

Hauteurs de vue

Georges Didi-Huberman

Il est arrivé qu'un artiste internationalement reconnu, Ai Weiwei, ait voulu se pencher sur le sort des migrants de par le monde. C'est l'une des raisons, sans doute, pour laquelle les journaux et même les dictionnaires continuent de le définir comme un artiste « *politique* », « *activiste* » et « *dissident* », en dépit de sa stratégie commerciale proche de ses confrères Damien Hirst ou Takashi Murakami et de sa place remarquable dans le marché de l'art (deux millions et demi de dollars chez Christie's à New York pour *Map of China* en 2016). Ce n'est pas ici le lieu pour évoquer le personnage lui-même, sa trajectoire biographique ou les qualités esthétiques de son œuvre en général. Tâchons d'abord de comprendre, puisqu'il s'est « *penché sur le sort des migrants* » dans son film *Human Flow* (2017), *comment il s'est penché* et ce qu'un tel geste dit de lui-même dans sa relation à l'autre, c'est-à-dire dans sa relation aux réfugiés filmés ici à travers toute la planète.

Il y a bien des façons de se pencher. Dans tous les cas, le geste de se pencher, vers quelque chose ou vers quelqu'un, suppose un mouvement – vers le bas – du corps, des épaules, de la tête, des yeux. Tout cela éventuellement prolongé dans un mouvement de la main qui se tend, qui donne ou qui veut prendre et, pourquoi pas, se médiatise dans un mouvement de caméra. Il est clair qu'un tel geste délivre à la fois une approche esthétique, une saisie épistémique et une relation éthique. Nietzsche, dans *le Gai Savoir*, a voulu commenter ce qu'il nommait « *l'ampleur de l'élément moral* » inhérent à chacun de nos gestes : il se révèle, disait-il, dès lors qu'on décide de se mouvoir vers quelqu'un. Il advient même dès qu'une image est produite de quelque chose ou de quelqu'un : « *L'image que nous voyons pour la première fois, nous la construisons immédiatement à l'aide de toutes nos anciennes expériences, chaque fois selon le degré de notre probité et de notre équité.* »

Même dans le domaine de la perception sensible, il n'est d'autres expériences vécues que morales¹. »

Le simple geste de se pencher comme celui de faire une image auraient donc, tous deux, partie liée avec un certain « degré de probité et d'équité » chez celui qui les effectue. En ce sens, un film – en particulier un film qui compose des images pour « se pencher sur le sort des réfugiés » – serait donc à comprendre comme un geste d'image révélant jusqu'à un certain degré la question de sa probité ou de son équité : un geste tout à la fois éthique et esthétique donc. Ce serait, dans le meilleur des cas, un geste pour rendre à autrui, dont on façonne l'image, sa dignité mise en péril, comme on le voit d'ailleurs dans les plus beaux films documentaires, depuis László Moholy-Nagy ou Luis Buñuel jusqu'à Wang Bing ou Harun Farocki². Il serait bon, une fois encore, de se rappeler que la plus ancienne signification du mot « image », dans son acception latine d'*imago*, avait d'abord affaire avec la question du droit, si ce n'est de la justice – en tout cas de la dignité « républicaine » : la dignité en tant que chose publique³. Qu'en est-il donc, ici, de la dignité que l'image voudrait éventuellement « rendre » aux personnes filmées – à travers quelque vingt-trois pays différents – dans les conditions mêmes de leur plus grande détresse ?



Si filmer est une question de geste, comment cette question se pose-t-elle, comment se déploie-t-elle ici ? Il y a bien, dans *Human Flow*, plusieurs façons de se pencher. La première apparaît dès l'entrée en matière qui, comme souvent, nous enseigne déjà beaucoup de choses sur l'ensemble de l'œuvre. Tout commence par un plan qui « se penche » à quatre-vingt-dix degrés et, depuis une très grande hauteur, sur la surface de la mer. C'est beau, c'est bleu, c'est calme et irisé. Passent les mouettes lentement. La musique, dès lors – et pour toute la suite – s'élèvera sur une tonalité

1 - Friedrich Nietzsche, *le Gai Savoir* [1882-1887], § 114, trad. par Pierre Klossowski revue par Marc B. de Launay, dans *Œuvres philosophiques complètes V*, éd. Giorgio Colli et Mazzino Montinari, Paris, Gallimard, 1982, p. 143.

2 - Voir Georges Didi-Huberman, *Remontages du temps subi. L'œil de l'histoire 2*, Paris, Minuit, 2010.

