

## Ceci n'est pas une maison

1.

Le mot grec *Oikonomia* (économie) dérive en partie du mot *Oikos*, qui signifie *maison*. Ceci est toujours présent dans le grec moderne qui, tout en utilisant le mot *spiti* pour désigner une maison, garde aussi, parmi d'autres, les termes *oika*, *katoika*, *oikiakos*.

2.

« ...

Ou par les fenêtres nous verrons  
La nudité et le vide  
De la maison sombre et abandonnée. »  
Alfred Lord Tennyson, *The Deserted House*.

Pour commencer, prenons juste une image : c'est une vue frontale d'une partie d'une maison américaine, un fragment, le coin de la façade éclairée par une lumière vive. C'est une maison blanche, une maison avec un recouvrement à clins en bois, probablement de pin blanc, mais cela pourrait aussi être de l'épicéa, du cèdre ou du cyprès – tous ces bois sont utilisés aux Etats-Unis. La maison a deux étages. La fenêtre du second étage est divisée en quatre sous-cadres en bois qui, à leur tour, se divisent en six petits panneaux de verre. Au premier étage, qui est le rez-de-chaussée, le cadre de la fenêtre est d'un quart plus haut que celui de l'étage au-dessus, et est aussi divisé en quatre petits cadres, chacun d'entre d'eux divisé, dans ce cas, en neuf petits panneaux de verre. Du soin a été mis dans les proportions. Les deux étages sont séparés par un demi-toit en pente, recouvert de tuiles grises. Il fait écho au toit principal que l'on aperçoit au-dessus. C'est probablement une maison d'une bonne taille aux yeux d'un Européen moyen, et à ceux de millions de citoyens américains aussi. L'emprunt immobilier pour l'acquisition d'une telle propriété a du être substantiel, voire astronomique. Mais la maison n'est pas remarquable. L'architecture ménagère par défaut de l'Amérique se résume souvent à une variation sur le style de bardeaux à recouvrement blancs. C'est le classique américain. Cela remonte aux premiers colons anglo-américains. C'est la référence d'une tradition établie, celle d'une (euro) américanité profonde. Cela clame l'appartenance – au foyer et à la nation, et à classe moyenne riche.

Nous pouvons voir, bien sûr, que cette maison a été sapée. Les vitres ont été brisées. Des morceaux de verre pointus y sont restés, comme des indices d'une quelconque sorte d'agression. Un malaise dans les proportions relatives du bâtiment nous avait préparés à cela. Semblable à un large col, le demi-toit s'étend de façon spectaculaire. Il dépasse de trois fois l'extension du toit principal. Même s'il pouvait offrir un abri plus important, il déséquilibre l'ensemble du dessin, il sape toute symétrie recherchée. Et, à regarder de plus près, il est clair que la façade n'a jamais été aménagée. La maison est endommagée et pourtant vierge. Elle n'a peut-être jamais été habitée, le client s'est peut-être désisté, les ouvriers partis avant qu'elle ne soit achevée – une ruine avant même de devenir une habitation.

Mais ceci n'est pas une maison ; c'est une photographie ; et, dans les qualités photographiques, un élément est présent, plus dérangeant que ces signes de destruction naissante. Les formes blanches du bâtiment contrastent avec l'obscurité qui existe à l'intérieur, tout autour, et au-delà de lui. C'est une noirceur en même temps profonde et totalement plate, réelle et tout aussi abstraite. La maison contient cette obscurité et est contenue *par* elle. Se pourrait-il que ce soit simplement l'obscurité de la nuit ? Ou s'agit-il d'une formule esthétique – le noir contre lequel on met en relief de façon dramatique les formes blanches, pour présenter la maison inhabitée comme un pur dessin, l'utilité devenue beauté ? Ou est-ce la griffe d'une absence qui hante toutes ces maisons, et celle des forces de déni qui l'ont produite – économiques, politiques –, métaphysiques même ?

### 3.

« Une maison est un corps d'images qui donnent à l'homme des raisons ou des illusions de stabilité (...) Sans elle, l'homme serait un être dispersé (...) Elle est corps et âme. Elle est le premier monde de l'être humain ».

Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*

Les ruines nous rappellent la matérialité muette du monde, cette chose qui ne soucie absolument pas de nos projets futiles, qui ne reconnaît en rien l'ordre que nos architectures essaient d'imposer au monde. Pourtant, dans leur grande majorité, les ruines sont un des décors de l'histoire et, sur elles, des significations sont érigées, des représentations se font. Pensons juste à la photographie de ruines américaines : les

bâtiments brûlés d'Atlanta, lors de la Guerre Civile, en 1864 ; les perspectives de San Francisco après le tremblement de terre et l'incendie de 1906, faites par Arnold Genthe, ou les réflexions photographiques de Mark Klett sur les mêmes événements, dans la ville de 2006 ; les cabanes abandonnées des métayers dans les photographies de la FSA ; la photographie de la ville fantôme. Les demeures coloniales abandonnées et délabrées des plantations du Mississippi, photographiées par Clarence John Laughlin dans les années 1940. Les photos de presse des cités calcinées, à Newark et ailleurs, lors des soulèvements de l'Amérique noire, dans les années 1960 ; les lotissements Tract à l'aspect provisoire, dans le désert, de Robert Adam ; la maison de rêve de Joel Sternfeld sapée par un glissement de terrain, ou ses emplacements pollués par l'atrocité, des lieux de mémoire gâchée ; et il y aussi, bien sûr, l'imagerie de « *Ground Zero* », faite par Meyerowitz et d'innombrables autres. Les catastrophes américaines ont tendance à devenir symboliques. Il y a toute une série de sites internet consacrés à la photographie de motels abandonnés et de villes fantômes. L'un de ses sites s'est déjà approprié l'une des images de cette série d'Edgar Martins, comme un exemple des « nouvelles villes fantômes » de « lotissements et de '*MacMansions*'<sup>1</sup> » que les gens ne peuvent plus se permettre d'acheter ([www.inquisitr.com/28369/the-new-ghost-towns/](http://www.inquisitr.com/28369/the-new-ghost-towns/)).

L'histoire et l'imagerie de l'abri ou du village en ruines sont requises pour meubler l'épopée, qui se poursuit, du voyage et du passage à autre chose dont les USA sont faits – ou devons-nous dire à présent « étaient faits » ? –, une épopée de catastrophes subies et surmontées, c'est sûr, mais toujours accompagnée d'un sentiment de précarité de l'Amérique, de sa propre brièveté, sa propre incertitude concernant le lieu où elle appartient, si appartenance il y a. A cet égard, le magasin BEST de Houston, fêlé et effrité, conçu par James Wines, et construit comme une ruine, comme s'il était déjà écartelé par des secousses, est ou un pied de nez au destin, ou une immunisation contre lui ; ou alors, une revendication de permanence se faisant passer pour son opposé, qui est l'idéologie solidifiée.

L'Amérique européenne est donc une Nation de colons (ceux qui s'y fixent de manière stable) et, parfois, une nation instable. La maison, ou l'abri, y possède des connotations particulières, qui transmettent l'histoire de communautés établies, ou celle du triomphe de masse de la vie de famille privatisée des classes moyennes, initiée par les catalogues de vente à distance et les magasins Sears and Roebuck, à partir des années 1890. En même temps, de la cabane-dans-la-clairière, passant par les chariots disposés en cercle, aux « communautés privées », la maison qui est l'abri est traquée

par une histoire de peurs et de sièges qui va avec. Toute catastrophe concernant l'abri, le village, devient très rapidement la métaphore de tout un processus historique.

L'Amérique est aussi l'incarnation de ce projet précaire qu'on appelle Modernité, et la Modernité, selon Henri Lefebvre, produit deux états contradictoires. D'un côté, il y a la promesse de « Confort », dont le Foyer est le noyau, aussi bien idéologiquement qu'en termes de bien-être matériel. De l'autre, affirme Lefebvre, se situe l'imminence permanente de ce qu'il nomme « Férocité », qui peut apparaître sous la forme de guerres, de terrorisme, de catastrophes technologiques et écologiques, et des avènements de crises ou d'effondrements économiques. Les images de Martins nous montrent les endroits où ces deux états se sont heurtés récemment. Tout comme Norfolk, Ristelhueber et d'autres ont développé la *'Late Photography'*<sup>2</sup> des terrains de combat du Golfe et d'Afghanistan, Martins l'a fait sur les conséquences de ce qu'on appelle le *Credit Crunch*, le resserrement de crédit (voir David Company, 2003).

