

Matthew FULLER et Eyal WEIZMAN, *L'Art de la contre-enquête. Esthétiques de l'investigation-politiques de vérité*, trad. de l'anglais par C. Dutheil de la Rochère, Dijon, Les Presses du Réel, coll. Esthétique : critique, 2025, 276 pages

Paul Bernard-Nouraud



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/questionsdecommunication/44059>

DOI : 10.4000/16eca

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Éditions de l'Université de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2026

Pagination : 506-513

ISBN : 9782384512560

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Paul Bernard-Nouraud, « Matthew FULLER et Eyal WEIZMAN, *L'Art de la contre-enquête. Esthétiques de l'investigation-politiques de vérité*, trad. de l'anglais par C. Dutheil de la Rochère, Dijon, Les Presses du Réel, coll. Esthétique : critique, 2025, 276 pages », *Questions de communication* [En ligne], 49 | 2026, mis en ligne le 01 juin 2026, consulté le 17 juin 2026. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/44059> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/16eca>

Ce document a été généré automatiquement le 17 juin 2026.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

Matthew FULLER et Eyal WEIZMAN,
*L'Art de la contre-enquête. Esthétiques
de l'investigation-politiques de vérité*,
trad. de l'anglais par C. Dutheil de la
Rochère, Dijon, Les Presses du Réel,
coll. Esthétique : critique, 2025,
276 pages

Paul Bernard-Nouraud

RÉFÉRENCE

Matthew FULLER et Eyal WEIZMAN, *L'Art de la contre-enquête. Esthétiques de l'investigation-politiques de vérité*, trad. de l'anglais par C. Dutheil de la Rochère, Dijon, Les Presses du Réel, coll. Esthétique : critique, 2025, 276 pages

- 1 Co-écrit avec Matthew Fuller, le nouveau livre d'Eyal Weizman apparaît comme le prolongement de son précédent essai paru en français il y a quatre ans (*La Vérité en ruines. Manifeste pour une architecture forensique*, trad. de l'anglais par M. Saint-Upéry, Paris, Éd. Zones, 2021 [2017]). E. Weizman poursuit donc son œuvre d'explicitation des lignes directrices du travail d'enquête que mènent depuis près d'une quinzaine d'années les membres du collectif *Forensic Architecture* qu'il a cofondé avec M. Fuller. Un travail désormais reconnu à l'international, de sorte que ses méthodes ont essaimé bien au-delà des cercles universitaires et militants où elles ont été initialement mises au point, pour être adoptées par de nombreux consortiums de journalistes d'investigation.

