

Hito Steyerl
En défense de l'image pauvre

L'image pauvre est une copie en mouvement. Elle est de mauvaise qualité et sa résolution est médiocre. Plus elle accélère, plus elle se détériore. Elle est le fantôme d'une image, un aperçu, une vignette, une idée en errance, une image itinérante distribuée gratuitement, pressurée dans la lenteur des connections numériques, compressée, reproduite, dénaturée, remixée, aussi bien que copiée et collée dans d'autres canaux de distribution.

L'image pauvre est un chiffon ou un accroc ; un AVI ou un JPEG, un prolétariat déclassé dans une société de classe des apparences, hiérarchisée et valorisée selon sa résolution. L'image pauvre a été téléchargée, partagée, reformatée et rééditée. Elle transforme la qualité en accessibilité, la valeur d'exposition en valeur culte, les films en clips, la contemplation en distraction. L'image est libérée des voutes de la salle de cinéma et de l'archive et jetée brusquement dans l'incertitude numérique, aux dépens de sa propre substance. L'image pauvre tend vers l'abstraction : elle est une idée visuelle dans son propre devenir.

L'image pauvre est une bâtarde de la cinquième génération d'une image originale. Sa généalogie est douteuse. Ses intitulés délibérément mal orthographiés. Elle défie souvent le patrimoine, la culture nationale, ou même le droit d'auteur. Elle est transmise comme un appât, un leurre, un index, ou encore un rappel de son ancienne forme visuelle. Elle ridiculise les promesses de la technologie numérique. Non seulement elle est souvent dégradée au point de ne devenir qu'un flou précipité, mais on peut même se poser la question de savoir si elle peut

encore être qualifiée d'image. Seule la technologie numérique pouvait produire une image aussi dilapidée.

Les images pauvres sont les *Misérables* de l'écran contemporain, les débris de la production audiovisuelle, les déchets échoués sur le rivage de l'économie numérique. Elles témoignent de la violence de la dislocation, du transfert, et du déplacement des images – de leur accélération et de leur circulation au sein des cycles vicieux du capitalisme audiovisuel. Les images pauvres sont traînées autour du globe comme des marchandises ou leurs effigies, comme des cadeaux ou des récompenses. Elles répandent plaisir et menaces de mort, théories du complot ou piratage, résistance ou schématisation. Les images pauvres montrent le rare, l'évident, et l'incroyable – enfin, si l'on parvient encore à les déchiffrer.

Basse résolution

Dans l'un des films de Woody Allen, le personnage principal n'est pas net¹. Loin d'être un problème technique, il semble plutôt atteint d'une sorte de maladie : son image est constamment floue. Dans la mesure où le personnage de Woody Allen est acteur, cela pose un réel problème : il ne trouve pas de travail. Son manque de définition devient un problème matériel. La netteté est identifiée comme position sociale, une position de facilités et de privilèges, tandis que le flou réduit la valeur de soi en tant qu'image. La hiérarchie contemporaine des images n'est cependant pas uniquement fondée sur la netteté ; elle est aussi et surtout fondée sur la résolution. Il suffit d'observer n'importe quel magasin de produits électroniques et ce système, décrit par Harun Farocki dans un remarquable entretien en 2007, devient immédiatement visible². Dans la société de classe des images, le cinéma assume le rôle de vaisseau

1. Woody Allen, réalisateur, *Deconstructing Harry*, 1997.

2. « Wer Gemälde wirklich sehen will, geht ja schließlich auch ins Museum », conversation entre Harun Farocki et Alexander Horwath, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 14 juin 2007.

numérique pouvait
 ran contemporain,
 icts échoués sur le
 de la violence de la
 ges – de leur accé-
 eux du capitalisme
 ir du globe comme
 aux ou des récom-
 héories du complot
 s pauvres montrent
 rvient encore à les

principal n'est pas
 plutôt atteint d'une
 Dans la mesure où
 un réel problème :
 on devient un pro-
 position sociale, une
 ou réduit la valeur
 ie des images n'est
 est aussi et surtout
 te quel magasin de
 n Farocki dans un
 ent visible². Dans
 e rôle de vaisseau

», conversation entre Harun
 007.

amiral. Dans ce type de structure, les produits haut de gamme font l'objet d'un marketing prestigieux. Les dérivés moins chers de ces mêmes images circulent en DVD, à la télévision, ou en ligne, en tant qu'images pauvres.

