



Jeff Wall, *Dead Troops Talk (A Vision After an Ambush of a Red Army Patrol, near Moqor, Afghanistan, Winter 1986)*, 1992, duratrans sur boîte lumineuse, 229x417 cm ["Conversation d'une troupe morte ; une vision après l'embuscade d'une patrouille de l'armée rouge par les *mujahidin*, près du village de Moquor, Afghanistan, hiver 1986"]

REPRÉSENTATIONS DE LA GUERRE

Histoire de la photographie
Cours de Nassim Daghighian

REPRÉSENTATIONS DE LA GUERRE

Histoire de la photographie
Cours de Nassim Daghighian

TABLE DES MATIÈRES

PHOTOGRAPHER LE RÉEL ? : REPORTAGE, PHOTOJOURNALISME, DOCUMENTAIRE

2. REPRESENTATIONS DE LA GUERRE

Introduction	3
Représenter la guerre ? reportage et art : repères chronologiques	4
Reportage et art aux 20^e et 21^e siècles : quelques exemples d'artistes travaillant sur le thème de la guerre	5
- Le reportage moderne et l'art	5
- Crise des valeurs humanistes : holocauste et bombe atomique	7
- Postmodernité : 1 ^{ère} crise du photojournalisme	9
Simple documents ? Art, photojournalisme, guerre. De 1980 à aujourd'hui (Val Williams)	13
- Guerre civile en Irlande du Nord (années 1960 à 2000)	16
- Années 1990 : 2 ^{ème} crise du photojournalisme	21
Photographie d'histoire et image-monument : une esthétique de la pose (Michel Poivert)	23
Images-passages (Pascale Convert) : De la peinture religieuse chrétienne à l'image d'actualité et de l'image de presse à l'œuvre d'art	24
La photographie de presse détournée par l'art : quelles limites aux droits d'auteur ?	33
Guerre du Golfe : la représentation en crise (André Gunthert)	37
- Génocide au Rwanda, 1994	41
- Le choc des attentats du 11 septembre 2001 à New York et à Washington D.C.	44
Reporter ou artiste ? la photographie-tableau d'histoire	45
- La seconde guerre d'Afghanistan, dès octobre 2001 et la guerre en Irak, dès mars 2003	45
Fin du photographe-auteur ? les photographes amateurs (soldats, témoins, victimes...)	50
- Le scandale des tortures commises dans la prison d'Abou Ghraib, Bagdad, Irak, 2003 l'importance d'internet	52
Quelques références autour du thème des représentations de la guerre (art et médias)	56
- Jeff Wall, <i>Dead Troops Talk</i> , 1992	57
- Wang Quingsong (Daqing, Chine, 1966)	67

REPRÉSENTATIONS DE LA GUERRE

Cours de Nassim Daghighian

Ce dossier de travail traite des rapports entre document (documentaire, reportage, photojournalisme) et art (œuvres d'artistes souvent basées sur des photographies) au sujet de la guerre. Il s'agit en particulier de voir comment le travail des photographes a évolué d'un engagement journalistique (période du reportage moderne, dans les années 1930 à 1970) à une démarche de reporter-auteur qui tient à se démarquer des producteurs d'images d'actualité dans la presse, quitte à finalement revendiquer le statut d'artiste plutôt que de reporter... Parallèlement à cette évolution de la photographie de reportage, les artistes se sont souvent exprimés sur les événements historiques tels que la guerre. De nombreuses images illustrent ce dossier mais le sujet, très vaste, ne pourra être abordé que rapidement. Prière de consulter également le support de cours traitant du thème "Photographier le réel?", en particulier le chapitre sur le reportage qui focalise sur le reportage de guerre et la photographie de presse d'actualité (pages 64 à 131). Les dossiers sur l'œuvre de Sophie Ristelhueber et d'Éric Baudelaire complètent cette approche rapide des artistes contemporains traitant de la guerre en utilisant la photographie. En couverture de ce dossier, l'image de Jeff Wall est l'une des plus célèbres sur le thème (voir le texte ci-dessous et l'article de Val Williams p.12-14 ainsi qu'une analyse détaillée par Paola Checcoli en fin de ce dossier).

Jeff Wall, *Dead Troops Talk*, 1992

" D'emblée, les premières œuvres de Wall témoignent d'un savant et minutieux travail de mise en scène, réalisé en référence directe à certaines œuvres bien connues de l'histoire de l'art. [...]

À l'instar du peintre qui définit sa composition et y distribue les divers éléments qu'elle comportera, Wall planifie et construit en quelque sorte chacune de ses images. Qu'il s'agisse d'un site extérieur ou d'un espace intérieur, il aura procédé longuement au repérage du décor approprié. Le choix des personnages, leurs tenues vestimentaires, la place qu'ils occupent et l'attitude qu'ils adoptent, auront été patiemment déterminés. Les moindres objets auront été choisis, et tous les détails contrôlés, à tel point que la démarche de l'artiste rejoint ici le travail du metteur en scène au cinéma. [...] En fait, les images semblent alors osciller plus ouvertement entre la pose et le mouvement. Manifestement Wall tend ainsi à travailler dans ses photographies l'effet cinématographique. Par ailleurs, avec leur format imposant, leur forte présence, amplifiée par l'effet spectacle créé par la lumière qu'elles émettent et par la stratégie de leur mise en scène, les images acquièrent un impact exceptionnel.

Ce qui fera la particularité et la force du travail de Jeff Wall, ce sera l'intelligence qu'il applique à juxtaposer aux compositions classiques de l'histoire de la peinture l'intensité de l'image cinématographique, dans des photographies qui nous livrent sa vision de la vie contemporaine. Ce travail n'est ni pur exercice de style, ni démonstration d'une quelconque virtuosité ; il révèle essentiellement le regard critique d'un homme sur son époque. [...] Attentif depuis longtemps aux développements de la technologie et des possibilités qu'elle pourrait offrir, Jeff Wall recourt pour la première fois à la numérisation en 1991, pour la réalisation de l'œuvre intitulée *The Stumbling Block*. Puis suivront *Dead Troops Talk* (*A vision after an ambush of a Red Army patrol, near Moqor, Afghanistan, winter 1986*) (1992) et *The Giant* (1992). L'artiste voit avec la réalisation de ces œuvres ainsi que *The Vampires' Picnic* (1991) l'occasion de développer une sorte de comédie philosophique. Fables morales, en quelque sorte, les compositions manifestent ainsi une certaine distanciation — sous le couvert du grotesque et de l'humour — par rapport à une réalité souvent absurde. [...] *Dead Troops Talk*, qui relève également d'un spectaculaire dispositif de type cinématographique, se présente comme une fantaisie grotesque ayant pour sujet les horreurs de la guerre. Wall y propose une vision sordide de la guerre, de celle qu'on qualifie de sale et qui retient peu l'attention du public (comme le fut en l'occurrence la guerre en Afghanistan). Rappelant les peintures d'histoire par son sujet et sa composition, l'image évoque en même temps par le traitement d'ensemble, par l'atmosphère et le cadrage, certaines photographies de guerre saisissantes d'un Robert Capa. Composée de plusieurs petits groupes de soldats morts, qui semblent glisser vers le bas comme pour envahir l'espace du spectateur, cette image met en lumière une maîtrise parfaite des moyens techniques utilisés : tant l'assemblage par ordinateur des différentes parties de la scène, qui furent réalisées séparément, que les effets spéciaux employés pour rendre avec un grand réalisme les blessures des soldats et la mise au point exemplaire des effets de textures et de tonalités. "

- 1910'** Trois pratiques distinctes de la photographie dans des champs séparés au début du 20^e s. :
- aux** - artistes d'avant-garde utilisant entre autre le médium photographique → **valeur culturelle**
- 1950'** - photographes prônant la pureté du médium (*Straight Photography*) → **valeur culturelle**
 - reporters, en particulier les photojournalistes, visant l'information (presse) → **valeur d'usage**
- 1930' La photographie humaniste et le reportage moderne**
- aux** - culte de l'instant décisif et des valeurs humanistes "universelles" (foi en la dignité de l'homme)
- 1970'** - période héroïque du photojournalisme dans les illustrés, "âge d'or" du reportage moderne
 - mythologie du reporter moderne, héros de la presse, témoin privilégié des événements de l'Histoire : le reporter de guerre → image d'une photographie engagée politiquement et d'une guerre d'idéaux (on meurt pour une cause) ; ex. guerre civile d'Espagne, 1936-1939
- 1970'** **1^{ère} crise du photojournalisme → forts changements d'usage de l'image d'information**
 - remise en question de l'humanisme après l'holocauste et la bombe atomique
 - concurrence de la TV couleurs pour les actualités, quasi en direct
 → photographie désillusionnée, guerre absurde, sans héros ; ex. guerre du Viêt-nam, 1963-75
 → dès lors les Etats en guerre se méfient des photojournalistes, ils interdiront ou limiteront l'accès aux lieux des affrontements ; ex. Malouines, 1982 ; 1^e guerre du Golfe, 1990-1991
 - affirmation de la notion d'auteur face au flux d'images d'informations ; ex. Magnum, 1947
 → on questionne la responsabilité du photographe pris dans la course au *scoop*
 → questions éthiques : témoignage (l'Histoire) ou voyeurisme (médias de masse)
- 1970' La photographie humanitaire et la notion de reporter-auteur**
- aux** - se dégager de la logique du *scoop* en travaillant sur des "sujets de fond" → devoir de mémoire
- 1990'** - retour à des valeurs humanistes qui tendent à gommer les spécificités ; ex. S. Salgado
 → iconographie "atemporelle, universelle", fortement marquée par l'émotion, le *pathos*
- 1990'** **2^e crise du photojournalisme → transition de la valeur d'usage à la valeur culturelle**
 - pression des NTIC et de l'économie globale de l'information
 - disparition des agences coopératives en faveur des banques d'images ; ex. Corbis, Getty
 → image-monument (esthétique de la pose ; tableau d'histoire) comme alternative
 → le reportage et la photographie de presse entrent au musée, s'institutionnalisent
- 2000'** **Fin du photographe-auteur ? les photographes amateurs (soldat, témoin, etc.)**
 - problème de l'accès au terrain : les *pools* ("parcs") de photojournalistes ; ex. Irak dès 2003
 → esthétique de l'amateur : plus simple, banale, mal cadrée, consommée sans esprit critique ;
 ex. New York, 11.09.2001 ; Abou Ghraib, Irak, 2003 ; Tsunami, 26.12.2004
 - surenchère des professionnels qui passent du reportage à l'art ; ex. Luc Delahaye

Principales références :

- "La photographie à l'ère de l'information continue", dossier, *art press*, n° 251, novembre 1999, p.15-47
- "Témoignage et voyeurisme", dossier, *art press*, n° 273, novembre 2001, p.18-46
- "Photographie : entre art et info", dossier, *art press*, n°306, novembre 2004, 20-33
- POIVERT, Michel, "La tentation d'une photographie d'histoire", in *Voir. Ne pas voir la guerre. Histoire des représentations photographiques de la guerre*, Paris, Somogy, 2001, p.337-340
- POIVERT, Michel, *La photographie contemporaine*, Paris, Flammarion, coll. La création contemporaine, 2002 / 2010
- PUISEUX, Hélène, *Les Figures de la guerre. Représentations et sensibilités, 1839-1996*, Paris, Gallimard, 1997

REPORTAGE ET ART AUX 20^e ET 21^e SIÈCLES : QUELQUES EXEMPLES D'ARTISTES TRAVAILANT SUR LE THÈME DE LA GUERRE

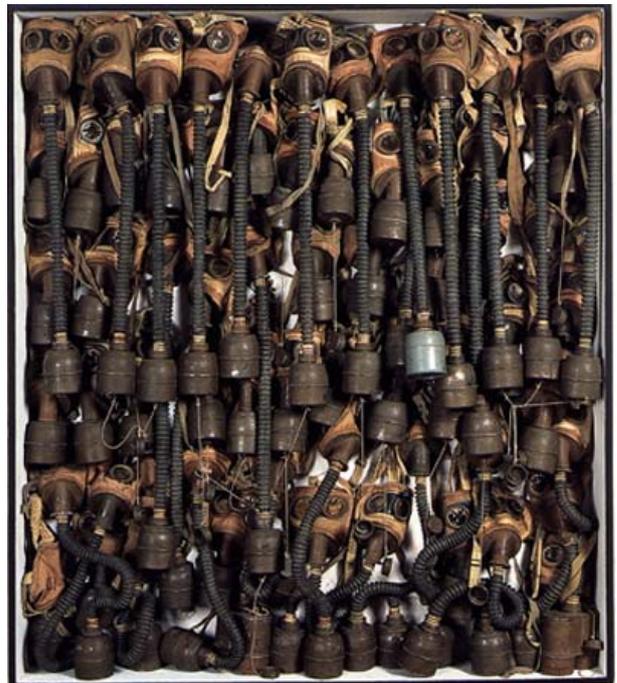
La majorité des exemples choisis sont en relation avec la photographie "plasticienne", c'est-à-dire les artistes utilisant la photographie, notamment l'image de presse. Pour plus d'exemples voir, entre autres, le très intéressant catalogue d'exposition : *Covering the Real. Art and Press Picture, from Warhol to Tillmans / Kunst und Pressebild, von Warhol bis Tillmans*, cat. expo. 01.05.-21.08.05, Bâle, Kunstmuseum Basel / Cologne, DuMont, 2005 ; ainsi que le catalogue, traitant du thème plus général de l'Histoire : *Face à l'histoire. 1933-1996. L'artiste moderne devant l'événement historique*, cat. expo. 19.12.1996 - 07.04.1997, Paris, Centre Pompidou / Flammarion, 1996

Le reportage moderne et l'art

Première guerre mondiale, 1914-1918



Alexandre Jacqueau, *Hommes portant le masque à gaz*, 1914-15, stéréogramme [soldat français, photographe amateur, <http://etienne.jacqueau.free.fr/Photos.htm>]



Arman, *Home Sweet Home*, 1960, accumulation, masques à gaz dans une boîte en bois, 20 x 140 x 160 cm

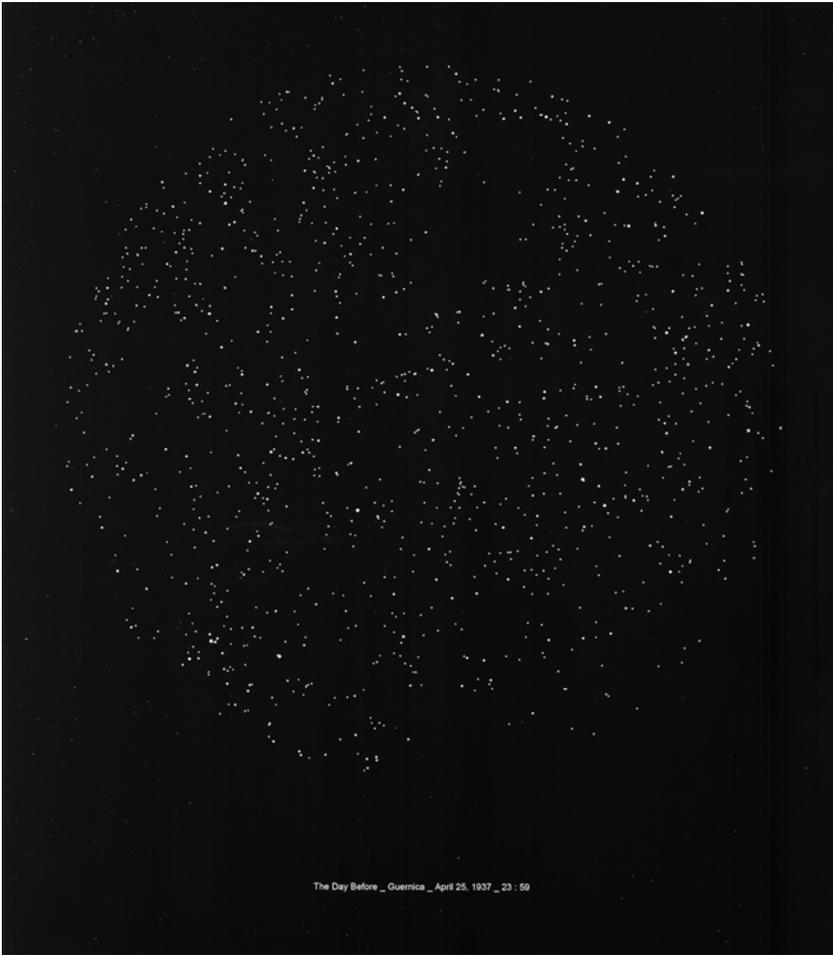
Guerre d'Espagne, 1936-1939



Pablo Picasso, *Guernica*, 1937, huile sur toile, 351x782 cm [le peintre a été influencé par des images de presse]

Guerre d'Espagne, 1936-1939

" Je trouve qu'en art, c'est ça qui est intéressant :
quand on a des réponses qui sont à la mesure de la violence qui est reçue. " *



Renaud Auguste-Dormeuil, *The Day Before, Guernica, April 25, 1937, 23 : 59, 2003*

Renaud Auguste-Dormeuil : la bataille de l'image

" Renaud Auguste-Dormeuil déchiffre les techniques et technologies de l'ingénierie militaire, les tactiques et stratégies de destruction, l'énigme du pouvoir dans sa machinerie confidentielle de décision. La traduction de ces analyses est produite par une recherche scientifique et des moyens originaux pédagogiques, artistiques, pour les véhiculer auprès d'un grand public. L'artiste, né en France en 1968, est convaincu du sens politique de l'œuvre d'art, de l'enjeu de l'image essentiel dans la guerre, et dans sa phase de préparation : la paix. La mémoire interfère dans ces dispositifs comme une vérité toujours en proie au doute, à la manipulation. La série « The Day Before-Star System-2004 » résume Renaud Auguste-Dormeuil. À l'aide de logiciels permettant de reconstituer des constellations à n'importe quel moment du temps et quel que soit le lieu, il reproduit sur de grands tirages (noir et blanc) le ciel paisible tel que voyaient les habitants la veille du jour où leur ville (Guernica, Hiroshima, Londres, Bagdad...) allait être rasée par les bombardements. Le rappel du *Guernica* de Picasso, peinture mythique sur le pendant et l'après-destruction de la cité basque, est moins une référence au statut de créateur de l'artiste qu'à son engagement. En signalant l'importance de l'« avant », il traite du sujet de la disparition – sujet intrinsèque à la photographie –, qui peut être une menace collective programmée (« Hôtel des Transmissions-2003 »), une rupture privée (« Fin de représentation-2003 »), soit toujours une tension « under-or not-control »."

Louis Mesplé, *L'aventure de la photo contemporaine*, Paris, Chêne / Hachette, 2006, p.220

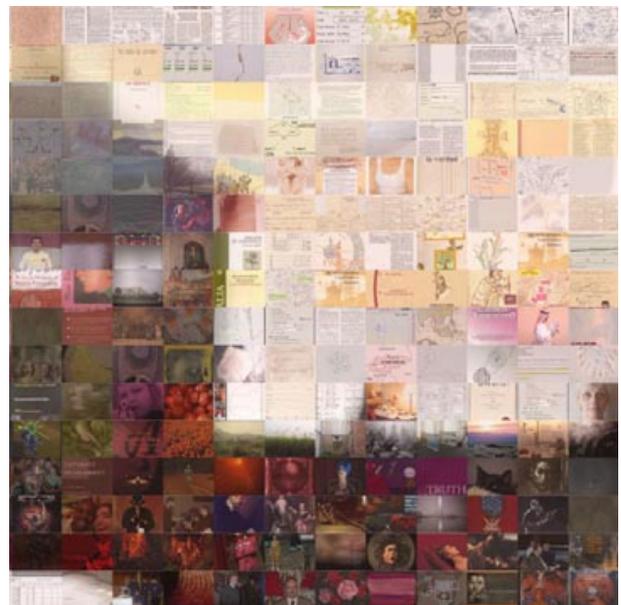
* Renaud Auguste-Dormeuil, entretien avec Fabienne Fulcheri, in *Res/alguna cosa passa*, cat. expo., Barcelone, Fundació La Caixa, 2005, cité in MESPLÉ, Louis, *op. cit.*, p.221

Crise des valeurs humanistes : holocauste et bombe atomique

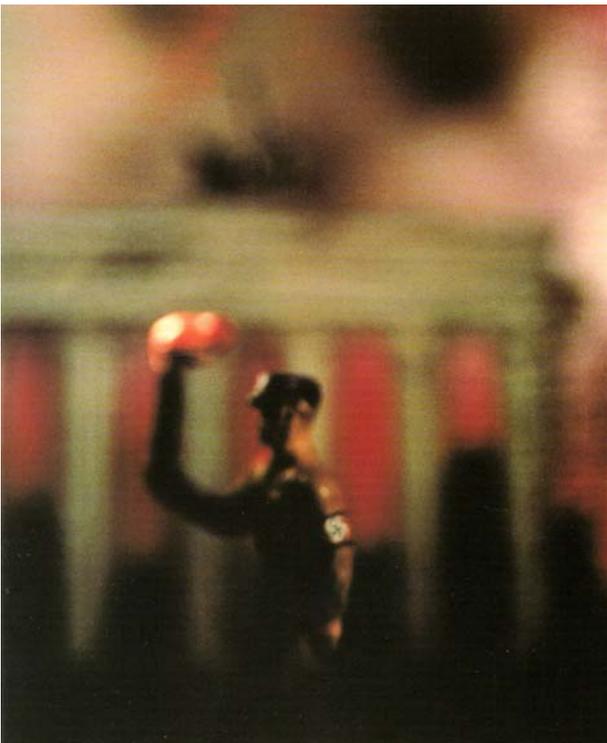
Deuxième guerre mondiale, 1939-1945



Sigmar Polke, *Lager*, 1982, acrylique, pigments, 250x450cm



Joan Fontcuberta, *Googlegram 8 : Auschwitz*, 2005, 120 x 160 cm [en bas : détail de la tour centrale ; voir textes explicatifs sur la série *Googlegram* p.52-53 du dossier]



David Levinthal, sans titre, tiré de *Mein Kampf*, 1994



David Levinthal, tiré de *Hitler Moves East*, 1975, kodalith

Deuxième guerre mondiale, 1939-1945



Shimon Attie, *Steinstrasse 22 (Berlin)*, 1993 [dans le vieux quartier juif de Berlin, Scheunenviertel, projection d'images documentaires d'archives des années 1920'-1930']



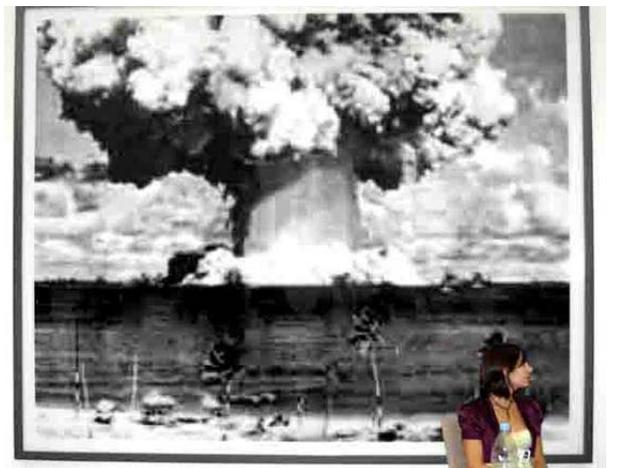
Paolo Ventura, *War Souvenir, Novembre 1944, coppia di amanti*, 2006



Thomas Ruff, *jpeg bi01*, 2007, 238 x 320cm



Arnulf Rainer, *Hiroshima*, 1982, 50x65 cm, cycle de 57 œuvres, retirages de photographies d'archive noir/blanc de 1945 retravaillées, techniques mixtes

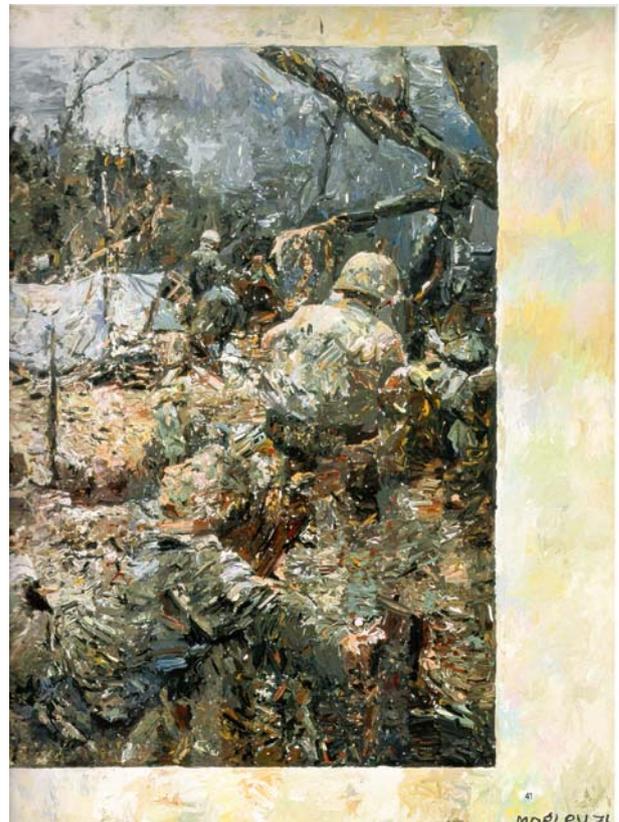


Thomas Ruff, *jpeg nt01*, 2004

[vue de l'œuvre dans une exposition à la galerie David Zwirner : "At David Zwirner, Thomas Ruff's *jpeg nt01* (2004; ed. 3) is a black-and-white image of one of the nuclear test explosions that took place during the 1940s and '50s at Bikini Atoll. Taking low resolution jpegs from the internet as his source material, Ruff enlarges the small digital file to hundreds of times its original size, resulting in extreme pixilation of the image, a blocky, irresolute form of Impressionism." <http://www.artnet.com/magazineus/reviews/laplaca/laplaca10-27-05.asp>]

