

Paolo Lasagni Nazario

Doctorant en Études Cinématographiques

Université Saint-Denis Paris VIII

folium1922@gmail.com

Paolo Lasagni Nazario est doctorant en études cinématographiques à l'Université Paris VIII. Ses recherches interrogent la manière dont le concept médiéval de *spolia* peut être repensé comme un cadre d'analyse des pratiques artistiques contemporaines fondées sur l'appropriation, le montage et la recomposition des images. À la croisée de la théorie du cinéma, de l'archéologie des médias et de la culture visuelle, son travail porte notamment sur des artistes et cinéastes tels que Pier Paolo Pasolini, Derek Jarman et Laura Mulvey, et examine la manière dont les fragments deviennent des formes créatives et politiques en réponse aux crises contemporaines. Il a présenté ses recherches lors de conférences internationales en France, en Italie et aux États-Unis, notamment à l'Université de Californie à Berkeley. En 2025, il a également bénéficié d'une résidence de recherche à la Biennale de Venise, consacrée à l'étude des archives d'artistes et des pratiques contemporaines de l'image en mouvement.

Dépouiller les images.

Le virtuel comme renversement de domination dans l'œuvre de Arthur Jafa

Résumé : Cet article analyse la pratique d'Arthur Jafa à partir du geste de prélèvement, de dépouillement et de réassemblage des images. À travers plusieurs œuvres, notamment *Love Is the Message*, *The Message Is Death* (2016), *Apex* (2013), *The White Album* (2018) et *AGHDRA* (2021), il montre comment Jafa soustrait des images préexistantes à leur contexte pour les réinscrire dans de nouveaux régimes de visibilité. La notion de *spolia* permet ainsi de penser son travail comme une pratique de déplacement et de emploi du fragment. Appropriation, montage, répétition et détournement deviennent des moyens de révéler les tensions raciales, historiques et politiques contenues dans les images. L'article examine enfin comment la circulation numérique et la virtualité permettent à Jafa de transformer les régimes dominants de représentation et de faire de la *blackness* un principe actif de reconfiguration du visible.

Mots-clés : Arthur Jafa, *spolia*, appropriation, montage, image numérique, virtualité, *blackness*, race, mémoire

Abstract: This article examines Arthur Jafa's practice through the gestures of taking, stripping, and reassembling images. Focusing on works including *Love Is the Message*, *The Message Is Death* (2016), *Apex* (2013), *The White Album* (2018), and *AGHDRA* (2021), it explores how Jafa extracts pre-existing images from their original contexts and reinscribes them within new regimes of visibility. The concept of *spolia* provides a framework for understanding his practice as one of displacement and reuse. Appropriation, montage, repetition, and détournement become strategies for revealing the racial, historical, and political tensions embedded within images. The article finally considers how digital circulation and virtuality enable Jafa to transform dominant regimes of representation and make Blackness an active principle for reconfiguring the visible.

Keywords: Arthur Jafa, *spolia*, appropriation, montage, digital image, virtuality, Blackness, race, memory

Introduction

« Dans mon travail, à son meilleur niveau, il y a un moment où j'opère sous l'effet de l'œuvre avant qu'elle n'existe¹ », déclare Arthur Jafa. « Elle a évolué en moi », explique-t-il plus spécifiquement à propos de *Love Is the Message, The Message Is Death* (2016). Cette vidéo de sept minutes, consacrée par le magazine *Artforum* comme l'une des œuvres les plus importantes du XXI^e siècle, a d'abord été présentée dans le cadre d'une exposition en galerie avant d'acquérir rapidement une portée internationale, voire quasi mythique, notamment à la faveur du mouvement Black Lives Matter. Composée d'un assemblage d'images glanées sur Internet, de séquences amateurs, d'images de violences policières captées par des téléphones, mais aussi de clips, d'archives médiatiques et d'extraits audiovisuels préexistants, la vidéo est accompagnée du morceau « Ultralight Beam » de Kanye West.

Sa résonance lors des manifestations tient autant à la puissance des images montrées qu'au fait que son propre médium, celui des images numériques et de leur circulation en ligne, entretient un rapport étroit avec les formes contemporaines de la contestation. La mort de George Floyd, notamment, a largement été diffusée et rendue visible grâce à sa viralité sur les réseaux sociaux. La mort de George Floyd, notamment, a largement été diffusée et rendue visible grâce à sa viralité sur les réseaux sociaux. L'espace virtuel, par sa propension à libérer le flux visuel, offre à ces fragments de vies et d'images un nouveau statut. Reconstitués en un nouveau tout, devant lequel il est difficile de détourner le regard, Jafa compose une réflexion sur l'expérience afro-américaine, où se mêlent violence, création, spiritualité et résistance.

Loin de l'image romantique de l'artiste produisant *ex nihilo* une forme originale, Jafa travaille à partir d'images réalisées par d'autres, qu'il sélectionne, agence et recontextualise. Son geste créatif réside moins dans la fabrication des images que dans leur mise en relation, et cela lui est permis avec une nouvelle intensité, puisque l'espace virtuel d'Internet, où il admet passer des heures, lui permet d'avoir accès à une quantité monumentale d'images, inépuisables et gratuites. De fait, il peut s'en saisir plus facilement, celles-ci étant accessibles en un clic. En ce sens, son œuvre s'inscrit dans une dimension résolument contemporaine et dans une logique profondément collective : elle recueille des voix dispersées, souvent anonymes, tout en leur

¹ Goberville Cyrus, « Rencontre avec Arthur Jafa, artiste essentiel : "Je pense que tout le monde est créatif à un certain niveau" », *Vogue*, 27 février 2026. Disponible en ligne : <https://www.vogue.fr/article/arthur-jafa-artiste-essentiel-interview>, dernière consultation le 11 août 2026.

donnant une nouvelle visibilité au sein d'une construction esthétique cohérente. L'artiste apparaît alors moins comme l'auteur exclusif de l'œuvre que comme celui qui organise, amplifie et sublime une mémoire visuelle déjà présente dans l'espace numérique.

Depuis ses premières collections de cartes postales jusqu'à ses montages audiovisuels nourris par les flux d'Internet, Jafa n'a cessé de déplacer et de recontextualiser des images préexistantes. L'évolution de sa pratique, fondée sur le réemploi et l'appropriation d'images produites par d'autres, accompagne ainsi celle des régimes de circulation visuelle : des objets matériels aux contenus numériques, l'artiste fait de la mobilité des images la matière même de son travail.

Cependant, cette remise en question de l'auctorialité traditionnelle ne conduit pas à l'effacement de la figure de l'artiste. Bien au contraire, elle s'accompagne paradoxalement d'une forte personnalisation de son œuvre. À travers ses nombreux entretiens, conférences et prises de parole publiques, Arthur Jafa apparaît souvent comme l'interprète privilégié de son propre travail, voire comme une figure médiatique dont la présence précède parfois celle des œuvres elles-mêmes. Dès lors, son parcours met au jour une tension caractéristique de l'art contemporain : alors même que les images semblent se détacher de leurs auteurs pour circuler librement dans l'espace numérique, la figure de l'artiste continue de jouer un rôle essentiel dans leur légitimation et leur réactivation symbolique.

