

Sous la direction de
Luca ACQUARELLI

Au prisme du figural

Le sens des images entre forme et force

Collection « Interférences »
PRESSES UNIVERSITAIRES DE RENNES — 2015

© PRESSES UNIVERSITAIRES DE RENNES
Campus de la Harpe
2, rue du doyen Denis-Leroy – 35044 Rennes
www.pur-editions.fr

Mise en page : Clément Le Priol pour le compte des PUR

Dépôt légal : 1^{er} semestre 2015
ISBN : 978-2-7535-3716-3
ISSN : 0154-5604

**« PLUS DRAMATIQUES LES ÉVÉNEMENTS,
PLUS IMPORTANT LA FORME »**
MONTAGE ET GUERRE PRÉVENTIVE DANS *WAR CUT*
DE GERHARD RICHTER

Angela MENGONI

War Cut est le titre d'un livre d'artiste réalisé par Gerhard Richter en 2004, dans lequel 216 détails d'un tableau abstrait de l'artiste sont juxtaposés à des extraits tirés de la *Frankfurter Allgemeine Zeitung* du 20 et 21 mars 2003, journées du début de la guerre en Irak. La force de la « potentialité figurale » joue un rôle décisif dans cet objet jusqu'à en devenir le principe génératif permettant de saisir certains aspects de ce que l'on a appelé une « guerre préventive » ou, pour le dire mieux, certaines dynamiques de représentation médiale auxquelles était stratégiquement et constitutivement associée cette guerre.

Dans *War Cut* la force figurale investit la relation instaurée par le montage entre texte et image, lorsque, par moments, le contenu et les micro-séquences narratives du langage verbal peuvent « solliciter » le tissu plastique des détails abstraits, ouvrant la possibilité d'une saisie figurative¹. En effet, la structure même du montage suggère que l'on touche ici à un champ d'action privilégié de la figurativité, celle du rapport entre texte et image et du rôle qu'y joue le substrat d'une figurativité « profonde ». Dans le montage de *War Cut*, la consistance plastique du visuel se met, pour ainsi dire, à « faire figure ». Mais ce travail met en jeu

1. Tel est l'acte de sémiotique impliqué par toute lecture figurative à travers l'intervention d'une « grille de lecture » culturelle, selon Algirdas Greimas: « L'examen plus attentif de l'acte de sémiotique montrerait bien que l'opération principale qui le constitue est la sélection d'un certain nombre de traits visuels et leur globalisation, la saisie simultanée qui transforme le paquet de traits hétérogènes en un formant, c'est-à-dire en une unité du signifiant, reconnaissable, lorsqu'elle est encadrée dans la grille du signifié, comme la représentation partielle d'un objet du monde naturel. » (GREIMAS A. J., « Sémiotique figurative et sémiotique plastique », *op. cit.*, p. 10.)

une seconde implication, moins évidente, du rapport entre formes et forces : *War Cut* aborde (et travaille) également la possibilité de donner figure à des éléments sémantiques difficiles à saisir de façon univoque, des traits qui seraient liés au statut complexe d'une guerre préventive, impliquant la présence d'un « risque », d'un danger qui fonde la possibilité même de l'action militaire, comme moment constitutif de légitimation. C'est en poursuivant ces deux axes étroitement liés – celui de l'analyse détaillée des effets de sens du montage verbo-visuel et celui des implications sémantiques et de « valeur » de ce montage – que l'on pourra saisir ce que la force figurale circulant dans *War Cut* cherche à mettre en forme. Ce n'est pas un hasard si Richter lui-même répond ainsi à une question sur la « forme » de son travail : « J'ai une conception très simple en ce qui concerne la forme. Nous devons donner une forme à tout ce que nous rencontrons pour pouvoir avoir affaire avec cela. Puisque ce qui est réel est tellement indéterminé et informe, que nous devons avant tout le saisir. Et plus dramatiques sont les événements, plus importante est la forme². »

Germinations figuratives

Gerhard Richter énonce le principe de production de *War Cut* dans une brève note à la première personne qui figure à la fin du livre, au-dessous de la reproduction en noir et blanc du tableau dont il est question : « Les 216 éléments sont tirés de la peinture abstraite n° 648-2, réalisée en 1987. Je les ai photographiés durant l'été 2002 et associés plus tard à des textes parus dans le journal Frankfurt Allgemeine Zeitung, les 20 et 21 mars 2003, dates du début de la guerre en Irak³. »

Richter photographie donc ces détails en 2002 au Musée d'art moderne de la ville de Paris (qui avait acheté le tableau), sans encore connaître l'usage qu'il en ferait ; ils sont restés dans son atelier pendant presque deux ans jusqu'au moment où « sont arrivés cette guerre et toutes les opinions, les images, les récits⁴. » Les textes journalistiques lui donnent alors l'impression d'une sorte de « consolation » face à l'indétermination de ce qui arrive, d'un apport de quelque chose de « normal », comme il le formule. Devant la complexité et l'obscurité de tous

2. THORN-PRIKKER J., « "Je dramatischer die Ereignisse sind, desto wichtiger ist die Form". Ein Gespräch mit dem Künstler Gerhard Richter über seine Arbeit *War Cut* », *Neue Zürcher Zeitung*, 29 mai 2004 (ma traduction).

3. RICHTER G., *War Cut*, Köln, Verlag der Buchhandlung Walter König, 2004 (tr. fr. id., *War Cut*, Paris, Les Musées de la ville de Paris, 2005, p. 328).

4. THORN-PRIKKER J., *op. cit.* Les citations de Richter sur le procédé de création de *War Cut* sont toutes tirées de cette interview.

ces éléments, Richter décide d'effectuer un montage entre les récits de la guerre et les détails de son tableau. Il ne se pose, avec ce montage, aucun but particulier et procède plutôt de façon aléatoire, poursuivant ainsi le geste « anti-subjectif » et la remise en cause de l'idée même d'auteur qui, dans les premières années 1960, avait rapproché ses travaux – ainsi que ses déclarations – de l'esthétique pop américaine⁵. Richter juxtapose donc textes et images en les disposant dans les cases d'une « grille rigide » qui organise la double page en quatre *slots*, se passant de tout critère chronologique ou sémantique: il y dispose les textes après avoir supprimé toute référence aux titres et aux auteurs, pour en extraire un statut qu'il définit comme « littéraire », privilégiant les contenus mêmes de l'écriture sur toute indication para-textuelle.