Postmodernité : 1^{ère} crise du photojournalisme

Guerre du Viêt-nam, 1963-1975



Malcolm Morley, *At a First-Aid Center in Vietnam*, 1971, huile sur toile, 160 x 240 cm [peinture réalisée d'après la photographie de Larry Burrows publiée en double page de *Life* ; en haut, version complète tirée du net ; en bas, détails du tableau]

Guerre du Viêt-nam, 1963-1975



Martha Rosler, tiré de *Bringing the war home : House Beautiful*, 1966-1972, photomontage



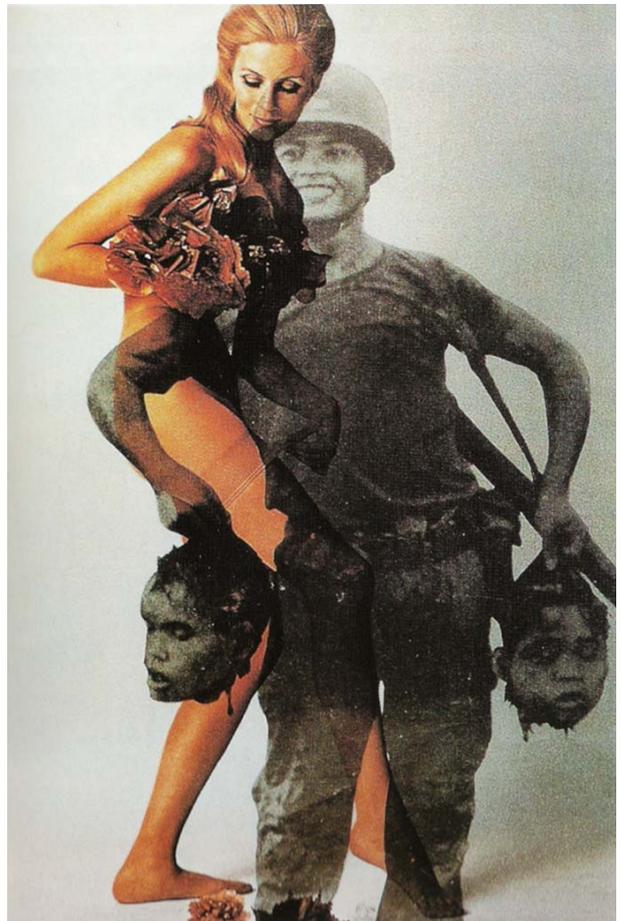
Martha Rosler, tiré de *Bringing the war home : House Beautiful*, 1966-1972, photomontage



Martha Rosler, tiré de *Bringing the war home : House Beautiful*, 1966-1972, photomontage

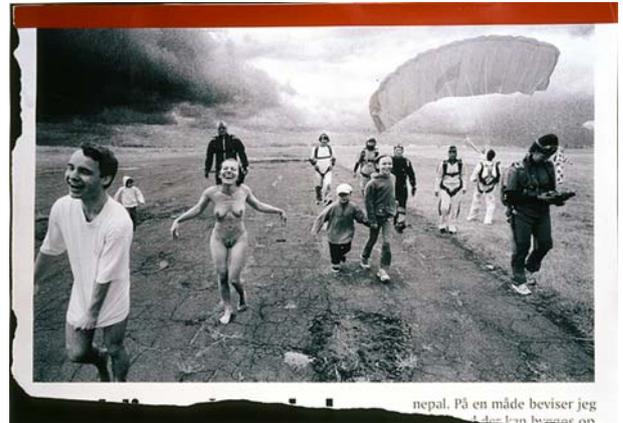
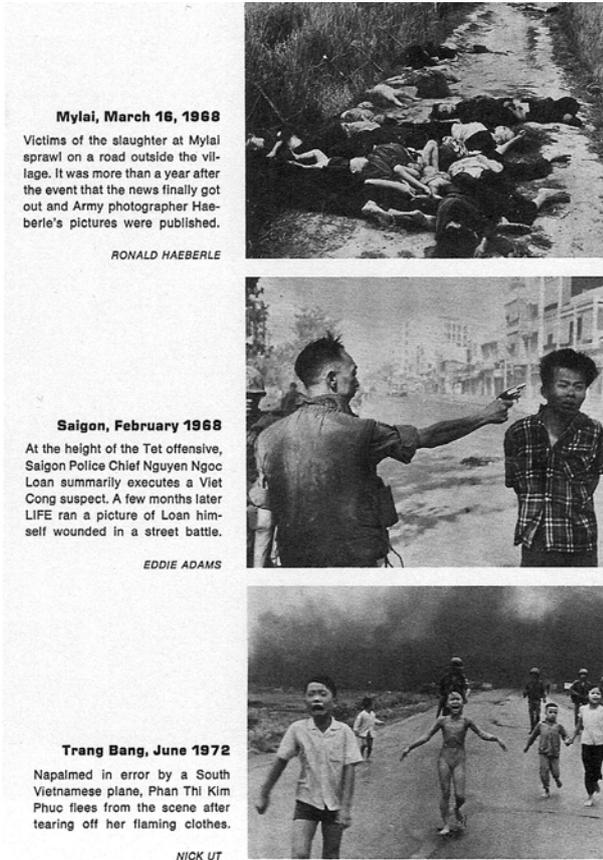
" Sur les pages de plusieurs magazines de mode et d'art de vivre, tels *Glamour* et *Living Now*, Heinecken a surimprimé en offset l'image d'un jeune soldat vietnamien portant deux têtes tranchées. Ces journaux ont été distribués dans les kiosques, des salles d'attente de dentistes, etc., sans rien révéler de la supercherie. Cette scène terrible, destinée à ouvrir les yeux du public sur le conflit vietnamien, qu'il avait tendance à oublier, avait été choisie parce qu'il était difficile d'identifier le protagoniste de l'image : Sud-Vietnamien ou Vietcong ? A travers cette ambiguïté, l'artiste interrogeait sur les raisons qui avaient conduit les Etats-Unis à en arriver là. *Periodical No. 5* [*Périodique n°5*] fait partie du [...] travail très important, et qui eut beaucoup d'écho, réalisé par Heinecken sur les magazines."

David Company, *Art et photographie*, Paris, Phaidon, 2005, p.153



Robert Heinecken, *Periodical 5*, 1971, détail

Guerre du Viêt-nam, 1963-1975



Zbigniew Libera, *Nepal*, 2003, tiré de la série *Pozytywy* [Positif], 2002-2003, 120 x 155cm

David E. Scherman, éd., *The Best of Life*, New York, Time-Life Books, 1973 [livre acheté d'occasion par l'artiste brésilien Vik Muniz en 1982 puis perdu en 1989]



Vik Muniz, *Memory Rendering of Saigon Execution of a Vietcong Suspect*, 1988, 17.8 x 26 cm, tiré de *Best of Life*



Vik Muniz, *Memory Rendering of Tram Bang Child*, 1989, tiré de *The Best of Life*, 1988-1990, publié en 1995



Rafael Wollmann, *Belgrano, The Falklands War*, 1982 [guerre des îles Malouines entre Argentine et Grande-Bretagne]

Le réel et ses doubles. 1975-1985

" Les glissements de la photographie vers d'autres sphères de représentation du réel ne sont que des moyens de rattraper une réalité qui échappe. La vitesse de communication des images, leur consommation, leur concurrence, place les photographes dans l'obligation d'invention, de création, de recherche de nouveaux concepts. Côté photoreportage, la profession sombre lentement mais sûrement, à l'instar du navire argentin, « General-Belgrano », coulé par les torpilles britanniques pendant la guerre des Malouines, en avril 1982, et dont l'image prise par un survivant du naufrage a fait les unes des grands magazines. Les puissances en guerre se méfient, après l'expérience du Viêt-nam, des photojournalistes qui peuvent, relativement, infléchir le cours des stratégies militaro-politiques. Les conflits seront désormais « fermés », les comptes rendus visuels très contrôlés. Dans les guerres les plus anarchiques et violentes, ou civiles, les porteurs de boîtiers sont les premiers visés. Subsisteront les images périphériques, collatérales, de la douleur des populations touchées, plus photogéniques et compassionnelles, voire iconiques, que celles, interrogatives à raison, des épreuves des combattants. Les photos sensationnelles sont en majorité le fait d'anonymes [...] Ces rares témoignages achetés, rachetés, mis aux enchères, atteignent des sommes considérables. Leur qualité est médiocre. "

Louis Mesplé, *L'aventure de la photo contemporaine*, Paris, Chêne / Hachette, 2006, p.131, chapitre "Le réel et ses doubles"

Simple documents ? Art, photojournalisme, guerre. De 1980 à aujourd'hui [texte de 1996]

Val Williams

in *Face à l'histoire, 1933-1996. L'artiste moderne devant l'événement historique*, AMELINE, Jean-Paul, BELLET, Harry, éd., Paris, Centre Pompidou / Flammarion, 1996, p.523-527 [prière de voir les pages suivantes du dossier pour les œuvres des artistes]

L'artiste américaine Martha Rosler écrit en 1993 :

« La guerre attire les artistes en raison de son absolutisme. La guerre est cataclysmique, elle satisfait ceux qui se délectent de visions sadiques de l'apocalypse et de la promesse d'une destruction totale [...]. Quel artiste ne rêve pas de totalisation ? La guerre attire les artistes et les démocrates de cabinet, ceux qui aiment les cérémonies et ceux qui les détestent, préférant la bestialité. Théoriser la vitesse et la politique est plus attrayant que de réfléchir sur les processus sociaux ou sur le déclin des utopies, et permet de prévenir les analyses de ceux qui refusent l'étiquette humaniste. La guerre attire parce qu'elle nivelle l'élément humain et substitue à une signification individuelle l'élégance formelle de mouvements de troupes ou la chorégraphie de mobilisations technologiques. Elle n'existe que comme abstraction et comme représentation, car elle est éprouvée comme une série de lieux, d'événements chaotiques, de misère et de mort. »¹

Depuis plus d'une décennie, un nombre significatif d'artistes ont utilisé la photographie à la fois pour subvertir et pour réinventer le documentaire de guerre. Dans ses séries sur l'Irlande du Nord (de 1973 à 1983), Rita Donagh s'est servie de photographies de journaux pour développer une parabole de la guerre civile ; des scènes de rue ordinaires, en passant du papier journal à l'œuvre d'art, acquièrent un statut plus imposant du fait de leur nouveau contexte. Pour la plupart de ceux qui se considèrent comme les « vrais » narrateurs des zones en guerre – reporters photographes, journalistes, équipes de cinéma ou de télévision –, ce procédé peut être ressenti comme une insulte. Pour ceux qui font profession de fournir des documents sur la guerre, la notion d'authenticité est primordiale et vigoureusement défendue. Elle est à la base d'un débat permanent entre l'artiste et le reporter. Être présent physiquement sur les lieux en temps de guerre est perçu comme la condition déterminante de l'authenticité. Cette conception de l'authenticité est cependant de plus en plus discutable à l'heure où le débat sur l'image dans les médias se complique toujours plus.

Au cours des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, l'artiste française Sophie Ristelhueber a réalisé trois séries d'œuvres qui constituent un important point de départ pour quiconque tente de se mesurer à un tel débat. Dans *Beyrouth Photographies* (1984), une étude des immeubles de la capitale libanaise détruits par la guerre, dans *Fait* (1992), un document graphique sur le désert koweïtien après la guerre du Golfe, et dans *Every One* (1994), une série importante et impressionnante de photos de plaies largement suturées, elle a recouru souvent à l'iconographie de la cicatrice, des marques sur les surfaces, de l'anarchie de la destruction. Bon nombre de ses réalisations (rassemblées dans des livres d'art de petite taille ou exposées en galerie) ont contribué à définir un nouveau canon de la « photographie de guerre », loin des images d'action chaotiques de reporters comme Don McCullin et Philip Jones Griffiths, dont les reportages de guerre, depuis les années soixante et soixante-dix, font référence dans l'histoire du photojournalisme. Sans nul doute présente dans la zone de guerre, Ristelhueber l'était, en tant qu'artiste, de façon profondément ambivalente. Ses photos se prêtent toujours à l'interprétation, elles n'imposent pas les accessoires d'un photojournalisme complice de l'industrie des médias, ou les idées toutes faites sur le danger encouru et sur l'héroïsme. L'œuvre de Ristelhueber n'appelle aucun ennoblissement. La beauté de ses photographies (et des sites choisis) est sans équivoque, et son public est manifestement au fait des débats sur la représentation et le pouvoir de l'image. Comme nombre d'artistes dont il sera question ici, elle est captivée par la puissance de la fable et consciente du pouvoir de séduction de la narration. Dans ses montages photographiques sur le Viêtnam, *Bringing the War Home : House Beautiful*, créés en 1969-1972 et recréés en 1990, Martha Rosler anticipe la plupart des travaux du milieu des années quatre-vingt. Comme la plupart des artistes qui nous intéressent, Rosler a pris les nouveaux médias comme un point de [fin p.523] départ incontournable pour réaliser une série où sont juxtaposées des maisons américaines idéales et des photographies de presse de bombardements et de carnages au Viêtnam. On peut dire que son message est moins ouvert à l'interprétation que celui de Ristelhueber. Le choix des juxtapositions – l'image paisible d'un porche avec du mobilier de jardin donnant sur un village dévasté, un escadron de GI's américains envahissant une cuisine de banlieue immaculée – met en évidence le parti pris implicite de la satire. Dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, la satire sera admise dans les œuvres d'autres artistes et chez Rosler elle-même. Le rejet du nationalisme et de l'impérialisme est implicite, particulièrement à l'endroit du public attentif à cet art. Durant les deux décennies qui séparent

Bringing the War Home : House Beautiful, de Rosler, et *Every One*, de Ristelhueber, le débat va porter non seulement sur la multiplicité des significations inhérentes à l'image photographique, mais aussi sur les fonctions de la société.

Les photographies de guerre créent une mémoire collective des événements passés et illustrent de nombreux récits. Elles sont conservées (ainsi les nombreuses archives sur l'Holocauste) comme témoignage, s visuels pour les générations futures. Malgré leur instantanéité, elles sont livrées à l'arbitraire : la situation du ou de la photographe, sa sélectivité – quoi photographier, quoi ignorer –, sa nationalité, ses opinions politiques. Partant, la « simple » photographie de guerre apparaît aussi complexe et ambivalente que l'œuvre d'art postmoderne la [fin p.524] plus sophistiquée. Aussi faut-il cesser de comparer photographies d'information et œuvres d'art, et récuser le principe selon lequel les premières visent à véhiculer l'actualité tandis que les secondes ne pourraient que l'interpréter. Considérer simplement que, face à une masse d'images visuelles qui toutes appellent l'attention, on ne peut que réagir selon sa propre mémoire, ses traditions, ses opinions politiques, son âge, et son sexe.

À partir du milieu des années quatre-vingt, l'importance des œuvres qui touchent aux problèmes de la guerre et de la photographie tient au fait qu'elles sont nées en dehors de tout *a priori*. [fin p.525] Elles soulèvent des questions théoriques qui portent le débat sur la photographie de guerre bien au-delà des discussions actuelles fastidieuses sur l'éthique, la censure éditoriale, et autres thèmes du même genre. Le consensus admet que toute photographie, qu'elle émane des médias ou du studio de l'artiste, est une histoire personnelle, avec des données connues et un public identifié.

L'artiste canadien Jeff Wall a souligné de façon complexe les contradictions entre la photographie artistique et le photojournalisme. Interrogé par Arielle Pellenc en 1995, il expose sa vision :

« Un des problèmes que j'ai vis-à-vis de mes images est que, puisqu'elles sont composées, puisqu'elles sont ce que j'appelle "cinématographiques", on peut avoir l'impression que la composition contient tout, qu'elles n'ont pas le "dehors" qu'a la photographie en général. Dans l'esthétique de la photographie artistique inspirée par le photojournalisme, l'image est clairement le fragment d'un ensemble plus vaste qui ne peut pas être perçu directement. D'une certaine manière, le fragment rend cet ensemble visible ou compréhensible, parfois à travers une typologie complexe d'objets, de gestes, d'humeurs, etc. Mais il y a un "dehors" à l'image, et ce dehors pèse sur l'image, exigeant d'être signifié. Le reste du monde demeure invisible et néanmoins présent, réclamant d'être exprimé ou représenté dans ou par un fragment de lui-même. Avec le cinéma ou la composition, nous avons l'illusion que l'image est complète en elle-même, qu'elle est un microcosme symbolique qui ne dépeint pas le monde de façon photographique. »

Il poursuit plus loin :

« La photographie journalistique s'est développée en insistant sur la nature fragmentaire de l'image, et a ainsi un sujet de réflexion sur les conditions particulières récentes créées par l'apparition de la photo. Ce genre de photographie a accentué et même exagéré le sens de ce "dehors", de par son insistance sur elle-même en tant que fragment. »²

Dans *Dead Troops Talk*, en 1991-1992, Wall a reconstitué une scène de bataille du conflit afghan datant de 1986. On peut dire qu'il est allé plus loin que Ristelhueber et Rosler dans sa tentative de nous impressionner non seulement par la nature fictive de la photographie, mais aussi par l'importance du spectateur qui se déplace anonymement dans ce que Wall lui-même pourrait appeler « le monde invisible ». *Dead Troops Talk* est une pièce de théâtre représentée comme une parodie de documentaire. Il s'agit à la fois d'une reconstitution et d'une remise en question d'un genre bien connu de la photographie de guerre, apparu au cours du siècle passé dans les zones de conflits. L'œuvre est l'expression du poids considérable des témoignages visuels qui se combinent pour former une partie de l'historiographie de la guerre. Comprise dans une seule photographie, elle est en elle-même une mémoire collective qui se joue des diverses conceptions de l'authenticité. *Dead Troops Talk* possède une littéralité très particulière : on voit immédiatement de quoi il est question, tous les codes et signes adéquats étant en place. L'espace laissé à l'ambivalence et à la fiction par Sophie Ristelhueber ou Rita Donagh semble avoir été jugé superflu. En échappant aux « réalités » de la photographie de guerre, Wall a construit un code alternatif de l'authenticité, tout aussi rigoureux. Souvent exposé et critiqué, il est très demandé, car non seulement il répond à un besoin collectif de représentation des scènes de guerre, mais il satisfait

aussi un désir, souvent dissimulé ou nié par le monde de l'art, pour des œuvres fortes, dures, tranchantes, qui ne puissent être taxées de veulerie.

Ce qui précède nous amène finalement au reporter photographe français Gilles Peress. Membre de longue date de l'agence Magnum, Peress est l'un des rares photographes de guerre qui ait mené le reportage au-delà des confins des médias, jusqu'au monde de l'art. [fin p.526] *Le Silence*, publié en 1995³, est un recueil de photographies réalisées en 1994, principalement dans l'ancienne colonie belge du Rwanda. En apparence, *Le Silence* a beaucoup de similitudes avec la petite publication de Sophie Ristelhueber, *Fait*, depuis la tranche noire (qui lui donne davantage l'aspect d'une boîte que d'un livre) jusqu'aux photos en doubles pages, qui s'étirent sur les petits fonds. Peress s'est défait du formalisme et a évité toutes les conventions d'un recueil de photographies moderniste – grandes pages, espaces blancs, photographies imprimées au centre de la page. Même le texte situant l'œuvre dans son contexte est absent. Le marché du photojournalisme à sensation déclinant, le public étant moins enclin à consommer chaque jour sa ration médiatique de guerre et de famine (et les photographes de guerre s'étant peut-être lassés du débat éthique), le photojournalisme, s'il veut survivre et continuer à imposer le respect, doit se trouver un autre espace, une autre forme de présentation.

Il y a une certaine ironie à constater que le public de l'art est perçu aujourd'hui par les photojournalistes comme plus « disponible » à l'égard du photojournalisme que le chef du service photographie ou que les lecteurs d'un magazine. Ou que les photographies de Peress – issues du photojournalisme et pourvues, à leur place, de tous les symboles visuels habituels : mutilés, cadavres, famine, désespoir – peuvent fonctionner en tant qu'« œuvres d'art » avec autant de succès que celles de Ristelhueber, de Donagh, de Wall et de Rosler. Si la photographie de guerre « réelle » peut ressembler de très près à l'art, qu'a-t-on besoin de l'art ? Dans son approche esthétique et intellectuelle, Peress, avec *Le Silence*, a évité ce que Martha Rosler appellerait la « trace d'humanisme » tout en gardant l'attitude habituelle du reporter photographe – observateur pétri d'angoisse, militant, et révélateur de la culpabilité collective. Il est significatif que de jeunes reporters photographes (tel l'Allemand Wolfgang Bellwinkel) utilisent aujourd'hui des « programmes artistiques » dans les essais critiques des magazines. Publiées dans un article récent du *Suddeutsche Zeitung*, les photographies de Bellwinkel, prises dans différentes zones de conflit en Europe dans les années quatre-vingt-dix, pourraient figurer aussi bien sur les murs d'une galerie que dans une publication à large diffusion.

En conclusion, on peut se demander si certains artistes, comme Jeff Wall et Gilles Peress, n'ont pas défini un humanisme différent, plus adapté à notre monde de fin de siècle que celui véhiculé par les photographies des années soixante-dix de Don McCullin et de Philip Jones Griffiths (dont l'ouvrage, *Vietnam Inc.*, en 1971, fut considéré comme étant à l'avant-garde de la photographie de guerre). Tout en offrant un moyen d'analyse, la structure théorique qui permet la lecture de ces œuvres agit comme un frein émotionnel ; tout peut être regardé avec ironie, même (et surtout, peut-être) la notion d'angoisse. Dans une culture postmoderne, tout est possible.

Traduit de l'anglais par Joris Lacoste

Notes

1. Martha Rosler, « News and Views of War », *Krieg*, Graz, Camera Austria International, 1993.
2. *Jeff Wall*, Londres, Phaidon Press Limited, Coll. Contemporary Artists Series, 1996 (avec des textes de : Thierry de Duve, Arielle Pelenc, Boris Grays, Blaise Pascal et Franz Kafka), 1996.
3. Gilles Peress, *Le Silence*, Zurich, Scalo Verlag, 1995.

Guerre civile en Irlande du Nord (années 1960 à 2000)

Rita Donagh (Grande-Bretagne, 1939)

Rita Donagh étudie les Beaux-arts à l'université de Durham (1956 – 1962) ; puis elle enseigne à l'université de Newcastle upon Tyne où elle rencontre l'artiste Richard Hamilton qu'elle épousera par la suite ; enseigne également à l'université de Reading, à la Slade School of Fine Art, Londres et au Goldsmiths' College, Londres. Par sa mère et son père, elle a des origines irlandaises et dès le milieu des années 1960, elle consacre son travail artistique à une réflexion critique sur les "troubles" (terme des journalistes anglais) politiques en Irlande du Nord, cause d'une longue guerre civile dont ont rendu compte de nombreux reporters tels que James Nachtwey.



James Nachtwey, *Rioters in Belfast*, Northern Ireland, 1981, tiré du livre *Deeds of War*, 1989

" [...] Donagh has become best known, perhaps, for the work that she has produced in response to what have been journalistically described as 'the Troubles' in Northern Ireland. Specifically, her work has recorded both the violent confrontations in Northern Ireland between the British military and various armed political factions and the subsequent creation of the 'H-block' prisons for political internees – so called because of their eerie, H-shape design.

In dealing with these highly emotive, aesthetically recalcitrant subjects Donagh heightens their tragedy – the immovable quotidian facts of their horror – by employing an almost forensic precision in her recording of them: the position of a bomb victim's body covered in newspaper or the lifeless hand of a slain guardsman. Similarly, her treated and painted maps of Northern Ireland's embattled 'Six Counties' (*Shadow of the Six Counties*, 1979–80) or portentous, deathly aerial views of the H-blocks themselves have an almost radiographic quality to their depiction of a country and a society mired in militarism and fear.

With an intensity that is amplified, paradoxically, by its initial apparent visual quietude, Donagh's art is both assertive and questioning, its outward gaze at the world as unflinching as its ceaseless self-interrogation. Ultimately, it is an art that – aesthetically attuned to cartography, grids and diagrammatic schemas – seems to map the co-ordinates of individual or social subjectivity, charting our historical position within circumstances as random and unanswerable as the weather. In these days of increasing fundamentalism, urban paranoia and political volatility the art of Donagh has never seemed more prescient, nor its diagnostic vision more acute.