3 - Plin l'Ancien, *Histoire naturelle*, XXXV, II, 2, éd. et trad. par Jean-Michel Croisille, Paris, Les Belles Lettres, 1985, p. 38-39. Voir G. Didi-Huberman, « L'image-matrice. Histoire de l'art et généalogie de la ressemblance » [1995], *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, 2000, p. 59-83.

affective qu'en français on dirait, justement, *planante*. Cette vue de haut, prise par un drone équipé d'une caméra de très haute définition, sera suivie par un plan où, sur le même bleu profond, apparaît une embarcation isolée dans le cadre. Le montage fera alors, sur la même musique, apparaître l'horizon bleuté d'une somptueuse aube méditerranéenne ; puis l'image d'un phare dominant la côte et illuminant l'espace à partir de son puissant projecteur ; puis – par contrechamp – ce que « *scrute* » le phare vers l'horizon, à savoir la même embarcation minuscule. Nous verrons ensuite le passage d'un hélicoptère qui nous indique le rapport établi entre ce radeau perdu en mer et les appareils destinés à le repérer depuis le ciel ou depuis le rivage : telle est donc la première hauteur de vue mise en jeu dans ce film.

Que nous dit-elle, en fait ? Que le film *Human Flow* – dont le titre, déjà, suppose qu'on puisse regarder les êtres humains depuis le haut ou, en tout cas, depuis leur anonyme masse en mouvement – prend son départ dans un geste qui consiste à *se pencher depuis la hauteur des appareils*. Le drone, depuis le ciel où il se déplace au gré de son technicien, voit tout ; du moins le croit-on. Mais il ne regarde pas, si regarder signifie échanger, donner ou rendre un regard. Dans les plans de « *haute définition* » vus du ciel, rien ne s'échange et rien n'est rendu. Même si l'utilisation des drones connaît les versions guerrières et meurtrières que l'on sait, l'appareil lui-même ne saurait être éthiquement évalué : c'est bien son usage qui révélera – qu'il s'agisse d'esthétique humanitaire ou de tactique militaire – le « *degré de probité et d'équité* » de son utilisateur à travers les images qu'il en aura tirées.

Sans doute, comme l'écrivait Kurt Tucholsky, ce grand observateur de la société urbaine capitaliste et de la contre-révolution fasciste, « *vu d'en haut, ça donne à peu près ça : tout le monde tourne autour de tout le monde et cherche. [...] Un flot formé de millions de gens sort le matin des gares grises de suie et s'engouffre dans la ville, le pas traînant sur le pavé, et sur lui pèse un nuage de vapeurs humaines ; des amis trahissent leurs amis pendant qu'ils cherchent ; le rentier déploie son bordereau de dividendes ; le mendiant cherche quelqu'un qui croie à sa cécité ; des joueurs cherchent, à demi-fous, qui taper ; le banquier cherche l'argent des autres. [...] Vu d'en haut, ça donne à peu près ça : personne n'a ce dont il a besoin. Tout le*

*monde cherche*⁴ ». Du moins Tucholsky était-il un grand satiriste : son « *flot humain* » était observé de la façon la plus critique et la plus spirituelle qui fût, au rebours de cette « *Nouvelle Objectivité* » qu'il fustigea tout autant que le faisait, de son côté, Walter Benjamin.

Or les premières images de *Human Flow* relèvent exactement, me semble-t-il, de ce qui apparaît comme une toute récente Nouvelle Objectivité : dans son traitement des cadrages panoramiques, des « *hauteurs de vue* » qui ne sont ni celles d'une grue ni celles d'un avion, des vitesses de déplacement et des chromatismes soigneusement re-contrastés, elle finit par produire les *clichés visuels* – et non les images probes – de notre monde, à la façon du papier glacé de certains magazines dits géographiques et qui sont, en réalité, plus touristiques qu'autre chose. La Nouvelle Objectivité des années 1930 avait pour slogan « *Le monde est beau* » : titre d'un ouvrage photographique d'Albert Renger-Patzsch, et dont le corrélatif moins innocent résidait dans l'esthétisation fasciste de la politique : « *La guerre est belle.* » À cela, Benjamin opposait la généreuse virulence et la puissance critique inhérentes aux montages littéraires d'Alfred Döblin, aux montages théâtraux de Bertolt Brecht ou à ceux, photographiques, de John Heartfield⁵. *Human Flow* se penche sur le sort des réfugiés, sans aucun doute. Et avec sollicitude. Mais il commence par le faire à la façon d'un documentaire de la chaîne *Discovery*. Pourquoi fallait-il se pencher de si haut, de si beau ? Pourquoi avoir produit ces premières images à mi-distance de la carte postale et d'un point de vue de miradors ? Pourquoi emprunter aux appareils de surveillance leurs images si *abstraites* ?