Cet article se propose d'explorer ce paradoxe. À travers l'étude de l'œuvre d'Arthur Jafa, il s'agira de montrer comment les pratiques contemporaines d'appropriation visuelle remettent en cause les catégories traditionnelles d'originalité, d'auteur et de propriété des images. Loin de relever d'une simple logique de prédation, ces gestes de réemploi peuvent constituer des opérations critiques et créatrices, capables de faire émerger de nouveaux récits, de nouvelles significations et, potentiellement, de nouvelles formes de réalité. Dès lors, le « rapt » de l'image n'apparaît plus seulement comme une dépossession, mais comme la condition même de sa réactivation politique et esthétique.

1. Appropriation(s)

Concept esthétique et théorique majeur de l'art contemporain, l'appropriation désigne la réutilisation d'images, d'objets ou de formes préexistantes dans de nouveaux contextes. Elle

interroge les notions de propriété, d'auteur et d'originalité, tout en révélant les rapports de pouvoir qui président à la production et à la circulation des images.

En tant qu'artiste noir travaillant au sein d'un espace culturel largement structuré par des récits et des représentations dominants, pour Jafa l'appropriation ne constitue pas seulement une stratégie formelle : elle devient un geste de réinvestissement critique.

La majeure partie de son œuvre repose en effet sur des matériaux déjà existants. Images trouvées sur Internet, archives médiatiques, extraits de films, vidéos amateurs ou productions culturelles circulant dans l'espace numérique constituent la matière première de son travail. La virtualité apparaît ainsi dans son œuvre moins comme une réalité en soi que comme une manière de regarder et d'appréhender le réel. Toutefois, Jafa ne se contente pas de déplacer ces images : il en modifie les conditions d'apparition et les régimes de signification. L'appropriation devient alors un moyen de révéler les structures invisibles qui organisent la représentation.

Cette logique apparaît avec une force particulière dans **** (2024), œuvre construite à partir de la séquence finale de *Taxi Driver* (1976) de Martin Scorsese. Pendant près de soixante-quinze minutes, Jafa reprend et répète la célèbre scène du massacre commis par Travis Bickle. Mais un élément fondamental a été transformé : les personnages interprétés par des acteurs blancs dans le film original sont désormais incarnés par des acteurs noirs, intégrés numériquement dans les images de Scorsese. Le personnage de Sport, joué par Harvey Keitel dans le film original, devient ainsi Scar, interprété par Jerrel O'Neal ; les autres victimes du massacre, tout comme les policiers qui apparaissent à la fin de la séquence, sont également rejoués par des acteurs noirs.

Ce déplacement ne relève pas d'une simple substitution identitaire. Il réactive une histoire enfouie du film lui-même. Selon plusieurs commentateurs, Paul Schrader, scénariste du film originel, avait initialement imaginé le personnage de Sport comme un homme noir avant que cette caractérisation ne soit abandonnée au cours de la production. Ainsi, en réintroduisant des corps noirs au cœur de cette séquence emblématique du cinéma américain, Jafa ne se réapproprie pas simplement un film où les noirs sont relégués à l'arrière-plan, il en dévoile une décision scénaristique passée, un imaginaire racial et une histoire des représentations. Son intervention agit comme une contre-écriture, révélant les possibilités refoulées du film original.

Avec cette stratégie, qui emprunte autant au détournement qu'au remontage, Jafa s'inscrit dans le prolongement de l'appropriationnisme développé aux États-Unis à partir de la fin des années 1970. Des artistes tels que Sherrie Levine, Richard Prince, Barbara Kruger ou Louise Lawler ont contribué à remettre en cause l'idée d'une œuvre originale et autonome, en faisant de la citation, de la reproduction et de la recontextualisation les fondements mêmes de la création artistique. L'exposition *Pictures* organisée par Douglas Crimp en 1977 constitue à cet égard un moment fondateur, en théorisant l'idée selon laquelle toute image est déjà prise dans un réseau de représentations préexistantes.

Cependant, Arthur Jafa déplace profondément cet héritage. Là où les artistes de la « Pictures Generation » travaillaient principalement à partir des images de la culture médiatique dominante, celles des journaux télévisés, des publicités, mais aussi des films hollywoodiens classiques des années 1950, Jafa s'intéresse aux enjeux raciaux inscrits dans la circulation même des représentations. L'appropriation n'est plus seulement un moyen de critiquer l'originalité ou l'autorité de l'auteur ; elle devient un outil permettant d'intervenir dans les récits visuels qui ont historiquement contribué à marginaliser les subjectivités noires. L'image appropriée n'est pas simplement déplacée : elle est reconfigurée depuis un point de vue longtemps tenu à l'écart des mécanismes de production culturelle.

Cette position apparaît clairement lorsqu'il affirme auprès de Hans Ulrich Obrist : « As is often the case if you find yourself being a creative person, the things that influence you are unauthored². » Loin de concevoir la création comme l'expression d'une subjectivité souveraine, Jafa envisage les images comme des formes circulantes, collectives et partiellement détachées de leurs auteurs. Son travail consiste alors moins à produire des images inédites qu'à réactiver

² « Comme c'est souvent le cas quand on est une personne créative, les sources d'inspiration ne sont pas toujours attribuées. » (notre traduction) Jafa Arthur, « Arthur Jafa in Conversation with Hans Ulrich Obrist », entretien réalisé à Los Angeles en 2016, *Moderna Museet*, Stockholm, 2019. Disponible en ligne : <https://www.modernamuseet.se/en/stockholm/exhibitions/arthur-jafa/arthur-jafa-hans-ulrich-obrist/>, consulté le 11 août 2026.

des images existantes afin d'en faire apparaître les tensions historiques, politiques et affectives.



Athur Jafa. *BG*, 2024. Video stills. © Arthur Jafa Courtesy of the artist, Gladstone Gallery, and Sprüth Magers.

Or, le recours à la manipulation numérique et au *deepfake* permet à Jafa de pousser le détournement à un degré encore rarement atteint. Il ne se contente plus de prélever une image existante pour la déplacer dans un nouvel agencement : il intervient dans sa chair visuelle, en modifie les figures et en altère la mémoire même. L'image ne tire alors plus son origine de la réalité photographiée, mais d'une autre image préexistante. Comme le rappelle Noam M. Elcott³ dans son article sur Arthur Jafa, en s'appuyant sur Antonio Somaini, les images produites par les nouveaux algorithmes peuvent être pensées comme des « images à partir d'images » (*images from images*), c'est-à-dire comme des images « produites par le traitement algorithmique de vastes quantités d'autres images ».

³ Elcott, Noam M. "Arthur Jafa's *BG*, or, Seeing Race and Visual Truth in the Age of AI." *Grey Room*, no. 100 (Summer 2025): 62–89. <https://www.greyroom.org/issues/100/268/arthur-jafas-bg-or-seeing-race-and-visual-truth-in-the-age-of-ai/>

Cette transformation modifie profondément le statut de l'image. Celle-ci n'est plus seulement le témoignage d'un événement qui aurait eu lieu devant l'objectif : elle devient la matière première à partir de laquelle une nouvelle réalité visuelle peut être construite. Le virtuel cesse ainsi d'être le simple espace de circulation ou de reproduction des images ; il devient l'espace même de leur recomposition. Jafa peut dès lors faire advenir une image qui n'a jamais existé dans l'archive de *Taxi Driver*, tout en la faisant apparaître comme une possibilité latente de cette archive. Elcott insiste à ce titre sur le fait que *BG* ne constitue pas une restauration du film de Scorsese : aucun personnage noir n'avait été filmé dans ces rôles. L'œuvre fait plutôt surgir une « forme de vision intuitive » qui s'appuie sur la suppression opérée dans le film tout en la contestant.