À l'évidence, une image en haute résolution paraît plus brillante et plus imposante, plus mimétique et magique, plus effrayante et séduisante qu'une image pauvre. Elle est plus riche, en quelque sorte. Maintenant, même les formats grand public s'adaptent de plus en plus aux goûts des cinéastes et des esthètes qui n'envisageaient la visualité cristalline que par le 35 mm. Tous les discours sur le cinéma, indépendamment de leurs penchants idéologiques, ont toujours revendiqué la pellicule analogique comme seul médium d'importance visuelle. Qu'importe que ces économies haut de gamme de production de film aient été (et soient encore) fermement ancrées dans des systèmes de culture nationale, de production capitaliste en studio, de culte d'un génie majoritairement masculin, et de la version originale, et donc structurellement souvent très conservatrices. La résolution a été fétichisée comme si son absence se résumait à la castration de l'auteur. Le culte du format de la pellicule a même envahi la production de film indépendante. L'image riche a établi son propre système hiérarchique, et les nouvelles technologies proposent de plus en plus de moyens pour la dégrader de manière créative.

La résurrection (en images pauvres)

Mais cette obsession pour l'image riche a aussi entraîné de plus sérieuses conséquences. Un intervenant dans une récente conférence sur l'essai filmique a refusé de montrer des extraits d'une œuvre de Humphrey Jennings parce que aucun outil de projection approprié n'était disponible. Cet intervenant avait pourtant à sa disposition un lecteur de DVD et un vidéo-projecteur parfaitement standard, mais le public a été obligé de se contenter d'imaginer les images.

Dans ce cas précis, l'invisibilité de l'image était plus ou moins volontaire, et fondée sur des prémisses esthétiques. Mais il existe un



équivalent bien plus général fondé sur les conséquences des politiques néolibérales. Il y a vingt ou même trente ans, la restructuration néolibérale de la production médiatique a lentement supplanté l'imagerie non commerciale au point de rendre presque invisible le cinéma expérimental ou essayiste. Il est devenu prohibitif de maintenir la circulation de ces films dans les salles, et ils ont aussi été jugés trop marginaux pour la télévision. Ils ont donc lentement disparu non seulement des salles de cinéma, mais aussi de la sphère publique. Les essais vidéo et les films expérimentaux sont pour une grande part demeurés invisibles, à l'exception de quelques rares projections dans des musées de cinéma métropolitains ou dans des cinéclubs, projetés dans leur résolution originale avant de disparaître à nouveau dans l'obscurité des archives.

Ce développement était bien sûr lié à la radicalisation néolibérale du concept de culture comme marchandise, à la commercialisation du cinéma, à sa dispersion en multiplexes, et à la marginalisation du film indépendant. Il était aussi lié à la restructuration des industries médiatiques globales et à la mise en place de monopoles sur l'audiovisuel dans certains pays ou territoires. La matière visuelle résistante ou non conformiste a ainsi disparu de la surface pour plonger dans les méandres souterrains d'archives et de collections alternatives, maintenues en vie uniquement par un réseau d'organisations et d'individus engagés qui faisaient circuler des copies VHS piratées. Les copies étaient extrêmement rares – les cassettes allaient de main en main, au rythme du bouche à oreille, au sein de cercles d'amis et de collègues. La possibilité offerte par le streaming en ligne a profondément bouleversé cette situation. Un nombre croissant de matériaux rares est réapparu sur des plateformes accessibles au public, certaines à la sélection soigneuse (UbuWeb) et d'autres moins (YouTube).

Actuellement, il se trouve au moins vingt sources d'essais filmiques de Chris Marker disponibles en ligne. Si vous voulez une rétrospective, vous l'avez. Mais l'économie de l'image pauvre est bien plus que du simple téléchargement : vous pouvez garder les fichiers, les revoir, et même les rééditer ou les améliorer comme bon vous semble. Et les résultats circulent. Des fichiers AVI flous de chefs-d'œuvre presque oubliés sont échangés sur des plateformes P2P plus ou moins secrètes. Des vidéos réalisées avec des téléphones portables sorties clandestinement des musées sont diffusées sur YouTube, et les copies d'artistes

s'échangent³. De nombreuses œuvres avant-gardistes, de cinéma d'essai ou non commercial ont été ressuscitées en images pauvres. Que cela plaise ou non.