Mais j'ai oublié un détail dans cette description des premières secondes du film. Le plan large et crépusculaire sur le ciel où affleure un rayon de soleil se voit tout à coup « *habillé* », sur-imprimé par une citation écrite en lettres majuscules : il y est – poétiquement – question du « *droit de vivre* » (*right of life*) en tant que « *droit du premier homme* » (*right of the first man*). La

4 - Kurt Tucholsky, « Tout le monde cherche » (1925), trad. par Claude Porcell, *Chroniques allemandes*, Paris, Balland, 1982 (rééd. Genève, Héros-Limite, 2012, sous le titre *Moment d'angoisse chez les riches. Chroniques allemandes*), p. 168-170.

5 - Walter Benjamin, « L'auteur comme producteur » (1934), trad. Philippe Ivernel, dans *Essais sur Brecht*, Paris, La Fabrique, 2003, p. 132-134.

phrase est extraite d'un texte de Nâzım Hikmet dont on sait qu'il avait été, dans les années 1920, bouleversé par les « *affamés* » d'Anatolie, et qu'il demeurera une figure par excellence du poète en exil, lui qui fut, tout autant, un poète longtemps emprisonné dans les geôles turques pour ses prises de position politiques. Il est l'auteur d'un texte fameux qui pourrait aisément résonner avec le titre du film de Ai Weiwei, *Paysages humains*⁶. Ce texte intervient par-dessus le beau ciel méditerranéen comme pour y indiquer une nouvelle façon de prendre de la hauteur sur la question du « *flot humain* » des réfugiés. C'est comme si, à ce moment-là, le film tentait de *se pencher depuis la hauteur des mots*, des discours, des pensées. La « *hauteur de vue* » est une faculté dont on crédite souvent les grands scientifiques, les grands penseurs ou les grands poètes. Goethe employait cependant le mot « *aperçu* », en français, pour indiquer qu'à trop s'éloigner, fût-ce en hauteur, on risque de *perdre de vue* ce sur quoi on veut se pencher. Il savait bien, aussi, que le mot allemand *Übersicht* veut dire à la fois ce qu'on embrasse d'un seul coup d'œil – comme sur une carte de géographie – et ce qu'on y omet : ce qu'on laisse passer, que l'on néglige, qu'on *oublie de voir*.

On pourrait alors se poser la question : prendre de la hauteur, est-ce vraiment penser – penser un phénomène tel que le « *flot des réfugiés* » de par le monde – jusqu'au bout ? Ce geste est nécessaire, sans aucun doute : il y faut la « hauteur » des statistiques, des analyses démographiques, des points de vue géopolitiques dont les drones de *Human Flow* allégorisent la vision globale et dont la citation de Nâzım Hikmet allégorise la leçon humaniste à tirer. Mais un phénomène tel que celui-là, qui relève de jeux de forces et de décisions politiques, n'exige-t-il pas surtout un *regard critique*, et pas seulement une « *hauteur de vue* » ? Or, ainsi que le disait Walter Benjamin, « *la critique est affaire de juste distance*⁷ ». Comme toute sa pensée nous y incite – notamment celle ayant trait aux « *images dialectiques* » comme cristallisations exemplaires de l'historicité –, la « *juste distance* » serait, elle-même, affaire de variations dialogiques ou dialoguées entre le proche et le lointain, le haut et le bas, le vu et le pensé, l'image et la phrase... On se dira qu'un film offre, justement, le véhicule idéal pour

6 - Nâzım Hikmet, *Paysages humains* [1938], trad. par Munnever Andac, Paris, Maspero, 1973 (rééd. Paris, La Découverte, 1987).

7 - Walter Benjamin, *Sens unique* [1928], trad. par Jean Lacoste, Paris, Maurice Nadeau, 1978 (éd. revue, 1988), p. 205 (trad. légèrement modifiée).

une telle dynamique ou dialectique. La phrase de Nâzım Hikmet qui a surgi sur fond de ciel d'aube nous laisse donc attendre tout ce avec quoi – visible ou lisible – elle va pouvoir dialoguer.

