Document généré le 17 juil. 2025 09:41

esse arts + opinions

When Images Take a Position: Didi-Huberman's Brechtian Intervention
Quand les images prennent position : l'intervention brechtienne de Didi-Huberman

Chari Larsson

Numéro 85, automne 2015

Prendre position
Taking a Stance

URI : https://id.erudit.org/iderudit/78597ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (imprimé)
1929-3577 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Larsson, C. (2015). When Images Take a Position: Didi-Huberman's Brechtian Intervention / Quand les images prennent position : l'intervention brechtienne de Didi-Huberman. *esse arts + opinions*, (85), 36–43.

Tous droits réservés © Chari Larsson, 2015

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

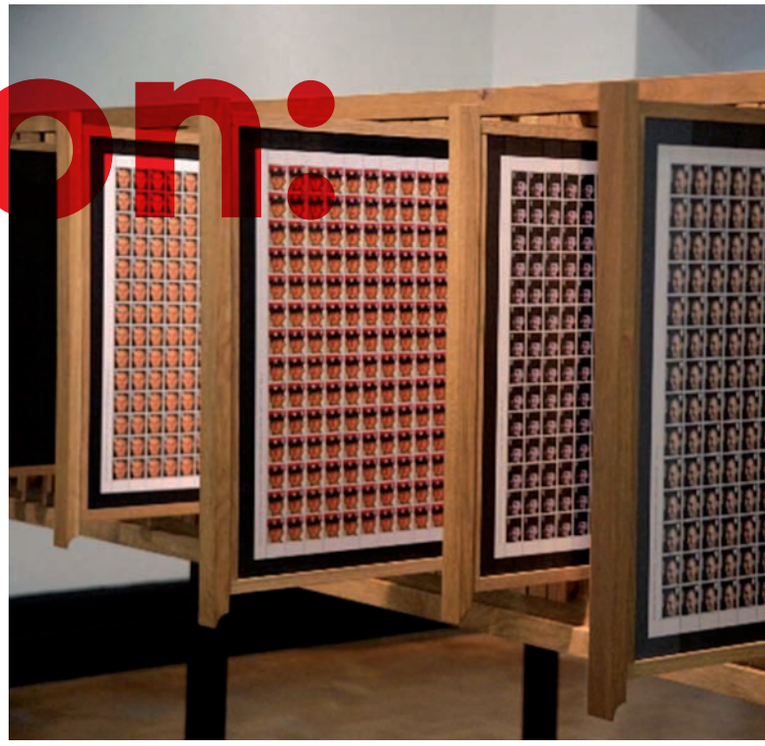
https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

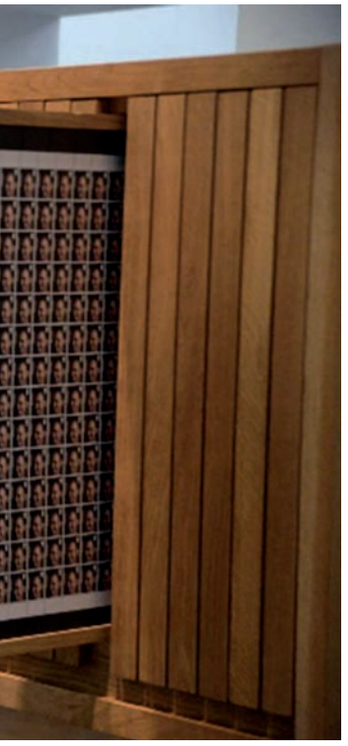
When Images Take a Position:



Chari Larsson

Didi-Huberman's Brechtian Intervention

What does it mean to take a position? How is this different from taking sides? French art historian and philosopher Georges Didi-Huberman deployed the phrase in conjunction with his discussion of German playwright and theorist Bertolt Brecht in his 2009 *Quand les images prennent position* [When images take a position].[1]



Steve McQueen
Queen and Country, 2007–2009,
vue d'installation | installation view,
Manchester Central Library, 2007.
Photo : permission de | courtesy of the artist
& Marian Goodman Gallery, New York

