la vedette...<sup>90</sup> » ; ou celle de Jean Dieuzaide en 1994 : « Les photographes sont capables en tant qu'hommes de mettre face à leur conscience, leur sensibilité et leur morale, et de prendre à bras le corps, sans tricher, leur caméra, prolongement de leur tête et de leur cœur, quelque soit le sujet traité<sup>91</sup>. » Le mythe est basé sur les qualités physiques et morales du photographe de guerre : intrépide, rapide et efficace, le photographe de guerre se caractérise également par un certain charisme. Selon Robert Capa, la proximité physique avec le sujet est également un gage de réussite. Le photographe de guerre est celui qui risque sa vie afin de photographier ce dont il est le témoin<sup>92</sup>. La raison primordiale de cet engagement est le témoignage. Philip Jones-Griffiths décrit son métier de la façon suivante : « Notre travail consiste à tout consigner pour l'histoire<sup>93</sup>. » C'est en effet à la photographie que revient la tâche de réaliser le récit visuel de l'histoire du XX<sup>e</sup> siècle<sup>94</sup>. Les photoreporters s'engagent à photographier la guerre afin de dénoncer l'horreur qu'elle provoque. Ils travaillent à enregistrer les

---

<sup>89</sup> Michel Frizot, « Faire face. Faire signe. La photographie, sa part d'histoire », in Jean-Paul Ameline, *Face à l'histoire. L'artiste moderne devant l'événement historique 1933-1996*, Paris, Éditions du Centre Georges-Pompidou-Flammarion, 1996, p. 53.

<sup>90</sup> Maurice Letellier, « L'impassible photographe », *Photo Studia* (1910), cité par Clément Chéroux « Mythologie du photographe de guerre », in Thérèse Blondet-Bisch (dir.), *Voir ne pas voir la guerre*, Paris, Bibliothèque de documentation internationale contemporaine, Musée d'histoire contemporaine et Somogy, 2001, p. 307.

<sup>91</sup> Jean Dieuzaide, « Préface », *Berlin, après la chute du mur*, Toulouse, Éditions du Château d'eau, 1994, p. 6.

<sup>92</sup> Clément Chéroux, « Mythologie du photographe de guerre », in Thérèse Blondet-Bisch (dir.), *Voir ne pas voir la guerre, op. cit.*, p. 308-309.

<sup>93</sup> Philip Jones Griffiths, cité par Philip Knightley, « Le correspondant de guerre, de la Crimée au Vietnam. Héros ou propagandiste ? », Paris, Flammarion, 1976, p. 352, in Clément Chéroux, « Mythologie du photographe de guerre », in Thérèse Blondet-Bisch (dir.), *Voir ne pas voir la guerre, ibid.*, p. 309.

<sup>94</sup> Michel Frizot, « Faire face, faire signe. La photographie, sa part d'histoire », in Jean-Paul Ameline (dir.), *Face à l'histoire, op. cit.*, p. 49-57.

dramas pour en faire part à l'humanité, et s'appliquent à être témoins de l'histoire dans l'espoir de créer une réaction politique et sociale. Si la guerre est considérée comme un attentat contre l'humanité, la photographie de guerre peut être perçue comme le contraire de la guerre, déclare James Nachtwey dans *Photographe de guerre*, un reportage qui lui a été consacré en 2001<sup>95</sup>.

La force de la photographie semble résider dans sa capacité à évoquer un sens d'humanité. L'humanité, déclare Sontag, c'est la qualité héroïque de la photographie; c'est la qualité que possèdent les choses lorsqu'elles sont observées par le prisme de la photographie. L'idée selon laquelle la photographie possède un pouvoir de transfiguration remonte à la modernité du photojournalisme. La capacité de la photographie à manifester l'humanité constitue la pierre de touche de l'idéologie humaniste de la photographie, qui s'est développée durant les années 1930 à 1960, introduisant dans le champ du photojournalisme moderne une conception de la photographie comme outil didactique : « On se réfère souvent aux photos comme à un moyen d'encourager la compréhension et la tolérance. En jargon humaniste, on dira que la vocation de la photographie est d'expliquer l'homme à l'homme<sup>96</sup>. » La volonté de témoigner des conflits s'accompagne également du désir de rétablir la vérité, souvent éclipsée derrière la stratégie ou la propagande politique<sup>97</sup>. Il convient de rappeler à ce sujet que l'image photographique, au même titre que les autres images techniques, cinéma et vidéo, se distingue par la valeur testimoniale et événementielle qui lui est attribuée<sup>98</sup>. L'aura d'objectivité dont elle bénéficie depuis sa genèse est induite par la nature de son médium. Le médium photographique, en

<sup>95</sup> Paroles de James Nachtwey dans *War Photographer* (Photographe de guerre), film réalisé par Christian Frei, Brooklyn, N.Y. : First Run/Icarus Films, 2001.

<sup>96</sup> Susan Sontag, « L'héroïsme de la vision », *Sur la photographie. Œuvres complètes I* (1977), trad. Philippe Blanchard, Paris, Éditions Christian Bourgeois, 1993, p. 157.

<sup>97</sup> Clément Chéroux, « Mythologie du photographe de guerre », in Thérèse Blondet-Bisch (dir.), *Voir ne pas voir la guerre*, op. cit., p. 310.

<sup>98</sup> Vincent Lavoie, « L'archive indéfinie. Walid Raad et les imaginaires du conflit libanais », in Thérèse St-Gelais et Marie Fraser, *L'indécidable : écarts et déplacements de l'art actuel*, Montréal, Éditions Esse, Montréal, 2008, p. 142.

tant que moyen de reproduction mécanique, est perçu comme une machine à produire une image ressemblante du monde, et ses productions sont perçues comme les émanations du réel en oblitérant les autres narrations possibles, fictionnelles, ludiques, fantasmatiques par exemple<sup>99</sup>. C'est ainsi que la photographie a été dotée d'un haut coefficient de véracité. Comme le note Yves Michaud, il est difficile de ne pas percevoir les images photographiques comme vraies<sup>100</sup>, et ceci même s'il est aujourd'hui fréquent que les photographies de guerre ne montrent que la « contre-événementialité », c'est-à-dire la périphérie géographique et temporelle des événements<sup>101</sup>. La photographie de guerre n'est que rarement une image événementielle. Comme le fait remarquer Vincent Lavoie, l'impossibilité de représenter l'épicentre des drames constitue une contrainte avec laquelle les médias doivent composer. Photographies magistrales, saisies temporelles de moments fugaces, et autres fixations de moments emblématiques que la corporation du photojournalisme a dressé au rang de tableaux d'histoire contemporains, font en fait figures d'exception dans la médiatisation des conflits où priment davantage des photographies de « contre-événementialité<sup>102</sup>. » Même si la majorité des photographies de guerre ne représentent que l'après-coup de l'événement, même si le travail de symbolisation mené par les photographes, ainsi que le traitement éditorial

---

<sup>99</sup> Régis Durand, « Le document, ou le paradis perdu de l'authenticité », *art press*, n° 262, novembre 2000, p. 33.

<sup>100</sup> « [ces images] sont vraies pour ainsi dire par principe », Yves, Michaud, « Critique de la crédulité », *Études photographiques*, n° 12, novembre 2002, p. 113, [En ligne], <http://etudesphotographiques.revues.org/index321.html>

<sup>101</sup> Albert Boime, « Le Destin de l'image-monument après le 11 septembre », in Vincent Lavoie (dir.), *Maintenant. Images du temps présent*, Montréal, ABC Livres d'art Canada, 2003, p. 188, et Vincent Lavoie, « L'archive indéfinie. Walid Raad et les imaginaires du conflit libanais », in Thérèse St-Gelais et Marie Fraser, *L'indécidable : écarts et déplacements de l'art actuel*, op. cit., p. 137. Voir aussi Jocelyne Arquebourg-Moreau, *Le Temps des événements médiatiques*, Bruxelles, De Boeck Université, 2003, p. 40.

<sup>102</sup> Vincent Lavoie, « L'archive indéfinie. Walid Raad et les imaginaires du conflit libanais », in Thérèse St-Gelais et Marie Fraser, *L'indécidable : écarts et déplacements de l'art actuel*, op. cit., p. 136-137.

que subissent les photographies, sont autant d'occasions d'altération de l'image, il est difficile de remettre en question leur statut de vérité particulière<sup>103</sup>.

Au cours des dix dernières années, s'est développée une critique à l'encontre du photojournalisme. Cette critique vise à jeter le doute sur l'attribution d'authenticité des images de presse<sup>104</sup>. Dans un article intitulé « Critique de la crédulité » (2002), Yves Michaud insiste sur le caractère éminemment construit, produit et fabriqué des photographies de presse. L'auteur rappelle les conditions et les dispositifs de production de ces dernières : la prise de vue, l'acceptabilité et la sélection des photographies, ainsi que les modes de réception auxquels elles sont soumises, sont autant de paramètres qui exercent un ascendant sur la production et la diffusion des images du photojournalisme. L'analyse des aspects tant matériels, esthétiques que socioéconomiques vise à révéler la facticité de la photographie de presse, et tend à confirmer que la réalité visuelle que prétend refléter le photojournalisme est aussi « artificieuse que la construction de toute réalité sociale<sup>105</sup>. » Michaud prescrit la plus grande précaution vis-à-vis de ce que servent les médias comme photographies événementielles, plaidant qu'en photojournalisme, la vérité doit être évaluée en rapport avec ces aspects. Il faut se résoudre à penser qu'il est vain de croire à la spontanéité de telle ou telle photographie de presse. Au même titre que la description littéraire, le récit photographique déploie certains artifices rhétoriques qui font croire à l'authenticité de la narration. Les procédures matérielles comme les cadrages dramatiques, les effets de lumières, les points de vue sensationnels, et autres effets de style et détails formels visent à assurer l'impact émotionnel des photographies<sup>106</sup>. Roland Barthes attribue à ces « détails inutiles » d'une narration littéraire, une fonction dans la production des « effets de réel ». Ce qu'il appelle les « détails

<sup>103</sup> Yves Michaud, « Critique de la crédulité », *loc. cit.*

<sup>104</sup> Voir Régis Durand, « Le document, ou le paradis perdu de l'authenticité », *art press*, n° 262, novembre 2000 ; Yves Michaud, « Critique de la crédulité », *loc. cit.* Voir aussi Pascal Convert, « Des images en mercure liquide », *art press*, n° 251, 1999, p. 39-49.

<sup>105</sup> Yves Michaud, « Critique de la crédulité », *Études photographiques, loc. cit.*

<sup>106</sup> *Idid.*

inutiles » sont ces courts passages qui échappent à l'analyse structurale, c'est-à-dire l'analyse qui s'occupe des grandes articulations du récit, mais qui garantissent la véracité du récit<sup>107</sup>.

En rapportant conflits ethniques, situations de guerres, famines, et autres catastrophes naturelles, le photojournalisme produit des effets de réel. Ce sont précisément ces effets de réel que la critique du mythe de la transparence vise à remettre en question. Selon Michaud, le problème éthique soulevé par la représentation de la souffrance des autres réside dans la rupture sémiotique entre le signifiant et le signifié : « [ces images] [du photojournalisme] sont vraies pour ainsi dire par principe<sup>108</sup>. » Susan Sontag affirme pour sa part ne plus adhérer au sentiment de réalité véhiculé par la représentation de la souffrance des autres : « L'image photographique, même à dire qu'elle est une trace, ne peut être le simple reflet transparent de ce qui s'est produit. Elle est toujours l'image choisie par quelqu'un<sup>109</sup>. »

### 2.1.3 L'essoufflement de l'iconographie compassionnelle humanitaire

Malgré l'érosion du mythe de la transparence photographique et la remise en cause de son objectivité, il reste que la photographie participe encore au mode de production et de diffusion des images humanitaires<sup>110</sup>. Grâce à son pouvoir et à sa

<sup>107</sup> Roland Barthes, « L'effet de réel », *Le bruissement de la langue, Essais Critiques IV*, Paris, Le Seuil, 1993, p. 167-174, in Vincent Lavoie, « L'archive indéfinie. Walid Raad et les imaginaires du conflit libanais », in Thérèse St-Gelais et Marie Fraser, *L'indécidable : écarts et déplacements de l'art actuel, op. cit.*, p. 142.

<sup>108</sup> Yves Michaud cité par Caroline Caron, « Humaniser le regard : du photojournalisme humanitaire à l'usage humanitaire de la photographie », *COMPOSITE*, vol. 1, 2007, p. 6, [en ligne], <http://composite.org/index.php/revue/article/view/47/34>

<sup>109</sup> Susan Sontag, *Devant la douleur des autres*, Paris, Bourgeois, 2003, p. 38-39.

<sup>110</sup> Caroline Caron, « Humaniser le regard : du photojournalisme humanitaire à l'usage humanitaire de la photographie », *loc. cit.*

puissance évocatrice, la photographie se présente comme une des clefs des mouvements pacifistes. L'usage du modèle tutélaire de l'image de presse par les organisations humanitaires ne date pas d'aujourd'hui. Depuis la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, le mouvement pour la paix est très attentif à la puissance évocatrice de l'image. La pédagogie de la paix, fondée en partie sur le choc et l'émotion, ménage une place de choix à l'image<sup>111</sup>. Il convient de rappeler que c'est après la Première Guerre Mondiale qu'a commencé la mise en scène de la dénonciation de la guerre, et qu'elle a trouvé son expression la plus organisée en Allemagne. Ernst Friedrich, socialiste engagé et opposant à la guerre, fait partie du mouvement pacifiste. Il crée, en 1917, le journal et mouvement « Jeunesse Libre » dont le mandat est de lutter contre la guerre et l'esprit militariste. Son action se distingue par des campagnes de dénonciation de la guerre visant à monter ses ravages sous leurs aspects les plus sordides. En 1924, paraît son ouvrage *Krieg dem Kriege* (Guerre à la guerre). Il y propose un récit visuel accablant réunissant des photographies pour la plupart censurées, en provenance des archives militaires et médicales allemandes. Ernst Friedrich faisait partie des gens qui croyaient au rôle pédagogique de l'iconographie de l'horreur dans la conscientisation de l'humanité à la folie de la guerre<sup>112</sup>.

La foi en l'efficacité de la photographie constitue le moteur de l'émancipation du photojournalisme. Grâce à la conviction des agences quant au pouvoir des photographies et grâce à la diffusion des clichés par les magazines, la société a pu être informée de la guerre et en être touchée. L'agence Magnum et le magazine *Life* ont par exemple joué un rôle décisif dans l'élaboration d'une rhétorique propre à la photographie de guerre<sup>113</sup>. L'engagement et le témoignage constituent le fer de lance de l'agence Magnum qui, dès sa création en 1947, se distingue par une éthique

---

<sup>111</sup> Nicolas Oggenstadt, « L'image contre la guerre. Autour d'Ernst Friedrich », in Thérèse Blondet-Bisch (dir.), *Voir ne pas voir la guerre*, op. cit., p. 271.

<sup>112</sup> Susan Sontag, *Devant la douleur des autres*, op. cit., p. 23.

<sup>113</sup> Gisèle Freund, « Mass media magazine aux États-Unis », *Photographie et société*, Paris, Éditions du Seuil, 1974, p. 133-147.

résolument humaniste. Comme en témoigne Michael Ignatieff dans le livre *Magnum* (2000), le projet de l'agence est à la fois éthique et politique<sup>114</sup>. Les photographes de Magnum adhèrent à une vision idéaliste de la photographie : l'image photographique est investie de valeurs morales et d'un rôle pédagogique au sein de la société<sup>115</sup>. Pour cela les photographes de Magnum créent des photographies hors du commun, des photographies qui forcent l'arrêt. Certaines se dressent encore comme des emblèmes de l'histoire du XX<sup>e</sup> siècle. Citons à titre d'exemple, la photographie du « Républicain » (1936) de Capa, ou encore celle de « La jeune fille à la fleur » (1967) signée Marc Ribou, qui occupent encore une grande place dans la mémoire collective.

La croyance en la capacité du médium à explorer la réalité de façon unique et à la représenter par des images saisissantes, la faculté de la photographie à manifester l'humanité, et le rôle pédagogique qui lui a été conféré sont autant d'attributs qui peuvent expliquer le fait que l'image photographique constitue l'auxiliaire de prédilection des organisations non gouvernementales (ONG). Le rôle des ONG est de témoigner (informer, dénoncer, sensibiliser), améliorer la visibilité de leurs actions (pédagogie), et de renforcer leur légitimité et leur notoriété auprès de l'opinion publique et des pouvoirs publics. La photographie et l'image télévisuelle se présentent comme les relais efficaces dans le traitement médiatique des situations de crises. Si la photographie se range aux côtés des ONG pour remplir leur mission, à leur tour, les ONG vont contribuer à façonner l'iconographie compassionnelle. Comme le rappelle Vincent Lavoie, la création en 1971 de « Médecins sans frontières », suivie de l'émergence de nombreuses autres ONG, a eu une influence considérable sur le développement de l'iconographie compassionnelle<sup>116</sup>. Rappelons

---

<sup>114</sup> *Magnum*, préface de Michael Ignatieff, Londres, Phaidon, 2000, p. 52 et 58.

<sup>115</sup> L'agence Magnum est fondée par Henri Cartier-Bresson, Robert Capa, David Seymour, George Roger et William et Rita Vandivert qui se retirent rapidement. D'autres figures de proue du photojournalisme joignirent leur nom à celui de l'agence, notamment Raymond Depardon et Josef Koudelka.

<sup>116</sup> Rony Brauman, « Imposture de l'image », *La Recherche photographique*, « Photographie humaniste, photographie humanitaire », n° 15, automne 1993, p. 74-79, in Vincent Lavoie, « La

que l'histoire des médias d'information croise celle de l'aide humanitaire, et ce dès le XXI<sup>e</sup> siècle, alors que coïncide l'émergence d'une conscience humanitaire avec l'essor de l'industrie de l'information. Si bien que le succès de l'aide humanitaire est imputé à la rapidité des réseaux d'information. Depuis, le développement de l'action humanitaire semble indissociable de celui des médias de masse<sup>117</sup>. La complémentarité des deux domaines trouve son expression la plus aboutie durant la guerre du Biafra, première opération d'aide humanitaire de grande envergure. Les médias servent à sonner l'alarme en portant à la connaissance du public et du politique l'existence des crises, leur seule présence étant synonyme d'urgence.

