

Image documentaire : une économie du secret

Par Lexane Laplace

Il s'agit dans cette étude de penser la relation que la production documentaire entretient avec une économie du secret. Le genre documentaire (photographique et cinématographique) hérite d'une méthodologie propre à l'anthropologie pratiquée dès le XVIII^e siècle, qui concevait la pratique du terrain comme unique élaboration d'un régime de vérité et comme ultime rapport honnête à l'analyse des populations. Regard intrusif, nécessité d'être *invisible parmi les différents*¹, récolte d'informations, ces phénomènes responsables de l'organisation du regard porté sur l'*autre* font écho à la rhétorique de l'espion. Rejoués et amplifiés par la production documentaire et le journalisme d'investigation, la distribution du secret et le phénomène de l'infiltration deviennent un mode opératoire pour l'élaboration du témoignage social. Nous nous proposons de voir comment l'appareillage du secret apparaît alors comme une opportunité de documenter. Il s'agit de penser la production documentaire au regard du concept d'*espionnabilité* théorisé par l'historien et mythologue Furio Jesi, pour voir ensuite comment la rhétorique du secret dans le champ de l'art est l'occasion d'une nouvelle relation au document en vue d'une re-spécification des formes de l'information.

1. JESI, Furio, *La fête et la machine mythologique*, cité par Fabien Vallos dans *Théorie de la fête : festivité, inopérativité & désœuvrement*, chap II. Université Paris iv Sorbonne - 28 juin 2010.

Penser l'image documentaire au regard d'une économie du secret pourrait, à première vue, paraître paradoxal. En effet, comment la distribution de ce qui doit rester caché dialogue-t-elle avec un processus artistique qui s'occupe essentiellement de révéler, d'informer et de témoigner ? Ou plutôt, comment ce qui est maintenu voilé participe-t-il à ce qui doit être vérifié ?

Du latin « secretus » dérivé de « secernere », le secret est un *retrait de la chose et une mise à l'écart*. Du grec « Oikonomia », l'économie désigne d'abord la gestion du foyer, puis signifie plus globalement l'administration, la gouvernance. L'économie du secret serait donc ce dispositif qui organise et maintient l'agencement de l'invisible et de l'invisibilité tout en gérant la mise en ordre d'un système du visible. De, fait, le secret entretient avec la vérité une relation très ambivalente. Il lui est lié tout en la mettant en danger, et réciproquement. Le secret pose *de facto* la question de sa révélation : comment le secret peut-il se dire, comment la loi de la vérité peut-elle le déliter ?

L'histoire du discours sur le réel capable de dire le vrai (science, anthropologie, philosophie) a institué un mécanisme de la preuve basé sur l'association observation-déduction-raisonnement. La sincérité de toute étude du réel et sa justification devront alors produire ce que l'on a appelé : le document. Ainsi le discours documentaire se présente comme un énoncé ontologiquement apte à témoigner.

En 1936, l'écrivain James Agee et le photographe Walker Evans, rattaché au gouvernement, s'introduisaient dans la vie de trois familles de métayers blancs d'Alabama pour témoigner du quotidien d'une paysannerie touchée par la crise. En « espions, anges tutélaires, escrocs »², ils achevaient quatre semaines plus tard leur mission. Devenu une référence en matière de travail documentaire, leur ouvrage commun, *Louons maintenant les grands*

2. AGEE James. EVANS, Walker. *Louons maintenant les grands hommes*. Paris : Plon, 2004.

hommes publié en 1941, est le point de départ d'un questionnement qui confronte le travail documentaire à la figure de l'observateur infiltré, *omnivoyeur* et *omnivoyant*, que nous nommons *l'artiste-espion*.

*Esthétique de la furtivité*³, regard intensifié, intrusif ou clandestin : l'artiste va emprunter à l'espion son art du camouflage, sa pratique particulière du terrain et son expérience du renseignement pour infiltrer l'information. Il questionne la mécanique du secret et propose à l'aide de la documentation les conditions de sa révélation. Engagé dans ce que Foucault appelle *le courage de la vérité*⁴, la photographie et le cinéma documentaire vont s'emparer de ce régime du *dire-vrai* et du *tout-dire* pour participer d'un éclaircissement du monde et de ses problématiques ; assumant son rôle propédeutique contre la résistance de l'occulte. Cette nécessaire relation à la vérité fait de l'artiste-espion une figure morale qui questionne un perpétuel rapport à la loi : sincérité du langage, sincérité de l'action, franchise politique.

L'artiste dans son sens moderne en tant qu'il manie la *poïesis* est celui qui emploie un agir ne contenant pas en lui-même sa propre finalité. Notre analyse consiste à éclaircir les situations dans lesquelles l'artiste s'associe à la *praxis* d'une figure *sur-déterminée* comme celle de l'espion dont la finalité, parfaitement acquise, demeure le renseignement. Car l'espion est doté du don de l'hyperacuité. Il est l'opérateur d'un voir analytique, une opérativité propre à celui qui se *déplace sans être vu*⁵. Conscient du présent et de l'intensité de son observation autant que de sa participation à l'objet étudié, l'observateur, par son *espionnabilité*, peut voir davantage. Il verrait mieux ce que les autres ne voient pas. Et

3. WALHER Marc-Olivier, Catalogue de l'exposition *Transfert*, Suisse, 2000

4. FOUCAULT Michel, *Le courage de la vérité : le gouvernement de soi et des autres II*, cours au Collège de France (1983-1984). Paris Gallimard : Seuil, 2009.

5. JÉSI, Furio. *La Fête et la machine mythologique*. Trad ; par Fabien Vallos, Introduction de Giorgio Agamben, édition Mix, Paris, avril 2008, chap II.

surtout, il verrait ce qui ne devrait pas être vu.

La première enquête exhaustive du philosophe socialiste allemand Friedrich Engels, sur *la situation de la classe laborieuse en Angleterre de 1844*⁶, est le témoignage inédit de la vie secrète des populations jusque là ignorées. Dans son sillage, le genre documentaire, investi dans une esthétique de l'engagement direct qui marque les prémices de l'art-espion s'engagera pour la reconnaissance d'une tranche méconnue de la société : les métayers chez Walker Evans, les ouvriers des mines chez Henri Storck et Joris Ivens, les enfants londoniens au travail chez Lewis Hine, les groupes de personnes déclassées, les gitans chez Mathieu Pernot, les chômeurs chez Marc Pataut. Révéler du secret, faire connaître ce qui reste dans l'ombre, fonctionne comme une volonté d'enrayer le pouvoir oligarchique d'une connaissance réservée à un petit nombre. Confronté à une organisation omniprésente du *savoir-pouvoir*, l'artiste va se faire espion lorsque la documentation sera impraticable.

