



Stanley Greene, *Au centre de Grozny*, Tchétchénie, avril 2001

REPORTERS – ANNÉES 1970-2010

Nassim Daghighian

TABLE DES MATIÈRES

Jane Evelyn Atwood (1947, USA)	3
Stanley Greene (1949-2017, USA)	10
Susan Meiselas (1948, USA)	33
Georges Méryllon (1957, FR)	100
James Nachtwey (1948, USA)	122
Gilles Peress (1946, FR)	151
Sebastião Salgado (1944, BR/FR)	167
Christine Spengler (1945, FR)	199

Ce dossier contient divers documents : dossiers de presse et dossiers pédagogiques produit par des institutions (musées en particulier) et supports de cours réalisés par Nassim Daghighian, historienne de la photographie, critique d'art et enseignante.

MAISON EUROPEENNE DE
LA PHOTOGRAPHIE
VILLE DE PARIS

29
juin
25
sept

5/7 rue de Fourcy
75004 Paris
Tél. : 01 44 78 75 00
www.mep-fr.org
Pont-Marie ou Saint-Paul

Ouvert du mercredi au
dimanche inclus.
fermé lundi, mardi et
jours fériés

MAIRIE DE PARIS 

Jane Evelyn Atwood

Photographies 1976 - 2010



Les Gonaïves, Haïti, 2005 © Jane Evelyn Atwood

SCOPE

TROIS

nova
LE GRAND MIX



Contact presse de la Maison Européenne de la Photographie
Aurélie Garzuel - 01 44 78 75 01 - agarzuel@mep-fr.org

Première grande rétrospective consacrée à la photographe américaine Jane Evelyn Atwood, l'exposition rend compte de trente-cinq ans de travail, des prostituées de la rue des Lombards aux rues de Port au Prince. Organisés autour de six séries majeures (les prostituées, les aveugles, les femmes en prison, *Jean-Louis/Vivre et mourir du sida*, les victimes de mines antipersonnels, Haïti) et d'une vingtaine de photographies inédites sur différents sujets, les quelques 200 tirages de l'exposition retracent le parcours d'une photographe sans concession, sensible aux destins de ceux que leur condition et les drames de la vie ont rejeté à la périphérie, loin des regards de la société.

Née à New York et vivant à Paris depuis 1971, Jane Evelyn Atwood fait l'acquisition de son premier appareil photo en 1975 et commence à photographier un groupe de prostituées à Paris. C'est en partie la force de ces images qui lui valut d'obtenir la première bourse de la Fondation W. Eugene Smith en 1980 pour un autre sujet qu'elle venait d'aborder : les enfants aveugles. Elle n'avait encore jamais publié de photo.

Au cours des années suivantes, Jane Evelyn Atwood réalise plusieurs séries choisies avec soin, parmi lesquelles un reportage de dix-huit mois sur un régiment de la Légion étrangère où elle suit les soldats de Beyrouth au Tchad ; une chronique de quatre mois et demi sur le premier malade du sida en France, qu'elle accompagne jusqu'à sa mort ; et une étude de quatre ans sur les victimes de mines antipersonnels qui la conduit du Cambodge en Angola, en passant par le Kosovo, le Mozambique et l'Afghanistan, toujours avec le même regard personnel et engagé.

En 1989, elle entreprend de photographier les femmes incarcérées et parvient à avoir accès à certains des pires centres pénitentiaires et prisons du monde, y compris aux quartiers des condamnées à mort. Ce travail monumental de dix années, portant sur quarante prisons dans neuf pays d'Europe et aux États-Unis, reste



James Baldwin et son frère David, St. Germain des Près, Paris, 1981 © Jane Evelyn Atwood

aujourd'hui un témoignage photographique déterminant sur le sort des femmes emprisonnées. Il a fait l'objet d'un livre publié en anglais et en français et continue d'être exposé dans le monde entier.

Les femmes sont à nouveau au coeur des préoccupations de la photographe dans un projet intitulé "A contre-coups", conçu et réalisé en collaboration avec Annette Lucas. Quinze portraits écrits et photographiques livrent le récit de violences faites aux femmes, refusant le misérabilisme, ces portraits témoignent avec force du courage et du sentiment de liberté que ces femmes ont su reconquérir.

En 2005, Jane Evelyn Atwood se rend à Haïti, sa vision rompt radicalement avec l'imagerie que l'actualité impose régulièrement pour évoquer ce pays. Fascinée par ses habitants, la photographe choisit d'utiliser la couleur, avec ses ombres et ses contrastes, pour témoigner de la dignité et des espoirs d'un peuple qui ne se résout pas à la fatalité.

L'œuvre de Jane Evelyn Atwood traduit une profonde intimité avec ses sujets, tissée au fil des années. Fascinée par les personnes hors normes et par la notion d'exclusion, elle pénètre des mondes que la plupart d'entre nous ignorent ou décident d'ignorer. Elle se consacre entièrement aux sujets qui la mobilisent, donnant à chacun le temps nécessaire - parfois plusieurs années - pour le sonder au-delà des apparences.

Si cette exploration, en profondeur, caractérise sa démarche photographique, elle a néanmoins couvert ponctuellement des événements de l'actualité, tels le tremblement de terre de Kobe en 1995, les attentats contre le *World Trade Center* du 11 septembre 2001 et la Convention démocrate de 2004.

Jane Evelyn Atwood qualifie sa méthode d' "obsessionnelle". Elle ne passe à un autre sujet que lorsqu'elle a le sentiment d'avoir pleinement compris celui qui l'absorbait et sa relation personnelle avec lui, jusqu'à ce que ses images traduisent cette empathie.



L'Institut départemental des aveugles,
Saint-Mandé, 1980 © Jane Evelyn Atwood



Maison d'arrêt de femmes, Dijon, 1991
© Jane Evelyn Atwood

“ A travers ses choix personnels, Atwood va toujours, semble-t-il, vers la difficulté, comme un défi, se plaçant souvent, au regard des autres, de nous, spectateurs, à la frontière de l’interdit. Les prostituées de la rue des Lombards, un asile de vieillards, les légionnaires, un malade du sida, la pauvreté, les femmes en prison... toujours une histoire d’enfermement et de frontière, de gens à part et, à chaque fois, la photographe s’immerge dans son sujet, s’y engage corps et âme, à ses risques et périls, avec un désir de témoigner ou de changer certaines idées reçues sur ces mondes clos et les drames qu’elle rencontre en révélant à la fois la beauté et la cruauté, la mélancolie et l’ambiguïté ”.

Eduardo Manet

in “Extérieur Nuit”, Collection Photo Poche Société, Ed. Actes Sud, 1998



Jean-Louis, Paris, 1987 © Jane Evelyn Atwood

> A voir également à la Galerie *in camera*
Jane Evelyn Atwood, *Rue des Lombards*

du 23 juin au 24 septembre 2011
Fermeture de la galerie du 1^{er} au 31 août 2011

Galerie *in camera*
21 rue Las Cases, 75007 Paris
www.incamera.fr



La Rue des Lombards, Paris, 1976-1977 © Jane Evelyn Atwood

Jane Evelyn Atwood

Née à New York. Vit et travaille à Paris

Expositions personnelles (sélection)

- 2010 *Jane Evelyn Atwood*, Galerie in Camera, Paris
2008 *Haïti*, Galerie Verneuil St. Pères, Paris
Sentinelles de l'ombre, Maison de Robert Doisneau, Gentilly
Haïti, Les Rencontres d'Arles
2006 *Terres perdues*, Quai Wilson, Genève, Suisse
2005 *Sentinelles de l'ombre*, Musée de la photographie, Charleroi, Belgique
Women in Prison, Frankie G. Weems Gallery, Meredith College, Caroline du Nord
Jane Evelyn Atwood, Pictures 1975-2005, Leica Gallery, New York, USA
2004 *Femmes en prison*, Festival Nicéphore, Musée du Ranquet, Clermont-Ferrand
2003 *Trop de peines*, Centro Portugues Fotografia, Porto, Portugal
2002 *Trop de peines*, Photoforum Pasqu Art, Bienne, Suisse
2001 *Trop de peines*, Musée de la Photographie, Charleroi, Belgique
Trop de peines, Château de Cadillac, Cadillac
Trop de peines, Civico Museum, Bolzano, Italie
1998 *Trop de peines, femmes en prisons*, La Maison de la Villette, Paris
Extérieur Nuit, Galerie Faits et Cause, Paris
1997 *Prisons en URSS*, Biennale de Turin, Italie
1993 *Prostituées, Jean-Louis, Sida*, Museum of Art, Glasgow, Ecosse
1986 *Prostituées*, Musée de la Photographie, Charleroi, Belgique
Légionnaires, Galerie Verneuil St. Pères, Paris
1981 *In a Tradition*, ICP, New York, USA

Bibliographie (sélection)