Cette opération trouve son prolongement dans le changement de titre de l'œuvre. D'abord présentée sous le titre ***** (prononcé « redacted »), elle est ensuite devenue *BG*. Le terme *redacted* renvoie directement à l'opération de caviardage, de soustraction ou d'effacement : quelque chose a été retiré du visible, mais cet effacement demeure perceptible précisément parce qu'il produit un manque. Le changement de titre accompagne donc le déplacement conceptuel de l'œuvre : de ce qui a été « supprimé » à ce qui peut être réinscrit, recomposé et rendu visible.

Il ne s'agit pourtant pas pour Jafa de simplement retrouver ce qui aurait été perdu. L'artiste produit une image contrefactuelle : il donne une forme visuelle à ce qui n'a jamais été filmé. Il n'est plus seulement le fragment matériel ou visuel prélevé dans une œuvre antérieure et réemployé dans une nouvelle construction ; il devient une image susceptible d'être transformée jusque dans son contenu, puis réinscrite dans une histoire différente. Le geste de Jafa ne consiste donc plus uniquement à déplacer le fragment, mais à en révéler une possibilité virtuelle et à lui faire subir une véritable métamorphose.

Cette opération s'inscrit donc dans une logique du *détournement*. Dans le cas de Jafa, cette réappropriation porte précisément sur des unités visuelles et affectives déjà chargées de significations raciales : en les déplaçant et en les rapprochant autrement, il en redirige la puissance.

Le changement de titre participe donc lui aussi de cette logique de réappropriation. Entre ***** et *BG*, ce n'est pas seulement le nom de l'œuvre qui se transforme : c'est le rapport entre l'image, son absence et sa possibilité qui se trouve déplacé. Le premier titre désigne

l'effacement ; le second ouvre la possibilité d'une nouvelle identification et d'une nouvelle fiction. L'œuvre se construit ainsi dans l'intervalle entre ce qui a été retiré, ce qui subsiste dans la mémoire des images et ce qui peut désormais être virtuellement recomposé.

2. Stratégies de détournement

Le geste d'appropriation chez Jafa concerne des images déjà existantes, issues aussi bien de la culture visuelle dominante blanche que de productions afro-américaines ou, plus largement, de cultures racisées. Toutefois, ce geste prend une dimension particulière dans le contexte contemporain de circulation numérique des images, marqué par une dilution progressive de l'auctorialité. Cette configuration ouvre la possibilité d'une nouvelle performativité de l'image : celle-ci ne se limite plus à sa fonction représentative, mais devient simultanément matériau, réceptacle de formes et support d'une intention artistique. Par le montage, l'image acquiert une forme d'agentivité paradoxale, entre soumission au geste de l'artiste et statut de fragment intégré, porteur d'un sens renouvelé.

Cette ambivalence est constamment revendiquée par Jafa. À propos de *Love Is the Message, The Message Is Death*, il insiste sur la tension affective et politique qui traverse son travail : « Je me suis particulièrement attaché à traduire la relation complexe que les Noirs américains entretiennent avec leur identité d'Américains. J'aurais d'ailleurs pu intituler l'œuvre *Love Is the Message, the Message Is Hate*, tant cette relation est ambivalente. Ce n'est ni de l'amour pur, ni de la haine pure⁴. » Cette oscillation entre affects contradictoires permet de comprendre le montage non comme une simple organisation d'images, mais comme une mise en tension politique et sensible du visible.

Cette logique de détournement trouve une expression particulièrement explicite dans son travail autour de la figure de Hulk. Super-héros issu de la culture populaire américaine, Bruce Banner devient, sous l'effet des radiations, une créature surpuissante et incontrôlable lorsqu'il est confronté à la colère. Dans *LeRage* (2017), Jafa réinterprète cette figure en la teintant d'un noir profond, déplaçant ainsi son régime symbolique. Par ce geste, il associe la

⁴Jafa Arthur, « J'essaie de créer des œuvres complexes, qui ne se prêtent pas à des réponses simples, binaires », Pinault Collection, 15 avril 2025. Disponible en ligne : <https://www.pinaultcollection.com/fr/boursedecommerce/jessaie-de-creeer-des-oeuvres-complexes-qui-ne-se-pretent-pas-des-reponses-simples-binaires-arthur>. Dernière consultation le 11 août 2026.

rage du personnage à la notion de *Black Rage*⁵, concept développé notamment dans l'ouvrage éponyme des psychiatres William H. Grier et Price M. Cobbs, qui analyse la colère noire comme réponse aux structures historiques d'oppression. En intitulant ainsi son œuvre, Jafa mobilise cette ambivalence : la rage y apparaît à la fois comme force destructrice et comme puissance de résistance et de transformation politique. Il détourne ainsi une figure héroïque longtemps codée comme blanche pour l'inscrire dans une expérience racisée de l'affect, en faisant de la colère non plus un dysfonctionnement, mais un moteur critique. Comme il l'affirme lui-même : « C'est ça, le changement de couleur [...] Je voulais qu'on puisse le voir tel qu'il est, sans recourir à ces stratégies qui perturbent votre capacité à interpréter ce que vous avez sous les yeux⁶. »

Ce geste peut dès lors être compris comme une forme de détournement au sens strict : non pas une simple citation ni une réutilisation, mais une correction critique de l'image, destinée à révéler les structures implicites qu'elle contient déjà. D'autant que, en prenant l'image de Hulk, héros de la culture geek, plutôt que celle d'un héros réel ou déjà existant, Jafa revendique aussi l'idée de puiser au-delà du réel, dans un univers de fiction. Le virtuel n'est donc pas seulement, chez lui, l'espace numérique, mais aussi celui de l'imaginaire collectif, lui-même traversé par une colère sourde. L'intervention ne consiste pas à produire une image *ex nihilo*, mais à faire émerger une vérité latente du matériau visuel en modifiant ses conditions de lisibilité.

Dans cette perspective, l'image chez Jafa peut également être mise en relation avec une tradition ancienne de réflexion sur la simulation et la médiation. Chez Saint Augustin, comme le démontre Roger Dragonetti⁷, l'image est pensée comme ce qui n'a pas d'identité, mais plutôt comme une forme qui simule l'objet sans jamais coïncider pleinement avec lui.⁸ Cette distinction permet de penser la distance irréductible entre l'image et son référent, ainsi que la diversité de leurs modes de relation. Elle permet également d'envisager l'image comme une

⁵ Grier William H. et Cobbs Price M., *Black rage*, New York, Basic Books, 1968.

⁶ Goberville Cyrus, « Entre Stanley Kubrick et Stevie Wonder, Arthur Jafa trace sa voie », Art Basel Stories, 12 juin 2025. Disponible en ligne : <https://www.artbasel.com/stories/arthur-jafa-bourse-de-commerce-pinault-collection-numero-art?lang=fr>. Dernière consultation le 11 août 2026.