Notre étude interroge plus largement les formes et les pratiques de l'invisibilité dans le champ de l'art et de l'art-documentaire. En outre, il s'agit aussi de se demander comment les artistes vont se défaire de la question de la loi pour se centrer sur l'acte de création qui serait davantage du côté d'un *poématique*. Plus précisément, les artistes auront-ils la volonté de résister à cette systématique disparition du secret caractéristique de la teneur ambiguë du monde ?

Il s'agissait donc d'analyser la théorie de la *parrêsia* chez Michel Foucault, en tant qu'elle se démarque d'une conception classique de la réflexion philosophique sur la vérité (*alétheia*), pour dégager une pensée du *dire vrai* au sens d'une véritable res-

6. ENGELS, Friedrich. *La situation de la classe laborieuse en Angleterre : d'après les observations de l'auteur et des sources authentiques*. Paris : ed. Sociales, 1973. (trad. et notes par Gilbert Badia et Jean Frederic). P27

ponsabilité individuelle. Une courte archéologie de l'étude anthropologique nous a permis de dresser l'histoire du regard porté sur *l'autre*, pour éclairer les fondements de la production documentaire photographique et cinématographique. Nous avons ainsi cherché du côté du journalisme d'investigation, de l'art-documentaire et de l'art contemporain les modèles d'une collaboration originale du secret avec les formes de sa révélation.

Pour ce faire, nous analyserons dans un premier temps l'image documentaire au regard de *l'espionnabilité*, en nous attachant sur les différentes formes de discours produit par le journaliste-espion puis par l'artiste-espion, au moyen du déguisement et de la clandestinité, leur permettant de dégager des critiques relatives aux systèmes politiques, économiques et sociaux. Puis il s'agira de voir comment le concept artistique de *l'insincérité*⁷ permet d'établir une démarche qui n'aurait pas de rapport systématiquement moral à la vérité et à la réalité. En analysant le phénomène du manque et de l'invisibilité *de* et *dans* l'image, nous verrons comment le paradigme du secret comme « mise à l'écart » participe d'un ré-enfouissement du monde en redéfinissant une relation au document autant qu'à l'information.

Espionnabilité

Furio Jesi théorise dans son écrit *La Festa* le concept de la *spiabilità dei diversi* autrement dit *l'espionnabilité*. *L'espionnabilité* serait cet exercice de l'observation attentive autant que la participation assidue à un régime collectif. L'espion serait donc nécessairement un double agent fort d'une double opérativité. L'originali-

7. Le concept d'*insincérité* est développé Marcel Broothers. Lors de son exposition à la galerie Saint-Laurent en 1964 écrit sur le carton d'invitation : « L'idée enfin d'inventer quelque chose d'insincère me traversa l'esprit et je me mis aussitôt au travail ».

té de Jesi est de reconnaître que l'acte d'espionner en tant qu'il est double, observer et participer, ne peut pas être entier, c'est-à-dire ne peut être complètement accompli. « L'hypothèse de Jesi est que nous n'avons donc pas la possibilité d'une expérience intégrale soit de notre position d'espion, soit de notre position de participant »⁸. *L'espionnabilité* serait cette manière particulière d'être un espion conscient de la diminution de son opérativité. *L'espionnabilité* diffère de l'espionnage en tant qu'elle est une étude et non une profession (salariée). Il est important de le préciser, car cette notion interroge avant tout une attitude de recherche et pose les questions suivantes : comment être intégralement un chercheur ? Comment faire un relevé absolu ? Quelle doit être l'intensité de l'enquête ? Comment s'infiltrer dans un *collectif sans être vu* ? Comment mesurer le degré de son interprétation ?

L'espionnabilité implique de ressembler à la personne espionnée, d'apparaître *comme*. On retrouve ici l'idée du masque « se déplacer sans être vu, espionner être reconnu en se cachant »⁹. Furio Jesi analyse *l'espionnabilité* appliquée à la figure de l'ethnologue : « L'important pour l'ethnologue est de se déplacer sans être vu au milieu des différents, de les espionner, de devenir visible à leurs yeux comme un "différent" qui feint d'être identique et qui peut être accepté dans sa fonction. Il est donc nécessaire pour un ethnologue qui travaille "sur le terrain" d'être invisible et visible. Il doit pouvoir être un observateur invisible, un espion invisible de la diversité des différents et en même temps un homme que les différents croient être différent d'eux, mais ayant légitimement l'apparence de leur être identique : un étranger qui peut légitime-

8. VALLOS, Fabien *Contemplation*. . Consulté le 01/12/16

<https://devenirdimanche.files.wordpress.com/2015/08/contemplation.pdf>

9. VALLOS, Fabien. *Théorie de la fête : festività, inopérativité & désœuvrement*. École doctorale v : Concepts & langages Laboratoire de recherche : Sens, Texte, Histoire. Université Paris iv - Sorbonne, 28 juin 2010, chap II

ment assumer son apparence intrinsèque. »¹⁰. Dans cette nécessaire ambivalence d'être à la fois un *même* et un *différent*, l'étude peut-elle pleinement se réaliser ? Car l'étude de l'espion suppose de cacher une partie de son intention dans ce *faire semblant* qui limite nécessairement l'étude se voulant être pleine et objective. Furio Jesi développe sa théorie de l'*espionnabilité* dans le cadre d'une archéologie approfondie du thème de la fête. Cet objet d'étude est instable, car il est à la fois violent, momentané, temporel, circonscrit et subjectif. De fait, l'*espionnabilité* est une notion essentielle en ce qu'elle suppose une étude qui n'est pas considérée par la communauté scientifique comme un objet stable. L'étude de l'objet demande une intensité particulière de celui qui l'entreprend. Cette intensité oblige d'être au cœur de l'événement, de l'approcher de près, de le vivre de l'intérieur.