Je puis désormais revenir à ces premiers instants de *Human Flow*. Le navire de fortune est encore assez loin. On voit passer, dans la quiétude toute pittoresque d'un documentaire touristique, un petit bateau de pêche local. Puis l'embarcation s'approche et l'on commence de distinguer ses occupants, vêtus de sombre dans le demi-jour, certains équipés de gilets de sauvetage. Le radeau s'approchant, la caméra se déplace alors, logiquement, d'une nouvelle façon : la voici désormais prête à *se pencher depuis une hauteur d'homme*. Ce qui était pur *flow*, pure morphologie abstraite dans les images de drones ou de plans très larges, assume enfin sa promesse de visages, sa qualité d'être *human*. Mais il faudra attendre un peu. On distingue les gens, mais pas encore leurs visages. Ils sont agglutinés en masse sur le radeau gonflable, filmés en légère plongée, c'est-à-dire selon un point de vue subtilement surplombant, comme on les voit, d'ailleurs, surplombés par le bateau des garde-côtes venus à leur rencontre pour qu'ils puissent accoster.

En réalité, le premier plan du film qui soit à hauteur d'homme – et même près du sol, puisque l'homme filmé est accroupi au bord d'une route face à la mer – est une image de l'artiste lui-même en train de photographier ce qu'on déduit, à travers le montage lui-même, correspondre au moment de l'arrivée des réfugiés sur la plage. Ce choix qu'adopte l'artiste de *se placer lui-même au premier plan*, c'est-à-dire à hauteur de sa propre échelle humaine dans un film consacré à une innombrable humanité en détresse – ce choix me semble décisif, révélateur déjà, du « *degré de probité et d'équité* » des images montrées, lors des deux heures et quelques qui suivront, dans *Human Flow*. On comprend dès ce plan que l'artiste, dans son film, sera non seulement le réalisateur de ses images mais aussi leur acteur principal : il se penche sur lui-même se penchant sur les réfugiés. Et comment, alors, se penche-t-il sur autrui ? Gentiment, cela va sans dire. Avec compassion et, même, avec le courage que suppose le fait d'être sorti de son atelier pour aller, avec ses différentes équipes de tournage, courir le monde à la rencontre de toute cette humanité blessée. Mais on

voit déjà que ce qu'il veut surtout, *comme artiste*, c'est nous montrer *son implication dans l'histoire*, implication que l'on acceptera volontiers d'imaginer sincère. Les prochaines secondes de *Human Flow* nous suggèrent qu'après s'être accroupi pour *voir* face à la mer, il s'est levé et a couru vers le rivage pour *agir* sous l'œil de ses propres caméras. Lui-même filme son implication : cela donne, logiquement, des plans urgents, flous, sans horizon, souvent à hauteur de ventre, souvent penchés vers le sol et où apparaissent, fugaces, les premiers mouvements des réfugiés accostant sur cette plage de Méditerranée. Les couleurs si particulières – orange, argentées ou dorées – des gilets de sauvetage et des couvertures de survie rythment toute cette urgence. Les contrastes chromatiques ne semblent pas avoir été trop corrigés. Cela ressemble à du « *cinéma direct* ». La musique des minutes précédentes a fait place, justement, à un incontestable « *son direct* ».

Or très vite, dans le feu de cette action, l'artiste réapparaît. On le voit accompagner un jeune homme frigorifié par la traversée. Il le guide vers l'endroit où l'on sert du thé chaud : « *Drink the tea* », dit l'artiste au jeune homme. « *Thank you very much*, répond évidemment le réfugié, *You are a good man.* » Tout cela filmé, cette fois-ci, en contre-plongée : histoire d'agrandir discrètement notre « *artiste activiste* ». Le plan suivant sera filmé en « *caméra subjective* » et en plongée, soit à la hauteur d'un homme debout interrogeant un homme assis. C'est le point de vue de l'artiste lui-même dont on commence à comprendre la logique des « *hauteurs de vue* ». Le surplombé est un réfugié, transi de froid lui aussi. Question de l'artiste : « *Your name ?* » Réponse : « *My name is Muhammad Hassan.* » Question : « *From where ?* » Réponse : « *Iraq. Salah ad-Din.* » Le regard du surplombé n'est pas confiant tandis qu'il tire sur sa cigarette, et on le comprend bien : l'artiste n'a rien fait d'autre que poser les questions de tout interrogatoire policier à l'arrivée d'un réfugié en Europe.