- 2 Elles consistent principalement à mener des contre-enquêtes sur des situations d'abus de pouvoir étatique de tous types (crimes d'État, crimes de guerre, violences policières, discriminations et agressions racistes, non-assistance à personnes en danger, mise en péril écologique, etc.) auxquelles le pouvoir judiciaire n'a généralement pas su, pu ou voulu apporter une réponse satisfaisante proportionnellement au tort infligé. Par conséquent, les équipes de *Forensic Architecture* s'emploient à reconstituer la chaîne causale ayant conduit à la commission de tel ou tel abus en réexaminant l'ensemble des données accessibles en sources ouvertes afin de produire une nouvelle enquête et susciter, le cas échéant, un nouveau procès.
- 3 Ce qui distingue, y compris sur le plan qualitatif, cette démarche de celles que peuvent suivre nombre d'enquêteurs traditionnels, qu'ils soient policiers ou journalistes, tient au fait que les chercheurs et les artistes impliqués dans les contre-enquêtes de *Forensic Architecture* sont formés non seulement au décryptage, mais à la création, pour ne pas dire au cryptage, des images qui forment l'essentiel des sources qu'ils analysent et recourent, démontrant au passage que la recherche de type universitaire peut s'avérer une bonne préparation à l'étude minutieuse et critique des pièces d'un dossier, ainsi que le recommandait déjà en son temps Robert Badinter (Dany Cohen, « Écrits sur la justice dans la presse », *communication au colloque « Robert Badinter, un universitaire avocat, héritier des Lumières »*, 8 oct. 2025, Panthéon-Sorbonne Université Paris 1). M. Fuller et E. Wiseman entreprennent de théoriser cette dimension « artistique », qu'ils qualifient plus volontiers d'« esthétique ». En effet, leur but revendiqué est « de montrer qu'une enquête antihégémonique, qui consiste à prélever et combiner des enregistrements individuels jusqu'à ce qu'ils deviennent collectifs – un bien commun – est un principe intrinsèquement esthétique » (p. 8), à telle enseigne que M. Fuller et E. Weizmann entendent, à travers ce livre, « expliciter une pratique que nous appelons *esthétique de l'enquête* » (p. 10).
- 4 Cependant, l'un et l'autre se disent conscients du fait « qu'au sens usuel, “esthétique” et “enquête” sont rarement appariés » (p. 24). Sur ce point, leur constat rejoint celui que formulaient Aline Caillet et Frédéric Pouillaude (« Introduction. L'hypothèse d'un art documentaire », dans A. Caillet et F. Pouillaude [dirs.], *Un art documentaire. Enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017, p. 7-26, ici p. 9) : « Que des pratiques contemporaines puissent être tout à la fois représentationnelles, non fictionnelles et pleinement artistiques, voilà qui semble bien difficile à penser dans le paysage actuel de la philosophie de l'art ». Ce dernier a cherché ensuite à ouvrir ce paysage en proposant une approche des « représentations factuelles », ainsi qu'il les désigne, à travers le prisme de la philosophie de l'art, ou, pour être plus exact, en confrontant l'esthétique aux dites « représentations factuelles » qui s'imposent de fait à elle (F. Pouillaude, *Représentations factuelles. Art et pratiques documentaires*, Paris, Éd. du Cerf, 2020).
- 5 En un mouvement rigoureusement inverse, d'autres esthéticiens (Carole Talon-Hugon, *L'Artiste en habits de chercheur*, Paris, Presses universitaires de France, 2021) se sont efforcés de se soustraire à cette imposition. Afin de maintenir le paysage académique dans son *statu quo ante*, ils l'ont entouré d'une multitude de positions de principes esthétiques destinées à repousser ce qu'ils percevaient comme des assauts contre la citadelle artistique. Aux yeux de C. Talon-Hugon comme d'autres, les enquêtes de *Forensic Architecture* tombent en quelque sorte sous le coup de l'alternative à laquelle elles furent effectivement soumises par une partie du monde de l'art en 2017 lors de la

présentation d'une de leurs enquêtes à l'exposition quinquennale d'art moderne et contemporain *documenta* de Cassel (Allemagne) sur un crime raciste commis dans cette même ville quelques années plus tôt : ou bien ce genre d'enquête est de l'art, mais en ce cas ce n'est pas une preuve, ou bien c'est une preuve, mais en ce cas contraire ce ne peut être de l'art (p. 14). Comme on sait, la question posée en termes dilemmatiques se solde à peu près toujours par une réponse anathématique. Ce qui est plus inattendu est que la liste des actions artistiques incluant celles de *Forensic Architecture* qu'une philosophe comme C. Talon-Hugon exclut de son champ d'étude sans l'excepter de son domaine de compétence évaluative révèle que la scène artistique contemporaine, loin d'évoluer hors du monde, le fait en vérité bouillonner, et que ce bouillonnement oblige à repenser conjointement et les formes de l'art et ses limites plutôt qu'à figer les unes et les autres. En ce sens, écrivent M. Fuller et E. Weizman, « une enquête esthétique a un double objectif : c'est à la fois une enquête sur le monde et sur les moyens de le connaître » (p. 25).