3. Héroïsme documentaire : l'intrus-professionnel ou la vie secrète des populations.

Pour arriver à l'étude des formes artistiques produites par l'artiste-espion que nous allons détailler, nous avons dû situer au préalable son champ d'action. Essentiellement lié aux formes de témoignage social et de documentaire, le phénomène de l'artiste-espion devait questionner les notions de vérité et de terrain. Nous avons vu que le documentaire s'inscrivait dans une histoire assez neuve de l'observation de l'autre et de l'analyse méthodique de sa réalité. Il se posait d'ores et déjà la question d'une infiltration involontaire. Après avoir précisé la notion de *genre documentaire* et interrogé ce qui rapprochait le document du renseignement, nous

10. JESI, Furio cité par VALLOS, Fabien. *Théorie de la fête : festivité, inopérativité & désœuvrement*. École doctorale v : Concepts & langages Laboratoire de recherche : Sens, Texte, Histoire. Université Paris iv - Sorbonne, 28 juin 2010. P 85-86

avons établi une brève archéologie de l'espionnage en mettant en lumière le mode particulier d'observation-participation que l'on nomme *espionnabilité*. *L'espionnabilité* est une notion qui dépasse la simple nature utilitaire de l'espionnage et qui permet d'ouvrir le champ artistique de l'artiste-espion.

Le journaliste-espion-L'écriture d'investigation

« *Tout ce qui est intéressant se passe dans l'ombre. On ne sait rien de la véritable histoire des hommes* »¹¹.

Céline, *Voyage au bout de la nuit*.

Dans le catalogue de l'exposition *Transfert*¹² (exposition, Bienne, Suisse, 2000) Marc Olivier Wahler, critique d'art et curateur, compare l'artiste au militaire pour appuyer l'idée que le premier développe à la manière du soldat des *stratégies d'infiltration* tout en élaborant des réseaux discrets d'information. L'artiste-espion est celui qui « se glisse à l'intérieur du monde »¹³. En qualité d'agent du secret, l'artiste doit se dégager de la visibilité des systèmes de gouvernance en passant par les réseaux clandestins. En outre, l'artiste se fait espion lorsque la documentation est impraticable, c'est-à-dire lorsque documenter, photographier, filmer est illégal, immoral ou juste impensable dans un contexte précis. Transformation, déguisement, métamorphose, infiltration, changement d'identité, mensonge, cette rhétorique de la feinte est récurrente dans les études sociales dès le XIX^e siècle en vue de révéler *la véritable histoire des hommes* et de leur actualité.

11. CÉLINE Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, Paris : Gallimard, p 49

12. Exposition *Transfert* à Bienne, Suisse, 2000. Commissaire : Marc Olivier Wahler

13. LAPALU, Sophie. *Les actions furtives exposées : un paradoxe ?*. Mémoire cycle Muséologie, ED Esthétique, sciences et technologie des Arts. Paris : École du Louvre Université Paris 8, 2009. P 33

Au tout début du XX^e siècle Virginia Woolf se demandait, tout en se promenant dans les rues de Londres, comment pouvait être la vie des autres :

*Dans chacune de ces vies on pouvait cheminer un peu, assez loin pour se donner l'illusion de n'être pas prisonnier d'une seule forme de pensée, mais de pouvoir pour un court instant revêtir le corps et la pensée des autres, devenir laveuse, cabaretière, chanteuse de rues*¹⁴.

Au même moment Jack London prenait l'apparence d'un mendiant et s'infiltrait dans l'East End, le quartier le plus pauvre de Londres pour témoigner de la misère. De passage à Londres pour quelques jours au cours d'un voyage initialement prévu pour l'Afrique, London se résout à explorer les mystères des bas-fonds de la ville sur une période de sept semaines. Le danger de cette entreprise est certain, et sa réussite tient de la dissimulation. *Le Peuple de l'Abîme* donne à London l'image de l'écrivain révolutionnaire engagé dans une offensive contre une société fondée sur les injustices et le profit et pour cause, il dira lui-même : « Ce Peuple de l'Abîme, ainsi que vous le découvrirez par un coup d'œil, est simplement le livre d'un correspondant écrivant depuis le terrain d'une guerre industrielle »¹⁵. Ainsi London change d'apparence pour se fondre dans la masse : « (...) je commençais à revêtir les vieilles hardes que d'autres hommes que je n'arrivais pas à me représenter avaient portées avant moi »¹⁶. Et plus loin d'ajouter : « À peine avais-je fait quelques pas dans la rue que je fus impressionné par le changement complet produit par mes nouveaux

14. WOOLF, Virginia. *Dans les rues de Londres, une aventure*, Paris, Éditions du Chemin de Fer, 2014

15. LONDON, Jack. *Le peuple de l'Abîme*. Paris : Union générale d'éditions, 1975. Traduction nouvelle et intégrale de François Postif ; introduction de Francis Lacassin. P 12

16. Ibid. P 35

vêtements sur ma condition sociale. » « En un clin d’œil, pour ainsi dire, j’étais devenu l’un d’entre eux. Nous étions désormais de la même race (...) je partageais maintenant avec eux une sorte de camaraderie familière. »¹⁷. Et enfin de conclure,

*Je découvris un tas d’autres changements survenus à cause de mon nouvel accoutrement. Lorsque je traversais, par exemple aux carrefours, les encombrements de voitures, je devais décupler mon agilité pour ne pas me faire écraser. Je fus frappé par le fait que ma vie avait diminué de prix en proportion directe avec la modicité de mes vêtements*¹⁸.

Le déguisement fonctionne, le masque opère, il se déplace sans être vu parmi les *différents*. Il adopte la même méthode que l’anthropologue partageant son étude entre la pratique du terrain et l’élaboration du rapport au moyen de l’écriture. Il reste quelques jours dans les rues vivant dans des conditions extrêmes puis rentre dans la chambre qu’il loue six shillings afin d’écrire ce qu’il a vécu. Son témoignage atteste de la vie épouvantable qu’endurent les ouvriers des classes les plus pauvres, mais également de la façon dont ils sont médiatisés. Lors d’un repas commun en asile de nuit, le voisin de table de Jack raconte « Le surveillant, ici, passe tout son temps à expédier des rapports aux journaux sur nous » « Il prétend qu’on est des bons-à-rien, qu’on n’est qu’une bande de gouapes et de coquins qui ne veulent même pas travailler »¹⁹.