Si les ONG reconnaissent l'impact de leur travail sur les décisions politiques, elles déplorent cependant l'uniformisation des traitements médiatiques réservés aux situations de crises. Le recours au langage visuel superlatif des photos-chocs, le sensationnalisme, et les signes de subjectivité sont autant de reproches adressés au photojournalisme<sup>118</sup>. Par le processus d'accoutumance aux images violentes, les ONG craignent que la photographie ne soit pas en mesure d'agir favorablement sur les consciences, et redoutent l'affaiblissement de l'engagement humanitaire. Cette critique qui met en doute l'efficacité dénonciatrice de la photographie rejoint le discours critique qui s'est développé au cours des dix dernières années à l'égard de la diffusion des images de la souffrance des autres. Pour de nombreux auteurs, il s'agit de s'intéresser à la consistance éthique et morale de la mise en spectacle de la souffrance et de la compassion humaniste (Tester, Boltanski, Sontag, Moeller). L'analyse de Sontag pose le problème de la posture éthique à adopter face à ces images d'horreur et d'affliction et celui des implications morales de leur diffusion. En 1977 déjà, date de parution de son recueil d'essais *Sur la photographie*, Sontag

---

photographie compassionnelle », *L'instant-monument. Du fait divers à l'humanitaire*, Montréal, Dazibao, 1997, p. 105

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 107.

nommait les deux ennemies de la photographie de presse : l'indifférence et l'accoutumance :

Les appareils photos miniaturisent l'expérience, transforment l'histoire en spectacle. Les photographies bloquent autant la compassion qu'elles la suscitent ; elles tiennent les émotions à distance. Le réalisme de la photographie engendre une confusion au sujet du réel qui est (à long terme) anesthésiante du point de vue moral tout autant qu'elle est (à long et à court terme) stimulante du point de vue sensoriel<sup>119</sup>.

La pléthore d'images et le degré d'horreur dont les photographies témoignent ont pour effet de provoquer une indifférence à la douleur des autres. L'indifférence est engendrée par l'accoutumance aux images, elle-même entraînée par une culture massive notamment érigée par la télévision. L'accoutumance aux images les plus terribles induit une limite temporelle au choc, qui peut alors s'user et devenir familier. Sontag affirme ne plus croire au sentiment de réalité induit par la spectacularisation de la douleur et de l'horreur<sup>120</sup>. Susan Moeller, pour sa part, a recours à la notion de fatigue compassionnelle pour expliquer notre indifférence psychologique, politique et sociale face à la désolation du monde. La contribution de Moeller au débat postule une manipulation des consciences à grande échelle : afin de répondre à une logique économique, les médias vendent la souffrance humaine sur le marché global, et s'adonnent à une surenchère des images de la souffrance qui conduit au phénomène de lassitude compassionnelle (*Compassion fatigue*). C'est la thèse que soutient Susan Moeller dans un ouvrage consacré à ce phénomène. Le concept de fatigue compassionnelle est emprunté à la littérature psychologique. Parfois appelée stress traumatique secondaire, la fatigue compassionnelle affecte les personnes exposées à la souffrance traumatique des autres. Elle représente le résidu émotionnel provenant d'un travail au cours duquel un individu est exposé à la souffrance et à des événements traumatiques. Il s'agit d'un état psychologique caractérisé par

---

<sup>119</sup> Susan Sontag, « L'héroïsme de la vision », *Sur la photographie. Œuvres complètes I* (1977), *op cit.*, p. 155.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 113.

l'affaiblissement de l'empathie et l'émoussement du sentiment de compassion<sup>121</sup>. Selon Moeller, la fatigue compassionnelle découle de la surexposition du spectateur aux images de souffrance. L'omniprésence de la violence dans les médias fait oublier au spectateur le contenu des images diffusées. Devant la répétition d'images de souffrance, le spectateur ne peut répondre que de son apathie. L'expérience du malheur par procuration qu'exacerbe l'aliénation de notre sensibilité par les médias est infiniment pauvre, argue Moeller<sup>122</sup>. Cette expérience va surtout nourrir un sentiment de profonde passivité qui constitue le fond affectif de notre condition de spectateurs face à la désolation des autres. La question soulevée par Sontag et Moeller, à savoir la façon dont le public réagit à l'engagement émotionnel que les médias proposent en dirigeant délibérément leurs objectifs sur les théâtres de violence, est également posée par certaines pratiques contemporaines définies par la réappropriation de photographies reproduites dans la presse illustrée.

Le travail de Convert dans *Lamento* constitue un exemple probant. Il se situe dans cette mouvance critique visant à remettre en question la valeur morale et historique des représentations de la douleur des autres en proposant des œuvres qui jettent un éclairage nouveau sur leurs usages et leurs enjeux esthétiques<sup>123</sup>. En pointant vers les structures, les soubassements culturels et politiques d'images qui sont étrangères à son corpus, l'art parvient à déconstruire leurs stratégies sous-jacentes ainsi que leur emprunts esthétiques.

La transposition des images de presse du domaine de l'information vers celui de l'art autorise une comparaison entre le régime de représentation du

---

<sup>121</sup> Charles R. Figley, « Compassion Fatigue as Secondary Traumatic Stress Disorder : An Overview », *Compassion Fatigue. Coping with Secondary Traumatic Stress Disorder in Those Who treat the traumatized*, New-York, Brunner/Mazel Publishers, 1995, p. 1-17.

<sup>122</sup> Susan D. Moeller, « Compassion fatigue », *Compassion Fatigue. How the Media Sell Disease, Famine, War and Death*, New-York, Routledge, 1999, p.7-53.

<sup>123</sup> Gaëlle Morel (dir.), « Les espaces de l'image », *Les espaces de l'image*, Montréal, Mois de la Photo à Montréal, 2009, p. 152.

photojournalisme et celui de l'art. Cette comparaison s'exerce sur le terrain de l'esthétique. Les travaux des artistes contemporains Anno Dijkstra, Wang Du et Olivier Blanckart constituent des propositions exemplaires de l'entreprise de reconstitution tridimensionnelle de l'image de presse.

Anno Dijkstra (1970,-) transpose sous forme sculpturale des images de presse lauréates de prestigieux prix et massivement reproduites dans l'espace médiatique<sup>124</sup>. Dijkstra met l'emphase sur la mobilité spatiale des photographies de presse en soumettant ses sculptures à des environnements sémantiquement dissemblables. En reformulant la relation de l'œuvre à son lieu d'implantation, son travail vise à signaler l'illusion d'une adéquation parfaite entre le référent historique et le récit auquel le photojournalisme l'associe. En attirant l'attention sur l'écart entre les discours et les usages de la photographie de presse, son travail remet en doute l'autorité du discours du photojournalisme d'une part, et tend à révéler les qualités fictionnelles de la photographie de presse d'autre part<sup>125</sup>. Nous retrouvons chez Wang Du un souci identique de couper les photographies de presse de leur contexte de parution immédiat afin d'exalter leur qualités fictionnelles et narratives. Wang Du (1956,-) base son travail sur le recyclage des images des médias de masse. Son atelier est un immense laboratoire de productions d'objets réalisés à partir des informations émises par les médias de masse, contournées et restituées en installations ou sculptures monumentales. Le travail de Wang Du vise à mettre le spectateur face au destin que le régime médiatique réserve aux images de presse: le régime du recommencement quotidien au sein duquel les images se suivent sans jamais s'accumuler. Wang Du crée des figures de plâtre issues du flux incessant d'information qui nous submerge chaque jour. Chez Wang Du, la reconstitution des images de presse donne lieu à des

---

<sup>124</sup> Vincent Lavoie, « Le corps de l'image. Reconstitution sculpturale et monumentale de la photographie de presse chez Anno Dijkstra », *Esse*, automne 2009, n°67, p. 50.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 50-51.

sculptures que l'artiste présente en tant qu'«images tri-dimensionnelles<sup>126</sup>». Chez Du cette démarche passe par l'exacerbation des caractères iconiques de l'image et de ses qualités matérielles telles que le cadrage et le hors-champ. Ce faisant, l'artiste propose une critique des médias comme flux, mais aussi de l'individu comme réceptacle de ces flux.

La reconstitution de photographies de presse dans le travail d'Olivier Blanckart donne lieu à une série d'œuvres intitulées *Remix*. Le recours à des matériaux connotés « high tech and low use » s'inscrit dans la tradition post-pop qui consiste à détourner les rebus de la consommation de masse afin de créer des œuvres uniques<sup>127</sup>. La première de la série est inspirée de la photographie de l'immolation par le feu du moine Quan Duc en 1963 à Saïgon. Pendant une soirée de vernissage, en 1996, la réplique est enflammée en pleine rue parisienne. Chez Blanckart, la reconstitution sculpturale des caractéristiques formelles de la photographie se double d'une autre démarche reconstitutive visant à faire revivre l'événement auquel se réfère la photographie de presse. Le mot anglais *reenactment* offre une dimension significative de la procédure de reconstitution historique en tant que modalité d'actualisation d'un événement par sa réitération<sup>128</sup>. Le geste de destruction de la sculpture devient ainsi la métaphore artistique de l'immolation du bonze Quan Duc. La mise à mort symbolique de sa sculpture se présente comme une opération historique qui consiste à déchirer l'écran du visible afin de libérer l'événement, interrompre le cours de l'histoire, imposer l'anachronisme afin d'actualiser dans le présent une temporalité passée.

---

<sup>126</sup> Citation extraite d'un entretien tenu avec l'artiste, Lyon, avril 2004. Voir Jennifer Allen, «L'image à la parade», in Sans Jérôme, Frédéric Grossi et Mathilde Villeneuve, *Wang Du*, Paris, Éditions Cercle d'art, 2004, p. 54.

<sup>127</sup> Richard Leydier, « Olivier Blanckart. High Tech and Low Use », *art press*, n°277, p. 45-47.

<sup>128</sup> Dictionnaire anglais *Word Reference*, [en ligne], <http://www.wordreference.com/enfr/reenactment>

Cet investissement dans la reconstitution de la temporalité de la photographie de presse rapproche la démarche de Blanckart de celle de Convert. Nous pouvons comparer leurs démarches respectives sur la base de cette idée d'actualisation du passé. Parce qu'elle fait jouer tous les aspects de la reconstitution des photographies de presse, - mobilité spatiale et temporelle, construction d'une séquence narrative, ascendant du modèle cinématographique sur l'écriture historiographique - l'œuvre de Convert constitue un exemple probant de reconstitution historique.

Comme le soutient Alfredo Cramerotti dans *Aesthetic Journalism* (2009)<sup>129</sup>, la question esthétique est celle du passage d'un régime esthétique à un autre, en l'occurrence, le passage du journalistique à l'artistique. Sa thèse repose sur deux postulats. En premier lieu, le journalisme est esthétique : il a toujours nourri des liens avec l'esthétique, et ceci est valable même pour le journalisme dit classique qui, avec le temps, a gagné la marque d'objectivité. Le deuxième postulat admet le rôle critique du journalisme esthétique<sup>130</sup> et confirme la capacité de l'art à produire d'autres configurations, formes ou systèmes de représentation de l'information<sup>131</sup>. Ce deuxième postulat affirme que l'art, en ayant recours à un autre régime esthétique, contribue à la production de sens. L'esthétique constitue donc le dénominateur commun aux deux régimes. Elle offre le terrain sur lequel peut s'exercer la comparaison, la confrontation et l'évaluation des systèmes de représentations respectifs au journalisme et à l'art. En élaborant d'autres systèmes de représentation de l'information qui se fondent sur un changement de support, l'art peut questionner l'hégémonie du *statu quo*, c'est-à-dire remettre en question la validité d'une seule manière de produire de l'information. C'est un coup porté à l'ontologie du journalisme qui ne peut avoir lieu qu'en comparant un système de représentation à un

<sup>129</sup> Alfredo Cramerotti, « What is Aesthetic Journalism? », *Aesthetic Journalism. How to Inform without Informing*, Chicago, University of Chicago Press, 2009, p. 22.

<sup>130</sup> Rappelons que par « journalisme esthétique » (*Aesthetic Journalism*), Cramerotti se réfère à un ensemble de propositions artistiques qui choisissent le lieu de l'art comme lieu de monstration et de transformation du matériau médiatique. *Ibid.*, p. 21.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 22-23.

autre, en confrontant une expérience esthétique à une autre, en opposant le pluriel à l'univoque<sup>132</sup>. C'est donc dans la transposition des images de presse vers le lieu de l'art que la confrontation entre les deux régimes peut s'accomplir. Le geste de transposition a pour effet de ramener l'attention sur l'esthétique, invitant ainsi à la comparaison. Comme le souligne Cramerotti, il est moins question de faire valoir la supériorité d'un système de représentation sur l'autre que d'invalider le principe d'équivalence entre un système de représentation et ce qui est représenté. En reformulant le rapport qui lie la forme au contenu, les opérations de l'art mettent à mal la validité même du système de représentation du journalisme qui fonde son unité et sa cohésion sur l'idée d'une équivalence entre le système de représentation et ce qui est représenté<sup>133</sup>.

Le travail critique de l'art consiste donc à offrir une alternative et à proposer la pluralité là où le domaine médiatique impose trop souvent l'univoque, afin d'ouvrir les images aux possibilités d'interprétation. Comme le souligne Jacques Rancière, le travail de l'art consisterait bien à réaliser deux choses : d'un côté opacifier les images sources en les intégrant au domaine de l'art, et de l'autre, libérer leur latences, leur redonner voix afin d'activer la puissance de l'histoire qu'elles détiennent, ce qui aurait pour effet d'arrêter le flux médiatique et de les sortir de l'indifférence<sup>134</sup>.

---

<sup>132</sup> *Ibid.*

<sup>133</sup> *Ibid.*

<sup>134</sup> Jacques Rancière, « Image nue, image ostensive, image métaphorique », *Le destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003, p. 31-33.

## Conclusion

Il apparaît que chez Pascal Convert, la ressemblance avec certaines conventions du photojournalisme, comme le recours à la rhétorique compassionnelle, est mis au service d'un travail de distanciation avec les images sources. En se faisant images d'empreintes, les sculptures de Convert appellent aux transmissions physiques entre forme et contre-forme, révélant ainsi les liens généalogiques de ressemblances formelles entre les photographies et les sculptures d'une part, et dévoilant certaines transmissions temporelles, telles que le surgissement du passé dans le présent, d'autre part. Les œuvres de Convert instaurent à l'intérieur du processus de duplication par empreinte une tension en jouant avec les différences et les ressemblances tant formelles que temporelles. La duplication par empreinte crédite les œuvres de Convert d'une valeur de différence constitutive d'une temporalité et invite à la comparaison.

Dans le chapitre suivant, nous tenterons de montrer comment l'usage de l'empreinte par Convert crée une distance par rapport à l'objet source, davantage qu'il ne vise à simplement le dupliquer. Il s'agira de voir en quoi la technique choisie de l'empreinte suppose un rapport de résonance et d'analogie entre la forme et la temporalité. Nous verrons comment le processus de duplication par empreinte a pour effet d'imposer l'anachronisme afin d'actualiser dans le présent une temporalité passée.

## CHAPITRE 3

### L'ANACHRONISME DE L'EMPREINTE

Le procédé de l’empreinte, qui est à l’origine de nombreuses œuvres sculpturales de Pascal Convert, sous-tend une réflexion menée sur la question de la mémoire en général, et de la dialectique de l’apparition et de la disparition en particulier. Les notions conjointes de matrice et de moulage, qui gouvernent la réalisation de nombreuses sculptures de Convert, témoignent d’une préoccupation plastique constante : les rapports de réversibilité entre la forme et la contre-forme, la relation de l’intérieur à l’extérieur. Les jeux plastiques qu’autorise la reconstitution par empreinte laissent voir le caractère éminemment anachronique des objets qui en résultent. L’empreinte constitue un procédé fondamental du travail de reconstitution opéré par Pascal Convert car elle autorise l’interpénétration dialectique des temps dans ses objets, permettant ainsi de repenser l’historicité de ses œuvres. Nous entendons mettre au jour certaines caractéristiques du travail de Convert, telles que le jeu d’inversions formelles, le déplacement autobiographique, et le travail de distanciation avec les images sources et ce qu’il autorise comme engendrements formels et transformations plastiques et temporelles.

### 3.1 Le paradigme de l’empreinte

L’empreinte est à la fois un processus concret qui se présente comme une technique de reproduction, et comme un outil théorique ayant servi de modèle à de nombreuses réflexions de nature philosophique, notamment les théories de la perception<sup>135</sup>, ou sémiotiques, lorsqu’il s’agit des théories du signe, de la trace, de l’image, de la ressemblance<sup>136</sup>. Encore aujourd’hui, l’empreinte se situe au cœur de pratiques artistiques contemporaines, comme nous pouvons le constater à l’examen de *Lamento*, 1998-2005 de Pascal Convert.

L’empreinte constitue une technique qui implique le geste. Elle est le résultat d’un processus, c’est-à-dire d’une expérience physique, d’une opération. Le résultat de l’empreinte est considéré comme une forme, un visuel, ou un graphisme en volume. Faire une empreinte revient à produire une figure marquée par l’impression en relief ou en creux en appliquant la pression d’un corps sur une surface. L’empreinte n’existe qu’à partir du moment où un objet prête sa particularité physique à une surface sensible<sup>137</sup>. Le processus de l’empreinte est porteur de procédures d’engendrement. Il offre la possibilité de donner forme à quelque chose d’autre à partir d’une matière qui vient s’y coller, s’y empreindre. Est appelée forme en négatif la contre-forme du résultat désiré. C’est cette dialectique de la forme et de la contre-forme qui définit le dispositif opératoire du processus de l’empreinte. Elle commande la transmission des ressemblances et assure la filiation entre les objets utilisés dans ce processus de reproduction puisqu’elle offre la possibilité technique de

---

<sup>135</sup> Jean Deprun, « D’Ovide à Descartes : Médée et le morceau de cire », in *Correspondances. Mélanges offerts à Rogers Duchêne*. Études réunies par Wolfgang Leiner et Pierre Ronzeaud, Aix-en-Provence, Publications de l’Université de Provence, 1992, p. 77, [en ligne].