Parallèlement, Richter décrit son tableau comme dépourvu de toute orientation claire dans son atmosphère, sa *Stimmung* – « agitée ou calme ou bien fabuleusement narrative » – un tableau qui « ne dit rien », ce qui pour l'artiste n'est pas une qualité négative⁶. *War Cut* expose donc cette matière picturale particulièrement « inerte » aux courts-circuits fortuits avec les extraits de journal; Richter raconte, en effet, qu'il lisait souvent les textes après les avoir placés dans le layout et que c'est précisément à ce moment qu'une surprise, un « cadeau », pouvait se produire: « que le hasard pouvait faire émerger des combinaisons merveilleuses [wunderbare Kombinationen] ». L'artiste intervient rarement « après coup » pour modifier les rapprochements entre images et textes, mais il organise la disposition des images selon des rapports de « structure, couleur ou autres caractéristiques ». Il renouvellera ce procédé pour l'édition anglaise du livre, en sélectionnant des extraits du *New York Times* parus aux mêmes dates (c'est d'ailleurs sur l'édition anglaise que je conduirai mon analyse, plutôt que sur la version française qui traduit les articles de l'allemand)⁷.

Ce que Richter appelle une « combinaison heureuse » est un effet du montage verbo-visuel, qui peut stimuler une germination figurative sur le substrat *plastique* de certains des détails abstraits⁸. Il s'agit d'une relation que les commentateurs n'ont pas manqué de relever, lorsque les images semblent presque « illustrer » le

5. BUCHLOH B. H. D., « Gerhard Richter's Atlas: The Anomic Archive », *October*, n° 88, 1999, p. 117-145.

6. « *Es war eher nichtssagend. Ich meine das gar nicht negativ* », THORN-PRIKKER J., *op. cit.*

7. RICHTER G., *War Cut*, New York, Distributed Art Publishers, 2012. L'alternance images/textes dans la mise en page est une constante dans les trois éditions, mais la disposition du texte varie: cela fait de chaque édition une œuvre autonome, produisant ses propres effets de sens.

8. Pour l'opposition entre *figuratif* et *plastique* je renvoie encore au texte fondateur d'Algirdas Julien Greimas: GREIMAS A. J., « Sémiotique figurative et sémiotique plastique », *op. cit.*

texte, surtout lorsqu'il est question de paysage : « Il y a alors des photographies aériennes, des champs de pétrole en flammes, des flaques, du sang. Tout cela est dans ces images. Vous ne l'avez pas peint, mais tout est là. Parfois des fantômes surgissent de l'image, têtes de mort, figures grotesques⁹. » Il s'agit là de la façon dont le contenu sémantico-figuratif du texte verbal sollicite le signifiant planaire et active une « saisie simultanée » de certains « paquets de traits visuels de densité variable », les transformant en formants dotés de signifié, en « signes-objets¹⁰ ». Cette définition fondatrice de la figurativité implique une perspective cruciale qui « établit un rapport étroit entre le processus signifiant, auquel appartiennent en propre les figures de la langue, et le phénomène de la perception que met en œuvre le *contact* avec le monde naturel¹¹ ». Ce contact, cet acte de *sémiosis* est inscrit dans la structure même de *War Cut*, se renouvelant au fil des pages offerter au regard explorateur de son spectateur-lecteur, ainsi que dans l'espace, lorsque Richter déploie la maquette du livre dans le montage tabulaire de son *Atlas* d'images¹². Les détails flous ou abstraits – dont l'accomplissement de la lecture figurative est empêché, soit par une stratégie énonciative, soit par une basse densité sémique – accueillent ainsi de faibles germinations figuratives.

Aux pages 73-74 (cf. **Illustration 1**) un article qui occupe toute la page droite analyse en détail la question des armes chimiques et des attaques biologiques, à travers une longue série d'hypothèses sur l'arsenal iraquien (ont-ils vraiment de l'anthrax sous forme de micro poudre sèche?), qui n'est pas établi, mais dont les modes de mise en œuvre sont néanmoins décrits en détail. On lit : « *The most efficient way to use chemical and biological agents is a low-fly, slow-flying system that releases just the right amount of an agent in a long line over a target area or that circles in a spiral. Iraq has been working on sprayers for two decades...* » La tache de peinture jaune et allongée entre en résonance avec cette description et figurativise partiellement le sillage ou le « spray » des agents chimiques, d'autant plus que l'effet flou sur les bords supérieur et inférieur du cadre crée une impression de profondeur qui renvoie à la vue perspective d'un paysage.

À plusieurs reprises, l'évocation de « champs de pétrole en flamme » et de la « fumée » sensée empêcher les opérations américaines, trouve des correspondances dans l'opacité d'une vision floue, ainsi que dans la consistance huileuse de la peinture captée au plus près par l'objectif de la caméra, comme, par exemple,

9. Commentaire de Jan Thorn-Prikker, *op. cit.*

10. GREIMAS A. J., « Sémiotique figurative et sémiotique plastique », art. cit., p. 10.

11. MARTIN F., « Devenir des figures ou des figures au corps », J. FONTANILLE (dir.), *Le Devenir*, Limoges, Pulim, 1995, p. 138-139.

12. FREIDEL H. (dir.), *Gerhard Richter. Atlas*, Londres, Thames & Hudson, 1996, planches 697-736.

sur les deux pages suivantes 75 et 76. Parmi les endroits les plus significatifs d'un tel court-circuit, il y a le montage fait à partir de l'article où John Burns décrit la première nuit d'attaques sur Baghdad, marquant un moment décisif quant aux régimes de visibilité et de médiatisation de la guerre. L'image très floue qui accompagne l'extrait – avec une zone jaune, rose et rouge qui semble se frayer une voie entre des régions plus sombres – (cf. **illustration 2**) offre son substrat figural aux investissements figuratifs évoqués par le texte. De manière significative, celui-ci décrit en termes presque picturaux les formes abstraites parcourant le ciel nocturne : dans un premier moment « *the building exploded in a fireball and a series of secondary explosions* », puis la contre-offensive aérienne commence « *at least 10 minutes of antiaircraft and tracer fire in the night sky, a mesmerizing but apparently random fireworks display of white and yellow and red* » (p. 295-296).

