

## Arthur Jafa : défier les notions de style et d'auteur dans une œuvre numérique

---

Adrian FIX  
(King's College — Film Studies)

Pour citer cet article :

Adrian FIX, « Arthur Jafa : défier les notions de style et d'auteur dans une œuvre numérique », *Revue Proteus*, n° 20, L'ère numérique du style, Athina Masoura et Anthony Rageul (coord.), 2023, p. 46-56.

### Résumé

L'artiste américain Arthur Jafa, développe depuis la deuxième moitié des années 2010 un corpus multimédia en arts visuels composé de vidéos, d'installations, et de photographies. Son travail reposant sur des emprunts à des bases de données ou le recours à des images de synthèse a engagé des processus de création autant qu'une réception critique très différentes, de son œuvre la plus connue et la plus acclamée, *Love is the message, the message is Death*, à la plus récente, *AGHDRA*, plus inattendue et déconcertante. Cette communication se propose d'examiner le corpus de cet artiste et d'identifier à travers les variations, les récurrences, et les continuités ce qui fait style d'une œuvre à l'autre. Les outils numériques qu'il emploie sont des leviers créatifs qui amènent la critique à l'identifier comme un « artiste numérique », mais nous proposons d'aborder l'œuvre plutôt en termes de choix de l'artiste et de pacte de lecture implicite avec le spectateur.

Auctorialité — Art vidéo — Installation audiovisuelle — Exposition

### Abstract

*Since the second half of the 2010s, the American artist Arthur Jafa has been developing a multimedia body of work in the visual arts consisting of videos, installations, and photographs. His work, based on extracting images from databases or using CGI visuals, has engaged very different creative processes as well as critical reception, from his best-known and most acclaimed work, Love is the message, the message is Death, to the most recent, more unexpected, and disconcerting AGHDRA. This paper aims to examine his work and identify, through variations, recurrences, and continuities, what maintains his style from one work to another. The digital tools he uses are creative forces that lead critics to identify him as a "digital artist", but we propose to approach his work rather in terms of the artist's choices and the reading pact it implies with the viewer.*

*Authorship — Video art — Audiovisual installation — Exhibition*

## Arthur Jafa : défier les notions de style et d'auteur dans une œuvre numérique

Comment s'énonce et s'identifie le style d'un artiste qui ne propose presque aucune image originale, ou qui, lorsqu'il en crée, les fonde dans un environnement d'images empruntées et détournées ? Après avoir été chef-opérateur de cinéma, notamment auprès de Stanley Kubrick ou de Spike Lee, l'artiste américain Arthur Jafa développe depuis le milieu des années 2010 un corpus multimédias qui comprend des photographies, des installations, des sculptures, du *ready-made* et des vidéos. Parmi ces dernières – *Love is the message, the message is Death* qui a la durée et l'aspect d'un clip musical ou d'une vidéo Youtube<sup>1</sup>, *The White Album* celle d'un court-métrage ou d'un documentaire, *AGHDRA* celle d'un long-métrage de cinéma – figurent comme autant de déclinaisons d'une technique de collage numérique. En passant d'exécutant, auquel était laissée une certaine amplitude fonctionnant sur l'affinité et la proximité avec les réalisateurs, à auteur assumant des initiatives stylistiques, A. Jafa a conservé le rapport à autrui, à la différence que ses œuvres les plus récentes lui sont attribuées et reconnues. Quand on pourrait penser que l'outil numérique d'usage commun menace le style individuel, il a pourtant permis à celui d'A. Jafa d'émerger et d'être affirmé en son nom. Tout son travail est une seconde main numérique : il est salué comme un « artiste numérique » parce qu'il emprunte bande son et images à des bases de données en ligne ou a recours à des logiciels qui compilent, assemblent et génèrent des images. Les œuvres vidéo *Love is the Message, the Message is Death* et *The White Album* lui valent le Lion d'Or lors de la Biennale de Venise en 2019, et une réception critique célébrant son style très affirmé et identifiable. Creuset des tendances des logiciels graphiques, sa pratique de collecte issue de banques

de données et son usage d'un montage propre aux séquences courtes accessibles en ligne le désignent alors autant comme singulier que comme symptomatique d'une époque. En 2021, avec *AGHDRA*, vidéo entièrement réalisée en images de synthèse, le mode opératoire est différent, mais l'œuvre interroge encore la qualité d'auteur, car elle requiert une société d'effets spéciaux de cinéma suivant les instructions de l'artiste, qui n'exécute rien directement. Ainsi, les propositions auxquelles s'arriment tous les éloges adressés à A. Jafa entretiennent un rapport paradoxal à la notion de style comprise comme individualité auctoriale : aucune image utilisée n'a été créée par A. Jafa, à l'exception de quelques courts extraits de son documentaire *Dreams are Colder than Death* (2012). Certaines, comme une séquence en noir et blanc montrant Martin Luther King en voiture dans une foule, sont même frappées d'un bandeau *Getty Images* ou *Shutterstock*. Ces images-outils, couramment utilisées à des fins d'illustration commerciale, documentaire ou communicationnelle plus que de représentation artistique, ou d'énonciation individuelle ne sont pas plus originales que les pistes musicales citées, toutes étant empruntées, montées et appropriées par l'artiste.

Collecter des images ou en déléguer la création à des tiers donne lieu à des *mash-ups* numériques proches de l'esthétique du clip vidéo, des gestes qui reposent largement sur le montage et sont similaires à d'autres formes de citation dans les pratiques artistiques si l'on admet l'équivalence « style = travail conscient<sup>2</sup> ». Le travail d'A. Jafa qui prétend s'affranchir de la notion de style aurait alors un « style » par le fait même de la réflexion menée par l'artiste sur l'appropriation, autant inscription d'une individualité d'artiste noir engagé qui travaille sur la mémoire de la prédation culturelle qu'hommage assumé à des prédécesseurs. Tout style, numérique ou non, est affaire de filia-

1. Un format avec lequel Jafa est familier, puisqu'il a réalisé le clip *Don't Touch my Hair* de Solange en 2017, le clip du morceau 4:44 de Jay-Z la même année, et le clip *Wash us in the Blood* de Kanye West en 2020.