Sur ce, *cut*. Retour au paysage de Méditerranée. Une embarcation au lointain. La même ? Une autre ? Peu importe, nous sommes déjà dans la « *hauteur de vue* » d'un problème très général, d'une question « *globale* » de notre temps. La lumière, désormais, irise magnifiquement la surface de la mer. Le son est celui d'une eau tranquille, d'une eau insouciant. Et le titre de l'œuvre peut alors apparaître en lettres capitales : *HUMAN FLOW*,
A FILM BY AI WEIWEI.

Je viens de décrire les quatre premières minutes, en forme de prologue, du film en question. Faut-il aller plus loin ? Le film dure deux heures et vingt minutes, je vais donc m'abstenir. Surtout parce que les choix de l'artiste dans la durée ne font que confirmer – et bien plus que cela : porter à l'excès – les tendances qui sont apparues dans les quatre minutes de ce prologue. À seulement reprendre notre typologie sommaire des « hauteurs de vue », nous pourrions alors revenir, de façon plus générale, sur le « degré de probité et d'équité » de cet ambitieux *Human Flow*.

Que délivrent, d'abord, les images produites à hauteur d'appareils ? L'utilisation des drones est si omniprésente et systématique qu'elle a pour conséquence, visuelle et psychique, de tout aplatir depuis le haut, qu'il s'agisse du désert d'Irak ou des jungles du Bangladesh en passant par les collines de la Grèce du nord. La lenteur imperturbable de la machine – évoquant celle d'un gros insecte plutôt que celle d'un oiseau – est partout, s'insinuant jusque dans le dédale des maisons dévastées par la guerre. Elle est souvent accompagnée par la même musique anesthésiante. Elle subit, d'autre part, le contraste des coupes brutales par lesquelles on passera, sans raison apparente, d'un pays et d'un paysage à l'autre. Il deviendra pénible pour le spectateur, à un moment, de *survoler* littéralement, en rase-mottes, une longue file de migrants en route vers la Macédoine, là où le point de vue des *appareils d'État* – la douane, la police, l'armée – ne tardera pas à s'exprimer, notamment du côté de la frontière hongroise et de ses militaires, sans états d'âme.

**C'est une contradiction inhérente
au film d'Ai Weiwei que de tenir
un discours *humaniste* à travers
l'utilisation si profuse et assumée,
c'est-à-dire non critique, d'images
déshumanisantes.**

La hauteur de vue des appareils, comme beaucoup d'outils techniques, a pour conséquence de réifier, de chosifier tout ce qu'ils filment. C'est une contradiction inhérente au film d'Ai Weiwei que de tenir un discours *humaniste* à travers l'utilisation si profuse et assumée, c'est-à-dire non critique, d'images *déshumanisantes*. L'exemple le plus criant de cette

contradiction apparaît sans doute à un moment où, entre deux paroles bien intentionnées à l'égard des réfugiés – « *ce sont des êtres humains, après tout* » –, un travelling parfaitement vertical depuis le ciel vers un camp de réfugiés syriens en Turquie nous montre le mouvement de ceux-ci dans un léger accéléré qui, malgré la relative lenteur du travelling lui-même, nous donne l'impression frappante de nous approcher d'une fourmilière en pleine activité. En somme, nous savons bien que ce sont des êtres humains « *après tout* », mais nous sommes bien obligés de voir ici – l'accéléré indiquant la volonté du réalisateur pour que cela devienne l'évidence – que ce sont des fourmis « *avant tout* ». Un peu plus tard dans le film, la projection statistique sur la démographie africaine – deux milliards et demi d'habitants en 2050 – apparaîtra sur le fond d'une image de termitière géante. L'œuvre se terminera sur un montage en pot-pourri de ces vues de drones partout à travers le monde, en contrepoint de paroles prononcées par un astronaute évoquant, lors de sa mission dans l'espace, sa sublime hauteur de vue au-dessus de notre planète.

Human Flow dispense également ses images à hauteur de mots, et cela bien plus amplement que ne l'annonçait le simple exergue poétique emprunté, dans le prologue, à Nâzîm Hikmet. Un grand nombre d'autres citations viendront en effet, dans le cours du film, se superposer aux images : formules antiques du bouddhisme, poèmes persans, extraits d'Adonis, de Sherko Bekas (poète kurde), de Nizar Quabbani (poète syrien) ou de Mahmoud Darwich... Mais le statut de la parole dans le film mériterait d'être interrogé par-delà ces indications apaisantes de sagesses poétiques ou spirituelles. À qui la parole est-elle surtout donnée ? Telle est la question à poser. Aux réfugiés eux-mêmes ? Pas vraiment : la durée de leurs témoignages excède rarement la quinzaine de secondes – c'est-à-dire la durée de parole des témoins dans n'importe quel journal télévisé –, ce qui condamne leur parole à des énoncés souvent convenus, voire impersonnels, sur la liberté désirée ou la souffrance endurée.