Didi-Huberman's concern with the political efficacy of images brings his work into dialogue with debates concerning the relationship between images and politics in the wake of 9/11. Footage of the World Trade Center attacks, photographs from Abu Ghraib, and, more recently, the Charlie Hebdo attacks in Paris have renewed critical discussions concerning the power of images to shape realities. How is it possible for images to represent events that no longer have meaning, through either media overexposure or sheer lack of visibility in public consciousness? What lessons does Didi-Huberman's retrieval of the ambitions of the historical avant-garde hold for contemporary artists and theorists? How may a politically engaged artist take a position?

Didi-Huberman has argued, "Pour savoir il faut prendre position" (To know, one must take a position).[2] To develop this line of thought, he turns to a little-known text in Brecht's oeuvre, *Kriegsfibel* (War Primer).[3] Produced during Brecht's exile in the mid-1930s and 1940s, *Kriegsfibel* was a collection of press images with accompanying four-line poems that Brecht called "photo-epigrams." *Kriegsfibel* follows the general chronological progression in the lead-up to, and ensuing events of, the Second World War. Despite the heterogeneity of the collection of images, Brecht's selection is not arbitrary, and it is possible to detect recurring themes. Criticism is especially reserved for politicians, commencing with Hitler but extending also to the Allied leaders, with Brecht clearly disapproving of the ambitions of American imperialism. The tone and tenor alternate throughout the book, ranging from outright condemnation to anguished lament. Images of victims are legion, as Brecht's sympathies obviously lie with the proletariat—soldiers, workers, and civilians.

Perhaps the first thing to recognize is that the phrase "to take a position" actually belongs to Walter Benjamin. Benjamin claimed that the most effective tool for creating proletarian alienation and promoting social change was the avant-garde technique known as montage, a procedure that "interrupts the context into which it is inserted."[4] In his 1934 essay "The Author as Producer," Benjamin enthusiastically aligns Brecht's epic theatre with the most advanced modernist techniques, such as John Heartfield's photomontages and Soviet film and radio: "It brings the action to a standstill in mid-course and thereby compels the spectator to take up a position towards the action, and the actor to *take up a position* towards his part."[5] Brecht's epic theatre departed from the function of traditional theatre as a benign form of entertainment. At its most successful, montage marked a distinct shift for the audience from passive spectator to active participant. Based on this principle, Brecht's epic theatre was an exemplary mode of disruption. Simply taking sides was not enough. With its capacity to "interrupt" spectators out of their complacency, montage contained the revolutionary potential to provoke change.

Brecht's call for a "non-Aristotelian" form of epic theatre, with its attendant issues of estrangement and alienation, is well known.[6] Didi-Huberman, however, approaches Brecht's key theoretical concepts with an eye to accentuating the logic of montage that he detects at work in *Kriegsfibel*. He is interested in the "shock" effect of the montage created by the juxtaposition between image and text. This collision, as opposed to imitating reality, results in the construction of something entirely new. The photo-epigrams force an interruption in representation by the media of the events of the war: "Le montage rend équivoque, improbable voire impossible, toute autorité de message ou

1 — Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*, vol. 1, *L'Œil de l'histoire* (Paris: Les Éditions de Minuit, 2009).