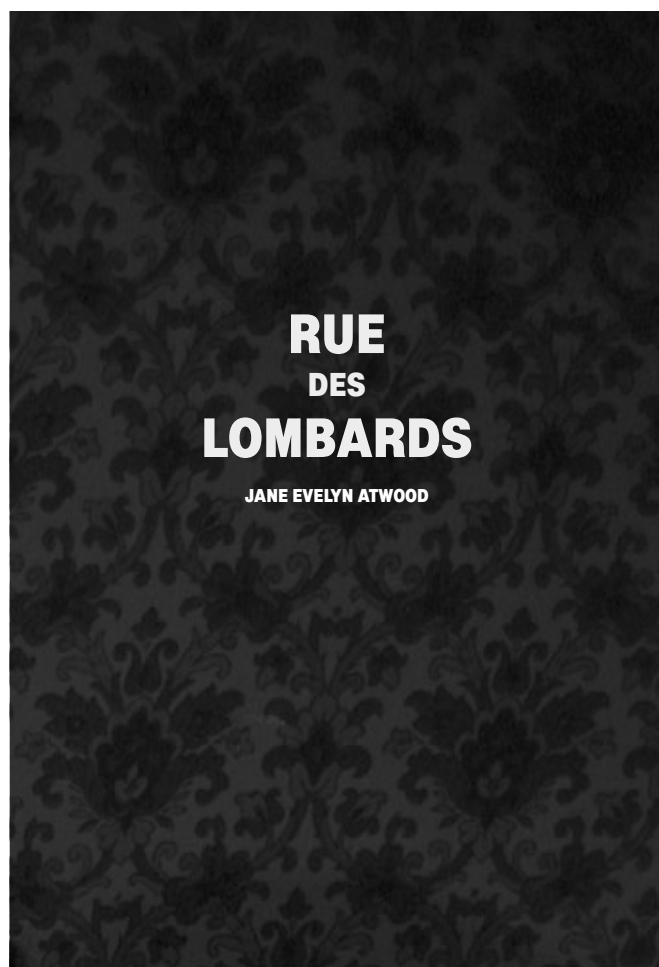
- 2010 *Jane Evelyn Atwood*, Collection Photo Poche Monographie # 125, Ed. Actes Sud
2008 *Haïti*, Ed. Actes Sud
Badate, Silvana Editoriale, Milan
2006 *A contre-coups*, Ed. Xavier Barral
2004 *Sentinelles de l'ombre*, Ed. du Seuil
2000 *Trop de peines, femmes en prison*, Ed. Albin Michel
Too much Time, Women in Prison, Ed. Phaidon
1998 *Extérieur Nuit*, Collection Photo Poche Société # 3, Ed. Actes Sud
1986 *Légionnaires*, Ed. Hologramme
1980 *Nächtlicher Alltag*, Mahnert Lueg Verlag, Munich

Prix (sélection)

- 2005 *Charles Flint Kellogg Award in Arts and Letters*, Bard College, New York
1998 Prix Alfred Eisenstaedt, Columbia University / *LIFE Magazine*
1997 Prix Oskar Barnack/Leica Camera
1996 Grand Prix de la SCAM
1990 Grand Prix Paris Match du Photojournalisme
1987 Prix de la Fondation du World Press Photo
1980 Première bourse de la Fondation W. Eugene Smith

Collections (sélection)

- Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris
Bibliothèque Nationale de France, Paris
Centre National des Arts Plastiques, Paris
Bibliothèque historique de la Ville de Paris
Kelvingrove Art Gallery and Museum, Glasgow, Ecosse
International Center of Photography, New York, USA
Musée de la Photographie, Charleroi, Belgique

**Photographies et texte**

Jane Evelyn Atwood

Fiche technique

Format: 215 x 310 mm

176 pages environ

Photos NB

Prix : environ 39€ TTC

Retrospective Jane Evelyn Atwood à la Maison Européenne de la Photographie, à Paris du 28 juin au 25 septembre 2011

ISBN : 9782915173765

Rue des Lombards, Jane Evelyn Atwood

À la fin de l'année 1975, installée depuis peu à Paris, Jane Evelyn Atwood réalise son premier reportage photo, en noir et blanc, dans une écriture à la fois simple, efficace et sensible. D'une rencontre avec une prostituée de la rue des Lombards, elle découvre un univers où tout la fascine : personnages extraordinaires, costumes incroyables, regards portés sur les hommes... L'entrée de l'immeuble est miteuse, les murs crasseux, le sol couvert de mégots, une odeur de pisse envahissante, mais l'envie de mieux connaître ces femmes convaincra Jane Evelyn Atwood de partager leur vie.

Pendant toute une année, elle passe ses soirées et ses nuits à les photographier dans cette maison de passe. À être patiente et à ne pas trop en demander. À être toujours présente, à prendre des photos uniquement quand le moment s'y prête. Empathie avec ses sujets, immersion, refus du superficiel, respect permanent de l'autre, Jane Evelyn Atwood pactise avec le temps et ne lutte pas contre lui.

Si cette année rue des Lombards a été décisive dans son travail de photographe, elle lui a aussi beaucoup appris, en tant que femme, sur la nature humaine, sur les rapports hommes/

femmes, sur l'argent et le manque d'argent, et sur le pouvoir ou l'absence de pouvoir. De ces rencontres fascinantes, de ce travail exigeant, est née une profonde amitié avec Blondine, une femme extraordinaire qui aujourd'hui encore reste chère à la photographe.

Plus de trente ans après, les éditions Xavier Barral réunissent pour la première fois l'ensemble de ce travail peu connu de Jane Evelyn Atwood, saluée aujourd'hui pour sa photographie sociale. Un bel hommage à ces femmes, à leur générosité, et à ce Paris la nuit de la fin des années 1970.

Bibliographie de Jane Evelyn Atwood

Jane Evelyn Atwood (Photo poche n°125), Actes Sud, 2010

Haïti, texte de Lyonel Trouillot, Actes Sud, 2008

À contre-coups, Éditions Xavier Barral, 2007

Sentinelles de l'ombre, Seuil, 2004

Trop de peines : Femmes en prison, Albin Michel, 2000

Extérieur nuit S-3 (Photo poche société), Actes Sud, 1998

Légionnaires, Hologramme, 1986

STANLEY GREENE



Stanley Greene, *Place Minoika, Groznyï, Tchétchénie*, janvier 1995

Stanley Greene (1949-2017, USA)

Stanley Greene, figure sensuelle et blessée de la photo de guerre

Clémentine Mercier, *Libération*, 19 mai 2017

L'immense photographe Stanley Greene est mort à Paris vendredi, à 68 ans. Il laisse une œuvre marquante, à son image : sincère, passionnée, sensible, sans concession.

Stanley Greene, figure sensuelle et blessée de la photo de guerre A part. Tous ceux qui ont croisé Stanley Greene, que ce soit sur le terrain ou à la terrasse d'un troquet de Perpignan, vous diront à quel point il s'agissait d'un personnage à part dans le monde du photojournalisme. Une star à coup sûr. Un charisme incroyable. Des photos qui l'étaient tout autant, avec une épaisseur dense et un noir et blanc puissant. Comment oublier le corps affaissé de cette femme dans la neige, sommairement exécutée, pendant la guerre en Tchétchénie ? Ou cette vue de Grozny, avec au premier plan de l'image, un fil de téléphone transformé en potence pour rebelles par les soldats russes ?

Stanley Greene était une grande gueule de la photographie, avec son air de pirate, indétrônable béret sur le crâne ou fichu sur la tête, les mains ornées de bagues punk à tête de mort. Le photographe noir américain ne passait pas inaperçu. Il laisse le souvenir d'un solide corps de géant baroudeur, un peu las, au regard doux et triste. Il est mort à Paris ce vendredi. On le savait malade d'une hépatite C depuis plusieurs années. Sans ressources surtout. Ses camarades mobilisaient parfois les donateurs pour subvenir à ses soins. Le dénuement ajoutait à sa figure légendaire. Ce n'est pas seulement un reporter solitaire qui s'en va mais un membre sensible d'une génération qui a vécu la guerre de l'intérieur, qui vu l'abjection en face, et l'a branchée à son âme pour la traîner comme un fardeau.

Stanley Greene avait débuté avec des sujets légers. Né en 1949 à New York, l'enfant de Brooklyn tient son premier appareil photo à 11 ans. Ses parents (père acteur et mère chanteuse) sont engagés syndicalement dans la défense des Afro-Américains et militants communistes. Il s'inscrit dans leurs pas en devenant membre des Black Panthers et militant contre la guerre au Vietnam. Il quittera plus tard l'Amérique, qu'il considère comme profondément raciste et cynique.