<sup>136</sup> Georges Didi-Huberman, « Ouverture. Sur un point de vue anachronique », *L’empreinte*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996, p. 16.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 23.

donner forme à l'absence<sup>138</sup>. Ainsi, l'empreinte présente une généalogie avec l'image source, c'est-à-dire l'image qui lui donne corps. L'empreinte a ceci de particulier qu'elle n'existe qu'en relation avec ce qui l'a précédé, c'est-à-dire une morphologie qui lui préexiste.

### 3.1.1 L'empreinte comme technique de reproduction

Durant la préhistoire, les hommes ont laissé une trace de leur passage sur les parois, dans des centaines de cavernes dans le monde. On retrouve, par exemple, ce type de traces dans les grottes de Gargas, Pech Merle et Cosquer en France, de Cueva de las Manos Pintadas en Argentine mais elles sont aussi présentes sur presque tous les continents : Amériques, Australie et Nouvelle-Guinée, Europe et Afrique du Nord<sup>139</sup>. Il existe une foule de formes, pariétales ou mobilières, dans lesquelles le style n'intervient pas de façon sensible. Elles traversent tout le temps de la Préhistoire, un peu partout dans le monde : ce sont les signes élémentaires, les traces graphiques fugaces tels que les points et les signes ponctués, les flèches, les traits simples, mais aussi des représentations segmentaires du corps humain, notamment les pieds, toujours positifs, c'est-à-dire gravés ou piquetés, et les mains, positives et négatives<sup>140</sup>. La technique des mains négatives apparaît comme un outil de reproduction qui joue sur le contact et sa trace, l'absence et le souvenir d'une présence. L'empreinte préhistorique appelle déjà aux notions de signifiant et signifié liées à l'évocation d'une forme absente. Elle est une forme qui permet une dialectique. Elle invite à la lecture des choses absentes, mais qui restent présentes par l'évocation d'un signe, par une lecture mentale. Dès la préhistoire, l'empreinte se

<sup>138</sup> *Id.*, « Formes généalogiques : l'empreinte comme matrice », *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Éditions de Minuit, 2008, p. 55.

<sup>139</sup> Voir Randall White, *L'art préhistorique dans le monde*, Paris, Éditions de la Martinière, 2003, 239 p; Denis Vialou, *La préhistoire*, Paris, Gallimard, 1991, 430 p; Jean Clottes, *L'art des cavernes préhistoriques*, Paris, Phaidon, 2010, 326 p.

<sup>140</sup> Denis Vialou, « Le temps dans les formes », *La préhistoire*, Paris, Gallimard, 1991, p. 166.

présente comme un outil extrêmement subtil qui brouille les catégories entre le processus et le résultat, entre la trace et le symbole, entre le réalisme et le symbolisme<sup>141</sup>. Dès l'âge de bronze, la technique de l'empreinte (moulage) décline toutes ses possibilités techniques : la forme, la contre-forme et la matrice comme outil de reproductibilité. Deux méthodes sont utilisées en Mésopotamie : la fonte au moule et la fonte à la cire perdue<sup>142</sup>. Les techniques de moulage de matières dites « plastiques », moules de bronze ou d'argile cuite, se sont développées afin de permettre la reproduction à plusieurs exemplaires.

L'empreinte n'a pas uniquement contribué à la sérialité de l'objet en vue d'une production plus facile, elle a également transporté l'objet reproduit dans « des situations où l'original ne pourrait se trouver<sup>143</sup>. » En reproduisant l'original aisément, l'empreinte permet de multiplier et de diffuser l'image pour la faire voyager à l'extérieur des limites géographiques et temporelles.

Les Romains avaient un goût prononcé pour l'art grec. Au cours de la République, c'est surtout à travers le défilé triomphal des butins de guerre pris aux cités grecques vaincues que se développe le goût pour les formes helléniques<sup>144</sup>. Dès le II<sup>e</sup> siècle avant J-C, un grand nombre d'artistes grecs étaient fixés à Rome<sup>145</sup>. Ces sculpteurs se sont souvent contenté de reproduire des œuvres grecques, ce qui rend

<sup>141</sup> Georges Didi-Huberman, « L'empreinte comme paradigme », *La ressemblance par contact*, op. cit., p. 50-51.

<sup>142</sup> André Leroi-Gourhan, *L'homme et la matière*, Paris, Albin Michel, 1971, pp. 200-201.

<sup>143</sup> Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2003, p. 15.

<sup>144</sup> Plutarque, *Vie de Paul Émilie*, XXXI, 86 : « La pompe triomphale avait été répartie sur trois jours, dont le premier suffit à peine au défilé des statues, des tableaux et des colonnes pris à l'ennemi et qui occupaient deux cent cinquante chars » (Traduction Bernard Latzarus, 1950).

<sup>145</sup> Bien que le II<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ fût le siècle décisif dans la formation du monde romain car Rome était parvenue à prendre possession de l'orient méditerranéen reprenant ainsi l'héritage de la grèce à la suite d'une vague de conquête marquée par la prise de villes grecques où fleurissaient les arts, telles que Tarente (272 av. J-C), Syracuse (212 av. J-C), Corinthe (146 av. J-C), l'art ne se manifesta vraiment qu'à la fin de ce siècle et au début du suivant. Voir Bernard Adreae, *L'art de l'ancienne Rome*, Paris, L. Mazenod, 1973, p. 45.

parfois difficile de distinguer les copies des œuvres originales. À cette école gréco-romaine appartiennent les statues de *Diane à la biche* (I-II<sup>e</sup> siècle ap. J-C), et de *Diane de Gabies* (c. 300 av. J-C), aujourd'hui abritées au musée du Louvre<sup>146</sup>. L'observation de la statuaire grecque aboutit chez les sculpteurs romains à la triple démarche d'interprétation, imitation, émulation (*interpretatio, imitio, aemulatio*)<sup>147</sup>. Nombre d'œuvres sont ostensiblement inspirées d'œuvres grecques, tel *L'Auguste de prima porta*. Les œuvres romaines les plus connues sont souvent des productions mixtes issues de la reproduction d'un buste grec tandis que l'effigie est un moulage sur nature du visage de la personne représentée. La pratique du moulage avec du plâtre sur nature à des fins de portraits est un héritage que Pline attribue à Lysistratus de Sicyone, frère du sculpteur grec Lysippe. Selon Pline, Lysistratus aurait découvert la technique de moulage à la cire perdue en 324 avant J-C, lui permettant d'atteindre un degré de ressemblance inégalé<sup>148</sup>.

L'empreinte ne communique pas uniquement les qualités physiques d'un objet. Elle peut véhiculer l'image de l'être unique puisque les visages et les figures statufiés par le processus de l'empreinte matérialisent une individualité dont la forme serait vouée à se diluer dans le temps après la mort. L'empreinte participe pleinement au culte de la ressemblance généalogique que proposait la production de masques mortuaires moulés directement sur le visage des défunts et des personnages importants<sup>149</sup>. La pratique des masques mortuaires antiques dans les rituels funéraires romains est exemplaire du lien généalogique entre l'individu et son image. Le masque n'est pas un substitut, mais bien une tête autonome. Dans un certain sens, l'empreinte réussit là où le corps échoue. Dans un dialogue avec le temps, la trace laissée par le

<sup>146</sup> Henry Martin (dir.), « La sculpture », *L'art grec et l'art romain*, Paris, Librairie d'art R. Ducher, p. 52.

<sup>147</sup> Jean Charbonneaux, « L'art du portrait », *L'art au siècle d'Auguste*, Lausanne, La Guilde du Livre, p. 53-54.

<sup>148</sup> Pline, *Histoire naturelle livre XXXV*, texte établi, Paris, Éditions Les Belles Lettres, 1985, p. 102.

<sup>149</sup> Julius Von Schlosser, « Imagines et cérémonies funèbres », *Histoire du portrait en cire*, trad. Édouard Pommier, Paris, Macula, 1997, p. 20-32.

corps survit plus facilement que la chair et les souvenirs. Sa durabilité physique lui donne le pouvoir de rendre pérennes les choses dont elle tire sa ressemblance. A la différence du corps, l’empreinte ne craint pas le vieillissement, la déformation ou l’affaiblissement par le temps.

L’empreinte mortuaire est un culte qui permet de faire le lien entre le monde des vivants et celui des morts. Elle engage la généalogie, l’hérédité et la transmission à la postérité. Le masque mortuaire transmet un héritage identitaire ainsi qu’un témoignage familial et social. La coutume des masques mortuaires s’est conservée dans le culte des morts, et à cette pratique ancienne, le courant naturaliste artistique du XV<sup>e</sup> siècle (Quattrocento) donna une impulsion nouvelle avec le masque mortuaire au service du portrait sculpté. La technique de l’empreinte devient l’outil de prédilection pour imiter et dupliquer le vivant<sup>150</sup>.

L’efficacité technique à reproduire le vivant a fait entrer l’empreinte dans l’une des sphères des beaux-arts, la sculpture<sup>151</sup>. Les artistes du quattrocento utilisent le modelage pour empreindre sur nature afin d’imiter le vivant et de souscrire à l’idéal grec antique. L’Antiquité devient le modèle absolu des artistes et la philosophie humaniste place l’homme au centre du monde. Au symbolisme religieux du Moyen-Age se substituent le naturalisme et la rationalisation de l’espace visuel<sup>152</sup>. Aussi, l’imitation en sculpture apparaît-elle comme l’équivalent du renouveau. L’imitation est alors intrinsèquement liée à la notion de ressemblance<sup>153</sup>. Ainsi, Donatello, l’un des sculpteurs les plus remarquables et les plus influents du début de

<sup>150</sup> Georges Didi-Huberman, « L’empreinte comme paradigme », *La ressemblance par contact, op. cit.*, p. 98.

<sup>151</sup> Miranda Marvin, « Copying in Roman Sculpture : The Replica Series », in Eve D’Ambra, *Roman Art in Context. An Anthology*, New-Jersey, N.J. Prentice-Hall, 1993, p. 161.

<sup>152</sup> Erwin Panofsky, « La Renaissance : effort d’auto-définition ou illusion trompeuse ? », *La Renaissance et ses avant-courriers dans l’art d’Occident*, trad. L. Verron, Paris, Flammarion, 1993, c 1944, p. 24.

<sup>153</sup> Georges Didi-Huberman, « L’empreinte comme paradigme », *La ressemblance par contact, op. cit.*, p. 98.

la Renaissance, fut considéré à la fois comme l'égal et l'imitateur des anciens, un « *grande imitatore degli antichi*<sup>154</sup> ».

La technique de l'empreinte a permis l'étude de l'art antique. La copie des œuvres ou fragments d'œuvres est un moyen d'apprentissage des arts, et modeler des bustes dans le plâtre, procéder à leurs reports pièce par pièce, membre par membre a facilité la redécouverte des valeurs et canons de l'Antiquité. En Italie, les ateliers d'artistes parviennent méthodiquement à la maîtrise de cette technique de moulage d'après nature. La description donnée par Cennino Cennini dans son célèbre traité atteste de l'assimilation de ce procédé en détaillant les étapes du moulage du corps humain dans son intégralité et celui des animaux. Un extrait de son texte témoigne d'un usage élargi de cette technique qui n'est plus limitée au moulage des masques mortuaires<sup>155</sup>. C'est le cas avec l'encadrement de la troisième porte du baptistère San Giovanni à Florence, dite *La Porte du Paradis*, réalisée par Lorenzo Ghiberti de 1425 à 1432. La porte présente une variété de reliefs réalisés selon la technique du moulage. Le moulage d'éléments séparés est une pratique courante dans les ateliers d'artistes à la Renaissance. Cette pratique ouvre la sculpture à plus de malléabilité puisqu'elle permet le libre assemblage des différents éléments. La sculpture ne se présente plus comme une création sur le vif mais bénéficie de la souplesse qu'autorise le montage de ces différents éléments<sup>156</sup>.

Avec Donatello, l'empreinte comme technique d'atelier et *modus operandi* trouve son expression la plus aboutie. Elle représente à la fois une ouverture sur le modelage de la matière, une avenue vers le naturalisme et une réponse au défi

<sup>154</sup> Rolf Toman (dir.), « La cathédrale Santa Maria del Fiore », *Renaissance italienne. Architecture, sculpture, peinture, dessin*, Paris, Éditions de la Martinière 1995, p. 189.

<sup>155</sup> Cennino Cennini, « chapitre CLXXXV : Ceci te montre comment on peut mouler un nu entier d'homme ou de femme, ou un animal et le couler en métal », *Il Libro dell'arte*, Paris, Berger-Levrault, 1991, p. 332-334.

<sup>156</sup> Georges Didi-Huberman, « L'empreinte comme paradigme », *La ressemblance par contact*, op. cit., p. 102.

technique posé par la fonte du bronze, qui fait intervenir de manière cruciale le moulage et le montage<sup>157</sup>. Sa célèbre sculpture de bronze *Judith et Holopherne* (c.1450) est composée de onze morceaux réalisés à la cire perdue où chacun des morceaux se démarque par la particularité de sa texture. Ainsi, le drapé de Judith résulte du moulage d'une vraie toile, et non d'une surface sculptée dans la pierre. La *Judith* de Donatello n'est pas une œuvre directement sculptée dans la roche et ensuite livrée à l'artisan fondeur. Elle se présente comme le montage d'un ensemble de pièces moulées sur l'existant; toute la difficulté étant de penser la scène et la posture du corps en fragments démontables, puis d'imaginer leur réassemblage, de les modifier au cours du montage, associant dans un même mouvement les réponses formelles et les réponses techniques. Pour les artistes de la Renaissance, l'empreinte devient une « hypothèse technique<sup>158</sup> » employée librement dans la production d'objets esthétiquement composites et historiquement anachroniques<sup>159</sup>.

### 3.1.2 L'anachronisme de l'empreinte

Dans l'introduction de son ouvrage sur le paradigme de l'empreinte, *Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte* (2008), Georges Didi-Huberman explique comment l'objet-empreinte est un objet anachronique. La complexité de parler historiquement de l'empreinte réside dans son rapport au temps, à sa longévité. L'empreinte existe avant l'homme et peut lui survivre. Elle surplombe l'histoire et dépasse les cadres temporels. Comme le souligne Didi-Huberman, la condition de l'empreinte est une condition à la fois préhistorique, moderne et post-moderne des arts visuels. Certes, elle renvoie à un moment ponctué, une temporalité révolue, pourtant il est difficile de parler

---

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>159</sup> *Ibid.*

d'évolution au sens formel ou structurel : une empreinte de main du V<sup>e</sup> siècle avant J-C est la même que celle moulée au XX<sup>e</sup> siècle. L'empreinte, au fond, n'a pas d'histoire<sup>160</sup>. Une autre difficulté de parler historiquement de l'empreinte réside dans la complexité temporelle de l'objet-empreinte, dans la relation qu'il engage au passé et au présent.

L'empreinte ne communique pas uniquement les qualités physiques d'un objet. Elle est également porteuse de temporalités. Le processus de reproduction par empreinte révèle un rapport de contiguïté entre les trois conditions de la forme, c'est-à-dire la forme, la contre-forme et la matrice, qui est riche d'enseignements pour qui tente de mesurer la complexité temporelle de l'objet-empreinte. Parmi les nombreux exemples fournis par Georges Didi-Huberman afin d'illustrer le lien généalogique qui unit l'empreinte à son image source, nous retiendrons celui des crânes exhumés à Jéricho en 1953, employés dans le culte d'ancêtres attesté de l'époque moustérienne<sup>161</sup>. Le culte des crânes offre une réflexion sur les rapports de réversibilité dans le processus de l'empreinte en proposant des objets qui ont ceci de particulier qu'ils ont été « *surmodelés*<sup>162</sup> », c'est-à-dire qu'ils ont servi de réceptacles à la fabrication d'une empreinte qui tient lieu de portrait du défunt. Le crâne du mort sert de matrice. L'empreinte qui en résulte devient à son tour la forme qui engendre, puisqu'elle se présente comme la matrice de la tête. Le crâne devient ainsi le lieu d'un jeu de réversibilité entre la forme et la contre-forme, entre l'équivalence et l'asymétrie, entre la perte et la conservation ; un jeu qui ouvre sur des possibilités d'invention plastiques. Si, comme le soutient Didi-Huberman, le rapport de contiguïté entre les trois conditions de la forme tend à complexifier le lien généalogique entre l'objet empreinté et son empreinte, il tend surtout à complexifier la temporalité des objets créés par le processus de l'empreinte. Notons que la réversibilité de la forme

---

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 11-12.

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 55-56.

<sup>162</sup> *Ibid.*

conduit à certaines mutations temporelles. Elle instaure une confusion entre l'avant et l'après. Il devient difficile de dire qui de l'empreinte ou de la forme matrice précède sur la ligne chronologique. Il apparaît que la réversibilité physique de la forme met au jour la valeur temporelle de l'empreinte, c'est-à-dire son caractère éminemment anachronique.