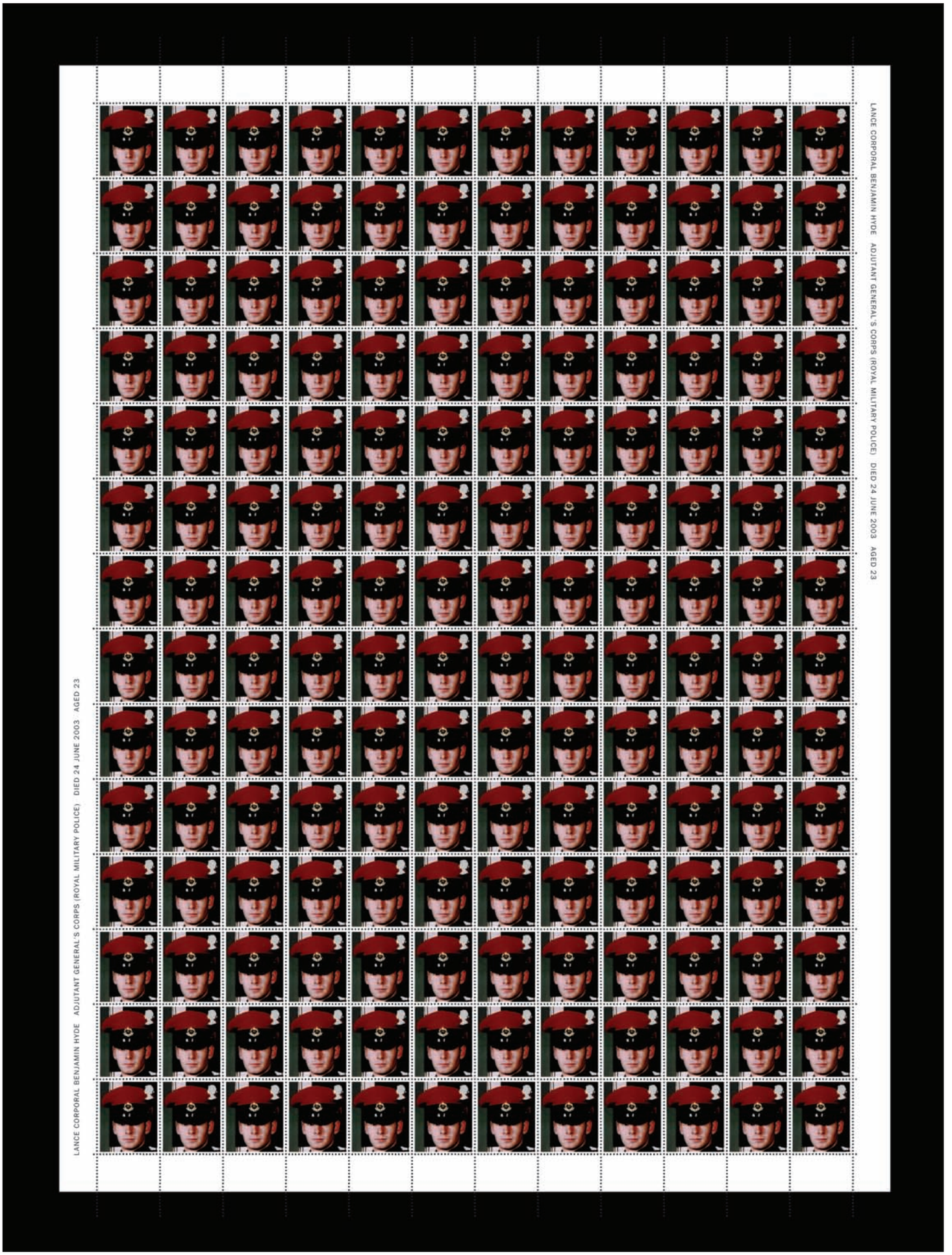
2 — Ibid., 11.

3 — Bertolt Brecht, *Kriegsfibel* (Berlin: Eulenspiegel, 1994); Bertolt Brecht, *War Primer*, trans. John Willett (London: Libris, 2001).

4 — Walter Benjamin, "The Author as Producer," in *Understanding Brecht*, trans. Anna Bostock (London: Verso, 1998), 99.

5 — Ibid., 100 (emphasis added).

6 — Fredric Jameson, *Brecht and Method* (London, New York: Verso, 1998).