C'est la peinture qui le conduit à la photographie, sensibilité que l'on retrouve dans ses clichés. Il la pratique avant de peindre ses sujets. Au début de sa carrière, il écume les concerts rock, documente la scène punk de San Francisco et couvre les défilés de mode à Paris. Envoyé à Berlin pour couvrir la chute du Mur, il se tourne alors vers une photographie plus engagée. Prise de conscience : il y a un avant et un après Berlin. En 1993, seul photographe occidental sur place, Stanley Greene échappe de peu à la mort dans une tentative de coup d'Etat contre Boris Eltsine à Moscou. A cette époque, la déréliction de l'empire communiste le happe. Et la cause tchéchène devient la sienne.

Dans les années 90, parfois sans contrepartie financière, il documente la première et la deuxième guerre en Tchétchénie, allant jusqu'au bout de son sujet. Cette guerre devient une plaie personnelle. Au festival Visa pour l'image de Perpignan, en 2001, ses photographies sur la Russie, accompagnées de légendes ciselées, font sensation, dévoilant la politique de violence de Poutine et l'enfer qui déteint sur toute l'ex-URSS, livrée à l'abandon et aux mafias. Dans *Plaie à vif, Tchétchénie 1994-2003*, son ouvrage paru aux éditions Trolley, il écrit : «Mes photographies de ce conflit ne reposent pas sur la technique ou sur "l'art". Elles sont le fruit de mon instinct, de ma volonté de révéler les vérités cachées. Cette collection d'images n'est qu'un infime témoignage de l'immensité de la douleur provoquée par ce conflit et des vaines rivières de sang tchéchène et russe. Ma colère est totale.»

De cette lente agonie, il laisse des images inoubliables, fantomatiques, hantées. Ce travail obtiendra le Prix W. Eugene Smith en 2004. Récompense hautement symbolique, compte-tenu des liens qui unissait les deux hommes. Eugene Smith, figure du photographe engagé et tourmenté, l'avait poussé à étudier la photographie dans les années 70.

Membre de l'agence VU de 1991 à 2007, Stanley Greene était un des fondateurs de l'agence Noor. Il était attaché à une photographie plus proche de l'essai que du scoop. Indéfectible anglophone à Paris, figure sensuelle et blessée, il collectionnait les femmes qu'il quittait pour retrouver les sentiers des conflits, accro à l'adrénaline qui fait toujours partir les photographes.



Jérôme Bonnet (pour *Libération*), Stanley Greene à Paris, 19.3.2010

Stanley Greene, un reporter de guerres en poche

Christian Caujolle

Stanley Greene. Introduction de Jean-François Leroy, collection Photo Poche, n°118, Actes Sud, septembre 2008, 144 pages, 12,80 €

La collection Photo Poche publie son numéro 118 et le consacre à Stanley Greene, l'un des plus importants photojournalistes actuels, tant par son engagement sur tous les fronts guerriers des tragédies du monde contemporain, y compris ceux qu'ignorent les médias lorsque l'actualité n'y est pas suffisamment « chaude » que par un mélange de rigueur et de prise de risque, de liberté et de précision du cadre qui fondent son esthétique.

En 64 images, avec des éléments de biographie et de bibliographie, nous allons du Caucase à l'Irak et de l'Afghanistan au Darfour, là où Stanley Greene prend souvent des risques insensés pour témoigner, nous informer, nous secouer avec un mélange remarquable de pudeur et de proximité aux faits et, surtout aux gens. En mêlant librement, et avec un sens très sûr et subtil des teintes, des contrastes et de la composition non démonstrative noir et blanc et couleur. Avec une détermination rare et constante il souligne le fait que les premières victimes de conflits qui les dépassent sont les civils, mais aussi, comme c'est le cas avec les très jeunes soldats russes envoyés en Tchétchénie, l'implication presque inconsciente d'individus dans une guerre dont ils ne saisissent pas les enjeux.

La Tchétchénie, c'est évidemment une part importante de la vie de Stanley Greene. Une part essentielle. Lorsque, excellent journaliste, il comprit avant tout le monde que le démembrement de l'Union Soviétique allait provoquer une crise majeure dans le Caucase, il imagina un projet d'enquête visuelle sur les petites républiques, de religion majoritairement musulmane, de la région. Et il partit pour la Tchétchénie, qu'il documenta en noir et blanc, s'attachant à la vie quotidienne comme aux représentations du pouvoir.

Lorsqu'il proposa son précieux travail aux magazines afin d'essayer de trouver le financement de la suite de son enquête, il constata que ses interlocuteurs ne savaient pas où était la Tchétchénie et n'avaient jamais entendu parler de Groznyï... Personne ne le publia ni ne finança la suite du projet. Mais, quand en janvier 1995, l'armée Russe envahit la Tchétchénie et qu'il partit immédiatement sur le terrain de cette guerre aussi violente qu'archaïque dans sa forme (il n'était pas question là de missiles « intelligents » ou de « guerre propre » mais d'un remake anachronique de la première guerre mondiale) il était le seul à avoir des images de Tchétchénie. Quelques unes furent publiées. Et ce qu'il rapporta du champ de bataille fut dès lors imprimé, plus ou moins bien.

Stanley Greene a travaillé à l'agence VU jusqu'en 2007, date à laquelle il décida avec d'autres photographes de créer l'agence Noor basée à Amsterdam et exclusivement dédiée au photojournalisme.

Je ne sais plus combien de voyages en Tchétchénie a fait Stanley, y compris aux moments où était officiellement sensée régner la paix. Mais, pendant presque dix ans, toujours du côté tchéchène puisqu'il avait choisi son camp, il a écrit une page essentielle du photojournalisme au moment où cette pratique de l'information était mise en crise par les mutations technologiques et celles d'une presse abandonnant sa fonction d'information au profit du spectacle.

Le résultat a été un livre, remarquable, *Plaie Ouverte* (*Open Wound* dans la version en langue anglaise) aux éditions Trolley, qui réunit des photographies prises en Tchétchénie entre 1994 et 2003. Il ne s'agit pas d'une histoire, chronologique ou factuelle d'un conflit qui ne peut que durer encore très longtemps, mais d'une réflexion au tournant du siècle.

Chaque image est accompagnée de légendes longues, précises et explicatives, qui permettent de dépasser les limites de la photographie et de leur donner une véritable fonction informative.

Photo Poche est l'un des projets éditoriaux qui ont le plus fait pour la connaissance et la reconnaissance de la photographie en France. Bien imprimés, soignés, pour un prix modique (environ 12 €) chaque volume est une vraie monographie qui se déroule selon une logique visuelle toujours maîtrisée par Robert Delpire qui lança ce cadeau et hommage à la photographie au début des années quatre-vingt, quand il était le premier directeur du Centre National de la Photographie voulu et créé par Jack Lang.

Toute l'histoire de la photographie y passe, quelques volumes sont thématiques (la nature morte, la photographie surréaliste par exemple), une petite encyclopédie en trois volumes due à Michel Frizot (*Histoire de Voir*) est une excellente introduction à l'image argentique et toutes les esthétiques y sont considérées dès lors qu'elles sont mues par une cohérence interne. La collection commence à être traduite en italien et en anglais et les négociations continuent pour la version en langue espagnole. Il est indéniable que de Robert Frank hier (*Les Américains*) à Sarah Moon

aujourd'hui [voir images ci-dessous] en passant par une pléiade de titres et d'auteurs, Robert Delpire est l'un des plus essentiels éditeurs d'images et inventeurs de livres visuels depuis plus d'un demi-siècle.

Alors, pourquoi le numéro 118 de la collection est-il, pour la première fois peut-être, si décevant, raté même ? Ce que j'écris avec tristesse tant je respecte et admire autant l'éditeur que l'auteur des photographies. Je pense que c'est parce qu'il ne joue pas le jeu de la collection, qu'il ne respecte pas sa cohérence interne. Ce que confirme la courte biographie de Stanley Greene qui fait suite aux images et qui est manipulateur. Car Stanley Greene, s'il est aujourd'hui ce qu'il est convenu d'appeler un photographe « de guerre » n'a pas toujours été cela.

Dans sa pratique de jeunesse, il a beaucoup photographié l'univers de la musique, dans les années soixante-dix, il a pratiqué, professionnellement la photographie de mode (ce n'est pas essentiel, mais...). Quand il est venu à Paris, fasciné par Brassai et intéressé par Doisneau, il a travaillé longtemps dans les cafés, les bistros, recherché la beauté des filles dans la lumière nimbée de fumée de cigarettes. Puis, un jour, cet ancien militant des Black Panthers et militant contre la guerre du Vietnam qui avait été proche de W. Eugene Smith a décidé de mettre en accord ses convictions et sa photographie. Ce qui n'était pas le cas jusque là.

