

Fukushima's Animal L'animal de Fukushima

Carlos Kong

Number 87, Spring–Summer 2016

Le Vivant
The Living

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/81638ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (print)

1929-3577 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Kong, C. (2016). Fukushima's Animal / L'animal de Fukushima. *esse arts + opinions*, (87), 40–47.

Fukushima's Animal



Let us remain exposed, and let us think about what is happening to us: Let us think that it is we who are arriving, or who are leaving.

— Jean-Luc Nancy¹

Carlos Kong

AFTER

“After Fukushima” designates the epistemic time of arriving and leaving after the catastrophically unthinkable happened, and continues to happen, in Fukushima and in our world. Destruction situated itself as a series of arrivals, from the natural disasters of the Great East Japan Earthquake and its consequent tsunami on March 11, 2011, to the technological breakdown at the Fukushima Daiichi Nuclear Power Plant. Yet the upheaval upon arrival was matched by the devastation of departures, of territory, and of life itself. This double movement of arriving and leaving constituted the enduring philosophical collapse of meaning amidst unresolvable numbness, absent bodies, and the monumental work of mourning after Fukushima. What remains? What is left after disaster’s crisscrossing motions of arriving and leaving? The question of the remainder after disaster challenges narratives of crisis, of events like Fukushima that cannot be—and remain an ethical imperative not to be—digested, normalized, and forgotten. This essay traces images of animals as a remainder after Fukushima, as seen in Pierre Huyghe’s film *Untitled (Human Mask)* (2014) and Yasusuke Ōta’s photographic series *The Abandoned Animals of Fukushima* (2011).² The animal emerges after Fukushima to unwrite the possibility of moving beyond it, traversing the penumbra between nature and culture as the limit case of sovereignty’s suspension.

UNWRITTEN

Rhetorical tension converges around the possibility of writing, following the animal, after Fukushima—a two-fold undertaking to unframe the enmeshed precarity of animal and nuclear. Jacques Derrida’s *L’Animal que donc je suis* underscores the homonymic economy of the animal that “*je suis*” as both “I am” and “I follow.”³ To write the animal decentres the human and undermines language by doubly positioning the animal as both the mirror of the human and that which the human always follows, evolutionarily and philosophically. Attunement to a similar sense of descriptive fracture has been tasked to the nuclear critic. Drawing on Maurice Blanchot’s notion that “the

disaster de-scribes,” Akira Lippit maintains, “If a history of the atomic bombing is to be written, it must first be unwritten.”⁴ Although Lippit’s context is different—the bombings of Hiroshima and Nagasaki—the statement resounds urgently after Fukushima’s traumatic continuation of nuclear disaster’s “thanatographic legacy.”⁵ Writing the nuclear event poses a challenge to language by its necessary heeding to the atomic domination of nature and technology. Or, in Avital Ronell’s analogous characterization, which now mirrors the haunting footage of the March 11 earthquake, “This breaking of the ground is precisely what nuclear criticism must listen to.”⁶

It is within the dissociated space between word and world that the animal remains for the human to follow after Fukushima in

1 — Jean-Luc Nancy, *After Fukushima: The Equivalence of Catastrophes* (New York: Fordham University Press, 2015), 8.

2 — Pierre Huyghe’s film *Untitled (Human Mask)* (2014) was on view in *Pierre Huyghe: Human Mask* from April 27 to August 9, 2015 at The Metropolitan Museum of Art, New York. Yasusuke Ōta’s photographic series *The Abandoned Animals of Fukushima* (2011) was on view as part of *In the Wake: Japanese photographers Respond to 3/11* from April 5 to July 12, 2015 at the Museum of Fine Arts, Boston.

3 — Jacques Derrida, “The Animal That Therefore I Am (More to Follow),” trans. David Wills, *Critical Inquiry* 28, no. 2 (Winter 2002): 369–418. See especially 371–72.

4 — Maurice Blanchot, *The Writing of Disaster*, trans. Ann Smock (Lincoln: University of Nebraska Press, 1986), 7; Akira Mizuta Lippit, “Antigraphy: Notes on Atomic Writing and Postwar Japanese Cinema,” *Review of Japanese Culture and Society* 10 (1998): 63.