2. Philippe JOUSSET, *Anthropologie du style. Propositions*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2017, p. 8.

tion, combinaison selon les mots de Philippe Jousset « d'inconnaissance<sup>1</sup> » (ce qui se joue de façon inconsciente chez l'artiste) et de « reconnaissance » (emprunts ou citations). A. Jafa fait signe à l'Histoire de l'art en lien avec ses préoccupations et ses engagements politiques. On se propose donc de considérer tout d'abord à l'examen de ses œuvres la pertinence de la notion de style numérique. Puis, la question de l'originalité de l'artiste dont l'œuvre est riche d'hommages et de citations nous autorisera à aborder son style en termes d'inscription dans une histoire des formes et des représentations. Enfin le projet de revendication politique d'A. Jafa exige de considérer à nouveaux frais la mobilisation des affects et de la conscience des spectateurs par le style mis en œuvre.

### Style et outil numériques

« Avoir du style » : l'expression assimile le style à un effet : certificat d'authenticité, signature « allographique<sup>2</sup> », qui permet d'identifier et d'attribuer une œuvre, il permettrait à coup sûr de s'assurer également qu'il s'agit bien d'une œuvre artistique. Sans style, le discours serait une fonction zéro du langage. Ainsi, si A. Jafa s'approprie des images qui ne sont pas « les siennes », où se trouve son style ? Son œuvre la plus connue, *Love is the message, the message is Death* (2016) est une vidéo numérique de 7mn30, qui repose sur quelques 150 extraits vidéo issus d'internet<sup>3</sup>, de séquences du film *Alien* (Ridley Scott), de journaux télévisés (notamment sur les émeutes de 1992 à Los Angeles), de vidéos amateurs d'initiative citoyenne enregistrant des violences policières, de documentaires, de danse, de *vlogs*, de clips musicaux ou de matchs de basketball et de football américain.

Cette base de données numérique subjective est accompagnée par le morceau *Ultralight Beam* du rappeur américain Kanye West, extrait de l'album *The Life of Pablo*, sorti la même année que l'œuvre d'A. Jafa, régulièrement interrompu ou parasité par les dialogues et bandes sonores des extraits vidéos. A. Jafa semble à première vue proposer des œuvres paresseuses, comme une playlist YouTube ou une compilation d'images d'archives puisqu'il ne filme pas, ne compose pas de musique, n'écrit pas de texte. Il n'élabore pas davantage une base de données mais sélectionne en ligne ce qui retient son attention. Le processus créatif d'A. Jafa et l'aspect final des œuvres montrent des similitudes avec l'usage que pourrait faire un graphiste d'une base de données informatiques, « ensemble structuré de données qui sont organisées de manière à permettre une recherche et une récupération rapides au moyen d'un ordinateur<sup>4</sup> ». A. Jafa utilise le logiciel Adobe Bridge, un gestionnaire de ressources de création agaçant les images en grille, en listes, en échelle. Il souligne que l'intérêt qu'il y trouve est de pouvoir consulter ces images collectivement plutôt que de devoir cliquer individuellement sur chacune d'entre elles<sup>5</sup>. À partir de ce recueil d'images recueillies au fil du temps sans intention de son propre aveu d'en faire une œuvre, il classe, indexe, organise un *slideshow*. Si l'on admet que « de nouvelles idées produites par la similitude, par le contraste, ou par l'affinité<sup>6</sup> » définissent des « figures de style », il y a là au moins exercice de style, mobilisant les outils du numérique comme langue et les choix de l'auteur comme rhétorique. L'organisation de données ou d'images en tant que hiérarchisation et mise en regard des images, qui ne sont pas juste listées et enregistrées comme elles le seraient dans une *playlist*, compose « tout sauf une simple collection d'informations<sup>7</sup> » et a

1. *Ibid.*, p. 11.

2. Yolande AGULLO, *La signature dans l'art depuis 1960. Identités et singularités*, thèse soutenue le 11 avril 2016 à l'université de Pau (dir. : Évelyne Toussaint), <<https://www.theses.fr/2016PAUU1004/document>>, consultée le 2 septembre 2023, p. 55, à la suite de la proposition goodmanienne.

3. Voir à ce propos Mathias USSING SEEBERG, « Beauty through Horror. An Introduction to the work of Arthur Jafa », dans *MAGNUMB*, Humleback, Louisiana Museum of Modern Art, 2021, p. 29.

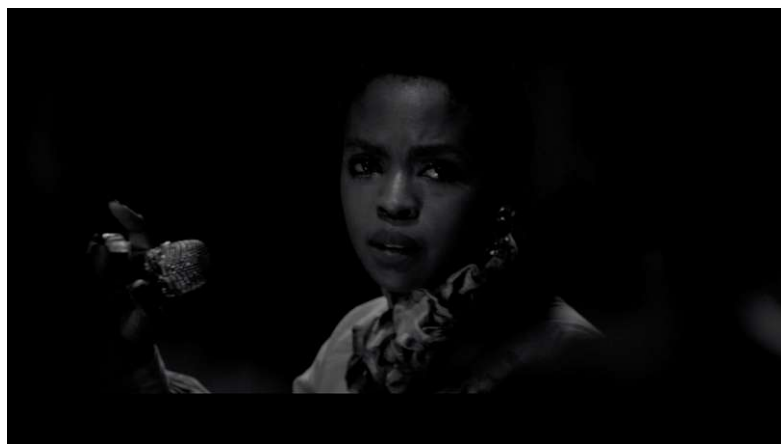
4. Lev MANOVICH, *Le langage des nouveaux médias*, Richard Crevier (trad.), Dijon, Les Presses du réel, 2001, p. 394.

5. « *A big part of what I do is just compiling images.* » Interview de l'artiste mise en ligne sur la chaîne YouTube du Louisiana Museum le 28 octobre 2021.

