

Photographier le désastre : échelles du temps et esthétique de l'absence

Nathan Réra

Cet article propose une analyse comparée de photographies qui, ayant pour sujet les « désastres de la guerre » ou des phénomènes de violences collectives, portent l'attention non pas sur le moment du combat ou du massacre, mais sur l'après - ruines, traces, paysages -, entraînant ainsi une réflexion sur le temps, sur la mémoire et sur l'inscription de l'histoire dans le présent. L'auteur questionne l'usage contemporain des ruines, la question du terrain comme réceptacle de l'horreur et le thème du paysage comme lieu d'enfouissement de l'histoire. Il développe son analyse à partir de travaux de photographes majeurs (Sophie Ristelhueber, Arno Gisinger, Gilles Peress ou Alexis Cordesse), en cherchant à mettre en lumière les dialogues possibles qui se nouent entre leurs images.

Photographie, désastre, extermination, absence, ruines, esthétisation, traces, mémoire.

La construction de la mémoire du passé, enjeu fondamental des sociétés humaines, se trouve perpétuellement prise entre deux feux. Ainsi que l'a souligné Alain Schnapp, « [t]rop de mémoire nuit, mais une mémoire défaillante constitue pour les sociétés un risque tout aussi dangereux. La mémoire sociale [...] est un constant compromis entre passé et présent, souvenir et oubli, culte des traces et érosion »¹. Ce conflit entre un trop-plein de mémoire et une mémoire oublieuse, encore plus vif lorsque pèse l'ombre d'un événement traumatique de l'ampleur d'une guerre ou d'un génocide, se lit sensiblement dans les images qu'ont enregistrées les photographes depuis l'âge d'or du médium jusqu'à nos jours, d'un théâtre de la barbarie à l'autre.

Là où certains photographes s'inscrivent dans les impératifs d'un « devoir de mémoire » considérablement galvaudé, d'autres, à la démarche plus sceptique, mettent au jour les carences et les impasses de la mémoire. Tous rejouent cependant, à des degrés divers, les images qui leur sont antérieures. Comme le fait remarquer Laurence Bertrand Dorléac, si les photographies de la guerre d'Irak prises par Sophie Ristelhueber semblent dialoguer avec les désastres de la guerre de Sécession immortalisés par George N. Barnard, « ce n'est certainement pas que les artistes manquent d'imagination, bien au contraire : ils cherchent à demeurer au plus près des conséquences fatales de la guerre par des signes ténus mais pour en extraire une vérité durable »².

L'horreur brute occupant rarement le premier plan de leurs images, les photographes n'ont eu de cesse d'avoir recours à des stratégies de représentation alternatives, pensées sur le mode de l'*absence* ou de la *trace*, pour conjurer les écueils de la représentation. Dans un récent ouvrage, qui compile les travaux de photographes contemporains attachés aux conséquences des conflits les plus récents, Nathalie Herschdorfer note qu'« [une] réflexion sur la non-

¹ Alain Schnapp, « Les ruines entre permanence et impermanence », dans Monica Preti, Salvatore Settis (dir.), *Villes en ruine : images, mémoires, métamorphoses*, Paris/Vanves, Musée du Louvre/Éditions Hazan, 2015, p. 56-71.

² Laurence Bertrand Dorléac, « Correspondances », dans *ead.* (dir.), *Les Désastres de la guerre 1800-2014*, Paris/Lens, Somogy éditions d'art/Musée du Louvre-Lens, 2014, p. 20-29.

représentation de la guerre s'impose depuis une vingtaine d'années »³. Neutralité apparente de la prise de vue et précision documentaire sont les principaux traits caractéristiques de ces nouvelles images, qui forgent un genre nouveau baptisé « *aftermath photography* ». En se détournant du *pendant* au profit de l'*après*, les photographes se détachent de la logique des médias pour porter leur regard non plus vers le conflit, mais vers la trace indélébile qu'il a déposée dans l'épaisseur du temps. C'est aux origines et aux évolutions de ce déplacement qu'est consacré le présent texte, tentative d'approche comparée d'images qui ont l'*absence* pour dénominateur commun.

La photographie à la périphérie de l'horreur

Dès les premières guerres photographiées, l'image s'est heurtée à toute une série de limites qui ne se sont pas forcément dissipées à la faveur des avancées technologiques. Les photographies prises par Roger Fenton durant la guerre de Crimée (1854-1856) étaient déjà marquées par l'incapacité du photographe à saisir le *moment* du combat. La faute à une technique encore balbutiante – le procédé au collodion, certes innovant pour l'époque, mais qui ne permettait pas une vision rapprochée de la guerre. Pour faciliter ses déplacements sur le terrain, Fenton avait conçu un véritable petit laboratoire itinérant, une roulotte qui lui permettait de transporter tout le matériel nécessaire à la prise et au développement de ses images. De son expédition, il ramène plus de 360 clichés qui, cependant, ne montrent que des vues de paysages anti-spectaculaires, sans bataille ni combattant. Pour livrer des images de la guerre – qui sont déjà des images de l'*après-coup* –, Fenton eut ainsi recours au subterfuge, disposant par exemple des boulets de canon au milieu d'un paysage lunaire, dans ce qui constitue l'une des plus célèbres photographies de l'iconographie de cette guerre. Dans la « vallée de l'ombre de la mort »⁴, le photographe ne pouvait saisir que l'ombre portée du désastre.