Avant de commencer son enquête, Jack London fait déjà part à une amie²⁰ de son constat à propos de l’ignorance des bourgeois et de leur incompréhension vis-à-vis de la classe proléta-

17. Ibid. P 36

18. Ibid. P 37

19. Ibid. P 115

20. Jack London fait part de ses réflexions à une camarade : Anna Strunsky, militante socialiste avec laquelle il a écrit un roman philosophique, *Rien d’Autre que l’Amour* édité chez Phénus en 2008

rienne : « J'ai rencontré des hommes du monde dans les Pullman du train, dans les clubs de New York, dans les fumoirs du transatlantique. À la vérité leur ignorance totale et leur incompréhension des forces du prolétariat m'ont rendu encore plus confiant dans la cause »²¹. Si le terme *socialisme* n'est jamais évoqué dans *Le Peuple de l'Abîme*, il est partout en filigrane. En effet, le Peuple de l'Abîme n'est pas seulement l'expérience d'une aventure, il est aussi et surtout le fruit d'une sensibilité destiné à l'autre dans un combat engagé qui se précise petit à petit en faveur du socialisme. Dans les pas du philosophe allemand Friedrich Engels²² qui représente la première figure-témoin de la vie des prolétaires, Jack London serait cet espion socialiste²³ qui utilise son expérience d'infiltration pour révéler les mécanismes incohérents d'une société qui anéantit l'individu. Il élabore un travail documentaire pour éviter toute équivoque en espérant une large prise de conscience. Il amasse beaucoup de documents, dont des tableaux comparatifs et les photographies qu'il réalise sur le terrain. Dans une lettre adressée en 1906 à la rédaction du *Cosmopolitan* il démontre l'effort qu'a constitué cette enquête :

*J'ai rassemblé le moindre détail de la documentation, lu des centaines de livres et des milliers de brochures, articles de journaux et rapports parlementaires, composé et dactylographié « le peuple de l'abîme », pris les deux tiers des photographies avec mon propre appareil*²⁴.

Son rapport est fourni. Il tient du genre littéraire de l'autobiogra-

21. Op.Cit, LONDON, Jack. P 9

22. ENGELS, Friedrich. *La situation de la classe laborieuse en Angleterre : d'après les observations de l'auteur et des sources authentiques*. Paris : ed. Sociales, 1973.

23. Jack London s'est impliqué dans le parti socialiste, il s'est présenté aux élections de la mairie d'Oakland. Journaliste de guerre dans la guerre russo-japonaise, il s'engagera pour les révolutionnaires russes et entrera ensuite dans le combat socialiste. Il quittera le parti socialiste en 1916

24. OP.CIT, LONDON, JACK. P 11



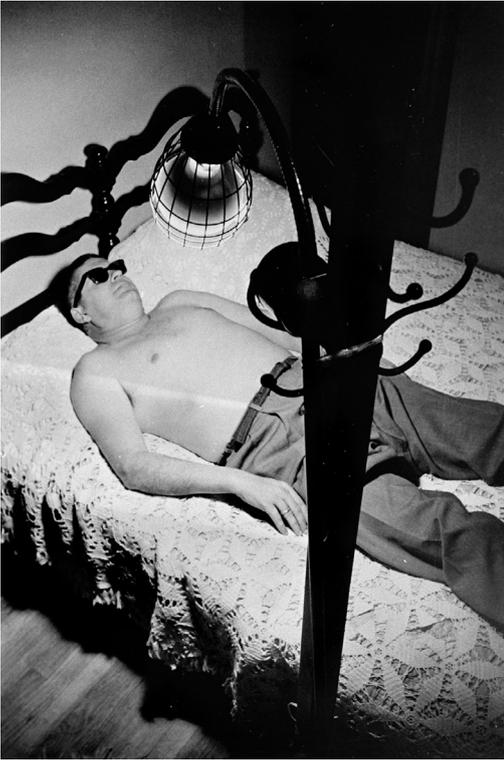
LONDON Jack, *Londres*, 1902, Fond California State Parks, Jack London, State historic Park
(2011)

phie et malgré cela devra tout de même être épuré par contrainte de bienséance ; comme il l'admet lui-même : « J'en suis sûr, maintenant : le récit que je compose devra être expurgé, ou sinon il ne sera jamais publié dans un magazine »²⁵. Son éditeur aura la main lourde sur les corrections : il supprimera systématiquement toute référence au roi d'Angleterre dans le chapitre du *couronnement* et atténuera le ton dans beaucoup de passages pour les rendre plus acceptables.

Le récit autobiographique reste le genre littéraire le plus employé pour retranscrire ces témoignages sociaux au moyen d'une *espionnabilité*. L'écrivain J.H Griffin auteur de *Black Like Me*²⁶, raconte comment il s'est transformé en Noir avec l'aide d'un médecin (UV), pour *vivre la vie* authentique des Noirs en 1959, et témoigner de leur condition dans une Amérique qui pratiquait encore la ségrégation raciale. À l'aide d'un médicament habituellement donné en traitement pour les problèmes de peau et de séances intensives d'ultraviolets, Griffin change sa couleur de peau en quelques jours et entame une enquête qui durera trois mois. L'instabilité de son objet de recherche et la violence qu'elle représente obligent l'observateur à décupler l'intensité de son action et par extension de sa transformation. À tel point qu'à la fin de son expérience il ne se sentira à jamais ni blanc ni noir. Par ailleurs, les photographies produites durant ce reportage confortent la présence d'une revendication autobiographique en présentant presque uniquement des portraits de Griffin au contact de son nouvel environnement. Il semblerait donc que l'auteur des images, le photographe Don Rutledge (engagé pour la cause noire), ait suivi Griffin pendant une partie de son enquête, du moins à ses débuts. Du reste, Griffin ne parle jamais de ce deuxième observateur dans son récit. La mesure et la gradualité de la vérité dans le

25. Op.Cit, LONDON, Jack. P 10

26. Traduction française : *Dans la peau d'un noir*



RUTLEDGE Don, *John Howard Griffin under the heat lamps*,
1959



RUTLEDGE Don, *John Howard Griffin, New York, 1959*

témoignage se complexifient. Comme si la modalité du regard de celui qui s'infiltré ne suffisait plus. Griffin engage le regard d'un autre témoin pour produire des documents de son *espionnabilité*.

Avant les années quatre-vingt, cette pratique de l'infiltration dans le milieu du journalisme et de l'art est assez rare. Toutefois les événements historiques de 1989, la chute du Mur de Berlin et la fin de la guerre froide, vont avoir un impact sur l'image de l'espion. Nous l'avons vu plus haut, l'opinion publique se demandera s'il est encore nécessaire d'avoir des espions. Dans un climat mondial qui semble tout juste s'apaiser (en fin de guerre froide), nombre de journalistes et d'écrivains n'hésiteront pas à s'emparer de la rhétorique de l'espion pour protester plus que jamais contre les inégalités et les absurdités sociales. On pense à Gunther Wallraff, journaliste allemand, qui se fait passer pendant deux ans pour un travailleur immigré turc en 1985 plus récemment il se déguise en noir (Film *Noir sur blanc*, 2009) pour constater une « négrophobie », ou à Anne Tristan, journaliste française, qui en prenant l'apparence d'une jeune ouvrière dominicaine, tente de franchir les frontières de Roissy en 1993²⁷. On pense aussi au photographe et artiste Marc Boulet, diplômé de l'École nationale Louis Lumière et de l'Institut national des langues et civilisations orientales, qui est passé maître dans l'art du travestissement et dans l'apprentissage des langues. Dans son ouvrage *Dans la peau d'un...* il raconte comment il s'est fait passer successivement pour un Chinois 1988 puis en Inde pour un intouchable 1994, en Albanie pour un stalinien convaincu, en Europe pour un musulman pratiquant, à Taiwan pour un faussaire. De même, le récit autobiographique de la célèbre journaliste Florence Aubenas, intitulé *Le Quai d'Ouistreham* est un exemple plus récent de l'aboutisse-