6. Pierre FONTANIER, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, « Champs classiques », 1977, p. 360.

7. Lev MANOVICH, *Le langage des nouveaux médias*, *op. cit.*, p. 394.

un caractère très personnel. Lev Manovich a démontré que la base de données, soumise au montage, pouvait passer d'une forme statique et objective, à « une forme dynamique et subjective » qui fusionnerait « en une forme nouvelle une base de données et un récit<sup>1</sup> ». Il y a bien mise en récit dans la pratique de montage d'A. Jafa qui, par l'organisation des images, les hiérarchise, les met en relation et les politise. Il choisit de faire se succéder les extraits à un rythme très rapide, de telle sorte que le contenu visuel d'une image est encore présent dans l'esprit du spectateur lorsque la suivante apparaît. L'artiste les compare aux deux rives d'une rivière et dit s'intéresser à « l'espace immatériel » subsistant entre elles. Désireux de « manipuler le flux entre les images<sup>2</sup> » plus que les images elles-mêmes, il prétend se défaire des critiques d'appropriation ou de plagiat en envisageant les images numériques comme des objets « à découper et à lire dans un nouvel ordre<sup>3</sup> ». La manipulation des images le conduit à « créer une trajectoire au travers d'une base de données », aboutissant à un récit au style marqué par l'usage ostentatoire de la citation fragmentée<sup>4</sup>. Si « un style s'affirme par ses mesures<sup>5</sup> », le temps effectif de la durée, sept minutes pour la vidéo *Love is the message, the message is Death* et l'impression de défilement très rapide des images, due au rythme du montage et à la musique, constituent effectivement un signe de reconnaissance pour le public du « style Jafa ». L'artiste montre clairement qu'il s'est approprié des images que le spectateur est invité à lire comme un récit. Le style serait donc la convergence du choix (des images) et de l'intention (leur donner forme narrative signifiante).



Arthur Jafa, *Love is the Message, The Message is Death*, 2016, capture d'écran  
© Arthur Jafa – Courtesy of the artist and Gladstone Gallery

Le logiciel de montage n'est pas un style mais conditionne un mode opératoire et un environnement : selon la « loi du primat technique » l'artiste dit numérique n'est pas différent d'un peintre ou d'un cinéaste qui créent avec les outils à leur disposition, « chaque style [étant] sous la dépendance d'une technique qui donne à ce style sa tonalité<sup>6</sup> ». On emploie ainsi le terme de « styles », au pluriel, dans les logiciels de traitement de texte ou de montage vidéo pour désigner des actions de mise en forme ou de découpage à appliquer sur le texte ou l'image. Mais ces styles étant déjà implémentés dans un logiciel, à la disposition de tous, nullement adressé aux seuls artistes plasticiens, ce n'est pas la technique mais l'usage que fait l'artiste de l'outil qui fait son style, à l'instar de ce qu'un poète ferait des mots trouvés au hasard dans un dictionnaire par un tiers et intégrés dans une pratique de collage ou d'assemblage. Ce que produit A. Jafa s'apparente à un défilement d'images ou *display*, procédé dans lequel les images et les sons apparaissent puis disparaissent, en un « flux continu d'images<sup>7</sup> ». Ces images du passé, « reliques » selon l'acception que leur donne Francesco Casetti, exhibent leur absence et leur caractère factice puisqu'elles sont des copies, du déjà-vu mais aussi leur présence ou plutôt « toute l'absence qui en demeure<sup>8</sup> ». Dans *The White Album*

1. *Ibid.*, p. 394 et p. 428.

2. MATHIAS USSING SEEBERG, « Beauty through Horror », art. cit., p. 30, traduction personnelle.

3. Jean-Luc HENNING, *Apologie du plagiat*, Paris, Gallimard, « L'infini », 1997, p. 62.

4. Lev MANOVICH, *Le langage des nouveaux médias*, op. cit., p. 423.

5. Henri FOCILLON, *Vie des formes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1939, p. 15.

6. *Ibid.*, p. 21.

7. FRANCESCO CASETTI, *The Lumière Galaxy. Seven Key Words for the Cinema to Come*, New York, Columbia University Press, 2015, p. 73.

8. *Ibid.*, p. 62.

(2018), l'artiste fait se succéder des images de diverses provenances montées à un rythme effréné, qui ne les laisse demeurer à l'écran que quelques secondes. Le résultat est une forme de défamiliarisation : alors que certaines images sont très connues, elles ne sont pas toujours immédiatement identifiables, jouant avec le spectateur et l'impliquant dans un jeu de pistes, clin d'œil aux pratiques vidéoludiques que l'outil numérique permet aussi. Il en va de même de l'accompagnement musical : les morceaux *Animals* et *The Pure and The Damned* d'Oneohrix Point Never ou encore un extrait très court de *Mask Off* du rappeur Future sont découpés et diffusés si rapidement que l'auditeur doute les avoir reconnus. La compilation générée par ordinateur est par nature un objet qui peut être conservé indéfiniment en raison de ses capacités techniques de durabilité sans vieillissement ni altération, mais qui a plutôt vocation à disparaître rapidement, remplacée par une autre. Avec A. Jafa, ce qui devait être vite oublié persiste. Ce qui est généré par un outil d'usage commun et courant devient objet unique. Ce qui est d'apparence pauvre s'enrichit, en termes techniques avant même symboliques. En effet, suivant les réflexions d'Hito Steyerl dans « In Defense of the Poor Image<sup>1</sup> », l'image pauvre très facile d'accès mais de mauvaise qualité est celle que collecte A. Jafa sur internet, alors qu'une vidéo dans un dispositif muséal ou un film au cinéma est une image riche, de la meilleure qualité possible, au détriment de son accessibilité. En utilisant des extraits de films comme *Cloverfield* (Matt Reeves, 2008), *Alien* (Ridley Scott, 1979) ou *Birth of a Nation* (D.W. Griffith, 1915), A. Jafa récupère en ligne des images pauvres de ces œuvres, et les recompose en une image riche avec sa propre proposition *Love is the Message, the Message is Death*, présentée dans un dispositif muséal enrichi. Cette œuvre, comme également *The White Album*, qui emploient des éléments aussi disparates que des vidéos virales puisées sur YouTube et des films de patrimoine du début du xx<sup>e</sup> siècle, extraits capturés avec des dispositifs tout aussi divers (caméra