Au début du siècle suivant, la situation a connu des évolutions notables, en particulier d'un point de vue médiatique : la Première Guerre mondiale est devenue le premier conflit très largement représenté, par la photographie comme par le cinématographe. Néanmoins, en dépit de la création de deux structures militaires chargées d'enregistrer les images de la guerre⁵, la violence des combats est assez largement demeurée à la périphérie des images. Laurent Véray a rappelé que, pour des raisons techniques, il n'était pas possible de filmer ou photographier le cœur de la bataille. Par voie de conséquence, les opérateurs ont une nouvelle fois choisi la solution du subterfuge : « bien des situations ont été sinon mises en scènes, en tout cas arrangées pour les besoins de la prise de vues »⁶. À ces contraintes techniques s'est ajouté l'exercice de la censure, les autorités souhaitant rassurer l'opinion publique en livrant une image euphémisée de la guerre.

La question de la mise en scène des photographies continuera de se poser pour les conflits ultérieurs, à commencer par la guerre civile espagnole (1936-1939) et le fameux cliché de Robert Capa montrant un milicien républicain fauché par une balle – une image qui a donné lieu à toutes les supputations possibles mais qui, indépendamment de sa « véracité », s'est affirmée comme l'une des icônes du photojournalisme. C'est surtout durant la guerre du Vietnam (1955-1975) que la proximité des photographes avec l'horreur fut la plus grande ; les

³ Nathalie Herschdorfer, *Jours d'après. Quand les photographes reviennent sur les lieux du drame*, Paris, Thames & Hudson, 2011, p. 16.

⁴ *The Valley of the Shadow of Death* (1855).

⁵ La Section photographique de l'armée (SPA) et la Section cinématographique de l'armée (SCA).

⁶ Laurent Véray, *Les Images d'archives face à l'histoire. De la conservation à la création*, Poitiers/Futuroscope, SCÉRÉN – CNDP-CRDP, 2011, p. 39.

témoignages visuels d'Henri Huet, Gilles Caron, Don McCullin, Philip Jones Griffiths, Nick Ut ou encore Larry Burrows, le premier photographe à montrer la guerre en couleur dans les pages de *Life Magazine*, ont attisé la vague d'indignation qui secoua l'opinion publique américaine. Michel Guerrin rappelle que « le reportage photographique a laissé beaucoup de plumes dans la bataille⁷ ». Après le Vietnam, les reporters ne retrouveront plus semblable liberté ; et même si, comme l'indique Michel Poivert, « les années 1980 ont encore fourni au photoreporter l'occasion de s'illustrer sur le théâtre légendaire de conflits [...] et de perpétuer l'image du héros de l'information »⁸, les années 1990 ont sonné le glas de la valeur utilitaire du photojournalisme.

Outre les fameuses « guerres sans images » du Moyen-Orient, le génocide des Tutsi au Rwanda – accompli en l'espace d'une centaine de jours en 1994, pour un bilan de plus de 800 000 victimes – est apparu comme le symbole retentissant de la faillite du photojournalisme. Parmi les quelques photographes qui ont « couvert » l'événement, Jean-Marc Bouju (de l'Associated Press) se retrouvait dans une posture étrangement similaire à celle de Fenton, près d'un siècle et demi après la guerre de Crimée : il sillonnait les collines rwandaises au volant d'un minibus, dans lequel il avait installé son laboratoire de développement⁹. Mais en dépit de ce « confort », que la plupart de ses confrères ne connaissait pas, Bouju ne put que percevoir les *traces* de l'horreur : corps en putréfaction voire carrément à l'état de squelettes, abandonnés par les tueurs sur les lieux mêmes de leur exécution. Si la question du subterfuge ne se pose plus, celle de la présence du photographe à l'événement reste en revanche primordiale : Bouju arrivait *après* le massacre et, tel un enquêteur parvenant sur la scène d'un crime, il se bornait à enregistrer une succession d'*indices* – la diffusion de ses images étant par ailleurs tributaire des contingences médiatiques.