#### 4.

Les photographies, affirme Vilém Flusser, « endiguent l'histoire afin de la transformer en tableau vivant » ; la scène y remplace l'événement (V. Flusser, p. 128). Dans ce travail, certaines images de Martins évoquent effectivement l'idée de mise-en-scène. Mais l'effet est plus que juste théâtral, plus qu'un report ou déni de l'histoire, car c'est la réalité historique ou sociale de l'« économie toxique » qui reste dramatisée dans les images, comme une condition de voir, ou plutôt, une condition de la visibilité de l'objet. Si la photographie suspend ici le récit de l'histoire, l'effet est pertinent car voici représenté le chantier de construction paralysé, un lotissement infirmé – la *stasis*, cet état si craint par la modernité. Les bâtiments se tiennent devant le spectateur comme le décor d'un théâtre en faillite, les plateaux d'un projet de film abandonné. Rien ne bouge à l'intérieur ou à travers eux. Ce serait une erreur que de partir du principe, comme certains semblent l'avoir fait, que l'élégance visuelle, l'abstraction, l'interprétation méticuleuse de valeurs formelles et la nécessaire manipulation qui existe ici, tout comme dans une grande partie de la pratique d'Edgar Martins, sont des qualités inconvenantes lorsqu'appliquées aux thèmes de ce travail. Il est vrai que la crise et le malheur humain dévoilés dans beaucoup de ces images sont tout à fait réels, quelle que soit la classe sociale de ceux qui la subissent, et ils imposent à tout photographe une responsabilité éthique. Toutefois, Martins n'a jamais été un photographe humaniste, et il n'est pas non plus un documentaliste social. Il existe, à travers toute son œuvre, une

froideur et une distance, ainsi qu'un souci permanent de la forme. Il y a même une thèse qui le décrit comme un photographe métaphysique. Et pourtant, ce sont justement certains de ces traits qui semblent ici si efficaces. Dans ce travail, par exemple, c'est l'absence de la figure humaine qui affirme le paysage humain ; l'humain est le principe qui est porté disparu, qui a laissé derrière lui un silence visuel. Ceci est une crise humaine. Et c'est dans la transmutation des espaces de vie en structures presque abstraites, que les abstractions plus vastes des marchés financiers, d'une économie inhabitable, sont révélées, rendues présentes dans les déconstructions qu'elles ont causé. Le congédiement de la figure humaine de ces espaces est plus qu'un simple choix esthétique. Parlant grâce à ce que Jacques Rancière nomme « l'expression silencieuse des corps », ces images dépeignent davantage qu'une actualité immédiate, elles montrent un état, une *condition* qui est sociale et empirique, et qui exige pourtant une esthétique qui ne peut être servie de façon adéquate uniquement par l'observation immédiate ou le constat. Elles contournent, et la mélancolie dystopique que l'on trouve dans certains documentaires sociaux, et l'exclusion du Social qui caractérise la plupart de l'art des lieux vidés (J. Rancière, p. 58).

Dans quelques exemples, le travail fait appel aux conventions de la peinture et de la photographie paysagistes et, en vérité, le paysage est le thème récurrent du travail de Martins. La représentation du paysage est généralement basée sur un point de vue rétrospectif, distancé, et même nostalgique, souvent déplacé du présent. Ses effets intensifient ici la lecture par le spectateur des objets/événements précis des photographies. Si l'on accepte les réflexions de Jean-Luc Nancy, l'art paysagiste a toujours représenté le vide et la perte.

« Le Paysage commence par une notion, fût-elle vague ou confuse,  
de l'éloignement et d'une perte de vue, qui vaut pour l'œil  
physique comme pour celui de l'esprit. »  
(Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, p. 103)

Le paysage naît, dit-il, lorsque la figure humaine n'est plus au premier plan, ou lorsqu'elle disparaît entièrement ; lorsque les Dieux sont partis et que le poids de l'allégorie cesse d'exister. Il advient à la suite d'une profonde transformation dans les mentalités de son époque. « Il découpe un lieu pour le retrait de la présence », écrit-il, et ainsi « le paysage est le lieu de l'étrangeté ou de l'étrangement (...) », (J.-L. Nancy, pp. 119, 116). Dans les paysages de Martins, c'est moins le Divin que les éléments d'un sacré *séculaire* qui se sont retirés, c'est-à-dire, les citoyens en tant qu'individus, et la