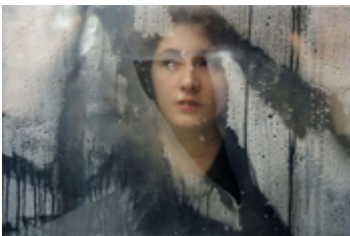
Cela s'est passé à Paris, au milieu des années quatre-vingt. Stanley Greene est parti là où la mort rôde, là où des intérêts « supérieurs » qui s'affrontent font des milliers de victimes. Tel qu'il est, ce volume aurait davantage trouvé sa place dans une des déclinaisons de Photo Poche, consacrées à des questions de société ou à des points d'histoire (*La Commune* par exemple, remarquable, tout comme le volume réunissant les photographies prises en 1968 par Josef Koudelka lors de l'invasion soviétique à Prague).

En fait, pour la première fois, peut-être à cause de trop de doubles pages qui ne permettent pas l'habituelle virtuosité d'un rythme qui fait sens, derrière une couverture superbe, ce Photo Poche sonne faux. C'est vraiment dommage.

Il n'y a pas que des déceptions ! Sur le même principe que Photo Poche, au même format et toujours à petit prix (12 €), les éditions Delpire ont lancé cette année Poche Illustrateur. Déjà parus (et tous superbes) : Saul Steinberg, Honoré Daumier, Wayne Anderson, Roman Cieslewicz et J. J. Grandville.

Source au 20100816 <http://www.artnet.fr/magazine/livres/caujolle/Stanley%20Greene.asp>

Légende des images : Stanley Greene / agence NOOR



Dans le centre de Groznyï (Tchéchénie), avril 2001. Depuis la mort de sa fille, les yeux de Zelina se perdent souvent dans le vague. « Je suis déjà morte, dit-elle. Si seulement le temps pouvait venir plus vite ! »



Place Minoutka à Groznyï (Tchéchénie), janvier 1995. Par une froide journée d'hiver, un civil exécuté



District de Mikrorayon, mars 2001, Groznyï (Tchéchénie). « Dans la voiture de mort, nous sommes vivants. » (Iggy Pop)



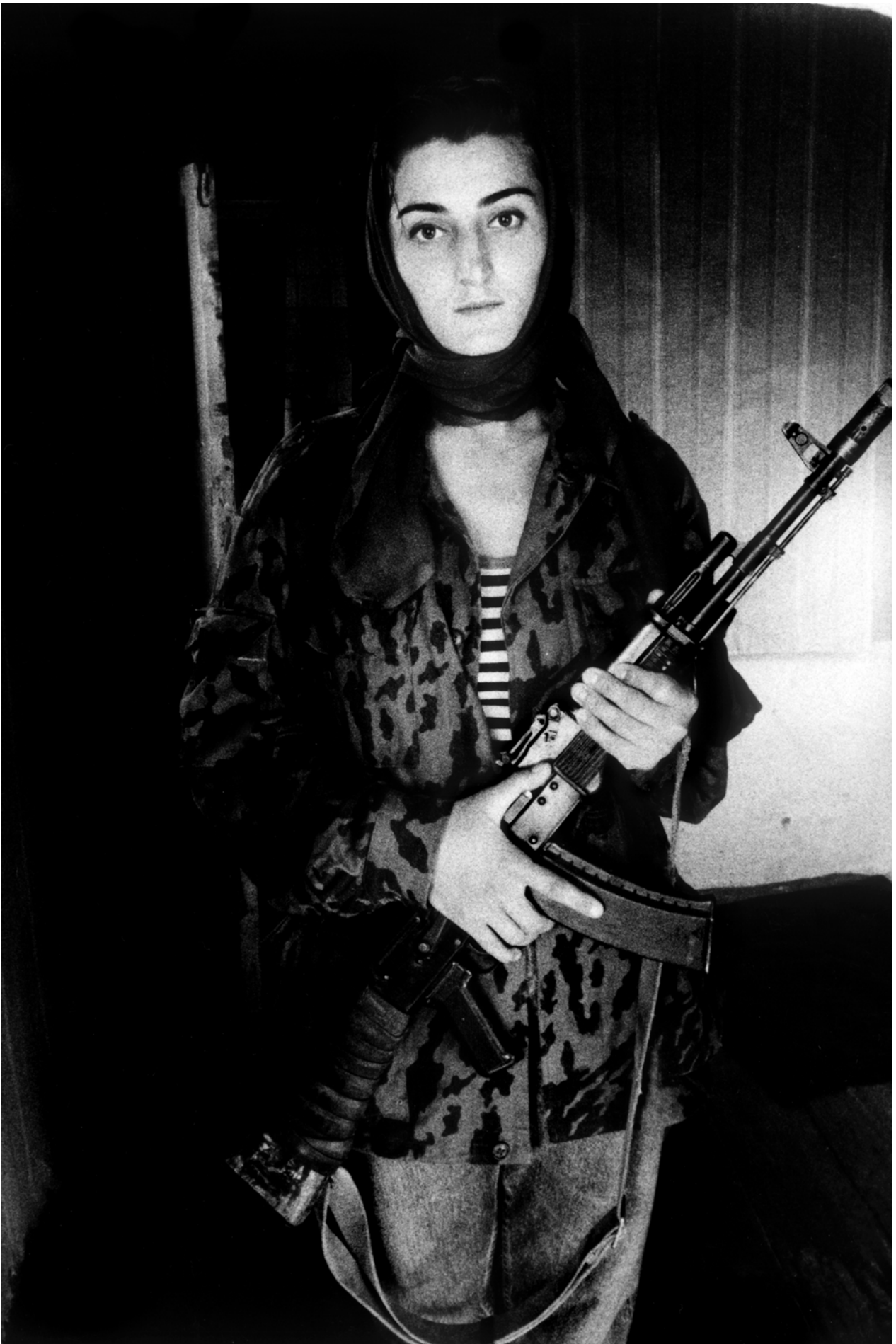
Place Minotka à Groznyï (Tchéchénie), janvier 1995. La forme d'un corps dans la neige, après une attaque russe aux roquettes. Neige sale et cendres noires, le trottoir jonché de débris...



Gorge de Pankisi, Géorgie, août 2002. Cette Tchétchène originaire de Groznyï vit réfugiée depuis deux ans...



Perspective Pobiédy à Groznyï (Tchéchénie), novembre 1995. Pour pendre les rebelles, les soldats de l'infanterie russe se servaient des fils de téléphone...



Stanley Greene, *Asya Itoum*, Kale, Tchetchenie, juillet 1996

Interview de Stanley Greene : « Je suis toujours du côté des victimes »

Benjamin Favier, *Le monde de la photographie*, 28 novembre 2009

À l'occasion de la sortie de *Black Passport*, véritable introspection sur l'ensemble de sa carrière de photojournaliste, Stanley Greene, de passage à Paris, a accordé un entretien à MDLP. Il revient sur ses reportages en Irak, en Afghanistan ou en Tchétchénie. Mais aussi sur les conflits qui ont jalonné sa vie sentimentale, victime collatérale de son investissement professionnel. Avec la franchise et l'humanité qui le caractérisent.

MDLP : *Black Passport* est construit comme un journal intime. Vous revenez sur beaucoup d'épisodes très personnels. On a presque l'impression qu'il pourrait s'agir de votre dernier livre.

Stanley Greene : Tout le monde pense que c'est un livre testament : pas du tout ! Une partie de moi se révolte contre la manière dont les gens me voient. Je voulais simplement remettre certaines choses à leur place. Notamment par rapport à la perception que les gens peuvent avoir de moi. Mon nom est toujours rattaché à la Tchétchénie, comme si je n'avais couvert que ce conflit. Mais j'étais au Rwanda, au Soudan, dans le Caucase où je me suis rendu régulièrement de 1993 à 2007, en Irak. Et puis peu de gens savaient que j'ai commencé dans la mode. J'avais besoin de rappeler tout ça.

MDLP : On sent dans le livre que l'expérience irakienne vous a particulièrement marqué. Vous dites avoir perdu là-bas quelque chose que vous ne pourrez jamais récupérer. De quoi s'agit-il ?

S.G. : L'Irak est une expérience à part. Une blessure profonde. J'ai laissé mes idéaux en Irak. J'ai vu une telle sauvagerie là-bas. Des corps calcinés dans les rues de Falloujah... Mon Dieu ! C'est tout simplement inimaginable. Au-delà du tolérable. En Tchétchénie ou dans d'autres contrées, je n'ai jamais vu des choses aussi horribles. C'était aussi la première fois que je photographiais des corps de soldats américains. Je me sentais encore plus proche d'eux. Même si, dans chaque conflit je suis toujours du côté des victimes.

MDLP : Parlez-nous de la genèse du livre et de votre collaboration avec l'auteur, Teun Van der Heijden. Comment avez-vous construit ce récit ?

S.G. : J'ai travaillé trois ans sur ce livre. C'est en fait une conversation. Nous avons l'idée, avec Teun de deux personnes qui se rencontrent à un bar et discutent de la vie. Comme dans un film. *Black Passport* est une succession de chapitres. À chaque fois, il est question de recommencement. Comme dans le *Parrain* de Coppola. Le personnage principal, Michael Corleone (*NDLR : interprété par Al Pacino*), semble en permanence en sursis. Chaque épisode de la trilogie se conclut avec lui. Chaque fois, il revient. C'est la même chose avec Sherlock Holmes : Conan Doyle ne pouvait plus s'en passer. Je me vois un peu comme ces personnages, qui, tels des phénix, renaissent de leurs cendres.