LANCE CORPORAL BENJAMIN HYDE ADJUTANT GENERAL'S CORPS (ROYAL MILITARY POLICE) DIED 24 JUNE 2003 AGED 23
LANCE CORPORAL BENJAMIN HYDE ADJUTANT GENERAL'S CORPS (ROYAL MILITARY POLICE) DIED 24 JUNE 2003 AGED 23

Steve McQueen
Queen and Country
(détail | detail), 2007.
Photo : permission de | courtesy of the artist
& the family of Lance Corporal Benjamin Hyde

de programme. C'est que, dans un montage de ce type, les éléments—images et textes—prennent position au lieu de se constituer en discours et de prendre parti" (The montage makes any authority of message or program equivocal, improbable, even impossible. That is because, in a montage of this type, the elements—images and texts—take a position rather than being constructed into discourse and taking a side).[7]

Brecht's photo-epigrams act as singular disruptions to the framework of popular media. Take, for example, photo-epigram number 47, which shows an American soldier standing with his back to the camera and holding a gun. Beyond him is a beach, littered with bodies. The caption reads, "An American soldier stands over a dying Jap who he has just been forced to shoot. The Jap had been hiding in the landing barge, shooting at US troops." Originally published in *LIFE* magazine, the image of an American soldier having just shot the "Jap" conveyed a certain moral authority over the enemy, thereby legitimizing the participation in the war to an American audience. Brecht's epigram reads,

> *And with their blood they were to colour red*
> *A shore that neither owned. I hear it said*
> *That they were forced to kill each other. True.*
> *My only question is: who forced them to?* [8]

The juxtaposition between image and text is startling. Brecht forces the spectator to reread the image beyond the intended original context and reconsider the normative framework of American popular media during the 1940s. Moreover, the moral authority of the image begins to break down as Brecht relocates spectatorial empathy from the war hero to possible murderer. The American soldier's actions can no longer be rationalized, as the spectator's sense of narcissistic certainty is eroded. The montage destabilizes the authority claimed by the news image. Instead of simply taking sides, Brecht is intervening, taking a position.

I want to turn to examine the contemporary relevancy of Brecht's criticism. Polemically, we might ask, Can montage hope to maintain a political or ethical function, to facilitate taking a stand? In Didi-Huberman's view, the answer is an emphatic yes—when montage is deployed as a tool of knowledge. After a generation of postmodernism's "depthlessness" and "a consequent weakening of historicity," as famously described by Fredric Jameson,[9] taking a position is a resolute counter-manoeuvre. By evoking the Benjamin—Brecht nexus, Didi-Huberman revitalizes an early strain of Marxist theory dedicated to combatting notions of artistic withdrawal and disengagement. For Didi-Huberman, the potential of montage is not restricted to the historical avant-garde but may be deployed as a tool for rethinking knowledge itself. To take a position is inextricably linked to interrogating existing knowledge and mass-media structures. It is to make the image a question of knowledge, and not illusion ("C'est faire de l'image une question de connaissance et non d'illusion").[10]

In his discussion of British artist and director Steve McQueen in *Sur le fil*, Didi-Huberman demonstrates the contemporary urgency of taking a position.[11] We might say that the spectre of Western Marxism returns to haunt the contemporary. Brecht's *Kriegsfibel* assumed a position, disrupting the complacency of the spectator through the juxtaposition of image and text. Fast-forward to 2003 and Britain's highly contested involvement in President George W. Bush's "war on terror." The Imperial War Museum selected McQueen to visit Iraq as the official war artist. The situation in Basra, however, was extremely unstable, and McQueen was confined with the British troops in the "safe zone" for the duration of the six-day trip. He was faced with the vexing question of how to best represent the war if filming was out of the question. How to produce a work beyond the sanitized experience of an embedded war artist? As Benjamin had intuited, traditional modes of representation as illusion are ill equipped for penetrating the spectator's stupor. What was needed was an interruption, something capable of piercing the veil of homogenized official war images and forcing the spectator to think anew.