propriété privé, la richesse habitée et, sous-jacent à tout cela, évidemment, la perte de valeur du Capital. Les chantiers figés et les intérieurs abandonnés peuvent se révéler être les symptômes d'une autre crise à guérir. Ou bien ils peuvent être en train de signifier le déclin relatif du pouvoir de l'Amérique, et même la déstabilisation du sens ou d'un système de sens. Nancy fait remarquer que, si la forme paysage fait son entrée grâce à une perte ou à un déplacement du sens, elle dépeint le lieu « en tant qu'ouverture à un avoir-lieu de l'inconnu », (J.-L. Nancy, p. 114). La terre n'est plus représentée comme un endroit, mais comme un envers, dépourvu de présence et où « ...il n'y a nul accès à un « ailleurs » qui ne soit lui-même « ici », dans l'angle ouvert sur un pays qui n'est occupé que de s'ouvrir en soi. », (J.-L. Nancy, p. 114). L'intensité de l'absence dans les photographies de Martins est glaçante : les routes à demi construites qui passent parmi les non-maisons, le chantier de construction qui se fond dans le crépuscule, perdant apparemment toute matérialité, le terrain de golf sans joueurs, un isolement qui suinte dans les quartiers qui n'ont pas réussi à exister. Une absence encore plus profonde réside peut-être dans la perte de notre capacité à nommer, à reconnaître ces endroits. Ils ne constituent plus la nature, puisque la construction s'en est emparée, mais ils ne sont pas vraiment non plus une culture matérielle, le chantier s'est arrêté et est parti, ayant inventé le « Nulle part » qui, comme par hasard, est la signification du mot de Thomas More, « Utopie ». Ces endroits, innommables, suspendus entre les catégories, sont bien connus d'Edgar Martins. C'est dans l'obscurité, dans la lumière qui disparaît et dans le ciel noir qu'il amène la dimension sociale et métaphysique qui peuple son travail, celui-ci inclus. Et, dans l'obscurité, on peut déceler l'absence, en ce moment, de tout autre récit historique alternatif ou, du moins, l'incapacité de l'Amérique à en imaginer un. Cela rappelle le rien qui est derrière la porte dans *Huis Clos* de Sartre, ou qui entoure les « endroits » de Beckett, signifiant qu'il n'existe pas d'extérieur à ceci.

Pour Heidegger, l'habitation constitue une des raisons de notre Être dans le monde. L'habitation, écrit-il, n'est rien d'autre que « le rapport entre l'homme et l'espace » (M. Heidegger, p. 157). Si l'habitation a été minée, on peut alors déceler, dans l'obscurité qui se concentre sur la maison, la présence du non-Être. En ceci, l'effet des visualisations de Martins est celui de compléter le cercle à l'intérieur duquel l'historique et le métaphysique se rencontrent.

Quelques critiques ont exprimé une certaine gêne concernant le remaniement numérique restreint, effectué par Martins sur des images de ce travail, dans la mesure où cela pouvait diminuer toute revendication possible d'authenticité. C'est une curieuse réaction, étant donné la non nature de documentaire social de son catalogue antérieur. Cela semble révéler, en outre, une mésintelligence de l'actuelle situation de la photographie. La thématique de ce travail est centrée autour d'une crise et il s'agit aussi, nous le constaterons, d'un travail engendré par une crise de son propre médium.

Il se trouve que le mot *crise* a sa racine dans le mot grec *krisis*, signifiant « décision ». Le mot *décision* charrie des connotations de « coupure », de « réduction ». *Ruins of a Gilded Age* est une intervention photographique dans une crise. Avant d'être un ensemble d'images, c'est une série de décisions, d'entailles. En un certain sens, ce travail est un ensemble de fictions. Et la fiction est une façon de trancher, d'extraire et de réarranger le Réel. Rancière affirme que « le réel doit être fictionné pour être pensé » (J. Rancière, p. 60). Donc, le Réel doit être transformé (et traduit ?) afin d'être compris. Le mot *fiction* est associé à une action factice qui sert à produire des effets réels (une *feinte*), et il signifie en même temps l'idée de quelque chose de fabriqué (« *fait* » et « *fabrique* » partagent la même racine), quelque chose de véritable, même si manufacturée (F. Kermode, chap. II). Les fictions, tout comme les décisions et les crises, sont *faites*. Même si nous continuons d'accepter largement la qualité indexicale de la photographie, photographier quelque chose est forcément la fictionnaliser ; choisir, intensifier, lier les abstractions (extraites) du continuum visuel en des séquences, et ainsi de suite, constituent tous des actes d'imagination, de fiction. Plus qu'une reproduction *du* Réel, les photographies établissent un rapport à cette fédération de perceptions et réflexions, de discours et de simulations qui, au-delà de la matérialité brute, constituent le Réel. En tant que créateur d'une œuvre consciemment « esthétique », Martins n'essaye pas de faire un simple registre de l'actualité. Son travail *joue* sur les frontières de ce que Rancière appelle « la raison des fictions et la raison des faits » (J. Rancière, p. 55) ; il naît lui-même de ce rapport, un produit d'une autre crise, dans laquelle les catégories de Photographie d'art et de Photographie documentaire ne se sont pas vraiment écroulées, chacune de son côté, mais se sont plutôt mêlées. Le travail de Martins est porteur de la crise qu'il aborde, une crise qui n'est qu'en partie