Privatisation et piratage

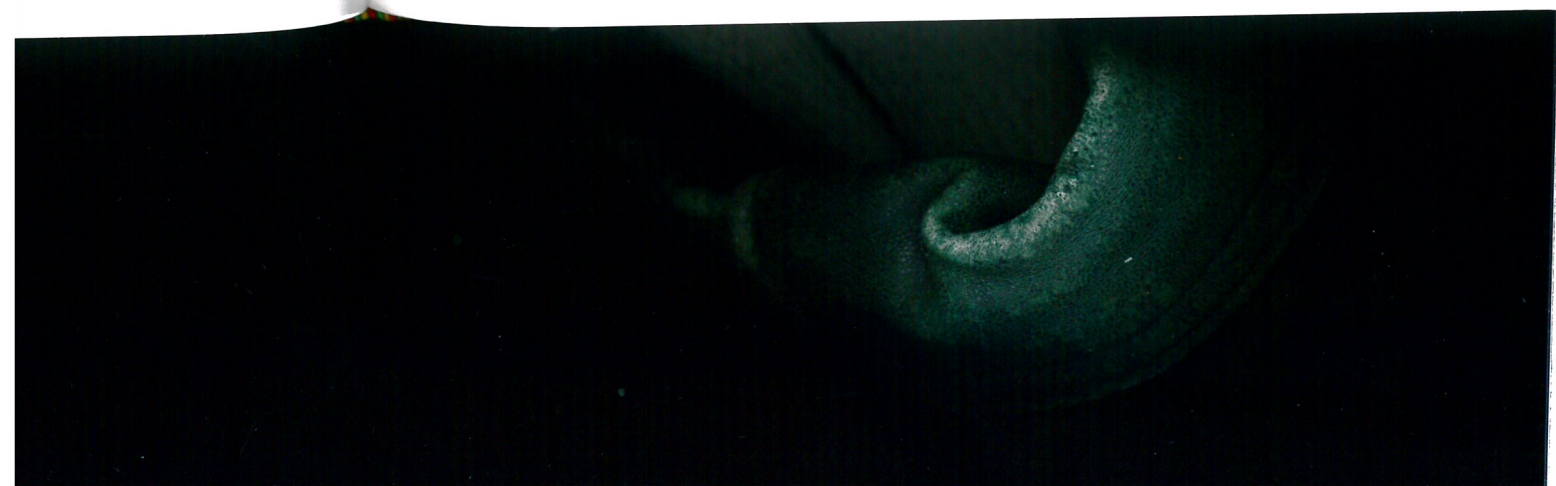
Mais la réapparition de ces films rares de cinéma militant, expérimental ou classique ainsi que d'art vidéo en images pauvres est aussi significative sur un autre plan. Leur situation révèle bien plus que le contenu ou l'apparence même des images : elle révèle aussi les conditions de leur marginalisation, l'ensemble des forces sociales qui conduisent à leur circulation en ligne en tant qu'images pauvres⁴. Les images pauvres le sont parce qu'il ne leur est accordé aucune valeur au sein de la société de classe des images – leur statut illicite ou dégradé les exempte de ses critères. Leur manque de résolution atteste leur appropriation et leur déplacement⁵.

Il est clair que cette condition n'est pas seulement liée à la restructuration néolibérale de la production médiatique et des technologies numériques ; elle est aussi liée à la restructuration post-socialiste et post-colonialiste des États nations, de leurs cultures, et de leurs archives. Certains États sont démantelés ou s'effondrent, de nouvelles cultures et traditions sont inventées et de nouvelles histoires créées. Cela affecte évidemment les archives de films – dans de nombreux cas, tout un héritage filmique est dépossédé de son cadre culturel national. Comme je l'ai observé dans le cas d'un musée du cinéma à Sarajevo, les archives nationales peuvent se réincarner sous la forme d'un magasin de location