As a response to the dangerous conditions, McQueen began composing a new commemorative project, *Queen and Country* (2007–09), seeking to give representation to the British service members who had died serving in Iraq. McQueen wrote to 115 families, requesting their assistance with the project by providing him with and allowing him to use an image of their son or daughter.[12] Ninety-eight families responded positively. These images were subsequently made into sheets of postage stamps, a series of tiny commemorative portraits of the individual soldiers. The stamps were subsequently displayed in a large oak cabinet. By electing to portray the dead soldiers, Didi-Huberman argues, McQueen's gesture is a disruption of the sovereign representations of power traditionally embodied by stamps.[13] What are we to learn from McQueen's very Brechtian intervention? He was not simply taking sides in the highly controversial commitment of British forces to the war in Iraq. To take a position is more than delivering an argument. Instead, his nuanced gesture was epistemological, designed to displace existing knowledge structures. By electing to choose the humble postage stamp as his preferred medium, he disturbed the normalized flow of carefully managed information that neutralizes the soldier's individuality. In Brechtian terms, we might say that McQueen's gesture is the creation of knowledge through making strange (*Verfremdungseffekte*). Like the juxtaposition between images and text in *Kriegsfibel*, the stamps interrupt spectators and jolt them out of their complacency, penetrating existing circuits of knowledge. McQueen forced a disruption in the Ministry of Defence's careful orchestration of images in the war on terror. By taking a stand, he gave representation to a caesura in visibility produced by institutionalized censorship.

There is one final historical parallel worth considering here. *Kriegsfibel* was completed in 1944–45, but it took almost ten years for it to be published in the format imagined by Brecht.[14] McQueen submitted the commemorative portraits to the Royal Mail to be issued as official stamps, but the concept was rejected by both the Ministry of Defence and the post office. In a bittersweet paradox, *Queen and Country* was eventually purchased by the Imperial War Museum, neutralizing McQueen's gesture and its critical capacity to intervene. *Queen and Country* remains unrealized—it will be truly complete only when the U.K. postal service issues the stamps officially and they can begin circulating freely, as tiny pieces of Brechtian montage. ●

7 — Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*, 118.

8 — Brecht, *War Primer*, Photo-epigram 47.

9 — Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham: Duke University Press, 1991), 6.

10 — Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*, 67.

11 — Georges Didi-Huberman, *Sur le fil* (Paris: Les Éditions de Minuit, 2013).

12 — For the background to McQueen's status as an official war artist, see David Evans. "War Artist: Steve McQueen and Postproduction Art," *Afterimage* 35, no. 2 (2007): 17–20; Herbert Martin, "Post War," *Artforum International* 45, no. 9 (2007): 57–58.

13 — Didi-Huberman, *Sur le fil*, 58–59.

14 — On this point, see Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*, 31–32.

Quand les images prennent position : l'intervention brechtienne de Didi-Huberman

Chari Larsson

Prendre position, qu'est-ce que cela signifie ? En quoi est-ce différent de prendre parti ? L'historien d'art et philosophe Georges Didi-Huberman a recours à cette formule dans un ouvrage consacré au dramaturge et théoricien allemand Bertolt Brecht, *Quand les images prennent position*[1]. Son questionnement sur la portée des images ouvre un dialogue entre la pensée de Brecht et le débat sur le rapport entre images et politique survenu après le 11 Septembre.

En effet, la scène de l'attentat contre le World Trade Center, les reportages photo sur Abou Ghraib et, plus récemment, l'attaque contre *Charlie Hebdo* à Paris ont relancé la réflexion critique sur le pouvoir des images de façonner la réalité. Comment les images peuvent-elles représenter des évènements vidés de leur sens par suite d'une surexposition médiatique ou d'une quasi totale désensibilisation du public ? Quelles leçons les artistes et les théoriciens contemporains peuvent-ils tirer des ambitions de l'avant-garde historique déterrées par Didi-Huberman ? Pour prendre position, que doit faire un artiste engagé aujourd'hui ?