Source au 07 10 16 : http://www.frieze.com/issue/review/rita_donagh1/



Rita Donagh, *Shadow of six counties* (c), 1980, crayon et gouache sur papier, 36x36 cm



Rita Donagh, *Long Meadow*, 1982, huile sur toile, 152x152 cm

" Long Kesh or 'Long Meadow' is the original name of the site in County Antrim that was converted into the Maze Prison, where many IRA prisoners were held. Eight of its buildings were given the nickname of H-blocks because, when seen from above, they resembled the letter H. Donagh has created a plan of the prison's H blocks, and projected the plan in perspective onto a square canvas that echoes the square plan of a single cell block. "

Source : <http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?workid=19225&searchid=12622&roomid=2755&currow=1&maxrows=2>



Rita Donagh, *Counterpane*, 1987-1988, huile sur toile, 152x152 cm

" This painting is based on a newspaper photograph of a bandsman killed or wounded in the 1982 IRA Regent's Park bomb. Donagh situates the newspaper image in a dream-like space, which dissolves in the upper right of the canvas into the picture plane. The figure is shrouded with the artist's own patchwork quilt, providing her own literal and metaphorical 'coverage' of the victim. "

Source : <http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?workid=19221&searchid=12622&roomid=2755&currow=2&maxrows=2>

Les six comtés de Ulster, qui correspondent à la totalité du nord de l'Irlande, ont été créés en 1920 par le Government of Ireland Act, avant 1922, moment de la séparation entre République d'Irlande ou Eire et Irlande du Nord rattachée au Royaume-Uni ; les cartes qui représentent ces six comtés sont des motifs récurrents dans l'œuvre de Rita Donagh qui met en relation l'expérience subjective et les représentations abstraites – la méthode géométrique de projection utilisée dans les cartes – du pouvoir politique et symbolique.

Guerre civile en Irlande du Nord (années 1960 à 2000)

Paul Graham (Stafford, Grande-Bretagne, 1956)



Paul Graham, *Unionist poster on tree*, County Tyrone, 1985



Paul Graham, *Union Jack flag in tree*, County Tyrone, 1985



Paul Graham, *Graffiti*, Ballysillan Estate, Belfast, 1986



Paul Graham, *Fading Political Posters*, County Tyrone, 1985



Paul Graham, *Unionist coloured kerbstones at dusk*, near Omagh, 1985, 68x87.5 cm



Paul Graham, *Army Stop and Search*, Warrenpoint, 68x87.5 cm ; images tirées de *Troubled Land*, 1984-1986

" Quand Paul Graham a réalisé *Troubled Land* [1984-1986] en Irlande du Nord, il a dépassé une frontière culturelle et les photographies qu'il a faites étaient l'expression de sa confusion, une lutte pour saisir la violence qui ne transparaît qu'à travers les bandes de couleur, les fragments de papiers, les silhouettes au loin. "

Val Williams, in GRAHAM, Paul, *American Night*, MACK, Michael, éd., Steidl, Göttingen, 2005, sur <http://www.fillesducalvaire.com/>

Guerre civile en Irlande du Nord (années 1960 à 2000)

Paul Graham : The Troubles

Paul Bonaventura

" On 30 January 1972, soldiers from the British Army's 1st Parachute Regiment opened fire on unarmed civilian demonstrators in Derry. Thirteen people were killed and a similar number were wounded. The march, which was called to protest internment, was illegal according to the British authorities and the government-appointed Widgery Tribunal exonerated the soldiers of any guilt. After mounting pressure on both sides of the Irish Sea, an official inquiry into what actually happened that day was opened in 1998 under the custody of Lord Saville. It continues even now, more than thirty years after the shootings. Alongside the bombings in Dublin and Monaghan, Enniskillen and Omagh, the tragedy of Bloody Sunday has come to be seen as a defining moment in the history of the Troubles.

The British photographer Paul Graham first visited Northern Ireland some twelve years after Bloody Sunday, provoked by a niggling sense of injustice at how the political and military situation was being handled in the province, only to return with pictures no different from those that regularly adorned the national press on the mainland. Towards the end of a subsequent visit, Graham was stopped and searched by an army patrol, irritated by his presence on the Andersonstown estate on which they were operating. In Ulster, the armed forces have a profound distrust of photographers who have an annoying habit of being in the right place at the wrong time. Graham was released after questioning and advised against taking any more pictures. However, as the patrol was moving away into the middle distance, Graham contrived a hurriedly taken photograph with the camera positioned against his chest, pointing the lens at the rapidly dispersing soldiers. Back in London, he found in that one image the solution to all his aesthetic frustration. "It wasn't how you were supposed to frame the action in those situations," he confesses. "I wasn't close up. I hadn't zoomed in on any incident, things were distant and scattered. I'd returned the action to its context. It broke many unwritten rules [of documentary photography]." ¹

Roundabout, Andersonstown, Belfast was the first of more than thirty images of a strife-torn Ulster that Graham accumulated over a two-year period that avoided the clichés of sensationalist urban mayhem, concentrating instead on what the photographer refers to as the visual footnotes of the conflict. Pictorially, each of the photographs features at least one index of the cultural and mental attitudes that divide Northern Irish society. Compositionally, they span two different genres : the politically driven reportage tradition and the politically neutral aesthetic tradition.

" At first sight," Graham explains, "[the photographs] seduce you into viewing them simply as landscapes which accounts for people's desire to engage with them. But they're booby-trapped and launch the viewer into another area altogether. They play off that particular kind of sentiment which (Britons) have for landscape - a position which engenders Constable-like fields and Turner-like skies - against sentiments associated with political allegiance, British and Irish. If you don't delve any deeper, you might see only the flags, signs and graffiti. But these symbols should also be read within the context of the landscape in which they reside, the Union flag in the richest and most fertile lands, the Irish tricolour against the rockier and hillier ground. These different layers of reading within the photographs only come out slowly. "

Troubled Land, arguably Paul Graham's most controversial body of work to date, set itself the task of examining the condition of Northern Ireland at a time when the Troubles were at their most turbulent. In the 1980s, the reception it received was often clamorous.

" People [were] much more divided about its worthiness [than about previous work of mine]," says Graham, "because the debate about Northern Ireland [was] much more divisive. Here was I, a naive British photographer with no special knowledge of the situation, going over to Ulster to make work. That got a lot of people's backs up, not just in the North, but also over here [in Britain], people who felt that this was their territory and that the only politically correct attitude was 'Troops Out'.

By 1987, the year in which *Troubled Land* appeared in book form, Graham had begun to sense that his approach to photography - a cool approach that spawned a neutral, seemingly styleless style - might profit from a degree of revised thinking. A fellowship at the National Museum of Photography, Film and Television in Bradford in 1989 offered the photographer a chance to review his practice and became the springboard for an examination of how the echoes of local and regional history were playing themselves out across late twentieth-century Europe. [...] "

1. Unless otherwise indicated all quotations by the artist are taken from Paul Bonaventura, Paul Graham : *The Man with the Moving Camera*, Artefactum, XI/51, March 1994, or from an unpublished correspondence with the author

Guerre civile en Irlande du Nord (années 1960 à 2000)

Paul Seawright (Belfast, Irlande du Nord, 1965)

" Seawright works from Belfast, move through the physical landscape of his native city, mapping out the cultural, political and social divides that exist in the mind of its inhabitants. This place, here occupied by the camera, is a *terrain vague*, a no mans land, between communities, between cultures, between Northern Ireland's past and its future. The works take three principal forms. Cages erected in front of pubs, making references to themes of exclusion, imprisonment and surveillance. Walls and fences on the edge of communities - somewhere between the two conflicting cultures, physical barriers that function as metaphors for deep seated philosophical polarization in Irish political culture. Thirdly - fire sites, burnt landscapes that reference the act of burning and destroying - an allegory for an imploding civil violence, self inflicted, brutal and dark. "

Source : <http://www.paulseawright.com/belfast1.html>



Paul Seawright, tiré de *Fire Belfast*, 1997, 150x150 cm



Paul Seawright, *Saturday 9th June 1973*, tiré de *Sectarian Murders*, 1988, 51x61 cm



Paul Seawright, *Monday 30th december 1974*, tiré de *Sectarian Murders*, 1988

" *Sectarian Murders* consists of photographs of places where political murders have been committed in Northern Ireland over the past 30 years. Each is accompanied by the date on which the event occurred and a description of the event taken from one of three sources - Political Murder in Northern Ireland by Martin Dillon and Dennis Lehane, 1973, and the morning and evening newspapers *The Belfast Newsletter* and *The Belfast Telegraph*. All references to political organisations are omitted, in order to focus on the effects that terrorism has on innocent individuals. The work seeks to show only a handful of terrorist victims who had no involvement in their country's problems. Their deaths are a result of man's barbarism. Their reason for death being religion. My ultimate aim is to create an awareness, beyond the purely media representation and show the deaths of innocent people - Europeans like any other. By visiting the sites of their murders and using text from newspaper reports, inquests and books of the time, I hope I have successfully portrayed the brutality of indiscriminate murder in my country. I wish to evoke compassion and a desire to look further than the media representations of these deaths and for people to see a normal country crying out for an end to violence. Our problem is as much a humanitarian one as it is political. People must undergo a moral change, and combat their ability to accept so much death around them before any political change. " Paul Seawright

Exposition *Documentary Dilemmas Aspects of British Documentary Photography 1983-1993*, The British Council, London 1994
Source : <http://collection.britishcouncil.org/html/work/work.aspx?id=39510&a=1&e=0§ion=/theme/>

Guerre civile en Irlande du Nord (années 1960 à 2000)

Willie Doherty (Derry, Irlande du Nord, 1959)

" L'œuvre de l'artiste irlandais Willie Doherty s'articule autour d'une question : comment représenter le conflit en Ulster ? Depuis le début des années 1990, l'essentiel de son travail photographique remet en cause le traitement médiatique des troubles en Irlande du Nord. Aux traditionnelles iconographies de la terreur, il oppose des photographies montrant des théâtres d'affrontements passés et potentiels, des zones dites sensibles, des territoires frontaliers, autant de lieux cependant dépourvus d'actions manifestes. Outre des travaux photographiques et des interventions publiques, Willie Doherty réalise des installations vidéos — *The Only Good One is a Dead One*, 1993; *Control Zone*, 1999 — où il aborde le problème de la télésurveillance et de l'anticipation terroriste. "

Source : http://www.dazibao-photo.org/fr/prog_2000_2001_com4.html



Willie Doherty, *Incident*, 1993, cibachrome, 122x183 cm



Willie Doherty, *Border Road*, 1994, cibachrome, 122x183 cm



Willie Doherty, *Minor Incident*, II, 1994, cibachrome, 76x101,6 cm



Willie Doherty, *Minor Incident*, IV, 1996, cibachrome, 76x101,6 cm

" *Minor Incident* II and IV are close-up shots of the landscape, which contain evidence of some activity, and hint at a potentially violent incident. An abandoned blue plastic bag or the tread mark of a tyre are potentially innocent traces but in the context of their location they assume an altered significance. All of the artist's work has referred to Northern Ireland. "

Exposition *Landscape*, The British Council, 2000

Source : <http://collection.britishcouncil.org/html/work/work.aspx?a=1&id=44999§ion=/artist/#>

Années 1990 : 2^{ème} crise du photojournalisme

La Bosnie, ex-Yougoslavie (années 1990')

Wolfgang Bellwinkel (Bochum, Allemagne, 1959)



Wolfgang Bellwinkel, images tirées de *Nachkriegszeit* [Après la guerre], Bosnie, 1995-1996

Voir aussi le travail intitulé *The Everyday Nature of War*, Bosnie, 1993-1994, <http://www.wolfgang-bellwinkel.de/>

La Bosnie, ex-Yougoslavie (années 1990')

Wolfgang Bellwinkel (Bochum, Allemagne, 1959)

" Le vacarme des images

Entre ce qui se cache et ce qu'on cache, entre ce qu'on ne voit pas et ce qu'on ne veut plus voir, se tiennent les œuvres de Wolfgang Bellwinkel. Comme dans le travail de Paul Graham sur le conflit irlandais, nous ne trouverons du conflit bosniaque que ses traces inscrites dans le paysage, que les séquelles de la guerre et le difficile passage à la société civile. Mais ces traces sont si insistantes qu'elles font basculer la photographie hors du domaine du paysage pour la plonger dans une image emblématique à caractère universel ou appartenant à un imaginaire collectif.



Wolfgang Bellwinkel, tiré de *Nachkriegszeit*, 1995-1996

Là, un buisson d'arbustes, dans un paysage si sec et désolé qu'on craint qu'il ne devienne une décharge, se pare de débris éclatants de fils rouges et jaunes apportés par le vent et restés accrochés aux branches nues. La vision d'une possible floraison magique, sublime et inconnue, ne peut que se brouiller par le sentiment de la blessure, du sang répandu, du corps abandonné, « déchargé ». Ici, dans une clairière magnifique, un groupe de personnes en combinaison de travail s'affairent autour d'un trou sans que l'on puisse identifier leurs fonctions. Au premier plan de l'image, la trace floue d'un fil de fer barbelé. Deux d'entre-eux, le visage protégé par un masque, portent un corps enveloppé dans un drap sur une civière. Un autre observe. Un troisième photographie la scène. Que font-ils ici ? Qu'ont-ils trouvé ? Toutes les significations sont possibles. La scène est intemporelle tant le drame, invisible, est palpable, presque tactile. Il s'agit précisément d'un charnier près de Nova Kasaba.

Sophie Ristelhueber nous avait montré la guerre du Golfe à travers un territoire cicatrisé, couturé, scarifié. Dans les travaux de Wolfgang Bellwinkel, la guerre semble, au contraire, se répandre dans le territoire comme les viscères d'un cadavre. Là, les boyaux deviennent des fleurs ; ici, on opère « à terre ouverte » la beauté idyllique du paysage. Le déchet, l'enfouis, le sale, refont ainsi surface dans la réalité du territoire comme sur l'émulsion de la photographie. "

Charles-Arthur Boyer, "Des nouvelles du bonheur du monde. News of the World's Happiness : The New German Photography", *art press*, n°232, février 1998, p.25-29 (citation p.28)

" [...] A winter landscape features two white and almost identical houses : one is still intact with the laundry hung out on the balcony to dry, while the other has been totally gutted by fire. Yet, like a trite fable of hubris, the ruined house is still protected by an elaborate fence and its two gaunt chimneys stand out against the pale sky like admonishing fingers.

Another example of painful symmetry shows two hastily organized cardboard boxes placed on a careworn school desk to serve as makeshift voting booths. The necessity for peaceful coexistence, for pluralism, has yet to be relearned - the calm clean surfaces of the cartoons contrast starkly with the restless patterns of the floor tiles. The scanty soil on which democracy is supposed to grow seems poor indeed.

Bellwinkel exploits the photographic essay as his starting point, in the sure knowledge that one doesn't have to dream up a story to allow history to speak for itself. He combines landscapes, interiors, and portraits - each implying shock and a moment of awareness. The position the photographer takes is the opposite to that of the zealot. His complex formal language, his careful use of color, intimate to the viewer that here is a task that has to be solved, and that all the deception, devastation, malice, and accident will have to be filtered through for what can endure as common ground. "

Ulf Erdmann Ziegler, in *Die Welt als Ganzes. Deutsche Fotografie nach 1989*, cat. expo., Ostfildern, Hatje Cantz, 2000
Source : <http://www.wolfgang-bellwinkel.de/projekt.php?lang=en&uid=59ebb>

Sur la Bosnie, voir également le travail de Gilles Peress en collaboration avec *The New York Times*, "Bosnia. Uncertain paths to peace" : <http://www.nytimes.com/specials/bosnia/index.html>

Photographie d'histoire et image-monument : une esthétique de la pose

" La fragilisation, pour ne pas dire plus, de ces deux modèles (photojournalisme et photoreportage) oblige ses acteurs à inventer, à contourner les contraintes, et c'est dans cette capacité d'invention menée sur la faillite d'un modèle d'information que se donne probablement à lire l'originalité des photographes et de leurs images. Parmi ces propositions, la tentation d'une « photographie d'histoire » (au sens où l'on caractérise le genre historique en peinture à l'âge classique) ressemble à un stade ultime dans l'histoire de l'institution photojournalistique ². Elle participe autant d'une tentative de renouvellement d'une ambition propre aux mythes fondateurs de la profession (changer le cours de l'histoire par une image), que d'une volonté de fabriquer des images « culturelles » qui s'adressent à la psychologie du spectateur sur un mode inverse de celui du *scoop*. Entendons que ces images touchent le spectateur autant, sinon plus, par l'écho qu'elles rencontrent dans sa culture visuelle que dans l'émotion provoquée par le sujet. L'enjeu est bien de fabriquer de nouvelles icônes en empruntant des modèles de construction iconographique qui concilient les codes historiques de la photographie (instantanéité, cadrage, etc.) et ceux de la pose héritée du théâtre, de la peinture ou bien encore de la sculpture.

Il faut donc s'arrêter tout d'abord sur cette « photographie d'histoire » qui connaît les faveurs de la presse et des récompenses professionnelles. Les désormais célèbres clichés de Hocine (*La Madone algérienne*, 1998 [en fait 1997]) ou de Georges Méryllon (*La Pietà du Kosovo*, 1990) font aujourd'hui école, et incarnent cette tentation esthétique. Un esthétisme qui est une façon de surmonter l'ostracisme d'un marché de l'image de presse car ces images, tard venues dans une histoire du photojournalisme, correspondent néanmoins à la tradition de ce que Vincent Lavoie appelle, à partir de l'analyse historique du prix Pulitzer (1942) - mais ce serait vrai pour le World Press créé aux Pays-Bas en 1955 - « l'image-monument ». ³ Et on le comprend fort bien en rappelant que ces prix interviennent à un moment où la concurrence avec l'économie télévisuelle devient, aux États-Unis, un réel enjeu. Les années 90, d'une certaine manière, et face à l'information continue, connaissent une situation identique et réactualisent la fonction corporative des prix. Ces « images-momuments » sont avant tout une sorte de sacralisation de l'instant photographié et, selon Lavoie, elles correspondent à « la constitution d'une actualité-mémoire ». C'est une cristallisation par l'image d'un épisode historique, la pérennisation d'instant emblématiques, en même temps que la construction d'un « panthéon » constitué d'images monumentalisées par leurs attributs symboliques. À partir de ces éléments significatifs, l'apparence éminemment construite des « photographies d'histoire » et leur succès sur la scène du photojournalisme ne vont pas de soi. Ce qui a changé dans la rhétorique de « l'image-monument » issue des prix historiques, c'est l'abandon d'un impératif formel : celui, fût-il un subterfuge technique, de l'instantanéité. Cette sorte d'irruption de l'histoire dans l'image, reposant sur les facteurs d'imprévisibilité que l'on trouvait érigés en paradigme dans la célèbre image de Robert Capa présentant un républicain espagnol fauché par une balle, semblent laisser place à un « ralenti » - comme le dit très bien Pascal Convert - voire à une solidification de l'instant sur un mode sculptural ou pictural. ⁴ Ce qui apparaît ici, c'est peut-être le renversement de l'icône du geste (que la chute emblématise) en une esthétique de la pose. Au surplus, les références induites par le surtitrage de ces deux photographies de Hocine et Méryllon, faisant directement appel à l'iconographie chrétienne (*Madone, Déploration*) s'offrent comme une alternative au sensationnel-historique (le combat) sur le mode d'une allégorie de la souffrance des victimes. Le théâtre des victimes est alors régi par une rhétorique de l'identification. Face aux succès remportés par les images « tableaux » devant la profession elle-même, le reporter Laurent van der Stockt affirme nettement le poids des enjeux commerciaux : « Pourquoi cette manie de l'image "forte" dans laquelle il y a "tout", qui tend forcément à tout niveler, à faire ressembler la pleureuse algérienne à la pleureuse du Kosovo ou de Tchétchénie ? [...] On crée des symboles comme "les pleureuses du World Press". Au lieu de les faire exister, on les assassine une deuxième fois, et, dans une société baignée d'images, comment interpréter cette logique ? Si les éditeurs pensent que c'est ce qui plaît aux lecteurs, alors c'est une logique commerciale et tout est clair. » ⁵ Mais la tradition du photoreportage et de ses codes spécifiques - les épreuves fussent-elles exposées plus que publiées dans la presse -, ne va pas également sans entraîner le doute chez ses producteurs. Ainsi, Luc Delahaye s'exprime sur l'ambition du faire-histoire qui répondrait à l'incapacité de changer une situation où l'humain est en péril, comme lors du génocide du Rwanda : « Ça servait à quoi de faire des photos ? Pour l'histoire ? Je n'en vois pas l'intérêt. Et pour l'histoire de qui ? Nos photos sont destinées à l'Europe et aux États-Unis. On est les produits d'une certaine culture et on destine notre production à cette culture. » ⁶ La violence comme la justesse des remarques des deux photographes montrent précisément dans quelle mesure photographie et information sont contemporains dans une situation de crise : faillite des mythes au profit d'une logique marchande, relativisation de la notion d'histoire en considérant les impératifs de la réception des images selon les

diversités culturelles. Cette conscience critique dont font preuve certains reporters n'est probablement pas étrangère aux ambiguïtés apparues dans le développement de la « photographie humanitaire »."

Michel Poivert, extrait du chapitre "Les modèles en faillite", *La photographie contemporaine*, Paris, Flammarion, 2002, p.48-50

Notes

2 Michel Poivert, "La tentation d'une photographie d'histoire", in *Voir. Ne pas voir la guerre, Histoire des représentations photographiques de la guerre*, Paris, Somogy, 2001, p.337-340 [reproduction de l'article dans le support de cours, p.128-130]

3 Vincent Lavoie, *L'Instant monument, du fait divers à l'humanitaire*, Montréal, Dazibao, 2001

4 Pascal Convert, "Des images en mercure liquide", *art press*, n°251, novembre 1999, p.39-43

5 Cf. propos recueillis par Sylvie Huet, dans Yan Morvan, *Photojournalisme*, Paris, CFPJ éditions / Victoires éditions, 2000, p.72

6 Propos cités dans *Le Monde Télévision*, 2-3 mai 1999, p.5

De la peinture religieuse chrétienne à l'image d'actualité et de l'image de presse à l'œuvre d'art...

Pascal Convert (Mont-de-Marsan, France, 1957)



Georges Méridon / Gamma, *Veillée funèbre au Kosovo*, 28 janvier 1990 [image dite *La Pietà du Kosovo*]



Pascal Convert, *Pietà du Kosovo*, 2000, cire, résine, cuivre



Hocine Zaourar / AFP, *Hôpital Zmirli d'El Harrach, Algérie*, 23.09.1997 [image dite *La madone algérienne* ou *Madone de Bentalha*, suite au massacre perpétré à Bentalha, banlieue éloignée d'Alger]



Pascal Convert, *La Madone de Bentalha*, 2000-2002, sculpture en cire polychrome, 150x260x150cm, 500kg



Talal Abu Rahmeh, *Mohammed Al Dura et son père Jamal*, Netzarim, bande de Gaza, 30.09.2000, reportage de France 2, vidéogramme



Pascal Convert, *Mort de Mohamed Al Dura*, 2004, cire

Images passages ¹

Pascal Convert, in "Images et religions du Livre", *art press* spécial, n°25, 4^e trimestre 2004, p.90-95

COMMENT UNE RELIGION, L'ISLAM, QUE L'ON PENSE COMMUNÉMENT HOSTILE AUX IMAGES, S'ARRANGE-T-ELLE DE L'UTILISATION RÉCENTE DE CELLES-CI À DES FINS DE PROPAGANDE POLITIQUE ? PASCAL CONVERT PREND L'EXEMPLE DE TROIS PHOTOGRAPHIES (QUI ONT SERVI DE SUPPORT À SON TRAVAIL DE SCULPTEUR), DEVENUES DE VÉRITABLES ICÔNES – CELLE DITE « LA PIÉTÀ » DU KOSOVO, CELLE DITE « LA MADONE » DE BENTALHA, EN ALGÉRIE, ET CELLE, VENUE DE PALESTINE, DITE « LA MORT DU PETIT MOHAMMED » – POUR ANALYSER DE QUELLE MANIÈRE LA RÉFÉRENCE CHRÉTIENNE ET LE CARACTÈRE VICTIMAIRE DE CES FIGURES DE « MARTYRS » DÉPOSSEDE L'OCCIDENT DE SON IMAGINAIRE ET NOURRIT AUJOURD'HUI LA PROPAGANDE ISLAMISTE.

De manière générale, lorsque l'on qualifie une photographie de presse d'«esthétique», cela sous-entend toujours « trop belle », « trop belle pour être vraie ». Ainsi, la trop grande plasticité d'une image de presse ruinerait sa crédibilité, sa puissance de témoignage, sa valeur journalistique. La beauté serait même plutôt associée à la duplicité. Cette idée très fortement admise se trouve aujourd'hui confrontée à une situation nouvelle : si les images télévisuelles du 11 septembre restent dans notre mémoire, ce sera du fait de l'importance politique et historique de l'événement, mais aussi du fait de leur beauté plastique. Quelle horreur que de penser cela, pourrait-on nous dire. Mais n'est-il pas plus dangereux de ne pas penser cette beauté fascinateur de la destruction, beauté qui elle-même avait été programmée par Ben Laden ?

La beauté des images fait son retour dans la politique

Ce que ce début de 21^e siècle nous apprend, c'est que le retour des conflits culturels, économiques et surtout religieux ne va pas sans le retour d'une utilisation politique de la puissance des images, depuis la destruction des gigantesques statues de Bouddha en Afghanistan par les Talibans jusqu'à la destruction des Twin Towers par Al Qaida. Dès lors, il est nécessaire qu'un regard sans censure se pose sur ces pauvres images que nous consommons avec délectation tout en les rejetant dans l'enfer du mensonge. Elles nous donnent peut-être à voir le monde non tel qu'il est mais tel qu'il advient, posant les cadres à la fois concrets et imaginaires des événements de l'Histoire ².