C'est ici la nature « abstraite » des dispositifs de visualisation liés aux nouvelles technologies de guerre qui est en cause. Le jeu entre texte et image produit, d'un côté, le faible investissement figuratif des images abstraites que nous avons mentionné, mais il renforce, d'autre part, la nature abstraite des descriptions, qui privilégient les éléments chromatiques et eidétiques et utilisent souvent des métaphores puisant dans le champ de la vision esthétique, voire ludique (dans le cas de feux d'artifices). L'extrait de la page 100, par exemple, focalise sur la difficulté pour les journalistes et les opérateurs de distinguer les bombardements sur le fond de la silhouette urbaine de Baghdad, jusqu'à les confondre avec une volée de chauve-souris.

Les études sur la réception et la mise en forme médiale de la deuxième guerre du Golfe ont signalé cette opacité de l'image comme étant un élément stratégique dans le « contexte militaro-visuel » : « Tout comme les bombardiers furtifs, les images de guerre semblaient être compactes, tranchantes et opaques, conçues pour échapper à toute forme de radar, physique et culturel. » Leur prolifération, leur interchangeabilité, développent une immunité à toute critique, visant à « réduire l'impact visuel de la guerre en saturant nos sens avec des images indistinguées et indistinguables, ininterrompues¹³ ». La manière dont la masse inédite d'images produites pendant la deuxième guerre du Golfe s'accompagne paradoxalement de l'absence d'images « mémorables », d'un « anonymat relatif¹⁴ » des images de guerre, doit se comprendre comme la conséquence d'une forme spécifique de saturation médiale, fondée sur une « circulation continue » d'images. Cet espace médiel de circulation n'est plus un espace agi et reconfiguré par des sujets, mais – selon la formule de

13. MIRZOEFF N., *Watching Babylon. The War in Iraq and Global Visual Culture*, New York, Routledge, 2005, p. 13-14, ma traduction.

14. *Ibid.*, p. 67.

Jacques Rancière – un espace policier où « il n'y a rien à voir, sur une chaussée, rien à faire, qu'à circuler¹⁵ ». Dans cet espace médial, l'opacité des images de guerre – les « intenses flashes blancs nuancés d'orange » qui remplissaient l'écran au début de l'action militaire « shock and awe¹⁶ » – va de pair avec leur circulation infinie. Ces images possèdent l'indétermination typique de ce que Hito Steyerl a appelé l'*image pauvre* (*the poor image*), l'image fonctionnelle à basse définition, parfaitement apte à une telle circulation infinie: « L'image pauvre tend vers l'abstraction, c'est une idée visuelle dans son devenir (*it is a visual idea in its very becoming*)¹⁷. »

Cette disponibilité de l'image et de son tissu plastique à l'accueil d'investissements figuratifs activés par les textes et le déploiement potentiel de leurs configurations et syntaxes, n'est pas une simple affaire de forme. Les « combinaisons merveilleuses » dont parle Richter sont, comme il l'indique, le lieu d'une mise en forme du réel, mise en forme d'autant plus nécessaire que l'« événement » en question se charge d'une résistance et d'une complexité proportionnelles à son statut historique et culturel. Cette malléabilité de l'image dans sa réaction presque chimique au texte journalistique suggère que Richter aborde ici – par les moyens et dans l'espace des formes artistiques – l'économie de l'image en régime médial de guerre. Le montage de *War Cut* réactive et mime, pour ainsi dire, les opérations et stratégies médiales typiques du traitement de conflits comme celui de 2003. Une image qui renforce le discours, prête à soutenir la juxtaposition d'informations et de domaines apparemment disjoints, dont le *montage* nourrit et consolide un fond thématique commun, ou encore un même « bassin » de valeurs. La structure même de *War Cut* renvoie à un tel procédé: des textes aux arguments explicitement politiques côtoient des articles de divertissement (plusieurs textes sur la nuit des Oscars) ou d'économie, tous soutenus par des images particulièrement instables, indéterminées et prêtes à figurer – si faiblement soit-il – ces discours. Ainsi, par exemple, l'aspectualisation du discours de l'attente, avec sa temporalité imperfective¹⁸, traverse plusieurs domaines – attente du « vrai » début de la guerre,

15. RANCIÈRE J., *Aux bords du politique*, Paris, La Fabrique, 1998, p. 177. Mirzoeff renvoie à cette conception du rapport entre temps, espace et visualité à plusieurs reprises dans son livre: MIRZOEFF N., *Watching Babylon*, *op. cit.*, p. 16-19, 26-32.

16. *Ibid.*, p. 1.

17. STEYERL H., *The Wretched of the Screen*, Berlin, Sternberg Press, 2012, p. 32, ma traduction.

18. L'« aspectualisation » renvoie, en sémiotique, à l'analyse des dynamiques internes d'un processus temporel; le trait qui désigne le non-accomplissement d'un processus est dit « imperfectif » et s'oppose au trait « perfectif » de l'accomplissement. Voir: GREIMAS A. J., COURTES J., *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage II*, Paris, Hachette, 1986, « Aspectualisation », « Imperfectif » *ad vocem*.

attente spasmodique des médias, attente de la population iraquienne que l'on entend demander, dans un article, « What time America? Bush what time? ». Elle semble trouver un écho dans la qualité tensive du flou de l'image, marque énonciative elle-même imperfective, qui renvoie à un « sujet inquiet [...] reembrayé sur sa propre tensivité » ce qui construit, me semble-t-il, la nuance pathémique typique d'une telle circulation médiatique continue¹⁹. En même temps, cette image « pauvre » ne serait pas dépourvue de la fonction légitimante que Steyerl souligne, lorsqu'elle remarque que « dans certains cas les images à basse résolution apparaissent dans l'ambiance des médias mainstream (surtout les news) où elles sont associées avec l'urgence, l'immédiateté et la catastrophe – et elles sont extrêmement précieuses²⁰ ».