5 — On Hiroshima and Fukushima, see Nancy, *After Fukushima*, especially 9–14. For “thanatographic legacy,” see Akira Mizuta Lippit, “Phenomenologies of the Surface: Radiation—Body—Image,” *Qui Parle* 9, no. 2 (Spring/Summer 1996): 36.

6 — Avital Ronell, “Starting From Scratch: Mastermix,” in *Finitude’s Score: Essays for the End of the Millennium* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1994), 218.

Pierre Huyghe

Untitled (Human Mask),
capture vidéo | video still, 2014.

© Pierre Huyghe / SODRAC (2016)

Photo : permission de | courtesy of Marian Goodman Gallery, New York; Hauser & Wirth, London; Esther Schipper, Berlin; Anna Lena Films, Paris

Huyghe's *Untitled (Human Mask)* and Ōta's *The Abandoned Animals of Fukushima*. Fukushima's animal, like the nuclear power of its catastrophe, constitutes a spectral magnetism of attraction and repulsion, arriving and leaving. Theorizing a hermeneutic of the "magnetic animal," Lippit states, "The animal is magnetic because it draws the world-building subject towards an impossible convergence with the limits of world... effecting an economy of the figure that is metamorphic rather than metaphoric."⁷

The magnetic animal metamorphoses the figurative into the figured—from the poverty of language to the potentiality of its image. Through the magnetic apparatuses of cinema and photography, respectively, Huyghe's and Ōta's animals resist both metaphoric reduction and the nuclear fission of signifier from the real. Rather, they arrive—figured as metamorphic images amidst the ongoing irresolution of life after Fukushima.

MASKS

A fast and bumpy ride through Fukushima's recognizable landscape of quasi-apocalypse opens *Untitled (Human Mask)*. The pace of the short film is then slowed as it tracks an animal that presumably survived the catastrophe and remains in an abandoned interior. In Huyghe's film, Fukushima's animal is not any animal—it is a macaque monkey that is dressed in girls' clothing and wears a long black wig and a Noh theatre-gone-cyborg white mask. Beyond the creature's humanoid likeness, its masked miming of quotidian human gestures in a confused state of non-sovereign anthropomorphism comprises the majority of the film's content. The animal's fictional figuration in the contextual reality of Fukushima after disaster reflects Huyghe's filmic aesthetic, "to 're-scenarize' the real."⁸ This hybridization of a fictional plot and protagonist into documentary reality, like the hybridity figured by the animal performing the human, necessarily serves as an unwriting of Fukushima from the ontological nullification of catastrophe's allegorical afterword. Instead, Huyghe's animal assumes a complementary image of what Giorgio Agamben theorized as the "anthropological machine": "Man, looking at himself, sees his own image always deformed into the features of an ape."⁹ Huyghe's film presents the other side of the same coin, in which animal misrecognition mediates the semblance of human life. Either way, this constitution of the human through the animal as figured in Huyghe's re-scenarized post-Fukushima thus functions to image the waning of worlds in which the sovereignty of meaning was once bound to the living.

ABANDONMENT

Two weeks after the natural and technological disasters of March 2011, Japanese photographer Yasusuke Ōta entered the restricted zone around Fukushima Daiichi to look after the animals that had been left behind when the region was forcibly evacuated. What emerged was *The Abandoned Animals of Fukushima*, Ōta's photographic series that traces agricultural and companionate animals wandering in Fukushima's urban ruins—animals and landscapes in parallel states of slow death. As Ōta writes, "This tragedy was for some reason not reported by the Japanese media at first.... I felt I needed to inform the world and leave evidence of what really happened."¹⁰ Despite Ōta's investment in the precarious documentation of information, his photographs, like Huyghe's film, additionally serve to "re-scenarize the real" for evidentiary ends. The tragedy of the animal is matched in the narrative thrust of Ōta's photographic conventions, or, as Judith Butler elsewhere advances, "The photograph itself becomes a structuring scene of interpretation."¹¹ Panoramic landscapes with centralized animals—a *flâneur*-like ostrich prancing down Fukushima's empty main street or cows hopelessly roaming the parking lot of deserted outlet stores—aim for the viewer's cathartic irruption of empathy by witnessing the animal's desolation within the photograph's "space of political relations."¹² Yet, I want to suggest that rather than codifying suffering, culminating Fukushima's tragic arc, or galvanizing a praxis of animal ethics, Ōta's photographic animals unassumingly figure the remainder of life after disaster as a perpetual state of non-belonging.¹³ The animal's return to urban spaces of capitalist leisure after Fukushima, with nowhere to go, thus leaves exposed the abandonment of the animal, the departure of human life, and the voiding of political community in the unending re-scenarization of "what really happened."