27. Tristan, Anne. *Clandestine*. Paris : Broché, 1993.

Diplômée du Centre de formation des journalistes, elle milite à la ligue communiste révolutionnaire (LCR) au début des années 1980. En 1987, elle réalise une enquête de terre au cœur du parti du Front National basé à Marseille.

ment d'un travail d'enquête qui a duré six mois. Encore une fois, il s'agit de *vivre la vie* des autres. Elle choisit de s'installer à Caen et de s'inscrire à Pôle Emploi. L'intention était de voir comment la crise avait touché les plus précaires. Elle va très vite affronter les incohérences du système socio-économique et se retrouver à accumuler plusieurs jobs de femmes de ménage.

Tout comme Griffin, les journalistes-espions documentent leur *espionnabilité* en réalisant des autoportraits qui montrent leurs changements de situation. Véritable forme de rhétorique, il s'agit de donner l'image de soi à travers son discours et d'en établir la crédibilité, comme un complément au récit autobiographique. Il s'agit de mettre en place un pacte *poético-moral*. En effet, ils produisent une littérature et plus largement une œuvre qui entretient un rapport sincère au langage. Le concept de sincérité interroge en effet la puissance du langage à énoncer le véridique et il fonde la relation de l'être au réel et à la production. C'est ce que Foucault a nommé la *parrèsia* dont le destin et la finalité, souvenons-nous en, est celle du *dire-vrai* en ce qu'elle dépasse la parole pour devenir un acte. L'artiste devient un agent du pacte *parriésiaistique* qui admet à la fois la prise de risque et l'impératif moral. On parle donc d'un pacte autant que d'un geste de sincérité qui détermine le témoignage de l'artiste comme une franchise politique et artistique. Rappelons-nous le premier chapitre : celui qui énonce la vérité doit se lier à cette vérité, il la signe en quelque sorte. Ce n'est donc pas pour rien que l'enquêteur utilise pour son rapport la forme du récit autobiographie, fondée sur un contrat d'authenticité, d'identité, relatif à l'écriture de la confession. C'est probablement pour cela aussi qu'il utilise une série de conventions narratives : discours direct, première personne, jouant le rôle du démiurge comme ordonnateur des personnages et des scènes qu'il étudie, ou dont il est témoin. Il parle à la première personne en utilisant le « je » narratif et appuie cette idée de leur nécessaire

participation en produisant des documents photographiques de son *espionnabilité*.

Et cela évidemment parce que son rôle d'espion-témoin se fonde en réalité sur un paradoxe : car il s'agit d'instaurer un discours de vérité en étant soi-même insincère, dissimulé, déguisé. Basée sur une imposture, l'expérience du journaliste-espion doit ainsi redoubler d'efforts pour prouver sa fiabilité, et fournir une sur-production de preuves.

L'artiste-espion critique visuelle de l'institution secrète

L'artiste utilise l'outil plastique pour illustrer sa démarche d'espion. Il produit des œuvres à partir d'un discours qui n'emprunte pas sa justification principale au pacte moral et produit surtout une parodie des systèmes de secret. L'artiste va surjouer la rhétorique de l'espion et produire une critique des institutions secrètes.

L'artiste français Alain Declercq réfute totalement une quelconque teneur héroïque de son engagement artistique pour préférer une démarche plus discrète qu'il dit en *retrait*. Pour cela, il crée la pièce *Antihéros* : un autoportrait à *deux mains gauches*. Il préfère l'observation à la manifestation frontale, même s'il s'agit toujours d'intervenir dans le monde réel, là où le risque est le plus fort, là où le poids des actions est mesurable. Ainsi, Alain Declercq fasciné par les actions transgressives, endosse le rôle d'agent secret, d'espion et de sniper pour créer des œuvres qui flirtent avec les angoisses des sociétés contemporaines et interrogent le fonctionnement de la peur autant que celui du secret. Réfléchissant de façon globale aux pouvoirs de domination, son travail ne cesse d'interroger la limite entre la légalité et l'illégalité et produit des créations plastiques comme des réponses aux situations coercitives. *Embedded* est un travail d'infiltration qui filme en caméra cachée (dans la manche de l'artiste), les forces de l'ordre

dans une manifestation étudiante à Paris datant de 2009. Un an auparavant, en 2008 au cours d'un projet qu'il nomme *Hidden (Caméra obscura)*, il se confronte à l'interdit sécuritaire dans la ville de New York. Il photographie à l'aide d'un sténopé, procédé basique qui ne devait pas attirer le soupçon, les bâtiments qu'il est interdit de photographier. Des images discrètes au ton pictorialiste qui en résultent, on devine une démarche volontairement décalée qui met en lien l'acte de désobéissance et le caractère inoffensif de l'esthétique de l'image. Dans son projet *F.B.I Headquarters*, l'artiste cherche un point de vue dégagé, mais caché de sa cible, comme le ferait un sniper, pour photographier le siège du FBI. C'est derrière les grilles du clocher de l'ancienne gare de Washington qu'il prend position pour produire une l'image interdite d'une institution protégée par la loi. Les États-Unis ont tellement marqué les années deux mille à travers la période de la guerre contre la terreur (le terrorisme), la « War on terror » qu'il était difficile pour un artiste comme Alain Declercq de passer à côté de la question de la propagande et des services secrets. Questionnant les instances de domination et le bien-fondé des opérations militaires, il créa en 2005 une pièce intitulée *B52* qui fonctionne comme une image de contre-propagande. Réplique de la performance de Chris Burden « 747 » qui se fait soldat en tirant de vraies balles sur un *Boeing 747* en partance pour le Vietnam (1973), l'image de Declercq est une feinte, le faire-semblant d'un acte qui ne perd néanmoins rien de sa puissance symbolique ni de sa volonté critique : feindre d'ouvrir le feu sur un bombardier américain à destination de Bagdad est un geste aussi fort qu'explicite. S'intéressant particulièrement à l'influence qu'ont les services secrets sur la politique nationale et les décisions géostratégiques, il questionne le mécanisme de production d'une thèse officielle ou non, de rumeur. « Vous me dites votre théorie sur un événement et je fabrique la preuve que vous avez raison » dit-il. Dans *Evidence (preuves)* il s'agit donc de construire des docu-