Regard *embedded* et construction du risque

Une grande partie des articles de ces premiers jours de guerre proposent néanmoins – plutôt que cette idée d'indétermination – des descriptions hyper-détaillées et hyper-rapprochées des opérations militaires, assorties d'une pléthore d'informations tactiques et techniques détaillant les mouvements, les armes, les moyens militaires et leurs caractéristiques²¹. Cette focalisation trouve une parfaite correspondance dans les microanalyses économiques, très techniques, qui enregistrent les effets de la guerre sur les marchés et qui en suivent minutieusement les dynamiques. Les images qui accompagnent ce type d'articles semblent assumer un rôle assez différent, puisqu'au lieu d'être exposées à la sollicitation iconisante d'un texte décrivant les dynamiques sensibles du monde – c'est-à-dire celles du

19. Voir Jacques Fontanille sur le statut du flou dans un tableau de Rothko: « L'effet esthétique et passionnel naîtrait ici de cet intervalle d'incertitude, et de cette croyance faillible du spectateur, qui en fait un sujet inquiet, hésitant [...] L'état tendu et inquiet du spectateur est justement celui qu'on a reconnu en maintes occasions comme caractéristique de la constitution du sujet passionné: on ne sait pas encore quelle passion il est susceptible d'éprouver [...] mais on sait au moins qu'il est "mis en branle", où, plus techniquement, réembrayé sur la tensivité; il rencontrera une configuration passionnelle, quelle qu'elle soit, au moins pour stabiliser l'inquiétude qui l'agite »; FONTANILLE J., « Sans titre... ou sans contenu? », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 34-35-36, Limoges, Pulim, 1994, p. 92. Voir aussi: DUSI N., « Strategie della defigurazione. Lo sfocato: dinamiche espressive e processi di enunciazione tra pittura e cinema », E. GIGANTE, C. RIGHI et F. WAHL (dir.), *Teoria del quadro*, Urbino, Centro Internazionale di Linguistica e Semiotica, 1999, p. 1-25.

20. STEYERL H., *The Wretched of the screen*, *op. cit.*, note 5.

21. Les exemples sont nombreux, on peut mentionner l'article de Patrick Tyler à page 260 de l'édition anglaise.

territoire exploré ou modifié par les dynamiques de guerre – elles côtoient une simple accumulation de données saisies par le regard rapproché de l'observateur. Cette stratégie énonciative qui procède par accumulation et implique un point de vue rapproché ne me semble pas éloignée de la position énonciative assignée aux acteurs du journalisme *embedded*. Jacques Geninasca a mis en relief cette *enumeration* comme un trait typique du rapport qui s'établit entre les parties et la totalité, en soulignant que certains procédés d'accumulation syntaxique sont dépourvus d'un renvoi à un *tout* percevable qui organise les parties²². Dans ce cas les éléments cumulatifs convoquent en effet la portée légitimante et objectivante des données numériques ou techniques, ce qui réduit, voire empêche, de saisir leur rapport à l'ensemble où ils s'insèrent. Les détails de peinture abstraits semblent valoir ici en tant que fragments, hypervisions d'un regard photographique rapproché qui ne permet pas de saisir l'ensemble auquel ils appartiennent. Ils semblent prendre en charge – avec leurs couleurs vives et leurs configurations topologiques – la position et le rôle des images statistiques et scientifiques qui supportent l'argumentation journalistique, notamment dans le champ économique, non sans être pourvus d'une fonction de légitimation. Aux pages 91-92 (cf. **illustration 3**) deux détails du tableau à la gamme chromatique semblable – l'un très net, sur la gauche, l'autre mal mis au point – sont montés avec un article économique sur les aides au marché automobile aux États Unis. L'article se réduit à une énumération très ponctuelle de données, mais en même temps il explicite le lien entre aides économiques et crise politique, lorsqu'il mentionne, en les regrettant, les subventions dont avait bénéficié l'industrie automobile suite aux attentats du 11 septembre 2001²³.

Cette concentration sur le détail relève d'un régime de visibilité qui – dans le domaine militaire comme dans le champ économique – se limite à retracer des séquences de données qui énumèrent la réalité, sans en restituer la configuration d'ensemble. De la même manière, on pourrait prolonger le questionnement autour du régime énonciatif du flou dans *War Cut*. À côté du flou qui ouvre « l'intervalle d'incertitude » dont nous avons parlé, Richter semble en effet travailler, par son montage, cet autre flou que l'on obtient non « par indistinction » mais « par l'opération qui "consiste à détruire la netteté par la netteté" », comme le dit Gilles

22. Les énoncés « énumératifs » sont ceux qui « articulent une suite de termes syntaxiquement équivalents » ; GENINASCA J., *La Parole littéraire*, Paris, PUF, 1997, p. 55.

23. « *Some car dealers said this week that the manufacturers might again inspire shoppers if they brought back the across-the-board zero percent financing offers that were widely available for months after the Sept. 11 attacks. "Zero percent for 60 months on a whole product line is very different than what's been out for the last few months", said Michael Maroone, president of AutoNation, the country's largest chain of dealerships.* »

Deleuze en se référant aux écrits d'André Bazin sur Tati et plus particulièrement sur le traitement sonore dans *M. Hulot*, confirmant que le flou n'est pas exclusivement une question d'image mais, justement, de stratégie d'énonciation. L'insertion d'éléments hyper-détaillés dans les tableaux de Francis Bacon – de pages de journaux, par exemple – déploierait ce type d'opération là où « les caractères typographiques sont nettement tracés et c'est leur précision mécanique elle-même qui s'oppose à leur lisibilité ». Bazin, cité par Deleuze, n'hésite pas à relever, à propos de cette précision, non pas son incompréhensibilité, mais son « insignifiance » : « Rares sont les éléments sonores indistincts : toute l'astuce de Tati consiste à détruire la netteté par la netteté. Les dialogues ne sont point incompréhensibles, mais insignifiants, et leur insignifiance est révélée par leur précision même²⁴. » Les images de *War Cut*, quant à elles, déploient l'ensemble de régimes de visibilité possibles, en alternant les photos floues et les détails abstraits en haute définition ; c'est-à-dire une image à la définition très dense, mais dont le point de vue ne permet pas de saisir, à cause d'un rapprochement excessif, la portion du monde dont elle émane.