Ce sont trois images, trois icônes des dix dernières années qui vont nous servir de guide pour tenter de lire dans les remous du temps. Pourquoi ces trois images-là, longtemps et encore accusées de n'être que les décors d'une scénographie compassionnelle ? Peut-être parce que, parfois, on ne laisse pas aux images le temps de nous parler, de nous dire ce qu'elles ont à nous dire. Parfois, les images bégaient. Impatients, nous croyons avoir compris et nous leur coupons la parole avant même d'avoir fini de les écouter.

Trois images donc. Deux photographies sorties de la nuit, saisies dans une sorte de flash-back de notre histoire, la « Pietà » du Kosovo de Georges Méridon (Gamma, Kosovo, 1990), la « Madone » de Bentalha d'Hocine [Zaourar] (AFP, Algérie, 1997) et une séquence vidéo sur la mort du « petit Mohammed » Al Dura, à Netzarim, réalisée par Talal Abou Rahmeh (commentaire Charles Enderlin, France 2, 2000).

« Madone », « Pietà », « plainte sur le corps du Christ mort », « Déposition », « Massacre des innocents », ces expressions issues du lexique chrétien pourraient nous simplifier la tâche. Finalement, quelque chose de très simple unirait ces trois images : le stéréotype compassionnel hérité de la culture chrétienne. Au lieu de rendre compte de la complexité des conflits, les photo-reporters proposeraient un réel construit à coups de stéréotypes et d'images réflexes, et ce dans l'objectif de fournir au consommateur occidental une imagerie qui le séduise. Des images qui se vendent... et ce qui se vend est bien sûr ce que l'on connaît déjà.

Pour répondre à cet objectif économique, certaines images imiteraient les archétypes de la peinture occidentale jusqu'à produire un genre photographique : la photo victimaire.

Ce genre trouvera son essor à partir de la Première Guerre mondiale et produira des images parmi les plus célèbres du 20^e siècle : *Tomoko et sa mère* d'Eugène Smith (Minamata, Japon, 1972) ou la petite *Vietnamienne terrorisée* de Nick Ut. La photographie ainsi produite viserait tout à la fois à culpabiliser, à émouvoir le spectateur, tout en le rassurant par une imagerie déjà vue.

Mais à partir des années 1990, noyé dans un flot continu et incontrôlable d'images et victime d'une succession de [fin p.90] mises en scène journalistiques (débarquement à Mogadiscio, première guerre du Golfe, faux charnier de Timisoara), le spectateur a perdu confiance et le doute s'est installé durablement. Car si la « guerre du Golfe n'a pas eu lieu » (Jean Baudrillard), comment se pourrait-il qu'il en existe des images ? Ce doute a atteint toutes les images que nous nous sommes mis à regarder à distance. Mais, de loin, que peut-on voir ? et surtout peut-on regarder, c'est-à-dire être « impliqué » ³ ?

Les cinq années que j'ai passées à travailler sur ces trois images pour des projets de sculpture m'ont rapproché d'elles et surtout ont permis l'émergence de questionnements. Comment se pouvait-il que dans trois pays de culture musulmane, le Kosovo, la Palestine, l'Algérie, à trois dates différentes, 1990, 1997, 2000, se retrouve de manière récurrente cette iconographie chrétienne du martyr ?

Farhad Khosrokovar⁴ souligne qu'en islam le martyr est celui qui choisit de mourir dans la voie de Dieu en prenant part au Djihad. Le martyr islamiste est offensif, animé du désir de supprimer l'ennemi par le recours à la violence, une violence légitimée religieusement. L'attaque-suicide de ces shahids est « la clef du paradis ». Comme ils le demandent dans leurs testaments vidéo, leur martyre doit être fêté comme une victoire.

Or, face à ces trois images pourtant prises dans un contexte musulman, nous sommes face au martyr subi, au martyr victime, souffrant. Le martyr n'y est pas l'agent de la violence, il y subit la violence. L'explication qui consiste à voir là les résidus d'une influence de la culture des colons chrétiens suffit-elle ? Il n'en reste pas moins que ces trois images, à des degrés divers, vont être instrumentalisées par les intégristes musulmans.

Signe qu'entre 1990 et 2001, les mouvances islamistes radicales vont comprendre l'intérêt qu'elles ont à contrebalancer l'iconographie du martyr offensif (bombe humaine), peu à même d'être comprise dans le monde occidental, par une iconographie du martyr subi, plus susceptible d'éveiller la compassion.

L'histoire de ces trois images serait donc l'histoire progressive d'une dépossession de notre culture. L'Occident assisterait, impuissant, à la colonisation de son iconographie victimaire à des fins de propagande islamiste.

Au-delà du seul genre victimaire, les mouvances islamistes vont progressivement s'emparer de l'imaginaire chrétien et s'en servir comme armes de destruction massive d'imaginaire. Récemment, la diffusion dans le monde arabe mais aussi occidental des photographies de torture subies par les prisonniers irakiens dans la [fin p.91] prison d'Abu Ghraib aura permis d'effacer en partie l'horreur des images des populations kurdes gazées à Halabja.⁵

Le 11 septembre 2001 aura vu l'apogée de cette dépossession : médusés, les États-Unis assisteront en direct à la destruction des symboles de leur domination économique, de ce monde où « il y a comme une asphyxie de la parole, parce que les mots s'y échangent, indifférents, semblables les uns aux autres, à l'instar des pièces de monnaie »⁶.

Mais cette destruction des Babel Tower de l'économie mondialisée sera aussi et surtout une destruction de la domination visuelle des États-Unis par la simple injection de l'imaginaire des films catastrophes dans le réel, au cœur de la mégapole. Face à ce désastre, les autorités américaines n'auront qu'une hâte : transformer cette ruine de chair métallique en fantôme de verre, pensant ainsi détruire les images de la destruction. Simple aveu d'un désarroi, d'une peur d'un symbolique que l'on ne domine plus.

C'est l'histoire de cette dépossession que ces trois images nous racontent. Et ce sentiment de dépossession de soi, de son identité, dessine une crise non de l'islam mais de l'Occident. Les accusations dont seront victimes ces trois images tantôt revendiquées comme icônes du monde occidental, tantôt désignées comme vestiges colonialistes, tantôt comme images de propagande ayant pour origine des mouvances extrémistes islamistes, jusqu'à y voir de pures et simples mises en scène⁷, sont les premiers symptômes d'une crise d'identité de la société occidentale, d'une crise de sa relation aux images.

Veillée funèbre au Kosovo⁸

Prenons cette photo dite de la « Pietà du Kosovo ». Le 27 janvier 1990, de jeunes Kosovars de Nagafc se rendent à une manifestation anti-Milosevic à Rahovec, chef-lieu local. Des policiers serbes leur tirent dessus sans sommation. Quatre morts, militants de l'indépendance du Kosovo. Parmi eux, Nasimi Elshani, 27 ans. Ici, les femmes de sa famille entourées de voisines veillent le premier martyr de la lutte des Kosovars contre les Serbes. Pendant la prise de vue, une équipe de télévision se trouve aux côtés du photographe et filme la scène. Le soir même, le reportage est diffusé aux informations télévisées, et aussitôt oublié. Reste une image sacrée World Press en 1991 du fait, en apparence, de son pouvoir d'imitation des modèles iconographiques chrétiens.

Ce sera certainement cette même reconnaissance qui nous rendra insupportables ces images fantômes de l'exode des Kosovars fuyant les troupes serbes en mars 1999. Comment ne pas penser, là, face à ces images, aux convois de déportés juifs envoyés par milliers vers les camps d'extermination nazis. Oui, ce seront ces images [fin p.92] stéréotypées et leur diffusion massive organisée par les États-Unis et l'Otan qui feront basculer l'opinion publique, ouvrant la porte à une intervention militaire le 24 mars 1999.⁹

Mais d'une certaine manière, pour un spectateur attentif, tout le drame yougoslave était pourtant déjà là, devant lui. Devant cette image, nous étions non face à une Déposition et au rituel chrétien qu'elle représente, mais face à un rituel funéraire musulman sunnite. Lors de la veillée funèbre, il n'y a pas de présence masculine. Les hommes sont dans une autre pièce. Seules les femmes, cheveux couverts d'un foulard (sauf la jeune sœur du mort), veillent le corps qui est enveloppé dans un linceul blanc. Plus tard, on installera la dépouille sur une civière, et les hommes, uniquement, l'accompagneront au cimetière en formant un cortège. Le corps sera mis en terre sans cercueil.

Les Balkans ont été depuis deux mille ans le lieu d'un tissage complexe des cultures chrétienne, orthodoxe et musulmane. Au-delà de ces différences, le fondement culturel commun de cette mosaïque de peuples et de religions restait et reste la mémoire des représentations de la Grèce antique. Aujourd'hui encore, ce rituel du Lamento se pratique dans des régions retirées de la Grèce. Et au travers de cette image, revenait vers nous ce modèle archétypal du pathos du deuil. Image chrétienne, image musulmane, mais surtout image revenante.¹⁰

L'ambivalence des références iconographiques de certaines images est au cœur de la stratégie de propagande des mouvements ultranationalistes, comme l'UCK¹¹ ou les intégristes islamistes.

Les compagnons d'armes de l'UCK, eux, ne se tromperont pas sur l'ambivalence culturelle de cette image : ils en exploiteront la valeur symbolique pour souligner leur martyr et interpeller tout à la fois leur communauté et la communauté internationale. Utilisée sur des sites internet de propagande, exposée sur la tombe de Nasimi Elshani, cette image est devenue contre son gré une image de propagande pour l'UCK.¹²

Massacre à Bentalha : une image à vif¹³

La «Madone» de Bentalha, ainsi titrée suite à un article de Michel Guerrin dans le [fin p.93] journal *Le Monde*¹⁴, reste aujourd'hui encore une plaie à vif dans la mémoire algérienne.

Benjamin Stora, grand spécialiste de la question algérienne, jouera d'ailleurs le rôle de témoin à charge contre cette image : « À Bentalha où ne fut photographiée qu'une mère emplies de douleur, la mort est tout près d'être esthétisée, elle "pose" pour ainsi dire, quand les bourreaux restent hors champ ». ¹⁵ Dans leur livre récent, *L'Algérie en guerre civile*, Akram Belkaid-Ellyas et Jean-Pierre Peyroulou iront plus loin : « En Algérie, cette photographie a été mal accueillie. (...) Si puissante sur le plan médiatique soit-elle, la Madone de Bentalha ne dit rien de l'Algérie. (...) Ce cliché ne fait qu'opacifier encore plus la situation algérienne. En ce sens il sert (...) la désinformation sur l'Algérie. Il occulte même l'Algérie (...), déréalise la guerre. Cette photographie, si remarquable soit-elle, a finalement fait passer, en Europe, les autres photographies de cette guerre au second plan ». ¹⁶ En Occident, perçue comme un surcadrage de *Veillée funèbre au Kosovo*, cette photographie surgit à la une de 750 journaux de la presse mondiale le 23 septembre 1997 et révèle l'ampleur d'une guerre civile qui a fait plus de 200 000 victimes.

Si les observateurs s'accordent à créditer cette image pour la prise de conscience qu'elle a permise, les critiques ne tardent pas à venir : son esthétique consensuelle relevant de l'iconographie chrétienne n'ouvre pas sur un hors champ qui donnerait à voir les bourreaux et lui enlève toute valeur politique. Etrangement, opinions algériennes et occidentales, en particulier française convergent. Donc une image qui « occulte », qui « déréalise »...

C'est certainement pour cette raison que les autorités militaro-politiques algériennes, vivant la « publicité » faite dans les médias occidentaux à la photographie d'Hocine comme une ingérence dans les affaires nationales algériennes, amenèrent Oûm Saad, la femme photographiée, à porter plainte en justice pour droit à l'image, diffamation (pour avoir été appelée « Madone ») et informations mensongères. Le procès a abouti à un non-lieu en 2003, cinq ans plus tard.

C'est certainement aussi pour cette raison que, cette même année 2003, un grand quotidien du soir en France aura déprogrammé de ses colonnes l'itinéraire d'Hocine, ce photographe algérien si singulier, photographe d'une image à vif. À moins que ce ne soit dû à la nécessité d'éviter toute polémique dans le contexte de l'année de l'Algérie en France... Jacques Chirac, grâce à son amitié avec Bouteflika, étant devenu l'idole d'Alger lors de la première visite d'État d'un président français depuis l'indépendance.¹⁷

Une image qui « occulte », qui « déréalise » ?

Qu'y a-t-il donc dans cette image de si troublant, de si dérangeant ? La réponse est pourtant simple : une nouvelle fois, son ambivalence. Son appartenance à une double culture réveille-révèle non seulement les liens qui unissent l'ancien colon et l'ancien colonisé mais, au-delà, les liens qui unissent le monde arabe musulman et le monde chrétien européen.

Oui, cette image disait trop aux Algériens et aux Français qu'ils étaient frères, parfois de sang, toujours de culture.

Ni le pouvoir algérien, ni les autorités françaises ne seront capables de reconnaître cette image : le pouvoir algérien se trouvant dans l'obligation de faire allégeance aux mouvements islamistes radicaux en se posant comme les défenseurs du [fin p.94] nationalisme algérien, et donc opposé à l'idée même d'un héritage culturel venu de l'ancien colon. Les autorités françaises, de leur côté, devaient ménager le pouvoir algérien du fait d'enjeux économiques majeurs (le pétrole et le gaz). Puis vint la théorie de l'axe du mal. Dès lors, comment accepter ces liens culturels, rituels, à une époque dominée par l'idée d'un axe séparant bien et mal, Occident et Orient.

À défaut d'une reconnaissance de cette image par les détenteurs du pouvoir symbolique, la voie était ouverte à son utilisation à des fins de propagande par des groupes islamistes radicaux.

Le GIA instrumentaliserait cette image¹⁸ dont il connaissait la puissance symbolique pour imputer les massacres de civils à Bentalha aux militaires au pouvoir. La présence d'une caserne militaire aux abords de Bentalha et la non-intervention des militaires, le 22 septembre 1997, leur serviront d'argument pour accréditer cette idée. Cette thèse de la responsabilité des militaires recevra une écoute très attentive en France.¹⁹ Et la photographie de Hocine, qui n'a jamais été publiée dans la presse algérienne, se trouvera utilisée sans son accord pour défendre cette thèse en étant publiée en une de couverture de l'édition italienne du livre de Habib Souaïdia, *La Sale Guerre*.²⁰

La mort de Mohamed Al Dura à Netzarim

Le vendredi 29 septembre 2000, le jeune Mohamed Al Dura, 12 ans, est tué au carrefour de Netzarim, dans la bande de Gaza, devant l'objectif du caméraman de France 2 Talal Abou Rahmeh. Les images de sa mort font le tour du monde, accusant Israël. Si la ressemblance avec l'iconographie chrétienne a été avancée (avec *Le Massacre des innocents* de Poussin), elle ne peut être retenue qu'à titre thématique et non sur le plan de la ressemblance formelle. Pour le téléspectateur occidental, cette séquence du martyr de Mohamed et de son père lui rappelle tout d'abord l'image d'un mur des fusillés, le *Tres de Mayo* peint par Goya ou *L'exécution de l'empereur Maximilien* peinte par Manet, et les rares mais célèbres photographies d'exécution de résistants par les nazis entre 1940 et 1944. Le mur des fusillés est un des symboles majeurs de l'iconographie révolutionnaire. Cette référence, même si elle n'est pas lucidement perçue, fait du peuple palestinien un peuple révolutionnaire en lutte pour son indépendance.

Cette séquence évoque aussi l'enfant martyr. La symbolique de l'enfant victime, cherchant un vain refuge pour fuir la fureur destructrice des adultes, est un leitmotiv de l'imagerie de la guerre. Mais l'identité des peuples en conflit donne ici à cette séquence une tonalité particulière. Car les seuls mots de « juif » et d'« Israël » évoquent pour nous tous la Shoah et son cortège d'enfants martyrs. Cette séquence vidéo inverse les statuts de victime et de bourreau. Ici, le juif, l'ancienne victime, deviendrait à son tour bourreau.

Il est clair que les références esthétiques de cette séquence de la mort de Mohamed Al Dura soulèvent des problèmes éthiques : fasciné par cette mort « en direct » (en fait, on ne voit pas directement l'instant où la balle atteint l'enfant), le spectateur éprouve une sidération devant l'horreur et ne peut avoir de recul critique suffisant. Et celui qui, en toute bonne foi, prendra le parti du peuple palestinien martyr devant la mort de cette victime innocente, ne verra pas qu'instrumentalisées par les islamistes radicaux, ces mêmes images serviront d'écran justificatoire aux actions des martyrs candidats au suicide.

Images passages

Oui, les terroristes islamistes ont instrumentalisé la puissance de l'image et de l'imaginaire, majoritairement fondée sur la culture chrétienne. Oui, la fascination exercée par l'image (fixe comme en mouvement) est devenue pour eux une arme de propagande. Mais, surtout, ils ont compris la puissance des images-frontières, à l'articulation de l'Orient et de l'Occident.

Ruiner l'image pour cela serait à la fois une grave erreur et un acte inutile. Sauf à construire un mur comme on plâtre une jambe. C'est-à-dire à accepter de s'amputer du mouvement.

Au lieu de céder à une tentation de mutilation, le spectateur occidental devrait reconnaître sa culture quand il la découvre au-delà de ses frontières. Et questionner l'origine de ces images frontières, qui ne sont bien sûr pas des clôtures mais des passages, serait peut-être le meilleur moyen de priver la propagande islamiste de ses armes visuelles.

De manière sûre, faire face à ces images que l'on refoule ouvrirait à la connaissance de fragments d'un passé commun... et peut-être à la construction d'un avenir. [fin p.95]

Notes

1. Ce texte fait suite à trois articles parus dans *art press* : " Des images en mercure liquide " in n°251, nov. 1999. " Des images figées " in hors série " Représenter l'horreur ", mai 2001 et " Médée l'Algérienne " in n°289, janvier 2003.
2. Entretien entre Catherine Millet et Pascal Convert in " De Mémoires ", catalogue de l'exposition organisée par Philippe Dagen au Studio national du Fresnoy, Tourcoing, 2003, éd. Flammarion.
3. Georges Didi-Huberman, " L'image brûle ", conférence au Centre Georges Pompidou, juin 2004.
4. Farhad Khosrokovar, *Les Nouveaux Martyrs d'Allah*. éd. Flammarion, Champs, 2002.
5. En 1988, durant la guerre Iran-Irak, l'utilisation de gaz de combat interdits amena la mort de la totalité de la population civile kurde d'Halabja.
6. André Neher, *L'Exil de la Parole*, éd, Seuil, 1970, p. 114.
7. On accusera, par exemple, la *Madone de Bentalha* d'être un photomontage. Mais les accusations de mise en scène toucheront plus directement la scène de la mort de Mohamed Al Dura. Gérard Huber, dans son livre *Contre-expertise d'une mise en scène* (éd. Raphaël, 2003), parle de « mise en scène palestinienne de la fausse mort de l'enfant palestinien », p. 222. On peut lire sur cette question mon texte " Des images figées " in hors série " Représenter l'horreur ", mai 2001.
8. Photographie de Georges Méridon (Gamma).
9. Serge Halimi et Dominique Vidal, *L'Opinion, ça se travaille (Les médias, l'OTAN et la guerre du Kosovo)*, éd. Agone, coll. Contre-feux. 2002.
10. Cette notion, issue de la réflexion de Georges Didi-Huberman (*Devant le temps et L'image survivante*, éd. de Minuit, 2000 et 2003), a été à l'origine du nouveau regard que j'ai porté sur les trois images qui m'occupent depuis plusieurs années.
11. L'UCK, armée de libération du Kosovo (en albanais: Ushtria Çlirimtare e Kosovës), est née du regroupement de plusieurs groupuscules d'extrême gauche, mêlant ultra-nationalisme, maoïsme et marxisme-léninisme, inspiré par l'ancien dictateur albanais Enver Hoxha. Bien que L'UCK ait refusé l'aide des Talibans, de nombreux musulmans extrémistes rejoindront ses rangs.
12. Ce qui illustre bien son ambivalence est que cette image aura aussi été utilisée pour illustrer le livre *Chemins de croix, Chemins de foi* de Christian Delorme, curé du diocèse de Lyon, prédicateur de la messe télévisée du dimanche matin sur France 2 (éd. Desclée de Brouwer, 2003).
13. À Bentalha, Rais et Beni Mesous, le GIA (Groupe islamique armé, extrémiste) s'est vengé de la trahison de la plus modérée Armée islamique du salut qui négociait une trêve en vue d'une reddition à l'Etat algérien, en massacrant systématiquement huit cents civils. Hocine Zaouar, photographe de l'AFP, présent devant les portes de l'hôpital accueillant les victimes, réalisera cette photographie à l'insu des militaires qui veillaient à interdire toute prise de vue. Sa photographie obtiendra le prix World press 1997.
14. " Une madone en enfer ", Michel Guerrin in *Le Monde* du 26 septembre 1997.
15. Benjamin Stora in *La Guerre invisible. Algérie, années 90*, éd. Presses de Sciences Po, 2001, p. 79.
16. Akram Belkaid-Ellyas et Jean-Pierre Peyroulou in *L'Algérie en guerre civile*, éd. Calman-Lévy, 2002, p. 10.
17. " Chirac, l'idole d'Alger " in *Libération* du lundi 3 mars 2001
18. Et le fait que certaines interprétations du Coran proscrivent les lamentations et l'expression de la douleur face au deuil ne les arrêtera pas.
19. Il faut ici se souvenir que le GIA aura fait de la France sa terre d'asile. De nombreux membres du GIA obtiendront le statut de réfugié politique sous le septennat de François Mitterrand... en attendant d'être absouts par le président Bouteflika, cela sans jugement et au nom de la concorde civile. Si les entretiens que j'ai eus en Algérie s'opposent à l'idée d'une fabrication du GIA par l'armée algérienne, il n'en reste pas moins que l'on peut se douter de manipulations réciproques. Lire à ce sujet *Françalgérie. Crimes et mensonges d'États* de Lounis Aggoun et Jean-Baptiste Rivoire, éd, La Découverte, Paris, 2004.
20. Habib Souaidia, *La Sale Guerre*, éd. La Découverte et Syros, Paris, 2001. Livre traduit en italien sous le titre « La Sporca Guerra ».

Pascal Convert - Triptyque

Reportage de Fabien Béziat, *Metropolis*, ARTE, 9 octobre 2004

Extrait du reportage en vidéo (real video) : <http://sonix.sdv.fr:8080/ramgen/arte/metropolis/20041009/pconvert1.rm>

Extrait vidéo - la technique (real video) : <http://sonix.sdv.fr:8080/ramgen/arte/metropolis/20041009/pconvert2.rm>

Depuis 5 ans, le travail de Pascal Convert assisté de deux sculpteurs du Musée Grévin, Eric Saint-Chaffrey et Claus Velte, interroge trois images de presse dont il s'est inspiré pour réaliser trois sculptures. Trois sculptures monumentales en cire.

A l'origine : trois images de presse maintes fois primées, célébrées mais aussi critiquées.

« Veillée funèbre au Kosovo », Georges Méryon.

« Massacre à Bentelha », Hocine Zaourar.

« La mort de Mohamed Al Doura », par le caméraman Talal Abou Rahmeh.

Deux photographies et un photogramme témoignent de conflits se déroulant au Kosovo, en Algérie et en Palestine, pays de culture musulmane. Pourtant, les spectateurs comme les commentateurs y reconnaîtront d'abord des figures de la culture chrétienne : l'image de la Vierge de douleur, de la Pietà, de la Madone, souvenirs du Christ mort ou du Massacre des Innocents. La ressemblance de ces images avec des peintures sacrées leur avait conféré le statut d'icônes. Pietà, Madone, Massacre des Innocents, on connaît la chanson, pourrait-on dire... Images trop esthétiques, au final trop belles pour être vraies. Des images déjà vues, des images « à la manière de », peut-être, mais aussi des images qui révèlent les liens fragiles qui unissent les pays du Bassin Méditerranéen et qui rendent caduque l'idée d'une frontière séparant Occident et Orient, l'idée d'un axe du Mal.

Veillée funèbre au Kosovo

Comme photographie de presse, « Veillée funèbre au Kosovo » témoignait dès 1990 des conflits sous-jacents qui opposaient les différentes cultures des Balkans, mais aussi paradoxalement révélait des liens, des passages, et nous impliquait. Ce cri muet, ces mains comme tournées dans un appel vers nous, ces corps meurtris par la tristesse nous parlaient du deuil, de la perte, de la douleur. Quoi de neuf finalement ? Une douleur universelle, pourrait-on dire, celle qu'on nous inflige tous les soirs au journal télévisé. Une douleur d'un autre temps, peut-être, mais une douleur singulière qui nous interpellait et nous faisait froid dans le dos, comme l'annonce d'un retour imminent de la peste. Et les gestes se faisaient communs. A cet instant, Aferdita retrouvait les gestes de sa mère, de sa grand-mère, des ancêtres, gestes venus de la Grèce Antique, gestes que l'on retrouve dans les cérémonies funèbres chrétiennes.