L'anachronisme de l'empreinte réside dans la collision des temps, dans la capacité de l'empreinte à faire surgir dans le présent une temporalité passée. L'empreinte exprime le paradoxe temporel, et ce faisant, elle met en œuvre le paradigme de l'anachronisme. Une occurrence du concept d'anachronisme chez Didi-Huberman permet de confirmer qu'il s'agit moins du temps que du temps des œuvres :

[L]es images, certes, ont une histoire ; mais ce qu'elles sont, le mouvement qui leur est propre, leur pouvoir spécifique, tout cela n'apparaît que comme un symptôme - un malaise, un démenti plus ou moins violent - dans l'histoire. Je ne veux surtout pas dire que l'image est « intemporelle », « absolue », « éternelle », qu'elle échappe par essence à l'historicité. Je veux dire, au contraire, que sa temporalité ne sera pas reconnue comme telle tant que l'élément d'histoire qui la porte ne sera pas dialectisé par l'élément d'anachronisme qui la traverse<sup>163</sup>.

Il y aurait un temps propre des œuvres d'art, distinct du temps des événements historiques, et la conceptualisation de ce temps propre impose de reconnaître l'interpénétration temporelle dans les images.

Selon Georges Didi-Huberman, l'anachronisme constitue l'outil indispensable d'une histoire critique puisqu'il permet de révéler la complexité et la différenciation des ordres temporels<sup>164</sup>. Sa formulation rejoint le travail élaboré par Walter Benjamin qui, dès les années 1930, défend une conception de la temporalité historique qui

<sup>163</sup> Georges Didi-Huberman, *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 2000, p. 25.

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 41.

refuse le processus linéaire et continu de l'histoire<sup>165</sup> en désignant l'anachronisme comme la condition nécessaire au travail de l'histoire<sup>166</sup>. Contrairement à l'historicisme, qui tend à présenter le passé comme une temporalité coupée du présent, Benjamin fait appel à une conscience du présent qui est en mesure de s'immiscer dans le continuum de l'histoire<sup>167</sup>. Il montre que le passé, le présent et le futur ne sauraient se présenter de manière successive sur la ligne chronologique, mais qu'ils constituent trois manifestations de la conscience historique<sup>168</sup>, trois modalités du temps, chacune étant irréductible aux deux autres<sup>169</sup>. Son mode d'interprétation historique, le matérialisme historique, consiste à actualiser l'expérience historique dans le présent. Benjamin considère que le fait historique n'existe et ne se construit que dans l'écriture de l'histoire<sup>170</sup>. Dès lors le rapport temporel continu entre passé et présent que postule l'historicisme est brisé : « Le rapport de ce qui a été au maintenant est dialectique; il ne s'agit pas d'un processus, mais d'une image [...]»<sup>171</sup>. » C'est ainsi que chaque image dialectique devient l'objet historique lui-même conçu comme une césure dans le déroulement du temps<sup>172</sup>.

Les images dialectiques, n'appartiennent pas à l'ordre continu du temps, elles le brisent et lui échappent. Si elles sont dites historiques, ce n'est pas parce qu'elles appartiennent à un passé, mais parce qu'elles permettent au passé de surgir, et ce faisant, elles dévoilent l'historicité du temps. À elles seules, elles constituent les

<sup>165</sup> Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », *Œuvres III*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000, p. 439.

<sup>166</sup> Georges Didi-Huberman, « L'image malice. Histoire de l'art et casse-tête du temps », *Devant le temps*, *op. cit.*, p. 91.

<sup>167</sup> Eduardo Cadava, « Caesura », *Words of Light. Theses on The Photography of History*, Princeton, Princeton University Press, 1997, p. 60.

<sup>168</sup> Stéphane Mosès, « Walter Benjamin. Les trois modèles de l'histoire », *L'ange de l'histoire. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Paris, Le Seuil, p. 125.

<sup>169</sup> *Ibid.*

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>171</sup> Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle. Le livre des passages*, trad. Jean Lacoste, Paris, Cerf, 1989, p. 494, cité par Stéphane Mosès, « Walter Benjamin. Les trois modèles de l'histoire », *L'ange de l'histoire. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, *ibid.*, p. 168.

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 149.

articulations temporelles fécondes au travail de l'histoire. Elles forment le langage dont l'historien se sert pour déchiffrer le passé, et constituent ce que Benjamin désigne comme « phénomènes originels de l'histoire<sup>173</sup> », grâce auxquelles le passé peut être actualisé.

L'anachronisme nous oblige à repenser les modèles du temps, d'une part, parce qu'il impose une réflexion sur la théorie de l'histoire et d'autre part, à cause de l'émiettement de son objet d'étude : la vérité de la continuité historique. Penser l'empreinte à l'aune du concept de l'anachronisme c'est donc admettre la nécessité de mettre à jour la complexité temporelle de l'objet-empreinte. Considérer l'image de l'empreinte comme une image dialectique revient à admettre que sa plasticité, c'est-à-dire sa propension à recevoir et à donner forme, est soumise au surgissement de l'imprévu, qu'il soit de nature visuelle ou temporelle. Il s'agit donc de voir dans l'empreinte les attributs de l'image dialectique, c'est-à-dire une image en mesure d'interrompre le cours de l'histoire et de révéler la complexité des ordres temporels.

### 3.1.3 L'empreinte comme outil de mémoire

Le recours au procédé de duplication par empreinte permet à Pascal Convert de situer ses œuvres dans une longue durée susceptible de traduire le lien physique et temporel entre l'objet source et son empreinte. L'intérêt de Convert pour les propriétés anachroniques de l'empreinte répond à son ambition de révéler les régimes d'historicité qui traversent ses œuvres.

L'empreinte constitue un processus fondateur du travail de Pascal Convert qui sous-tend une réflexion menée autour de la question de la mémoire en général, et de

---

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 148.

la dialectique de l'apparition et de la disparition en particulier, c'est-à-dire la relation de la trace à l'effacement, de la généalogie et de la transmission<sup>174</sup>. Les notions conjointes de matrice et de moulage, qui apparaissent dans l'élaboration de nombreuses œuvres de Pascal Convert, attestent d'une préoccupation plastique constante, à savoir les rapports de réversibilité entre la forme et la contre-forme.

Pascal Convert utilise des matériaux traditionnels (verre, bois, cire) et des techniques d'empreinte comme le sablage, la gravure ou le moulage. Il a également fait usage de plaques de plâtre où s'inscrivent en creux des empreintes à peine lisibles, le verre dans ses différents états, ainsi que le bois sous forme de souches trempées dans un bain d'encre, ainsi que la cire monochrome ou polychrome. Ses œuvres évoquent la temporalité des êtres ou des objets en ne laissant parfois transparaître sur ces matériaux que la trace, ou l'empreinte d'une réalité physique ou psychique, comme par exemple les étonnants autoportraits réalisés en reprenant les dessins de ses encéphalogrammes nocturnes : *Chambre de sommeil*, 1982<sup>175</sup>.

Le procédé de l'empreinte est à l'origine de la conceptualisation et de la réalisation de nombreuses œuvres sculpturales : autoportraits<sup>176</sup>, sculptures anatomiques<sup>177</sup>, objets moulés<sup>178</sup>, et souches d'arbres vitrifiées ou plongées dans un

<sup>174</sup> Philippe Dagen, « Pascal Convert et l'obsession de l'absence », *art press*, n° 339, novembre 2007, p. 36.

<sup>175</sup> *Ibid.*

<sup>176</sup> « *Autoportrait* » 1991, empreinte d'autoportrait peint (1963), mine de plomb sur plâtre ; « *Autoportrait* » 1992, empreinte de bras et de tête, argent sur cuivre ; « *Autoportrait* » 1993, porcelaine de Sèvres, biscuit émail bleu, acier inoxydable ; *Vitraux pour l'Abbatiale de Saint Gildas*, 2008, cristal ; *Portrait négatif et positif de Joseph Epstein et de son fils Georges Duffau-Epstein*, 2009, cristal noir ; *Portrait négatif et positif de Joseph Epstein et de son fils Georges Duffau-Epstein*, 2009, cristal ; *Lettre au fils*, Joseph Epstein et son fils Georges Duffau-Epstein, 2009, cire noire ; *Tombe pour Anna Politkovskai*, stèle en cristal noir ; *Lamento*, 1998-2005, cire polychrome.

<sup>177</sup> *Sculpture non attribuée*, empreinte de mains, 1994, plâtre et graphite ; *Sculpture non attribuée*, 1996, empreinte négative de jambe gauche, argent sur cuivre ; *Sculpture non attribuée*, 1996, empreinte négative de jambe gauche, porcelaine de Sèvres.

<sup>178</sup> *Empreinte*, 1989, potiches chinoises et chien de Fô, verre massif ; *Empreinte (corail cerveau)*, 1992, cuivre ; *Empreinte*, 1992, bergère du XIX<sup>e</sup> siècle, cire ; *Keshiki (empreinte de peinture)*, 1993, laque japonais sur plâtre.

bain d'encre de Chine<sup>179</sup>. Ainsi, le travail de reconstitution par empreinte est réalisé à partir d'images souches de natures différentes : l'image physique, photographique ou picturale, la morphologie humaine ou végétale (souches d'arbres) ou encore les pièces de mobilier. Les techniques employées par l'artiste lui permettent de créer des objets-empreintes qui déclinent tout le registre formel du procédé : moulages en positif, moulages en négatif, et objets extrêmes qui se tiennent à l'extrémité du spectre des possibilités de l'empreinte, comme ses objets figés par vitrification, en sorte que l'objet et la pellicule qui lui est appliquée se fondent en une forme unique, faisant ainsi converger en un seul objet les différentes conditions de la forme (forme, contre-forme et matrice).

Dans sa *Vitrification* de 1989 à la galerie Dumont par exemple, l'artiste a utilisé le motif suranné des tapisseries du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle : un motif pour impressions textiles appartenant à un passé relativement proche, qui relève d'un goût décoratif dont les maisons des grands-parents peuvent aujourd'hui encore témoigner; un motif qui se tient au seuil de la mémoire personnelle et collective<sup>180</sup>. Les arabesques du dessin textile sont moulées dans des carreaux épais de verre vénitien que l'artiste a voulu inscrire dans l'embrasure d'une porte. D'un côté la surface donnait à voir une empreinte opalescente, de l'autre côté le motif figé dans l'épaisseur du verre renouvelait l'expérience phénoménologique de ce lieu de passage qu'est l'embrasure d'une porte<sup>181</sup>. Georges Didi-Huberman fait remarquer, au sujet de l'usage du décoratif dans le travail de Convert, une opération de déplacement autobiographique réalisée sur les lieux eux-mêmes<sup>182</sup>. C'est également le cas lorsque Convert procède au moulage puis à la vitrification d'une grande rose décorative

<sup>179</sup> *Sans titre*, souche d'arbre de Verdun, 1995, encre de Chine; *Empreinte. Cerisier atomisé du temple Seju-ji, Hiroshima*, 1997-1998, laque sur résine.

<sup>180</sup> Georges Didi-Huberman, « Meubles et bibelots », *La demeure, la souche. Apparentements de l'artiste*, Paris, Éditions de Minuit, 1999, p. 62.

<sup>181</sup> *Ibid.*

<sup>182</sup> *Ibid.*

épargnée de la ruine de la villa Belle-Rose. L'œuvre *Belle-Rose* (1990) porte le nom propre du lieu, manifestant une mémoire du lieu et des personnes qui l'ont habité. Le mobilier devient ainsi un support pour le souvenir; la trace devient l'outil mnémotechnique<sup>183</sup>.

Pour la série *Appartement* 1987-1990, Convert invente des modalités spatiales pour cette dialectique de la réversibilité de la forme qui seront appliquées à la reconstitution picturale de son propre appartement. Son travail a d'abord consisté à vider l'appartement de tous ses meubles, puis à appliquer sur la surface de chaque boiserie murale une plaque de verre de la même forme, puis observer ensuite le rapport de la forme à son revêtement à la fois partiel et transparent<sup>184</sup>. De 1987 à 1990, l'artiste investit cet objet-habitacle, procédant à divers relevés et reports des composantes architecturales de la demeure<sup>185</sup> qui participent à la transformation formelle de l'appartement : du lieu habité au panorama puis au volume, du relief au dessin ou à l'empreinte sablée<sup>186</sup>. Cette étude aboutit à une étude<sup>187</sup> qui donne à voir un jeu d'inversions entre les vides et les pleins. Les zones d'éclairément sont devenues des pans noirs de marmorite évoquant ainsi l'idée d'une version «retournée<sup>188</sup>» de l'appartement, rendant ainsi l'accès à l'image originale de l'appartement presque inaccessible<sup>189</sup>.

Pascal Convert reconduit les problématiques de réversibilité de la forme dans l'élaboration de sa série de sculptures anatomiques qui mettent en jeu la trace

---

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>185</sup> *Appartement de l'artiste*, 1987. Vue de l'intérieur, *Appartement de l'artiste*, 1990. Vue axonométrique.

<sup>186</sup> Georges Didi-Huberman, « Salon avec lambris », *La demeure, la souche. Apparetements de l'artiste*, *op. cit.*, p. 50.

<sup>187</sup> *Appartement de l'artiste*, 1990, marmorite noire et peinture blanche sur bois.

<sup>188</sup> Georges Didi-Huberman, « Salon avec lambris », *La demeure, la souche. Apparetements de l'artiste*, *op. cit.*, p. 52.

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 50.

matérielle du corps : visage, bras, jambe. L'artiste a recours au moulage à la cire perdue et emploie de l'argent sur cuivre. *Autoportrait* 1992 (moulage, argent sur cuivre) est une empreinte de bras et de tête. Si la technique autant que le matériau fait référence à la sculpture ancienne, le mode de présentation diffère radicalement. L'œuvre ne s'érige pas, elle s'enfonce dans le sol de l'espace d'exposition, ne révélant au regardeur que la béance du moulage évidé. En donnant à voir ce qui d'ordinaire est caché, Pascal Convert substitue au volume du membre isolé la perception d'une anfractuosité, troublant ainsi notre compréhension de l'objet. Un autre autoportrait, *Autoportrait*, 1993 (empreinte de tête, porcelaine de sèvres) engage l'artiste dans une chaîne opératoire aussi délicate que complexe : l'empreinte négative de la tête en porcelaine de Sèvres est disposée dans une urne suspendue. La réalisation de l'œuvre demanda une année de travail en collaboration avec la manufacture de Sèvres. La rencontre entre le projet et le matériau exigea de renouveler les solutions plastiques au fur et à mesure de l'apparition des défis techniques en cours de fabrication. Le moulage de la tête a été réalisé à partir d'un enregistrement vidéo laser qui a permis la réalisation d'un buste servant de forme au moulage de la tête, le défi étant de parvenir à une tête en négatif. Un jeu de création élaboré de formes et de contre-formes en plâtre a finalement permis la fabrication de la tête en porcelaine, d'abord fragmentée en trois parties, puis remontée comme désiré<sup>190</sup>.

Pour la réalisation de deux potiches chinoises en verre, *Empreinte* 1989, (potiches chinoises et chien de Fô), Convert propose un déplacement dans le processus de l'empreinte en les imaginant remplies de leur propre matière. Il s'agit dans ce cas-ci d'un moulage de l'intérieur qui joue sur les rapports du vide et du plein, sur la relation spatiale entre l'intérieur et l'extérieur, entre le visible et le caché. Ainsi, l'objet présente-t-il son intérieur, comme s'il avait été retourné et replié sur la

---

<sup>190</sup> *Id.*, « La matrice : formes et contre-formes », *L'empreinte, op. cit.*, p. 197.

forme en en conservant sa volumétrie reconnaissable. Le paradoxe de la réversibilité poussé à l'extrême fait de ces vases des objets étranges et impénétrables qui déjouent le spectateur dans ses attentes de lisibilité immédiate.

## Conclusion

Ainsi donc, l'artiste s'attelle à opacifier ses sculptures, éloignant méthodiquement à chaque fois l'objet reconstitué de son image source. Là où le procédé de reproduction par empreinte semble être un outil de duplication qui propose du semblable à partir de l'original, préservant et prolongeant la ressemblance, il est chez Convert affecté d'une valeur de différence (de dissemblance). Ses propositions sont investies de cette différence pouvant parfois être minime ou considérable. C'est ce qui fait perdre selon Marcel Duchamp la possibilité de reconnaître et d'identifier deux choses semblables<sup>191</sup>. Processus de duplication complexes, tirages en négatif, jeux élaborés de réversibilité formelle, et autres modalités de transformations plastiques de l'image source sont autant de choix de représentation qui témoignent des conditions procédurales présidant à la réalisation des sculptures de Convert, et qui rendent compte du temps d'élaboration de ces dernières. Il apparaît que la réversibilité physique de la forme met à jour la valeur temporelle de l'empreinte, c'est-à-dire sa capacité à révéler l'inscription du temps contenu dans les œuvres. La réversibilité physique de la forme témoigne également de la construction d'une temporalité. Ainsi, le processus d'inversion formelles et de transformations plastiques que Convert pratique sur ses objets contribue à l'éloignement formel et temporel avec les images sources. Comme nous pourrions l'observer dans le dernier chapitre, ce travail de différenciation avec les images sources emprunte avec *Lamento* l'avenue de la défiguration. Il s'agira donc d'identifier les procédures matérielles qui engendrent les effets de distorsions temporelles et plastiques à l'œuvre dans le triptyque.

---

<sup>191</sup> Marcel Duchamp, *La Boîte verte*, Paris, Éditions de la Différence, 1995, p. 47, cité par Georges Didi-Huberman, « Formes dialectiques : l'empreinte comme différence », *La ressemblance par contact*, op. cit., p. 271.

## CHAPITRE 4

### *LAMENTO* : FORMES ET TEMPS RÉVERSIBLES

Ce dernier chapitre est consacré à l'analyse et l'interprétation des modalités de reconstitution sculpturale et monumentale de la photographie de presse dans *Lamento*. Nous tenterons de montrer comment, chez Pascal Convert, l'usage du procédé de l'empreinte met au jour un travail de différenciation avec les images sources. Nous y aborderons la question de la dissemblance ainsi que le rapport des sculptures de *Lamento* à la temporalité, et tenterons de définir la relation des sculptures de Convert à leurs images sources.