Certaines isotopies thématiques dans les articles amorcent davantage un montage significatif avec les images, d'autant plus lorsqu'ils portent sur la question du risque et de mesures de prévention, qui jouent un rôle crucial quant aux conditions de possibilité mêmes d'une guerre dite « préventive ». Plusieurs extraits traitent des mesures de sécurité mises en place près des « lieux sensibles », des transports publics aux lieux symboliquement exposés, tels les alentours de Ground Zero ou de Wall Street. La description du « malaise général » lié à cette limitation de la liberté de mouvement dans l'espace public, à la page 67, en est un exemple (cf. illustration 4) :

"There's a general malaise in the whole city" one ticket agent said. How could it be otherwise, given the sense of watchfulness and the suspicions? There are warnings from Washington; the possibility of new terrorist attacks; the Police Department's new Operation Atlas, its wartime security plan. "Everywhere you look there's a New York City police officer" said Nicole Orrell, a college student who was visiting Rockefeller Center with her family [...] Throughout midtown the police are on streets, in subways, at bridges, at tunnels, they dominate Times Square [...] At the checkpoint nearly every car and van was stopped for a brief examination by the officers [...] A member of the team said in two months of working at the checkpoint, he has found some expired registrations, but nothing more. Is the effort worth it? "It's a precaution" the officer said "we could find anything at any time. I hope we don't".

24. BAZIN A., *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Éd. du Cerf, 1985, p. 46, repris dans DELEUZE G., Francis Bacon. *Logique de la sensation*, op. cit., p. 15.

Les deux images sur la page d'en face, qui se trouvent être la répétition d'un même détail, n'offrent aucun appui à une projection figurative, mais elles exposent, me semble-t-il, leur consistance plastique, avec sa polychromie et sa stratification picturale, à l'interrogation d'un regard explorateur se préparant à sonder la matérialité du monde pour y repérer ce qui est caché, pour y faire apparaître ce qui résiste à la visibilité.

Beaucoup d'extraits décrivent les effets de ces mesures préventives – les « précautions » que mentionne l'article – sur la vie quotidienne dans différentes régions du pays, à New York comme en Californie. Parallèlement, il y émerge à plusieurs reprises que la *relation préventive* qui s'instaure entre la perception et la *construction* du risque d'une part, et la mise en place d'une limitation des libertés personnelles autorisée par ce même « danger » d'autre part, correspond au même nœud structural qui fonde les opérations de la guerre dont il est question dans *War Cut*. Ce lien entre construction du risque et légitimation du « passage à l'acte » est évident, par exemple, dans le discours de Bush, page 161 : « Mr. Bush underlined again that Mr. Hussein posed a grave threat for the United States and that he would attack the country and its interests whenever he gained the weapons and the strength » (je souligne). Un discours qui lie explicitement la cause de l'action militaire à la nécessité de *neutraliser une menace* afin – comme on lit dans le même texte – de « protéger adéquatement la sécurité nationale des États Unis ». Dans tous ces cas, on a bien affaire à un dispositif dans lequel la *perception* du risque, c'est-à-dire la capacité à construire sémiotiquement et à rendre perceptible une menace, est le pivot qui fonde et amorce toute un ensemble de mesures et d'actions – dont l'opération militaire constitue l'apogée – impossibles dans le cadre normatif ordinaire, mais qui peuvent s'envisager dans un « état d'exception ». Cette interdépendance entre menace et action préventive a été pensée à partir de plusieurs modèles, tels que celui du « paradigme immunitaire », dont la métaphore souligne la fonction proprement stimulatrice et stratégique de l'inoculation d'une menace au sein du corps social, avec tous les risques de dégénérescences auto-immunes et destructrices que comporte une telle inoculation²⁵. C'est le rôle crucial qu'une certaine productivité sémiotique joue dans cette dynamique qui nous intéresse ici, puisque l'action préventive n'en résultera comme légitime, seulement si la menace est *efficacement* posée, autrement dit si elle est efficace au sens anthropologique du terme, nourrie par une médiation capable de modaliser les dispositions pathémiques et le faire d'un sujet. Dans le cas de la deuxième guerre du Golfe cette

25. ESPOSITO R., *Communauté, immunité, biopolitique: repenser les termes de la politique*, traduit de l'italien par Bernard Chamayou, préface de Frédéric Neyrat, Paris, Les Prairies ordinaires, 2010.

efficacité est strictement liée à la capacité de faire littéralement apparaître dans le territoire opaque des enclaves terroristes et dans les régions liminales et cachées de l'Iraq – mais aussi, nous l'avons vu, dans l'espace public « interne » des États-Unis – des figures incarnant la menace, telles que les armes de destruction massive. Le montage entre texte et image dans *War Cut* semble mettre en place – précisément par sa mise en forme – cette production efficace de visibilité.

Aux pages 175 et 176 (cf. **illustration 5**) on peut voir, en haut à droite, le détail très net de la superposition de couches de peinture distribuées horizontalement par les mouvements successifs de la spatule ; la photographie parvient même à capter l'épaisseur des strates en saisissant la lumière qui se pose sur leurs bords. Cette stratification presque géologique et ses striures sont enveloppées par un long texte traitant du paysage désertique, mais en tant que paysage à explorer, à passer au crible, à « strier » : « *Unlike the northern borders with Iran and Turkey, or the south with Kuwait, this western border with Jordan is far calmer: it is largely empty and thus carries little potential for uprising or infighting among Kurds or Shias. Still, the region is expected to be a target for American operations since United States officials have said they believe that the western desert may contain weapons of mass destruction, just possibly missiles pointing at Israel as in the Persian Gulf war in 1991.* » Une terre frontalière désolée où « les réfugiés viennent installer leurs tentes en luttant contre les tempêtes de sable qui battent en neige le désert » (*whipped up the desert*).