Il faut aussi rappeler que la lente agonie du photojournalisme, à partir des années 1970-1980, a coïncidé avec une méfiance renouvelée vis-à-vis des images d'archives. Le débat s'est cristallisé autour de la destruction des Juifs d'Europe, événement qualifié d'« irréprésentable » par le cinéaste Claude Lanzmann, qui a refusé d'avoir recours aux archives visuelles pour évoquer la Solution finale dans son film *Shoah* (1985). Inaptes à rendre compte de la singularité de l'événement – l'extermination industrielle des Juifs dans les chambres à gaz –, les photographies seraient des « images sans imagination » : tel est le procès que le cinéaste intenta aux quatre morceaux de pellicule enregistrés clandestinement par le *Sonderkommando* d'Auschwitz-Birkenau, lors de leur présentation controversée à l'exposition « Mémoire des camps » en 2001¹⁰.

L'esthétique des ruines

Les débats autour de l'utilité du photojournalisme et de la valeur des images d'archives ont participé d'un renouvellement en profondeur des pratiques photographiques. C'est une

⁷ Michel Guerrin, *Profession photoreporter. Vingt ans d'images d'actualité*, Paris, Gallimard/Éditions du Centre Georges Pompidou, coll. Au vif du sujet, 1988, p. 129.

⁸ Michel Poivert, *La Photographie contemporaine*, Paris, Flammarion, 2010 [2002], p. 79-80.

⁹ Au sujet du parcours de ce photographe au Rwanda, je renvoie le lecteur à mon ouvrage : Nathan Réra, *Rwanda, entre crise morale et malaise esthétique. Les médias, la photographie et le cinéma à l'épreuve du génocide des Tutsi (1994-2014)*, Dijon, Les Presses du réel, coll. Œuvres en sociétés, 2014.

¹⁰ Ces images ne permettent d'identifier qu'« un “avant” (des femmes nues dans le bois de Birkenau) et un “après” (des cadavres brûlés dans une fosse d'incinération à ciel ouvert par des membres du *Sonderkommando*) » (Sylvie Lindeperg, *Nuit et Brouillard. Un film dans l'histoire*, Paris, Odile Jacob, 2007, p. 111). Au sujet de la polémique de l'exposition « Mémoire des camps », voir Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Minuit, coll. Paradoxe, 2003.

esthétique de l'après-coup qui semble ainsi progressivement s'imposer dans la production des années 1980-2000, esthétique qui va parfois de pair avec ce que Michel Poivert nomme la « tentation d'une photographie d'histoire » : la réalisation d'images « dont la valeur de témoignage et d'information se trouve inscrite dans des formes très composées, proches parfois de celles de la peinture ou du théâtre »¹¹. Une telle démarche conduit à renouer avec des motifs classiques de l'histoire de l'art, à commencer par celui de la ruine qui occupait déjà – non sans ambiguïté – une place prépondérante dans la photographie de guerre au XIX^e siècle¹². La ruine « se veut tour à tour acte d'accusation [...], preuve par l'image, et elle possède en elle-même une troublante dimension esthétique¹³ », constate Laurent Gervereau, qui croit lire dans les images de la guerre de Crimée une poétique des ruines à la manière d'Hubert Robert.

Néanmoins, l'usage contemporain des ruines, tel que le pratique par exemple Sophie Ristelbueber, doit être cerné à la lueur d'une donnée nouvelle, la crise du photojournalisme ayant entériné un processus d'« institutionnalisation de la photographie comme critique de la représentation médiatique »¹⁴. Délaissant progressivement les pages de la presse (quotidienne ou magazine), les photographies ont migré vers l'espace muséal ou culturel, bénéficiant d'une seconde vie sous forme de tirages encadrés ou de livres d'auteur. C'est dans un tel contexte que Ristelbueber – qui n'est pas devenue photographe en passant par la case du photojournalisme, contrairement à bon nombre de ses confrères – a conçu ses objets photographiques sans avoir recours « aux codes normatifs de la presse »¹⁵. *Beyrouth Photographies* (1984), l'un de ses premiers travaux importants, marquait déjà une distance notable vis-à-vis de l'idéologie de proximité chère aux médias : la photographe arrivait à Beyrouth après le moment du combat, pour enregistrer – selon un protocole assez clinique – des vues de la capitale en ruine (façades des immeubles éventrées par les bombes ou grêlées par les rafales de mitraillettes, monceaux de briques, panneaux de signalisation renversés ou déchiquetés, etc.). Tout, dans l'ouvrage, contredit la quête de l'information, du choix du noir et blanc au type de publication – un petit livre regroupant 31 images –, en passant par la dimension littéraire du projet – c'est une citation du poète latin Lucrèce, et non un texte à valeur journalistique, qui introduit les photographies, comme pour mieux souligner la dimension archaïque des ruines [fig. 1-2].

¹¹ Michel Poivert, « La tentation d'une photographie d'histoire », dans Thérèse Blondet-Bisch, Robert Frank, Laurent Gervereau *et al.*, *Voir/ne pas voir la guerre. Histoire des représentations photographiques de la guerre*, Paris, Somogy éditions d'art/BDIC, 2001, p. 336-340.