- 6 Certes, comme « l'art documentaire », « l'art de la contre-enquête » – ce livre en est un bon exemple – part un peu dans tous les sens, mais cela ne l'empêche aucunement d'indiquer de véritables directions, que celles-ci pointent vers des cas pratiques, ou vers une nécessaire recomposition théorique et épistémologique suscitant, pour être menées à bien, de nouvelles « communautés épistémiques » (p. 28). Celles-ci se sont constituées en réaction à « l'essor de ce qu'on pourrait appeler l'*antiépistémologie* » (*ibidem*), estiment M. Fuller et E. Weizmann, qui désignent par-là « des pouvoirs politiques pour qui la notion de vérité, toujours conditionnelle, doit être remplacée par l'impression grisante de certitude » (p. 29). Dans l'une des rares tentatives de mise en perspective historique qui parsèment leur livre, pris qu'ils sont par l'urgence de la situation et le caractère de plus en plus pressant des problèmes que pose la montée en puissance de l'« antiépistémologie », les deux auteurs rappellent toutefois avec Hannah Arendt et Rosa Luxemburg, que « ce rapport à la vérité ne date pas d'hier », ne serait-ce que parce « qu'il est bien connu des peuples colonisés » (p. 31). Un précédent qui mériterait donc sans doute d'être approfondi, ne serait-ce qu'appréhender en quoi le « mensonge vital » (« *Lebensluge* ») régissant la vision colonialiste, pour le dire avec Ann Laura Stoler d'après Georg Simmel (*Au cœur de l'archive coloniale. Questions de méthode*, trad. de l'anglais par C. Jacquet et J. Gross, Paris, Éd. EHESS, 2019 [2009], p. 328) est aujourd'hui l'objet non seulement d'une nostalgie, mais d'un réinvestissement politique. Reste que les analyses de M. Fuller et E. Weizmann permettent là aussi d'éclairer rétrospectivement cette question. Cependant, à leurs yeux, l'enjeu prioritaire se situe sur un autre plan : celui, théorique, de la redéfinition de l'esthétique, qui est l'objet de la première des trois parties qui structurent leur ouvrage (le chapitre consacré à « L'esthétique » qui suit l'introduction précède le chapitre intitulé « Enquêtes » et celui, plus court, suggérant quelques « Propositions »).
- 7 L'esthétique telle que les deux auteurs la redéfinissent apparaît comme un mixte d'expérience – sensible – et d'expertise – théorique –, à la fois « *sensation/perception* », écrivent-ils, et « *création de sens* » (p. 45, soulignés dans l'original). Par quoi ils ne renoncent donc ni aux fondements relationnels de toute esthétique, ni à la vérification empirique qu'exige l'interprétation de ces relations, pas plus qu'à l'élaboration philosophique dont celle-ci fit l'objet avant que l'Esthétique ne fût érigée en une branche philosophique spécifique à partir du milieu du XVIII^e siècle, pour reprendre

quelques-unes de ses caractéristiques auxquelles Jean-Marie Schaeffer, pour ne citer que lui, a consacré quelques-unes de ses études les plus serrées (*L'Art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, 1992 ; *Les Célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, Paris, Gallimard, 1996 ; *L'Expérience esthétique*, Paris, Gallimard, 2015).