MDLP : Dans *Black Passport*, il est beaucoup question de guerre. Mais aussi de conflits personnels, notamment avec les femmes. Vous déclarez : « *Après toutes ces années, j'ai l'impression d'être un salaud.* » Est-il possible d'envisager une relation stable quand on est photographe de guerre ?

S.G. : J'ai été marié cinq ans, ça a mal fini. Ma femme disait : « *Je vis avec un fantôme.* ». Une ex russe était désespérée : « *Je ne comprends pas, je suis là pour toi, tu peux me faire l'amour autant que tu veux, mais pourtant, tu préfères partir je ne sais où !* ». Pourtant, chaque fois que je pars, il me faut une raison de revenir. Aujourd'hui, ma partenaire joue un rôle essentiel dans ma vie. On se connaît depuis un an. Une rencontre romantique, dans un aéroport. Elle m'aide à mieux me connaître. Elle m'accorde des moments de fragilité. C'est une relation mature. Elle m'apporte de l'équilibre. Sur le terrain, je me nourris de barre chocolatées. Quand je rentre, ma copine prend son temps pour faire à manger. Elle insiste pour que je m'alimente de façon saine. Elle prend soin de moi. C'est un sentiment très agréable. Je ne pensais pas que ça pouvait m'arriver.

MDLP : Vous avez pensé emmener l'une de vos petites amies sur le terrain, au Liban dans les années 80. Avant de renoncer...

S.G. : Je lui avais promis. Mais je ne l'ai finalement pas emmenée avec moi. Je pensais que ça aurait été trop dangereux. Elle avait un tel tempérament ! Face aux soldats israéliens, elle ne se serait pas démontée et leur aurait balancé : « *Allez vous faire foutre, je vais prendre ces photos !* » Mes collègues étaient aussi contre cette idée. Moi, je voyais ça comme une opportunité de lui faire partager mon quotidien. Mais sur place, la situation était vraiment tendue. J'ai fini à poil devant les soldats israéliens, à un checkpoint. Mon meilleur ami, pourtant israélien, allait même jusqu'à les traiter de nazis ! Mais cette expérience m'a appris à ne plus faire de promesses de ce genre.

MDLP : Vous rappelez également vos débuts en tant que photographe de mode. Et votre vie débridée à San Francisco, dans les années 60. Vos « *meilleures années* » déclarez-vous. Pourriez-vous revenir dans cet univers ?

S.G. : Je suis dans un trou noir permanent. Il faut se raccrocher à quelque chose. Alors je repense aux bons moments. On ne peut pas avoir de regrets. J'aurais pu rester photographe de mode. Mais j'y vois une forme de prostitution. Même si j'admire beaucoup de confrères dans ce domaine. En tout cas, je ne pourrais pas y retourner. Les photojournalistes sont une catégorie à part. Un peu comme un clan d'individus qui aiment se voir comme « les sauveurs du monde ». Et rejettent tout ce qui existe en dehors...

MDLP : Certains photojournalistes comme James Nachtwey, dans le documentaire *War Photographer*, affichent une hygiène de vie irréprochable sur le terrain. D'autres avouent savourer quelques bières ou alcools forts le soir venu. Quel est votre comportement en reportage ?

S.G. : Certains photojournalistes aiment se faire passer pour des saints. James Nachtwey ? C'est un ami. Je ne vais pas le balancer. Mais je peux vous dire que c'est un amateur de Vodka ! De nombreuses agences veulent imposer une ligne de conduite irréprochable. Au sein de Noor (*NDLR : agence que Stanley Greene a fondé en 2007*), il y a des profils vraiment déglingués. Un a le corps couvert de tatouages, un autre va écouter du rock et se défoncer. Ça ne les empêche pas de ramener des reportages incroyables. Chacun gère l'horreur comme il peut au quotidien. Mais sur le terrain, nous sommes de vrais moines. Sinon, on est sûr d'y laisser notre peau. Il faut apprendre à connaître ses limites. Cela dit, si je connaissais vraiment les miennes, j'arrêteraient d'exercer ce métier. Mais je crois que toute forme d'autodestruction finit par nous rattraper.

MDLP : Vous formulez des propos très durs à l'endroit du numérique. En quoi cette ère est si néfaste à vos yeux ?

S.G. : Je ne suis pas contre. Le numérique offre la possibilité à n'importe qui de devenir un artiste. De contrôler ses images. Ma compagne possède un Canon EOS 5D. Elle fait du studio. Ses images sont sublimes ! Il m'est arrivé de travailler avec des appareils numériques. On parle souvent du duel Canon/Nikon, de rendus chauds d'un côté, froids de l'autre. Je suis sûr d'une chose : un film Tri-X ou un Kodachrome a un rendu reconnaissable entre mille. Peu importe l'appareil. Je suis resté fidèle à Leica. Le meilleur appareil qui ait jamais été fabriqué. J'aime l'incertitude, l'idée que l'on puisse faire des erreurs. Quand on écoute les premiers albums de Jimi Hendrix, sur des vinyles, on entend des petits grésillements. Ça respire l'authenticité.

MDLP : La crise économique n'épargne pas les photojournalistes. Comment faites-vous front avec Noor ?

S.G. : On dit que les temps sont durs. Mais ça a toujours été comme ça ! Il n'y a rien de nouveau. Peut-être les choses s'aggravent-elles un peu plus. Il faut être conscient des images que l'on prend. Il ne faut pas traiter ses sujets comme des objets. On ne prend plus le temps de comprendre les gens, d'écouter ce qu'ils ont à raconter. Les photographes prennent une image, se disent : « Ça y est, j'aurai le *World Press* ! » Ils rentrent dans leur chambre d'hôtel et retouchent leurs photos... Je respecte tous les photographes qui ont un regard humain. On a une immense responsabilité. Le journalisme est en proie à de graves dérives.

MDLP : Vous continuez à mener des projets sur le long terme. Le reportage sur le chemin de la drogue, effectué en Afghanistan, nous plonge tout droit en enfer...

S.G. : L'Afghanistan reste une expérience très éprouvante. Les gens là-bas sont tous condamnés à mort. Ils n'ont pas la chance d'avoir des médicaments à portée de main comme nous. Les gens oublient ce qu'il se passe ailleurs. Ils sont comme morts. Quand je reviens ici, rien ne semble normal : les publicités nous assaillent, on se plaint de tout, d'une viande mal cuite... Dans un monde civilisé, on ne sait pas vraiment où l'on va, ce que l'on va devenir. Dans une zone de conflit, on en apprend plus sur soi-même. Aller au front demande du courage. Il faut vaincre sa peur. Je pense que nous avons besoin de tragédies.

MDLP : Ce n'est pas un hasard si votre nom est autant rattaché à la guerre en Tchétchénie : vous vous êtes énormément impliqué auprès de la population. Pourquoi là-bas plus qu'ailleurs ?

S.G. : La Tchétchénie est une obsession. Il n'y a plus d'objectivité quand des obus vous tombent dessus. Vous partagez l'effroi de la population et vous prenez le parti des victimes : à mes yeux, Eltsine essayait aussi de me tuer ! Pourtant, j'aime la Russie. J'y ai vécu dix ans. Mais les gens se sont fait déposséder tout ce qu'ils avaient acquis en travaillant dur. Je revois des images d'hommes et de femmes dignes, travaillant la terre, le corps dégoulinant de sueur. L'opposé de la mafia et de la prostitution qui rongent ce beau pays. Un vrai crime.

MDLP : Comment définiriez-vous votre travail ?

S.G. : Je suis un photographe-essayiste, comme Eugene Smith (*NDLR : Stanley Greene fut son assistant*). Je travaille sur la durée. Pas sur le mode « clic-clac Kodak ». Je suis ouvert à beaucoup de choses. À l'art, la littérature, la musique, au cinéma. Tout cela influence énormément mon œuvre. J'adore le peintre Francis Bacon. Je peux rester plusieurs minutes à m'extasier devant un

Jackson Pollock et me demander comment il a pu en arriver là. La notion d'art est très importante dans mon travail. Je pense que la photographie est comme une danse. Les images naissent de la manière dont le corps bouge au moment de la prise de vue.

MDLP : Vous partez en Indonésie dans deux jours : un autre projet de reportage ?

S.G. : Je vais à un mariage ! C'est une très bonne amie à moi. J'aime l'idée que l'on apporte des choses en retour. Elle a toujours été là dans des moments durs. Très durs ! Là, je me rends chez Jean-François Leroy (*NDLR : nous finissons l'entretien en marchant dans Paris, vers le domicile du directeur de Visa pour l'image*). Un vrai mentor, même s'il est plus jeune que moi. Comme Christian Caujolle, qui m'a fait rentrer à l'Agence VU. J'ai une très haute opinion de l'amitié.