¹² Voir Dominique de Font-Réaulx, « Photographier la catastrophe : enregistrement et mise en scène au XIX^e siècle », dans *Villes en ruine*, *op. cit.*, p. 260-275.

¹³ Laurent Gervereau, « Représenter la guerre », dans *Voir/ne pas voir la guerre*, *op. cit.*, p. 15-24.

¹⁴ Gaëlle Morel, *Le Photoreportage d'auteur. L'institution culturelle de la photographie en France depuis les années 1970*, Paris, CNRS Éditions, 2006, p. 141.

¹⁵ *Ibid.*



Figures 1-2 : Sophie Ristelhueber, *Beyrouth, photographies*, 1984, photographies noir et blanc, tirages argentiques, 50 x 60 cm. © S. Ristelhueber/ADGAP, tous droits réservés.

Là où Fenton et Barnard photographiaient, faute de mieux, les traces de la bataille, Ristelhueber immortalise donc les blessures de l'architecture pour mieux se tenir à la périphérie des médias. Ce nouveau traitement de la guerre pouvait dès lors s'affirmer comme une alternative plausible à l'obsolescence du photojournalisme. Christian Caujolle opposait d'ailleurs dans les colonnes de *Libération* les « images dépouillées » de la photographie à celles, redondantes, que le photojournaliste Reza avait rassemblées dans un livre¹⁶ qui, à tous points de vue, apparaissait comme l'antithèse de *Beyrouth Photographies*. « Sophie Ristelhueber montre la trace physique de la guerre moderne la plus photographiée, là où les reporters souvent se perdent dans l'actualité », écrivait-il alors, affirmant plus loin la dimension résolument fictionnelle de la série : Beyrouth en ruines serait « une ville en nature morte qui pourrait bien être fictive, décor de cinéma, si ce désert ne nous renvoyait, dans nos mémoires, aux documents d'actualité »¹⁷. En définitive, *Beyrouth Photographies* apparaît moins comme une œuvre sur la guerre au Liban que sur les échelles du temps et la superposition des strates de mémoire et d'histoire¹⁸.

Quelques années plus tard, une mission photographique à laquelle participèrent six photographes de renom (Gabriele Basilico, Raymond Depardon, Fouad Elkoury, René Burri, Joseph Koudelka et Robert Frank) s'est inscrite dans le sillage du travail matriciel de Ristelhueber. Marcel Fortini, à qui l'on doit une étude sur cette commande et le livre qui en résulta (*Beyrouth, centre-ville*, 1991), a bien décrypté les enjeux historiques, esthétiques et mémoriels d'une telle approche. Il note en particulier que « le fragment, largement privilégié par les photographes de la mission, favorise l'émergence d'une équivalence entre "les ruines de guerre" et "l'esthétique de la disparition" »¹⁹. Si la ville de Beyrouth a bien cristallisé, au carrefour des années 1980-1990, un moment particulier de l'histoire de la photographie, l'attrait pour les ruines a fini par se généraliser dans la décennie suivante, non sans susciter la

¹⁶ *Paix en Galilée par des reporters*, publié aux Éditions de Minuit.

¹⁷ Christian Caujolle, « Que voyons-nous de Beyrouth ? », *Libération*, 9 avril 1984.

¹⁸ À ce sujet, voir David Mellor, « Déchirures dans le tissu du réel : contextes de l'œuvre de Sophie Ristelhueber », dans *Sophie Ristelhueber. Opérations*, Dijon/Paris, Les Presses du réel/CNAP, 2009, p. 212-228.

¹⁹ Marcel Fortini, *L'Esthétique des ruines dans la photographie de guerre. Beyrouth, centre-ville, une commande exemplaire*, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 134.

critique : les « effets pervers de l'esthétisation des ruines »²⁰ ont été largement dénoncés, moins d'ailleurs au sujet des ruines de conflits que de celles causées par la crise économique – en particulier dans la ville de Detroit aux États-Unis, où est né le genre du « *ruin porn* ».

Ce processus d'esthétisation des ruines est au cœur de la démarche de quelques photographes qui traquent les vestiges de l'histoire traumatique. Parmi eux, Michael Kenna s'est lancé, à la fin des années 1980, dans un vaste projet photographique visant à enregistrer les traces des camps de concentration et d'extermination nazis. L'argument « mémoriel » sert de caution à la débauche d'effets visuels – noir et blanc, cadrages baroques, savants jeux d'ombres et de lumières – qui, en réalité, sublime les ruines plutôt qu'elle n'interroge leur portée historique. Le photographe considère d'ailleurs « son travail comme une sorte de catalyseur dont l'esthétique permettrait d'augmenter l'effet », afin de « déclencher par ses images l'envie d'approfondir théoriquement le sujet »²¹. On pourrait cependant objecter le contraire : l'usage du noir et blanc, très différent de celui pratiqué par les photographes à Beyrouth, paraît figer les ruines dans un passé distant et commode, en cherchant de surcroît l'analogie avec les images d'archives de la Seconde Guerre mondiale.