Pascal Convert: " Quand j'avance sur la Pietà du Kosovo... je découvre les critiques qu'a pu subir cette image, comme une image ethno-centriste, qui ne fait que dupliquer notre propre culture alors qu'on est dans un contexte musulman... une image mise en scène... donc. Toutes ces critiques-là, je les prends exactement comme si j'étais le photographe, je ne suis pas à sa place, mais je travaille sur ces images-là et je les prends comme un choc, en me posant la question de leur validité. Alors qu'on sait parfaitement, il suffit de regarder l'image, que cette image-là décrit un rite musulman, l'image, elle le montre, le rite musulman. C'est nous qui y voyons une relation à la chrétienté... et là, les choses deviennent beaucoup plus intéressantes. Puisque c'est un rite qui appartient aux deux cultures."

Dès lors, quoi d'étonnant à ce que le cadre photographique évoque la peinture sacrée, et quoi de plus simple pour un artiste que d'y trouver source d'inspiration ? Les procédés utilisés pour la réalisation de cette pièce relèvent d'abord de la sculpture la plus classique, avec une technique qui nécessitait l'assistance de sculpteurs du Musée Grévin. Modelage en bas-relief en terre glaise, moulage en plâtre, contre-moule, tirage en cire...

Mais quand, de manière traditionnelle, une sculpture réaliste proposerait un volume positif en rond de bosse, Pascal Convert choisit le bas-relief. Un bas-relief dans lequel les figures se creusent en négatif. Cette vision en négatif produit un trouble. La cire, matériau privilégié du rituel mortuaire, ajoute à ce vacillement visuel. Gommant les contrastes, posant un halo lumineux autour des formes... Paradoxalement, en atteignant à la ressemblance, la sculpture donne corps à la souffrance.

Pascal Convert: "Je crois que ce qui m'a porté vers ces images-là, c'est leur profonde humanité, tout simplement. Et c'était cette évidence-là que je cherchais dans les images, j'aime la peinture, la sculpture, non pas comme savoir ou comme connaissance, j'aime pour le sentiment, pour l'humanité qu'elles ont. Quand je rentre dans un musée, que je vois un Titien, un Vélasquez ou un Caravage, je les vois comme des amis. Je ne les vois pas comme des objets, je les vois comme des

amis qui me racontent des histoires. Ces photographies me racontaient des histoires. Et elles sont devenues des amies, et les gens qui les ont faites sont devenus mes amis.

L'amitié, c'est qu'à un moment donné, on peut se rapprocher au plus près et prendre le temps de réfléchir. On peut avancer, rencontrer les gens, leur poser des questions, et plonger dans l'histoire, dans l'histoire de la fabrication de ces images, de leur diffusion, de leur réception, des problèmes qu'elles ont rencontrés, je pense surtout à la Madone de Bentalha."

La Madone de Bentalha

La Madone de Bentalha reste aujourd'hui encore une plaie à vif dans la mémoire algérienne. [...]

Pascal Convert : "Ce dont je suis convaincu aujourd'hui, c'est que le choix politique, ça a été le choix de ces trois images. Ces trois images dans ce qu'elles engagent de notre rapport aux images. La question qui se pose est : qu'est-ce que notre société occidentale fait des images, veut comme images ? Soit on ne veut plus de ces images, et on dit que ce sont des images archétypales, et des lieux communs, des stéréotypes, et en fait qu'elles n'ont rien de singulier, et à ce moment-là on cherche ce que cherchent les médias d'ailleurs aujourd'hui : l'exceptionnel, alors l'exceptionnel c'est quoi ? Ben, ce sont les images d'Abou Ghraib ou ce sont les images prises par les terroristes dans une école en Tchétchénie, c'est ça les images d'exception. Voilà, ce seraient des images d'aujourd'hui.

Moi, ces images-là, je ne les trouve même pas intéressantes, mais extrêmement graves et dangereuses, parce qu'elles ne nous constituent pas. Par contre « la pietà du Kosovo », « la Madone de Bentalha » ou « le petit Mohamed Al Doura » nous posent d'une manière centrale la question des images qu'on ne veut pas voir. C'est-à-dire des images qu'on ne veut pas voir parce qu'elles nous ressemblent."

La mort de Mohamed Al Doura

Le vendredi 29 septembre 2000, les images de la mort de Mohamed Al Doura, douze ans, tué dans la bande de Gaza, font le tour du monde. [...]

Pascal Convert : "Si je n'avais pas cette démarche-là par rapport à ces trois images... en dehors des problèmes qu'elles peuvent poser, je me sentirais orphelin des images, orphelin de mon désir, de ma position singulière au monde, de beaucoup de choses..."

Source : <http://www.arte.tv/fr/art-musique/metropolis/20041009/665812.html>

Source des illustrations qui suivent : http://www.saintchaffray.com/travaux_AC.php?collection=14



Pascal Convert, *La Madone de Bentalha*, 2000-2002, modèle en terre



Pascal Convert, *La Madone de Bentalha*, 2000-2002, modèle en plâtre

Pascal Convert - Triptyque

Reportage de Fabien Béziat, *Metropolis*, ARTE, 9 octobre 2004

Jamais l'image ne s'est imposée avec tant de force dans notre univers esthétique, technique, quotidien, politique, historique. Jamais elle n'a montré autant de vérités si crues ; jamais, pourtant, elle ne nous a autant menti en sollicitant notre crédulité ; jamais elle n'a autant proliféré et jamais elle n'a autant subi de censures et de destructions. Comment s'orienter dans toutes ces bifurcations, dans tous ces pièges en puissance ?

Les notions de mémoire, de montage et de dialectique sont là pour indiquer que les images ne sont ni immédiates, ni faciles à comprendre.

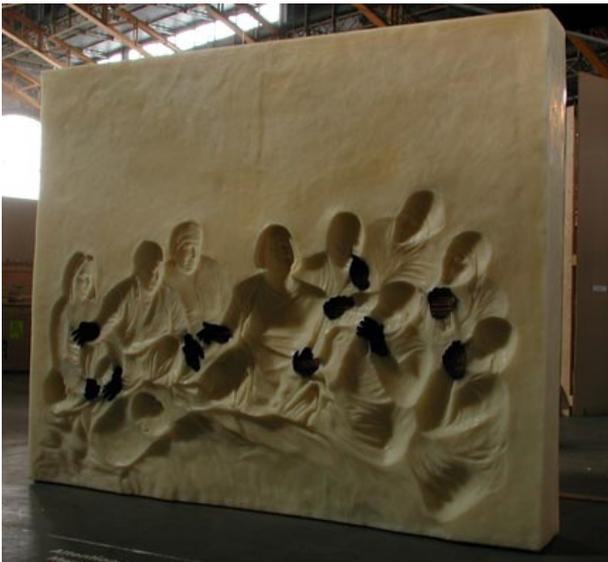
Le travail de Pascal Convert désigne l'image comme lieu de mémoire collective ou individuelle, articule l'espace intime et l'espace public. Du dessin d'enfant aux images d'actualité refusées par les chaînes de télévision, le référent y est toujours ce point d'origine essentiel auxquels s'attaquent les processus mis en oeuvre pour produire une distance perceptible, un écart.

L'empreinte surtout constitue le processus fondateur du travail de Pascal Convert. Parmi les pièces récentes, une sculpture inspirée de la photographie de presse « Veillée funèbre au Kosovo » de Georges Méridon, pose des questions d'images. A partir d'elle, on s'interroge sur la place des images dans notre vie : comment met-on la vie en images, comment la construit-on à partir d'images existantes, comment les images nous aident-elles à la fois à ressentir et à apprivoiser nos souffrances ?

Là commence le travail de l'écart, de l'atteinte, de la défiguration, c'est donner un réel poids à la photographie, concrètement un poids de 2,5 tonnes, un mur en cire à échelle humaine en bas-relief, celui de la sculpture. S'y ajoute, ou plutôt s'y soustrait le relief puisque l'étape finale de l'oeuvre inverse le modèle. Le réalisme des figures s'y creuse en négatif, et les corps s'invoquent dans leur propre matériau. Cette défiguration vise paradoxalement à surligner l'aspect organique, charnel, le mouvement et la présence humaine émanant de la photographie. En atténuant la teneur mimétique de l'image, en gommant le modèle de la ressemblance, elle accentue la trace organique du mouvement des corps, elle donne corps à la souffrance.

L'artiste et l'historien auraient donc une responsabilité commune, qui est de rendre visible la tragédie dans la culture (pour ne pas la couper de son histoire), mais aussi la culture dans la tragédie (pour ne pas la couper de sa mémoire). Cela suppose donc de regarder « l'art » à partir de sa fonction vitale, urgente, brûlante, autant que patiente. Cela suppose d'abord, pour l'historien, de voir dans les images là où ça souffre, là où s'expriment les symptômes et non plus qui est coupable.

Source : <http://www.arte.tv/fr/art-musique/metropolis/20041009/665822.html>



Pascal Convert, *La Pietà du Kosovo*, 2000, cire, résine, cuivre
[la vue de biais montre que l'image est présentée en creux]

À droite : le modèle préparatoire en terre et, en dessous, les versions en terre (en relief) et en cire, résine (en creux)



La photographie de presse détournée par l'art : qu'elles sont les limites des droits d'auteur ?

Les Balkans, années 1990 à 2000

Gianni Motti (Sondrio, Italie, 1958)



Gianni Motti, tirés de la série *Paysages (Dommages collatéraux)*, 2001, tirages couleurs, 40x60 cm et 69x87 cm

La photographie de presse détournée par l'art : quelles sont les limites des droits d'auteur ?

Gianni Motti (Sondrio, Italie, 1958)

Voir le dossier "Images et médias" pour les articles traitant de la polémique suscitée par *Paysages (Dommages collatéraux)* au festival du photojournalisme Visa pour l'image 2002.



Gianni Motti, tirés de la série *Paysages (Dommages collatéraux)*, 2001, tirages couleurs, 40x60 cm et 69x87 cm

Gianni Motti. Dommages collatéraux

Vincent Pécoil, in *CRASH*, n°22, "Sans consentement. Une exposition du CAN à Neuchâtel, 16 juin – 18 août 2002"

"Ce n'est plus nous qui couvrons l'événement, c'est l'événement qui nous couvre..." * Les images tranquilles de Gianni Motti recèlent ici une violence tant inattendue qu'explosive.

Des chalets à flanc de montagne, de l'herbe bien verte, certaines vues pastorales de *Dommages collatéraux*, la série récente de photographies de Gianni Motti, pourraient a priori servir à illustrer l'une des publicités de la galerie Bischofberger. Ces photographies donnent l'impression d'être une reconstitution. Comme sortis d'un spectacle *in situ*, des panaches de fumée s'élèvent dans les airs, suscitant une irrépressible impression de facticité ; les couleurs de certaines des explosions paraissent douteuses, artificielles, comme s'il s'agissait de fumigènes... Ce qui ne serait pas surprenant outre mesure, Gianni Motti étant un artiste qui a habitué son public aux leurres de toutes sortes. Mais ce sont en fait de véritables photos documentaires de la guerre en Macédoine et au Kosovo, achetées par Motti à une agence de presse.

La tragédie est dans le commentaire, jamais dans les images

Aucun indice, aucun élément narratif ne permet de situer ces images, ni de fonder leur effectivité. Il leur manque une dimension essentielle, celle du commentaire, sans lequel elles demeurent insignifiantes, incertaines. Serge Daney parlait, à propos de la guerre en Yougoslavie, du décalage existant entre le désir manifeste de guerre exprimé par les visages dans les documentaires télévisés, et le commentaire qui l'accompagnait à l'époque. Le discours sur l'horreur de la guerre était déjà démenti par les images, " mais ces images de la télévision on ne les regarde pas, on écoute le commentaire qui ne nous dit pas ce qu'on voit mais ce qu'on devrait y voir en principe, C'est déjà du *reality show* : [...] la tragédie est dans le commentaire, jamais dans les images ".¹

Il existe un truisme tenace voulant que l'omniprésence de l'image menace l'écrit, que nous vivions dans un monde saturé d'images, un monde d'illettrés. Mais l'image et l'écrit (ou la parole) sont intrinsèquement liés, historiquement, dans nos civilisations – cela est vrai d'un point de vue théologique et métaphysique ; ça l'est également de la manière la plus prosaïque, la plus quotidienne, dans la façon dont sont appréhendées les images que nous regardons – que ce soit dans les news magazines ou à la télévision –, et qui sont toujours accompagnées de commentaires. Que l'on songe à la complète abstraction des premières images de la guerre actuelle en Afghanistan, ces séquences nocturnes d'explosions dans un ciel verdâtre ; images obscures, confuses, bien plus pauvres encore que celles de Motti, mais accompagnées, elles, de toutes sortes de didascalies – logos, titres, sous-titres, bandes-passantes, commentaires des spécialistes en tous genres et des journalistes, faisant accéder au statut documentaire des images qui, considérées en elles-mêmes, n'ont aucune valeur d'information.

La guerre des images

Les images de Motti pointent, en creux, par leur mutisme, la préexistence et la nécessité d'un code destiné à rendre l'image lisible, d'une trame narrative dans laquelle elle se trouve insérée.

Prisonnières de leurs conditions d'apparition, les images de guerre illustrent et amplifient un discours, et n'ont pas de valeur en soi. Ce que met en évidence le travail de Motti, mais également de quelques autres artistes aujourd'hui, c'est précisément cette dimension interprétative, narrative (et, par là, fictionnelle) de l'image d'information ; un travail reposant sur une mise à distance de ces codes témoignant d'un scepticisme marqué vis-à-vis de l'autosuffisance de ce type d'images.²

Comme l'a fait remarquer Laurent Gervereau récemment³ l'image de guerre obéit ainsi à un ensemble de codes spécifiques, parmi lesquels l'emploi d'images emblématiques, comme le chef de guerre, le combattant, les victimes civiles, et une sur-valorisation du combat lui-même. L'image de guerre se voit ainsi circonscrite à l'image militaire. Les actualités de guerre sont certainement à l'origine de la constitution d'un genre cinématographique à part entière – le film de guerre –, mais ce dernier contribue largement, en retour, à donner de la guerre une représentation reposant sur une équation réductrice : la guerre, c'est l'action, la guerre concerne les militaires seuls. La vraisemblance documentaire, la valeur d'information de l'image de guerre, est ainsi indexée sur sa propension à être reconnue, à reproduire les caractéristiques visuelles du film d'action, La non-observance de ces codes dans les images choisies par Gianni Motti pour la série des *Dommages collatéraux* empêche cette compréhension automatique de l'image comme image de guerre, et explique, par ailleurs, leur inexploitation dans le monde de la presse " normale ".

En même temps qu'il construit la réalité, le journalisme établit des habitudes perceptives des réflexes de vision. Ce sont ces habitudes que le choix de Motti déjoue, au même titre que certaines des procédures mises en œuvre par des artistes comme Henry Bond et Liam Gillick, ou Bruno

Serralongue. Dans la série *Documents* (1990), réalisée en collaboration, Bond et Gillick interceptaient les dépêches d'agences de presse et se déplaçaient (sans être mandatés par qui que ce soit) sur les lieux indiqués pour procéder à l'enregistrement (audio et photographique) de reportages improvisés sur les sujets les plus divers. La forme elliptique des *Documents* résultant de cette procédure était dans une large mesure due à sa nature impromptue. Les procédures mises en œuvre par Bruno Serralongue sont foncièrement de même nature, en ceci qu'elles jouent également sur les normes et les attentes du journalisme standard. En réalisant des reportages photo sur des événements publics sans solliciter les accréditations et les facilités accordées à la profession, Serralongue, comme Bond et Gillick, cherche à établir une représentation non-contrainte du sujet qu'il s'est "commandé" à lui-même. "Au final, les images de Serralongue montrent ce qu'on n'aurait pas dû voir, ce qui avait très peu de chance d'être vu mais qui pourtant était là et formait tout autant que l'action dans son cadrage imposé, la réalité d'un événement", écrit Éric Troncy.⁴

Las Vegas Parano (1971)*, de Hunter S. Thompson, pourrait faire figure de précédent halluciné et burlesque à ce type de procédures. Journaliste de métier, confronté aux conditions de production de l'information, Hunter S. Thompson se voit dans l'obligation de couvrir un certain nombre d'événements, dont la course du Mint 400, puis le Congrès sur les Drogues organisé par les procureurs des Etats-Unis à Las Vegas. Mauvaise personne au mauvais endroit, Thompson en livre un compte-rendu décadré, hors-champ, là aussi ; "ce n'est plus nous qui couvrons l'événement, c'est l'événement qui nous couvre..." À l'inverse du *Pont du Trieur* (2000), le film de Charles de Meaux et Philippe Parreno, à la fois fiction et documentaire distancié sur le Pamir Oriental ("ce pays dont on n'a pas d'image"), le Las Vegas de Thompson s'impose comme le pays dont on n'aurait que les images, mais dont le sens, ou la réalité, resterait à attester ("Bonjour, on cherche le Rêve Américain, et on nous a dit qu'il était quelque part par ici...").

Ce pays dont on n'a pas d'image...

En l'absence des figures emblématiques repérées précédemment (le guerrier, la victime...), les images de Motti deviennent "collatérales", elles aussi, au même titre que les dommages qu'elles sont censées renseigner. "Collatéral" s'entend ainsi en un second sens : ce qui est tombé hors champ, en dehors des médias, à côté du sujet. Ce qui a été relégué dans l'oubli, dans la non-image... Daney, encore : "Il y a une vraie difficulté imaginaire : ce qui n'a jamais été vu, n'est pas reconnu. Mais personne ne veut voir les enfants à gros ventre de l'Ethiopie, les gens veulent voir les chanteurs, si on leur prouve que l'argent ira à l'Ethiopie"⁵. *Bis repetita*, avec *I love NY...* Pas d'images de morts, merci, juste le téléthon. Comme le résume Pascal Beausse, toutes les ignominies n'auront pas eu lieu, aux yeux de leurs contemporains, si elles n'ont pas été figurées – un principe extensible "à des événements ayant bien été photographiés, mais dont les images ne correspondaient pas aux codes, aux attentes du public international. Une représentation qui ne cadre pas avec son image mentale collective court le risque d'être rejetée, niée"⁶. Les images des médias sont véritablement le réel, le reste, ce dont il n'y a pas d'image, appartenant au non-être. Le Procès de Pol Pot organisé par Liam Gillick et Philippe Parreno (Le Magasin, 1998) constitue à cet égard un projet emblématique. Précédant l'annonce du véritable procès, et donc en l'absence d'images, l'espace d'exposition était conçu comme le cadre ou le décor d'un événement à venir. L'exposition cesse, ici, d'être une représentation de l'existant, pour devenir le point de départ de quelque chose, le recours au modèle du plateau de télévision ou du studio de cinéma renvoyant à la position stratégique de ces dispositifs dans la fabrique du réel. "La science-fiction a une manière de devenir vraie. En tout cas, en écrivant un univers, l'écrivain rend cet univers possible", écrivait Burroughs.⁷ "En fait, les écrivains [...] écrivent le scénario du film de la réalité". Et pourquoi non ? Woodstock est sorti des romans de Kerouac. Et si le procès de Pol Pot, lui aussi devenu vrai, était sorti du Magasin ?

Notes :

* Titre du chapitre 5 du livre de Hunter S. Thompson, *Las Vegas Parano*, v.o. *Fear and Loathing in Las Vegas*, 1971. Trad. française, 1974, 10/18.

1. Serge Daney, présentation de la revue *Trafic* au Jeu de Paume.

2. On se référera, sur ce sujet (et sur les diverses questions abordées dans le présent article) aux textes essentiels de Jean-Christophe Royoux (cat. exposition *Dominique Gonzalez-Foerster, Pierre Huyghe, Philippe Parreno*, du 30 octobre 1998 au 10 janvier 1999, Musée d'art moderne de la ville de Paris) et de Pascal Beausse ("Informations : Enquêtes sur le réel et self-médias", *passim*, in *Pratiques contemporaines : L'art comme expérience*, Dis Voir, 1999)

3. Laurent Gervereau, *Libération*, édition du 1^{er} octobre 2001

4. Éric Troncy, "Points de vue, images du monde", in *Documents sur l'art*, n°12, 2000

5. Serge Daney, *op. cit.*

6. Pascal Beausse, *op. cit.*

7. William S. Burroughs, "Kerouac", in *Essais*, tome I, Bourgois, 1984.

Guerre du Golfe : la représentation en crise

André Gunthert, *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 1991, volume 32, n°32, p. 83 - 85

De la place Tiananmen à la révolution roumaine, de la chute du mur de Berlin à l'invasion du Koweït, la période récente, riche en événements historiques majeurs, s'est distinguée par leur médiatisation instantanée à très grande échelle. Rassemblés malgré leur disparité en une suite ininterrompue sur la scène de l'information, ces événements ont été volontiers saisis comme autant d'épisodes d'une accélération de l'histoire, que nous découvririons en direct. Etant donné le poids des opinions publiques dans les sociétés occidentales, on peut admettre que ce phénomène n'a pas été pour rien dans la résolution de la crise du Golfe par la guerre, et que le sentiment d'assister depuis peu à un ensemble de bouleversements d'envergure a sinon préparé, du moins contribué, en Europe et aux Etats-Unis, à l'acceptation du conflit.

Mais la gestion médiatique de ces événements a aussi été suivie, dans la plupart des cas, par une sévère remise en cause de leur traitement à chaud. Dans la mesure où la guerre du Golfe a représenté le point culminant de l'investissement journalistique, on ne s'étonnera pas qu'elle ait été accompagnée d'une crise de confiance elle-même sans précédent, dans sa violence et son

unanimité, à l'égard des médias. De nombreux articles, émissions et ouvrages ont alors pointé moins les erreurs individuelles que les limites structurelles du système d'information actuel¹. D'une façon générale, on a constaté que ce modèle habitué à gérer, dans une relative transparence, des événements de type ponctuel, localisé et individuel, a rencontré les plus grandes difficultés lorsque la révolution ou la guerre l'a confronté à des faits caractérisés par la durée, l'étendue ou le grand nombre d'acteurs, qui plus est, filtrés par l'intoxication idéologique ou le secret militaire. Emblématique de cette opposition : l'usage des cartes et plans, qui, de Timisoara² au Golfe, est venu pallier par une forme de figuration globale et synthétique les insuffisances de l'image classique, partielle et anecdotique.

Que le déroulement d'une guerre présente des caractères en grande partie irréductibles à la grille événementielle est tout à fait clair³, et l'on peut lire les problèmes qui ont marqué son traitement comme la simple manifestation de la frontière qui sépare le journalisme de l'histoire. Mais l'une des particularités de ce conflit permet d'aller un peu plus loin, et d'apercevoir dans la remise en cause des médias la partie émergée d'une crise plus vaste qui s'étend aussi bien à la désaffection pour le politique qu'à la faillite des idéologies : une crise des représentations.

Plus qu'aucun affrontement récent, la guerre du Golfe a en effet été déterminée par un ensemble de figures préalables, d'associations fantasmagiques a priori étrangères à la donne initiale. A commencer par le fameux « Saddam Hussein-Hitler », employé dès le 2 août par Margaret Thatcher à la



Thomas Ruff, *Nacht*, 21 mars 1996, 190x190cm

1. *L'Événement du jeudi*, par exemple, a pu titrer le 2 mai 1991 sur « Le procès des journalistes », en recensant 8 ouvrages parus dans l'intervalle, dont celui de Dominique Wolton, *War game. L'information et la guerre*, Paris, Flammarion, 1991.

2. Voir notamment « L'histoire vraie de Timisoara », *Libération*, 4 avril 1990.

3. Plusieurs journalistes ont évoqué l'épisode de Fabrice à Waterloo pour rappeler l'aspect incompréhensible du spectacle de la guerre. Clausewitz déjà déclarait : « Les nouvelles qui vous parviennent en temps de guerre sont en grande partie contradictoires, et fausses pour une plus grande part encore » (*De la guerre*, Paris, Minuit, 1955, p. 107).

Guerre du Golfe : la représentation en crise

André Gunthert, *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 1991, volume 32, n°32, p. 83 - 85

conférence d'Aspen (Colorado) où elle était l'invitée de Georges Bush. Avec son corollaire, l'image de Munich, cette représentation qui a permis d'interpréter immédiatement et quoi qu'il en soit des intentions réelles de l'agresseur, l'invasion du Koweït comme le prélude à une conquête plus large, a indiscutablement joué un rôle de catalyseur dans la décision politique de ces dirigeants¹.

Mentionnons encore le modèle du Vietnam, qui a fonctionné auprès des stratèges américains comme un repoussoir absolu. On a noté que ce précédent entraînait pour une large part dans la gestion militaire du fait médiatique², ce qui n'est qu'un aspect très partiel de l'opérativité de cette figure. Car la possibilité pour les journalistes d'intervenir alors sur le théâtre des opérations ne fut que le reflet du caractère d'improvisation générale qui a marqué ce conflit. De ce point de vue, c'est bien le souvenir du Vietnam qui a déterminé, pour des acteurs comme Norman Schwarzkopf ou Colin Powell, la préparation minutieuse, l'énorme déploiement de moyens et le calendrier des opérations qui ont conféré à la guerre du Golfe ses traits distinctifs — moins ceux d'un conflit trop vite intitulé postmoderne que ceux, à proprement parler médiévaux, d'une guerre de siège.