#### 4.1 Engendrements formels et transformations plastiques

La reconstitution dans la cire des photographies de presse est réalisée selon une technique de moulage qui emprunte tant au processus de l'empreinte qu'aux méthodes de sculptures par emboutissage. Les procédés utilisés relèvent de la sculpture classique avec une technique qui demandait la collaboration des sculpteurs du Musée Grévin. La réalisation de *Pietà du Kosovo* (1999-2000) s'est faite selon la chaîne opératoire suivante : modelage d'un bas-relief en terre glaise, moulage en

plâtre, contre-moule, puis tirage en cire<sup>192</sup>. Mais là où une sculpture traditionnelle réaliste propose une forme positive en ronde bosse, Convert choisit de présenter un bas-relief où s'inscrivent en creux des formes négatives.

Pour le premier élément du triptyque, *Pietà du Kosovo* (1999-2000), Convert a voulu un bas-relief qui traduise le bougé du cliché de Mérillon<sup>193</sup>. Comme l'explique Pascal Convert, paradoxalement, l'impression de mouvement sera obtenue en diminuant la ressemblance des figures avec la photographie, en adoucissant les modelés, en inversant le volume en son négatif. Ainsi, *Pietà du Kosovo* (1999-2000) se présente comme l'image spéculaire du cliché de Mérillon, puisque sa composition est inversée par rapport à l'image d'origine, comme si la cire était véritablement le moule de la réalité photographiée<sup>194</sup>. En glissant sur cette surface ondulante, le regard est arrêté par le creux des mains serties de cuivre qui sont traitées de manière plus « abstraite<sup>195</sup> » car l'artiste a modifié l'angle selon lesquelles elles sont vues dans la photographie. *Madone de Bentalha*, (2001- 2002) est presque entièrement traitée sous forme de volumes positifs. Seuls le cou et le menton de la « Madone » sont traités en reliefs inversés. Comme pour l'œuvre précédente, l'artiste a multiplié les angles de vue. Mais la transition d'une vision à l'autre se fait de manière plus abrupte. Ici, l'artiste se plie à l'exercice de reconstitution. Les corps absents de la photographie servent de prétexte à l'élaboration d'un drapé exubérant. Ce second élément du triptyque est certainement le plus baroque de l'ensemble. L'œuvre joue des contrastes lumineux et chromatiques et multiplie les effets dramatiques : drapés exagérés, usage contrasté de la couleur qui emprunte à la technique picturale du *Chiaroscuro*. L'exubérance des robes des deux femmes, le toucher sensuel de la cire, ainsi que la

<sup>192</sup> « Triptyque », un film documentaire de Fabien Béziat, Métropolis - Arte, Emission du 10-09-2004, [en ligne], <http://www.pascalconvert.fr>.

<sup>193</sup> Pascal Convert, « Des images en mercure liquide », in Catherine Malabou (dir.), *Plasticité*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2000, 283.

<sup>194</sup> *Ibid.*

<sup>195</sup> Catherine Millet, « Pascal Convert ou comment se dépêtrer du réel », in Pascal Convert *et al.*, *Lamento* (1998-2005), *op. cit.*, p. 79-81.

vision d'abandon dans la douleur ramène à nos esprits l'image de la *Sainte Thérèse* du Bernin. Dès lors le spectateur se laisse envahir par la sensualité que communique l'œuvre. Il succombe à la fascination qu'exerce la cire sur ses sens et se laisse envahir par les sensations que procurent la matière : les volutes sensuelles sculptées par les vêtements, les sensations tactiles et olfactives de la cire, sa tiédeur, son toucher soyeux sur la peau, le souvenir de son odeur enveloppante... Mais l'impression de volupté qui nous envahit en premier lieu est vite supplantée par une sensation de vertige. Catherine Millet le décrit bien : « Les reliefs inversés du visage de la *Madone de Bentalha* semblent aspirer le spectateur dans un vertige. Selon un certain angle de vue la bouche s'ouvre abruptement comme une cavité sans fond qui semble à la fois expulser le cri et l'aspirer au même moment<sup>196</sup>. » Pour *Mort du petit Mohamed*, Convert tranche dans la séquence filmique afin d'en isoler une image fixe qui servira de motif à son œuvre. Ce dernier élément de l'ensemble sculptural est traité avec plus de retenue. Pourtant, comme le fait remarquer Catherine Millet, c'est celui qui semble faire revivre la scène avec le plus d'intensité, sans être pris dans le piège des corps des figures reproduites à échelle humaine<sup>197</sup>.

#### 4.1.1 Le travail de « défiguration » : les opérations de dissemblance

En sculptant le cri, Convert prend position dans un débat esthétique qui anima l'histoire de la figuration<sup>198</sup>. Sa traduction plastique du cri, le creux, s'inscrit en faux par rapport à la théorie des passions telle qu'elle fut développée par Winckelmann au XVIIIe siècle<sup>199</sup>, puis théorisée par Lessing dans son *Laocoon* (1766). L'esthétique

---

<sup>196</sup> *Ibid.*

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>198</sup> Georges Didi-Hubermann, « Construire la durée », in Pascal Convert *et al.*, *Lamento* (1998-2005), *op. cit.*, p. 26.

<sup>199</sup> La théorisation du pathétique se constitue dans les écrits de Winckelmann après sa découverte du *Laocoon*. Le célèbre groupe sculptural suscite une pensée nouvelle du tragique qui impose à l'idéal classique la « noble simplicité » et la « calme grandeur ». La situation tragique s'avère apte à produire

classique semble exclure la représentation du *pathos* des corps et de la voix dans les arts plastiques. Lessing propose une méthode de classification des arts en regard des limites ontologiques propres aux arts du temps telles que la poésie et aux arts de l'espace comme la sculpture. Sa démonstration se fonde sur la rupture dans la représentation de la souffrance du prêtre Laocoon dans le groupe sculptural du II<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ par rapport à la description qu'en fait Virgile dans l'*Énéide*. Lessing explique l'interdit plastique par la nature même du médium. Si le *Laocoon* de Virgile crie, le lecteur n'est pas obligé d'imaginer la difformité de la bouche béante. En revanche, si le sculpteur choisissait de représenter le cri, il serait forcé de faire grimacer le visage voire de le torturer, et par le fait même, de nuire à l'harmonie et au sublime de la composition<sup>200</sup>. C'est pourquoi, soutient Lessing, au long cri suggéré par le poète, le sculpteur a préféré représenter la douleur par une complainte qui altère à peine les contours de la bouche du prêtre. Si *Laocoon* ne crie pas c'est parce que l'action de crier est complètement rebelle aux moyens d'imitation de la sculpture<sup>201</sup>. Seul le silence de *Laocoon* peut réconcilier dans la matière la beauté et la souffrance:

L'artiste voulait représenter la beauté la plus grande compatible avec la douleur physique. Celle-ci, dans toute sa violence déformatrice ne pouvait s'allier avec celle-là. L'artiste était donc obligé de l'amoindrir, de modérer le cri en gémissement, non pas parce que le cri indique une âme basse, mais parce qu'il donne au visage un aspect repoussant. Imaginez Laocoon la bouche béante et jugez. [...] Une bouche béante est, en peinture, une tache, en sculpture, un creux, qui produisent l'effet le plus choquant du monde, sans parler de l'aspect

---

un pathétique spécifique conçu comme l'expérience de l'extrême. L'auteur de *L'histoire de l'art chez les anciens* (1764) décrit la souffrance de Laocoon de la manière suivante : « Cette douleur, dis-je, s'exprime pourtant sans aucune colère dans le visage et dans la posture d'ensemble. Il ne pousse aucun cri effroyable, comme celui que chante Virgile au sujet de son Laocoon ». Voir Édouard, Pommier, *Winckelmann inventeur de l'histoire de l'art*, Paris, Gallimard, 2003, p. 11-28.

<sup>200</sup> Alexis Philonenko, *Arthur Schopenhauer. Une philosophie de la tragédie*, Paris, J. Vrin, 1980, p. 140.

<sup>201</sup> Comme le souligne bien Johanne Lamoureux, l'opposition entre le déploiement temporel (le poétique) et le déploiement spatial (le plastique) repose en réalité sur une sémiotique globale intrinsèquement liée à la syntaxe artistique. Le rejet de la représentation du cri formulé par Lessing se fonde d'abord sur le plan syntaxique. Le cri, en tant que motif qui vient déchirer l'image introduirait une « zone allotropique » qui échappe aux exigences strictes du beau néo-classique. Johanne Lamoureux, « Cris et médiations entre les arts : de Lessing à Bacon », *Protée*, vol. 28, n° 3, 2000, p. 15.

repoussant qu'elle donne au reste du visage tordu et grimaçant [...]<sup>202</sup>.

Nul besoin d'insister sur le caractère inopérant de ce cloisonnement tant l'art contemporain œuvre, depuis les années soixante, à brouiller les frontières entre les pratiques. Cependant, la résurgence du motif du cri chez Convert, et la problématique de sa traduction plastique dans les sculptures nous intéressent au moins à deux égards : d'une part, parce que la représentation du cri témoigne du parti pris de l'artiste pour la défiguration, que nous entendons ici comme la déformation de la représentation (et non comme une entorse à l'étanchéité des arts) ; et d'autre part, parce que l'évocation de la question du cri dans l'esthétique du XVIII<sup>e</sup> siècle travaille, de manière plus générale, dans le sens d'un certain anachronisme de l'œuvre. La représentation sculpturale du cri chez Convert constitue l'une des modalités de représentation qui sous-tendent le principe de reconstitution inversée, la seconde étant la profusion des formes négatives dans les trois sculptures qui composent *Lamento*.

La profusion de formes négatives dans la *Pietà du Kosovo* met à mal toute tentative d'identification immédiate du sujet : la vision en négatif des figures féminines se détachant à mi-corps de la paroi de cire produit un trouble. De plus, la cire, matériau privilégié du rituel mortuaire ajoute à ce trouble. Par ailleurs, les contrastes créés par le reflet de la lumière sur les remous de cire posent un halo lumineux autour des formes qui tend à estomper les contours, atténuant ainsi la ressemblance. À cela, s'ajoute la constellation des mains des figures féminines qui sont traitées de manière plus abstraite. Du coup elles semblent plus ouvertes et dispersées à la surface de la sculpture, se présentant comme autant de signes scripturaires qui ornent le revers du mur. La lecture est également ralentie par l'expérience de vision dynamique à laquelle convient les sculptures de Convert. Le

<sup>202</sup> Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon* [1766] (avant-propos d'Hubert Damisch), Paris, Hermann, 1990, pp. 58-59, in Johanne Lamoureux, « Cris et médiations entre les arts : de Lessing à Bacon », *ibid.*

déplacement des ombres dans les formes concaves, structurellement liés aux mouvements latéraux du spectateur par rapport aux pans de murs, remodèle et reconfigure sans cesse la perception. En se déplaçant devant les sculptures, les formes et les contre-formes se déroulent dans un mouvement plus ou moins saccadé et les différents angles de vue s'animent, occasionnant une sorte de métamorphose syncopée, structurellement liée au positionnement du spectateur dans l'espace. Catherine Millet évoque le fait que l'on passait, devant les femmes de Bentalha, « d'une vision de la sensualité à celle d'une plaie béante<sup>203</sup>. » De même que les mains dans la veillée funèbre, « [...] leur agitation désespérée se fige parfois [...] en gestes comiques ou même obscènes. Et encore, passant et repassant devant la tête du père de Mohamed, [...] [elle] voit ses traits se modifier, vieillir et rajeunir, passer de l'expression animale à une douceur sereine<sup>204</sup>. » Nous savons l'effort que Pascal Convert et ses collaborateurs (les sculpteurs du musée Grévin, Eric Saint Chaffray et Claus Velte) ont déployé à travailler les différents points de vue, à multiplier les effets de perspective, à démanteler et articuler les figures afin de les doter de cet attribut kaléidoscopique.

En optant pour le creux et les formes négatives, Convert met en place un jeu de négatif positif qui rend visible le caractère réversible de la forme; un conflit du concave et du convexe qui n'est pas sans rappeler le processus de développement photographique, ainsi que les rapports mouvants de la forme et du fond. En travaillant ce phénomène de contre-forme et de la forme matrice, l'œuvre de Convert entretient une relation ambivalente avec sa source formelle. Elle pose la question de l'origine. Nous ne savons plus si, de la photographie ou du moulage de cire, lequel des deux objets a servi de modèle. Si le rapport de contiguïté entre forme et contre-forme tend à complexifier le lien généalogique entre l'objet empreinté et son empreinte, il tend

---

<sup>203</sup> Catherine Millet, « Pascal Convert ou comment se dépêtrer du réel », in Pascal Convert *et al.*, *Lamento [1998-2005]*, *op. cit.*, p. 79.

<sup>204</sup> *Ibid.*

surtout à complexifier la temporalité des objets créés par le processus de l’empreinte. La réversibilité de la forme conduit à certaines mutations temporelles. Elle instaure une confusion entre l’avant et l’après. Il devient difficile de dire qui de l’empreinte ou de la forme matrice précède l’autre sur la ligne chronologique.

Le jeu du positif négatif, l’exacerbation de la sensualité et l’ambivalence du double sont autant de procédés formels visant à capturer l’œil à la surface de la sculpture, ou au contraire, à l’entraîner dans le piège des cavités où il est déjoué par l’absence de figuration, lui permettant ainsi de recevoir les sensations produites par la matière et d’expérimenter la temporalité.

Nous pouvons dire que dans *Lamento*, le travail de différenciation se fonde sur un ensemble de procédures matérielles qui instaurent une relation nouvelle entre le dicible et le visible, entre le visible et l’invisible. Jacques Rancière les nomme « opérations de dissemblance<sup>205</sup>. » Ces procédures visent l’atténuation de la ressemblance avec les images sources en provoquant des ruptures et opacification matérielles de l’œuvre (notamment par la traduction sculpturale du cri qui donne à voir une débâcle de bouches béantes, ainsi que la profusion de formes négatives qui ralentit la lecture).

#### 4.1.2 La refonte temporelle : construction de la durée

Les sculptures de Convert opèrent une conversion temporelle, une refonte du temps qui se réalise au cœur même de la matière. C’est la rencontre du « temps du voir » avec le « temps du faire » qui fait que l’œuvre de Convert est plus que la transposition sculpturale d’une photographie. Nous ne sommes plus dans la

---

<sup>205</sup> Jacques Rancière, « D’un régime d’imagéité à un autre », *Le destin des images*, Paris, La fabrique, 2003, p. 15.

photographie comme choc et interruption, nous sommes dans une temporalité qui a trait à la construction d'un récit, qui relève de la séquence cinématographique. La coupure temporelle<sup>206</sup>, ce fragment de temps qui a été isolé par l'acte photographique est incorporée dans la construction de la durée. Il est démultiplié et inséré comme élément « filmique » dans le montage d'œuvres qui travaillent la continuité.

En se présentant comme les surfaces d'inscription de multiples temporalités, les images de Convert travaillent à démonter le cours de l'histoire. Elles sont en mesure de rendre compte des polyrythmies temporelles de la photographie. En cela, le travail de Convert tend à rappeler que l'idée du temps présent déborde des limites de l'instant et que la temporalité excède les limites de la représentation. Son travail sur la photographie intervient de manière à ouvrir l'image, à défaire l'image du voile que la lecture rapide a jeté sur elles afin de révéler les rapports de temps irréductibles au présent. Selon un double régime, dans un même mouvement de construction et de soustraction, Pascal Convert articule et démantèle les images de presse, dilatant ici la forme, condensant ailleurs le contre-mouvement, travaillant à faire du choc la condition même de l'élaboration de la durée. Ainsi, l'intensification ou la négation de certains attributs formels, l'ambivalence du double, le conflit du convexe et du concave, bref toutes ces inflexions infligées à la matière et autres contradictions visuelles qui nous font douter de l'unité de la narration, sont autant d'opérations qui président au travail critique de déconstruction temporelle opéré par Convert.

Dans ses œuvres, toutes ces procédures de fragmentation et de morcellement reposent sur un principe unificateur, la monumentalisation ou le « gros-plan ». La spécificité du gros-plan tient au fait qu'il intervient sur la forme même des choses, qu'il soit capable d'altérer l'intégrité de la forme sans pourtant en modifier les caractéristiques intrinsèques. Georges Didi-Huberman dira à sa manière que «

---

<sup>206</sup> Philippe Dubois, « Le coup de la coupe. La question de l'espace et du temps », *L'acte photographique*, Paris, Nathan, 1983, p. 154-168.

[formellement], le gros plan travaille au démontage visuel des choses, à la déconstruction visuelle du visible tel que nous le percevons habituellement<sup>207</sup>. » La monumentalisation que pratique Convert procède du même principe d'amplification et de grossissement que le gros plan. Elle donne à voir une composition articulée autour du « montage de singularités<sup>208</sup> ». Toutes les caractéristiques qui sont amplifiées dans les sculptures sont rendues saisissantes tant par leur énormité que leur étrangeté, approchant parfois le seuil de l'anomalie. Prenons pour exemple l'exagération ostensible de certains motifs : les débordements à peine contenus des drapés de cire, le traitement quasi caricatural réservé aux bouches béantes, les mimiques de certaines figures, ou encore le superlatif du langage gestuel comme la sensualité exacerbée par cette main apposée sur la poitrine d'une des femmes de la *Madone de Bentalha*, ou encore l'abstraction déroutante des mains qui s'agitent sur la surface de la *Pietà du Kosovo*.

L'usage indifférencié des procédés relatifs à la sculpture et aux médiums techniques fait écho à certaines remarques formulées par Benjamin par rapport au cinéma et à la photographie. Benjamin opère des rapprochements entre les procédés techniques des deux médiums parce qu'il reconnaît à certains de ceux-ci une fonction déterritorialisante, c'est-à-dire un pouvoir d'ébranler les certitudes par rapport à la stabilité du visible, un remodelage des schèmes et des modèles temporels<sup>209</sup>. Ainsi trace-t-il des relations de concomitance entre le gros plan photographique et le ralenti cinématographique, qui dans sa langue d'origine veut dire : « loupe temporelle » (*Zeitlup*), ou quelque chose comme un mécanisme à dilater le temps<sup>210</sup>. Ainsi donc, le gros plan procède chez Convert du paradigme du montage et introduit une densité temporelle à ses sculptures. En tant que processus à dilater le temps, la monumentalisation participe au travail de construction de la durée.