En photographiant les ruines d'Oradour-sur-Glane, dans un parti-pris esthétique aux antipodes de celui de Kenna, Arno Gisinger avait peut-être en tête les mots de Jean Cayrol qui referment *Nuit et Brouillard* (1956) d'Alain Resnais : « Il y a nous qui regardons sincèrement ces ruines comme si le vieux monstre concentrationnaire était mort sous les décombres, qui feignons de reprendre espoir devant cette image qui s'éloigne, comme si on guérissait de la peste concentrationnaire, nous qui feignons de croire que tout cela est d'un seul temps et d'un seul pays, et qui ne pensons pas à regarder autour de nous et qui n'entendons pas qu'on crie sans fin ». En intitulant sa série *Oradour. Archéologie d'un lieu de mémoire*, Gisinger se pose en historien et en archéologue autant qu'en photographe, ayant bien conscience de s'inscrire dans un héritage qui puise dans la pensée de Michel Foucault (*L'Archéologie du savoir*) autant que dans celle de Pierre Nora (*Les Lieux de mémoire*). Après avoir commencé à photographier en noir et blanc les ruines de la ville fantôme, Gisinger a finalement opté pour la couleur : il s'agissait de « revenir dans le présent [...] pour parler de l'histoire, de montrer les restes du passé pour parler d'aujourd'hui »²². La prise de vues, dans son apparent dépouillement, fonde l'image en document du présent : elle rejette le pathos des ruines, écartant ainsi toute stratégie de séduction du regard.

« Blessures d'images »²³ : topographies de la violence

Le recours aux ruines n'est pas la seule voie explorée par les photographes qui s'attachent aux secousses de l'histoire. Les fractures du terrain et les résidus qui s'y trouvent dispersés constituent un autre champ d'exploration tout aussi fertile pour la photographie. On pourrait une fois encore faire la généalogie de ces images, en remontant du tumulus de terre pris par Jean-Charles Langlois durant le siège de Sébastopol (1854-1856), d'où émergent quelques lambeaux de vêtements, aux photographies de Pieter Hugo focalisées sur le sol de l'église de Ntarama au Rwanda, dix ans après le génocide (2004), en passant par les clichés de Gilles

²⁰ Olivier Schefer, Miguel Egaña (dir.), *Esthétique des ruines. Poïétique de la destruction*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. Arts contemporains, 2015, p. 11.

²¹ Clément Chéroux, « L'aide-mémoire », dans Michael Kenna, *L'Impossible oubli. Les camps nazis cinquante ans après*, Paris, Marval, 2001, p. 117-122.

²² Etienne Hatt, Arno Gisinger, « Regardez avec moi... », 8 mars 2006 [en ligne]. URL : <http://www.sfp.asso.fr/vitevu/index.php/2006/03/08/47-entretien-avec-arno-gisinger>

²³ J'emprunte ce titre à une exposition d'Alexis Cordesse consacrée au Rwanda (Centre du patrimoine arménien, Valence, 21 mars-25 mai 2014).

Caron montrant les traces de la déroute des soldats égyptiens dans le désert du Sinaï, durant la guerre des Six Jours (juin 1967).

Au tournant des années 2000 est cependant apparue une pratique de la photographie sur le mode médico-légal, dont le photographe Gilles Peress, membre de l'agence Magnum, est à bien des égards le précurseur. En mai 1994 au Rwanda, tandis que l'extermination des Tutsi battait son plein, Peress photographiait dans une posture radicalement différente de la plupart de ses confrères – avec, pour finalité, non pas la publication de ses images dans la presse mais leur restitution dans un ouvrage qui prenait à revers le dispositif médiatique. Dans *The Silence* (1995), pierre angulaire du livre de photoreportage, les images d'atrocités sont livrées de manière brute au lecteur : pas de légendes, des photographies pleine page que l'*editing* fait se succéder tel un implacable constat. À la manière du détective, le photographe tente de recomposer les indices du génocide disséminés dans les plantations, dans le lit des rivières, sur le sol terreux gorgé d'eau et de sang. Ses images deviennent alors des preuves du crime, et c'est à ce titre qu'elles seront versées aux dossiers des procès menés par le Tribunal pénal international pour le Rwanda. Mais elles ont aussi une valeur esthétique évidente, renforcée par l'usage du noir et blanc, qui leur vaudra d'être exposées au Centre Pompidou, au MoMA ou au Musée Picasso, en dialogue avec d'autres œuvres emblématiques retraçant (et dénonçant) les désastres de la guerre²⁴.