de cinéma, téléphone portable, caméra VHS, caméra de surveillance, webcam), mettent aussi le style à l'épreuve du temps historique. L'aspect daté de certaines des images utilisées, en noir et blanc, marquées par le grain de la pellicule ou de la VHS, dit leur époque, et interroge leur style par rapport à l'histoire des représentations et à la façon dont elles sont reçues aujourd'hui. La juxtaposition hétérogène invite le spectateur à prendre conscience du remploi d'images datées et souligne leur maintien technique, certaines montrant un certain état de dégradation. Faire « revêtir la fonction des ruines<sup>2</sup> » à des images, c'est les inscrire dans un projet artistique puisqu'elles n'ont plus uniquement la portée de communication ou de divertissement qu'elles avaient en ligne mais acquièrent une intention de représentation. La cohabitation de ces images donne à mesurer l'écart stylistique et la continuité idéologique entre les différents âges de l'image en mouvement. Raconte-t-on encore les mêmes histoires de la même manière au début du xxi<sup>e</sup> siècle, *via* des outils numériques, qu'au cours du xx<sup>e</sup> siècle avec des films en pellicule dans la mesure où le style incarne « une notion de perspective historique<sup>3</sup> » ? Les outils ont changé, de la pellicule au logiciel, mais c'est la permanence des images, leur persistance (rétinienne), leur ténacité à rester qui est au cœur du travail d'A. Jafa. Tronquées, accélérées, lissées par la qualité numérique, les images sont mises en regard les unes avec les autres. La succession des images qui ne respecte jamais l'ordre chronologique de leurs réalisations est une mise en relation. La même année que *Love is the Message, the Message is Death*, sort le film *Birth of a Nation*, réalisé par le réalisateur noir américain Nate Parker, reprenant le titre du film de Griffith dont A. Jafa utilise des images. Le film de Parker propose une autre perspective du récit de la guerre de Sécession, qui était présentée d'un point de vue favorable à l'esclavage et véhiculait des clichés racistes dans le film de Griffith. La contre-histoire

1. Hito STEYERL, « In Defense of the Poor Image », *E-Flux Journal*, 10 novembre 2009, <<https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>>, consultée le 2 septembre 2023.

2. Christa BLÜMLINGER, *Cinéma de seconde main. Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias*, Paris, Klincksieck, 2013, p. 50.

3. Carlo GINZBURG, « Style. Inclusion et exclusion », *À distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire*, Paris, Gallimard, 1998, p. 120.

et le contre-discours sont à l'œuvre chez les deux artistes : le film de Parker est un récit filmique, quand le montage d'A. Jafa fond la narration cinématographique dans la disruption d'extraits musicaux divers, l'accélération des images, soit deux pratiques citationnelles différentes qui témoignent d'une intention similaire servie par deux styles différents. Le style en effet est aussi affaire de réception par le public, de différenciation avec d'autres artistes ou pratiques, en somme de reconnaissance. C'est la raison pour laquelle il s'interroge aussi en termes de filiation.

### Le style à l'épreuve de la citation

De fait, des pratiques d'appropriation comme celles d'A. Jafa ne se défont pas des acceptions traditionnelles du style. L'agencement d'éléments visuels (non plus des pigments mais des extraits vidéos et audio) dans un espace (non plus celui de la toile mais celui de la table de montage) réédite le geste de composition fondamental à l'affirmation d'un style, inscription dans l'histoire des styles et des représentations. Les gestes de citation et d'appropriation, ainsi que les supports de reproduction qui les rendent possibles (comme les outils numériques manipulés par A. Jafa) n'actent pas la mort du style, dès lors qu'on admet également qu'une œuvre s'identifie parce que celle-ci est originale, au sens où « elle se maintient dans un rapport particulier avec son origine<sup>1</sup> ». Aussi, de la même manière que les urinoirs de Duchamp sont choisis et signés de la main de Duchamp, les vidéos d'A. Jafa, sortes de *ready-made* numériques, entretiennent un rapport avec leur origine puisqu'elles sont montées par lui, ou selon son intention, en suivant ses instructions. Si tout style est affaire de filiation, toute œuvre d'art est à resituer dans une généalogie de styles et d'autres œuvres et auteurs. Pour A. Jafa, l'outil est numérique, mais la pratique s'apparente à du collage et ses nombreuses références à d'autres artistes, sa façon de déformer les extraits musicaux ou vidéos qu'il sélectionne est une affirmation de soi : « parler de

la vie des formes, c'est évoquer nécessairement l'idée de succession<sup>2</sup> », rappelle Henri Focillon. Le corpus d'A. Jafa se lit à l'aune du feuilletage de sources qui s'y déploie, à ses emprunts directs et indirects, tant il exhibe que ses œuvres « se placent avant et après d'autres œuvres<sup>3</sup> ». En 2022, le titre de l'exposition organisée à Turin qui lui est consacrée, *RHAMESJAFACOSEYJAFADRAYTON*, place son nom entre ceux de trois musiciens, Arthur Rhames, Pete Cosey, et Ronny Drayton, comme une sorte de signature informelle de son travail fichée entre celles de ses références, ce qui a pour effet de « consacrer l'auteur en redoublant les noms des signataires<sup>4</sup> ». Là où on pourrait estimer que l'originalité et le style propre seraient menacés par de telles répétitions et expositions des sources, c'est bien l'hommage qui consacre A. Jafa en tant qu'artiste, intégré dans une histoire culturelle. C'est alors précisément parce que les spectateurs ressentent une impression de déjà-vu, reconnaissent çà et là une séquence virale vue sur internet ou la voix d'un rappeur connu apposée à un extrait de journal télévisé qu'on peut estimer que « le style se mesure autant aux moyens utilisés qu'aux effets produits<sup>5</sup> ». Sans toujours produire d'images originales, un travail comme celui d'A. Jafa joue avec la culture visuelle du spectateur, avec sa mémoire et son attention. Son style se définit par le choix des images et par leur agencement, leur montage qui adressent « un défi à la capacité de mémoire et de perception du spectateur<sup>6</sup> ». Dans *Love is the message, the message is Death*, des extraits de vidéos tout en majesté et en beauté précèdent ou succèdent à des séquences choquantes d'horreur ou de violence. Synchronisée au son des tambours d'un extrait de Kanye West, une séquence d'un policier giflant une femme noire qui tombe au sol précède celle d'une autre femme exécutant une chorégraphie de danse virtuose. En les juxtaposant rapidement, l'artiste exhibe que les deux corps féminins composent l'identité noire et sont inséparables l'un de l'autre au sein de l'his-

2. Henri FOCILLON, *La vie des formes*, op. cit., p. III.

3. *Ibid.*, p. III.

4. Yolande AGULLO, *La signature dans l'art depuis 1960*, op. cit., p. 80.

5. *Ibid.*, p. 52.