Bien d'autres images encore ont joué un rôle majeur dans cette crise, comme la superposition de l'Armée rouge et de l'armée irakienne³ — pour ne rien dire de celles, alimentées par vingt ans de propagande

baasiste⁴, qui ont autorisé la résistance de Bagdad aux ultimatums alliés. Au total, la disproportion des forces en présence (qui ne s'est véritablement manifestée qu'avec l'écrasante victoire de la coalition) aura fourni la meilleure preuve de ce que chacun des deux belligérants avait combattu moins son adversaire réel qu'une fiction, ou pour mieux dire : un symbole.

S'il ne fallait y voir que l'exercice traditionnel de légitimation d'un conflit, l'imposition de part et d'autre de ces grilles de lecture n'appellerait pas de commentaire particulier. Mais ces images ont bel et bien fonctionné comme autant de conditions de possibilité de la guerre, non comme des représentations destinées à la justifier a posteriori. Ce caractère particulier contribue lui aussi à éloigner cette crise des conflits récents, du type Malouines, et la rapproche au contraire des affrontements plus lointains qui lui ont servi de modèle. Ajoutons qu'en cette fin de siècle marquée par le triomphe de la rationalité économique et la défaite des idéologies, une telle prise de la rhétorique sur la décision politique ne laisse pas de surprendre, au moins du côté des démocraties occidentales.

L'une des vraies nouveautés de cette guerre aura été l'ampleur avec laquelle ces représentations, issues de l'autorité politico-militaire, ont été relayées par l'appareil médiatique. Quelles qu'aient été les plaintes des journalistes à l'endroit de la censure ou de la manipulation, on ne peut que constater la remarquable coïncidence, à de rares exceptions près, de la communication politique et de celle des organes d'information (fait en soi étrange, alors que tout, dans l'histoire récente de la presse, avec les emblèmes du Vietnam ou du Watergate, contribuait à inscrire son pouvoir contre l'autorité). Combiné à l'envergure nouvelle de l'inves-

1. Cf. Pierre Salinger, Eric Laurent, *Guerre du Golfe, le dossier secret*, Paris, Orban, 1991, p. 145-146. Notons au passage que la possibilité de ce parallèle était déjà préparée dans la doxa du parti Baas, qui associe dès le début des années 1980 la Prusse du 19^e siècle et l'Irak, en tant que futur fédérateur du « monde arabe » (dont l'hypothétique définition sera elle-même rapprochée de celle du *Volk* allemand); cf. Charles Saint-Prot, *Saddam Hussein, un gaullisme arabe*, Paris, Albin Michel, 1987, p. 128, 132.

2. Cf. notamment Dominique Wolton, *op. cit.*, p. 15-16 (qui oublie de mentionner que Peter Arnett, le correspondant de CNN resté seul à Bagdad, fut aussi l'un des tout premiers journalistes américains présent à Saïgon en 1962).

3. Remarquons à ce propos que le commandement militaire fut attribué à Norman Schwarzkopf en tant que dirigeant du CENTCOM (Central Command), l'organe mis en place en 1983 par Jimmy Carter en prévision d'un affrontement avec l'Union Soviétique dans la région du Golfe.

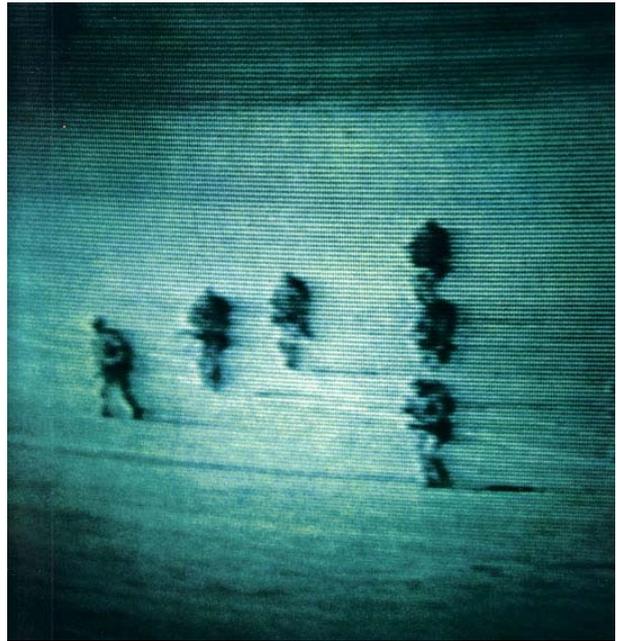
4. Voir, entre autres, Michel Aflaq, *Le point de départ*, Madrid, Parti Baas, 1978; Saddam Hussein, *Notre combat et la politique internationale*, Lausanne, SARTEC, 1978; Amir Iskander, *Saddam Hussein, le militant, le penseur, l'homme*, Paris, Hachette, 1980.

Première guerre du Golfe persique (USA / Irak), désert du Kuwait, août 1990 – mars 1991

tissement médiatique, et en l'absence de tout contrepoids réel, ce phénomène conduisait inévitablement au sentiment d'un sur-emploi des représentations.

Cette guerre qui s'annonçait comme une guerre sans images aura finalement été perçue comme celle d'un trop d'images. A sa façon, elle aura contribué à asseoir la prégnance d'une méfiance qui devient peu à peu l'un des traits dominants de nos sociétés. Mais cette expérience d'un soupçon généralisé, qui nous rapproche des générations de la précédente guerre mondiale, et éclaire d'un jour nouveau les dénégations d'hier (prétendre ne rien savoir des rafles, ou douter de l'existence des camps de la mort), nous menace désormais d'y apporter la même réponse : l'indifférence, ou la passivité.

Source : http://www.persee.fr/showPage.do?sessionId=A6AB320CB6EC76F17303A4E7F1CB2383.vesta?urn=xxs_0294-1759_1991_num_32_1_2459



Michal Rovner, *Decoy, 3, 1991*, polaroid, 126x123 cm

Michal Rovner (Tel-Aviv, Israël, 1957)

" En 1991, au moment de la guerre du Golfe, Michal Rovner est à New York où elle ne quitte pas son écran de télévision et réalise des polaroids de la couverture médiatique continue mais notoirement expurgée. Elle en tirera la série *Decoy*, en retravaillant les clichés de la surface de l'écran où apparaissent parfois des silhouettes de soldats : elle accentue la perte de résolution de la retransmission satellite et du tube cathodique jusqu'à obtenir un effet de "matière". "

Source : <http://www.jeudepaume.org/?page=document&idArt=88&lieu=1&idDoc=92>

Thomas Ruff (Zell am Harmersbach, Allemagne, 1958)



Thomas Ruff, *Nacht, 14 janvier 1993*, 190x190 cm



Thomas Ruff, *Nacht, 10 mars 1992*, 190x190 cm

Première guerre du Golfe persique (USA / Irak), désert du Kuwait, août 1990 – mars 1991

Thomas Ruff (Zell am Harmersbach, Allemagne, 1958)

" Objectiviste, partisan de l'image froide, dépassionnée, l'artiste par cette lumière violente qui révèle un paysage glauque pose ici la question de la crédibilité du médium photographique.

Cette photographie, tirée d'une série réalisée lors de la Guerre du Golfe à partir d'un médium technologique utilisé par les militaires - l'infrarouge - nous amène à réfléchir sur la façon dont les médias nous donnent à voir l'information et sur la manière dont nous la percevons. La manipulation du spectateur du monde à travers les images des médias entretient un mode de relation privilégié avec le réel que la photographie reproduit et qui la fait apparaître comme une empreinte crédible de son sujet, pourtant c'est cette certitude même qui annule l'image et promet sa disparition. "

Source : <http://www.caisseepargne-art-contemporain.fr/artiste.php?id=81>



Thomas Ruff, *Nacht*, 13 janvier 1993, 190x190 cm

Sophie Ristelhueber (Paris, France, 1949)

" [...] il ne faut pas abandonner le terrain du réel et de l'émotion collective aux seuls reporters, rédacteurs ou photographes [...]"

Sophie Ristelhueber, in GUERRIN, Michel, "Les Obsessions de Sophie Ristelhueber", *Le Monde*, 27.09.1992, p. 27

" Sophie Ristelhueber accomplit dans ses travaux un retour au « monde du réel ». La confrontation avec le terrain et ses territoires cicatrisés est vécue par l'artiste comme un engagement complet. Son travail entier est compris dans une série d'expéditions avec ce que cela implique de préparation minutieuse et réfléchi, d'organisation humaine et matérielle. A l'heure où les secousses du monde sont souvent reçues comme des *war game* ou des *reality shows*, l'expérience de terrain est ainsi la condition d'une pratique du regard profondément originale. Par son implication extrême, Sophie Ristelhueber rend visibles pour nous les cicatrices et les ruines : celles des corps comme celles des territoires. Bien éloignés du travail d'un reporter photographe qui courrait après les images choc des catastrophes ou des conflits, la prise de risque, l'engagement personnel, sont ici l'occasion d'un exercice de la trace délicat mais puissant. "

Source : <http://seminaire.photo.ens.free.fr/archives/1998/ristelhueber/ristelhueber.html>



Installation au MoMa, New York, 1996

Sophie Ristelhueber, *Fait*, 1992, 100x126cm, série de 71 photographies

Voir également le dossier spécial consacré à l'œuvre de Sophie Ristelhueber.

Génocide au Rwanda, 1994

Gilles Peress (Neuilly-sur-Seine, France, 1946)

" Membre de l'agence photographique Magnum depuis 1974, Gilles Peress est l'auteur d'importants travaux parmi lesquels *Telex Iran : In the Name of Revolution*, un reportage sur les tensions entre cultures iranienne et américaine lors de la crise des otages en 1979. Gilles Peress s'intéresse plus particulièrement aux manifestations d'intolérance issues du néonationalisme d'après-guerre. C'est ainsi que sous le titre *Hate Thy Brother*, un projet qu'il mène depuis les années 1970, sont regroupés des travaux portant sur la guerre en Bosnie (*Farewell to Bosnia*, 1993), le génocide au Rwanda (*The Silence*, 1994) et la lutte pour les droits civils en Irlande (*Power in the Blood : Photographs of the North of Ireland*, 1997). Outre la publication de ses reportages, Gilles Peress réalise des installations qu'il conçoit comme un mode de diffusion complémentaire à l'édition. "

Source : http://www.dazibao-photo.org/fr/prog_2000_2001_com4.html



Gilles Peress, *The Silent Installation*, œuvre présentée dans le cadre de l'exposition thématique *Face à l'histoire (1933-1996) l'artiste moderne face à l'événement historique : engagement, témoignage, vision*, Centre Georges Pompidou, décembre 1996 à avril 1997, photographie de Jacques Faujour

" Tout aussi incrédule, semble-t-il, sur l'impact réel de l'image de presse quand il s'agit de témoigner des catastrophes humanitaires, Gilles Peress (agence Magnum) déclarait : « La photo a une fonction de mémoire. À défaut de justice, au moins qu'il y ait un peu de mémoire. »* Entre avril et juillet 1994, le photographe séjourne au Rwanda, en Tanzanie et au Zaïre. Témoin des atrocités commises lors des guerres civiles, il réalise un ouvrage intitulé *The Silence*, ouvrage sans texte ni légendes, comprenant 100 photographies, organisées en trois parties respectivement intitulées « Le Péché » (objets et massacres), « Purgatoire » (Zaïre, précarité de l'aide), « Le jugement » (malades, blessés, morts). Selon Vincent Lavoie,** le recours à une terminologie biblique est une critique des fondements chrétiens de l'aide humanitaire ; de même les atrocités enregistrées témoignent et dénoncent l'incapacité des partisans d'une politique du droit d'ingérence. Un fascicule est joint à l'ouvrage, il présente une chronologie de l'histoire politique du Rwanda ainsi que la reproduction d'un extrait de rapport de l'ONU faisant état d'une situation de génocide. Peress a travaillé à partir de ces deux éléments, le livre et le texte de loi, pour élaborer une proposition muséale. Une manière d'installation en forme de frise composée de 104 exemplaires du livre, frise d'images qui vient barrer la reproduction du texte et en dénoncer symboliquement le non-respect. L'originalité est bien dans l'exposition de l'objet éditorial qui devient une sorte de livre d'exposition où l'image vient s'opposer à l'autorité bafouée du texte."

POIVERT, Michel, *La photographie contemporaine*, Paris, Flammarion / Centre National des Arts Plastiques, 2002, p.67-68

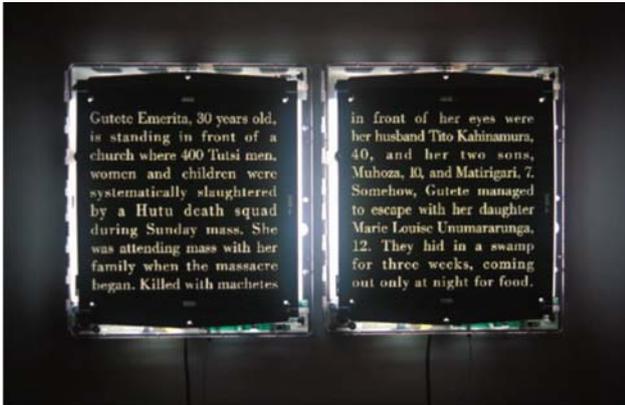
* Propos recueillis par Edouard Launet, "La guerre dans le viseur", *Libération*, 8 mai 1999, p.33

** LAVOIE, Vincent, *L'instant monument, du fait divers à l'humanitaire*, Montréal, Dazibao, 2001

Images sur : http://www.magnumphotos.com/Archive/C.aspx?VP=XSpecific_MAG.PhotographerDetail_VPage&l1=0&pid=2K7O3R13C92L&nm=Gilles%20Peress

Génocide au Rwanda, 1994

Alfredo Jaar (Santiago, Chili, 1956)



Alfredo Jaar, *The Eyes of Gutete Emerita*, 1996, doubles caissons lumineux avec six textes blanc sur fond noir sur transparents et deux photographies couleurs sur transparents, fait partie de *The Rwanda Project*, 1994-2000

" War has been a constant presence from one generation to another and one era to another in all parts of the world, and artists have often been witnesses to these conflicts. The Hood Museum of Art's new acquisition *The Eyes of Gutete Emerita*, by Chilean-born artist Alfredo Jaar, serves as witness to one woman's suffering in the Rwandan genocide of 1994. When Jaar visited Rwanda in August after the genocide of April and May, he traveled to Kigali, where the violence was centered. On August 29 he went to the Ntarama Church, forty miles south of this city, where four hundred Tutsi men, women, and children had gathered to escape the killing and instead were brutally slaughtered on April 15. When Jaar and his interpreter were there, they met a woman named Gutete Emerita. She told them about seeing her husband and sons murdered during the massacre and escaping with her daughter. In creating *Eyes*, Jaar made the decision not to show the results of the carnage, the bodies that still lay rotting at the site; instead he describes it in text. Then he shows the eyes of the woman, whose expression he cannot forget. It is an attempt to fix and convey the horror of systematic violence by focusing on one survivor. He purposefully names the people in his work—they are not anonymous victims.

The Eyes of Gutete Emerita is the signature work of a series entitled *Rwandan Projects*. Alfredo Jaar's work leads us to question the efficacy of words over photographic images, as well as the way in which they interact to create meaning outside the boundaries of one medium. It is one of the most important works of art about war and violence that has been created in the last thirty years. It was selected for the cover of *Between the Eyes: Essays on Photography and Politics* by David Levi Strauss (Aperture, 2003) and was the culminating work for a recent exhibition at the Williams College Museum of Art entitled *Beautiful Suffering: Photography and the Traffic in Pain*. [...]

Katherine Hart, Associate Director and Barbara C. and Harvey P. Hood 1918 Curator of Academic Programming

Source : <http://hoodmuseum.dartmouth.edu/collections/recent/200617.html>

Peut-on représenter l'horreur d'un génocide ? *The Rwanda Project*, 1994-2000

" Ma logique était la suivante : si les médias et leurs images nous remplissent d'une illusion de présence, qui nous laisse ensuite avec un sentiment d'absence, pourquoi ne pas essayer le contraire ? C'est-à-dire offrir une absence qui puisse peut-être provoquer une présence. "

Alfredo Jaar, dépliant édité par le Musée des Beaux-Arts, Lausanne, 2007



Alfredo Jaar, *Real Pictures*, 1995-2007, installation (boîtes photographiques en lin, textes sérigraphiés, photographies)

THE
RWANDA
PROJECT
1994-2000

"A Sea of Griefs Is Not a Proscenium:
On the Rwanda Projects of Alfredo Jaar"

David Levi Strauss

(extrait du texte)

Jaar has described *Real Pictures* as a "cemetery of images," and the effect is certainly funereal. The silence of the gallery is deafening. One wanders among these dark monuments as if through a graveyard, reading epitaphs. But in this case, the inscriptions are in memory of images, and of the power that images once had in us. Reading them, we imagine images as if in memory: "real pictures."

The epigraph to *Real Pictures* comes from the Catalan poet Vicenc Altaïó: "Images have an advanced religion; they bury history."²⁶ In *Real Pictures*, the tables are turned—images are buried in order that history might again be made visible and legible. In this way, it is a work of heresy. It is also heretical in its refusal of visual representation, in saying no to the image. Sylvère Lotringer has commented that "In Kantian terms, Alfredo Jaar's installation is a 'non-presentation.' It is meant to bear witness to the impossibility of presenting the unrepresentable . . . This is what Jaar's black boxes are about: they are the negative of the pictures; a tomb for the media . . . simultaneously blocking out the media, presenting a mental image and putting the victims to rest."²⁷ And there is a way in which the images become more horrific, and more effective, in their absence. Holland Cotter noted in his review in the the New York Times that the method of *Real*

Pictures "is in the spirit of classical tragedy, where violence takes place out of sight, and is reported only in words."²⁸

In addition to resembling a graveyard, *Real Pictures* also looks like an archives. Stored in this way, archivally, these images accumulate a charge, so that the monuments begin to operate like batteries: image batteries.

One referent of *Real Pictures* is certainly Maya Lin's Vietnam War memorial, in its elegant simplicity and strength (and its visual restraint), but the monuments of *Real Pictures* also allude to Minimalist sculptures like those of Donald Judd and Tony Smith. Jaar's repositioning of the formal and the contextual in this work is related to Hans Haacke's, in his U.S. *Isolation Box*, Grenada, 1983. If *Real Pictures* accuses Minimalism, or formalist purism in general, of anything, it is (as Leo Steinberg wrote of *Isolation Box*) "of being hermetic—the blind deaf-mute icons of a reductive aestheticism." Again, as in *Signs of Life*, the alienation of art for art's sake, and the separation between aesthetics and ethics, is denied.

Notes

²⁶Vincenc Altaïó, "Europe or the Difficulty of History," essay in *Europa* exhibition catalog, IFA, Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, 1994.

²⁷Rubén Gallo, "Representation of Violence, Violence of Representation," *Trans* 3/4, p. 66.

²⁸Holland Cotter, "Alfredo Jaar," *The New York Times*, May 12, 1995.

Source : <http://www.alfredojaar.net/index1.html>

Voir également le dossier spécial consacré à l'exposition "Alfredo Jaar. La politique des images" au Musée des Beaux-Arts, Lausanne, du 1^{er} juin au 23 septembre 2007.

Le choc des attentats du 11 septembre 2001 à New York et à Washington D.C.

Thomas Ruff (Zell am Harmersbach, Allemagne, 1958)



Thomas Ruff, *jpeg bb01*, 2004, 188x311 cm
[attentat sur le pentagone à Washington D.C.]



Thomas Ruff, *jpeg ny01*, 2004, 185x250 cm
[attentat sur les Twin Towers à New York, photographie originale de Patrick Sison, AP]

AES Group (fondé en 1987, Moscou, Russie)

Tatiana Arzamasova, 1955, Lev Evzovitch, 1958,
Evgeny Svyatsky, 1957 (<http://www.aes-group.org>)



AES Group, *Liberty*, de *The Islamic project : The Witnesses of the Future*, 1996-1997 [une œuvre prémonitrice ?]



AES Group, *New York City*, tiré de *The Islamic project : The Witnesses of the Future*, 1996-1997

Reporter ou artiste ? la photographie-tableau d'histoire

La seconde guerre d'Afghanistan, dès octobre 2001 et la guerre en Irak, dès mars 2003

Luc Delahaye (Tours, France, 1962)



Luc Delahaye, *US Bombing on Taliban Positions*, 2001, C-print, 111 x 238 cm, tiré de la série *History*, 2001 – ...
 Commentaire de l'auteur : November 10, 2001. Bombing of Taliban positions by a United States B52 plane in the Shomali Valley, 30 miles north of the Afghan capital Kabul.



Luc Delahaye, *Taliban*, 2001, 111x238 cm, tiré de la série *History*, 2001 – ...
 Commentaire de l'auteur : November 12, 2001. In the Shomali Valley, a Taliban soldier killed during an offensive of the Northern Alliance on Kabul, the Afghanistan capital.



Luc Delahaye, *Baghdad IV*, April 13, 2003, 111x245 cm, tiré de la série *History*, 2001 – ...
 Commentaire de l'auteur : In the center of Baghdad, two days after the take over by american forces



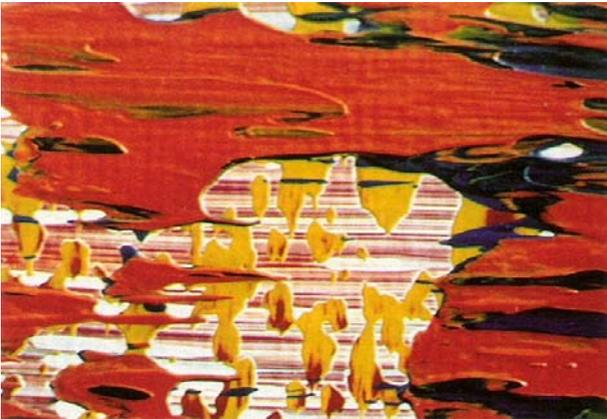
Luc Delahaye, *Hotel Palestine, home of the international media in Baghdad, Iraq*, April 15, 2003, tiré de *History*, 2001 – ...



Luc Delahaye, *UN Security Council, New York*, February 5, 2003, tiré de la série *History*, 2001 – ... [discours de Colin Powell]

Deuxième guerre du Golfe persique (USA / Irak) et guerre civile en Irak, dès mars 2003

Gerhard Richter (Dresde, Allemagne, 1932)



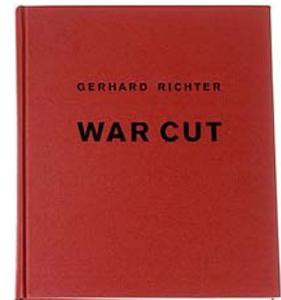
Gerhard Richter, *Peinture abstraite*, n°648-2, 1987

Ci-contre, à gauche :

Gerhard Richter, *WAR CUT*, Cologne, 2004, p.155

Gerhard Richter, *WAR CUT*, Cologne, 2004, 25,5 x 21 cm, livre de 340 pages, offset couleur, reliure pleine toile. Textes en allemand.

Les illustrations du livre sont 216 détails tirés de la peinture abstraite n°648-2 réalisée en 1987, photographiés durant l'été 2002 et associés un an plus tard à des textes parus dans le journal *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, les 20 et 21 mars 2003, dates du début de la guerre en Irak.



Gerhard Richter Goes to War

Jan Thorn-Prikker, *The New York Times*, July 4, 2004, extrait du début de l'article

" In 1988, Gerhard Richter created one of the most riveting works of modern political art with a series of paintings about the German terrorist group known as the Baader-Meinhof gang. The paintings were blurry deadpan adaptations of black-and-white snapshots, whose ambiguities fueled the ongoing debates about the nation's history and ambitions. Now Mr. Richter, 72 and perhaps the most influential painter in the world, has returned to a political theme with "War Cut." Typically indirect and multilayered, it takes the form of an illustrated book.

The topic is the war in Iraq. Again, ambiguity is a theme, but unlike his earlier political work, the result is colorful and abstract. The book consists of collages: 216 photographic details of Mr. Richter's 1987 painting "No. 648-2," accompanied by an equal number of newspaper articles from *The Frankfurter Allgemeine Zeitung* on March 20 and 21, 2003, the beginning days of the war. The result links two normally unrelated mediums, creating a hybrid commentary that can be seen as a kind of absurd historical novel. "

Cet article contient un entretien avec l'artiste et, à la fin, un diaporama de présentation du livre.

Source : <http://www.nytimes.com/2004/07/04/arts/design/04THOR.html?ex=1246680000&en=469bdcc63ddefc46&ei=5090&partner=rssuserland>



► Die morgendlichen Luftangriffe auf Bagdad, mit denen die amerikanischen Streitkräfte am Donnerstag Saddam Hussein zu töten versuchten, waren nur ein kleines Vorspiel. Nach allen bisher bekanntgewordenen Planungen des Pentagons wird der eigentliche Irak-Krieg wesentlich massiver geführt werden. In den vergangenen Wochen haben Mitarbeiter der amerikanischen Regierung immer wieder betont, daß der Feldzug zum Sturz Saddams sich deutlich von allen bisherigen Militäroperationen der Vereinigten Staaten unterscheiden werde. Die Militärplaner in Washington haben ein Szenario entworfen, das auf drei Kernelementen beruht: der Schlagkraft großer Panzerverbände wie im Golf-Krieg 1991, der Geschwindigkeit des Angriffs wie bei der Invasion in Panama 1989 und der Präzision von Luftangriffen wie bei der Bombardierung Afghanistans im Jahr 2001. Das bedeutet, daß nach Beginn der Hauptoffensive mit großen Operationen zu Lande und aus der Luft zu rechnen ist. Anders als in vergangenen Kriegen (Golf 1991, Balkan, Afghanistan) war geplant, daß die Luftschläge und der Vormarsch der Bodentruppen fast gleichzeitig beginnen. Die irakische Armee soll auf diese Weise mit einem solch überwältigenden Ansturm konfrontiert werden, daß die Soldaten rasch demoralisiert werden und aufgeben. »Am besten wäre es, einen solchen Schock für das System herbeizuführen, daß das irakische Regime früh annehmen muß, daß sein Ende unvermeidlich ist«, beschrieb General Richard B. Myers, der Vorsitzende der Vereinigten Stabschefs, Anfang März in Washington die Grundidee der amerikanischen Strategie.