La question du terrain comme réceptacle de l'horreur est tout aussi prégnante dans l'œuvre de Sophie Ristelhueber, qui emprunte cependant des voies très différentes. *Fait* (1992), focalisé sur les stigmates de la guerre du Golfe dans le désert koweïtien, se fonde sur un jeu d'échelles singulier, alternant des vues quasi abstraites prises en avion ou en hélicoptère – qui font du désert une immense zone épidermique cicatrisée – et des images des résidus de la guerre au ras du sol – qui fonctionnent à la manière d'authentiques « pièces à conviction ». L'écriture photographique de Ristelhueber procède d'une dualité permanente, mêlant absence et présence, distance et proximité, noir et blanc et couleur. Cette dualité se retrouve dans les choix de présentation des images, publiées dans un petit livre de 17,5 x 11 cm, mais exposées sous forme de grands tirages en frise, qui favorisent l'immersion et la fascination du spectateur [fig. 3-4]. Résolument conceptuel, *Fait* marque « un moment dans l'histoire des médias de l'après-guerre, celui où la photographie, éclipsée par la télévision et l'image animée, repense en profondeur son statut d'image fixe, fragmentaire. Le document photographique fonctionne dès lors sur un mode plus allégorique, acceptant son caractère partial et partiel, sa relation plus lente au récit de l'histoire »²⁵.

²⁴ Cette métamorphose du photoreportage, qui s'accompagne d'une dilution du récit historique dans l'esthétique des images, n'est d'ailleurs pas sans poser son lot de questions. Voir, à ce sujet, Nathan Réra, *Rwanda, entre crise morale et malaise esthétique*, op. cit., p. 246-255.

²⁵ David Campany, *Dust. Histoires de poussière. D'après Man Ray et Marcel Duchamp*, Paris/Londres, LE BAL/Mack, 2015, p. 55.



Figure 3 : Sophie Ristelhueber, *Fait*, 1992, photographies couleur et noir et blanc, tirages argentiques, 100 x 127 cm. Vue d'installation au Jeu de Paume, Paris, 2009. © S. Ristelhueber/ADGAP, tous droits réservés.



Figure 4 : Sophie Ristelhueber, *Fait*, 1992, photographies couleur et noir et blanc, tirages argentiques, 100 x 127 cm. Vue d'installation au MoMA, New York, 1996. © S. Ristelhueber/ADGAP, tous droits réservés.

Comme elle le faisait dans *Beyrouth photographies* à partir des ruines, Ristelhueber entremêle dans *Fait* divers niveaux de lecture et de temporalité. Les photographies aériennes

sont ambivalentes : elles évoquent les vues prises des avions de combat (analogie renforcée par l'utilisation, dans l'ouvrage, de deux citations extraites de *L'Art de la guerre* de Clausewitz), tout en rappelant une image singulière, *Élevage de poussière* (1921) de Man Ray, icône de Dada et des surréalistes [fig. 5]. Dans cette photographie mystérieuse, *Le Grand verre* de Marcel Duchamp, posé sur le sol de son atelier et recouvert d'un épais manteau de poussière, engendre une étrange topographie, sorte de paysage lunaire post-apocalyptique qui anticipe les catastrophes du XX^e siècle (à commencer par le largage de la bombe atomique à Hiroshima et Nagasaki). Une récente exposition au BAL a révélé les liens décisifs qui unissent cette photographie à l'histoire des images au sens large, *Élevage de poussière* servant « de contrepoint *a priori* improbable à l'imagerie militaire, à la photographie policière, aux pratiques documentaires, au photojournalisme »²⁶. Le curateur, David Company, s'est ainsi lancé dans un passionnant jeu de piste, traquant chez les photographes contemporains (Simon Norfolk, Xavier Ribas, Louise Oates ou Nick Waplington, la liste est loin d'être close...) l'influence conjuguée de Man Ray et de Ristelhueber.



Figure 5 : Man Ray, *Élevage de poussière*, 1920 (tirage de 1964), épreuve gélatino-argentique, 24 x 30,5 cm, New York, MoMA. Courtesy Galerie Françoise Paviot, Paris/ADGAP.

Chez cette dernière, la filiation avec *Élevage de poussière* est revendiquée : la photographe prit la décision de se rendre au Koweït, plusieurs mois après la fin de la guerre, après avoir vu publiée dans le magazine *Time* une photographie aérienne en noir et blanc qui montrait les effets des bombardements occidentaux sur le paysage désertique – photo qui lui fit instantanément penser à l'image énigmatique de Man Ray²⁷. En plus de questionner les modes de représentation de la guerre, Ristelhueber sonde, avec *Fait*, les méandres de sa propre mémoire ; les images finissent par se confondre et engendrer des surfaces abstraites,

²⁶ *Ibid.*, p. 57.

²⁷ Elle écarta d'ailleurs une image de ses planches-contacts car elle ressemblait trop à celle de Man Ray, avant de lui consacrer finalement une pièce, intitulée *À cause de l'élevage de poussière* (2007).

indéchiffrables et muettes, confirmant l'hypothèse de Walter Benjamin qui lisait dans les documents de la culture les signes de la barbarie.