6. Christa BLÜMLINGER, *Cinéma de seconde main*, op. cit., p. 40.

1. Giorgio AGAMBEN, *L'homme sans contenu*, Belval, Circé, 1996, p. 81.



toire nord-américaine. Les corps triomphants de sportifs (le joueur de basket-ball LeBron James marquant un panier dans un mouvement spectaculaire dont on peine à croire qu'il est possible), ceux d'icônes noires comme la chanteuse Beyoncé dans *7/11*, le président Barack Obama délivrant un discours dans une église côtoient les corps humiliés d'un homme noir-américain, Walter Scott, abattu par un officier de police, des enregistrements de violences policières et de crimes haineux ou de discrimination systémique des noirs-américains. Les images sont connectées les unes aux autres de façon à produire des effets de rapprochement signifiants.

A. Jafa fragmente et juxtapose quand d'autres refont ou imitent. En 1993, lorsque l'artiste écossais Douglas Gordon réalise l'œuvre *24 Hour Psycho*, un ralentissement à l'extrême du film *Psycho* d'Alfred Hitchcock, il a pour intention de consacrer le style d'Hitchcock, dont on peut observer tout l'effort de composition de cadre par le ralentissement des images. Il en va de même pour l'œuvre *Remake*, de l'artiste français Pierre Huyghe, qui retourne en amateur le film *Fenêtre sur cour* d'Hitchcock, laissant volontairement des imperfections de cadre, et même des erreurs de diction des comédiens<sup>1</sup>, proposant explicitement un pastiche<sup>2</sup>, une redite que le titre souligne amplement. La référence est hommage appuyé et identifiable, quand l'appropriation pratiquée par A. Jafa prend plutôt l'aspect d'un travail de « cinéma de seconde main » dont « l'intégration d'un matériau trouvé apparaît comme un trait symptomatique<sup>3</sup> ». L'auteur s'empare d'un matériau existant pour le remodeler et lui donner un nouvel usage formel et stylistique, où, selon les termes d'Antoine Compagnon, il « fait jouer » la citation et la « fait tra-



Arthur Jafa, *Love is the Message, The Message is Death*, 2016, capture d'écran  
© Arthur Jafa – Courtesy of the artist and Gladstone Gallery

vailler<sup>4</sup> ». À cet égard, il pourrait être apparenté à d'autres pratiques « d'assemblage », comme par exemple le travail de l'artiste suisse Christian Marclay, dont l'œuvre *The Doors* consiste en un montage de séquences puisées dans des films dans lesquels un personnage entre ou sort du champ par une porte. Les images en couleur et en noir et blanc, les comédiens hommes et femmes se succèdent au fil des films, des époques et des styles, créant des effets de rupture ou de continuité. De façon similaire, l'œuvre *A Movie* de Bruce Conner, réalisée en 1958, constitue un précédent analogique important à la pratique numérique d'A. Jafa. Conner rassemble dans cette œuvre des extraits de reportages télévisés, de documentaires, de films de fiction notamment de série B ainsi que des images personnelles. Les images sont mises en relation pour créer un récit polymorphe, en *found-footage*. Chez A. Jafa comme chez Conner ou Marclay, le travail relève de la collecte et du réagencement, refusant la citation clairement référencée. Certains artistes ont réalisé des copies conformes d'autres œuvres, les nommant de la même manière, comme Sturtevant et Sherrie Levine, respectivement avec les œuvres d'Andy Warhol et de Walker Evans<sup>5</sup>. Chez A. Jafa, la citation peut être repérable dans le titre ou dans le contenu, mais toujours avec manipulation ou remodelage. Ainsi,

1. Mickaël PIERSON, « Vers une pratique communautaire du remake », *Marges*, n° 17, 2013, <<http://journals.openedition.org/marges/158>>, consultée le 2 septembre 2023.

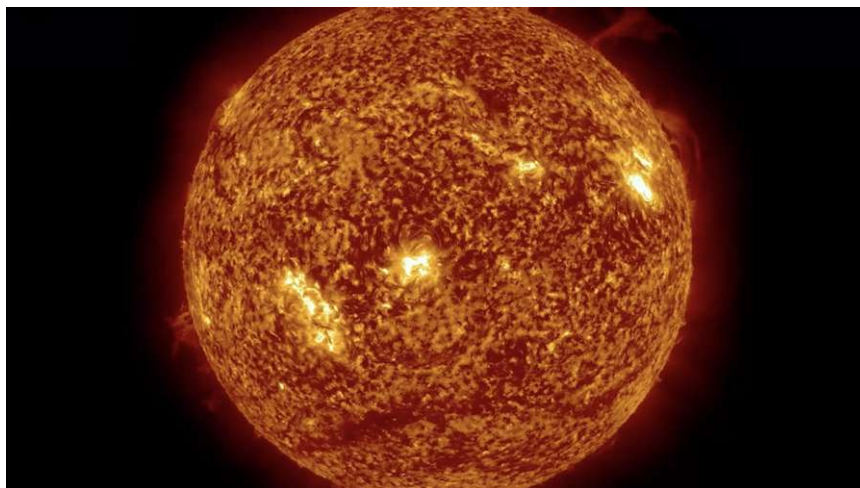
2. Gérard GENETTE, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.

3. Christa BLÜMLINGER, *Cinéma de seconde main*, *op. cit.*, p. 25.

4. Antoine COMPAGNON, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 36.

5. Charles BERTRAND, « Sherrie Levine et l'appropriation : imposture ou acte créateur ? », *Sociétés & Représentations*, n° 33, 2012/1, p. 129-142.

l'œuvre *AGHDRA* (prononcé « Aghuidra ») est un néologisme dérivé de la cité mythologique d'Agharta, et renvoie également à un album de Miles Davis (1975), dont la musique est fréquemment référencée et utilisée par l'artiste. La rétrospective qui lui est consacrée en Arles en 2022, *Live Evil*, est aussi une référence à un disque de Miles Davis. A. Jafa n'est plus dans l'ombre des auteurs pour lesquels il travaille (Stanley Kubrick, Julie Dash, Spike Lee), mais à son tour s'affirme en



Arthur Jafa, *Love is the Message, The Message is Death*, 2016, capture d'écran  
© Arthur Jafa – Courtesy of the artist and Gladstone Gallery

tant qu'auteur avec ses propres références. Le geste de nommer et de signer qu'il pratique également avec le *remix* en musique rompt avec l'usage de pseudonymes sur internet, où beaucoup d'images, de textes ou de sons relèvent d'une pratique participative, ne sont ni signés ni possédés, et donnent lieu à une « dissémination du nom<sup>1</sup> ». L'artiste joue régulièrement du paradoxe apparent qui veut que ce soit l'appropriation d'images de multiples provenances et de nombreux auteurs qui vaille « l'attribution d'un style à l'individu<sup>2</sup> ». Ce n'est d'ailleurs pas chose nouvelle en histoire de l'art et il le sait.