Ceux qui parlent de façon bien plus complète et soutenue, dans *Human Flow*, ce sont en général les *autorités* dont la fonction est, justement, d'envisager les situations de crise depuis le haut. Certes, l'expertise des organisations non gouvernementales est précieuse à travers les paroles

des représentants officiels de l'UNHCR, de Human Rights Watch, de l'Unicef, etc. Mais la chose se complique quand il s'agit d'autorités politiques ou militaires : par exemple, l'officier hongrois qui « *protège* » sa frontière ; la princesse de Jordanie qui parle, élégante, en surplomb sur un paysage montagneux ; ou Walid Jumblatt en personne discourant depuis son palais. Ce sont, chaque fois, des paroles qui se veulent expertes et qui, toujours en anglais, nous expliquent, depuis le haut, les tenants et les aboutissants de la situation des réfugiés. Façon de marcher dans les pas convenus du documentaire télévisuel, où l'artiste, filmé en contrechamp, assume la position du journaliste vedette acquiesçant systématiquement à la parole autorisée. À quoi s'ajouteront d'innombrables citations venues de la presse internationale (pas un seul livre n'étant ici convoqué), de *Die Zeit* (« Angela Merkel : *We can do it* ») au *New York Times*, du *Guardian* au *Spiegel* ou de CNN à CBS News...

Par cette affiliation sans réserve aux médias et aux instances officielles de communication, *Human Flow* ne propose donc rien de ce que Gilles Deleuze aura pu formuler, dans sa célèbre conférence « Qu'est-ce que l'acte de création ? », sur la *contre-information* portée par le travail des artistes au niveau d'un *acte de résistance* : « *Quel est le rapport de l'œuvre d'art avec la communication ? Aucun. [...] En revanche, il y a une affinité fondamentale entre l'œuvre d'art et l'acte de résistance. [...] La contre-information n'est effective que lorsqu'elle devient un acte de résistance*⁸. »

Que se passe-t-il, enfin, à *hauteur d'homme* ? Comment les nombreuses caméras de *Human Flow* regardent-elles les humains ? Que voyons-nous, en tant que spectateurs, de cette façon de voir ? Nous voyons des soldats en Irak surplomber autoritairement la masse des réfugiés accroupis. Nous voyons des hommes et des femmes poser, silencieux sur leur malheur, devant la toile blanche d'une tente de l'UNHCR. Nous voyons quelques femmes prononcer, face à la caméra, quelques mots trop rapides et maladroits. Nous voyons un homme pleurer sur la tombe de cinq personnes de sa famille. Mais pourquoi tant de caméras pour si peu de face-à-face ?

8 - Gilles Deleuze, « Qu'est-ce que l'acte de création ? » [1987], dans *Deux régimes de fous. Textes et entretiens, 1975-1995*, éd. David Lapoujade, Paris, Minituit, 2003, p. 300.

Avant tout parce qu'il s'agit, dans ce « *film d'artiste* », de filmer l'artiste lui-même, caméra à la main, venant porter secours aux réfugiés du monde entier. La véritable « *hauteur d'homme* », dans *Human Flow*, se révèle avant tout comme la mise en scène de la grandeur d'un artiste au corps-à-corps avec la misère du monde.

C'est pourquoi il est possible de voir dans ce film le compte rendu d'un grand pèlerinage humanitaire de l'art vers les territoires du malheur. Film, en somme « *pavé de bonnes intentions* » et techniquement assisté, techniquement construit pour cela. Il réussira sans doute à s'indigner et à nous indigner, encore une fois, sur la situation faite aux réfugiés dans le monde d'aujourd'hui. Mais cette indignation, venant d'un dignitaire du monde culturel, réussit-elle à rendre aux réfugiés la dignité citoyenne qui leur est due ? On dirait que le célèbre artiste vient donner à ceux sur qui il se penche le même genre de dignité par procuration qu'Angelina Jolie aura pu le faire, si gentiment, aux affamés de Sierra Leone. Mais c'est là spéculer bien naïvement sur les vertus éthiques de la société du spectacle : comme si une aura artistique suffisait à « *toucher* » les damnés de la terre pour – tel un toucher d'écrouelles – qu'ils soient rendus à leur dignité de sujets. Qu'on entende bien : ce n'est pas le fait qu'une forme artistique vienne se pencher sur la situation des réfugiés qui est ici mise en question, ou qui devrait être frappée d'interdit. Bien au contraire, il s'agit de dire qu'une telle décision – se pencher sur les réfugiés – se doit de réinventer à chaque instant une *éthique de la forme* capable, au minimum, de ne pas prendre le pouvoir sur le sujet qu'on filme. Il est toujours possible à quiconque, même à un « *grand* » artiste, de s'adresser à autrui ou de le représenter visuellement sans avoir à le regarder « *de haut* » (Vermeer ou Rembrandt, que je sache, n'ont jamais regardé qui que ce fût depuis ce genre de hauteur).