économique. De façon plus immédiate, le thème évident de *Ruins of a Gilded Age* le place à un point de convergence de thèmes parallèles, chacun d'eux déterminé par une peur de la perte de la réalité : la crainte que la numérisation ait érodé le réalisme photographique et compromis toute qualité de récit de la vérité, dans ce médium et même au-delà, et la peur de l'érosion par Wall Street de ce qu'on nomme singulièrement l'économie *réelle*. Le philosophe Peter Osborne<sup>3</sup> a suggéré que les angoisses concernant la turbulence épistémologique provoquée par l'ubiquité du numérique, sont elles-mêmes les exemples déplacés de la gêne plus fondamentale éprouvée à propos de la perte du réel dans les pratiques de « Jeu de l'échelle » du Capital financier, dont les répercussions se sont propagées comme un virus, bien au-delà des domaines évidents du célèbre quartier d'affaires. Les complexités labyrinthiques de la propriété, les transactions à la vitesse de la lumière, les produits financiers fictifs, les actifs de capitalisation imaginaires, les fonds spéculatifs et les marchés à terme, les dettes toxiques, les forclusions de propriétés dont les emprunts hypothécaires restent impayés, et les entreprises en faillite, sont les véritables causes et les vrais effets d'une perte de la réalité, d'un monde qui peut à peine être pensé. Pourtant, les fictions réelles de Martins sont mises au premier plan – en vue de tous. Les fictions de Wall Street ont berné pratiquement tout le monde.

## 6.

Martins se mêle d'un réel qui a déjà beaucoup souffert d'autres interférences. Son ingénierie est rendue spectaculairement visible par l'utilisation de la séquence d'images d'objets, souvent en équilibre précaire, qui forment des assemblages ou des constructions – je les appellerai sculptures – érigées par Martins dans les intérieurs abandonnés, à partir des débris et du bric-à-brac qui y ont été laissés. Les images sont réparties à l'intérieur de l'œuvre, et jouent une sorte de rôle de *contrepoint dissonant* dans le thème dominant de l'imagerie panoramique ou formelle de bâtiments et de paysages. Les sculptures ressemblent aux assemblages presque accidentels trouvés et photographiés par Richard Wentworth dans les rues de Berlin (*Berlin 117*), ou les sculptures ludiques de Fischli et Weiss, et de l'artiste néo-zélandais Paul Cullen. Elles sont une sorte de prise de notes avec des objets, un *bricolage* poétique. Par la façon dont leur précarité imite celle des bâtiments qui les encerclent, elles peuvent être considérées comme une forme de commentaire. Elles sont peut-être l'expression du souhait de Martins de tirer quelque chose de l'inutilité qui l'entoure, un geste ludique de



créativité contre le désespoir. Il y a ici, c'est sûr, une tentative d'élaborer une « forme de visibilité », dans laquelle les deux séquences opposées de représentation et de méthode focalisent notre attention sur la *confection* générale de l'œuvre dans son ensemble, c'est-à-dire son imaginaire. Ce sont des marqueurs, les indices de l'activité de Martins – les photographies des constructions d'autrui et celles de ses propres constructions – sous la forme, dans les deux séquences, d'un arrangement d'objets, d'une manipulation. Ils consignent son tour de force à lui, Martins, son inclusion dans le monde représenté, sa responsabilité de la représentation. Ils font ici écho aux « gestes de reportage et de représentation » de Jeff Wall (B. Stimson, p. 109), au « témoin subjectivé » (M. Rosler, p. 211). Tenant compte de ceci, l'utilisation par Martins de procédés numériques est mise en avant comme ni plus ni moins une manipulation, que n'importe quels autres procédés ou stratégies déjà employés par lui.