DECLERCQ Alain, *F.B.I Headquarters*, 2005, photographie couleur, édition à 5 exemplaires, 80 x 53 cm

ments qui certifient, des attestations en manipulant des codes, des écrits, en fabriquant des positions. Le scandale du Nigergate fait directement écho à cela. Des agents italiens avaient fabriqué pour le compte des E.U, un dossier factice sur l'achat supposé d'uranium par Saddam Hussein. Le dossier controversé sur l'Irak en 2002 fut une totale mise en scène par les communicants du White House Iraq group dirigé par un ancien chef du cabinet Bush. Ce « cabinet noir » comme le cite Eric Denécé était « chargé de désinformer et de manipuler les médias étrangers grâce au renseignement des armées »²⁸. Ce dossier devait être évidemment la garantie morale d'une invasion américaine en Irak.

Comment est-on capable de résister à des lois qui sont absurdes et face aux incohérences du pouvoir ? À cette question, très présente dans son travail, Alain Declercq répondra par l'acte d'illégalité, forme de désobéissance civile éclairée. Pour cela, il construit des cachettes secrètes : un camion-citerne converti en bus clandestin à l'intérieur duquel sont prévues une trentaine de places. Véritable planque, il est question d'embarquer à bord des clandestins afin de leur faire passer secrètement la frontière États-Unis-Mexique.

Imperméabilité et autorité du pouvoir seront les premières préoccupations des artistes en guerre engagés dans un travail artistique du détournement et de la discrétion. Art qualifié par Stephen Wright comme le *régime d'une implication dérobée*²⁹, les artistes syriens, iraniens ou libanais empruntent une rhétorique du sous-terrain.

28. GÉRALD ARBOIT. Et al DENÉCÉ, Éric. *Renseignement, Médias et Démocratie*. Paris : Ellipses, 2009. P 35

29. WRIGHT Stephen, *Tel un espion dans l'époque qui naît : la situation de l'artiste à Beyrouth aujourd'hui*. Revue *Parachute, Beyrouth-Beirut*, numéro 108, 2002. P 13.

9 days from my window in Aleppo, est une vidéo du photographe syrien, Issa Touma attestant les premiers jours de la révolte syrienne à Alep. Sans sortir de chez lui durant neuf jours, le photographe filme les conflits qui font rage dans sa rue depuis sa fenêtre à l'aide de sa caméra. Le 19 août 2012, il voit des étudiants, des jeunes membres de l'armée syrienne libre, entasser des sacs de sable pour construire une barricade dans sa rue. Le point de vue d'Issa Touma est en plongée caractéristique de l'esthétique furtive de guerre (le filmeur reste caché) empruntée à la figure du sniper et de l'espion. La puissance ce point de vue réside dans le fait qu'il n'est pas européen. Un angle de vue original et spontané sur la tragédie de cette guerre civile. Les commentaires d'Issa Touma sont autant d'observations brèves, mais précises (heures/jours/appartenance politique du groupe/vision européenne du conflit) couvertes par le bruit des tirs qui questionnent *en direct* l'image de la guerre : des citoyens contre l'armée nationale. Les premières paroles racontent :

*It's 8.15 am
Strangers take position in my street
The fighters in the street look like college kids
clean shaven, wearing everyday t-shirt,
They look unprepared. Without any kind of war experience³⁰*

De fait, l'artiste libanais, syrien et iranien dans la sphère contemporaine semble, malgré le danger, mettre « toutes ses capacités tactiques en œuvre pour comprendre la situation dans laquelle il se trouve, tel un espion dans l'époque qui naît »³¹.

30. TOUMA, Issa, VROEGE, Thomas, VAN DER MEULEN Floor, *9 days from my window in Aleppo*, Syrie-Hollande, 13 min,

31. WRIGHT Stephen, *Tel un espion dans l'époque qui naît : la situation de l'ar-*



TOUMA, Issa, VROEGE, Thomas, VAN DER MEULEN, Floor, 9 days from my window in Aleppo, Syrie-Hollande, 13 min.
(Capture d'écran)

Contraint d'emprunter à l'espion la pratique du réseau clandestin, l'artiste libanais, iranien ou syrien ne peut envisager la création sans la menace a priori et a posteriori de l'interdiction. Comment filmer la dictature indirectement ? La dissimulation passe par l'anonymat.

Le collectif syrien Abounaddara est effectivement un collectif anonyme, à l'exception de son porte-parole Charif Kiwan, et dont les membres qui gardent une identité secrète travaillent tous à Damas. Revendiquant leur appartenance à *la république du cinéma documentaire*, les membres autodidactes ont choisi de mettre en ligne tous les vendredis un film de quelques minutes pour raconter la Syrie actuelle et défendre à leur manière la révolution. Alors que toutes les revendications s'essouffent, le collectif créé en 2010 lance une vague de microdocumentaires clandestins à destination du NET et au service de la microhistoire racontant des scènes de vie de gens ordinaires. Ce geste est un acte de résistance qui utilise la ruse ; pendant que l'œil du pouvoir regarde ailleurs, en souterrain il creuse un réseau artistique. Un des membres déclare à ce propos : « Très vite, les internautes ont assuré la circulation des films sur le Net. Tandis que les sbires du régime traquaient les sujets tabous dans les journaux ou à la télé, nous filmions des anonymes chez eux ou sur leur lieu de travail, sans voix off ni commentaire. Un contenu a priori inoffensif, mais un portrait en creux de la société syrienne »³². Le collectif soutient les contestations en choisissant de filmer de manière distanciée et poétique le contre-champ des événements. Les images sont fortes de symbolique et les mots percutants. C'est le cas de la récente vidéo *Syria Today* de 58 secondes qui montre un train à vapeur fonçant dans le cadre, droit sur le spectateur pour simuler la mort de ce dernier, du moins donner le sentiment du danger de sa po-

tiste à Beyrouth aujourd'hui. Revue *Parachute, Beyrouth-Beirut*, numéro 108, 2002. P 13.

32. Membre anonyme du collectif *AbouNaddara*, Syrie, Damas, 2010.

sition. Apparaissent alors sur un fond noir, les mots en rouges : « Stop watching ! we are dying ! ». Une terrible injonction qui fait l'effet d'une gifle !