UNDEAD

Martin Heidegger notoriously asserted, "Only man dies. The animal perishes."¹⁴ The animal's absence of human language, according to Heidegger, delimits its claims to an essence of Being, and thus it is not "capable of death as death."¹⁵ Less acknowledged are Heidegger's observations of the nuclear that frame his later claims on animal death in the same essay: "Man stares at what the explosion of the atom bomb could bring with it. He does not see that the atom bomb and its explosion are the mere final

emission of what has long since taken place, has already happened.... What is this helpless anxiety still waiting for, if the terrible has already happened?"¹⁶

Heidegger structures arrival and departure—"could bring" and "already happened"—as "this helpless anxiety still waiting" for both nuclear annihilation and the animal's not-death. Anxiety here marks the threatening possibility of the return of past terror in the present waning of the future. Reading the catastrophic persistence of anxiety through the animal of Fukushima, Huyghe's and Ōta's filmic figurations stake a different critical currency to the animal's supposed incapability of death as death. Perishing as survival in the re-scenarized real, the image of what remains, Fukushima's animal unwrites the negation of words in catastrophe's wounds. Five years afterward in 2016, Fukushima's animal, like us, remains undead with nowhere to go, beyond remaining exposed for one another's arrival and departure. ●

7 — Akira Mizuta Lippit, "Magnetic Animal: Derrida, Wildlife, Animetaphor," *MLN* 113, no. 5 (1998): 1118.

8 — George Baker and Pierre Huyghe, "An Interview with Pierre Huyghe," *October* 110 (Fall, 2004): 105.

9 — Giorgio Agamben, *The Open: Man and Animal*, trans. Kevin Attell (Stanford: Stanford University Press, 2004), 26–27.

10 — Yasusuke Ōta, "The Abandoned Animals of Fukushima," *Public Delivery*, Seoul, South Korea. <http://publicdelivery.org/yasusuke-ota-the-abandoned-animals-of-fukushima/>.

11 — Judith Butler, *Frames of War: When is Life Grievable?* (New York: Verso, 2009), 67.

12 — On photography's "space of political relations," see Ariella Azoulay, *The Civil Contract of Photography* (New York: Zone Books, 2008), 16.

13 — On photography and non-belonging, see Ulrich Baer, "Seeing the Future in an Image of the Past: Hannah Arendt, Garry Winogrand, and Photographing the World," *The Yearbook of Comparative Literature* 55 (2009): 244.

14 — Martin Heidegger, "The Thing," in *Poetry, Language, Thought*, trans. Albert Hofstadter (New York: HarperCollins, 1971), 176.

15 — *Ibid.*

16 — *Ibid.*, 164.



Pierre Huyghe

Untitled (Human Mask),
captures vidéos | video stills, 2014.
© Pierre Huyghe / SODRAC (2016)

Photos : permission de | courtesy of Marian
Goodman Gallery, New York; Hauser & Wirth,
London; Esther Schipper, Berlin; Anna Lena
Films, Paris



Yasusuke Ôta

Okuma-machi, 2011.

Photo : © Yasusuke Ôta, permission de |
courtesy of Sutton



L'animal de Fukushima

Carlos Kong

Restons exposés et pensons ce qui nous arrive : pensons que c'est nous qui arrivons, ou qui partons.