⁷ Dragonetti, Roger. « L'image et l'irreprésentable dans l'écriture de Saint Augustin ». *Qu'est-ce que Dieu ?*, édité par Hélène Ackermans, Presses universitaires Saint-Louis Bruxelles, 1985, <https://doi.org/10.4000/books.pusl.7254>.

⁸ Augustin d'Hippone. *La Genèse au sens littéral (De Genesi ad litteram)*. Livre XII, chap. VI, § 15. Dans *Œuvres de Saint Augustin*, vol. 49, *La Genèse au sens littéral, livres VIII–XII*. Traduit par P. Agaësse et A. Solignac. Paris : Desclée de Brouwer / Études augustiniennes, 1972.

forme susceptible d'être détachée de son origine, de circuler et d'acquérir de nouvelles significations. C'est précisément cette possibilité de déplacement et de réemploi qui permet de rapprocher cette généalogie de la logique du *spolia* : l'image, devenue fragment, conserve la trace de ce dont elle provient tout en pouvant être réinscrite dans une nouvelle configuration.

Dans le cas de Jafa, cette dimension fragmentaire de l'image est indissociable de sa virtualité. L'image ne se réduit jamais à ce qu'elle donne immédiatement à voir : elle contient la possibilité de transformations, de déplacements et de réactualisations successives. Le fragment d'image constitue ainsi une matière virtuelle, non pas au sens strictement numérique du terme, mais au sens d'une forme susceptible d'être actualisée autrement par le montage, la manipulation et le réemploi. C'est précisément cette plasticité que Jafa exploite pour faire émerger une subjectivité noire dans les images qu'il détourne, notamment à travers leurs transformations chromatiques et leurs reconfigurations affectives. Dans son analyse de *BG* (2024), Noam M. Elcott montre ainsi comment Jafa travaille à partir de fragments de *Taxi Driver*, dont la réappropriation et la mise en proximité avec d'autres unités affectives déplacent la charge et la portée des images originales. Le fragment n'est dès lors pas seulement ce qui demeure d'une image antérieure : il devient une unité susceptible de voir sa puissance affective réorientée par son nouvel agencement.

Dans le cas de Jafa, cette réflexion permet ainsi de penser la circulation contemporaine des images comme un champ de transformations continues, où l'image n'est jamais stable mais constamment jouée par des opérations de montage, de mémoire et de réactivation. Le détournement apparaît alors comme une modalité contemporaine du *spolia* : une pratique où l'image, devenue fragment, fonctionne à la fois comme trace, simulation et réserve virtuelle de nouvelles significations. Elle n'est donc pas seulement ce qui subsiste d'une image antérieure, mais ce à partir de quoi une autre image peut advenir.

3. Spolia

En somme, la recomposition esthétique à l'œuvre chez Arthur Jafa, fondée sur un geste de réappropriation et de reconfiguration des images, produit une nouvelle forme d'objet visuel construite à partir de fragments hétérogènes issus de régimes iconographiques préexistants. Ce

processus ne relève pas seulement de la citation ou du détournement, mais d'une logique de prélèvement, d'extraction et de réassemblage qui engage une véritable poétique du fragment.

Dans ce cadre, la notion de *spolia* apparaît particulièrement opérante pour penser cette économie de la reprise. Comme le démontre Laura Foulquier dans un texte consacrée à la ruine et au remploi, les *spolia* renvoient à une logique de dépouillement et de dépossession :

« Parce qu'il y a cette notion de dépouilles et dans le cadre d'un colloque sur la ruine, le terme prend tout son sens. Par dépouille est entendue une forme de dépossession. Dépouiller (du latin *despoliare*), c'est enlever ce qui couvre. Dépouiller, c'est dégarnir, dénuder. Cette dépossession aboutit à une disparition⁹. »

Ainsi, le remploi de fragments issus de monuments ruinés ne constitue pas seulement une transformation matérielle ; il engage une réflexion sur la disparition du tout originel et sur la survivance de ses éléments. Cette perspective éclaire particulièrement le travail de Jafa. À sa manière, l'artiste dépouille les idoles blanches et les figures dominantes de la culture populaire américaine. Il les prélève, les déplace et les réintègre dans son propre récit visuel. Son œuvre semble ainsi se construire sur les ruines du rêve américain, à partir de fragments d'images dont la portée symbolique se trouve profondément déplacée. Les images qu'il mobilise conservent la trace de leur contexte d'origine tout en acquérant de nouvelles significations au sein d'un autre système de relations.

Les *spolia* deviennent alors les vestiges d'un ensemble irrémédiablement fragmenté : des restes qui témoignent simultanément de la destruction et de la persistance des formes. Comme le souligne encore Laura Foulquier, « les *spolia* sont la partie d'un tout irrémédiablement morcelé. Un tout, dont ne subsistent que les ruines disloquées¹⁰. » Arrachés à leur contexte initial, ces éléments circulent entre différents régimes d'usage, tantôt préservés comme témoins d'un passé, tantôt réinvestis dans de nouveaux dispositifs. Cette tension entre conservation, réactivation et transformation constitue l'un des enjeux fondamentaux de la logique du remploi.

Chez Jafa, les images ne sont jamais envisagées comme des entités closes, mais comme des matériaux disponibles, susceptibles d'être prélevés, déplacés et réagencés. L'artiste lui-

⁹ Foulquier Laura, « Entre disparition et apparition. Souvenir des ruines, mémoire des pierres : les *spolia* », dans Hyppolite Pierre (dir.), *La Ruine et le geste architectural*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2017, p. 27-37 Disponible en ligne, <https://doi.org/10.4000/books.pupo.6336>. Dernière consultation le 11 août 2026.

¹⁰ *Id.*

même insiste sur ce rapport presque compulsif à la collecte : « I don't know when the start was. [I've] been doing a version of those since [I] was a kid. It's basically a form of OCD. It's not whether you're neurotic or not, it's whether your neurosis is productive or not¹¹. » Cette pratique de l'accumulation, nourrie par une mémoire visuelle proliférante, constitue le socle d'un travail où l'image est constamment soumise à des opérations de sélection, de montage et de recontextualisation.

Dès lors, le geste de Jafa peut être compris comme une pratique contemporaine du *spolia*. Les images deviennent les fragments d'un monde visuel à la fois saturé et en ruine, dont il ne cherche pas à restaurer l'unité perdue mais à révéler les tensions, les contradictions et les survivances. Le montage opère ainsi comme une forme de réanimation des images, rendant visibles les conditions historiques, politiques et affectives de leur circulation. Dans cette perspective, la logique du fragment ne relève pas seulement d'une esthétique de la dispersion ; elle constitue une véritable méthode de pensée. Elle permet de faire apparaître les continuités souterraines entre destruction, emploi et production de nouvelles formes visuelles. Mais elle permet surtout à Jafa de construire son propre édifice visuel, d'orner cet espace de voix, de corps et d'images qui ont historiquement été marginalisés, effacés ou privés de représentation. Là où les monuments officiels ont longtemps exclu certaines mémoires, son œuvre érige un contre-monument fait de survivances, de réappropriations et de présences retrouvées.