### Style et affect

Bien que les œuvres d'A. Jafa soient signées, revendiquées et identifiées par la critique, son style et sa singularité artistique font débat, un débat qui d'ailleurs fait partie de l'identité des artistes numériques, souvent interrogés sur ces points, sommés de justifier leurs pratiques, quand ils ne choisissent pas eux-mêmes de devancer la polémique sur les plagiaires et les imposteurs, de commenter leurs œuvres ou d'en revendiquer

l'originalité. Peut-on parler de style, et donc d'auteur, au vu de leur insaisissabilité visuelle et de la difficulté à les faire appartenir à un régime d'images identifié ? D'aucuns estiment qu'une œuvre numérique comme celle d'A. Jafa rend le statut d'artiste dépassé et suggèrent que « le mot opérateur serait plus pertinent » puisqu'il s'agit « de mettre en relation des choses », relation qui correspond bien à la pratique d'assemblage<sup>3</sup>. D'autres admettent que l'artiste ne disparaît pas, mais que son rôle change, puisque même s'il n'exécute pas, « l'artiste reste cependant le chef-d'orchestre de partitions et d'interprétations<sup>4</sup> ». Force est de constater que la critique à charge de « l'art de la récup<sup>5</sup> » qui y voit non seulement la fin du style, mais également la fin de l'affect, s'inscrit dans la continuité de la défiance envers les pratiques postmodernes de recyclage et de répétition, comme s'il n'y avait plus de nouvelles formes originales à proposer. Si la pratique d'A. Jafa n'a de nouveau que son outil numérique, les outils

1. Yolande AGULLO, *La signature dans l'art depuis 1960*, thèse cit., p. 369.

2. Antoine COMPAGNON, *Qu'est-ce qu'un auteur ?*, cours donné à l'université Paris IV-Sorbonne, séance « 5. L'auctor médiéval », <<https://www.fabula.org/compagnon/auteur.php>>, consultée le 2 septembre 2023.

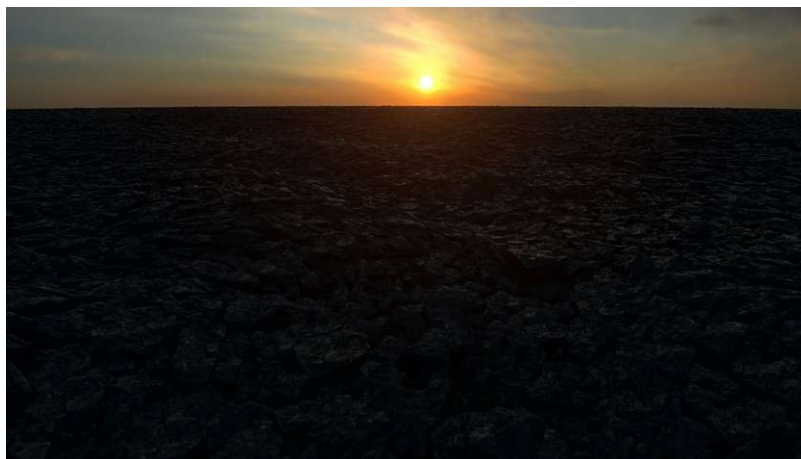
3. Jean-Pierre FOURMENTRAUX, *L'œuvre virale, Net art et culture Hacker*, Bruxelles, La Lettre volée, 2013, p. 77.

4. Yolande AGULLO, *La signature dans l'art depuis 1960*, thèse cit., p. 367.

5. La réutilisation de matériaux est constitutive des sociétés industrielles européennes au XIX<sup>e</sup> siècle, « siècle utilitaire dont la préoccupation caractéristique est de tirer parti de tout. », José-Luis Diaz, *Le magasin du XIX<sup>e</sup> siècle, L'art de la récup'*, Paris, SERD, 2021, p. 27. Néanmoins à l'époque le recyclage est nécessité par la rareté de certains matériaux (peinture, papier, toile) quand aujourd'hui c'est le trop-plein d'images en ligne qui interroge les artistes.



rhétoriques mobilisés pour la critiquer ne le sont pas non plus. Toutefois la nouveauté ne saurait être un critère de style. S'il y a bien, dans les multiples usages du numérique, « une nouvelle forme de superficialité qui trouve ses prolongements dans une nouvelle culture de l'image et du simulacre<sup>1</sup> », on peut proposer que les pratiques artistiques même quand elles signent « la fin de l'affect, et la fin du style au sens du singulier et de l'identifiable<sup>2</sup> », redéfinissent le style en dehors de la notion de singularité essentialiste. Le titre de l'exposition au Louisiana Museum en 2021 *MAGNUMB* est un néologisme croisant les mots *Magnum* (grand) et *numb* (engourdi, paralysé). Le titre de l'exposition *Live Evil* (2022) juxtapose vivant et mauvais, jouant aussi sur le sens de *live* comme performance jouée en direct, tissant une « dualité presque contradictoire entre une force incroyable et la mélancolie<sup>3</sup> ». De façon similaire, le montage des extraits vidéos dans les œuvres d'A. Jafa s'interdit toute transition, mêlant leur style, leur connotation et leur ton pour faire émerger de l'ensemble un autre style, une autre connotation, un autre ton. A. Jafa exhibe le caractère ambigu et arbitraire des juxtapositions qu'il propose. La redite de thématiques, poncifs de l'histoire de l'art (les monstres marins, la représentation de l'océan notamment dans *AGHDRA*), la reprise de références à l'actualité nord-américaine comme des faits de violence très médiatisés (*Love is the message, the message is Death*) font travailler ensemble les citations qui produisent des effets de rapprochement saisissants. On peut ainsi estimer que les pratiques de collecte et d'assemblages d'images ne signent pas la fin de l'affect, mais constituent de nouveaux « vecteurs d'affect<sup>4</sup> ». Par