3. L'excellent texte de Sven Lutticken, « Viewing Copies: On the Mobility of Moving Images », *Revue e-flux*, n° 8 [mai 2009], a attiré mon attention sur cet aspect de l'image pauvre : <http://e-flux.com/journal/view/75>.
4. Merci à Kodwo Eshun pour avoir attiré mon attention sur ce point.
5. Bien sûr, dans certains cas, les images en basse résolution apparaissent aussi dans les environnements médiatiques généralistes (principalement dans la presse généraliste), où elles sont associées à l'urgence, l'immédiateté et la catastrophe – et ont beaucoup de valeur. Voir Hito Steyerl, « Documentary Uncertainty », *A Prior*, n° 15, 2007.

ces des politiques
ructuration néoli-
planté l'imagerie
le cinéma expé-
tenir la circulation
s trop marginaux
on seulement des
Les essais vidéo et
meurés invisibles,
musées de cinéma
eur résolution ori-
té des archives.
isation néolibérale
mmercialisation du
nalisation du film
industries média-
s sur l'audiovisuel
résistante ou non
dans les méandres
maintenues en vie
vidus engagés qui
s étaient extrême-
rythme du bouche
a possibilité offerte
cette situation. Un
ur des plateformes
euse (UbuWeb) et

s d'essais filmiques
une rétrospective,
bien plus que du
hiers, les revoir, et
ous semble. Et les
s-d'œuvre presque
ou moins secrètes.
sorties clandestine-
es copies d'artistes



de vidéos⁶. Des copies pirates s'échappent de telles archives du fait d'une privatisation désorganisée. Mais, d'un autre côté, la British Library revend même en ligne une partie de son fonds à des prix astronomiques. Ainsi que l'a fait remarquer Kodwo Eshun, les images pauvres circulent en partie dans le vide laissé par les organismes d'État pour lesquels il est difficile de fonctionner en tant qu'archives de 16/35 mm ou d'entretenir des infrastructures de distribution de quelque nature qu'elles soient à l'époque contemporaine⁷. De ce point de vue, l'image pauvre met en lumière le déclin et la dégradation de l'essai filmique, ou même de toute forme de cinéma expérimental et non commercial; une situation rendue possible dans de nombreux contextes parce que la production culturelle y était considérée comme du ressort de l'État. La privatisation des médias a progressivement pris le pas sur les productions contrôlées ou financées par l'État. Mais, d'un autre côté, la privatisation rampante des contenus intellectuels ainsi que le marketing et la marchandisation en ligne permettent aussi le piratage et l'appropriation, donnant ainsi naissance à la circulation des images pauvres.

Cinéma imparfait

L'émergence de l'image pauvre rappelle un manifeste pour un troisième cinéma bien connu, « Pour un cinéma imparfait », rédigé à Cuba à la fin des années 1960 par Julio García Espinosa⁸. Espinosa prend parti pour un cinéma imparfait parce que, selon lui, « un cinéma parfait – techniquement et artistiquement maîtrisé – est presque toujours un cinéma réactionnaire ». Le cinéma imparfait est un cinéma qui s'attache à surmonter les divisions du travail au sein de la société de classes. Il mêle l'art à la vie et à la science, floutant ainsi les distinctions entre

6. Hito Steyerl, « Politics of the Archive: Translations in Film », *Transversal*, mars 2008 : <http://eipcp.net/transversal/0608/steyerl/en>.

7. Extrait d'une correspondance par mail avec l'auteur.

8. Julio García Espinosa, « For an Imperfect Cinema », trad. J. Burton, *Jump Cut*, n° 20, 1979, pp. 24–26.

consommateur et producteur, public et auteur. Il insiste sur ses propres imperfections; il est populaire mais pas consumériste, engagé sans devenir bureaucratique.

Espinosa se penche aussi dans son manifeste sur les promesses des nouveaux médias. Il prédit clairement que le développement de la technologie vidéo fragilisera la position élitiste des réalisateurs traditionnels et permettra l'émergence d'une forme de production de masse : un art du peuple. Comme l'économie de la pauvre image, le cinéma imparfait réduit la distinction entre auteur et public, et fusionne la vie et l'art. Mais, surtout, sa visualité est résolument compromise : floue, amateur, et pleine d'artifices.