4. Force du montage

La *spolia* permet donc d'envisager d'une nouvelle manière l'art de Jafa. En s'affranchissant de la logique d'originalité et en privilégiant le réemploi, il s'inscrit dans un régime des images fondé sur leur circulation et leur transformation, ouvrant ainsi sur une nouvelle forme de virtualité. Ce travail des images est également lié à son parcours. Avant de devenir artiste et réalisateur, Arthur Jafa débute comme technicien du cinéma, travaillant notamment sur la pellicule, puis comme directeur de la photographie pour des clips et plusieurs

¹¹ « Je ne sais plus quand j'ai commencé. [Je] faisais une sorte de chose similaire depuis que [je suis] un enfant. C'est pratiquement une forme de TOC. Ce n'est pas une question de névrose ou non, mais plutôt de savoir si cette névrose est productive ou non. » (notre traduction) Jafa Arthur et Ulrich Obrist Hans, « Arthur Jafa in Conversation with Hans Ulrich Obrist », *op. cit.*

longs-métrages. Cette expérience initiale structure durablement son rapport aux images, conçues comme un ensemble de techniques à la fois matérielles et sensibles.

Interrogé sur son médium, Jafa affirme : « Film is one of the few things, particularly in the theatrical context, that takes up as much space as architecture but like music is fundamentally immaterial¹². » Cette définition permet de penser le cinéma comme un espace paradoxal, à la fois matériel et immatériel, capable de produire une forme d'hétérotopie visuelle, pour reprendre l'expression forgée par Michel Foucault. En pensant le film comme un « lieu autre », c'est-à-dire un espace qui superpose des réalités différentes et rend visibles d'autres rapports au monde que ceux de l'espace social ordinaire, le cinéma devient ainsi un dispositif susceptible d'accueillir des figures marginalisées ou historiquement exclues des régimes dominants de représentation, c'est-à-dire des subjectivités qui échappent à une organisation strictement blanche du visible.

C'est dans ce cadre que la question du montage occupe une place centrale. Chez Jafa, le montage constitue sa première méthode de pensée et de production du visible. Il développe un assemblage subjectif fondé sur la sélection, la répétition et la reconfiguration de fragments visuels hétérogènes. Ainsi, dans l'une de ses vidéos les plus connues, *Apex* (2013), l'artiste assemble des images préexistantes selon une logique de montage associatif, accompagnées d'une musique électronique répétitive et hypnotique. Une image de Mickey Mouse est soudainement associée à celle d'un lynchage, tandis que le xénomorphe d'*Alien, le huitième passager* (Ridley Scott, 1979) est suivi d'une photographie de Miles Davis. Les images sont détournées, recontextualisées et recomposées dans un flux continu, où le sens émerge moins de la narration que de la collision entre les fragments visuels. Il ne produit pas nécessairement de nouvelles images, mais crée de la nouveauté sur la table de montage, à travers cette reconfiguration.

Jafa décrit lui-même, de manière volontairement ironique, son rapport aux images comme une forme d'identification à l'objet. Son travail procède en effet par collecte et assemblage de matériaux hétérogènes qu'il organise selon une logique associative proche du montage cinématographique, mais aussi de formes contemporaines de circulation

¹² « Le cinéma est une des rares choses qui, particulièrement dans le contexte de la projection en salle, occupe autant d'espace que l'architecture mais qui, comme la musique, est fondamentalement immatériel » (notre traduction). « Arthur Jafa: A Series of Utterly Improbable, Yet Extraordinary Renditions », *e-flux Announcements*, 28 janvier 2018, Julia Stoschek Foundation, Berlin, <https://www.e-flux.com/announcements/165108/arthur-jafa-a-series-of-utterly-improbable-yet-extraordinary-renditions>. Dernière consultation le 11 août 2026.

algorithmique Cette pratique prolonge son geste initial de collection tout en le transformant en dispositif esthétique autonome.

Le montage apparaît ainsi chez Jafa comme une force structurante du visible. S'il repose sur une sélection en apparence arbitraire d'éléments préexistants, il relève en réalité d'une opération de reconfiguration des régimes de représentation. En recomposant des images qui, a priori, ne devraient pas se retrouver sur un même plan de montage, en faisant succéder des images de tardigrades à celles de *Melancholia* (Albrecht Dürer, 1514), puis en recomposant et en déformant des images réelles, en utilisant des stills, il les soustrait aussi de leur régime initial, il les virtualise, dans le sens premier, c'est-à-dire qu'il les situe dans ce qui existe en puissance, par opposition à ce qui existe en acte.

Dans son œuvre *Work in Progress*, 2024, Arthur Jafa reprend le still d'une femme chantant ou criant, mais le travaille avant de l'agrandir. Ce qui était un arrêt sur image anodin, probablement invisible à l'œil nu, devient alors un cri de colère, d'exaspération, le portrait d'une Amérique nouvelle, qu'il n'a pu construire que grâce à la table de montage, grâce à cet arrêt sur image. L'artiste ne se contente pas de les organiser : il les réintègre dans un nouveau récit, leur donne une nouvelle valeur, plus horizontale, fait fi des divisions culturelles établies et construit son propre récit avec ces images qui, a priori, ne devraient pas lui appartenir.

5. Répéter les réalités

Dans un échange avec Hans Ulrich Obrist, Arthur Jafa formule une position radicale quant à la valeur des images et, plus largement, des œuvres d'art : « I was amazed by how many artists thought that art had an inherent value. Art as a notion has value, but do specific things have inherent value ? I don't believe it at all. I think art is mostly about creating and assigning value to things¹³. » Cette affirmation déplace profondément la question de la valeur esthétique. Celle-ci n'apparaît plus comme une qualité intrinsèque de l'œuvre, mais comme le résultat d'une opération de sélection, de mise en relation et de reconnaissance. L'art ne révèle pas une valeur préexistante, il la produit.

¹³ « J'étais étonné de voir combien d'artistes qui pensaient que l'art avait une valeur inhérente. L'art comme notion a une valeur, mais les choses particulières ont-elles une valeur inhérente ? Je ne crois pas du tout. Je pense que l'art est principalement le fait de créer et attribuer de la valeur aux choses. » (notre traduction) Jafa Arthur, « Arthur Jafa in Conversation with Hans Ulrich Obrist », *op. cit.*

Une telle perspective éclaire particulièrement le travail de Jafa. Ses œuvres ne cherchent pas à reproduire le monde tel qu'il est, mais à faire émerger, à partir de fragments du réel, d'autres modalités d'expérience et de perception. La répétition y joue un rôle essentiel. Elle ne consiste pas à reproduire à l'identique une image ou une situation, mais à en déplacer progressivement le sens. Répéter une réalité revient alors à la transformer.

Cette logique apparaît avec une force particulière dans *AGHDRA* (2021). Le film présente une succession de plans montrant une étendue indéterminée, oscillant entre océan, matière plastique, bitume ou magma. À l'horizon apparaît parfois une source lumineuse dont le statut demeure incertain. La bande sonore, constituée de basses profondes et de variations presque imperceptibles, accompagne le mouvement incessant des vagues sous cette surface opaque qui semble empêcher toute forme de vie d'émerger. Le spectateur est confronté à un espace dont il ne peut identifier ni la nature ni l'échelle. L'image virtuelle semble se répéter, dans une sorte de boucle infernale, au rythme des vagues, qui s'égrènent dans leur modélisation numérique. Le spectateur assiste ainsi à un sublime virtuel, où la réalité est remplacée par un modèle de simulation algorithmique.