Arthur Jafa, *AGHDRA*, 2021, capture d'écran  
© Arthur Jafa – Courtesy of the artist and Gladstone Gallery

exemple, la minutieuse articulation des registres du sublime et de l'abject est un des éléments caractéristiques de son travail<sup>5</sup>, articulation par laquelle il s'inscrit ostensiblement dans l'histoire de l'art et engage son spectateur non seulement à identifier un style et un discours, un contexte de création et de pensée, mais constitue aussi pour lui-même une façon de se situer vis-à-vis d'œuvres antérieures. Exercice de style selon ses détracteurs, l'œuvre numérique n'en est pas moins expérience de pensée. Le titre *Love is the message, the message is Death* met en tension l'amour et la mort, principe on ne peut plus classique, en l'articulant au non moins célèbre postmoderniste *The medium is the message*, formule qui n'est pas indifférente à la notion de style dans la culture visuelle contemporaine. Quel est-il, ce message ? Le style est mis au service d'un engagement politique, l'artiste souhaitant mettre en évidence l'histoire des noirs américains. Présentée sur un immense écran s'élevant du sol au plafond d'une très haute salle, *AGHDRA* est une vidéo d'1h25 montrant l'horizon d'un coucher de soleil sur l'océan en images de synthèse, ponctuée par les mouvements des vagues sur un fond sonore de morceaux de jazz ralentis et remixés.

Dans cette juxtaposition d'images, il est parfois incertain d'identifier la forme ou de distinguer le discours énoncé. Cette perte de repères est un des

1. Fredric JAMESON, *Le Postmodernisme ou la Logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2011, p. 40.

2. *Ibid.*, p. 51.

3. MATHIAS USSING SEEBERG, « Beauty through Horror », art. cit., p. 37.

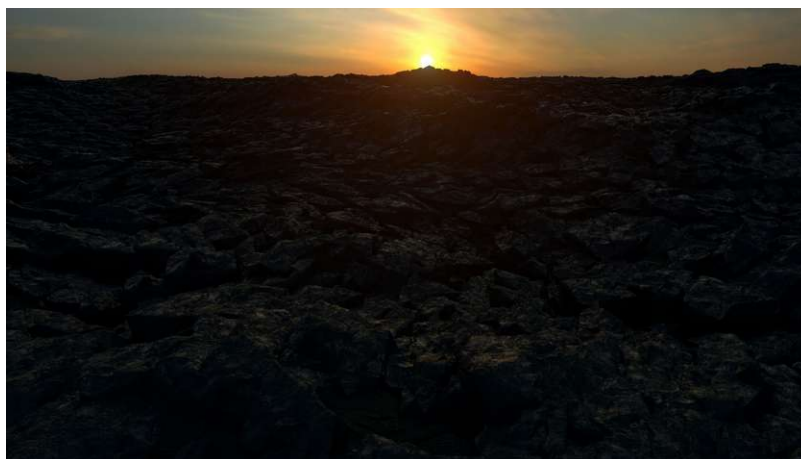
4. William C. WEES, *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*, New York, Anthology Film Archives,

1993, p. 44.

5. Marc-Christoph WAGNER, « Arthur Jafa : Blessed Being Black », entretien de l'artiste juillet 2021, <<https://vimeo.com/586302951>>, consultée le 2 septembre 2023.

effets que le style peut produire sur le spectateur, qu'il l'accomplisse par un florilège d'images très différentes ou par un horizon océanique continu mais très énigmatique et non moins homogène. Un des éléments les plus déstabilisants d'*AGHDRA* est la difficulté pour le spectateur de reconnaître ce qu'il voit. Si le coucher de soleil se reflétant dans l'eau est un motif récurrent et même un poncif en Histoire de l'art, qui évoque autant le peintre britannique J. M. W. Turner que la peinture d'église de la Renaissance et les représentations du firmament, l'interprétation qu'en fait A. Jafa est intrigante. Les vagues recouvrent une surface sans fond ni fin, liquide et solide, comme un magma, du pétrole, ou de la lave solidifiée : « l'eau est transparente, mais la mer volumineuse ne l'est pas et dissimule la vue<sup>1</sup> ». La matière épaisse et boueuse relève de l'océanique et du géologique, duplicité redoublée par l'usage de la lumière du soleil, chatoyante, les vagues semblant onduler comme du velours dans un mouvement voluptueux. Pourtant, elles paraissent aussi parfois rugueuses, ou semblables à des ossements, beaucoup plus menaçants. Cette ambiguïté visuelle est nourrie par une ambiguïté sonore. La musique, ralentie et manipulée volontairement, revêt parfois des accents épiques, proches de la musique de film, qui évoquent le générique de fin ou d'ouverture d'un film de kung-fu, d'un western, ou d'un film d'aventure. La tonalité est parfois grave, solennelle, et mélancolique, comme un *requiem* ou une marche mortuaire. La disparité sonore appliquée à une même image empêche le spectateur de rattacher le récit à un registre ou à un imaginaire cinématographique identifié.

L'ambiguïté est ainsi l'une des caractéristiques stylistiques du corpus d'A. Jafa. Quels que soient les outils et les matériaux visuels utilisés, qu'il s'agisse de documents numériques en *found footage* ou d'un espace numérique créé artificiellement, les



Arthur Jafa, *AGHDRA*, 2021, capture d'écran  
© Arthur Jafa – Courtesy of the artist and Gladstone Gallery

œuvres d'A. Jafa génèrent toujours une incertitude et une perte de repères chez le spectateur, une forme d'inconfort. Son travail transforme un matériau supposé connu, commun (vidéos maintes fois diffusées, faits divers ayant fait grand bruit, personnages historiques très identifiables comme Martin Luther King ou Barack Obama) en un objet étrange, nécessitant l'interprétation. Dans *The White Album*, il consacre ainsi une longue séquence à une vidéo postée par le militant Dixon White sur sa propre chaîne YouTube consacrée à la vie politique américaine et intitulée *I'm a redneck and I love America* (« je suis un *redneck* et j'aime l'Amérique »). Pendant 5mn30, White, se présentant comme un militant antiraciste, parle de privilège blanc et de suprématie blanche. A. Jafa en met un extrait au contact d'images des caméras de surveillance ayant enregistré un fait divers raciste : un homme nommé Dylan Roof entre et sort de l'église de Charleston en Caroline du Sud, où il a tué neuf noirs-américains en 2015. Le collage semble redondant, ne présenter qu'un seul point de vue et catalogue le vidéaste comme le *redneck* qu'il annonce être, un terme péjoratif désignant une pensée réactionnaire. En réalité, White tient des propos outrés afin d'œuvrer à la prise de conscience de ses spectateurs. Le militant (blanc) White comme l'artiste (noir) Jafa travaillent en profondeur la capacité d'un discours à subir dilution et malentendu. L'incomplétude, la diversité des dizaines d'extraits compilés dans *Love is the message, the message is Death* ou dans *The White Album* empêchent le spectateur de déterminer fermement le point de vue. Cet effet de déstabilisa-