– Jean-Luc Nancy¹

APRÈS

« Après Fukushima » désigne le moment épistémique de l'arrivée et du départ après que l'impensable catastrophe s'est produite (et alors qu'elle continue de se produire), à Fukushima et dans notre monde. La destruction s'est présentée comme une série d'arrivées, depuis celle des désastres naturels qu'ont été le grand séisme de la côte Pacifique du Japon et le tsunami qu'il a provoqué, le 11 mars 2011, à la panne technologique qui a frappé la centrale nucléaire de Fukushima Daiichi. Mais le cataclysme des survenues a été égalé par la dévastation des départs, du territoire, et de la vie elle-même. Ce double mouvement correspond à l'effondrement philosophique continu du sens, entre l'engourdissement insoluble, les corps absents et le travail monumental du deuil après Fukushima. Qu'est-ce qui subsiste ? Qu'est-ce qui ressort de l'enchevêtrement des arrivées et départs suivant une catastrophe ? La question de ce qui subsiste après un désastre défie les récits de crise, d'événements qui, comme Fukushima, ne peuvent – ni ne doivent, c'est un impératif éthique – être digérés, normalisés ni oubliés. Cet article s'intéresse aux images des animaux compris comme une persistance après Fukushima, en particulier dans le film de Pierre Huyghe, *Untitled (Human Mask)* (2014), et dans la série de photos de Yasusuke Ōta, *The Abandoned Animals of Fukushima* (2011)². L'animal émerge, après Fukushima, pour désécrire la possibilité de dépasser l'évènement. Il traverse la pénombre qui s'étend entre nature et culture et témoigne d'un cas limite de suspension de la souveraineté.

DÉSÉCRIT

La tension rhétorique se crée autour de la possibilité d'écrire, d'une écriture qui suivrait l'animal, suivrait Fukushima : tentative en deux

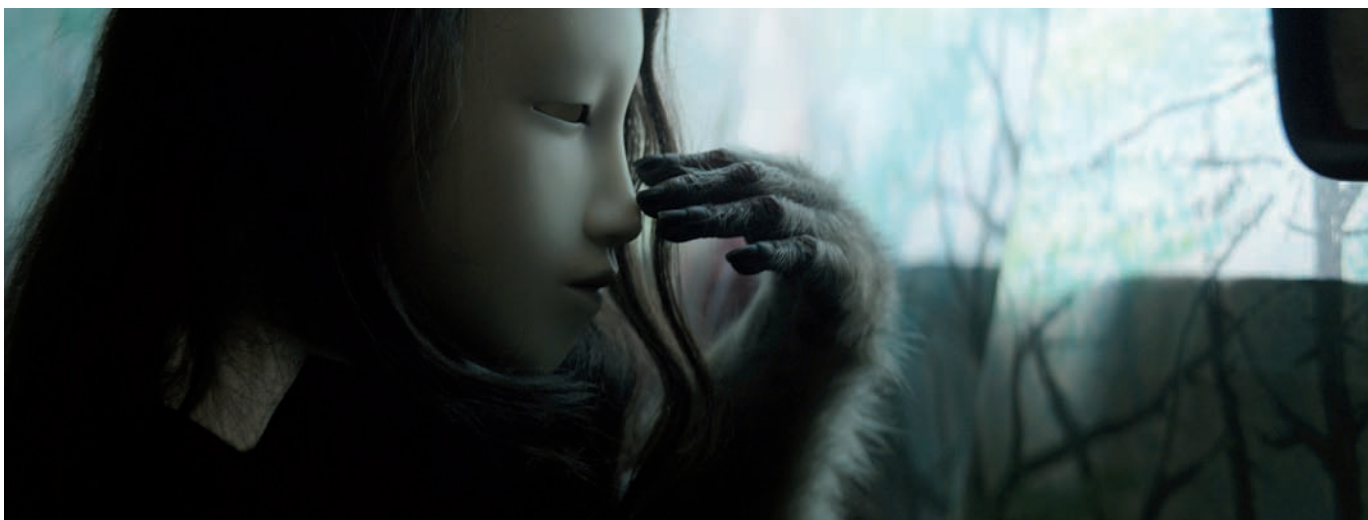
temps de libérer la précarité emmêlée de l'animal et du nucléaire du cadre qui la détermine, de la décentrer. Jacques Derrida, au sujet du titre qu'il donne à l'un de ses livres, *L'animal que donc je suis*, souligne l'économie homonymique de « l'animal que je suis », qui renvoie aussi bien à être qu'à suivre³. Écrire l'animal décentre l'humain et sape le langage, en posant l'animal à la fois comme le miroir de l'humain et ce à quoi l'humain succède toujours, évolutivement et philosophiquement. Or, se mettre au diapason d'un semblable sentiment de fracture descriptive, c'est la tâche du critique du nucléaire. En empruntant à Maurice Blanchot l'idée que « le désastre dé-crit », Akira Lippit affirme que « si une histoire du bombardement nucléaire doit être écrite, elle doit avant tout être désécrite⁴ ». Bien que le contexte d'analyse de Lippit – les bombardements d'Hiroshima et de Nagasaki – soit différent, son affirmation ressurgit