Le paysage comme ultime lieu d'enfouissement de l'histoire²⁸

Avec la série sobrement intitulée *La Campagne* (trois groupes de cinq à dix photographies réalisées entre 1991 et 1997), Ristelhueber va plus loin dans sa réflexion sur la dissimulation de la mort au sein du paysage [fig. 6]. Ici, les vues de paysages – contrairement aux ruines de Beyrouth ou aux images du désert koweïtien – surprennent par leur banalité, que renforce le dispositif d'exposition choisi par l'artiste : pas d'accrochage, des tirages sommairement contrecollés sur carton, posés à même le sol, dont certains finissent par se courber. Ces images bucoliques, anodines en apparence, ont été prises dans des lieux anciennement ravagés par les violences de masse – comme à Srebrenica, où les paramilitaires serbes de Bosnie massacrèrent plus de 8 000 Bosniens musulmans. C'est dans la « modestie même »²⁹ de ces paysages, photographiés avec un refus permanent du spectaculaire, que finit par poindre le tragique.



Figure 6 : Sophie Ristelhueber, *La Campagne*, 1997, 22 photographies couleur et noir et blanc, tirages numériques. Vue d'installation au Fresnoy, 2003. © S. Ristelhueber/ADGAP, tous droits réservés.

²⁸ Les paragraphes qui suivent doivent beaucoup aux discussions que j'ai eues avec Pierre Wat, en particulier dans le cadre d'une journée d'études stimulante autour des usages de la ruine (INHA, 27 novembre 2015).

²⁹ Pour reprendre une expression que Pierre Wat emploie au sujet des photographies du livre de Josifas Levinsonas, *The Book of Sorrow* (1997), montrant des paysages où les Juifs de Lituanie furent exterminés. Pierre Wat, « La relève. Paysages en guerre », dans *Les Désastres de la guerre*, op. cit., p. 38-43.

La banalité d'une nature jadis théâtre d'exécutions est encore le sujet de la série de Christian Schwager, *My Lovely Bosnia* (2004), où l'esthétique de l'absence sert à révéler le processus d'effacement, par les bourreaux, des traces de leurs crimes. Contrairement aux images austères de Ristelhueber, Schwager questionne l'apparente beauté de la nature et son indifférence vis-à-vis des atrocités commises par les hommes. Cette interrogation fondamentale, qui innerve tout un pan de la production artistique post-Shoah, est au cœur de la série *Absences* (2014) d'Alexis Cordesse, qui transpose le propos de la Bosnie au Rwanda [fig. 7]. Après une formation de photojournaliste, Cordesse prend très vite ses distances avec les standards médiatiques. Ses objets photographiques hybrides explorent, à l'instar de ceux d'Arno Gisinger, la part de manque des images et leur relation au récit historique. En 1996, *Itsembatsemba*, un court métrage mêlant photographies et enregistrements sonores, était encore très marqué par l'esthétique noir et blanc de *The Silence*. Après être passé à la couleur avec *L'Aveu* (2004), une suite de portraits de génocidaires « ordinaires », Cordesse clôt son triptyque rwandais en déplaçant son regard vers les paysages sublimes de la région des Grands lacs.



Figure 7 : Alexis Cordesse, *Sans titre (forêt de Nyungwe)*, photographie de la série *Absences*, 2013. © Alexis Cordesse, tous droits réservés.

Absences tisse tout un réseau de correspondances avec la peinture de paysage. C'est d'abord en parcourant les salles de l'exposition *1917* (au Centre Pompidou-Metz) que le photographe a l'idée de sa série, en admirant une toile de Monet, de la série des *Nymphéas*. Si à l'origine de son projet Monet n'attribuait aucune portée patriotique ou historique à ses grandes décorations, il leur a donné par la suite une fonction mémorielle, alors que la guerre était à son épilogue. Pierre Wat a bien démontré, à la suite de Laurence Bertrand Dorléac³⁰, que cette série de peintures a valeur de réparation : pour Monet, il s'agit littéralement de

³⁰ Laurence Bertrand Dorléac, *Contre-déclin. Monet et Spengler dans les jardins de l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. Art et artistes, 2012.

recouvrir la représentation de la guerre. Les *Nymphéas* poseraient ainsi la question de la défaillance de l'histoire : « Monet peignant pendant tant d'années ses *Nymphéas* sait que le Temps, cet assassin, finit par transformer toute histoire en paysage, et que son asile d'eaux stagnantes est aussi un champ de ruines »³¹.