« Pour savoir il faut prendre position[2] », déclare Didi-Huberman. Pour développer cette ligne de pensée, celui-ci se tourne vers un ouvrage peu connu dans l'œuvre de Brecht intitulé *Kriegsfibel* [*ABC de la guerre*[3]], écrit dans les années 1930 et 1940 pendant son exil. Il s'agit d'une collection d'images de presse accompagnées de quatrains que Brecht appelait des « photoépigrammes ». Le recueil suit l'évolution chronologique des évènements qui ont précédé et suivi la Deuxième Guerre mondiale. Malgré l'hétérogénéité des images, les choix de Brecht ne sont pas arbitraires et il est possible de détecter des thèmes récurrents. Ses critiques sont dirigées en particulier vers les politiciens, à commencer par Hitler, mais les dirigeants des forces alliées ne sont pas en reste, car Brecht manifeste ouvertement sa désapprobation à l'égard des ambitions impérialistes des États-Unis. Le ton et la teneur des commentaires varient d'une page à l'autre ; ils vont de la condamnation pure et simple à l'élégie angoissée. Les photos de victimes abondent qui témoignent de la compassion de Brecht pour le prolétariat – soldats, ouvriers, civils.

Soulignons d'entrée de jeu que l'expression « prendre position » est d'abord associée à Walter Benjamin. Ce dernier affirmait que le moyen le plus efficace de provoquer l'aliénation du prolétariat et de promouvoir le changement social résidait dans la technique avant-gardiste du montage, un procédé où « l'élément monté interrompt l'enchainement dans lequel il est monté[4] ». Dans « L'auteur comme producteur », un essai publié en 1934, Benjamin compare avec enthousiasme le théâtre épique de Brecht aux techniques modernistes les plus avancées, au même titre que les photomontages de John Heartfield et que le cinéma et la radio soviétiques. Il considère que « l'interruption immobilise l'action en cours et oblige ainsi l'auditeur à prendre position vis-à-vis du processus, l'acteur à *prendre position* vis-à-vis de son rôle[5] ». Le théâtre de Brecht n'avait pas la même fonction que le théâtre traditionnel, considéré par le dramaturge comme un divertissement inoffensif. Dans sa forme la plus aboutie, le montage devait transformer le spectateur passif en

1 — Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*, vol. 1, *L'Œil de l'histoire*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009.

2 — Ibid., p. 11.

3 — Bertolt Brecht, *Kriegsfibel*, Berlin, Eulenspiegel, 1994 ; Bertolt Brecht, *ABC de la guerre*, Paris, Arche éditeur, 2015.

4 — Walter Benjamin, « L'auteur comme producteur », *Essais sur Brecht*, Paris, La Fabrique éditions, p. 140.

5 — Ibid., p. 140. (C'est l'auteur qui souligne.)

Steve McQueen
Queen and Country, 2007–2009, vue d'installation | installation view, Manchester Central Library, 2007.
Photo : permission de | courtesy of the artist & Marian Goodman Gallery, New York

SHALL GIVE TO THINE HEAD AN ORNAMENT OF

En évoquant la connexion Benjamin–Brecht, Didi-Huberman ravive le courant de la théorie marxiste qui s'était autrefois donné comme but de combattre les idées de repli sur soi et de désengagement de l'artiste.

participant actif. Ce principe faisait du théâtre épique un mode de rupture exemplaire. Prendre parti n'était pas suffisant. Grâce à sa capacité de « rompre » l'illusion dans laquelle se complait le spectateur, le montage renfermait un potentiel révolutionnaire : celui d'opérer une transformation.

Comme on le sait, Brecht aspirait à un théâtre épique dit « aristotélicien », avec ses effets de distanciation et d'aliénation[6]. Didi-Huberman aborde les principaux concepts théoriques définis par celui-ci avec l'intention de faire ressortir la logique du montage qu'il détecte dans la *Kriegsfibel*. Il s'intéresse notamment à l'effet « choc » que crée la juxtaposition de l'image et du texte. Au lieu d'imiter la réalité, cette collision produit quelque chose d'entièrement nouveau. Les photoépigrammes provoquent une interruption dans la représentation médiatique des évènements de la guerre : « Le *montage* rend équivoque, improbable voire impossible, toute autorité de *message* ou de programme. C'est que, dans un montage de ce type, les éléments – images et textes – *prennent position* au lieu de se constituer en discours et de *prendre parti*[7]. »