D'une certaine manière, l'économie de l'image pauvre correspond à la description du cinéma imparfait, tandis que la description du cinéma parfait s'incarne plutôt dans le concept de cinéma comme vaisseau amiral. Mais le vrai cinéma imparfait contemporain est aussi beaucoup plus ambivalent et efficace que ce qu'Espinosa avait anticipé. L'économie des images pauvres, avec ses possibilités immédiates de distribution mondiale et son éthique de remixage et d'appropriation, permet la participation d'un groupe bien plus important de producteurs qu'auparavant. Mais cela ne veut pas dire que ces opportunités sont uniquement utilisées à des fins progressistes. Les discours de haine, les *spams*, et autres foutaises se frayent aussi un chemin dans les connexions numériques. La communication numérique est aussi devenue l'un des marchés les plus contestés – une sphère depuis longtemps sujette à une incessante accumulation originale et à de massives tentatives de privatisation (jusqu'à un certain point couronnées de succès).

Les réseaux dans lesquels les images pauvres circulent constituent donc à la fois une plateforme d'intérêt commun fragile et un champ de bataille pour les agendas nationaux et commerciaux. Ils contiennent de la matière expérimentale et artistique, mais aussi une quantité impressionnante de pornographie et de paranoïa. Ce territoire des images pauvres rend accessible une imagerie exclue, mais il est aussi poreux aux techniques de marchandisation les plus pointues. Il permet la participation active des utilisateurs à la création et à la distribution de contenus, mais les attire aussi dans la production. Les utilisateurs deviennent donc les éditeurs, les critiques, les traducteurs, et les (co-) auteurs d'images pauvres.

archives du fait d'une
é, la British Library
prix astronomiques.
ges pauvres circulent
État pour lesquels il
16/35 mm ou d'en-
lque nature qu'elles
vue, l'image pauvre
ilmique, ou même de
ercial; une situation
e que la production
e l'État. La privati-
sur les productions
e côté, la privatisa-
le marketing et la
tage et l'appropri-
nages pauvres.

e pour un troisième
rédigé à Cuba à la
Espinosa prend parti
un cinéma parfait
resque toujours un
cinéma qui s'attache
société de classes. Il
distinctions entre

mars 2008 : <http://eipcp.net/>

Cut, n° 20, 1979, pp. 24–26.



Les images pauvres sont donc des images populaires – des images qui peuvent être réalisées et vues par beaucoup. Elles expriment toutes les contradictions de la foule contemporaine : son opportunisme, son narcissisme, son désir d'autonomie et de création, son incapacité à se focaliser ou à se décider, sa constante inclination pour la transgression mais aussi, simultanément, pour la soumission⁹. Ensemble, les images pauvres donnent un aperçu de la condition affective de la foule, ses névroses, sa paranoïa, et ses peurs, ainsi que son irrésistible désir d'intensité, d'amusement, et de distraction. La condition des images parle non seulement des innombrables transferts et reformatages, mais aussi des innombrables personnes qui s'en soucient suffisamment pour les convertir, encore et encore, y ajouter des sous-titres, les rééditer, ou les télécharger.

Il faudrait peut-être redéfinir la valeur de l'image sous cet éclairage, ou plus précisément lui créer une nouvelle perspective. En dehors de la résolution et de la valeur d'échange, on pourrait imaginer une autre forme de valeur définie par la vitesse, l'intensité, et le partage. Les images pauvres sont pauvres parce qu'elles sont fortement compressées et voyagent vite. Elles perdent en matière tandis qu'elles gagnent en vitesse. Mais elles expriment aussi une condition de dématérialisation, partagée non seulement avec l'héritage de l'art conceptuel mais surtout avec les modes de production sémiotique contemporains¹⁰. Le tournant sémiotique du capital, tel que décrit par Félix Guattari¹¹, joue en faveur de la création et de la dissémination de paquets de données compressées et flexibles qui peuvent être intégrés dans des combinaisons et des séquences toujours renouvelées¹².

Cet aplatissage du contenu visuel – le concept-en-devenir des images – les positionne au cœur d'un tournant informationnel général, à l'intérieur d'économies du savoir qui soustraient les images et leurs

9. Paolo Virno, *Grammar of the Multitude: For an Analysis of Contemporary Forms of Life*, trad. I. Bertolotti, J. Cascaito et A. Casson, Los Angeles (Calif.), Semiotext(e), 2004.
10. Alex Alberro, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2003.
11. Félix Guattari, « Capital as the Integral of Power Formations », Sylvère Lotringer (éd.), *Soft Subversions*, Los Angeles (Calif.), Semiotext(e), 1996, p. 202.
12. Ces développements sont discutés en détail dans l'excellent texte de Simon Sheikh, « Objects of Study or Commodification of Knowledge? Remarks on Artistic Research », *Art & Research*, vol. 2, n° 2, printemps 2009 : <http://www.artandresearch.org.uk/v2n2/sheikh.html>.