Juxtaposée à ce texte et exposée à ses contenus figuratifs, l'image photographique de Richter ne se limite pas strictement à figurer un paysage (même si le sable monté en neige rappelle les épaisseurs de la matière picturale), mais elle devient plutôt le support d'une surface-territoire résistante à toute figurativisation univoque et explicite, prête à être « striée » au sens deleuzien, c'est-à-dire, dans ce cas, contrainte d'accueillir l'inspection capable d'extraire de l'informe une preuve, du désert une figure cachée.

Fouiller le monde

Tout le long de *War Cut*, un problème de *vérification* ne cesse de se poser, un problème d'authentification constitutif d'une inscription médiale de l'événement qui atrophie progressivement la pluralité des points de vue et donc la possibilité de saisir l'événement – selon la définition de Michel Foucault – en tant que « point d'intersection des vitesses, des lignes historiques et de temporalités différentes », c'est-à-dire en saisissant sa complexité, sans le bloquer dans l'immédiateté d'un

« segment » ne pouvant être réarticulé à la temporalité plurielle de l'histoire²⁶. Cette question d'authentification est posée de façon littérale dans les articles, qu'ils s'inscrivent dans des points de vue impersonnels, ou qu'ils soulignent la totale incertitude quant aux effets des actions militaires : « Après avoir commencé la deuxième guerre du Golfe avec une chute de neige de missiles [*a flurry of missiles*] sur Baghdad, les autorités USA ont décliné de dire si les missiles avaient frappé leur cible » (p. 245, cf. **illustration 6**). Cette phrase représentative de nombreux autres passages est côtoyée par une image dédoublée, semblable à celle que l'on a évoquée plus haut : outre l'évidente sollicitation des formants blanchâtres et coulants par rapport à la « chute de neige de missiles », c'est l'écart des régimes énonciatifs qui attire ici l'attention.

On a à nouveau une prise de vue nette – en partie haute – où la matérialité de la peinture, ses ondulations et ses reflets sont parfaitement iconisés, et une vision floue en partie basse, qui produit un aplatissage et une « dématérialisation » visuelle du support, pour mettre en avant la spatialité topologique et la fonction des formants chromatiques, qui perdent presque leur contour. Un même détail pictural est donc filtré par un double régime énonciatif, ce qui est récurrent dans *War Cut* et même systématique dans la dernière partie de la mise en page. Cette multiplication de modalités énonciatives, rendue possible par l'exposition de la peinture au « regard » photographique, est dès lors aussi, me semble-t-il, une façon de reconstruire une pluralité de points de vue, d'assigner au regard du spectateur l'exercice processuel qui consiste à patiemment replacer ce qu'il voit au croisement de regards et de récits pluriels. Le montage des textes et des images dans *War Cut* ne se limite pas, alors, à l'expérimentation de ces « combinaisons merveilleuses » – des « coïncidences » autant que des « juxtapositions » – dont parle Richter, même s'il y en a certainement de riches et de surprenantes. Quelque chose de décisif réside, également, dans le caractère intermédial de ce travail, la matérialité picturale étant re-médiée par les possibilités énonciatives du dispositif photographique. C'est précisément cette tension, qui confronte le regard du spectateur – lorsqu'il parcourt les fragments de *War Cut* – à la matérialité picturale dans sa densité iconique maximale (là où sont visibles les reflets de la peinture acrylique, la stratification tectonique de sa matière et les grains de poudre posés à sa surface), ou à sa

26. FOUCAULT M., « La scène de la philosophie » [1978], *Dits et Écrits. 1954-1988*, vol. 3, Paris, Gallimard, 1994, p. 571-595, p. 581. Plusieurs auteurs ont souligné que l'image médiale, loin de témoigner de cette nature complexe de l'événement, est le lieu d'une atrophie perceptive et cognitive; voire: DINOI M., *Lo sguardo e l'evento. I media, la memoria, il cinema*, Florence, Le Lettere, 2008 (surtout le paragraphe « L'evento è un punto di intersezione », p. 108-112); MIRZOFF N., *Watching Babylon*, *op. cit.*, p. 10-11.

réabsorption dans des configurations topologiques ou des formants chromatiques ayant la même texture que les images numériques sur lesquelles travaille Richter dans les mêmes années. Dans ses travaux récents, Pietro Montani a défini la sollicitation de cette « imagination intermédiaire » par des objets esthétiques, en termes de possibilité d'*authentification* de l'événement, qui, au-delà de toute illusion de restitution référentielle et « transparente » du réel, se fonderait précisément sur « un supplément de travail sur la forme de l'expression » là où « l'observateur est invité à effectuer un travail de comparaison entre les différentes formes de l'image. Un travail – et c'est là le trait décisif qu'il convient de souligner – capable, en l'occurrence, d'interroger la relation entre les formes médiales du point de vue de leur différence – ou, pour mieux le dire, de leur coopération différentielle – dans l'exercice d'une prestation référentielle fondamentale²⁷ ». En tant qu'élément d'authentification, *War Cut* offre alors, par rapport aux « faits » d'une guerre préventive inscrite dans une texture médiale opaque, la possibilité « d'*explorer activement le monde*, de tenir en réserve les potentialités heuristiques inexprimées, les virtualités qui peuvent se manifester au fil du temps²⁸ ». Par l'ouverture des images à une pluralité de germinations figuratives, par la pluralité énonciative qu'elles offrent au regard du spectateur et, surtout, par la productivité sémiotique de l'espace *entre* textes et images, *War Cut* est un lieu d'exercice de ce regard explorateur²⁹. C'est ainsi que la forme artistique invite à maintenir ouvert un espace d'élaboration du travail de montage et de tissage textuel, face à une circulation médiale de plus en plus atrophie.