Or la forme construite et mise en œuvre dans *Human Flow* me semble manquer, tout simplement, de cette rigueur esthétique, autant que de la « *probité* » ou de l'« *équité* » qui en découlent. Cela se voit surtout dans la façon dont l'artiste élabore, pendant toute la durée du film, son auto-portrait « *sur fond de réfugiés* » ou selon certains procédés de dialogue dans lesquels la réciprocité n'est jamais qu'un simulacre. À Lesbos, l'artiste fait des *selfies* comme toute star le fait avec ses admirateurs. En Jordanie, l'artiste fait des brochettes (ou fait semblant de les faire). Il filme à distance les queues de réfugiés, il filme de très près un chameau pittoresque.

Ailleurs, il achète quelques fruits à un vendeur à la sauvette et fait mine de vérifier sa monnaie. À Idomeni, il marche trois ou quatre secondes dans la boue, parle à quelqu'un de l'autre côté d'un grillage, s'extasie sur l'image d'un petit chat sur un téléphone portable, filme en marchant au-dessus des tentes de fortune, s'intéresse à sa propre ombre portée et, enfin, simule un échange de passeports avec un réfugié à qui il propose donc de venir habiter, à sa place, dans son atelier berlinois... Politesse – ou ironie – du réfugié : « *Thank you, really, thank you.* » L'artiste répondra d'une phrase que son geste même vient de contredire : « *I respect you.* » Et ainsi de suite : ici, il se fera couper les cheveux (plein cadre) ; là, il aidera une femme à vomir (le seau étant tout près, ou tout prêt) ; ailleurs, il investira l'espace où l'homme endeuillé pleure sa famille ; à Beyrouth, il marchera dans la rue, flanqué de deux militaires assurant sa protection ; à Gaza, il se fera filmer, « *solitaire* » sur la plage, filmant la mer, puis ira danser avec les Palestiniens ; au Kenya, il voudra nous faire croire qu'il est perdu, seul avec son cameraman, au milieu d'une tempête de sable ; à Berlin, il se fera filmer filmant des migrants alignés comme pour un examen militaire ; du côté de Ciudad Juárez, il discutera avec un policier américain, se fera coiffer par un Mexicain misérable et fera des *selfies* avec sa femme. À un moment, il sera encore filmé se filmant lui-même avec, sur la poitrine, une pancarte revendicatrice « *Stand #WithRefugees* », comme s'il était une manifestation à lui tout seul. Au-dessus du slogan est écrit, à la main, en lettres capitales de grande taille : « *AI WEIWEI* ». Il sait depuis longtemps – depuis Duchamp, depuis Warhol – qu'un artiste, c'est d'abord quelqu'un qui signe et dont la signature vaut quelque chose.

Il y a sans doute une bonne intention à tenter de mettre cette valeur de l'art au service de toute une population dévalorisée parce que privée de certains droits fondamentaux. Dans le contexte général de la très grande inquiétude, aujourd'hui, des artistes et des intellectuels à l'endroit du sort des réfugiés – ce qui aboutit, bien heureusement, à une multiplication notable des essais photographiques ou filmiques sur le sujet⁹ –, la par-

9 - Voir notamment Electra Alexandropoulou (sous la dir. de), *No Direction Home*, Athènes, Rosa-Luxemburg-Stiftung, 2016 ; G. Didi-Huberman et Niki Giannari, *Passer, quoi qu'il en coûte*, Paris, Minuit, 2017.

ticularité de *Human Flow* tient, outre son luxe de moyens, au fait que la valeur de l'art y finit par occuper une place centrale et, même, instituante. Il y a bien sûr des œuvres d'art cruciales produites à certains moments de l'histoire, et l'on pourrait même dire que Ai Weiwei a fait plus que Picasso qui, lui, ne s'était pas déplacé jusqu'à Guernica. Mais la valeur de l'art ne fait pas une politique à elle seule. Je ne vois dans ce film, pour finir, qu'un acte de charité abstraite : rien de plus que *la piécette de l'art dans la main du réfugié*.