1 — Jean-Luc Nancy, *L'équivalence des catastrophes (après Fukushima)*, Paris, Galilée, 2012, p. 21.

2 — Le film de Pierre Huyghe, *Untitled (Human Mask)* (2014), a été présenté pendant l'exposition *Pierre Huyghe: Human Mask* qui s'est tenue, du 27 avril au 9 août 2015, au Metropolitan Museum of Art de New York. Les photos de Yasusuke Ōta, *The Abandoned Animals of Fukushima* (2011), ont été présentées dans le contexte de l'exposition *In the Wake: Japanese photographers Respond to 3/11*, qui a eu lieu du 5 avril au 12 juillet 2015 au Musée des beaux-arts de Boston.

3 — Jacques Derrida, « L'animal que donc je suis (à suivre) », *L'animal que donc je suis*, Paris, Galilée, p. 17, notamment.

4 — Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, Gallimard, 1980, p. 17; Akira Mizuta Lippit, « Antigraphy: Notes on Atomic Writing and Postwar Japanese Cinema », *Review of Japanese Culture and Society*, vol. 10 (1998), p. 63.



urgement après Fukushima, continuation traumatique de « l'héritage thanatographique » des catastrophes nucléaires⁵. L'écriture de l'évènement nucléaire est un défi pour le langage, parce qu'elle doit nécessairement tenir compte de la domination par l'atome de la nature et de la technologie ; ou, pour reprendre l'analogie d'Avital Ronell qui reflète, à rebours, les images obsédantes du séisme du 11 mars : « Cette rupture du sol, c'est précisément ce que la critique du nucléaire doit savoir écouter⁶. »

C'est au centre de cet espace dissocié entre le mot et le monde que l'animal subsiste, et que l'humain peut le suivre après Fukushima, dans le film de Huyghe et dans les photos d'Ôta. L'animal de Fukushima, comme la puissance nucléaire de la catastrophe, donne forme à un magnétisme spectral d'attraction et de répulsion, d'arrivée et de départ. En formulant son herméneutique de « l'animal magnétique », Lippit affirme : « L'animal est magnétique parce qu'il attire le sujet bâtisseur-de-monde vers une impossible convergence avec les limites du monde, mettant en place une économie de la figure de l'ordre de la métamorphose plutôt que de la métaphore⁷. »

L'animal magnétique métamorphose le figuratif en figuré – de la pauvreté du langage au pouvoir de l'image. Au moyen des appareils magnétiques du cinéma et de la photographie, respectivement, les animaux de Huyghe et d'Ôta résistent autant à la réduction métaphorique qu'à la fission nucléaire du signifiant par le réel. Au lieu de quoi, ils arrivent, figurant des images de métamorphose en plein cœur de l'irrésolution actuelle de la vie après Fukushima.