Source au 20110216 : <http://www.lemondedelaphoto.com/Interview-Stanley-Greene-Je-suis,2712.html>

Black Passport

Foam, Amsterdam, 16.12.2011 – 5.2.2012

Foam presents Black Passport, a project by and about the American conflict photographer Stanley Greene (New York, 1949). Black Passport shows photos of conflicts and disasters combined with photos of Greene's private life. The result is a revealing portrait of a photographer who is addicted to the adrenaline rush of being on the move, but at the same time realises the sacrifices he makes in his personal life. Stanley Greene has photographed in regions such as Chechnya, Iraq, Rwanda and Sudan and is one of the founders of the international photo agency NOOR.

Every day, newspapers and magazines are filled with photos of war, oppression and violence. The photographer that enables us to watch what is happening in the rest of the world from the safety of our own homes, however, usually remains invisible. This is not the case in *Black Passport*, the biography of war photographer Stanley Greene, which appeared in book form in 2009 and will be exhibited in Foam starting on 16 December. Photos of conflict and disaster regions such as Rwanda, Sudan, Chechnya and Iraq are alternated with photos from the private life of Stanley Greene: photos of Paris and many women. Slide shows will also be presented, interspersed with texts from the book. Greene's voice resounds through the exhibition space - he is disconcertingly frank: 'I think you can only keep positive for eight years. If you stay at it longer than that, you turn. And not into a beautiful butterfly.'

Just as Stanley Greene, visitors to the exhibition are poised between the safety of Western life and the horrors of foreign wars. And it is precisely this juxtaposition that causes these photos to stir us more than the stream of bad-news images that inundate us daily. In addition, *Black Passport* is a fascinating story about what it is like to be a war photographer. Why does someone choose to be continually confronted with death and misery? Is it an escape from everyday reality and a craving for adventure?

Stanley Greene has photographed in the former Soviet Union, Central America, Asia and the Middle East. His work has appeared in publications including *Newsweek*, *The New York Times Magazine*, *Stern* and *Paris Match*. He has won various World Press Awards and in 2004 the W. Eugene Smith Award. *Open Wound: Chechnya 1994-2003* was published in 2004 and his book *Black Passport* in 2009. Greene is one of the founders of the Amsterdam-based international photo agency NOOR.

The exhibition has been produced in close cooperation with Teun van der Heijden (www.heijdenskarwei.com), the compiler and designer of Stanley Greene's book, *Black Passport*. Van der Heijden is a graphic designer and has for many years worked with World Press Photo and renowned international photographers.

Source au 2012 01 19 : <http://www.foam.org/press/2011/stanley-greene>

Stanley Greene's Redemption and Revenge

Michael Kamber, Lens Blog New York Times, July 22, 2010

Stanley Greene, 61, is a founding member of Noor Images, a photography collective, agency and foundation in Amsterdam. His books include the autobiographical "Black Passport" and "Open Wound: Chechnya 1994-2003." He won the W. Eugene Smith Grant in 2003. Michael Kamber spoke with him in Paris in May. Their remarks have been condensed.

Q. What is it that you wanted to say with "Black Passport"?

A. I wanted to set the record straight. I kept hearing people say, "Chechnya was when you really started to be a photographer." And that's not true. I was shooting back at the Berlin Wall, but nobody knew about it. I fell through the cracks. I wanted a way to say that my influences are not the ones you think they are. They are about painting. They are about music. They are about other things. The way I've been shooting really hasn't changed since back in the '70s, before all these new photographers emerged. My old work, like rock and roll, really nails it.

I found my vision way before Chechnya, it's just that you didn't know about it; the public didn't know about it. Louis Faurer is an amazing photographer, but he fell through the cracks. Robert Frank used his dark room, and obviously Robert Frank looked at his pictures. They were friends. But Louis Faurer fell through the cracks. He was a great photographer and a great printer. Frank was hanging out with Bill Brandt, and he was hanging out in Paris with Man Ray and others. It's the same if you look at Garry Winogrand, Roy DeCarava and Lee Friedlander.

Q. Theirs is not a dark vision?

A. Theirs is not a dark vision. It was a way of looking at pictures. At that point, pictures were being looked at in a very classical way. I think that World War II rattled everything, from photography to music to literature to painting to sculpture to film. Everything got rattled.

These guys came back and they had seen war. They had seen death. And their whole mindset — the abstract painters — they came back with those slashes of reds and blacks. And, of course, photography got rattled as well. It's obvious everything got shaken up. But up until that point, you had this very still, very classical, very beautiful photography, taking nothing away from Ansel Adams and Minor White.

Q. The 1950s were Chevrolets and hot dogs and the man in the gray flannel suit. Then you have all this really dark photography beginning to take shape.

A. Gene Smith's dark vision was lurking. And then after the war, it just blew out.

Q. Tell me about Eugene Smith.

A. He was a great photographer. He was a humanitarian. But he also had a lot of demons. He did drugs — he did a lot of drugs — and he drank and he was obsessed. I understand obsession. And Gene became obsessed.

The greatest story is when the person who took care of his house, Hattie, came to the city to tell him to try and get some money because she was supporting his family in upstate New York. She had to come down. Gene was just so consumed with looking for his vision and printing and everything, he totally ignored his whole family, to the point that Gene went nuts.

Q. You worked for him?

A. Yeah, I worked for him. He was obsessed. If you were in the studio, Gene would be up. And no matter what time you left, when you came back in the morning, Gene would be up. I never saw Gene Smith sleep. At the same time, we are now pulling back the onion skin and looking at him a little bit harder, especially with the digital issue.

There is a big debate going on right now about RAW files. People say your negative is a RAW file, and you are manipulating your pictures in the darkroom. I am not. All that information is on my negative.

Well, they say, all that information is in the RAW files. But if you alter an image and you change the hues, that's manipulation. I am sorry; I can't do that with a black-and-white negative. I can only manipulate for the shadows. And they throw out Gene Smith and his printing. When journalists start to distort reality, then I have a real problem with it. And when everything starts to look like a cartoon, I have a problem with it.

Q. Are you saying that there is too much Photoshop going on?

A. Way too much. And with [Photoshop] CS5, it is going to be worse. Imagine. There is this setting now in CS5 where you can remove the horse and there will be no ghost. It's scary. Even on the Leica M9, there is a setting that says, "Vintage black and white." Photographers are photographing in color

and printing in black and white. I was trained: if you shoot in color, you are looking at color. That's it!

I think digital is great — for color. I don't think it's great for black and white. I think it's just too much manipulation. It's not real. There is this kind of grayness. I still don't get the blacks I want without taking it to such an extreme that it becomes a cartoon of its former self.

Q. Let's face it, a lot of photojournalists now have full-time assistants who do nothing but Photoshop their images. But you are *not* saying that these photojournalists are inserting objects into the frame or removing objects from the frame; it's mostly burning and dodging, right?

A. No, I *am* saying they are putting things into the frame and taking things out of the frame. Absolutely. I definitely think they are doing that. You have a bucket or a chair in the original picture and all of sudden the color changes because it goes better with the form.

I have always loved the Afghanistan pictures that I have seen that have been Photoshopped. I mean, all of a sudden, Afghanistan has clouds. Every time I've been to Afghanistan, it's been a flat sky. But all of a sudden, you've got God skies. Where did those come from? All of a sudden we've got colors that we didn't even know existed.

Q. You can make the case that someone like Alex Webb was underexposing Kodachrome 20 years ago, printing Cibachromes from it and getting vibrant colors.

A. But I can say that when you look at his slide, all that information is in that slide. It's not in the computer. It is *on* the slide. You can't change that. The information is all in the slide. Just like the information is all on my negative. I cannot change it.

Q. I was at World Press Photo last week, and half the stuff looks like it was shot through a toilet paper roll. It's so heavily burned around the edges and and desaturated. It has these really heavy blacks. There is a whole look, a whole style, that's taking over.

A. It's really taking hold. The problem is that when people win World Press, young photographers say: "Oh, I've got to do that. I've got to be part of that."

Q. Do you think that we need to go back to shooting film again? Do you think we need go back to when there was a purist approach to photojournalism?

A. Yeah. I also think we are going to have more pictures from the 20th century than we are going to have from the 21st, because everything is getting deleted. Digital is not real. I can touch a negative. I can't touch digital. When you have to back something up with 15 hard drives, doesn't that rattle something?

And also, when you shoot digital, you can chimp; you can look at the image on the camera. Imagine Cartier-Bresson if he was trying to take a picture and all of a sudden he looked down. He would lose that next moment. A really good combat photographer chimping in the middle of the field could get a bullet in his head. I am surprised that no one has been shot yet.