ulaires – des images
es expriment toutes
opportunisme, son
son incapacité à se
our la transgression
nsemble, les images
ive de la foule, ses
résistible désir d'in-
on des images parle
matages, mais aussi
fisamment pour les
i, les rééditer, ou les

age sous cet éclai-
spective. En dehors
irrait imaginer une
nsité, et le partage.
ont fortement com-
ère tandis qu'elles
condition de déma-
de l'art conceptuel
ie contemporains¹⁰.
ar Félix Guattari¹¹,
ion de paquets de
intégrés dans des
¹².
cept-en-devenir des
mationnel général,
les images et leurs

Forms of Life, trad. I. Bertolotti,

lass.), MIT Press, 2003.
inger (éd.), *Soft Subversions*,

Simon Sheikh, « Objects of
, *Art & Research*, vol. 2, n° 2,

légendes de leur contexte pour les propulser dans le tourbillon de la déterritorialisation capitaliste permanente¹³. L'histoire de l'art conceptuel décrit cette dématérialisation de l'objet d'art d'abord comme une résistance contre la valeur fétiche de la visibilité. Puis l'objet d'art dématérialisé s'avère être cependant parfaitement adapté à la sémiotisation du capital, et donc au tournant conceptuel du capital¹⁴. Dans un certain sens, l'image pauvre est soumise à une tension similaire. D'une part, elle opère contre la valeur fétiche de la haute résolution. De l'autre, c'est précisément la raison pour laquelle elle finit par être parfaitement intégrée à un capitalisme de l'information prospérant sur des durées d'attention compressées, sur l'impression plutôt que sur l'immersion, sur l'intensité plutôt que sur la contemplation, sur la bande-annonce plutôt que sur la projection.

Camarade, quel est ton lien visuel aujourd'hui ?

Mais s'opère aussi simultanément une inversion paradoxale. La circulation des images pauvres crée un circuit qui nourrit les ambitions originales d'un cinéma militant, et de certaines formes expérimentales et essayistes – pour créer une économie alternative des images, un cinéma imparfait existant à l'intérieur aussi bien qu'au-delà et en deçà des courants médiatiques commerciaux. À l'ère du partage de fichiers, même les contenus marginalisés circulent encore et reconnectent des publics dispersés partout dans le monde.

L'image pauvre produit donc des réseaux globaux anonymes tout en forgeant une histoire partagée. Elle établit des alliances au gré de ses pérégrinations, provoque des traductions ou des contresens, et crée de nouveaux publics et des débats. En perdant de sa substance visuelle, elle retrouve une part de son dynamisme politique, et suscite une nouvelle aura autour d'elle. Cette aura n'est plus fondée sur la permanence

13. Voir aussi Allan Sekula, « Reading an Archive: Photography Between Labour and Capital », Stuart Hall et Jessica Evans (éd.), *Visual Culture: The Reader*, Londres, Routledge, 1999, pp. 181-192.

14. Alex Alberro, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, op. cit.



de l'« original », mais sur le caractère transitoire de la copie. Elle n'est plus ancrée dans une sphère publique classique arbitrée et soutenue par le cadre de l'État ou d'une corporation, mais flotte à la surface d'un ensemble de données temporaires et douteuses¹⁵. En s'éloignant des voûtes du cinéma, elle est propulsée sur de nouveaux écrans éphémères cousus ensemble par les désirs de spectateurs dispersés.

La circulation des images pauvres crée donc ce que Dziga Vertov avait qualifié de « liens visuels¹⁶ ». Ce lien visuel était supposé, selon Vertov, relier entre eux les travailleurs du monde¹⁷. Il avait imaginé une sorte de langage adamique, communiste et visuel, susceptible d'informer et de détendre mais aussi d'organiser ses spectateurs. Dans un sens, son rêve est devenu réalité, même si sous un régime de capitalisme de l'information globale dans lequel les publics sont reliés d'une manière presque physique par une excitation, une harmonisation affective, et une anxiété mutuelle.