Cette indétermination produit un effet de virtualisation du réel. Les images semblent documentaires tout en échappant constamment à toute certitude référentielle. Jafa ne représente pas un monde existant ; il construit un espace visuel autonome, une réalité intermédiaire où la frontière entre matière et abstraction devient indécidable. Le cri qui traverse l'œuvre apparaît dès lors comme la manifestation d'une présence empêchée, d'une voix qui ne parvient jamais à se déployer pleinement dans l'espace qui lui est assigné. L'image produit ici un monde possible plutôt qu'elle ne reproduit un monde donné.

Cette réflexion se prolonge dans *The White Album* (2018), vaste collage d'images trouvées et produites par l'artiste. Le film interroge les mécanismes par lesquels les productions culturelles afro-américaines ont été historiquement appropriées, absorbées et reconfigurées par la culture dominante blanche. En assemblant des fragments hétérogènes issus de films hollywoodiens, des réseaux sociaux, de YouTube ou de la télévision américaine, Jafa construit une forme de contre-récit visuel qui met en évidence les logiques de captation, de dépossession et de circulation qui structurent l'histoire culturelle américaine. Là encore, la répétition d'images devenues familières, telles que le visage de Malcolm McDowell dans *Orange mécanique*, des extraits d'interviews diffusées par les médias américains ou encore les images

largement médiatisées du procès d'O. J. Simpson, qui ont inondé les écrans américains, ne reconduit pas leur sens initial ; elle en révèle plutôt les contradictions et les violences invisibles. En utilisant des images aussi iconiques que celles du footballeur américain accusé de meurtre, qui ont abondamment nourri les représentations de la figure noire, et en les répétant au travers de son montage hypnotique, il rejoue le procès de l'Amérique noire, du héros devenu paria, et extrait ses images en les confrontant à un nouveau montage, à une nouvelle narration.

Cette pensée de la répétition se retrouve également dans les réflexions de Jafa sur la musique et la danse afro-américaines. Face à l'histoire de l'esclavage et de la ségrégation, certaines formes culturelles n'ont pas trouvé leur continuité dans des objets matériels durables, mais dans des pratiques incorporées, transmises à travers le mouvement, la voix et le rythme. Le corps devient ainsi un lieu de mémoire, capable de conserver et de transmettre des formes culturelles malgré les ruptures historiques.

Dans cette perspective, la danse apparaît comme un espace où la valeur se constitue dans l'acte même de la performance. Elle ne dépend pas d'une validation extérieure mais d'une capacité à produire du sens par le mouvement. Cette logique rejoint la conception jafaïenne de la valeur comme processus plutôt que comme propriété.

La répétition occupe ici une fonction centrale. Elle ne relève pas de la redondance mais de la variation. Les gestes, les rythmes et les formes corporelles se transmettent en se transformant continuellement. Ils constituent des motifs récurrents qui permettent à certaines expériences historiques de persister tout en se reconfigurant. Dans un contexte marqué par la violence raciale, la répétition devient ainsi une modalité de survie culturelle. Jafa décrit ce processus à travers une formule éclairante : « I think when black people dance, a lot of what's happening is this play of setting up a series of vectors and then breaking them. Like a pun¹⁴. » Le mouvement repose alors sur une tension permanente entre anticipation et rupture, continuité et déviation. Comme l'exemplifie ensuite l'artiste, le moonwalk de Michael Jackson constitue sans doute l'une des manifestations les plus célèbres de cette logique : le corps semble avancer alors qu'il recule, donnant à voir simultanément un mouvement et sa contradiction.

¹⁴ « Je pense que quand les personnes noires dansent, beaucoup de ce qui se passe est un jeu qui consiste à établir une série de trajectoires, puis à les briser. Comme dans un jeu de mots ». Jafa Arthur et Campt Tina M., « Love is the Message, The Plan is Death », *e-flux Journal*, n°81, avril 2017. Disponible en ligne : <https://www.e-flux.com/journal/81/126451/love-is-the-message-the-plan-is-death>, dernière consultation le 11 août 2026.

Cette dynamique peut être rapprochée de ce que Jafa désigne comme un « flow through figures ». Le flux ne se présente jamais comme une continuité homogène ; il circule à travers des formes, des interruptions et des reprises. Il produit ainsi un temps discontinu, fait de retours, de boucles et de réagencements successifs. Cette structure trouve un prolongement direct dans les traditions musicales afro-américaines. Le *sampling*, la boucle et la répétition rythmique ne visent pas à reproduire un matériau identique, mais à le réinscrire dans de nouvelles configurations temporelles. L'utilisation de la musique chez Jafa, et notamment le recours aux citations musicales, relève précisément de cette logique. Qu'il s'agisse de l'utilisation du morceau « Ultralight Beam » dans sa vidéo de 2016 ou de son travail sur les musiques gospel dans *akingdoncomethas*, (2018) la musique participe pleinement à cette reconfiguration du temps.

Dans *akingdoncomethas*, longue vidéo de près de 100 minutes, Jafa mêle chants gospel et sermons enregistrés au sein de communautés noires aux États-Unis. Constituée à partir de vidéos trouvées sur Internet, l'œuvre met en scène des corps traversés et transportés par la puissance des paroles, comme possédés par une force extérieure. Elle témoigne directement du travail d'archéologue du Web mené par Jafa : certaines images présentent une qualité technique très médiocre et semblent avoir été extraites de forums ou de plateformes obscures. Pourtant, grâce à la boucle et à la répétition, ces fragments acquièrent une nouvelle puissance formelle. Un mouvement hypnotique se met progressivement en place, qui déconstruit la narration même des messes et des chants pour laisser émerger une forme d'abstraction visuelle, dans le prolongement du travail d'*AGHDRA*. Les fragments sonores sont rejoués, déplacés et transformés. De la même manière que le montage reconfigure les images chez Jafa, la boucle musicale reconfigure le temps.

La répétition ne doit donc pas être comprise comme l'opposé de l'invention. Chez Jafa, elle constitue au contraire une méthode de création. En répétant les images, les gestes ou les sons, l'artiste ne reproduit pas le réel ; il produit des écarts, ouvre des possibilités inédites et fait apparaître d'autres réalités contenues virtuellement dans celles qui existent déjà. La répétition devient ainsi une puissance critique de transformation du visible.

6. « Mons-trer »

Chez Arthur Jafa, l'acte de montrer consiste à désigner, sélectionner, extraire et assembler des images, puis à les reconfigurer par le montage. Cet ensemble de gestes, de sélection, séparation et réunion, peut être compris comme la constitution d'un véritable atlas mnémosyne personnel. En ce sens, Jafa développe ce que l'on pourrait appeler un art de la monstration, c'est-à-dire un art du « monstre » au double sens du terme : ce qui est exhibé, mais aussi ce qui excède les normes du visible. Il s'agit alors de faire apparaître l'héritage de la figure noire et, avec lui, les formes persistantes du racisme qui traversent la société états-unienne.