MASQUES

Untitled (Human Mask) commence par un trajet rapide et cahoteux dans le paysage quasi apocalyptique très reconnaissable de Fukushima. Le rythme du court-métrage ralentit tandis qu'on suit un animal ayant vraisemblablement survécu à la catastrophe, et qui subsiste dans un intérieur

abandonné. Dans le film de Huyghe, l'animal de Fukushima n'est pas un animal quelconque – c'est un macaque, habillé en fille, portant une longue perruque noire et arborant un masque blanc, évocation d'un théâtre nô qui aurait pris le tournant cyborg. Outre le caractère humanoïde de la créature, l'essentiel du contenu filmique est son imitation masquée de gestes humains ordinaires, effectués dans un état perplexe d'anthropomorphisme non souverain. La représentation fictionnelle de l'animal dans la réalité contextuelle de Fukushima après le désastre illustre l'esthétique cinématographique de Huyghe, qui consiste à « rescénariser » le réel⁸. Cette hybridation de la fiction – intrigue et protagoniste – avec la réalité documentaire, tout comme l'hybridité figurée par l'animal jouant son rôle d'humain, désécrit nécessairement Fukushima de l'invalidation ontologique, postface allégorique du désastre nucléaire. L'animal de Huyghe suppose plutôt une image complémentaire à ce que Giorgio Agamben appelle « la machine anthropologique » : « l'homme, [en se regardant dans une série de miroirs], voit son image toujours déjà déformée en traits simiesques⁹ ». Le film de Huyghe présente l'autre côté de cette médaille, où la difficulté à identifier l'animal devient le vecteur d'une apparence de vie humaine. Dans un cas comme dans l'autre, la composition de l'humain au moyen de l'animal telle qu'elle est figurée dans le post-Fukushima rescénarisé de Huyghe se lit donc comme une mise en image de mondes en déclin dans lesquels la souveraineté du sens a déjà été liée au vivant.

ABANDON

Deux semaines après la catastrophe naturelle et technologique de mars 2011, le photographe japonais Yasusuke Ôta est entré dans le périmètre réservé de Fukushima Daiichi, à la recherche des animaux abandonnés lors de l'évacuation forcée. De cette quête est sorti *The Abandoned Animals of Fukushima*, une série de photos qui suit des animaux de ferme et de compagnie

dans leur errance parmi les ruines urbaines de Fukushima – animaux et paysages en états parallèles de mort lente. Ôta précise : « Cette tragédie, pour une raison ou pour une autre, n'a pas été rapportée d'emblée par les médias japonais. [...] J'ai senti le besoin d'en informer le monde et de laisser des preuves de ce qui s'était réellement passé¹⁰. » Malgré l'engagement d'Ôta envers la documentation hasardeuse de l'information, ses photos, comme le film de Huyghe, ont aussi pour fonction de « rescénariser le réel » afin de servir de preuve. La tragédie de l'animal concorde avec l'élan narratif des conventions photographiques adoptées par Ôta, ou, comme l'avance ailleurs Judith Butler, « la photographie elle-même devient la scène structurante d'une interprétation¹¹ ». Les paysages panoramiques centrés sur des animaux – une autruche qui arpente nonchalamment la rue principale déserte de Fukushima ; des vaches qui parcourent désespérément le stationnement d'un centre commercial parfaitement vide – cherchent à faire naître chez le spectateur une empathie cathartique, causée par le fait d'être témoin de l'accablement de l'animal à l'intérieur de « l'espace des relations politiques¹² » [cadré par] la photo. Quoi qu'il en soit, j'aimerais plutôt avancer l'idée qu'au lieu de codifier la souffrance, de marquer l'apex de l'arc tragique de Fukushima, ou de déchaîner une praxis de l'éthique animale, les animaux des photos d'Ôta figurent modestement ce qui reste de la vie après une catastrophe, soit un état de non-appartenance perpétuel¹³. Le retour de l'animal dans les lieux urbains du loisir capitaliste après Fukushima, sans qu'il ait autre part où aller, expose donc ouvertement l'abandon de l'animal, la démission de la vie humaine, et l'annulation de la communauté politique dans une rescénarisation sans fin de « ce qui s'est réellement passé ».