- 8 Plutôt que de faire sortir l'esthétique de son lit, l'usage qu'en font M. Fuller et E. Weizmann en augmenterait plutôt le cours en l'éveillant à de nouvelles problématiques et, par conséquent, à de nouvelles catégories notionnelles : « Cette définition de l'esthétique nous permet d'introduire deux dérivés, arguent-ils : l'hyperesthétique, qui, de notre point de vue, est l'accentuation et l'élaboration de cette expérience, et l'hyperesthésie, un état où l'expérience est surchargée ou s'effondre, si bien que les sensations ne font plus sens » (p. 45-46). Il est certainement symptomatique d'une époque que la dégradation de l'expérience sensible, correspondant au processus de désensibilisation que diagnostiquent les deux auteurs, provoque non plus une anesthésie, mais une hyperesthésie ; comme il est non moins significatif qu'un tel état suscite un dispositif – l'hyperesthétique – qui lui ressemble. La qualité de cette ressemblance mérite d'être définie, mais encore faut-il pour cela s'assurer auparavant que les deux termes de la nouvelle esthétique que prônent M. Fuller et E. Weizmann soient bien distingués. En effet, l'hyperesthétique qu'ils promeuvent se présente comme un moyen de redonner sens à une situation d'hyper-sollicitation des sensations obérant justement cette possibilité d'en extraire un sens. « En tant qu'empreinte d'un événement, l'hyperesthésie se retrouve notamment chez les personnes qui ont été torturées, victimes d'intenses douleurs et d'une alternance entre déni d'information (par exemple, la privation de la vue et du son) et surstimulation sensorielle (musique forte en boucle, à Guantanamo, par exemple) » (p. 107), écrivent ainsi M. Fuller et E. Weizmann. Dans ces cas de violence extrême, même si ce ne sont pas les seuls en cause, « l'hyperesthésie en vient à briser le sens, à bloquer l'aptitude à faire sens » (p. 109). L'hyperesthétique apparaît dès lors comme une réélaboration des situations d'hyperesthésie.
- 9 Face, par exemple, à un traumatisme qui « peut également induire un état de *chronoesthésie* », laquelle « consiste à vivre simultanément des souvenirs, des sensations présentes et des scénarios futurs » (p. 95), précisent les auteurs, il s'agira ainsi de réélaborer une chronologie des faits à différentes échelles temporelles afin de restituer à l'incident son déroulement et à l'instituer au sein d'une succession historique qui en explique l'occurrence. « S'il y a autant de Noirs qui sont tués par la police, c'est parce que cette fraction de seconde englobe toute la durée de la violence raciale, de l'esclavage, de la ségrégation et de l'apartheid » (p. 127), soutiennent M. Fuller et E. Weizmann en référence à la théorie de la « fraction de seconde » qui sert à justifier *a posteriori* les décisions que prennent les policiers « dans le feu de l'action », comme on dit, de tirer sur un individu suspect. Dans le cas du meurtre de Harith Augustus, un homme noir abattu par la police de Chicago en 2019, « compte tenu de l'invocation de la fraction de seconde et du fait qu'une fraction de seconde n'est pas une durée exacte », il s'est ainsi agi, pour les équipes de *Forensic Architecture*, d'analyser « la fusillade suivant les six échelles de temps suivantes : millisecondes, secondes, minutes, heures, jours et années » (p. 129). Sous ce rapport, l'hyperesthétique produit un travail de réélaboration parce qu'elle procède d'un travail d'enquête, ce genre-là d'esthétique étant indissociable de ce type-là d'enquêtes. De même que l'hyperesthétique est

« réélaborative », pour en définir ainsi le sens, de même, affirment M. Fuller et E. Weizmann, « une enquête, comme toute démarche perspectiviste, est *constructive* dans la mesure où elle fabrique son rapport avec ce qu'elle observe, ou ce qu'elle comprend en observant ». Elle est en outre, poursuivent-ils, « *constitutive* dans la mesure où, en recherchant, en soumettant de nouvelles conditions de savoir, de voir et de faire, elle crée la possibilité, voire elle rend possible de nouveaux ensembles de rapports entre ces objets, en mettant en jeu la capacité d'éprouver la formation de la réalité d'un point de vue plus large » (p. 138).