<sup>207</sup> Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, Paris : Éditions de Minuit, 2000, p. 142.

<sup>208</sup> *Ibid.*

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>210</sup> *Ibid.*, p. 145.

### 4.1.3 L'image souche

Observant encore le somptueux drapé des robes des deux femmes dans la *Madone de Bentalha*, nous nous surprenons à y reconnaître les formes organiques d'un « objet de croissance<sup>211</sup> » : les larges plis du drapé repliés les uns sur les autres, se déversant vers le sol dans un remous agité, finissant leur course dans une turbulence flottante, donnent à cette imposante architecture un effet d'ascension ; en sorte que le drapé semble s'ériger du sol et se déployer dans un mouvement de croissance.

Le motif du drapé n'est pas sans rappeler un autre motif employé par l'artiste : la souche d'arbre. Comme nous l'avons mentionné précédemment, Convert réalise des empreintes de souches d'arbres, nées de la vitrification d'éléments prélevés des champs de bataille de Verdun ou du moulage d'un arbre atomisé d'Hiroshima. La souche d'arbre est un objet qui fait converger plusieurs préoccupations plastiques explorées par Convert à travers les procédés de l'empreinte, de la découpe, des relevés ou des graphismes<sup>212</sup>, notamment la question du temps, son déploiement dans le processus de création et son inscription dans la matière, ainsi que la question de la ressemblance et de la généalogie.

Forme sculpturale et géologique, la souche d'arbre « offre la condition d'un déploiement généalogique, [...], [elle] *apparente* l'arbre, lui offre sa forme d'ascendance et de descendance<sup>213</sup>. » En effet, la souche se constitue à la fois comme arborescence et réseau articulaire, puisqu'elle s'épanouit avec ampleur lorsqu'elle surgit du sol. La souche constitue l'ancrage terrestre de l'arbre dont la tête se confond avec le ciel, ses racines avec la terre, ses branches pointant vers les quatre directions

---

<sup>211</sup> *Id.*, *La demeure, la souche. Apparences de l'artiste*, Paris, Éditions de Minuit, 1999, p. 158

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>213</sup> *Ibid.*, p. 158.

de l'espace. La souche sonde les profondeurs en même temps qu'elle s'érige vers le ciel. En se présentant à la fois comme une croissance et excroissance, la souche offre une topographie qui appelle au jeu d'inversion entre l'intérieur et l'extérieur, entre le visible et le caché.

La souche est un volume sculptural dont l'observation permet la connaissance intime de la vie de l'arbre sur laquelle il repose. Au sein de cette forme, peut se lire l'inscription des éléments d'un système organique complexe. La souche conserve et condense dans les sillages de sa matière l'histoire de l'arbre, de sa genèse à son âge le plus vénérable : ses accidents de croissance, les séquelles de la maladie ou plus simplement les traces de la concurrence vitale dans son habitat, ses conditions de vie et de mort. Elle lui a, en quelque manière, préexisté et elle lui survit. Ainsi, la souche se présente comme un « volume de temps », un fragment temporel en mesure de témoigner du travail du temps.

#### 4.1.4 La question de la survivance

Nous avons mentionné au second chapitre que les sculptures de Convert présentent des affinités iconographiques avec certaines représentations historiques, dues à la relation qu'elles entretiennent avec les images de la Vierge, notamment lorsque celle-ci est représentée en vierge de douleur. Si la formule gestuelle de la *mater dolorosa* appartient à la mémoire iconographique collective, le motif de la souche procède, quant à lui, de la mémoire iconographique individuelle de l'artiste. Nous avons une fois de plus à observer le déplacement biographique que Georges Didi-Huberman signalait à propos des empreintes de mobilier et du travail que l'artiste a mené sur son appartement.

Ces observations nous permettent de signaler les dissonances temporelles que sollicitent les œuvres de Convert en général, et la *Madone de Bentalha* en particulier. La *Madone de Bentalha* présente l'enchâssement de deux histoires culturelles, l'une sociale, l'autre individuelle. La première peut être comprise comme une macro-histoire, la seconde comme une micro-histoire. Il y a, dans la concomitance de ces deux histoires, quelque chose de similaire au récit historique privilégié par Kracauer, s'élaborant selon une logique du jeu d'échelle, où micro et macro-histoire s'articulent et coexistent dans l'asymétrie de leur temporalité<sup>214</sup>.

Dans *History. The Last Thing Before The Last* (1969), Kracauer présente une réflexion sur le rôle historique des médias de reproduction technique (cinéma et photographie). Au cœur de son propos figure la relation que tissent ces médias avec les questions historiographiques. Parmi les thèmes abordés figure la question des jeux d'échelles historiographiques, c'est-à-dire de la tension entre approches macro et micro-historiques<sup>215</sup>. C'est pourquoi Kracauer porte une attention particulière au rapport qu'entretient l'approche micro-historique avec les techniques filmiques du gros plan. Dans la pensée de Kracauer, le gros plan constitue l'un des points cruciaux de l'analogie entre les médiums de reproduction technique (cinéma) et l'histoire en ce qu'il fait intervenir le jeu d'échelle, un aspect fondamental des modalités de l'historiographie qu'il privilégie. Avec ses effets de dilatation, le gros plan échappe à la structure narrative. Il possède une temporalité à part. Le gros plan est au plan d'ensemble ce que la micro-histoire est à l'histoire chronologique<sup>216</sup>. Il introduit la même tension entre les deux, entre le détail et son arrière-plan narratif.

Dans *Lamento*, tout se passe comme si le motif de la souche entretient la même relation temporelle du gros plan à la séquence dans laquelle il s'inscrit. Le

---

<sup>214</sup> Philippe Despoix (dir.), *Siegfried Kracauer, penseur de l'histoire*, Québec, Presses de l'Université Laval, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2006, p. 6-7.

<sup>215</sup> *Ibid.*

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 19.

motif de la souche relève donc du gros plan. Il joue un rôle dans la fragmentation de la narration puisqu'il échappe à la structure générale du récit en introduisant une temporalité plus locale. En faisant jouer ainsi différentes temporalités de l'image, la sculpture de Convert invite à une réflexion sur de nouvelles modalités historiques, participant du fait même à un nouveau mode d'écriture historiographique.

## Conclusion

Le recours au processus de l’empreinte chez Pascal Convert sous-tend une réflexion menée autour de la question de la mémoire. La réversibilité inhérente au processus de l’empreinte, avec tous les effets de permutation et d’équivalence que le dispositif instaure, met au jour la valeur temporelle de ses sculptures. Il apparaît que les modalités de reconstitution par empreinte donnent lieu à un travail d’engendrement formels et de transformations plastiques qui attestent de la distance prise avec les images sources et témoignent de la temporalité des œuvres ; une temporalité qui s’inscrit au cœur même de la matière.

Dans *Lamento*, le travail de différenciation consiste à recourir à certaines opérations de dissemblance susceptibles de provoquer des ruptures et des opacifications matérielles des sculptures, notamment la représentation plastique du cri et la profusion de formes négatives. L’ambivalence du double, le conflit entre la forme et la contre-forme, le jeu entre l’avant et l’après, la manière de figurer un mouvement et son contraire sont autant d’opérations matérielles visant à rendre compte de la construction d’une temporalité.

Enfin, tout ce travail de différenciation formelle et temporelle à l’œuvre dans les sculptures de Convert invite à concevoir celles-ci moins comme des empreintes littérales d’images sources que des représentations métaphoriques de ces dernières. Des représentations qui ne cessent toutefois de revendiquer leur allégeance aux images sources : par des effets de ressemblance d’abord, par une interrogation portant sur les mécanismes d’esthétisation des images de presse ensuite. Comme le souligne Georges Didi-Huberman, les œuvres de Pascal Convert, qu’il s’agisse des relevés de

son appartement, des empreintes d'objets ou des souches d'arbres figées par vitrification, témoignent d'un « travail volumétrique du temps creusant<sup>217</sup> ».

Les sculptures de Pascal Convert témoignent de leur filiation aux images sources, des rapports de transmission entre différentes productions culturelles telles que la photojournalisme et la peinture sacrée, de la généalogie entre certains motifs, de la circulation temporelle de certaines formules gestuelles... Ainsi, elles se dotent des attributs de la souche, se faisant elles-mêmes systèmes réticulaires, objets de croissance donnant à voir toute une arborescence conceptuelle et historique. Ces dernières remarques conduisent à penser que la souche peut aussi être une image, et que les sculptures de Convert reconnaissent la photographie comme souche de l'œuvre.

---

<sup>217</sup> Georges Didi-Huberman, *La demeure, la souche*, op. cit., p. 158.

## CONCLUSION

La question esthétique n'est pas celle du choix des formules propres à embellir les réalités sordides ou monstrueuses. Elle est affaire de sensibilité à la configuration d'un espace et au rythme propre d'un temps, affaire d'expérience des intensités que portent cet espace et ce temps<sup>218</sup>.

Il apparaît que dans *Lamento* (1998-2005) de Pascal Convert, la reconstitution par empreinte procède de la répétition. Comme le signale Gilles Deleuze, « nous sommes en droit de parler de répétition quand nous nous trouvons devant des éléments identiques ayant absolument le même concept. Mais de ces éléments discrets, de ces objets répétés, nous devons distinguer un sujet secret qui se répète à travers eux, véritable sujet de la répétition<sup>219</sup> ».

La répétition entre en jeu dès la première sculpture. Image spéculaire de la photographie de Mérillon, *Pietà du Kosovo*, amène la reconstitution sculpturale à se développer dans le champ de l'imitation. Il semble en effet que dans l'exécution des visages, Convert veuille atteindre l'« hyper présence tactile des choses<sup>220</sup> » qu'évoque Jean Baudrillard, en mesure de provoquer le « saisissement » dû à un trop-

<sup>218</sup> Jacques Rancière, « Le théâtre des images », in Catherine Lepdor (dir.), *La politique des images*, Zürich : Jrp/ringier, 2007, p. 79.

<sup>219</sup> Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1989, p. 36, in Bruno Duborgel (dir.), « Portraits et autoportraits. Etude sur les effets de répétition », *Figures de la répétition*, Saint-Etienne, Université de Saint-Etienne, 1992, p. 33.

<sup>220</sup> Jean Baudrillard, *De la séduction, l'horizon sacré des apparences*, Paris, Denoël-Médiations, 1984, p. 88, in Bruno Duborgel (dir.), « Portraits et autoportraits. Etude sur les effets de répétition », *Figures de la répétition*, *ibid.*, p. 23.

plein d'illusion<sup>221</sup>. Cependant, les transformations plastiques, engendrement formels et autres modalités de sculpture en négatif jettent un doute radical sur le principe de ressemblance. La surface des sculptures est susceptible de subir différentes métamorphoses : la matière cire s'apparente à la peau, se déroule en modulations, ou bien surgit sous forme de matière organique végétale. Les visages, travaillés en creux et reliefs se figent tantôt dans les expressions de douleur extrême, tantôt dans un mutisme oppressant. À l'instar des visages, les corps subissent une métamorphose et disparaissent dans la plasticité de l'œuvre. Dans *Mort du petit Mohamed* par exemple, les membres des personnages sont retournés dans l'épaisseur du mur de cire, faisant disparaître les corps et leur identité dans la profondeur des creusées de cire, laissant au spectateur le morne spectacle d'une surface de cire dépouillée. Les corps se cachent également dans l'allégorie vestimentaire ou la draperie. La représentation se théâtralise alors dans les effets de plis. *Madone de Bentalha* semble ainsi proliférer à la manière du motif baroque du pli décrit par Gilles Deleuze<sup>222</sup>.

Nous avons l'impression d'assister à un retournement du système imitatif que laissait présager la technique de l'empreinte. Sous ce point de vue, la reconstitution chez Convert s'apparente plus à une défiguration, pouvant être entendue comme une autre manière de figurer, qui se situe, elle, du côté de l'imaginaire. Ce passage de la figuration à la défiguration est symptomatique d'une ambiguïté dans laquelle s'inscrit le travail de Convert : entre répétition imitative et reconstitution métaphorique. La répétition chez Convert est donc loin d'être une opération neutre. Elle se charge de *pathos*. Ce qui change d'une sculpture à l'autre, c'est la manière de régir le *pathos*, de la retenue à l'exagération. La répétition chez Convert est ouverte, susceptible d'engendrer non pas du même, mais de l'autre. Elle est le moyen de faire apparaître une différence<sup>223</sup>. La répétition possède une valeur constructive dans la mesure où,

---

<sup>221</sup> *Ibid.*

<sup>222</sup> Gilles Deleuze, *Le Pli, Leibniz et le Baroque*, Paris, Éditions de minuit, 1988, p. 5.

<sup>223</sup> *Ibid.*, p. 36.

créant des équivalences, elle permet de faire émerger les différences qui se prêtent à l'exercice d'interprétation.

Il est un concept susceptible de donner un nouvel éclairage au travail de défiguration ou de métamorphose opéré par Convert. Il s'agit de l'*objeu*. Emprunté au poète Francis Ponge, le concept d'*objeu* renvoie à l'objet pensé non plus en termes spatiaux, mais temporels : « [...] l'*objeu* [...] donnera les moyens de penser la temporalité du dispositif, c'est-à-dire sa métamorphose même, sa plasticité faite de symptômes, d'événements, de singularités »<sup>224</sup>. Pierre Fédida, dans sa lecture de l'œuvre de Francis Ponge, montre comment le jeu, qui implique le geste, « éclaire le deuil<sup>225</sup> ». Il décrit deux petites filles qui simulent le deuil de leur mère en jouant avec un drap. Disposé autrement, il engendre ce « jeu fantastique<sup>226</sup> », générateur de mobilité. La mort se trouve transformée en un rôle, en une chorégraphie de gestes que le hasard rend possible. Le drap devient matière à métamorphose. Devenu « œuvre de l'air », le drap en mouvement s'oppose à l'image figée du deuil. Il est le matériau opératoire qui permet l'élaboration de différentes formes ludiques, de nouvelles configurations spatiales dont le déploiement suppose une temporalité<sup>227</sup>.

À l'instar du drap, la cire est le matériau opératoire générateur de formes sculpturales dans l'espace et de nouvelles configurations temporelles. Les remous de la matière constituent le support matériel ou corporel des remous du temps. Ainsi, gestualité, plasticité, répétition de certains motifs tels que le pli et le creux sont autant de qualités plastiques qui président au travail de métamorphose que réalise Convert dans *Lamento*. Dans la substitution de l'image photographique en image métaphorique, s'effectue un processus de densification temporelle. En ce sens, il

---

<sup>224</sup> Georges Didi-Huberman, *Geste d'air et pierre. Corps, parole, souffle, image*, Paris, Éditions de Minuit, 2005, p. 23.

<sup>225</sup> *Ibid.*

<sup>226</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>227</sup> *Ibid.*, p. 25.

semble que la différence entre les sculptures de Convert et les images sources soit de nature essentiellement temporelle.

Chez Convert, la répétition est source de surgissement d'un temps révolu (le passé du motif de la *mater dolorosa* dans le présent de l'œuvre). Elle est génératrice d'une multitude de différences et de ressemblances grâce au jeu infini des engendremens formels. La répétition permettrait également de rejouer une scène, un événement, un motif archétypal, celui du cadavre déposé, du deuil et de la lamentation. Comme mentionné au second chapitre, les sculptures de *Lamento* s'inscrivent dans cette filiation illustrée par Warburg dans son *Atlas Mnemosyne*<sup>228</sup> donnant à voir la circulation temporelle du motif de la *Ninfa dolorosa* à travers les âges et les cultures, « des bacchantes païennes aux pleureuses chrétiennes, en passant par la *kinah* juive ou la plainte musulmane ».<sup>229</sup> En tant que survivance, la répétition permet donc de renouer le fil d'Ariane avec un héritage culturel et artistique. Elle témoigne de la survivance sur une longue durée d'une formule gestuelle, la déploration sur un corps mort, qui reparaissant après une longue période de latence, se trouve chargée d'une intensité affective nouvelle. Si elle répond à une conscience historique, la répétition est également liée à l'activité mémorielle ou mnésique, car elle permet de jalonner la pensée de paliers, de fragments de temps. Sous cet angle, elle s'y révèle profondément liée à une conscience du temps génératrice de l'activité mémorielle. Car répéter n'est-ce pas égrener des points de repère le long du temps ? Elle constitue en ce sens un des liens avec le passé. La répétition est ce qui rend à nouveau possible, écrit Gilles Deleuze : « [la répétition] restitue la possibilité de ce qui a été, le rend à nouveau possible. C'est là que réside la proximité entre la répétition et la mémoire. Car la mémoire ne peut pas non plus nous rendre ce qui a été. Ce serait l'enfer. La mémoire restitue au passé sa possibilité. [Elle] est pour ainsi

<sup>228</sup> Aby Warburg, *Gesammelte Schriften*, II-1. *Der Bilderatlas Mnemosyne*, éd. M. Warnke et C. Brink, Berlin, Akademie Verlag, 2003 (2<sup>e</sup> édition corrigée), in Georges Didi-Huberman, « Construire la durée », in Pascal Convert *et al*, *Lamento* (1998-2005), *op. cit.*, p. 32.

<sup>229</sup> *Ibid.*, p. 33.

dire l'organe de modélisation du réel, ce qui peut transformer le réel en possible et le possible en réel ».<sup>230</sup>

Le travail de Convert pourrait s'appréhender comme un travail de temporalisation, où il est question de libérer le temps en donnant forme et mouvement à des images figées. Ainsi, les sculptures et les images en mouvement s'opposent aux images figées du deuil que sont les photographies. Les œuvres de Convert donnent corps au vide et à l'absence, à la douleur extrême de la perte. Mais le vide et l'absence deviennent dans ses sculptures milieux, matières, mouvements, souffles (motif du cri) et durées, pour figurer cet excès de souffrance. La douleur silencieuse et effrayante devient organisation sculpturale de la matière cire.