Absences noue un autre dialogue, *a priori* intenable, avec la peinture romantique. Tout en renvoyant (par effet de rémanence) aux photographies d'atrocités enregistrées par les reporters pendant le génocide, les images nous font remonter jusqu'au temps de la colonisation, à l'époque où les explorateurs et les missionnaires européens découvraient les collines verdoyantes du Rwanda, persuadés d'y avoir localisé les sources du Nil. La présence occidentale, notamment belge, contribua à figer la « conscience ethnique » chez les Hutu et les Tutsi, en assimilant les seconds à la « race des Seigneurs » puis en incluant la mention ethnique dans les livrets d'identité. En prenant pour sujet les paysages du Rwanda, plutôt que les images prévisibles des lieux de mémoire où les traces du génocide sont aujourd'hui exposées, Cordesse interroge les stéréotypes présents et passés tout en renversant la vision colonialiste. Ce cheminement aboutit de surcroît à une subversion de l'idéologie romantique. Les images d'*Absences* trouvent de nombreux échos dans l'œuvre de Caspar David Friedrich et, de manière assez surprenante, dans un cycle de peintures, *Le Destin des empires* (1834-36), réalisé par l'Américain Thomas Cole³². Cette série de cinq tableaux dresse l'histoire d'un empire, de sa naissance à sa destruction. Pour les deux premiers, Cole s'inspire des paysages d'Amérique du Nord, dans leur état sauvage et arcadien ; les deux suivants, ceux de l'apogée et de la destruction, font allusion à l'empire romain et, plus précisément, à *L'Histoire de la décadence et de la chute de l'Empire romain* d'Edward Gibbon, publiée entre 1776 et 1788 ; enfin, le dernier tableau nous présente un somptueux paysage de ruines envahies par une nature qui, progressivement, reprend ses droits sur la folie des hommes. Et c'est alors un cycle qui recommence. Cole, s'il avait nourri le projet de peindre un sixième tableau, aurait sans doute composé un monde sans ruines, un paysage ayant totalement recouvert – absorbé – les vestiges du passé.

C'est de cet absorbement dont il est question dans *Absences*, la nature ayant fini par recouvrir les traces du désastre. Dès lors, il faut au photographe la capacité de « s'halluciner », à l'instar de Claude Lanzmann traversant les forêts de Treblinka ou de Sobibor. Dans *Shoah* émergeait déjà une conscience nouvelle du paysage : celle d'une nature ne pouvant plus se regarder avec « l'innocence de l'œil », pour reprendre l'expression que le théoricien de l'art John Ruskin appliquait à la peinture de Turner. Lorsque Claude Lanzmann arpente, plus de trente ans après l'extermination des Juifs d'Europe, les anciens emplacements des centres de mise à mort, il filme des lieux sans traces. Les arbres ont repoussé, les racines se nourrissent des cendres des Juifs dispersées dans la terre : la nature apparaît comme l'étape ultime du projet de déshumanisation et de destruction pensé par les nazis. « Ces lieux défigurés, disait Lanzmann, c'est ce que j'appelle des non-lieux de la mémoire. Et en même temps, il faut tout de même que ces traces demeurent. Il fallait que je m'hallucine, et que je pense que rien n'avait changé »³³. À l'instar de Lanzmann, Cordesse se met dans la peau du

³¹ Pierre Wat, « La relève. Paysages en guerre », dans *Les Désastres de la guerre*, op. cit., p. 38-43.

³² Cette série a été montrée pour la première fois en France au Musée du Louvre, dans le cadre de l'exposition *Une brève histoire de l'avenir* (2015), où était également présentée une photographie d'*Absences* d'Alexis Cordesse. Le dispositif d'exposition n'était, une nouvelle fois, pas exempt de critiques : le survol superficiel de plusieurs siècles de l'histoire humaine finissait par générer des contresens, comme ce fut le cas dans la section consacrée au génocide des Tutsi. Je reviendrai sur la question de l'éthique de l'exposition dans un texte, à paraître aux Presses du réel dans le volume des actes du colloque *Rwanda 1994-2014 : récits, constructions mémorielles et écriture de l'histoire*.

³³ Claude Lanzmann, François Gantheret, « Les non-lieux de la mémoire », dans Bernard Cuau, Michel Deguy, Rachel Ertel et al., *Au sujet de Shoah, le film de Claude Lanzmann*, Paris, Belin, 1990 [1986], p. 280-292.

déchiffreur – tout comme l'artiste romantique devait, pour interpréter les symboles de la nature, faire de sa peinture l'instrument même de son déchiffrement³⁴. D'un décryptage à l'autre, l'enjeu est cependant différent, dans la mesure où toute fusion avec la nature est désormais impossible. *Absences* aboutit à cette ultime étape qui, après Friedrich, Turner ou Cole, consiste en un retournement de la vision romantique du paysage. La nature n'est plus le miroir du divin, elle est le terreau fertile du désastre, le signe d'une indifférence manifeste à l'endroit des hommes et du grand récit de l'histoire.

³⁴ À ce sujet, voir Pierre Wat, *Naissance de l'art romantique. Peinture et allégorie de l'imitation en Allemagne et en Angleterre*, Paris, Flammarion, coll. Champs arts, 2012 [1998].