« Si l'on nous sauve, nous nous sentons humiliés, et si l'on nous aide, nous nous sentons rabaisés », écrivait Hannah Arendt dans *Nous autres réfugiés*, texte écrit depuis sa propre expérience de rétention dans les camps français et depuis son propre périple d'apatride¹⁰. Voilà bien la sensation fondamentale d'indignité du réfugié dans le moment même où il se sent obligé de dire « *Thank you, really, thank you* ». Et voilà qui sera devenu un leitmotiv des écrits politiques de Hannah Arendt concernant le problème des réfugiés, des apatrides ou des parias de la société en général. Dès 1935, alors exilée à Paris, elle affirmait que le problème des réfugiés ne trouvera jamais sa solution à travers quelque « *institution de bienfaisance* » que ce soit : « *Certes, il faut aider ceux qui n'ont pas d'argent. Mais l'argent seul ne résout pas le problème de ces errants*¹¹. » En 1941, dans une lettre ouverte à Jules Romains, elle soulevait cette « *question désespérante : n'avons-nous vraiment le choix qu'entre des ennemis malveillants et des amis condescendants*¹² ? ». La même année, Arendt écrivait avec force et colère que « *l'existence d'un peuple* », ou sa survie lorsqu'il doit fuir la persécution, « *est une chose beaucoup trop sérieuse pour que l'on puisse envisager de l'abandonner aux mains d'hommes riches [...] car seul le peuple lui-même est assez fort pour former une coalition véritable*¹³ ». Que visait-elle donc à travers cette expression, « *hommes riches* » ? Elle visait, de façon à la fois précise (à l'égard des organisations juives américaines) et générale (sur le plan d'une théorie politique), la « *bonne intention* » morale des gestes de bienveillance toujours effectués *depuis le haut*. Elle visait la « *bienfaisance* » considérée sous l'angle d'un « *moindre mal* » – qui n'aboutit jamais, on le sait, à quelque chose de bien – et,

10 - Hannah Arendt, « Nous autres réfugiés » [1943], dans *Écrits juifs*, trad. par Sylvie Courtine-Denamy, Paris, Fayard, 2011, p. 425.

11 - H. Arendt, « Des jeunes s'en vont chez eux » [1935], dans *Écrits juifs, op. cit.*, p. 154.

12 - H. Arendt, « La gratitude de la Maison de Juda » [1941], *ibid.*, p. 269.

13 - H. Arendt, « La guerre juive qui n'a pas lieu » [1941], *ibid.*, p. 272-273.

sur le plan des principes, d'une *dépolitisation du malheur* subi par tant de peuples dans l'histoire. Ce qu'Arendt nommera, en 1944, une « *machine de bienfaisance* » ayant pour conséquence d'« *étouffer les cris de détresse de ceux qui [sont] opprimés*¹⁴ », les obligeant à se contenter d'un sempiternel « *Thank you, really, thank you* » à l'endroit des puissants.

**Les réfugiés réclament
simplement d'être regardés
à égalité.**

Les réfugiés, aujourd'hui comme hier, ont besoin de bien plus que d'une simple bienfaisance ou bienveillance. La bienveillance de leur accueil en Europe ne leur apporte pas, c'est peu de le dire, que des bienfaits. C'est souvent une bienveillance sous conditions, lesquelles donnent l'indice que s'y camoufle une volonté de surveillance et de rejet. Par conséquent, la *forme bienveillante* adoptée par Ai Weiwei en contrepoint de ses images de surveillance par drones interposés, ne fait que rejouer le *regard en surplomb* qui immobilise les réfugiés dans l'impasse politique. Or les réfugiés n'ont pas besoin qu'on tourne pour eux leurs brochettes de viande, qu'on leur tende un seau pour vomir ou qu'on fasse semblant de leur donner un atelier d'artiste à Berlin. Ils réclament simplement d'être *regardés à égalité*, c'est-à-dire d'avoir un statut civique et juridique que les principes généraux de nos démocraties ont un jour gravé dans le marbre, mais seulement dans le marbre. Une œuvre d'art affrontant cette question ne saurait être une œuvre de bienfaisance : elle devrait plutôt tenter d'accuser, de creuser, de mettre le doigt publiquement sur cette plaie de l'histoire. De se comporter, pour tout dire, en *forme critique*.

14 - H. Arendt, « Une leçon en six coups de fusil » [1944], *ibid.*, p. 365.