Cette temporalisation, comme l'écrit Fédida, ouvre sur une possibilité de parole<sup>231</sup>. L'élocution est ce qui rend la douleur humaine :

Une douleur absolument silencieuse est contre nature. Lorsque l'éloignement, dans l'espace ou dans l'espèce ne nous permet pas d'entendre une douleur que nous croyons deviner, l'absence du cri nous paraît privation, empêchement, bâillement, étouffement. [...] Oui, une douleur privée de la parole, privée d'expression verbale ou gestuelle, est inhumaine, contre nature. [...] L'âme ne souffre qu'en tant qu'elle est incarnée<sup>232</sup>.

Il semble que chez Convert, la reconstitution monumentale et sculpturale des images de presse constitue une tentative de communication. Elle témoigne de la vocation au dialogue et à l'implication sociale. D'une part, il s'agit de « redonner voix au médium<sup>233</sup> » afin de pallier le mutisme des photographies de presse. D'autre

<sup>230</sup> Giorgio Agamben, « Le cinéma de Guy Debord » (1995), *Image et mémoire. Écrits sur l'image, la danse et le cinéma*, Paris, Desclée de Brouwer, 2004, p. 88-89, in Georges Didi-Huberman, « Construire la durée », in Pascal Convert et al, *Lamento* (1998-2005), *op. cit.*, p. 33.

<sup>231</sup> Georges Didi-Huberman, *Geste d'air et pierre. Corps, parole, souffle, image, op. cit.*, p. 25.

<sup>232</sup> Jacques Sarano, « La douleur, deux fonctions pour un échec », *La douleur*, Paris, Éditions de l'Épi, 1965, p. 30.

<sup>233</sup> Hartwig Fischer, «Untitled», in *Covering the Real. Art et images de presse*, cat. exp., Kunstmuseum, Bâle, 2005, p. 300-301.

part, il est question de renouveler le rapport du spectateur à la représentation de la souffrance des autres en instaurant une expérience phénoménologique qui repose sur la représentation du *pathos* et sur l'expérience de la durée. Devant les œuvres de Convert, le spectateur assiste avec une participation personnelle à un comportement humain (gestes, cris) auquel il prête une vérité, non pas par l'intermédiaire de la raison, mais de manière directe, par ses sens. Le spectateur déduit la souffrance d'autrui en vivant l'écho que cette dernière lorsqu'il coïncide avec les sculptures, et vit à leur rythme.

C'est ce que Jacques Sarano nomme l'expérience intersubjective de la douleur<sup>234</sup> ; une expérience selon laquelle le spectacle de la douleur d'autrui suscite la participation sensorielle et émotionnelle du spectateur<sup>235</sup> ». Ainsi, le travail impose l'« implication » du spectateur, engage un regard responsable de sa part, et inclut sa participation dans l'élaboration ou le renouvellement des interprétations des images de presse.

Dans le cas de *Lamento*, il semble que le « véritable sujet » de la répétition dont parle Gilles Deleuze est de l'ordre d'une expérience de proximité, ou de face-à-face qui concerne une relation complexe : celle de l'individu à l'autre. Il se pourrait que ce « véritable sujet » soit cette conscience de l'Autre. D'une certaine manière, le travail de Convert concrétise le rapport entre un homme et un autre, entre des hommes et d'autres hommes, entre un homme et l'humanité. Et cela ne semble être possible qu'en faisant coïncider l'historicité des individus (récepteurs des œuvres) avec l'historicité des œuvres.

---

<sup>234</sup> Jacques Sarano, « La douleur, deux fonctions pour un échec », *La douleur, op. cit.*, p. 30.

<sup>235</sup> *Ibid.*



Figure 1.1 Pascal Convert, *Pietà du Kosovo*, 1999-2000. Sculpture en cire blanche sur plateforme en bois. D'après la photographie « Veillée funèbre au Kosovo autour du corps de Nasimi Elshani, tué lors d'une manifestation pour l'indépendance du Kosovo » de Georges Méryllon, 1990.

Cire blanche, résine et cuivre, 224 x 278 x 40 cm

Collection du Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean (Mudam), Luxembourg

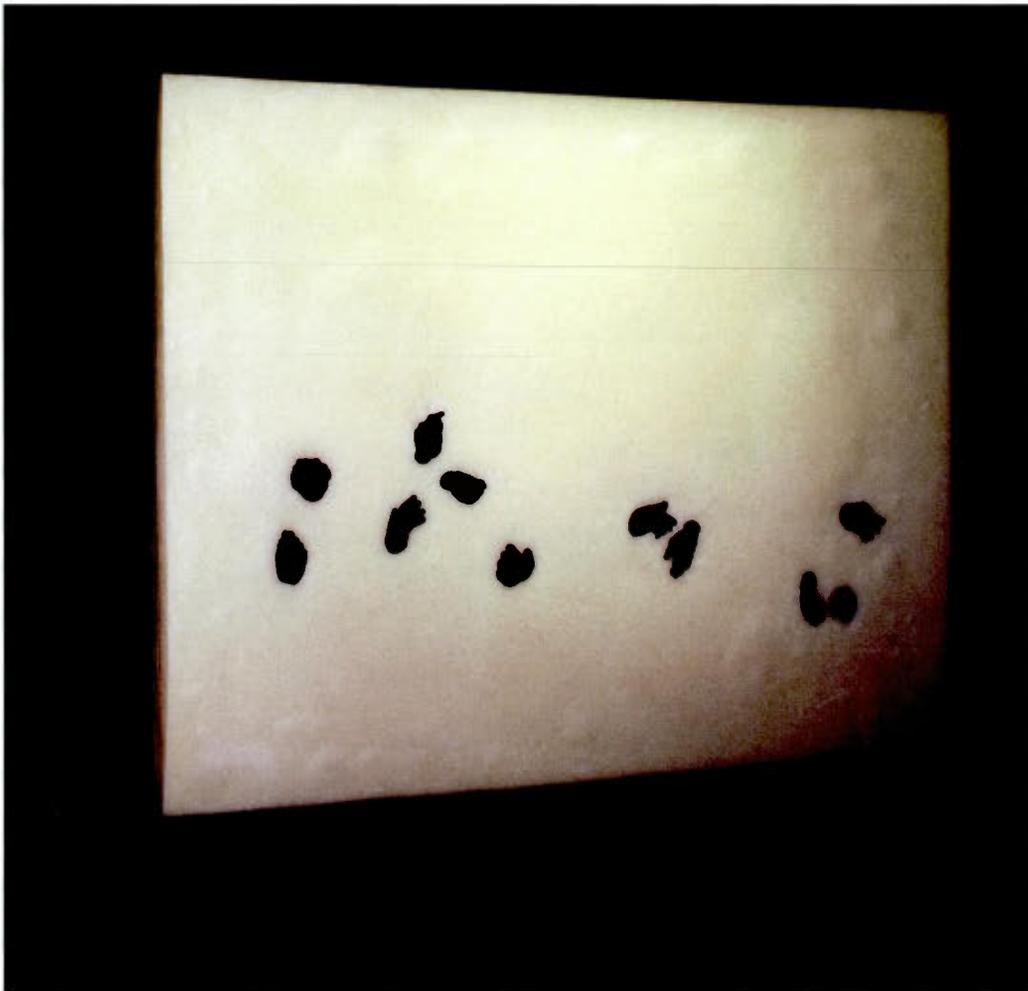


Figure 1.2 Pascal Convert, *Pietà du Kosovo*, 1999-2000. Sculpture en cire blanche sur plateforme en bois. D'après la photographie « Veillée funèbre au Kosovo autour du corps de Nasimi Elshani, tué lors d'une manifestation pour l'indépendance du Kosovo » de Georges Méryllon, 1990.

Cire blanche, résine et cuivre, 224 x 278 x 40 cm

Collection du Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean (Mudam), Luxembourg



Figure 1.3 Georges Méryllon, « Veillée funèbre au Kosovo autour du corps de Nasimi Ehasani, tué lors d'une manifestation pour l'indépendance du Kosovo », Nagafc, Kosovo, le 29 janvier 1990, dite « La pietà du Kosovo ».

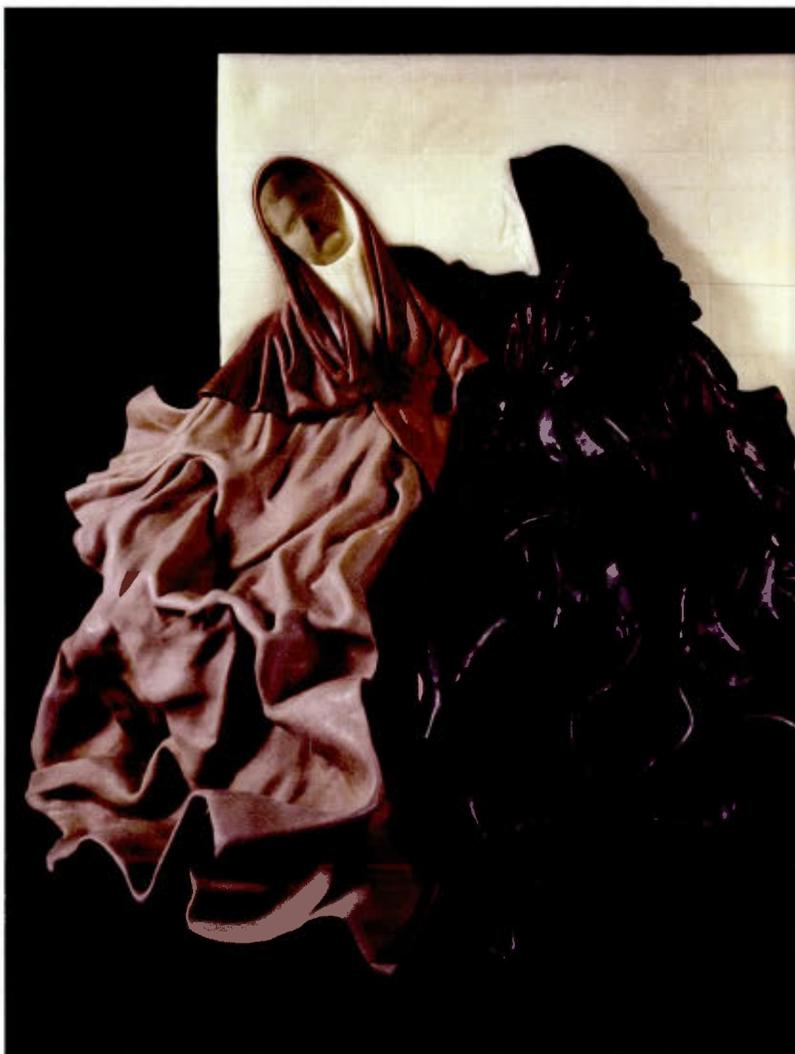


Figure 1.4 Pascal Convert, *Madone de Bentalha*, 2001-2002. Sculpture en cire polychrome sur plateforme en bois. D'après la photographie « Massacre de Bentalha » d'Hocine Zaourar, 1997. Cire polychrome, 220 x 250 x 40 cm  
Collection du Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean (Mudam), Luxembourg



Figure 1.5 Pascal Convert, *Madone de Bentalha*, 2001-2002. Sculpture en cire polychrome sur plateforme en bois. D'après la photographie « Massacre de Bentalha » d'Hocine Zaourar, 1997. Cire polychrome, 220 x 250 x 40 cm  
Collection du Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean (Mudam), Luxembourg



Figure 1.6 Pascal Convert, *Madone de Bentalha*, 2001-2002. Sculpture en cire polychrome sur plateforme en bois. D'après la photographie « Massacre de Bentalha » d'Hocine Zaourar, 1997. Cire polychrome, 220 x 250 x 40 cm  
Collection du Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean (Mudam), Luxembourg



Figure 1.7 Hocine Zaourar, « Massacre à Bentalha », Bentalha, Algérie, le 23 septembre 1997, dite « La madone de Bentalha ».

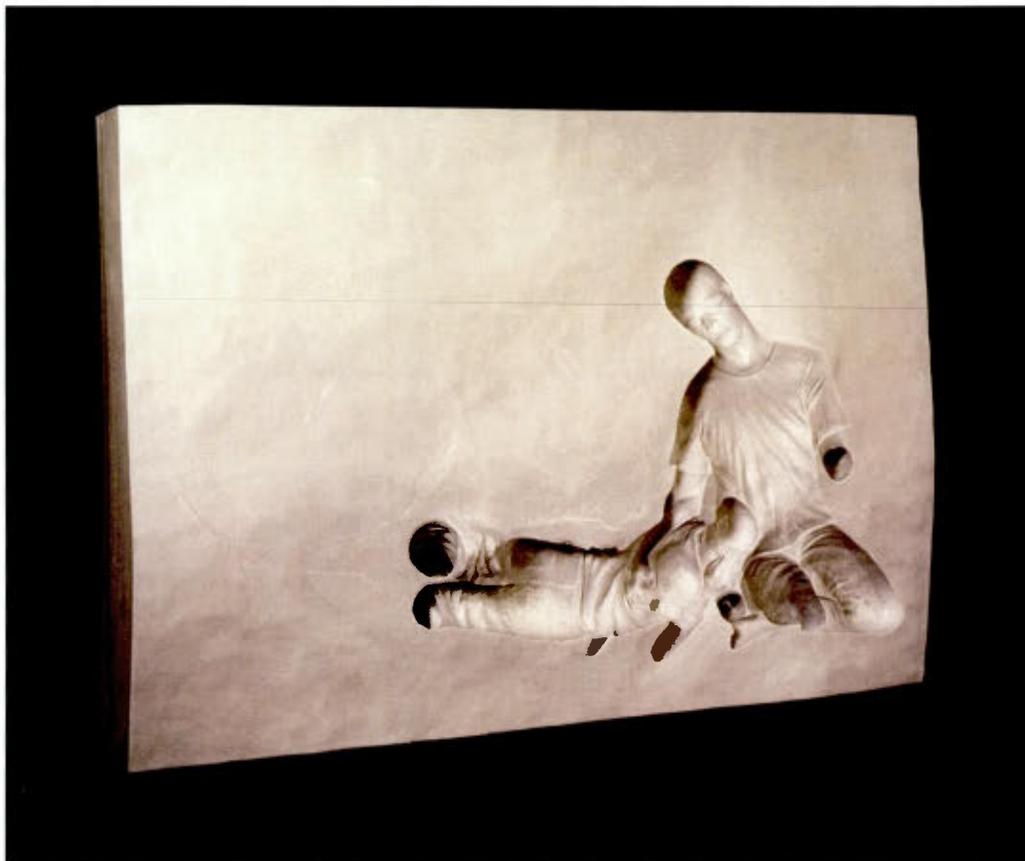


Figure 1.8 Pascal Convert, *Mort de Mohamed Al Dura*, 2003. Sculpture en cire grise sur plateforme en bois. D'après les photogrammes extraits de la vidéo du caméraman de France 2 Talal Abou Rahmeh, reportage de Charles Enderlin, 2000.  
Cire grise 165 x 230 x 35 cm  
Collection du Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean (Mudam), Luxembourg

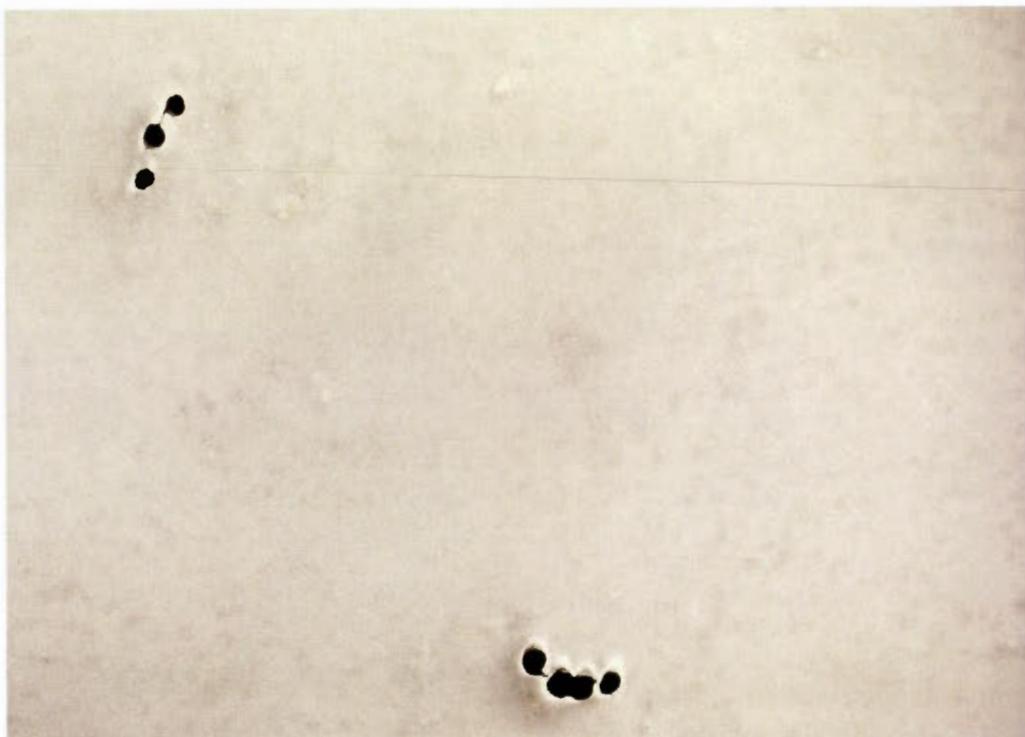


Figure 1.9 Pascal Convert, *Mort de Mohamed Al Dura*, 2003. Sculpture en cire grise sur plateforme en bois. D'après les photogrammes extraits de la vidéo du caméraman de France 2 Talal Abou Rahmeh, reportage de Charles Enderlin, 2000.