Le collectif Atlas Group, fondé par Walid Raad fut créé pour étudier l'histoire contemporaine du Liban, en particulier la problématique de ses guerres civiles (1975-1991). Fondé en 1999, le collectif tente de rassembler le maximum de documents et questionne la possibilité pour un groupe d'être un vecteur politique dans le milieu de l'art. L'histoire de cette compilation repose en réalité sur une double feinte. Walid Raad est le seul membre du collectif et c'est lui qui va produire nombre de documents. Il établit un compte rendu d'une histoire fictionnalisée qui fonctionne comme une position d'un vrai-faux. Il génère l'idée d'une suspicion quant à la fabrication documentaire et se place ainsi du côté d'une occultation de l'expérience du réel et d'une possible création qui ne serait pas tenue d'entretenir un rapport sincère à la vérité. Fabriquer du document d'archives, c'est s'émanciper d'une obligation morale qui normalise notre rapport à l'histoire.

L'idée d'une insincérité artistique émerge chez Marcel Broothers, lors de sa première exposition à la galerie Saint-Laurent en 1964. Sur le carton d'invitation, il fait part de sa frustration de n'avoir pas pu gagner sa vie en tant que poète et affirme se diriger vers une carrière d'artiste qui lui permettrait de vendre des œuvres. À propos de cette démarche opportuniste, il déclare « L'idée enfin d'inventer quelque chose d'insincère me traversa l'esprit et je me mis aussitôt au travail ». L'insincérité est dès lors ce qui déplace la définition de l'œuvre et bouscule le rapport entre l'objet et l'idée de l'objet. L'insincérité permet d'établir une démarche qui n'aurait pas de rapport systématiquement moral à la vérité et à la réalité. Forte d'une esthétique qui s'épanouit dans le mystère et l'indétermination, l'insincérité permet au secret de faire pleinement partie de la démarche de création.

La seconde occurrence du terme secret est à entendre comme une *mise à l'écart* volontaire de l'objet, de l'image, du sens ou encore de l'information. Après avoir analysé les différents procédés de l'artiste-espion occupé à dé-couvrir le secret, il faudra désormais questionner le point de vue de celui qui le produit. Voyons comment l'économie du secret est réemployée par les artistes dans le but d'une nouvelle distribution de l'invisibilité en vue d'un réenfouissement du monde et d'une re-spécification du modèle de l'information.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES

BARLEY, Nigel, *Un anthropologue en déroute*. Paris : Payot, 1994, cop.1992. trad. de l'anglais par Marc Duchamp.

BENSA, Alban, *La fin de l'exotisme : essais d'anthropologie critique*. Toulouse : Anachars, 2006.

CLAASS, Arnaud, *Le réel de la photographie*, Lettonie, Filigranes, 2013

CHEVRIER, Jean-François, *Walker Evans dans le temps et dans l'histoire*. Paris : Broché, 2010

DENÉCÉ, Eric, *Renseignement, Médias et Démocratie*, Paris : Ellipse, 2009.

DEWERPE, Alain, *Espion : une anthropologie historique du secret d'État contemporain*, Paris : Gallimard, 1994.

DIDEROT, Denis, *Supplément au voyage de Bougainville*, Paris, Gallimard (Folio), 2002

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Images Malgré Tout*, Paris : Les éditions de minuits, 2003.

ENGELS, Friedrich, *La situation de la classe laborieuse en Angleterre : d'après les observations de l'auteur et des sources authentiques*, Paris : ed. Sociales, 1973. (trad. et notes par Gilbert Badia et Jean Frederic). P27

FOUCAULT, Michel, *Le courage de la vérité : le gouvernement de soi et des autres II*, cours au Collège de France (1983-1984). Paris Gallimard

: Seuil, 2009.

GINZBURG, Carlo, *Mythes emblèmes traces : Morphologie et histoire*. Verdier poche. Lonrai, 2012.

JÉSI, Furio, *La Fête et la machine mythologique*, trad. par Fabien Vallos, Introduction de Giorgio Agamben, édition Mix, Paris, avril 2008.

LUGON Olivier, *Le style documentaire : d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris : Macula, 2002.

MONDHER Khilani. *L'invention de l'autre : essai sur le discours anthropologique*, Payot Lausanne- Nadir, 1994.

MONDZAIN, Marie-José, *Image, icône, économie : les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris : Éditions du Seuil, 1996.

SAUVEGEOT, Anne, *Sophie Calle : l'art caméléon*, Paris : Presses universitaires de France, 2007

SEGALEN, Victor, *Essai sur l'exotisme*, Paris : Fata Morgana (Poche), 1978

SEKULA, Allan, *Écrits sur la photographie 1975-1986*, Paris : éd Beaux-Art de Paris, 2013

SOULAGES, Françoise, et al. *Le pouvoir et les images : photographie et corps politiques*, Clamecy : Klincksieck, 2011.

WOOLF, Virginia. *Dans les rues de Londres une aventure*, Paris, Éditions du Chemin de Fer, 2014.

OUVRAGES COLLECTIFS

BRUNET, Éliane. Et al. *Sémiologie du secret : présentation du secret et de l'intime dans les arts et la littérature*, Paris : éditions Aleph, Malissard: 2004 (collection Théories).

CRIQUI, Jean-Pierre, Et al. *L'image documentaire, entre réalité et fiction*. Paris : Les carnets du Bal, 2010.

ZABUNYAN, Dork, Et al. *Les images manquantes*. Paris : le Bal : Marseille : Images en manœuvres éd. : Paris-La Défense : Centre national des arts plastiques, 2012.

BANCEL, Nicolas, Et al. *Zoos Humains : au temps des exhibitions humaines*, Paris : La découverte (Poche), 2004

OUVRAGES D'INVESTIGATION

AUBENAS, Florence, *Le quai de Ouistreham*, Paris , édition de l'Olivier, 2010

AGEE James, EVANS Walker. *Louons maintenant les grands hommes*, Paris : Plon, 2004.

GRIFFIN, J.H, *Dans la peau d'un noir*, Saint-Amand : Folio, Gallimard, 1998.

LONDON Jack, *Le peuple de l'Abime*. Paris : Union générale d'éditions, 1975. Trad. nouvelle et intégrale de François Postif, intro. de Francis Lacassin.

ZOLA, Émile, *La bête humaine*, Paris : Les classiques de Poche, 1997

ZOLA, Émile, *Carnets d'enquêtes : une ethnographie inédite de la France*, Paris, Plon, 1987

THÈSES ET MÉMOIRES

LAPALU, Sophie, *Les actions furtives exposées : un paradoxe ?*, Mémoire cycle Muséologie, ED Esthétique, sciences et technologie des Arts. Paris : Ecole du Louvre Université Paris 8, 2009.