- 10 Ces précisions fournies quant au sens de l'enquête esthétique n'en éclairent pas complètement les moyens. Afin d'en saisir l'originalité et, là aussi, la valeur symptomatique, il faut sonder la part d'implicite que conserve malgré tout cet ouvrage dans ses présupposés théoriques. Un cas pratique offre en ce sens de précieux indices. Celui-ci remonte à 2007, soit avant que ne soit fondé le groupe *Forensic Architecture*, ce qui est là encore l'une des rares fois où les auteurs mentionnent un précédent artistique historique avec celle où ils reconnaissent en une installation de Hans Haacke, *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings*, de 1971, « une des œuvres fondatrices de l'esthétique de l'enquête » (p. 153) ; reconnaissance à laquelle Pierre Bourdieu n'aurait pas manqué de souscrire, lui qui voyait précisément en l'artiste « celui qui est capable de *faire sensation* » (Pierre Bourdieu et Hans Haacke, *Libre-échange*, Paris, Éd. Le Seuil, 2023 [1993], p. 45). En 2007, donc, l'Electronic Disturbance Theater 2.0 et b.a.n.g. lab, que M. Fuller et E. Weizmann présentent comme des « laboratoires artistiques » (p. 53), mettent au point une application GPS permettant de guider les migrants à la frontière entre le Mexique et les États-Unis, en leur indiquant l'emplacement de ressources disponibles tout en leur donnant accès à des poèmes écrits dans le cadre de ce projet. Celui-ci, en concluent les deux auteurs, « s'est donc emparé d'une infrastructure militaire, le GPS, et l'a retravaillée pour en faire un moyen d'autonomisation politique et tangible, et un outil de réflexion » (*ibid.*). En d'autres termes, la particularité de ce type de projets artistico-militants ou activistes, comme on les qualifie parfois, tient moins au fait qu'ils procèdent par transgression des normes établies au nom de normes supérieures, quitte à « faire sensation », comme disait P. Bourdieu, mais qu'ils recourent pour cela à un art de la réplique. À l'usage militaire du GPS, les artistes répliquent par un usage pacifique bien qu'antagoniste. Dans un autre cas tout aussi éloquent, et afférent à la situation migratoire, cette fois dans l'espace euroméditerranéen, les membres de *Forensic Oceanography* affiliés à *Forensic Architecture* se sont emparés des outils de surveillance dont dispose Frontex (agence européenne pour la gestion de la coopération opérationnelle aux frontières extérieures des États membres de l'Union européenne) pour cartographier la mer Méditerranée afin de produire des répliques cartographiques prouvant que Frontex laisse mourir des migrants en perdition dans cette zone en toute connaissance de cause (Charles Heller et Lorenzo Pezzani, *Forensic Oceanography. Death by Rescue: The Lethal Effects of Non-Assistance at Sea, 2011-2016*, Londres, Université de Londres, 2017).
- 11 Comme son nom le suggère, « l'art de la contre-enquête » est donc aussi un art de la réplique, au double sens du mot. Dans un contexte où « l'État assoit sa légitimité en s'arrogeant le monopole de la violence » autant qu'« en imposant le monopole de l'enquête » (p. 196), soulignent M. Fuller et E. Weizmann, produire une contre-enquête revient certes à répliquer à l'État mais, en lui opposant une réplique exacte quoique plus complète de l'enquête que celui-ci aurait dû mener, le collectif expose de surcroît publiquement l'État à un procès en légitimité quant au monopole qu'il entend exercer

sur la violence comme sur l'élucidation de sa commission. Là se situe la portée non seulement transgressive, mais véritablement subversive de cette hyperesthétique opérant dans le strict respect des procédures de l'enquête. En retournant contre l'État et ses propres moyens et les normes dont il est censé garantir le maintien, *Forensic Architecture* fait donc plus que troubler la répartition des rôles : ses projets menacent d'en renverser le bien-fondé. Or cette menace est d'autant plus sérieuse que c'est sous la forme esthétique-artistique de la réplique que la notion de retournement est sollicitée et que celle de renversement devient envisageable. Car la réplique ressemble à ce à quoi elle réplique, elle s'en distingue à peine : une indistinction qui justifie en conséquence qu'on mobilise contre elle toutes les ressources de l'esthétique classique, pour ne pas dire classiste, qui pressent parfaitement la gravité de la menace, du moins celle pesant sur un art qu'on voudrait encore inoffensif – malgré les avant-gardes, ou du fait de leur institutionnalisation (Nicolas Heimendinger, *L'État contre la norme. Institutions publiques et art d'avant-garde : France, États-Unis, Allemagne*, Paris, CNRS Éd., 2025).