Cire grise 165 x 230 x 35 cm

Collection du Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean (Mudam), Luxembourg

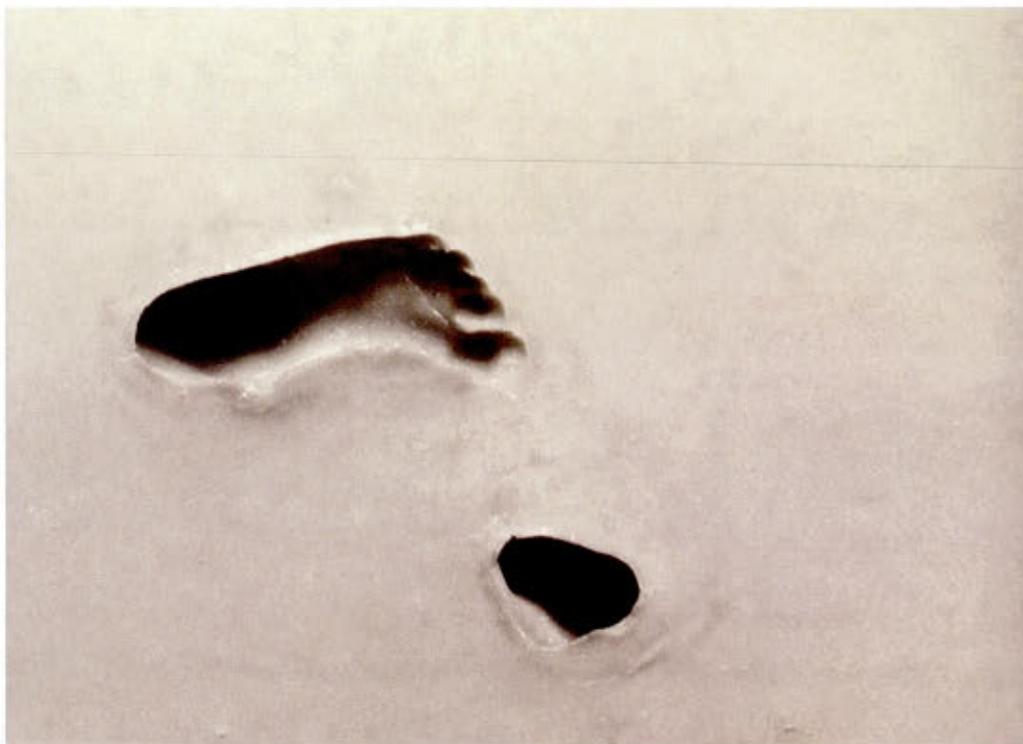


Figure 1.10 Pascal Convert, *Mort de Mohamed Al Dura*, 2003. Sculpture en cire grise sur plateforme en bois. D'après les photogrammes extraits de la vidéo du caméraman de France 2 Talal Abou Rahmeh, reportage de Charles Enderlin, 2000.

Cire grise 165 x 230 x 35 cm

Collection du Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean (Mudam), Luxembourg

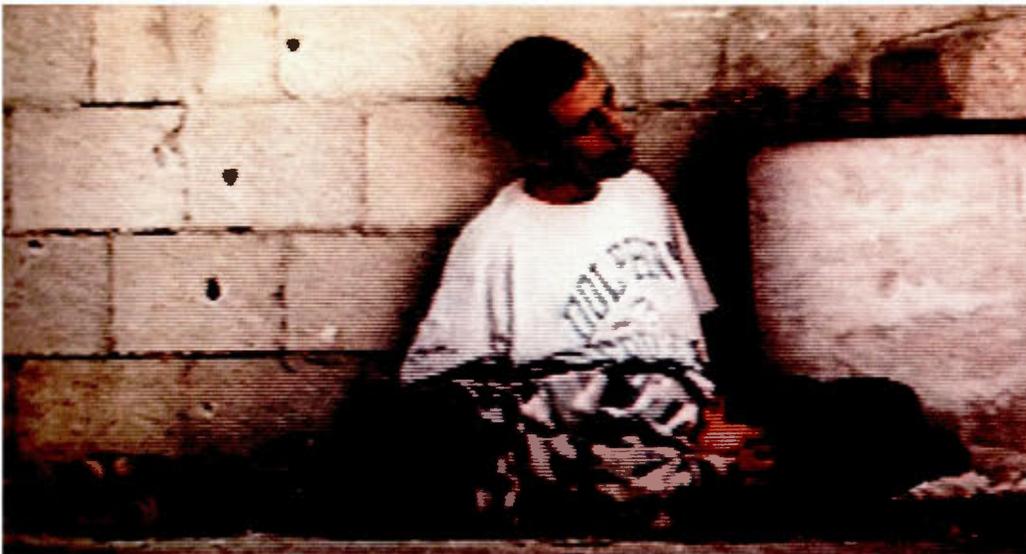


Figure 1.11 Talal Abou Rahmeh, photogramme extrait de la vidéo du caméraman de France 2 Talal Abou Rahmeh, reportage de Charles Enderlin, France 2, 2000. Image connue sous le titre de « Mort du «petit Mohammed » Al Dura, Netzarim, bande de Gaza, le 30 septembre 2000.

## BIBLIOGRAPHIE

**Monographies**

Ameline, Jean-Paul (dir.), *Face à l'histoire, 1033-1996. L'artiste moderne devant l'événement historique*, Paris : Éditions du Centre Georges-Pompidou-Flammarion, 1996, 620 p.

Andreae, Bernard, *L'art de l'ancienne Rome*, Paris : L. Mazenod, 1973, 641 p.

Arasse, Daniel, *Histoires de peinture*, Paris: Denoel: France culture, 2004, 222 p.

Ardenne, Paul *et al.*, *Pratiques contemporaines. L'art comme expérience*, Paris : Éditions Dis-Voir, 1999, 123 p.

Balcazar Moreno, Melina « Mater dolorosa : l'écriture de l'événement », *Travailler pour les morts. Politiques de la mémoire dans l'œuvre de Jean Genet*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, 264 p.

Benjamin, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris : Allia, 2003, 78 p.

Benjamin, Walter, *Oeuvres III*, Paris : Galliamrd, 479 p.

Blondet-Bisch, Thérèse (dir. publ.), *Voir ne pas voir la guerre*, Paris : Bibliothèque de documentation internationale contemporaine, Musée d'histoire contemporaine et Somogy, 2001, 351 p.

Boltanski, Luc, *La souffrance à distance*, Paris : Métailié, 1999, 286 p.

Cadava, Eduardo, *Words of Light. Theses on The Photography of History*, Princeton : Princeton University Press, 1997, 173 p.

Cennini, Cennino, *Le livre d'art*, Paris : Berger-Levrault, 1991, 408 p

Charbonneaux, Jean, *L'art au siècle d'Auguste*, Lausanne : La Guilde du Livre, 1948, 108 p.

Chéroux Clément, *Diplopie : l'image photographique à l'ère des médias globalisés : essai sur le 11 septembre 2001*, Cherbourg-Octeville : Le point du jour, 2009, 131 p.

Chevrier, Jean-François, *Entre les beaux-arts et les medias: photographie et art moderne*, Paris : L'arachnéen, 2010, 221 p.

Choinière, France et Lavoie Vincent (dir. publ.), *Ondes de choc. La représentation secouée par la photographie*, Montréal : Éditions Dazibao, 2003, 107 p.

Clottes, Jean, *L'art des cavernes préhistoriques*, Paris: Phaidon, 2010, 326 p.

Convert, Pascal *et al*, *Lamento* (1998-2005), Luxembourg : Mudam, 2007, 267 p.

Cramerotti, Alfredo, *Aesthetic Journalism. How to Inform without Informing*, Chicago: University of Chicago Press, 2009, 129 p.

D'ambra, Eve, *Roman Art in Context. An Athology*, New-Jersey: N.J. Prentice-Hall, 1993, 247 p.

Delannoy, Pierre-Alban, *La pietà de Bentalha. Étude du processus interprétatif d'une photo de presse*, Paris : L'Harmattan, 2005, 63 p.

Deprun, Jean, « D'Ovide à Descartes : Médée et le morceau de cire », *in Correspondances. Mélanges offerts à Rogers Duchêne*. Études réunies par Wolfgang Leiner et Pierre Ronzeaud, Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 1992, [en ligne].

Despoix, Philippe, (dir. publ.), *Siegfried Kracauer, penseur de l'histoire*, Québec, Presses de l'Université Laval, Paris: Maison des sciences de l'homme, 2006, 242 p.

Didi-Huberman, Georges, *La demeure, la souche. Apparements de l'artiste*, Paris : Éditions de Minuit, 1999, 180 p.

Didi-Huberman, Georges, *Devant le temps*, Paris : Éditions de Minuit, 2000, 286 p.

Didi-Huberman, Georges, *Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombé*, Paris : Gallimard, 2002, 179 p.

Didi-Huberman, Georges, *Geste d'air et pierre. Corps, parole, souffle, image*, Paris, Éditions de Minuit, 2005, 84 p.

Didi-Huberman, Georges, *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris : Éditions de Minuit, 2008, 379 p.

Dubois, Philippe, *L'acte photographique*, Paris : Nathan, 1983, 202 p.

Duborgel, Bruno (dir.), « Portraits et autoportraits. Etude sur les effets de répétition », *Figures de la répétition*, Saint-Etienne, Université de Saint-Etienne, 1992, 235 p.

Figley, Charles R., *Compassion Fatigue. Coping with Secondary Traumatic Stress Disorder in Those Who treat the traumatized*, New-York: Brunner/Mazel Publishers, 1995, 268 p.

Freund, Gisèle, *Photographie et société*, Paris: Éditions du Seuil, 1974, 221 p.

Hariman, Robert et Lucites John Louis, *No Caption Needed*, Chicago: The University of Chicago Press, 2007, 419 p.

Kracauer, Siegfried, *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*, Paris : Flammarion, 2010, 516 p.

Genette, Gérard, *Figures III*, Paris : Le Seuil, 1972, 286 p.

Lavoie, Vincent, *L'instant monument. Du fait divers à l'humanitaire*, Montréal: Éditions Dazibao, 2001, 203 p.

Leroi-Gourhan, André, *L'art pariétal. Langage de la préhistoire*, Grenoble : Éditions J. Million, 1992, 420 p.

Leroi-Gourhan, André, *L'homme et la matière*, Paris : Albin Michel, 1943, 347 p.

Lepdor, Catherine (dir. publ.), *La politique des images*, Zürich : Jrp/ringier, 2007, 168 p.

Lippard, Lucy, *Le Pop Art*, New-York : Praeger, 1966, 216 p.

Malabou, Catherine (dir. publ.), *Plasticité*, Paris : Éditions Léo Scheer, 2000, 327 p.

Martin, Henry, *L'art grec et l'art romain*, Paris : Librairie d'art R. Ducher, 63 p.

Moeller, Susan D., *Compassion Fatigue. How the Media Sell Disease, Famine, War and Death*, New-York: Routledge, 1998, 390 p.

Morel, Gaëlle (dir. publ.), *Photojournalisme et art contemporain : les derniers tableaux*, Paris : Éditions des archives contemporaines, 2008, 117 p.

Morel, Gaëlle et Thierry GERVAIS, *La photographie: histoire, techniques, art, presse*, Paris : Larousse, Coll. « Comprendre, reconnaître », 2008, 239 p.

- Morris, John G., *Des hommes d'images*, Paris : Éditions de La Martinière, 1999, 375 p.
- Mosès, Stéphane, *L'ange de l'histoire. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Paris : Le Seuil, 2000, 300 p.
- Panofsky, Erwin, *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident*, Paris : Flammarion, 1993, 440 p.
- Philonenko, Alexis, *Arthur Schopenhauer. Une philosophie de la tragédie*, Paris : J. Vrin, 1980, 271 p.
- Plin, L'Ancien, *Histoire naturelle*, Paris : Gallimard ; Éditions Les Belles Lettres, 1985, 327 p.
- Pommier, Édouard, *Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art*, Paris : Gallimard, 2003, 288 p.
- Rancière, Jacques, *Le destin des images*, Paris : La Fabrique, 2003, 157 p.
- Ricoeur, Paul, *Temps et récit*, vol. 3 « Le temps raconté », Paris, Éditions du Seuil, 1985, 533 p.
- Saint-Gelais, Thérèse et Fraser, Marie, *L'indécidable : écarts et déplacements de l'art actuel*, Montréal : Éditions Esse, 2008, 278 p.
- Sarano, Jacques, *La douleur*, Paris, Éditions de l'Épi, 1965, 318 p.
- Sontag, Susan, *Sur la photographie. Œuvres complètes I (1977)*, trad. Philippe Blanchard, Paris : Éditions Christian Bourgeois, 1993, p. 155.
- Sontag, Susan, *Devant la douleur des autres*, Paris: Éditions Christian Bourgeois, 2003, 138 p.
- Tester, Keith, *Media, Culture, and Morality*, London: Routledge, 1994, 148 p.
- Toman, Rolf, *Renaissance italienne. Architecture, sculpture, peinture, dessin*, Paris : Éditions de la Martinière, 1995, 463 p.
- Verdon, Dominique, *La vierge dans l'art*, trad. de l'italien par Silvia Guzzi, Bruxelles : Éditions Racine, 2005, 234 p.

Vialou, Denis, *La préhistoire*, Paris : Gallimard, 1991, 430 p.

Von Schlosser Ritter, Julius, *Histoire du portrait en cire*, trad. Édouard Pommier, Paris : Macula, 1997, 234 p.

White, Randall, *L'art préhistorique dans le monde*, Paris : Éditions de la Martinière, 2003, 239 p.

Zimmermann Laurent et Georges Didi-Huberman, *Penser par les images : autour des travaux de Georges Didi-Huberman*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2006, 204 p.

### Articles de périodiques

Birgitta Höijer, « The Discourse of Global Compassion: The Audience and Media Reporting of Human Suffering », *Media Culture & Society*, n° 26, 2004, p. 153-155.

Brossat, Alain, « Génocides et mélancolie », *Le Portique*, [en line], <http://leportique.revues.org/index2223.html>

Caron, Caroline, « Humaniser le regard : du photojournalisme humanitaire à l'usage humanitaire de la photographie », *COMMPosite*, vol. 1, 2007, p. 6, [en ligne], <http://commposite.org/index.php/revue/article/view/47/34>

Convert, Pascal, « Images passages », *art press*, n°25, 2004, p. 92.

Dagen, Philippe, « Pascal Convert, l'obsession de l'absence », *art press*, n° 339, p. 37.

Didi-Huberman, Georges, « Aby Warburg et l'archive des intensités », *Études photographiques*, n°10, novembre 2001, [En ligne], <http://etudesphotographiques.revues.org/index268.html>.

Durand, Régis, « Le document, ou le paradis perdu de l'authenticité », *art press*, n° 262, novembre 2000, p. 33-38.

Guerrin, Michel, « Une madone en enfer », *Le Monde* (Paris), 26 septembre 1997.

Lavoie, Vincent, « Le corps de l'image. Reconstitution sculpturale et monumentale de la photographie de presse chez Anno Dijkstra », *Esse*, automne 2009, n°67, p. 50-54.

Lamoureux, Johanne, « Cris et médiations entre les arts: de Lessing à Bacon », *Protée*, Vol. 28, n°3, 2000, p. 13-21.

Leydier, Richard, «Olivier Blanckart. High Tech and Low Use», *art press*, n°277, p. 45-47.

Michaud , Yves, « Critiques de la crédulité », *Études photographiques*, Vol. 12, novembre 2002, [en ligne], <http://etudesphotographiques.revues.org/index321.html>. Consulté le 22 décembre 2011.

Sukiennick, Claire, « Pratiques discursives et enjeux du pathos dans la présentation de l'Intifada-al-Aqsa par la presse écrite en France », *Argumentation et analyse du discours*, [en ligne], <http://aad.revues.org/350>

Vidal, Dominique, « Acharnement contre Charles Enderlin », article publié sur le blog du *Monde diplomatique*, le jeudi 29 mai 2008, [en ligne], <http://www.france-palestine.org/article9197.html>

### **Catalogues d'expositions**

Convert, Pascal *et al*, *Lamento* (1998-2005), Luxembourg : Mudam, 2007, 267 p.

Didi-Huberman, Georges, *L'empreinte*, Paris : Centre Georges Pompidou, 1996, 336 p.

Fischer, Hartwig (dir. publ.), *Covering The Real : Art and The Press Picture, from Warhol to Tillmans*, Bâle : Kunstmuseum, 2005, 311 p.

Fogle, Douglas, *The Last Picture Show: Artists Using Photography, 1960-1982*, Minneapolis, Minn : Walker Art Center Press, 2003, 325 p.

Lavoie, Vincent (dir.), *Maintenant. Images du temps présent*, Montréal : ABC Livres d'art Canada, 2003, 309 p.

Morel, Gaëlle, *Pascal Convert, Madone de Bentalha*, cat. exp., Galerie de l'UQÀM, 2009, p. 8-9.

Morel, Gaëlle (dir. publ.), *Les espaces de l'image*, Montréal: Mois de la Photo à Montréal, 2009, 291 p.

Sans Jérôme et Frédéric Grossi et Mathilde Villeneuve, *Wang Du*, Paris, Éditions Cercle d'art, 2004, 200 p.

### **Vidéos**

Christian, Frei. 2002. *Photographe de guerre*, coul. 1h 36, Suisse : Suissimage, Swiss ; Swiss National Television.

Baziat, Fabien. 2002. « Triptyque », coul. 48 min, France : Émission « Métropolis » Arte, Émission du 10-09-2004, [en ligne], <http://www.pascalconvert.fr>.

Rivoire, Jean-Baptiste et Billault, Jean-Paul. 1999. « Bentalha : autopsie d'un massacre », 1h 20 min, France : « Envoyé Spécial » ; France 2, Émission du 23 septembre 1999, Transcription: algeria-watch).