VALLOS, Fabien. *Théorie de la fête : festivité, inopérativité & désœuvrement*. École doctorale v : Concepts & langages Laboratoire de recherche : Sens, Texte, Histoire. Université Paris IV -Sorbonne, 28 juin 2010.

ARTICLES INTERNET

DEBORD Guy, *Les Lèvres nues* n° 9, décembre 1956 et Internationale Situationniste n° 2, décembre 1958. (vu le 23/11/2016)

BUSH, Georges W. Discours de George W. Bush sur l'état de l'Union, 28 janvier 2003. Voltaire, Net.org/Réseau voltaire (en ligne). Le 28 janvier 2003. (29/10/16).

<http://www.voltairenet.org/article9260.html>.

STEYERL, Yto, *Le documentarisme en tant que politique de la vérité*. Eipcp, mai 2003. Traduit par Yasemin Vaudable. <http://eipcp.net/transversal/1003/steyerl2/fr>

REVUES ET MONOGRAPHIES D'ARTISTES

WRIGHT, Stephen (2002), *Tel un espion dans l'époque qui naît : la situa-*

tion de l'artiste à Beyrouth aujourd'hui. Revue *Parachute*, Beyrouth, Beirut, numéro 108.

BOLTANSKI, Christian, *Archives*, Actes Sud, 1989

BROOHAERS Marcel, PACQUEMENT Alfred, DAVID Catherine, CLADDERS Johannes, PEIZER Brigit, *Marcel Broothers*, Réunion des musées nationaux, 1991.

CALE, Sophie, *Suite vénitienne*, Paris, éditions de l'étoile, 1983.

CALE, Sophie, *Double jeux*, France, Acte Sud, 1986

CLARK, edmund, *Control Order House*, Londres, Here Press, 2012

CLARK Edmund et BLACK Crofton, *Negative publicity : Artefacts of extraordinary Rendition*, Édition Aperture, 2016

CAMPANY David, *Walker Evans The magazine Work*, Göttingen, Steidl, 2014.

EVANS, Walker, CAMPAGNY David et.al, Walker Evans : *Labor anonymous*, Cologne, Buchhandlung Walther König, 2016.

GODFREY Mark, ALÏS Francis, *A story of deception*, Bruxelles, Wiels, 2010. 199 p.

GUMPERT, Lynn, *Christian Boltanski*. Paris : Flammarion, 1992

JAAR, Alfredo, OKRI, Ben, et al. *Let there be light : Rwanda project 1994-1998*. Barcelone. ACTAR, 1998.

JAAR, Alfredo, *It's difficult*, Barcelone. ACTAR, 1998.

GRAHAM, Paul, *Beyond Caring*, Errata Editions ,1986, 104 pages

LONDON Jack photographe, CAMPELL REESMAN Jeanne, Au-

teur ; HODSON Sara S, ADAM Philip, MAUBERRET Noël, *Jack London Photographe*, Phébus, 2011. 278 p.

PATAUT Marc, DURANT Ghislaine, *Ne pas plier, Ceux du terrain*, Ne pas plier, Ivry-sur-Seine, 1997. 51 p.

PERNOT, Mathieu, *Les migrants*, ed Gwinzegel,

SEKULA Allan, *Titanic's wake*, Octeville : Le point du jour éditeur, Paris, 2003. 119 p.

THE ATLAS GROUP et RAAD, Whalid, *The truth will be know when the last witness is dead*, Cologne : Walter Konig, Les laboratoires d'Aubervilliers, 2004

FILMS DOCUMENTAIRES

ABOUNADDARA, *Syria Today*, Syrie, 2012, 58 s

ABOUNADDARA, *My name is Bashar*, 2015, 1 min 25 s

ABOUNADDARA, *Les désaccordés*, 2010, 5 min 04

BRETON, Stéphane, *Eux et moi*, Produit par Serge Lalou - Les Films d'Ici, France, 2001. 63 min

FAROCKI, Harun, *Workers leaving the factory*, Allemagne, 1995, 37 min

GENET, Jean, *Un chant d'amour*, produit par Argos Films, France, 1950, sorti en 1975, 25 min 23 s

LANG, Fritz, *Les espions*, Allemagne, 1928, 178 min

LIBON Jean, Marco LAMENSH, *La soucoupe et le perroquet*, Strip-Tease, 1993, 14 min 24 s.

MARKER Chris, RESNAIS Alain, *Les statues meurent aussi*, produit par Présence Africaine, France, 1953, 30 min

PANAHI, Jafar, *Taxi Téhéran*. Iran, Produit par Jafar Panahi Film, 2015, 82 min, (sorti en France, Allemagne et Belgique 2015)

PAZIENZA, Claudio, *Tableau avec chute*, Belgique, 1996, 104 min

PASOLINI, Paolo, *La rabbia*, produit par Gastone Ferranti, Italie, 1963, 50 min

PASOLINI, Paolo, *Carnet de notes pour une Orestie africaine*, produit par Gian Vittorio Baldi, Italie, 1970, 65 min

RAAD Walid, ATLAS Group, *It Think It would be better If I could weep*, Liban, 2002, 7 min 36 s

ROUCHE, Jean, *Les maîtres fous*, France, 1955, 36 min

ROUCHE, Jean, *Moi un noir*, produit par Pierre Braunberger, France, 1958, 73 min

ROUCHE Jean, MORIN, Edgar, *Chronique d'un été*, France, 1960, 86 min

ROUCHE, Jean, *Petit à petit*, produit par Pierre Braunberger (Les films de la pléiade), France, 1971, 96 min

RUSPOLI, Mario, *Les inconnus de la terre*, France, 1961, 35 min

STEYERL, Yto, *How not to be seen : A Fucking Didactic Educational .Mov File*, , Allemagne, 2013, 15 min 52 s

STORCK, Henri, IVENS Joris, *Misère au Borinage*, Belgique, 1933, 36 min

TOUMA, Issa, VROEGE, Thomas, VAN DER MEULEN, Floor, 9

days from my window in Aleppo, Syrie-Hollande, 13 min

VERTOV, Dziga, *L'homme à la caméra*, URSS, 1929, 93-95 min

WALLRAFF Günter, PAGONIS Pagonikis, JÄGER Susanne, *Noir sur Blanc*, produit par Gérardt Schimdt, Allemagne, 2009, 61 min 38s