Les photoépigrammes de Brecht brisent de façon singulière le cadre caractéristique des médias populaires. Prenons par exemple la planche 47, dans laquelle on voit un soldat américain, pistolet à la main, qui fait dos à la caméra. Il se trouve sur une plage jonchée de cadavres. La légende qui accompagne la photo va comme suit : « Soldat américain devant un soldat japonais mourant qu'il vient d'être obligé d'abattre. Le Japonais, caché dans la barque, tirait sur les troupes américaines. » Publiée à l'origine dans *LIFE*, cette image d'un soldat américain venant d'abattre un Japonais évoque une certaine autorité morale sur l'ennemi, légitimant ainsi l'effort de guerre auprès d'un lectorat américain. Brecht a ajouté l'épigramme suivant :

> *Il a fallu que de sang rougisse une plage*
> *Dont nul de ces deux n'avait l'héritage*
> *Ils étaient contraints, dit-on, de se tuer ainsi.*
> *Soit, soit. Mais demande encore : par qui*[8] *?*

La juxtaposition de l'image et du texte est saisissante. Brecht oblige le spectateur à relire l'image hors du contexte qu'on a voulu lui assigner et à prendre conscience du cadre normatif imposé par les médias américains dans les années 1940. À mesure que l'empathie spectatrice à l'égard de la guerre se transforme en prise de conscience (c'est peut-être un meurtrier que l'on a sous les yeux, plutôt qu'un héros), la photo commence à perdre de son ascendant. La certitude narcissique du spectateur s'effrite : l'acte du soldat américain perd sa légitimité. Le montage a donc pour effet de déstabiliser l'autorité revendiquée par l'image de presse. Au lieu de simplement prendre parti, Brecht intervient, il prend position.

L'approche critique de Brecht conserve-t-elle sa pertinence à notre époque ? On pourrait polémiquer en se demandant, par exemple, si le montage peut encore aspirer à une fonction politique ou éthique qui incite à la prise de position. À cela, Didi-Huberman répond oui, sans hésiter – à condition toutefois de s'en servir comme instrument de connaissance. Après une génération sous le signe d'un postmodernisme marqué par « une absence de profondeur » ayant entrainé « un affaiblissement de l'historicité », selon la célèbre formule de Fredric Jameson[9], le fait de prendre position implique un renversement de perspective. En évoquant la connexion Benjamin–Brecht, Didi-Huberman ravive un courant de la théorie marxiste qui s'était autrefois donné comme but de combattre les idées de repli sur soi et de désengagement de l'artiste. Pour le philosophe, le potentiel du montage ne se limite pas à l'avant-garde historique ; il peut servir d'instrument pour repenser le savoir. Le fait de prendre position est indissociable d'une remise en question des connaissances actuelles et de la structure des médias de masse. « C'est faire de l'image une question de connaissance et non d'illusion[10]. »

Dans une réflexion sur l'artiste et cinéaste britannique Steve McQueen, Didi-Huberman démontre en quoi il est urgent aujourd'hui de prendre position[11]. C'est un peu comme si le spectre du marxisme occidental revenait hanter notre époque. La *Kriegsfibel* de Brecht prenait position en juxtaposant image et texte dans le but de perturber le spectateur. Faisons un saut jusqu'en 2003, l'année où la Grande-Bretagne s'est engagée militairement, malgré les vives protestations, dans la « guerre contre la terreur » lancée par George W. Bush. L'Imperial War Museum avait choisi Steve McQueen comme artiste de guerre officiel en Irak. La situation à Bassora étant extrêmement instable, ce dernier resta cantonné avec les troupes britanniques dans la « zone sécurisée » durant les six jours du voyage. McQueen se trouva alors confronté

à un problème épineux : comment donner une image juste de la guerre quand on ne peut pas tourner ? Comment produire une œuvre qui montrerait davantage que l'expérience aseptisée d'un artiste de guerre intégré ? Walter Benjamin avait compris que les modes traditionnels de la représentation fondés sur l'illusion ne permettaient pas de sortir le spectateur de sa torpeur. Il s'agissait donc de produire une interruption, en trouvant un moyen de percer le voile des images de guerre officielles et homogénéisées et d'obliger le spectateur à penser autrement.