1. Erika BALSOM, *An Oceanic Feeling : Cinema and the Sea*, New Plymouth, Govett-Brewster Art Gallery, 2018, p. 53-55.

tion, de défamiliarisation est caractéristique du style d'A. Jafa. La lecture des œuvres n'a plus rien de l'approche divertissante et désinvolte que nous pouvons avoir des vidéos individuelles qui ont été utilisées pour les créer. La plupart des images sont violentes : A. Jafa les prélève de la banalisation des réseaux sociaux pour les imposer à l'attention du spectateur. En renvoyant ainsi son public, majoritairement blanc et européen, à ses propres biais et préjugés, l'artiste l'invite à prendre acte de l'inconfort qu'il ressent, et à se questionner tant sur sa propre responsabilité, que sur sa réception des images à travers les médias et à travers les œuvres d'art. L'artiste, qui dit « ne pas s'adresser aux blancs<sup>1</sup> » se joue régulièrement du caractère cryptique du contenu ou de la forme de ses œuvres. Selon les termes du philosophe Norman Ajari, « il s'agit à la fois de se soustraire aux exigences normatives du regard blanc, mais aussi de prendre ce dernier en défaut, de lui tendre le piège d'une stratégie de la déception systématique du désir<sup>2</sup> ». En effet, son style désarme, que ce soit par le paysage désolé ou flamboyant d'*AGHDRA* ou par le *found footage* de *The White Album*. Le regard du spectateur est pris en défaut, l'artiste estimant d'ailleurs que « s'il devait y avoir une dimension politique à son travail, celle-ci reposerait sur le fait de déstabiliser les conclusions hâtives ou évidentes auxquelles on veut le faire parvenir<sup>3</sup> ». Le style met en évidence une stratégie narrative amenant le spectateur à penser ses propres gestes d'appropriation et ses habitudes de visionnage en ligne et au musée. Yolande Agullo fait de l'appropriationnisme « l'expression d'un simulacre, où œuvres et style deviennent les ressorts d'une critique à plusieurs niveaux<sup>4</sup> ». À cet égard, reprendre les œuvres ou discours d'autres artistes, les mêler d'images de faits divers signifie aussi se situer par

rapport aux divers régimes de l'image, entre culture populaire et culture savante, et contraindre le spectateur à réfléchir à ce qu'est une image mémorielle persistante. Pour Sturtevant, reproduire les œuvres des artistes masculins dit sa position en tant que femme dans un environnement artistique principalement masculin, alors qu'A. Jafa se positionne en tant qu'artiste noir dans un environnement et face à un public blancs, dont « le style comme signature acquiert une fonction critique<sup>5</sup> ». Il s'est fait connaître, non sans polémiques souvent, comme un homme noir qui emprunte et manipule : les connotations de tels gestes convoquent la prédation, l'appropriation, motifs essentiels à la construction de l'esclavage et du racisme dans l'histoire des États-Unis. En ce sens, le discours porté sur les emprunts à la culture savante comme à la culture populaire a une fonction réparatrice, de redistribution des valeurs autant que de réflexion sur ce que le style d'un artiste doit à ses prédécesseurs.

## Conclusion

Le style est un processus conscient : lorsqu'il use de matériaux empruntés et de citations il produit d'autant plus un regard critique sur l'origine, la filiation, la dépendance. C'est peut-être particulièrement le cas dans le travail d'un artiste dit numérique car ses prélèvements en ligne à des mêmes, des vidéos virales ou à des images de faits divers très médiatisés engagent le spectateur à la conscience nette d'un déplacement et d'un recentrement. On s'arrête sur l'image hâtivement consultée et oubliée, on est saisi par la collusion créée par le montage entre un extrait de film ancien et un événement récent : le style est affaire de construction de la part de l'auteur, de reconnaissance de la part du spectateur, produisant des affects et des émotions durables, à effet critique.

La question de l'auctorialité et de l'originalité d'une pratique numérique peut alors se résoudre partiellement par le style : le style est la dimension intentionnelle et personnelle qu'un auteur assigne à des « styles », au sens que donnent à ce terme au

1. Emmanuelle LEQUEUX, « “Tout au fond de moi, je me sens davantage comme une chose” : Arthur Jafa, un artiste à la recherche de l'identité afro-américaine », *Le Monde*, 12 juin 2022.

2. Norman AJARI, « Du désir négrophilique. Arthur Jafa contre l'érotisme coloniale de la masculinité noire », *Minorité'Art*, 2019, p. 142.

3. Marc-Christoph WAGNER, « Arthur Jafa : Blessed Being Black », entretien cit.

4. Yolande AGULLO, *La signature dans l'art depuis 1960*, thèse cit., p. 82.

5. *Ibid.*, p. 20.

pluriel les éditeurs de logiciels. Les outils graphiques, de montage vidéo et audio comme *Adobe Bridge* ou *Premiere* proposent des styles pré-déterminés, mais l'usage qu'en fait A. Jafa est un style propre. On propose même d'avancer que lorsqu'il donne des consignes à des tiers, sollicite des graphistes pour générer des images de synthèse dont il entend composer une œuvre, il ne maîtrise que le style, dans son acception la plus crue et la plus essentielle. Le geste de création n'est pas le sien, il n'utilise pas lui-même les outils informatiques, mais c'est bien son style que des exécutants doivent mettre en œuvre. L'ancien assistant-réalisateur de cinéastes au style très marqué et identifiable comprend pleinement le style également comme une appropriation d'un outil et une interprétation d'un récit. Mis au service d'un discours politique sur la situation des noirs aux États-Unis, réaffectant les références à l'Histoire de l'art à la valorisation d'un contre-discours militant, le style d'A. Jafa s'inscrit au cœur de ce qu'est un style défini comme combinaison d'intentionnalité de l'auteur, d'esthétisation et de recomposition des matériaux utilisés et de production d'affects chez le spectateur.

Adrian Fix