Mais il y a aussi la circulation et la production d'images pauvres à partir des caméras de téléphones portables, d'ordinateurs, et de formes non conventionnelles de distribution. Ces connections optiques – editing collectif, partage de fichiers, ou circuits de distribution populaires – révèlent des liens erratiques et fortuits entre producteurs partout dans le monde, qui constituent simultanément des publics dispersés.

La circulation des images pauvres se nourrit à la fois des chaînes d'assemblage médiatiques capitalistes et des économies audiovisuelles alternatives. Elle génère beaucoup de confusion et de stupéfaction, mais il se peut aussi qu'elle soit à l'origine de mouvements perturbateurs de pensée et d'affect. La circulation des images pauvres initie donc un autre chapitre dans la généalogie historique des circuits d'information non conformistes : les liens visuels de Vertov, les pédagogies internationalistes des travailleurs que Peter Weiss décrit dans *L'Esthétique de la Résistance*, les circuits du Troisième Cinéma et du Tricontinentalisme, la pensée et le cinéma non alignés. L'image pauvre – aussi ambivalent

15. Pirate Bay a même tenté d'acquérir la plateforme pétrolière off-shore de Sealand pour y installer ses serveurs. Voir Jan Libbenga, « The Pirate Bay Plans to Buy Sealand », *The Register*, 12 janvier 2007 : http://www.theregister.co.uk/2007/01/12/pirate_bay_buys_island.

16. Dziga Vertov, « Kinopravda and Radiopravda », Annette Michelson (éd.), *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*, trad. K. O'Brien, Berkeley (Calif.), University of California Press, 1995, p. 52.

17. *Ibid.*

e la copie. Elle n'est
itrée et soutenue par
te à la surface d'un

En s'éloignant des
ix écrans éphémères
ersés.

ce que Dziga Vertov
était supposé, selon
Il avait imaginé une
susceptible d'infor-
teurs. Dans un sens,
ne de capitalisme de
reliés d'une manière
isation affective, et

d'images pauvres à
ateurs, et de formes
is optiques – editing
oution populaires –
cteurs partout dans
es dispersés.

la fois des chaînes
mies audiovisuelles
e stupéfaction, mais
its perturbateurs de
vres initie donc un
cuits d'information
lagogies internatio-
: *L'Esthétique de la*
Tricontinentalisme,
– aussi ambivalent

Sealand pour y installer ses
the Register, 12 janvier 2007 :

), *Kino-Eye: The Writings of*
Press, 1995, p. 52.

que puisse être son statut – prend donc sa place dans la généalogie des pamphlets polycopiés, des films agit-prop du ciné-train, des magazines de vidéo underground et autres matériaux non conformistes qui utilisaient souvent des ressources esthétiquement pauvres. Elle réactualise en outre beaucoup d'idées historiques associées à ces circuits, dont l'idée du lien virtuel de Vertov.

Imaginez un individu du passé, affublé d'un béret, vous demandant : « Camarade, quel est ton lien visuel aujourd'hui ? »

Vous pourriez lui répondre : C'est ce lien au présent !

Maintenant !

L'image pauvre incarne la seconde vie de nombreux chefs-d'œuvre du cinéma et de l'art vidéo. Elle a été expulsée du territoire protégé que le cinéma semble avoir été¹⁸. Après avoir été rejetées de l'arène protégée et souvent protectionniste de la culture nationale, délaissées par la circulation commerciale, ces œuvres sont devenues des voyageuses dans le *no man's land* numérique, changeant constamment de résolution et de format, de vitesse et de média, perdant parfois même au passage leurs titres et leurs auteurs.

Nombre de ces œuvres sont maintenant de retour – en images pauvres, je l'admets. Bien sûr, on pourrait dire que ce n'est pas l'original, mais alors, s'il vous plaît, quelqu'un peut-il me montrer cet original ?

L'image pauvre n'a plus rien à voir avec l'original – l'original originel. Elle a plutôt à voir avec ses réelles conditions d'existence : sa circulation en essaim, sa dispersion numérique, ses temporalités fracturées et flexibles. Elle a à voir avec la méfiance et l'appropriation autant qu'avec le conformisme et l'exploitation.

En résumé : elle a à voir avec la réalité.

Traduit de l'anglais par Frédérique Destribats

18. Du moins depuis la perspective de la désillusion nostalgique.