MORT-VIVANT

« Seul l'homme meurt. L'animal périt¹⁴. » Cette phrase notoire de Martin Heidegger résume son idée selon laquelle l'absence de langage humain chez l'animal limite sa prétention à l'essence de l'Être, de sorte qu'il n'est pas « capable de la mort en tant que la mort¹⁵ ». On connaît moins les observations du philosophe sur le nucléaire, même si elles donnent le ton, dans le même essai, à ses affirmations ultérieures au sujet de la mort des animaux : « L'homme ne peut détacher sa pensée des suites que pourrait avoir l'explosion de la bombe atomique. L'homme ne voit pas ce qui, depuis déjà longtemps, est arrivé : ce qui s'est produit comme ce qui projette hors de soi la bombe atomique et son explosion, mais dont ce n'est encore là que la dernière éjection. [...] Qu'attend encore cette angoisse désemparée, alors que l'effroyable a déjà eu lieu¹⁶ ? »

Heidegger se trouve ainsi à formuler l'arrivée et le départ (« des suites que pourrait avoir » et « ce qui, depuis déjà longtemps, est arrivé ») comme « une angoisse désemparée qui attend encore » l'anéantissement nucléaire et la non-mort de l'animal. L'angoisse, ici, marque la possibilité menaçante du retour de la terreur

passée dans le déclin actuel de l'avenir. En lisant la persistance catastrophique de l'angoisse dans les animaux de Fukushima, les représentations filmiques de Huyghe et d'Ôta donnent une actualité critique différente à la supposée incapacité de l'animal à connaître la mort en tant que la mort. En périssant comme une survivance dans le réel rescénarisé, image de ce qui subsiste, l'animal de Fukushima désécrit la négation des mots dans les plaies même de la catastrophe. Cinq ans plus tard, en 2016, l'animal de Fukushima, comme nous, subsiste, mort-vivant, sans nulle part où aller, sauf à rester exposé à nos arrivées et départs, et nous aux siens.

Traduit de l'anglais par **Sophie Chisogne**

5 — Pour le parallèle entre Hiroshima et Fukushima, voir Nancy, op. cit., en particulier les pages 29 à 38. Au sujet de « l'héritage thanatographique », voir Akira Mizuta Lippit, « Phenomenologies of the Surface: Radiation—Body—Image », *Qui Parle*, vol. 9, n° 2 (printemps-été 1996), p. 36.

6 — Avital Ronell, « Starting From Scratch: Mastermix », *Finitude's Score: Essays for the End of the Millennium*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1994, p. 218.

7 — Akira Mizuta Lippit, « Magnetic Animal: Derrida, Wildlife, Animetaphor », *MLN*, vol. 113, n° 5 (1998), p. 1118. [Trad. libre]

8 — George Baker et Pierre Huyghe, « An Interview with Pierre Huyghe », *October*, n° 110 (automne 2004), p. 105.

9 — Giorgio Agamben, *L'ouvert. De l'homme et de l'animal*, Paris, Rivages, 2002, p. 46.

10 — Yasusuke Ôta, « The Abandoned Animals of Fukushima », *Public Delivery*, Séoul, Corée du Sud, <<http://publicdelivery.org/yasusuke-ota-the-abandoned-animals-of-fukushima/>>.

11 — Judith Butler, *Frames of War: When is Life Grievable?*, New York, Verso, 2009, p. 67.

12 — Sur « l'espace des relations politiques » de la photographie, voir Ariella Azoulay, *The Civil Contract of Photography*, New York, Zone Books, 2008, p. 16.

13 — Sur la photographie et la non-appartenance, voir Ulrich Baer, « Seeing the Future in an Image of the Past: Hannah Arendt, Garry Winogrand, and Photographing the World », *The Yearbook of Comparative Literature*, vol. 55, 2009, p. 244.

14 — Martin Heidegger, « La chose », *Essais et conférences*, Paris, Gallimard (Tel), p. 212.

15 — Ibid.

16 — Ibid, p. 195.

Pierre Huyghe

Untitled (Human Mask),
capture vidéo | video still, 2014.

© Pierre Huyghe / SODRAC (2016)

Photo : permission de | courtesy of Marian Goodman Gallery, New York; Hauser & Wirth, London; Esther Schipper, Berlin; Anna Lena Films, Paris