Eine solch einschüchternde Wirkung soll einmal von massiven Luftangriffen ausgehen. Mehr als 3000 Präzisionsbomben und Raketen könnten schon in den ersten 48 Stunden abgefeuert werden, haben amerikanische Militärs in den vergangenen Wochen wissen lassen. Im Mittelpunkt dürften dabei vor allem Ziele in Bagdad stehen. Aus dem Pentagon hieß es zuletzt, man rechne damit, daß schon in der ersten Nacht der Hauptoffensive mehr Ziele in Bagdad angegriffen würden als während des gesamten Golf-Krieges 1991. Anders als damals, als nur zehn Prozent der eingesetzten Bomben über eine Präzisionssteuerung verfügten, sollen diesmal neun von zehn Bomben per Satelliten- und Computernavigation punktgenau in ausgewählte Ziele treffen.

Deuxième guerre du Golfe persique (USA / Irak) et guerre civile en Irak, dès mars 2003

Éric Baudelaire (Salt Lake City, USA, 1973)



Éric Baudelaire, *The Dreadful Details*, 2006, diptyque, c-print, 109 x 375 cm

Visa pour l'image. Les mises en scène guerrières du Français font polémique à Perpignan. Les faux-semblants de Baudelaire

The Dreadful Details, photos d'Éric Baudelaire, église des Dominicains, Perpignan. Entrée libre, de 10h-20h. Jusqu'au 17 septembre.

La scène représentée ci-dessus est un faux absolu. Ce n'est pas une rue de Bagdad, mais un décor d'Hollywood. Ce n'est pas un attentat-suicide, mais un exercice de sémiologie, mis en scène à Los Angeles avec des figurants. A Perpignan, où le diptyque d'Éric Baudelaire est présenté dans le cadre du festival Visa, on peut scruter chaque détail de ces deux images couleur prises à la chambre et exposées en grand format (2 mètres par 1,8 chacune) sous Diasec, un procédé dans lequel le tirage est en sandwich dans du plexiglas – ce qui donne aux photos une in-

crovable luminosité. Ce que l'on peut y voir, ce sont tous les attributs «classiques» de la photo de guerre: ici un membre amputé, là une madone éplorée, et puis un enfant blessé, un vieillard furieux, un

«Outrageous. Il faudrait des panneaux prévenant que c'est un faux.»

Elliott Erwit

badaud captant la scène avec son téléphone portable (en haut à gauche, sur le balcon), des marines surexcités par la peur, etc.

Série américaine. Pour Éric Baudelaire, photographe plasticien de 33 ans, il ne s'agissait pas de caricaturer le travail des photoreporters, mais de «s'interroger sur l'histoire de la représentation de la

violence». Pour cela, il a cherché à composer un tableau d'histoire contemporaine, à la manière d'un Goya. L'élément déclenchant fut la récente série américaine *Over There*, qui a chroniqué à chaud la guerre d'Irak. Baudelaire part à Los Angeles pour essayer de comprendre sur quelle iconographie s'est construite cette représentation de la guerre. Mais le tournage vient de s'achever. Restent les décors et des figurants.

Le photographe revient en France, réalise des croquis pendant des mois, puis retourne à Los Angeles durant quatre semaines pour préparer les prises de vues avec les acteurs. Chaque détail est mi-

nutieusement composé. Dix-huit négatifs sont enfin malaxés numériquement, pour former cette vue unique, qui pète au visage du public comme une bombe à neutrons. **«Scandaleux».** Evidemment, un tel exercice fait grincer des dents à Visa, royaume du photojournalisme pur et dur. Le plus cinglant est le photographe américain Elliott Erwit, qui n'a pourtant jamais couvert de guerre (*Libération* d'hier). **«Outrageous»**, dit-il. Scandaleux. **«Il faudrait des panneaux prévenant en grosses lettres que c'est un faux.»** Plus qu'un choix de Visa, la présentation du diptyque est une proposition du ministère de la Culture, qui a financé le travail de Baudelaire (une commande du Centre national des arts plastiques)... et

qui par ailleurs soutient le festival de Perpignan.

La seule malice des organisateurs est d'avoir installé le diptyque juste en face d'une exposition de Stanley Greene (agence Vu), travail très puissant sur l'Irak. Greene s'est enfoncé profondément dans l'horreur; pourtant, ses images contournent les clichés mis en scène par Baudelaire: **«Je tente de m'éloigner de la "malbouffe journalistique" pour mettre résolument l'accent sur le subjectif et l'humain»**, plaide Greene. Si bien que le face-à-face des images du plasticien et du photoreporter, dans l'église des Dominicains, ébauche un dialogue passionnant. ➔

ÉDOUARD LAUNET
(envoyé spécial à Perpignan)

Edouard Launet, "Les faux-semblants de Baudelaire", *Libération*, 7 septembre 2006, p 28, source : <http://baudelaire.net/>

Pour plus d'informations, voir le dossier spécial consacré à cette œuvre d'Éric Baudelaire.

Fin du photographe-auteur ? les photographes amateurs (soldats, témoins, victimes...)

Le scandale des tortures commises dans la prison d'Abou Ghraib, Bagdad, Irak, 2003



Motti Gianni, Roland Garros, Paris, 5 juin 2004, intervention lors de la demi-finale des internationaux de France opposant Tim Henman à Guillermo Coria, photographie, 80x120cm

Manières de faire : pratique et engagement de l'artiste contemporain

Nicolas Thély, *Tracés*, n° 11, 2006 / 1, p. 97-116

" [...] Si Gianni Motti est l'auteur de nombreuses performances réalisées en dehors des galeries et des centres d'art, il présente toujours ses performances à l'occasion d'exposition personnelles ou collectives. Son travail est représenté par des galeries de renom. En 2004, Gianni Motti expose "Roland Garros, demi-finale des Internationaux de France 2004, Tim Henman", une photographie couleur de 80 x 120 cm, représentant au premier plan le tennismen Tim Henman en train de servir. Dans les tribunes, on aperçoit un individu avec un sac sur la tête et les mains dans le dos. Il s'agit de Gianni Motti qui mime la posture d'un prisonnier d'Abou Ghraib dans l'enceinte du court central de Roland Garros. Ce jour là correspondait à l'arrivée de George W. Bush à Paris pour les célébrations du 60e anniversaire du débarquement. [...]

Gianni Motti et Christophe Bruno opèrent délibérément dans des environnements dépourvus « d'atmosphère de théorie artistique ». C'est une condition *sine qua non* pour Gianni Motti. Si son action se déroulait dans un contexte artistique comme un vernissage d'exposition, cela aurait moins d'incidence, moins d'effet, car il serait rapidement identifié comme l'artiste Gianni Motti en train de réaliser une performance devant un public de connaisseurs ; ce serait dans le pire des cas un spectacle pour initiés, confinant la portée symbolique de son action au milieu de l'art. En agissant ainsi dans les tribunes du court central de Roland Garros, il surprend certes l'assistance, mais il enclenche toute une palette de réactions où chaque agent accomplit son rôle : les cameramen braquent leurs objectifs sur lui, en régie le réalisateur télé lui consacre des plans tandis que les commentateurs sportifs s'étonnent ; dans les tribunes, une rumeur circule, les agents de sécurité apparaissent, neutralisent Gianni Motti et l'évacuent. [...]

Si Gianni Motti s'adresse aux journalistes de manière délibérée, c'est qu'il les envisage comme des personnes capables de relayer, de transmettre l'information qu'il est en train de fabriquer. La procédure, aussi opportuniste qu'elle puisse paraître, est somme toute assez classique en ce qui concerne le domaine de la fabrication de l'information et de l'évènement. Le travail de l'artiste a besoin d'être rapporté mais aussi raconté. Le récit que fera le critique d'art ou le journaliste structurera la forme de la proposition artistique de l'artiste. Il y a là une adéquation avec la fonction même de l'écriture journalistique qui n'est pas dans un premier temps de critiquer, mais de fabriquer un récit, de raconter l'histoire, de mettre des mots sur une action passée. L'artiste s'adresse également au journaliste car il voit en lui un moyen de transmission de l'information. Le récit peut prendre plusieurs formes : compte-rendu, notules, articles de fonds, critiques. Dans l'exercice de la critique d'art le récit précède toujours la critique.

On pourrait discuter de la valeur éthique de la démarche. On pourrait y voir de la publicité, de la promotion du côté des artistes, comme une absence de regard critique du côté des journalistes qui, pour certains, sont experts en art et donc considérés comme des critiques. On pourrait également suspecter une certaine connivence entre les artistes et les journalistes. Cette opinion alimente généralement les arguments contre l'art contemporain. [...]

D'une certaine manière, la performance de Gianni Motti donne une image de l'artiste au travail. Il n'est plus dans son atelier ou dans son studio de photographie, mais dans l'espace public. Dans les actions qu'il prémédite, Gianni Motti s'expose toujours lui-même aux risques encourus. Il reconnaît même trouver un certain plaisir à se mettre en danger et trouver une solution le plus rapidement possible. En ce qui concerne l'intervention à Roland Garros, Gianni Motti opère par délégation : « Quant aux photos, c'est un photographe que j'ai rencontré dans les coulisses à qui j'ai expliqué le projet, qui m'a photographié et donné les images gratuitement. » Il n'oublie pas également d'enregistrer la retransmission du match de quart de finale diffusée sur la chaîne Eurosport. Il s'appuie donc sur le savoir-faire des professionnels de l'image. Au terme du processus, Gianni Motti choisira deux photographies qui seront tirées en sept exemplaires. [...]

Comme il le reconnaît lui-même, rien ne pousse Gianni Motti à produire des pièces, des photographies ou des objets en tirage limité. Ainsi les images de ses interventions sont-elles le plus souvent le produit des circonstances propres à l'endroit où il se trouve ; en témoignent les extraits vidéos et les clichés photographiques de son intervention dans les tribunes du court central de Roland Garros. Parfois, l'existence de l'image peut-être plus précaire comme dans la cas de sa rocambolesque intervention dans une conférence sur les droits de l'homme de l'ONU à Genève. Gianni Motti avait alors pris la place du représentant de la délégation indonésienne et avait failli provoquer un grave incident diplomatique. [...]

L'art critique de Gianni Motti crée volontairement un trouble dans les modalités d'appréciation et donc dans l'énonciation par des acteurs des mondes de l'art du succès de son engagement. D'une manière générale, la manière de faire de l'artiste met en lumière les zones d'ombre du jeu de l'art, plus précisément le conflit entre le droit et l'art, au risque de se brûler les doigts : ainsi en est-il de ce qui fut l'affaire Gianni Motti durant le festival de photo journalisme *Visa pour l'image 2002*. [... voir le dossier "Images et médias"]

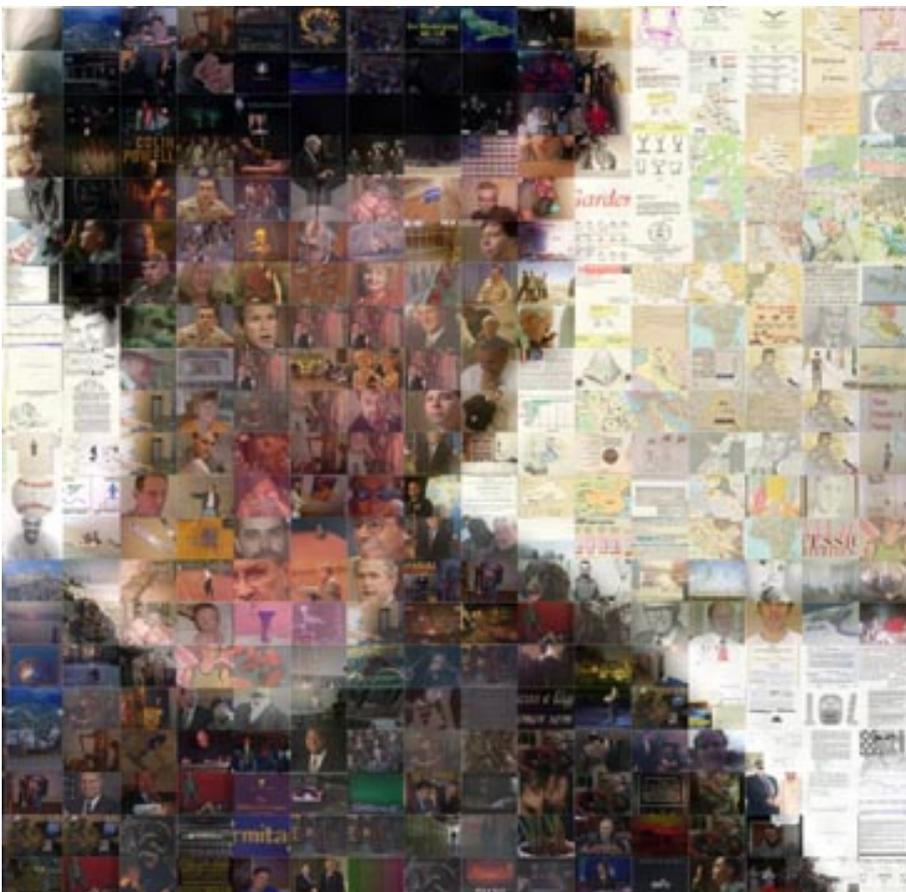
La circulation des idées de Gianni Motti passe par la circulation de ses pièces ou reproductions photographiques, le plus souvent accompagnées du récit détaillé de l'action. Comme en art ce qui prime, c'est l'expérience de l'œuvre, dans son type d'engagement Gianni Motti provoque des déplacements d'expérience : l'amateur d'art fréquente son travail à l'occasion d'expositions individuelles et collectives. Mais la rencontre avec l'œuvre de Gianni Motti peut également être impromptue, en feuilletant une revue ou un magazine. C'est pourquoi Gianni Motti facilite la circulation de ses propres images en basse définition. Le problème qui se pose alors est celui des tirages illégaux, des tirages à partir des fichiers « haute définition » donnés à la presse (tel est le cas, notamment, des tirages de Henri-Cartier Bresson et de Raymond Depardon). Dans quelques années on parlera, comme pour la photographie, de « vintage », c'est-à-dire des tirages d'époque ; des amateurs s'intéresseront à la reproduction dans les magazines et autres « cheap art book » des œuvres de Gianni Motti pour montrer la vitesse de propagation et la prolifération de ses images. C'est là une autre facette de l'authenticité, celle de la collection de magazines, de livres, d'exemplaires... [...]

Le scandale des tortures commises à Abou Ghraïb : l'importance d'internet

Joan Fontcuberta (Barcelone, Espagne, 1955)



Joan Fontcuberta, *Abu Ghraib*, tiré de la série *Googlegram*, n°5, 2005, 120x160 cm



Joan Fontcuberta, *Abu Ghraib*, tiré de la série *Googlegram*, n°5, 2005, détail de l'image

Joan Fontcuberta (Barcelone, Espagne, 1955)



Joan Fontcuberta, *Irak*, tiré de *Googlegram*, 2005, 120x160 cm

Imagen de una víctima iraquí alcanzada por una bala explosiva (divulgada por www.rotten.com). La fotografía ha sido reconstruida mediante un programa *freeware* de fotomosaico conectado *on-line* al buscador Google. El resultado final se compone de 10.000 imágenes disponibles en Internet, localizadas aplicando como criterio de búsqueda los nombres de los jefes de estado cuyos ejércitos participaron en la invasión de Irak, iniciada el 20 de marzo de 2003, violando directamente el Derecho Internacional y sin aprobación del Consejo de Seguridad de la ONU: "Alfred Moisiu (Albania)", "John Howard (Australia)", "Artur Rasizade (Azerbaiján)", "Simeon Saxe-Coburg Gotha (Bulgaria)", "Lee Hae-chan (Corea del Sur)", "Anders Fogh Rasmussen (Dinamarca)", "Antonio Saca (El Salvador)", "Mikulas Dzurinda (Eslovaquia)", "Anton Rop (Eslovenia)", "José M° Aznar (España)", "George Bush (Estados Unidos de América)", "Juhan Parts (Estonia)", "Mikhail Saakashvili (Estonia)", "Jan Peter Balkenende (Holanda)", "Ferenc Gyurcsány (Hungría)", "Silvio Berlusconi (Italia)", "Junichiro Koizumi (Japón)", "Nursultan Nazarbayev (Kazajstán)", "Einars Repse (Letonia)", "Algirdas Brazauskas (Lituania)", "Hari Kostov (Macedonia)", "Natsagiyn Bagabandi (Mongolia)", "Vasile Tarlev (Moldavia)", "Kjell Magne Bondevik (Noruega)", "Aleksander Kwaniewski (Polonia)", "Pedro Santana Lopes (Portugal)", "Tony Blair (Reino Unido)", "Stanislav Gross (República Checa)", "Traian Basescu (Rumania)", "Lavaka ata Ulukalala (Tonga)" y "Viktor Yushchenko (Ucrania).

Texte présenté avec l'œuvre ci-dessus dans le cadre d'une exposition à l'espace Cervantes, Paris

[Traduction libre : Image d'une victime irakienne tuée par une balle explosive (diffusée sur www.rotten.com). La photographie a été reconstruite à l'aide d'un programme *freeware* de photomosaïque connecté *on-line* au moteur de recherche Google. Le résultat final se compose de 10'000 images disponibles sur internet, trouvées en appliquant comme critère de recherche les noms des chefs d'état au pouvoir des pays qui ont participé à l'invasion de l'Irak, initiée le 20 mars 2003, qui violait directement le Droit International et sans l'approbation du Conseil de Sécurité de l'ONU : "Alfred Moisiu (Albanie)", etc.]

Source : <http://www.produccionesorganicas.org/rwandasmiles/g3.htm#pix>

" Historien, photographe, essayiste, enseignant et commissaire d'exposition, Joan Fontcuberta est un artiste multidisciplinaire. [...] L'ensemble de sa réflexion s'articule autour de la mise en doute perpétuelle des modes de représentation et de la véracité des informations véhiculées par les médias. [...] Joan Fontcuberta s'évertue à brouiller les pistes et met en éveil notre mémoire collective à travers des projets de fiction basés sur la réalité, à moins que ce ne soit la réalité qui se base sur la fiction. "

Source : <http://www.2004.photographie.com/?autid=100395>

Joan Fontcuberta : Googlegrams

" [...] Fontcuberta uses the popular internet search engine Google to create large, colorful photo-mosaics that construct an elegant metaphor for the internet-era's liaisons between mass media and our collective consciousness. Never resting at the boundaries of his medium, Fontcuberta takes a step further back from the process of photography, using the Google image search engine to blindly cull images from the internet by controlling only the search engine criteria with the input of specific key words. These Google-selected images are then assembled into a larger image of Fontcuberta's choosing, displaying challenging relationships between words and pictures. Fontcuberta's concept focuses on the deft juxtaposition of search-engine criteria against the larger image those criteria comprise. Penny-sized portraits of the richest men and women in the world are pieced together into a mosaic depicting a homeless man; the iconic image of detainee tortured at Abu Ghraib is cobbled together out of images of public officials involved in the scandal.

Like traditional photomosaics, Googlegrams have the pictorial tension of being legible on two different scales, illustrating Fontcuberta's interest in both *trompe-l'oeil* and palimpsest. Unlike other mosaics, these works also exhibit the friction between the artist's selections and the supposedly impartial selections of the computer. In representing these tensions, Googlegrams become emblematic of today's media culture, presenting a sterile archive built of many decentralized voices competing for attention.

As the artist notes, the internet itself is "the supreme expression of a culture which takes it for granted that recording, classifying, interpreting, archiving and narrating in images is something inherent in a whole range of human actions, from the most private and personal to the most overt and public." World affairs and human sexuality are topics mediated by the cacophony of news, pornography, blogs and ads on the information-superhighway. The thousands of images that comprise the Googlegrams, in their diminutive role as tiles in a mosaic, become a visual representation of the anonymous discourse of the internet. With his characteristic sense of mischief, Joan Fontcuberta brings these tensions together in a provocative demonstration of media navigation. "

Source : <http://www.zabriskiegallery.com/artist.php?artist=5&page=13>

Archive Noise

Joan Fontcuberta, January 31, 2006

" The Internet is the supreme expression of a culture which takes it for granted that recording, classifying, interpreting, archiving and narrating in images is something inherent in a whole range of human actions, from the most private and personal to the most overt and public. Internet underwrites our archive culture and at the same time resolves the old dispute between access to information and the ownership of documents: cyberspace imposes on us a universe of pure information in which the physicality of things has disappeared; a shared pool of information, in relation to which the idea of ownership is all but meaningless. Perhaps we are arriving at that prophetic noosphere envisioned by that heterodox Jesuit, Teilhard de Chardin, back in the early years of the 20th century, when the computer was still beyond even Alan Turing's wildest dreams. These days the omnidirectional Internet acts as the communicative link between all connected individuals. The Internet may prove to be the tool that so enhances our stock of information that we manage for the first time to create a 'noosphere' — that is to say, the collective mental space where all our cultural exchanges take place. The Internet is in the process of becoming a world memory common to all connected minds. Googlegrams is a project that negotiates with precisely this utopia of connectivity and the free exchange of information.

In my previous work the archive has been a recurring presence. On numerous occasions I have used the faked discovery of an archive as the starting point for a critique, parody and deconstruction of the whole concept of the document. On other occasions I have looked at issues of representation, focusing, for example, on the notion of the palimpsest. Googlegrams combines the two strategies. The basic idea consists in selecting images that have become icons of our time. For example, one of the widely disseminated photos of the torture scandal in the Abu Ghraib prison in Baghdad: Private Lynndie R. England holding a leash tied around the neck of a prisoner as if he were a dog. In one 'Googlegram' this photograph has been refashioned using a freeware photo mosaic programme. The photo mosaic is a technique used by graphic designers and photo enthusiasts that consists in composing an image out of a large number of tiny images, which function like the cells in a reticular structure. The programme selects each graphic sample from the bank of available images and places it according to chromatic value and density in the position that most closely coincides with a

portion of the larger image being recreated, as if it were making a gigantic jigsaw puzzle. Logically, the greater the number of cells, the sharper the resulting image will be.

For the Googlegrams, however, the programme was connected to the Internet and used the search engine Google to locate thousands of images on the basis of search criteria determined by the user, normally images associated with one or several words. In the Abu Ghraib photograph, for example, the search engine was given the names of top officials, civilian contractors and enlisted soldiers cited in the 'Final Report of the Independent Panel to Review DoD Detention Operations' (August 2004) of the Schlesinger Panel, set up by the United States Congress to investigate the alleged abuses.

At a certain distance the photo mosaic presents us with a perfectly recognizable picture of Lynndie R. England, and as we move closer we find photos, drawings, caricature, graphics, etc.: in other words, a host of images associated in some way with each of the names supplied for the search. What we have again here is a palimpsest effect of overlapping texts whose hierarchy is solely dependent on the observer's distance: a hyperopic vision privileges the composite whole, while a myopic view privileges the little component units that make up the coarse graphic texture. The overlapping of the two, the lack of fine detail, indicates a first level of noise. At the same time, however, the creative weight of each work derives from that noise, or rather from the relationship established between the content of the primary image and the search terms. The connection can be causal, spatial, temporal, metaphorical, linguistic, etc., suggesting the dense relational constellation that obtains inside every archive while at the same time determining the project's ideological orientation.

The Internet functions as an immense visual memory bank that supplies the graphic information available at any given moment. However, Google introduces into the search another kind of inevitable noises that manifest themselves as logical 'accidents'. The origin of these noises is the ambiguity inherent in the words used, words that also express the categories or catalogue numbers of the archive. This ambiguity can deflect the search mechanisms and cause certain 'errors' that touch on the question of how documents are catalogued and what routes are used to access them. In effect, we are exploring the connections and disconnections between word and image. When we give a particular surname as the search term we are provided with pictures of all the people who have that name, as well as images of a whole host of things that happen to be associated with that name; the photo mosaic programme will use those images it finds most suitable, irrespective of whether they happen to be of the target person, and the random 'intruders' will appear with greater or lesser frequency according to their degree of Internet notoriety.

And if we want to avoid sinning from an excess of innocence, we must also acknowledge the presence of other noises that are the product of ideological 'accidents'. We like to think of the Internet as a vast, open, democratic structure, but the channels of access to information are still mediated by political or corporate interests. The blocking of data, secrecy and censorship are technologically feasible options that the search engines exercise, freely or under compulsion, without informing the user. For example, when the Abu Ghraib affair hit the headlines, Google did not at first supply images of some of the people implicated (including Lynndie England and her boyfriend Charles Graner), although images of these were available from other search engines such as those Altavista, Lycos or Yahoo. On its 'Remove Content' page, Google declares: 'Google views the quality of its search results as an extremely important priority. Therefore, Google stops indexing the pages on your site only at the request of the webmaster who is responsible for those pages or as required by law. This policy is necessary to ensure that pages are not inappropriately removed from our index. Since Google is committed to providing thorough and unbiased search results for our users, we cannot participate in the practice of censoring information on the world wide web.' Unfortunately, however, we have to wake from this 'noospheric' dream and keep a sharp eye on the latest Big Brother's decisions as to what is and is not politically desirable or potentially detrimental to 'national security'.