## 7.

Le réel est devenu irréel. Les bâtiments abandonnés pompent la présence du paysage. Certains intérieurs, avec leurs structures mises à nu et leurs bouts éparpillés d'appareils de chauffage et d'aération, ont l'air d'installations artistiques. Comme les abstractions du système économique qui les a mis dans cet état, ils sont devenus des pures formes sans contenu. Quelques bâtisses ressemblent à des maisons de poupées, ou à des maquettes de villages. Ce n'est pas la photographie qui les a rendus étranges, mais l'économie sur laquelle ces maisons et ces intérieurs se sont basés – une économie aussi illusoire que les intérieurs dans une photographie de Thomas Demand.

*Ruins of a Gilded Age* produit non pas une vérité unique, mais une manière de, sans mentir, « recompliquer la réalité »<sup>4</sup>, une réalité incarnée dans le témoignage de sa propre beauté et assise sur la documentation de sa propre esthétique.

Peter D. Osborne

2010

## REFERENCES :

Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, éd. PUF, Paris, 1961.  
*The Poetics of Space*, Translated by Maria Jolas, Boston, Beacon Press (1969).

David Company (2003) 'Safety in numbness: some remarks on the problem of 'late photography', in Green and Lowry, (ed.) *Where is the photograph?*, Photoworks, Maidstone, Kent, pp. 88-94.

David Green and Joanne Lowry (Eds.) (2003) *Where is the Photograph?*, Brighton, Photoworks

Vilém Flusser, *Writings (Electronic Mediations)*, University of Minnesota Press, 2004

Martin Heidegger, « L'origine de l'œuvre de l'art », in *Chemins qui ne mènent nulle part*, traduction de Wolfgang Brokmeier, Gallimard, Paris, 1962.

(1975) *Poetry, Language, Thought*, translated by Albert Hofstadter, Harper Colophon Books, New York.

Robin Kelsey and Blake Stimson (Eds.) 2005, *The Meaning of Photography*, New Haven and London, Yale UP

Frank Kermode (2000) *The Sense of an Ending, Studies in the Theory of Fiction*, 2<sup>nd</sup> Edition, Oxford: OUP.

Henri Lefebvre, *Introduction à la modernité*, Editions de Minuit, coll. « Arguments », Paris, 1962.

(1995) *Introduction to Modernity*, London, Verso.

Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, Editions Galilée, Paris, 2003

(2005) *The Ground of the Image*, New York, Fordham UP.

Jacques Rancière, *Le Partage du sensible : esthétique et politique*, La Fabrique Editions, Paris, 2000.

(2006) *The Politics of Aesthetics*, London/NY: Continuum.

Martha Rosler (2004) *Decoys and Disruptions – selected writings 1975-2001*, Cambridge Mass., London: MIT Press/October Books.

Blake Stimson, 'A Photograph is Never Alone' in: Kelsey and Stimson (Eds.) 2005, *The Meaning of Photography*, New Haven and London, Yale UP

---

<sup>1</sup> *MacMansion* est le nom péjoratif donné à ces nouvelles maisons, généralement très vastes et à plusieurs étages, aux dimensions disproportionnées par rapport à leur emplacement, massives et de mauvais goût, avec plusieurs toitures et des garages pour au moins trois voitures, bâties ces dernières années par et pour les nouveaux-riches. (NdT)

<sup>2</sup> 'Late Photography', appellation difficilement traduisible, fait allusion au mot « retard » (puisqu'elle arrive « en retard » à l'événement déjà couvert par d'autres médias) et au mot « tardif » (dans les derniers stades de son histoire). (NdT)

---

<sup>3</sup> Peter Osborne, à ne pas confondre avec l'auteur de cet essai, était, jusqu'à sa scandaleuse fermeture cette année, Professeur de philosophie au Centre de Recherches en Philosophie européenne moderne de l'université du Middlesex. A partir de septembre, il suivra le Centre dans ses nouveaux locaux, à la Kingston University, dans le sud-ouest de Londres.

<sup>4</sup> Une phrase utilisée par Don DeLillo pour décrire la fonction du roman.

**Peter D. Osborne** est maître de conférences en Etudes culturelles et en Histoire et théorie de la photographie à la Faculté des Média de l'Institut de communication de Londres, qui fait partie de l'Université des arts de Londres. Il est l'auteur de *Travelling Light, photography, travel and visual culture*, Manchester University Press, et de nombreux articles, exposés et essais pour des catalogues, sur la photographie et le paysage, l'art, la photographie et les voyages, et sur la photographie latino-américaine. Il travaille en ce moment à un livre intitulé *Commemorating the Present – photography and the contemporary cultural condition*. Il fait partie du conseil de rédaction du journal néo-zélandais de théorie de l'art, *Z/X*.