- 12 Étonnamment, M. Fuller et E. Weizmann semblent finalement quelque peu sous-estimer la portée subversive de leur entreprise, ou à tout le moins sa portée spatiale. « Dans la mesure où l'art du mensonge connaît un regain dans les institutions du pouvoir, l'art de la vérité a peut-être sa place dans les musées » (p. 267), suggèrent-ils aux dernières pages de leur livre. Sans doute l'apparente naïveté de la proposition se réduit-elle aussitôt qu'on songe qu'à leurs yeux le musée peut et doit aussi être envisagé sous la catégorie de la réplique – comme un lieu où la réplique au pouvoir étatique est encore praticable, l'utopie y répliquant à l'idéologie, pour le dire en les termes de Karl Mannheim (*Idéologie et utopie*, trad. de l'allemand par J.-L. Evard, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2006 [1929]) repris par Paul Ricœur (P. Ricœur, *L'Idéologie et l'utopie*, trad. de l'anglais [États-Unis] par M. Revault d'Allones et J. Roman, Paris, Éd. Seuil, 2005 [1986]). Et sans doute M. Fuller et E. Weizmann n'ont-ils pas tout à fait tort d'espérer en ce sens, même dans le contexte français où le contrôle de l'État sur les institutions muséales est pourtant singulièrement étroit. Il n'en demeure pas moins que le musée est lui aussi une institution de pouvoir, à défaut de dépendre du pouvoir ; qu'il n'est pas qu'un lieu de contre-pouvoir potentiel, mais aussi un lieu de production de pouvoir et de savoir, et de reproduction de la domination, comme tout un pan de la sociologie critique n'a eu de cesse d'en renouveler la démonstration depuis le milieu des années 1960 jusqu'à aujourd'hui (suivant une ligne qui irait de Pierre Bourdieu et Alain Darbel *L'Amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, Paris, Éd. de Minuit, 1966 ; à Bernard Lahire, *Ceci n'est pas qu'un tableau. Essai sur l'art, la domination, la magie et le sacré*, Paris, Éd. La Découverte, 2015). Une critique qui peut se prévaloir de celle, esthétique, voire esthète en l'occurrence, qu'a résumé Theodor Adorno en assimilant les musées à des « caveaux » (« Valéry Proust Musée », dans T. Adorno, *Prismes. Critiques de la culture et société*, trad. de l'allemand par G. et R. Rochlitz, Paris, Payot, 2010 [1955], p. 219-234, ici p. 219), et qui plaiderait par conséquent en leur défaveur : les musées seraient mieux conçus pour y enterrer les faits que pour y déclencher à partir d'eux de nouvelles enquêtes.
- 13 L'espoir que placent en cette institution parallèle M. Fuller et E. Weizmann trahit peut-être une forme de désespérance bien tapie au fond de leur livre, mais perceptible à la lecture de leurs multiples enquêtes. D'une part, en raison précisément du nombre de ces dernières, qui témoignent d'une constance sinon d'une croissance des abus commis par les États de par le monde, y compris en régime démocratique ; de l'autre, du fait de la nature des abus en question. Les deux auteurs rappellent en passant que « génocide

et écocide ne sont pas seulement des formes d'effacement de soi, ils vont de pair avec la destruction et le déni des preuves de leur survenue » (p. 31). Mais ce qui frappe en l'espèce, et que met en évidence la nécessité des contre-enquêtes répliquatives qui font la spécificité de celles que mène *Forensic Architecture*, c'est que destruction et déni ne sont plus l'apanage de crimes de nature génocidaire.


- 14 Constat qui oblige à prendre en considération que si la particularité du mensonge comme du crime aujourd'hui est bien qu'ils ne consistent plus à fausser la vérité, mais à effacer au surplus toute possibilité de véridiction, alors il faut bien admettre, en dépit des réticences et de l'effroi qu'une telle conclusion ne peut qu'inspirer, qu'il y a, au fond de tels mensonges et de tels crimes, une pulsion, ou à tout le moins une inclination, dont les effets les apparentent non seulement aux idéologies colonialistes, mais également à celles de type génocidaire s'agissant de mensonges et de crimes d'une nature propre à rendre le monde impartageable, comme disait H. Arendt, et inhabitable, comme le redoutait T. Adorno. Aussi est-il à l'évidence de toute nécessité et de toute urgence qu'artistes et chercheurs persistent à dire et à montrer à quoi ressemble ce monde et, en lui répliquant, à quoi il pourrait ressembler.

AUTEURS

PAUL BERNARD-NOURAUD

 **IDREF** : <https://idref.fr/166665363>

 **VIAF** : <http://viaf.org/viaf/295900636>

 **ISNI** : <https://isni.org/isni/0000000403629525>