27. MONTANI P., *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Rome-Bari, Laterza, 2010, p. 9, ma traduction.

28. *Ibid.*

29. Montani souligne ailleurs le rôle crucial de cet espace de l'*entre-images*: « La vérité des choses qui nous regardent et qui exigent de redessiner les contours de la *polis* (c'est-à-dire d'être partagée et de travailler sur le sens commun), cette vérité qu'aucune image ne pourrait nous restituer par sa prise directe ou sa prégnance, car c'est précisément dans la prolifération et dans la confusion des images qu'elle est devenue indiscernable et inattestable, cette vérité peut peut-être se présenter de nouveau dans la comparaison *entre* les images et l'espace de référence qui s'ouvre, au-delà de toute représentation soi-disant directe, uniquement et précisément grâce à leurs différences. » (MONTANI P., « Esthétique et anesthétique du biopouvoir », *Klêsis. Revue philosophique*, n° 8, 2008, p. 70.)

Bibliographie

- BUCHLOH B. H. D., « Gerhard Richter's Atlas : The Anomic Archive », *October*, n° 88, 1999, p. 117-145.
- DELEUZE G., *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Éditions du Seuil, 2002.
- DINOI M., *Lo sguardo e l'evento. I media, la memoria, il cinema*, Florence, Le Lettere, 2008.
- FRIEDEL H. (dir.), *Gerhard Richter. Atlas*, Londres, Thames & Hudson, 1996.
- DUSI N., « Strategie della defigurazione. Lo sfocato: dinamiche espressive e processi di enunciazione tra pittura e cinema », E. GIGANTE, C. RIGHI et F. WAHL (dir.), *Teoria del quadro*, Urbino, Centro Internazionale di Linguistica e Semiotica, 1999, p. 1-25.
- ESPOSITO R., *Communauté, immunité, biopolitique: repenser les termes de la politique* [2008], Paris, Les Prairies ordinaires, 2010.
- FONTANILLE J., « Sans titre... ou sans contenu? », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n° 34-35-36, 1994, p. 77-99.
- FOUCAULT M., « La scène de la philosophie » [1978], *Dits et Écrits. 1954-1988*, vol. 3, Paris, Gallimard, 1994, p. 571-595.
- GENINASCA J., *La Parole littéraire*, Paris, PUE, 1997.
- GREIMAS A. J., « Sémiotique figurative et sémiotique plastique », *Actes Sémiotiques. Documents*, n° 60, 1984, p. 5-24.
- GREIMAS A. J., COURTES J., *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage II*, Paris, Hachette, 1986.
- MARTIN F., « Devenir des figures ou des figures au corps », J. FONTANILLE (dir.), *Le Devenir*, Limoges, Pulim, 1995, p. 137-146.
- MIRZOEFF N., *Watching Babylon. The War in Iraq and Global Visual Culture*, New York, Routledge, 2005.
- MONTANI P., « Esthétique et anesthétique du biopouvoir », *Klésis. Revue philosophique*, n° 8, 2008, p. 62-71.
- MONTANI P., *L'Immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Rome-Bari, Laterza, 2010.
- RANCIERE J., *Aux bords du politique*, Paris, La Fabrique, 1998.
- RICHTER G., *War Cut* [2004], Paris, Les Musées de la ville de Paris, 2005.
- STEYERL H., *The Wretched of the Screen*, Berlin, Sternberg Press, 2012.
- THORN-PRIKKER J., « "Je dramatischer die Ereignisse sind, desto wichtiger ist die Form". Ein Gespräch mit dem Künstler Gerhard Richter über seine Arbeit *War Cut* », *Neue Zürcher Zeitung*, 29 mai 2004.

Angela MENGONI

« Plus dramatiques les événements, plus important la forme »



Consider one of the possibilities: Pentagon planners have most feared—an Iraqi infliction of smallpox, which can kill 30 percent of those infected. The fact is, there is no weapon that Iraq has smallpox—we know for certain only that it is one of the last countries where an outbreak occurred. Most allied soldiers have been vaccinated, and the best can quickly be inoculated. Thus the serious threat to the United States is not Iraq's biological arsenal but the Iraqi people, who are likely to go unvaccinated or spread so widely that it could not be contained.

As for other methods of chemical or biological attack, all weapons of mass destruction are not created equal. Though VX nerve gas is very lethal, chemical weapons and toxins still may be delivered in large amounts to produce huge casualties. Soldiers' Russian rifles priming on large bodies and agents definitely over a wide area, Iraq also still seems to rely on "wet" versions of biological agents like anthrax, which lose effectiveness in sunlight and in hot weather. The story will be very different, however, if Iraq has developed anthrax in the form of dry microspores that are coated for wide dissemination and resistance to the sun, and that have been re-used to increase their infectiveness. This is possible but we don't have enough evidence to say it is probable. This danger would be compounded if Iraq has developed a means of dispersing biological agents in a way that is more effective than the sand-blast. The theory by which the mouth of warships filled with chlorine bubbles that could spread chemical or biological agents, and of large unmanned drones, is worrisome. With improved delivery, the lethality of these agents could be 10 to 100 times higher.

The missile drones shown to reporters outside Baghdad last week may have looked like a flimsy toy, but Iraq may have developed more sophisticated craft, and they can be very dangerous. The most efficient way to use chemical and biological agents is a low-velocity, slow-flying system that releases just the right amount of an agent in a long line over a target area or that circles in a spiral, Iraq has been working on spyjets for its unmanned vehicles for two decades. Iraqi soldiers could also be trained to use unmanned spyjets in gathering intelligence or sabotaging missions, equipping them to reconnaissance or conventional attack missions.