Cette logique de la monstration s'articule étroitement à une réflexion sur la figure du monstre et de l'altérité qui est l'une des figures récurrentes de son travail avec l'alien, comme figure de l'étranger radical. Dans *My Black Death*¹⁵, texte central où Jafa expose un ensemble de motifs qui traversent son œuvre, il analyse notamment la manière dont la science-fiction configure des régimes de représentation racialisés. À propos du film *Alien, le huitième passager*, il écrit :

« On retrouve ce schéma dans de nombreux films de science-fiction. Par exemple, dans *Alien*, tous les membres de l'équipage — hommes et femmes confondus, à l'exception de l'officier scientifique au sang blanc — sont agressés sexuellement par l'alien et fécondés par des créatures noires. L'alien est en réalité incarné par un Soudanais de près de deux mètres, "Bolaji" [...], vêtu d'un costume de monstre noir de jais inspiré d'Eshu-Elegba selon la vision de H. R. Giger, avec une tête terminée par un phallus. Yaphet Kotto [...] interprète l'unique membre noir de cet équipage condamné. Lors de la première confrontation, lorsqu'il se retrouve face à face avec l'alien, il le reconnaît immédiatement pour ce qu'il est clairement : le "mauvais nègre"¹⁶. »

¹⁵ Jafa Arthur. « My Black Death », dans Tate Greg (ed.), *Everything but the Burden: What White People Are Taking from Black Culture*, New York, Broadway Books, 2003, p. 244–257.

¹⁶ *Ibid.*, p. 254. Notre traduction depuis l'anglais : « This anxiety is played out over and over in numerous science fiction films. For example, in *Alien* all the characters (excepting the white-blooded science officer), male and female alike, are sexually assaulted by the alien and impregnated with black beings. The alien is in fact a six-foot-eight Sudanese, "Bolaji" (never, to my knowledge, given a last name), wearing H. R. Giger's Esu-Elegba-derived jet-black monster suit with penis-tipped head. Yaphet Kotto [...] plays the only black member of the doomed crew. And during the initial confrontation, coming face-to-face with the alien, he recognizes it as the bad nigger it clearly is. »

Ce passage met en évidence la manière dont Jafa lit les figures monstrueuses comme des constructions culturelles saturées de significations raciales, sexuelles et politiques. Le monstre n'est jamais neutre : il condense des fantasmes, des peurs et des systèmes de domination. Dans cette perspective, cette figure peut être rapprochée de la réflexion de Michel Foucault sur les « anormaux ». Dans ses cours au Collège de France¹⁷, il montre que le monstre occupe une position limite dans les régimes de savoir et de pouvoir : il est à la fois une exception à l'ordre naturel et une production du discours normatif qui le désigne comme tel. Le monstre n'est donc pas simplement une altérité radicale, mais une construction historique et discursive qui participe à la définition du normal.

Chez Jafa, cette logique est rejouée et déplacée. L'alien, figure du danger absolu dans le film de Ridley Scott, devient le lieu d'une projection ambivalente : il incarne à la fois l'altérité radicale et le miroir inversé des constructions occidentales de la race et de la sexualité. Loin d'être un simple objet de peur, le monstre ouvre ainsi un espace de dialogue avec l'altérité, tout en exposant les mécanismes par lesquels cette altérité est fabriquée. Jafa se reconnaît dans celui que l'on craint, dans ce danger que l'on veut réduire à néant. Cette ambivalence traverse l'ensemble de son œuvre. Elle apparaît notamment dans des pièces comme *Rage* ou dans ses déclarations sur le cinéma noir, qu'il décrit comme un « space of treatment rather than a space of material¹⁸ ». Le cinéma devient alors un espace de transformation des images et des affects plutôt qu'un simple support narratif.

De manière particulièrement significative, cette logique de la monstration se cristallise dans *Monster* (1988/2018). Dans cette œuvre, Jafa reprend un autoportrait photographique réalisé en 1988, dans lequel il se met lui-même en scène comme sujet de l'image, et le réactualise en 2018 sous le titre *Monster*. En reprenant le geste de l'autoportrait et de la mise en scène de soi, il réactive ainsi une image antérieure tout en la détournant de sa fonction originelle. Ce geste performatif engage une réflexion sur la position de l'artiste comme producteur, mais aussi comme « prédateur » d'images.

Le titre même, *Monster*, opère un renversement : il désigne à la fois la figure du monstre et celui qui produit, sélectionne et expose les images. Cette ambivalence fait écho à celle que

¹⁷ Foucault Michel, *Les Anormaux. Cours au Collège de France (1974-1975)*, Paris, Seuil/Gallimard, 1999.

¹⁸ Jafa Arthur, « The Notion of Treatment: Black Aesthetics and Film », dans Bowser Pearl, Gaines Jane et Musser Charles (dir.), *Oscar Micheaux and His Circle: African-American Filmmaking and Race Cinema of the Silent Era*, Bloomington, Indiana University Press, 2001, p. 11-18.

l'on retrouve dans *Rage*, qui peut également être envisagée comme une forme d'autoportrait, tant Jafa semble s'identifier à la figure de Hulk, personnage de la culture populaire dont la puissance trouve son origine dans la colère. Dans ces deux œuvres, il ne s'agit donc pas seulement de représenter une figure monstrueuse, mais de mettre en jeu une position subjective, celle d'un corps qui se montre tout en revendiquant la puissance attachée à ce qui est précisément désigné comme monstrueux.

Le monstre est aussi celui que l'on pointe du doigt, celui qui n'appartient pas, celui que l'on ne peut ignorer. C'est à partir de cette tension que Jafa interroge les modalités selon lesquelles certains corps sont désignés comme étrangers, excessifs ou menaçants. La monstration ne consiste alors pas simplement à rendre visible une figure marginalisée : elle permet de retourner le regard qui la constitue comme telle et d'en révéler la violence.

Cette logique apparaît également lorsqu'il se soumet lui-même aux dispositifs de représentation médiatique, comme dans le portrait réalisé pour *Vogue*. Jafa détourne alors les codes traditionnels de la représentation de la beauté et de la visibilité. Il joue avec la mise en scène de soi et se réapproprie son image : il porte des prothèses oculaires, augmente et déforme son apparence, faisant de son corps un objet qui résiste aux conventions du regard. Celui-ci devient alors difficile à détourner. Le spectateur est confronté à une forme de *blackness* triomphante, revendiquée et exhibée dans toute sa puissance. Le corps de Jafa devient ainsi lui-même un « monstre », au sens étymologique du terme : ce qui montre, ce qui avertit et, surtout, ce qui force à voir.

Enfin, cette mise en tension de la monstration engage également la position du spectateur, constamment renvoyé à ses propres régimes de perception et à ses catégories de normalité. Montrer, chez Jafa, ne consiste jamais simplement à rendre visible ; c'est exposer les mécanismes mêmes du regard et les violences qui président à la fabrication des monstres.

Conclusion

L'œuvre de Jafa agit donc comme un contre-monument, celui d'une œuvre qui ne cesse de se repaître d'autres images. Mais cette logique de prédation, a priori problématique, se révèle en réalité comme un outil d'*empowerment*. L'œuvre de Jafa, grâce au virtuel, à la circulation

massive des images et à la puissance de l'anonymat propre à Internet, reconfigure une nouvelle subjectivité.