Exploiting this archive noise is basically a way of entering into a new dialogue with the archive. Over and above the intellectual game that defuses the archive, the gestures of Googlegrams, although strictly symbolic, have a pedagogical dimension. On the one hand they expose the elaborate semantic camouflage with which the archive invests information. On the other, they light up the space between memory and the absence of memory, between useful data and the undifferentiated magma of raw information. Finally, they establish the supremacy of intelligence and creativity over the accumulated mass of information; an absolute requirement to ensuring that memory does not become sterile. "

Quelques références en français autour du thème des représentations de la guerre (art et médias)

Thomas Rid, " Les photos du "caporal stratégique". Comment les nouveaux médias changent la guerre ", Ifri, Institut français des relations internationales, novembre 2006

Article disponible au format pdf sur :
http://www.ifri.org/files/Securite_defense/RID_caporal_strategique.pdf

"Artistes en guerre", *Vacarme*, n°37, automne 2006

Le magazine peut être téléchargé en pdf sur :
<http://magazines.documenta.de/attachment/000000664.pdf>

" Images de guerre ", Table ronde du 1^{er} février 2006 animée par Raphaël Muller (univ. Paris I) et Thomas Wieder (ENS Cachan), avec : Annette Becker (univ. Paris X), Olivier Chaline (univ. Paris IV), Sophie Delpeux (Villa Médicis) et Michel Guerrin (*Le Monde*), dans le cadre de la Semaine " L'historien et les images ", Ecole normale supérieure, Paris, 31 janvier au 3 février 2006, Colloque organisé par Gilles Pecout (ENS) et Nadeije Laneyrie-Dagen (ENS)

Pour visualiser la table ronde en vidéo :
<http://www.diffusion.ens.fr/index.php?res=conf&idconf=660>

Laurent Gervereau, *Montrer la guerre ? Information ou propagande*, Paris/Péronne, Isthme/Scérén, CNDP/Historial de la Grande Guerre, coll. Pôle Photo, 2006

" Photo : Enquête sur le pouvoir des images ", dossier, *Courrier International*, n°711, 17 juin 2004

Accès aux articles payant sur :
http://www.courrierinternational.com/hebdo/sommaire.asp?obj_id=199&provenance=hebdo

"La torture dans la guerre", dossier, *Le Monde*, 9-10 mai 2004

Dossier disponible au format pdf sur :
http://medias.lemonde.fr/medias/pdf_obj/sup_torture_040508.pdf

Laurent Gervereau, " La guerre n'est pas faite pour les images ", *Vingtième Siècle*, n°80, octobre-décembre 2003, p.83-88

L'article peut être téléchargé en pdf sur :
http://www.cairn.info/sommaire.php?ID_REVUE=VING&ID_NUMPUBLIE=VIN_080

"Images d'Algérie", dossier, *art press*, n°286, janvier 2003

Susan Sontag, *Devant la douleur des autres*, Paris, Christian Bourgois, 2003 (version anglaise : 2002)

" Regarder la guerre ", dossier, *La pensée du midi*, n°9, hiver 2002-2003

Les articles peuvent être téléchargés au format pdf sur :
<http://www.lapenseedemidi.org/revues/revue9/sommaire.html>

Voir. Ne pas voir la guerre. Histoire des représentations photographiques de la guerre, Paris, Somogy, 2001

" Croyances en guerre : l'effet Kosovo ", n°spécial, *Les Cahiers de médiologie*, n°8, 2e semestre 1999

Les articles peuvent être téléchargés au format pdf sur :
http://www.medialogie.org/collection/08_croyances/sommaire08.html

Jeff Wall, *Dead Troops Talk*, 1992

Complément sur l'œuvre de couverture



Jeff Wall, *Dead Troops Talk* (*A Vision After an Ambush of a Red Army Patrol, near Moqor, Afghanistan, Winter 1986*), 1992, ektachrome dans boîte lumineuse, 229x417 cm ["Conversation d'une troupe morte : une vision après l'embuscade d'une patrouille de l'armée rouge par les mujaheddin, près du village de Moqor, Afghanistan, hiver 1986"], détails

IMAGES VENTRILOQUES.

DEAD TROOPS TALK DE JEFF WALL

Paola Checcoli

« Mot et image, c'est comme chaise et table : si vous voulez vous mettre à table, vous avez besoin des deux », a dit Jean-Luc Godard¹. En ce qui concerne le langage visuel on doit poser le problème de la possibilité d'une analyse dans la relation entre parole et image. Si on dit que l'opération de la parole est appeler à la présence la chose, il faut rappeler que la parole, comme l'image, n'est pas la choses qu'elle représente, mais qu'elle s'en sert pour parler d'autre chose.

Une photographie, et sa signification, est un texte construit. L'analyse de l'image, loin d'une neutralité de définitions et de buts, peut être conduite selon différents angles théoriques et méthodologiques.

Notre objectif, ici, encore à un état initial, est d'analyser l'image selon plusieurs perspectives. Bien attentifs à pas appliquer une théorie pour démontrer une interprétation ; le parcours veut aller en sens inverse : laisser parler l'image, ce sera aux ouvertures et aux résistances de nous indiquer les choix et les interprétations possibles.

Le texte est toujours un lieu de négociation² et il faut l'interroger avec des questions pertinentes. J'ai choisi une photographie de guerre : ce n'est pas une photographie de photojournalisme, mais plutôt une photographie historique d'art, c'est-à-dire une photographie artistique qui a pour sujet l'histoire, en ce cas la guerre. Elle est une photographie mise en scène, qui joue avec les héritages de la peinture d'histoire et de la photographie d'art comme

¹ Jean-Luc Godard, « Ainsi parlait Jean-Luc, Fragments du discours d'un amoureux des mots », *Télérama*, n°2278, 08-09-2003. Reproduit dans Martine Joly, *Introduction à l'analyse de l'image*, Paris, Nathan, 1993, p.101.

² Voir Sandra Cavicchioli (sous la direction de), *Le Sirene. Analisi semiotiche intorno a un racconto di Tomasi di Lampedusa*, Bologna, CLUEB, 1997.

reportage, intrusion de la performance dans le photojournalisme³.



Le titre déjà nous renvoie à l'univers du langage verbal, en indiquant que la représentation simule une conversation entre groupes de soldats morts : « Dead Troops Talk. A Vision after an Ambush of a Red Army Patrol, near Moqor, Afghanistan, Winter 1986 »⁴, (1991-1992) composée par l'artiste canadien Jeff Wall⁵.

« Quand j'ai commencé à travailler sur ordinateur, j'ai cru pouvoir utiliser les "effets spéciaux" du fantastique pour produire une sorte de comédie philosophique » [Jeff Wall, *Essais et entretiens, 1984-2001*, p. 325]

³ La définition circule dans les essais de et sur Jeff Wall : Jeff Wall, *Essais et entretiens. 1984-2001*, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2001.

⁴ « Conversation entre soldats morts. Une vision après l'embuscade d'une patrouille de l'Armée rouge, près de Moqor, Afghanistan, hiver 1986. » tr. fr. in Thérèse Blondet-Bisch, Robert Frank, Laurent Gervereau, André Gunthert (sous la direction de), *Voir ne pas voir la guerre. Histoire des représentations photographiques de la guerre*, Paris, Somogy éditions d'art, 2001.

⁵ Jeff Wall vit et travaille à Vancouver. Depuis le début des années 80, il est devenu l'une des figures marquantes de la scène internationale de l'art contemporain. Ses oeuvres ont été présentées dans de nombreuses expositions particulières et collectives dans les galeries, musées et biennales d'art contemporain du monde entier.

Depuis dix ans, Jeff Wall monte ses photos sur des caissons lumineux⁶, *lightbox*, qu'il dénomme *Transparencies* (« Transparents »), afin de donner un volume plastique et l'impression d'une mise en scène cinématographique. À travers la complexité artistique de ses compositions, il évite de réduire ses œuvres à une analyse sociologique, car il bouleverse les évidences et les repères.

En considérant son travail, nous n'avons plus les mêmes attentes face à l'image⁷.

« *Dead Troops Talk* »⁸ est composée de différentes photographies recomposées en une seule image par l'ordinateur. Ainsi faisant l'ordinateur libère l'artiste, et le spectateur, de l'instantanéité de l'obturateur⁹.

Ses œuvres, qui ne sont pas de simples instantanés, sont le résultat d'une rigoureuse mise en scène d'où le hasard est exclu¹⁰.

⁶ C'est avec « *The Destroyed Room* » (1978) que Jeff Wall réalise sa première œuvre illuminée par un éclairage arrière (pour être plus précis, un catalogue de la Art Gallery of Greater Victoria mentionne la pièce « *Faking Death* » qui date de 1977, mais cette œuvre n'est plus reconnue par l'artiste). « *The Destroyed Room* » fut présentée dans la vitrine de la Nova Gallery à Vancouver, en 1979.

In site web de l'Exposition « *Jeff Wall : Œuvres 1990-1998* », Musée d'Art Contemporaine de Montréal : <http://edu.macm.org/wall/cadre.htm>

⁷ Wall affirme : « L'un des paradoxes que j'ai découvert, c'est que plus on utilise l'ordinateur dans la fabrication d'images, plus celles-ci paraissent "faites à la main" ». In *Jeff Wall*, Londres, Phaidon Press, 1996, p. 134. En traduction française dans le texte de Nicole Gingras, « De l'invisible et autres préoccupations photographiques », in *Jeff Wall : œuvres 1990-1998*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1999, p. 17, voir site web de l'Exposition « *Jeff Wall : Œuvres 1990-1998* », Musée d'Art Contemporaine de Montréal : <http://edu.macm.org/wall/cadre.htm>.

⁸ Selon Terry Atkinson, il s'agit de l'allégorie de la mort de l'Armée Rouge, l'image veut représenter que l'expérience capitaliste de la modernité est l'expérience capitaliste de la désintégration du communisme. Critique extrême au capitalisme et à toutes les dictatures. Toujours selon Terry Atkinson les soldats soviétiques sont les fantômes macabres bradés au système économique des horreurs de la guerre. Terry Atkinson, « *Dead Troops Talk* », in *Jeff Wall, Dead Troops Talk*, Kunstmuseum Luzern, The Irish Museum of Modern Art Dublin, Deichtorhallen Hamburg, 1993.

⁹ Cité dans Frédéric Migayrou, *Jeff Wall. Simple indication*, Bruxelles, La Lettre volée, 1995, p.155.

¹⁰ « Afin de contrôler plus efficacement ses éclairages, Wall a réalisé le décor rocailleux de "*Dead Troops Talk*" dans son studio. Durant environ un mois, il a photographié les divers groupes de comédiens (certaines plaies furent créées à l'ordinateur, d'autres sont du maquillage ou des prothèses). Puis, à l'exemple des grands peintres d'histoire du XIXe siècle - on pense, par exemple, à Théodore Géricault et « *Le Radeau de la Méduse* » de 1819 - il a ensuite

Jeff Wall cherche à montrer que toute image est une fabrication, avec ses enjeux et son discours.

« Dead Troops Talk », qui rappelle dans sa structure « L'École d'Athènes » de Raphaël comme Wall même dit « l'entretien des philosophes, le dialogue des morts »¹¹, se présente comme une fantaisie grotesque ayant pour sujet les horreurs de la guerre. Wall y propose une vision sordide de la guerre. De dimension importante (mesures photo : 229 sur 417 cm.) son format fait nettement référence à l'écran de cinéma et permet de donner aux personnages une grandeur presque réelle.

« C'est toute une tradition de la fresque historique, de la peinture de bataille, qui est reprise dans une allégorie de la destruction où l'événement s'accomplit sans action, sans héros, terme du genre »¹².

Puisque le format est considérable, notre regard est englouti dans le cadre de l'image et le spectacle se livre avec force alors qu'il se focalise avec répulsion sur les détails. Un détail quelconque nous fait sortir de cet état de surprise : un regard, un geste bizarre, une grimace, un soldat qui semble survivre ou renaître à une blessure mortelle.

L'image photographique, par sa nature matérielle, est figurative. La figuration a une base phénoménologique qui nous permet le renvoi à des reconnaissances des apparences. L'analyse doit se concentrer sur l'interaction des formes, où les gestes, les directions des mains et des regards, les positions des corps dans l'espace, domaine de la proxémique¹³, traduisent les mots.

assemblé son « tableau photographique » à l'aide d'une technologie moderne, la numérisation par ordinateur. Par la photographie, Jeff Wall a voulu suggérer l'impossible; mettre en scène une vision des conversations et des attitudes de soldats morts dans une embuscade. Depuis toujours, Wall s'intéresse à la rhétorique du geste, à l'éloquence et à l'efficacité de certains mouvements qui véhiculent une forte charge émotive ou discursive ». In site web de l'Exposition « Jeff Wall : Œuvres 1990-1998 », Musée d'Art Contemporaine de Montréal : <http://edu.macm.org/wall/cadre.htm>.

¹¹ Jeff Wall, *Essais et entretiens. 1984-2001*, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2001, p. 261.

¹² Frédéric Migayrou, *Jeff Wall. Simple indication*, Bruxelles, La lettre volée, 1995, p. 147.

¹³ « La proxémique est une discipline - où plutôt un projet de discipline - sémiotique, qui vise à analyser les dispositions des sujets et des objets dans l'espace, et, plus particulièrement, l'usage

Le titre déjà suggère la duplicité-complexité du thème : « Conversation entre soldats morts. Une vision après l'embuscade d'une patrouille de l'Armée rouge, près de Moqor, Afghanistan, hiver 1986. », l'événement est ainsi placé dans un lieu et dans un moment réels, une vraie guerre, et de cette façon l'image est située, son statut de photographie historique est justifié ; mais le mot « vision » spécifie le caractère de création imaginaire, il ajoute à la base de référence historique la note imaginative de la conduite artistique et en fait une photographie historique d'art.

Dead Troops Talk rappelle " dead body talk " qui, en langue anglaise, indique le travail de la médecine légale d'autopsie sur les cadavres afin de découvrir les causes de la mort, analyse qui vise à faire parler le corps¹⁴.

Dans le titre, en anglais, le premier mot est « Dead », la mort est effectivement le premier sujet de l'image qu'on remarque dès que nos yeux se posent sur elle.

« Conversation entre soldats morts » montre le contraste entre statique et dynamique : le statisme ensemble du moment photographique et de la mort (ponctualité) vs la durée du parler (continuité).

Si on photographie un groupe de personnes en train de parler c'est un regard sans sons, les mots disparaissent, ça ressort, dans l'arrêt d'un instant-click, une immobilité qui intensifie une impression fugitive.

L'instant photographié est le fragment d'un événement, mais il existe un extérieur qui rentre et pèse dans et sur l'image : photographe des personnes qui parlent unit les deux, construit un lien entre intérieur et extérieur, il désigne la partie pour le tout.

La synecdoque, qui fonctionne selon le principe de contiguïté, permet ainsi la mobilité, la construction du mouvement et met en œuvre quelque chose de ventriloque.

que les sujets font de l'espace aux fins de signification ». In Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1993. On renvoie au Dictionnaire pour l'entière définition.

¹⁴ On doit à Anthony Wall cette remarque très intéressante. Malheureusement avec la traduction du titre cet aspect ne ressort pas. Nous avons cherché d'autres traductions, également dans d'autres langues, comme l'italien, mais là aussi les textes qui citent cette photographie traduisent, littéralement, *Conversation entre soldats morts*.

La conversation entre cadavres est exclusivement faite de gestes, grotesques et marqués, qui nous conduit – seulement pour être rapides avec les exemples – à « Les Désastres de la Guerre » (1810-1820) de Goya, aux poses absurdes des univers pervers de fantômes de nos peurs de Bosch (1462-1516), à « Les Misères et les Malheurs de la Guerre » (1633) de Callot, et évidemment à « Le Radeau de la Méduse » (1819) de Géricault.

Comme souvent dans les tableaux historiques, dans « Dead Troops Talk » on peut séparer les différentes parties et les traiter isolément. On doit tout de suite remarquer qu'à côté des groupes de militaires russes il y a un jeune homme afghan, selon Terry Atkinson il s'agit d'un *moudjahid*¹⁵, une arme à sa gauche peut soutenir cette interprétation. Il reste sans doute qu'il soit opposé aux groupes par la couleur de ses habits et par le fait d'être le seul vivant et sans relation avec personne.

La construction à pyramide-triangle pose un **Premier plan** de quatre groupes de soldats. En les lisant de gauche à droite, on voit que le premier en représente deux en pose frontale opposée, comme réfléchi. Un grand sac fermé est le premier plan de ce groupe ; le premier soldat parle à la branche située à sa gauche, alors que le deuxième, qui rappelle « La Mélancolie » de Dürer¹⁶, se tient la tête, en montrant la blessure. Pendant que les yeux tracent la direction vers l'absurde conversation en face de lui, sa main et son pied suivent la direction opposée, vers le pied de l'autre, des couleurs ainsi proches de celles des rocailles. L'épuisement de l'homme en train de réfléchir en anesthésie la douleur et, peut-être, la mort non plus ne peut lui révéler aucune stupeur. La disposition rappelle « La vocation de St Matthieu » de Caravage¹⁷, mais ici personne n'est montré du doigt et personne ne répond.

¹⁵ On peut traduire en français « *moudjahid* » (au pl. « *moudjahidin* ») avec « celui qui combat », car ce terme contient « *djihad* », utilisé pour indiquer un « effort » jusqu'à la connotation de « guerre sainte ». Voir Malek Chebel, *L'imaginaire arabo-musulman*, Paris, puf, 1993, p. 91-99.

¹⁶ Frédéric Migayrou, *Jeff Wall. Simple indication*, Bruxelles, La lettre volée, 1995, p.148.

¹⁷ Caravage, « Vocation de St Matthieu », Rome, Chapelle Contarelli à Saint-Louis des Français, 1599-1600.

Le deuxième groupe est composé de deux corps enlacés en une figure tordue, qui suit la trace de terre desséchée, noir comme du sang coagulé.

Le troisième groupe est composé de deux soldats - au fur et à mesure plus âgés et plus massifs - séparés par une roche sale de sang et par le fait que l'un tourne le dos à l'autre. L'opposition est forte : le premier, avec les yeux écarquillés, la bouche ouverte en un murmure, la bretelle de son sac encore bien serrée autour d'un corps encore gros. Derrière lui, il y a son opposé : un colback sur la tête, les yeux fermés sur un visage serein, l'index en pose détendue appuyé sur la tempe, il semble plus assis à faire une pause plutôt que surprise par une embuscade. Leurs pieds se touchent et renvoient nos yeux au quatrième groupe.

Au fond à droite un autre jeune soldat, allongé, il nous montre un visage sillonné de sang qui a déjà tâché la terre, les mains croisées sur la poitrine. À côté de lui, mais tourné vers le soldat en second plan, un militaire absorbé par un discours délirant, la tête éclatée par une blessure, bras amputé, la main restante semblant carbonisée, excitées dans le dialogue. Il parle avec le cadavre allongé obliquement, les bras en croix, comme un St Paul¹⁸ tombé de cheval, mais qui n'a pas eu le temps de la conversion. Ces deux corps en dialogue servent de passage entre le premier plan et le second, ils les lient dans une continuité de voix.

Second plan : aux extrêmes horizontaux de la représentation le russe (à droite) l'afghan (à gauche). Le premier, avec son visage comique, cadavre qui joue à la mort, la main sur la poitrine comme font les chanteurs d'opéra, la voix sort comme le ricanement d'une hyène. Il se fait narrateur de la macabre représentation à travers une distance qui ressemble au cynisme.

L'afghan signe la limite gauche, entièrement occupé à détrousser le sac, étranger à la récitation des zombies qui ne lui font pas peur, tellement ils sont seuls dans leur jeu de morts.

Arrière-plan : centre de la scène est la représentation, théâtrale, du groupe des trois soldats absorbés à jouer les horreurs de l'inhumanité de la guerre, à étaler les blessures et la chair, à offrir sadiquement à la torture du regard qui

¹⁸ Caravage, « Conversion de St Paul », Rome, chapelle Cesari de Sainte-Marie-du-Peuple, 1600.

s'y soumet de façon masochiste, diffusant humour noir et humour sarcastique, le rire sinistre, névrotique, acide et ironique¹⁹.

Hors champ : tout en haut de la piste qui monte vers la droite, les jambes de deux corps²⁰, un à genoux, l'autre debout, nous disent que tout cela n'est qu'un détail d'une plus vaste représentation, que ce n'est qu'un cercle d'un enfer plus vaste.

Toute la composition joue entre deux typologies de groupes opposés :

- relation entre ensemble, groupes et individus des militaires russes,
- relation entre treize soldats russes et *moudjahid* afghan.

On remarque soudain que les soldats ont tous une teinte sépia, alors que le jeune afghan se distingue car il montre des chairs plus colorées et vivantes. Le contraste est fort entre le *moudjahid* et les groupes des soldats soviets : le premier qui n'a de yeux que pour le sac, les deuxièmes absorbés dans leur spectacle grotesque.

Notre malaise provient de la juxtaposition entre le réalisme des plaies et le grotesque de la situation. Notre enchantement à découvrir que tout ce qui nous semble opposé n'est rien d'autre qu'un double : conversation de chacun avec son double réfléchi et déformé en face à la mort.

Le spectateur est amené à balader son regard entre les détails et l'ensemble de la photographie.

Tout le monde est en train de faire quelque chose, personne ne nous regarde²¹.

¹⁹ Justement à ce propos Jeff Wall parle de ce que Bakhtine a appelé « rire réduit ». In Jeff Wall, *Essais et entretiens. 1984-2001*, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2001, p.184 et p.347.

²⁰ Selon Susan Sontag, il s'agit de deux Afghans. Voir Susan Sontag, *Devant la douleur des autres*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2003, p. 133-134.

²¹ « Engloutis que nous sommes par cette image si accusatrice, nous en viendrions presque à imaginer que les soldats vont se tourner vers nous et nous parler. Mais non, personne ne dirige son regard en dehors de l'image. Il n'y a aucune menace de protestation. Les soldats ne vont pas hurler à nos oreilles qu'il faut mettre un terme à cette abomination qu'est la guerre. Ils n'ont pas ressuscité pour venir, tout chancelants, dénoncer les faiseurs de guerre qui les ont envoyés tuer et se faire tuer. [...] Ces morts sont suprêmement indifférents aux vivants : à ceux qui leur ont pris leur vie, aux témoins - à nous-

C'est la représentation d'un après la mort, à travers des cadavres vivants en pose absurdes, des zombies perdus et emprisonnés dans leur même petit théâtre de pose. La terre est la terre d'une immense tombe, une fosse commune animée, tombeau ouvert où les morts, sans sépulture, en font un espace, une expérience sociale de conversation qui circule dans une continuité de dénonciation.

Quelques-uns de ces cadavres vivants sont luxurieux, leurs visages sont décomposés, leurs poses excessives, improbables.

Les déformations produisent le grotesque. Ce grotesque, donné à travers des formes chaotiques en un équilibre complexe, produit un mouvement dynamique entre les groupes.

La chaîne des gestes²² dit l'action et traduit la conversation. Les visages spectraux, sur des corps bien nourris, ouvrent l'imagination au fantastique. Ces corps, dans leur gestualité marquée, activent des micro transgressions de violence. L'agressivité se fait rire, hystérique, cynique, névrotique, solitaire et fou: l'image nous a rendu la parole et l'écho d'un cri.

data di pubblicazione on line: 11 aprile 2004

mêmes. », Susan Sontag, *Devant la douleur des autres*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2003, p. 133-134.

²² André Chastel, à propos de la « Cène » de Léonard, utilise « chaîne de gestes » pour expliquer la tension dramatique. Voir André Chastel, *Le geste dans l'art*, Paris, éditions Liana Levi, 2001, p. 55.

Wang Quingsong (Daqing, province de Hubei, Chine, 1966)



Wang Quingsong, tiré de la série *Another Battle*, 8, 2001, 120x200 cm



Wang Quingsong, tiré de la série *Another Battle*, 7, 2001, 120x200 cm

"*Another Battle Series* (2001) is influenced by the snapshots of patriotism and heroism extolled in the old movies talking about safeguarding the motherland that I watched in childhood. The heroes gave their lives for the liberation of new China in movies like *Landmine War*, *Guerrilla War*, *Three Liberation Wars*, etc. I used to dream about becoming a soldier, too. Up until now, this dream has not been realized. Nowadays economic reconstruction is like a war that progresses so rapidly and intensely. In this war, we have to face contradictions from both Chinese ancient civilization and modern western civilization. I call these contradictions *Another Battle*. In this battle of "defending our country", without fire and gunshots, I portray myself as a defeated commander. It looks there is no winner at all in this battle."

Wang Quingsong, tiré de "Glorious Life – Artist Statement", 2004

Source : <http://www.wangqingsong.com/html/words.htm>



Wang Qingsong, tiré de la série *Another Battle*, 6, 2001, 120x200 cm