What can our troops do? They have Polish missile defense systems that are vastly improved from the Persian Gulf war—but the new Patriots, which could work on drones and aircraft as well as missiles, are untested in real combat. And they are not designed to deal with shorter-range artillery rockets and shells that might be fired at our troops in Iraq or at other range targets. Next to the Patriot missile defense system, the most important defense system is the intelligence system. Iraq has a number of chemical assets at readily accessible targets. Thus the biggest concern would be when our forces concentrate, particularly on the edges of Iraqi cities and military bases. However, British and American forces have armored vehicles with filters and systems that increase the air pressure in the cabin, an extremely effective defense against chemical and biological agents. Further, they will carry out their major reconnaissance and maneuvers at night when Iraq's army is

These factors usually get lost in gross coverage, which tends to look at the chemical protection suit as the first and last line of defense from a chemical attack. Yes, even a false alarm could force our soldiers to suit-up—the protective gear is unpleasant and being forced to use it could delay our soldierly advance. But it is important to keep the risk of chemical or biological warfare in perspective. As for other warhead options, there is speculation that remaining Iraq forces may be ordered to set the oil fields on fire. Iraq's military relies on a host of oil tankers and bases, many of which does not affect satellite positioning technology. Our planes and helicopters can fly above and around

inside a new canvas tent, the elias flapping in a strong sandstorm that whipped up the desert. The Jordanian Red Cross provided the family with blankets, mats, mattresses, food—all with the idea of getting them out of Jordan immediately. Eagle not to repeat the problems of the last war here in 1981, when the country was flooded with about a million refugees from Iraq. Jordan is limiting the entry of non-Iraqi refugees to 72 hours, Mr. Muhammad said he was happy to leave Jordan—and his family, which is hoping to return to Iraq. "I don't know if it's a disaster when we start seeing the world's refugees here in this war, it is really frightening."

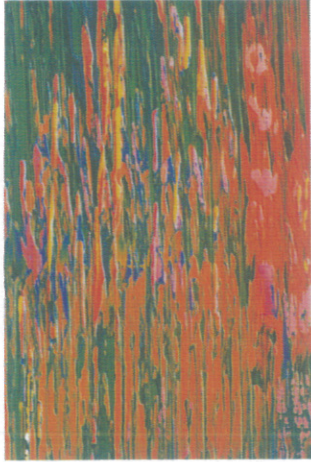
By nightfall today, a Jordanian relief official said 67 people were living in a refugee camp about 36 miles from the border. 54 Sudanese, 10 Somali, 2 Chechens and an Egyptian. In the gusty winds, with sand blotting visibility at times to just a few yards, Jordanian workers wrestled all day with tarps to erect about 90 tents, enough, an official said, to shelter about 1,000 people. Between this camp and another nearby for Iraqis, there is room for 40,000 or more refugees, though there were no signs of any more coming. "We are ready to accept them," he said.

As in much of Arab society, there are no women's demonstrations today in Amman, the capital. A Bedouin shepherd threw a rock at a car carrying American journalists, a highly visible sign near the border here that the United States was being seen as an aggressor trying to occupy Arab lands. "We believe the Americans are doing the worst thing in the world right now," said Ahmed Awawad, a 23-year-old Jordanian helping to build a long row of toilets for refugees. "We support Saddam and think he is going to win."

There has been little sign of the war with Turkey, or the south with Kuwait. This western border with Jordan is far calmer: it is largely empty and thus carries little potential for uprising or infighting among Kurds or Shi'as. Still, the region is expected to be a target for American operations since United States officials have said they believe that the western desert may contain weapons of mass destruction, just possibly mislabeled as being in the Persian Gulf war in 1981. Rumors have been rife that American Special Forces have been operating inside the Iraq border for some weeks. The troops' presence is a sensitive issue: Jordan, a country where more than half the population of five million is Palestinian, is officially opposed to the war. As an American ally, however, it has allowed several thousand American Special Forces into its eastern border with Iraq. Officials say they

There has been little sign of the offensive itself near here—with the possible exception of an ambiguous explosion on Wednesday morning. A Jordanian border guard said he heard a huge bang and saw a plume of black smoke rise about half a mile inside Iraq. Iraqi border guards, he said, told him that an American plane bombed a communications site, though he said he himself heard no plane. He also said he did not think the war would be an easy one for the Americans. "No, it's going to be difficult," the guard said. "From all I know about Iraqis, they are tough—determined to survive."

Following is a transcript of remarks by President Bush after a cabinet meeting yesterday in Washington, as recorded by Federal News Service Inc. I called my cabinet together to review our strategies to make the world more peaceful, to make our country more secure, to make the lives of our citizens as healthy and as prosperous as possible. We heard from Secretary Rumsfeld, who briefed us on the early stages of the war. There's no question we've sent the "mess" of our citizens into the bag. They're going with guns and grenades. We're going to get them out. We're going to get them out. We're going to get them out. Secretary Powell, who briefed us on the ever-growing coalition of the willing, nations who support our deep desire for peace and freedom. Over 40 million now support our efforts. We are grateful for their determination, we appreciate their vision, and we welcome their support.



As well, we discussed the need to make sure we have plans in place to encourage economic vitality and growth. We will continue to push for a Medicare system that is compassionate for our seniors. We care deeply about the fact that some children in our society can't read. We want the best of education for every citizen in America. This cabinet is confident about the future of our country. We're confident we can achieve our objectives. I'm grateful for their service to their country.

When the opening buzzer rang at 10 a.m. yesterday at the New York Mercantile Exchange, the high walls of the exchange, with their news tickers and electronic price boards, flashed like a casino. But the hundreds of men and the few women on the cavernous trading floor fell silent. Normally the room would have exploded with the deafening buying and selling of oil among other precious commodities. But on this day, phone calls from clients went unanswered. Even after a buzzer seemed to signal a bid to meet their mouths, said Vincent Lancia, who trades crude oil for his own company, Berard Capital. "It went beyond what was expected. Traders identify with the troops in the Persian Gulf. Many, many people here lost people in the World Trade Center. The feeling here is whether you're for or against the war, everyone now is a patriot."

Those first minutes would provide the only lull in a wild trading day, when the price of oil and the indices of oil orders on the floor rose and fell with the ebb and flow of the trading. In the afternoon there was a lull in the trading, but the floor was still busy. "The market is still very nervous," said Anthony Meschillo, who trades oil for his own account. "It's hard to even trade when your country is at war."

Few places of business seem so tightly bound to what happens in the world as the mercantile exchange. Fewer still engage in commerce that has such a great influence on the world economy as a

III. 5 : Gerhard RICHTER, *War Cut*, 2044, p. 175-176.