Pour dénoncer les dangers de la guerre, l'artiste conçoit un projet commémoratif qu'il intitulera *Queen and Country* (2007-2009) et qui aura pour but de représenter les soldats britanniques morts au cours de leur mission en Irak. Il écrit à 115 familles pour leur demander de participer au projet en lui envoyant une photo de leur garçon ou de leur fille[12] ; 98 donneront leur accord. À partir des photos qu'il recueille, McQueen crée des feuilles de timbres-poste constituant une série de portraits commémoratifs minuscules, qui seront exposés un peu plus tard dans un grand cabinet en chêne. En choisissant ce médium, avance Didi-Huberman, McQueen déstabilise le dispositif de représentation du pouvoir souverain incarné par le timbre-poste[13]. Quel enseignement peut-on tirer de cette intervention très brechtienne ? L'artiste n'a pas simplement pris parti à l'égard de la participation extrêmement controversée des forces britanniques en Irak. Il a plutôt opté pour une intervention nuancée, à caractère épistémologique, qui vise à déplacer les structures de la connaissance. En recourant à cet humble médium qu'est le timbre-poste, il perturbe le flux normalisé d'informations soigneusement manipulées de manière à neutraliser l'individualité du soldat. En termes brechtiens, on pourrait dire que McQueen produit de la connaissance en créant un effet d'étrangeté (*Verfremdungseffekte*). À l'instar de la *Kriegsfibel*, où texte et image sont juxtaposés, les timbres-poste de McQueen provoquent un choc qui tire le spectateur de son inertie et ébranle les circuits établis de diffusion de la connaissance. L'artiste perturbe ainsi la minutieuse orchestration des images menée par le ministère de la Défense dans la guerre contre la terreur. Prenant position, McQueen parvient à illustrer la « faille de visibilité » produite par la censure institutionnalisée.

Un dernier parallèle historique mérite d'être fait. La *Kriegsfibel* fut achevée en 1944-1945, mais Brecht mit presque dix ans avant de réussir à la faire publier dans le format qu'il avait imaginé[14]. McQueen avait proposé ses portraits commémoratifs au Royal Mail Office afin d'en faire des timbres-poste officiels, mais l'idée a été rejetée à la fois par le ministère de la Défense et l'administration postale. Dans ce qu'on pourrait qualifier de paradoxe doux-amer, l'Imperial War Museum a fini par acheter *Queen and Country*, neutralisant ainsi l'intervention de McQueen et sa portée critique. L'œuvre reste donc inachevée ; elle ne sera pleinement réalisée que lorsque le service des postes du Royaume-Uni aura consenti à une émission officielle et que les timbres pourront circuler librement, tels de minuscules montages brechtiens.

Traduit de l'anglais par **Margot Lacroix**

---

6 — Fredric Jameson, *Brecht and Method*, London et New York, Verso, 1998.

7 — Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*, p. 118.

8 — Bertolt Brecht, *ABC de la guerre*, planche 47.

9 — Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991, p. 6.

10 — Georges Didi-Huberman, op. cit., p. 67.

11 — Idem, *Sur le fil*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2013.

12 — Sur le rôle de Steve McQueen comme artiste de guerre officiel, voir : David Evans, « War Artist: Steve McQueen and Postproduction Art », *Afterimage*, vol. 35, n° 2 (2007), p. 17–20 ; Herbert Martin, « Post War », *Artforum International*, vol. 45, n° 9 (2007), p. 57–58.

13 — Georges Didi-Huberman, *Sur le fil*, Paris, p. 58–59.

14 — Sur ce point, voir Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*, p. 31-32.