But by shooting film, you are forced to really think about what you are photographing. You have to have a dialogue between you and the subject. When I shoot, I shoot from every angle possible because I am a super insecure photographer. And when I am shooting film, I am even more insecure. I push the envelope on trying to get the right shot, but I also think it through. With digital, there is a moment where you say: "Oh, I got it. What the hell."

I think that we have no choice but to go back to shooting film because we have to get back to some kind of integrity. I think we are losing the moral code. And I think that in the end with film — yes, you can manipulate it and yes, you can change some things — there is still a moral code.

Anyway, I like shooting film. I have a thousand rolls of Kodachrome. But the fear I have every day is, "When I am going to get that golden assignment where I can actually go shoot the Kodachrome, then ship it off to Kansas and still hope that they are still processing it?" I am waiting. Any day now, they are going to say, "It's all over." But they said that about Polaroid, and now Polaroid is coming back with a vengeance.

Q. I have been hearing this from a lot of older photographers: that the young photographers today are technically amazing, they have learned what an amazing photograph looks like, but they sometimes lack a variety of influences or a certain humanity.

A. They don't have humanity. They are definitely much better technically. They know that backwards and forwards. And they should. It's their generation. But at the same time, because of all that technology, they are losing the humanity.

When we get to the point where we start digging up graves to make photographs, I think we are in trouble. When we get to the point where a woman is standing there with a bucket, trying to hold

her guts in, and we are trying to get the right frame, and chimping at the same time we are doing it, we are in trouble. "Wait a minute, I need to take this picture, but I need to do an interview with you, but also, I need to shoot some video. Do you think you could keep that bucket there and maybe a little bit more, so we could see the blood running out?" And she is just shell-shocked.

Q. Where did you see that?

A. In Georgia.

Q. Do you think that young photographers need to get away from the computer and start looking at other influences?

A. First thing, I think that photographers need to get away from the computer and get out and walk around the communities that they photograph. I think that a lot of photographers are taking nothing away.

And there is a thing called disaster tourism. That is disgusting. I am sorry. But that is disgusting: to bring people, like they are going to the zoo, and show them how to take pictures.

I think that when you arrive in a place, you need to sniff the air. You need to take your finger, stick it up and see where the wind is blowing. You need to be able to communicate with people. You should know a language. But even if you don't know a language, you should at least be decent enough to understand what you are about to photograph, instead of just going, "Pow, pow, pow." Because when you do that, then you are a vulture, and then you are what a lot of N.G.O.'s call us: "Merchants of misery."

But if you take the time and really get an understanding of what the story is about, you will come away with an experience. It won't be just for some World Press Award. It will be: "I understand what these people are going through, and I think we should do something about it."

Because I think — at the end of the day — we have to be diplomats. I don't like the word "photojournalism." It's been bastardized. I am comfortable with the idea of being a photographer, just being a photographer. I don't want to be an artist; I want to be a photographer. That's what I do. And a photographer is someone who looks at the world and tries to make some sense of it for themselves, and for everyone else. And that's what I want to do.

When I do a story, I go there and I try to understand what is going on. I'll try to research it before going. I become passionate. It gets under my skin and I get a little bit obsessed. I have a problem with just dashing off to a place because there is violence and death and destruction and we think it's going to help our career. There is a whole young group of photographers who work with that mindset, and the problem with that is that they give all of us a bad name.

Q. But do you think that somebody, a young person, could look at your book — there are a lot of beautiful women and a lot of death in your book — and get the wrong idea? Or feel like this is some romantic view of what my life will be like if I follow Stanley Greene?

A. No, I try to deflate that image. When you realize that you have been with these women and you have left them and broken their hearts — and look, let's be real here. I don't own an apartment. I don't own a house. I don't own a car. I don't have any stocks and bonds. All I own are my cameras. That's it. And some cowboy boots.

If you want to be a success financially, please don't follow this path.

A lot of the stories I did, I financed. I am not a good business person. I didn't know how to negotiate with a magazine. I just simply said, "Please give me this story, and give me the go-ahead to go do it." Or in some cases, "If I do it, and I get the pictures and I send it to you, send me money." And that is the generation I come out of.

I live from hand to mouth. I am one of the founders of Noor. There are three agencies today: there is Magnum, there is Noor and there is VII. I have a lot of respect for VII, but I really think we are the second agency, and we did it in three years. When you say you are a founder and owner of Noor, people expect you to be rich, but we're not. Because we are really committed to doing what we are doing and we have made sacrifices to make that happen.

And we are going to continue to make sacrifices to allow that to happen. In the end, it isn't about money. You want to have enough money so that you can go and eat a nice meal, and you can take your family on a fairly reasonable vacation. But then you have another level, where you don't even think about that — where you just think about the next story. How do we get the money to go do the next story?

Q. Right. But partially because of this, photographers are doing workshops and are doing N.G.O. work. They are finding different ways. They are not out trying to do fresh photo essays that they can sell to magazines. They are putting their energies into other things to make money.

A. I'm glad you brought up N.G.O.'s, because that has become a real game. Like we work for these N.G.O.'s, right? It's advertising, so that they can raise money and they can continue to do the good that they do. We get all upset if a photographer shoots for Shell or BP. But when we think in terms of photographing for certain nonprofit organizations who have a lot of money, and we become their spokesperson, we start to lose our objectivity.

Q. Right, but what should our role be as photojournalists working for them?

A. We have to be objective; we have to accept that. For example, when I worked for Human Rights Watch, they would take my pictures and sell them to raise money. What I always admired about Corinne Dufka is that she was a great photographer. And she quit and has literally become an investigator for Human Rights Watch. I think we have to be investigators.

Q. So you're saying that when we are working for N.G.O.'s, we may try and please the people we are working for instead of acting as true journalists?

A. Exactly. And that happens a lot — more than people will admit. Because you figure: "They are paying for a place for us to sleep. They are giving us vehicles to get around in. Well, then, we are certainly not going to go out and criticize them. And we know what they expect to see."

Q. How is this different than working for a magazine, which also expects to see something?

A. A magazine editor who hires me better understand that I am going to try and show you the truth. Some of my photos were just too hard to look at. But the truth of the matter was the picture of dead Americans in Falluja was going to run against an advertisement and the advertising people said: "No, no, no. Dead American bodies? Uh oh. No, no, no. Burnt lines? No, not like that." And in the end, Time magazine ran it in Pictures of the Year, you know? It was made for Newsweek, but it ran in Time.

Q. Because it was causing a problem with the editors? Or advertisers?

A. Yeah, but I shot the picture. I certainly didn't say: "Would the advertisers be upset if I show dead Americans — burnt, being beaten and tossed down the street? And then hung under a bridge and cut down?"

Q. Do we need to see images like that as Americans? There have been almost no images of dead Americans published.

A. We need to see it because it's reality. We go to the movies, and we look at violence splashed across the screen like spaghetti sauce. If we can't stomach watching our men and women being killed in these situations, then we shouldn't send them there to be killed in such gruesome ways. We can't have it both ways.

You want to sit there comfortably with your newspaper and blueberry muffin, and you don't want to see pictures that are going to upset your morning. That is the job of a journalist, to upset your morning. The problem with newspapers and magazines folding is that the investigative journalism is going to disappear. And these criminals doing these nasty and dirty things in the world are going to get away with it.

Q. Let me come back to the book. You said Eugene Smith and Louis Faurer were mentally ill. Do you think that there is a link between great photojournalists and mental illness?

A. Well, I think you have to be nuts to do this job. I think you have to be a monk. I think it just takes too much out of you. Anybody who wants to be with you has got to be super strong, because there is just too much, too much that is going on in your head. There is too much going on in your life.

I did two years in a mental hospital. I know what crazy is, so now I am just controlling my craziness. I think that everyone else should at least acknowledge that they are nuts. I acknowledge that I am quite out there. But I am out there to a point where I found a way to control it, and I found a way to channel it so that I can still function.

Q. When were you institutionalized?

A. When I was 15.

Q. And why did you include the intimate material about women and relationships in the book?

A. I felt this book had to be honest, and it was a way of exorcising a few demons. I felt that it had to be an honest book or it wouldn't have made sense, you know? This has been my journey. And why are you the way you are? Well, if you read this, then you start to see it didn't happen over night. It was a long process. And I think that is a very healthy thing, once you understand. I quit being a fashion photographer because I wanted to give something back.

I felt bad about some things I had done in the past. Why would I go off to these nasty places and risk my life? It was like a debt. I have used the analogy of Westerns. Westerns are always about revenge and redemption. This book is about, in a small way, a quiet revenge. And in a small way, trying to achieve some form of redemption. My revenge is to say, "I survived." The greatest form of revenge is to still be standing.

So many people, on so many different occasions, wanted to write me off. And so many times they were wrong. So many times people thought, "He is just a bum; he is a dope dealer." Everybody has someone decent inside of them. Once you acknowledge what that is — and you achieve that — you are going to be a better person.