Face aux formes dominantes de représentation, reprendre sa *blackness* semble s'exprimer à travers cette pratique d'appropriation et de reconfiguration des images, qui participe de ce que Nicholas Mirzoeff appelle les « contre-visualités » (Mirzoeff, 2011). Stuart Hall définit le « régime de représentation racialisé » comme « l'ensemble du répertoire d'images et d'effets visuels au travers desquels la différence est représentée à chaque moment historique » (Hall, 1997, 232). Les corps noirs peuvent ainsi être enfermés dans des représentations stéréotypées, notamment associées à l'animalité, à la virilité violente ou à la lubricité (Macé, 2007 ; Mercer, 1994). Jafa ne cherche toutefois pas simplement à leur opposer des représentations alternatives : il travaille à partir des images existantes, qu'il réapproprie et reconfigure. À travers le cri désespéré de sa vidéo *Rage* ou les violences subies par les Afro-Américains dans *Love Is the Message, the Message Is Death*, Jafa met en scène la persistance d'une violence structurelle qui traverse l'ensemble de son œuvre.

Mais cette exposition de la violence est aussi un signe de vitalité et de résistance. Elle témoigne d'une capacité à survivre et à reconfigurer les conditions mêmes de la visibilité. Ainsi, et en reprenant les mots d'Augustin, Jafa nous rappelle que « La douleur n'est donc pas une preuve nécessaire de la mort à venir¹⁹ » (« Non est igitur necessarium futurae mortis argumentum dolor »).

¹⁹ Augustin, *De civitate Dei*, XXI, 3, dans Hoffman Emmanuel (ed.) *Sancti Aureli Augustini Opera, Sectio V, Pars I-II, Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum*, vol. 40, 1-2, Prague, Vienne et Leipzig, Tempsky et Freytag, 1899-1900, p. 515.

Bibliographie

Œuvres et catalogues d'exposition

Gad Amira and Constable Joseph (dir.), *A Series of Utterly Improbable, Yet Extraordinary Renditions: Arthur Jafa*, Catalogue d'exposition, Londres, Serpentine Galleries, 2017. Serpentine Galleries, 2018.

Lavigne Emma, Bordes Anne, Ferrand Nicolas-Xavier, Allain Jean-François, Knight Andrew, and Nicoud-Garden Juliette (dir.), *Corps et âmes : Pinault Collection*, Catalogue d'exposition, Paris, Bourse du Commerce, 5 March–25 August 2025. Paris, Pinault Collection Éditions / Dilecta, 2025.

Oikonomopoulos Vassilis, Katz Florian et Jafa Arthur (dir.), *Arthur Jafa: Live Evil*, Catalogue d'exposition, LUMA Arles, Parc des Ateliers, 14 April–13 November 2022. Cologne, Walther und Franz König, 2025.

Livres et essais critiques

Brilliant Richard et Kinney Dale (dir.), *Reuse Value: Spolia and Appropriation in Art and Architecture, from Constantine to Sherrie Levine*, Aldershot, Ashgate, 2011.

Welchman John C., *Art after Appropriation: Essays on Art in the 1990s*, Londres, G+B Arts International, 2001.

Deleuze Gilles, *Cinéma 1: L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983.

Deleuze Gilles, *Cinéma 2: L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985.

Articles, institutions et ressources en ligne

“Arthur Jafa.” *Pinault Collection*

Accessible au : <https://www.pinaultcollection.com/fr/boursedecommerce/arthur-jafa>

Levin Max, « Arthur Jafa's *White Album*. », *Screen Slate* [en ligne], 4 septembre 2022. Disponible sur : <https://www.screenslate.com/articles/arthur-jafas-white-album>. Dernière consultation le 11 août 2026.

Goberville Cyrus, « Entre Stanley Kubrick et Stevie Wonder, Arthur Jafa trace sa voie », *Art Basel Stories* [en ligne], 12 juin 2025. Disponible sur : <https://www.artbasel.com/stories/arthur-jafa-bourse-de-commerce-pinault-collection-numero-art?lang=fr>. Dernière consultation le 11 août 2026.

Jafa Arthur, « Arthur Jafa in Conversation with Hans Ulrich Obrist », entretien réalisé à Los Angeles en 2016, *Moderna Museet* [en ligne], Stockholm, 2019. Disponible sur : <https://www.modernamuseet.se/en/stockholm/exhibitions/arthur-jafa/arthur-jafa-hans-ulrich-obrist/>. Dernière consultation le 11 août 2026.

Cyrus Goberville, « Rencontre avec Arthur Jafa, artiste essentiel : "Je pense que tout le monde est créatif à un certain niveau" », *Vogue France* [en ligne], 27 février 2026. Disponible sur : <https://www.vogue.fr/article/arthur-jafa-artiste-essentiel-interview>. Dernière consultation le 11 août 2026.

Stuart Hall. (1997). « The Spectacle of the Other ». In S. Hall (dir.), *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, London, Sage Publications, p. 225-290.

Antonio Somaini, “Algorithmic Images: Artificial Intelligence and Visual Culture,” *Grey Room* 93 (Fall 2023): 89. See also Adrian MacKenzie and Anna Munster, “Platform Seeing: Image Ensembles and Their Invisibilities,” *Theory, Culture & Society* 36, no. 5 (2019): 3–22.

Elcott Noam M., « Arthur Jafa’s *BG*, or Seeing Race and Visual Truth in the Age of AI », *Grey Room*, no 100, 2025, p. 63–83.

Crawford Kate et Paglen Trevor, « Excavating AI: The Politics of Images in Machine Learning Training Sets », *AI & Society*, vol. 36, 2019, p. 1105–1116.

Sources primaires (artiste)

Jafa Arthur. « My Black Death », dans Tate Greg (ed.), *Everything but the Burden: What White People Are Taking from Black Culture*, New York, Broadway Books, 2003, p. 244–257.

“Arthur Jafa: Compiled Archival Press.” PDF, 2024. https://www.datocms-assets.com/48925/1717436190-aj_compiled_archival_press.pdf

Références philosophiques et historiques

Références philosophiques et historiques

Augustin d'Hippone, *La Cité de Dieu*. Éditions critiques diverses. Passage cité : “Non est igitur necessarium futurae mortis argumentum dolor.”

Augustin d'Hippone. *La Genèse au sens littéral (De Genesi ad litteram)*. Dans *Œuvres de Saint Augustin*, vol. 49, *La Genèse au sens littéral, livres VIII–XII*. Traduit par P. Agaësse et A. Solignac. Paris : Desclée de Brouwer / Études augustiniennes, 1972.

Deleuze Gilles, *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968.

Deleuze Gilles, *Cinéma 1 : L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983.

Deleuze Gilles, *Cinéma 2 : L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985.

Diodato Roberto, *Esthétique du virtuel*, trad. Hélène Goussebayle, Paris, Vrin, 2011.

Foucault Michel, *Les Anormaux : Cours au Collège de France (1974–1975)*, Paris, Seuil/Gallimard, 1999.

Foucault Michel, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975.

Lévy Pierre, *Qu'est-ce que le virtuel ?*, Paris, La Découverte, 1995.

Quéau Philippe, *Le virtuel : vertus et vertiges*, Seyssel, Champ Vallon / INA, 1993.