Q. How long have you been a photographer?

A. Since 1971.

Q. Almost 40 years?

A. Almost 40 years. Yeah. I wanted to be a musician. I wanted to be Jimi Hendrix, but when I heard Jimi Hendrix, I realized I could never touch him. I wanted to be a painter, but Matisse and all those guys were ahead of me. And I wanted to be a writer, but you know, Richard Wright and all those guys. And I looked around and all there was was Gordon Parks and Roy DeCarava. I could compete, and I knew I could bring something. It's like Miles Davis. He was a drummer. But when he picked up a trumpet, he realized that he had found his instrument. When I picked up a camera, it was like one of those movies.

Source au 2012 01 19 : <http://lens.blogs.nytimes.com/tag/stanley-greene/>



Stanley Greene, *Explosion sur la route de Kirkouk*, Irak, avril 2004

Le cri des exilés – A drop of blood between Turkey and Syria, juillet 2011

The region of Hatay, formerly Alexandretta, shapes, on the map of Turkey, a drop of blood flowing at the southern tip. A badly healed wound between the two countries.

Before the start of the Arab revolution, Turkey and Syria had concluded a sorrowful reconciliation.

Today, thousands of Syrian Sunni Muslims, fleeing repression come naturally to take refuge from the Turkish side of the border. Faced with Syria, Antakya is the front line.

Guvecci village, Turkey, Border village with a history of smuggling between Turkey and Syria, now a haven for refugees from Syria. This village is under the control of a band of smugglers, they smuggle everything from cigarettes, to Cattle and drugs, they now Smuggle journalists into Syria.

Stanley Greene

Source au 2012 01 31: <http://noorimages.com/feature/a-drop-of-blood-between-turkey-and-syria/>

Depuis la fin du mois de mars, des milliers de Syriens descendent dans les rues pour exiger la fin du règne de la famille Assad. Un mouvement durement réprimé par le gouvernement de Bachar El-Assad. Les organisations de protection et de défense des droits de l'homme estiment à 1700 le nombre de morts, et 10.000 celui de prisonniers et de portés disparus sans compté la multitude de familles qui ont fui le pays.

Stanley Greene est allé rencontrer pour Polka ceux qui se sont réfugiés en Turquie et qui continuent de se battre contre le régime. Bloggeurs, déserteurs, passeurs, tous crient leur indignation face à un régime brutal qui a duré trop longtemps et rêvent de liberté.

Ils sont des milliers à s'être réfugiés en Turquie, fuyant la répression brutale qu'applique à ses opposants le régime de Bachar El-Assad. Le dictateur syrien, qui tente de noyer dans le sang le printemps arabe, veut dissimuler les massacres en interdisant l'entrée du pays aux journalistes. Alors que six camps d'accueil ont été installés du côté turc de la frontière, les militants politiques préfèrent la traverser par les sentiers de contrebande pour continuer plus librement la lutte. Internet et les réseaux sociaux sont devenus des armes de guerre. Les clandestins, que nos envoyés spéciaux ont rencontrés dans la province de Hatay, carrefour religieux et culturel longtemps disputé entre les deux pays, pratiquent la cyberrésistance en exposant au monde entier les vidéos des exactions perpétrées par les milices syriennes.

Guillaume Perrier

Sources au 2013 04 23 : <http://www.polkamagazine.com/14/le-mur/le-cri-des-exiles/370>
<http://www.polkamagazine.com/14/le-mur/le-cri-des-exiles/386>

Images tirées du reportage *Le cri des exilés*, Turquie, juillet 2011 sur le site de *Polka Magazine*.

Source au 2013 04 23 : <http://www.polkamagazine.com/galerie/le-cri-des-exiles/370>

Vidéo de présentation du sujet :

<http://www.polkamagazine.com/14/le-mur/le-cri-des-exiles/386>



Stanley Greene, *Camp de réfugiés syriens de Reyhanli*, frontière Turquie - Syrie, 26 juillet 2011
Ce village de tentes du Croissant-Rouge turc est posé au milieu d'une vaste plaine aride. Tenus au secret, les réfugiés réclament le droit de pouvoir communiquer avec le monde.



Stanley Greene, *Güveççi*, Turquie, 25 juillet 2011

Réfugié chez des contrebandiers turcs qui accueillent les clandestins, Ismaïl vient d'aller enterrer son frère Ayman, exécuté par les miliciens syriens alors qu'il tentait de passer en Turquie. Pour lui donner une sépulture, Ismaïl, lui aussi un opposant forcé à l'exil, a dû franchir la frontière deux fois.



Stanley Greene, *Village de Güveççi*, Turquie, 25 juillet 2011

Un contrebandier montre le visage d'Ayman, un Syrien tué la veille d'une balle dans la tête. Il avait d'abord été torturé. Les miliciens ont jeté son corps sur le bord d'une route.



Stanley Greene, *Antakya*, Turquie, 26 juillet 2011

Nazir, étudiant syrien de 22 ans, se cache avec cinq compagnons dans un appartement d'Antakya. Il lutte contre le régime de Bachar El-Assad avec son PC .



Stanley Greene, *Village de Güveççi*, Turquie, 25 juillet 2011

Cet homme qui montre ses papiers était un espion syrien qui surveillait ses concitoyens en Syrie puis en Turquie. Il a changé de camp après avoir été blessé lors d'une manifestation.



Stanley Greene, *Village de Güveççi*, Turquie, 25 juillet 2011

Le visage caché par sa veste, le chef des contrebandiers aide les clandestins syriens à passer la frontière et leur offre un refuge.

Turkey, Guvecci, 25 July 2011. Border village with a history of smuggling between Turkey and Syria, now a haven for refugees from Syria. This village is under the control of a band of smugglers, they smuggle everything from cigarettes, to Cattle and drugs, they now Smuggle journalists into Syria.



Stanley Greene, *Hôpital d'Antakya*, Turquie, 23 juillet 2011

«Ali» n'a pas voulu donner son vrai nom ni laisser voir son visage en entier, car sa famille est encore en Syrie. Il a été pris pour cible par des soldats en marge d'une manifestation contre le régime qui se tenait à Maar Al-Naman après la prière du vendredi. Il a perdu un bras et a dû subir plusieurs opérations du foie.



Stanley Greene, *Village de Güveççi*, Turquie, 25 juillet 2011

Une salle de classe de l'école est ouverte durant l'été pour les enfants du village et pour les petits réfugiés syriens qui prennent des cours de rattrapage.



Stanley Greene, *Güveççi*, Turquie, 28 juillet 2011

Mohammed, qui porte sa fille de 2 ans, Khadija, regarde son pays de l'autre côté de la frontière.

SUSAN MEISELAS



Susan Meiselas, *Sandinistas at the walls of the Esteli National Guard headquarters, Nicaragua, 16 juillet 1979*

Susan Meiselas (1948, Baltimore, Maryland, USA ; vit à New York, USA)

Diplômée du Sarah Lawrence College en 1970, Susan Meiselas devient l'assistante de Frederick Wiseman pour son film documentaire *Basic Training* en 1971. La même année, elle obtient son Master's Degree en Visual Education à Harvard, et jusqu'en 1973, travaille comme conseillère en photographie pour le Community Resources Institute de la New York City Public Schools, et publie l'ouvrage *Learning to See* en 1975. A partir de 1972, elle s'intéresse aux spectacles de strip-teases dans de petites villes de la Côte est. Cette série paraît dans *Carnival Strippers* en 1976. Susan Meiselas rejoint Magnum Photos en 1976. Elle couvre la guerre civile au Nicaragua en 1978 et en 1979. Elle obtient grâce à ce travail la Robert Capa Gold Medal en 1979. En 1980, elle devient membre de Magnum Photos et passe le reste de cette décennie à documenter les problèmes liés aux droits de l'homme, à travers l'Amérique latine. Elle retourne au Nicaragua en 1991 pour tourner avec deux réalisateurs *Pictures from a Revolution*, qui retrace les vies de celles ou ceux qu'elle avait photographiés lors de son premier séjour. Dans le même temps, elle rassemble des photographies et des documents pour raconter la première histoire illustrée du peuple kurde dans un ouvrage intitulé *In the Shadow of History : Kurdistan*, paru en 1997. En 2001, elle publie *Pandora's Box*, un reportage sur un club huppé de Manhattan connu pour ses hôtes dominatrices puis *Encounters with the Dani. Stories from the Baliem Valley*, en 2003, sur des Indigènes de la Papouasie de l'Ouest. Son travail a été récompensé à plusieurs reprises : Prix Leica d'Excellence (1982), Prix Hasselblad Foundation (1994) et Cornell Capa Infinity Award (2005). En 1992, elle a également obtenu la bourse MacArthur.

Source au 2015 02 24: http://www.bnf.fr/documents/dp_fondation_orange_magnum.pdf

Meiselas, le temps de voir

Ange-Dominique Bouzet, *Libération*, 10 août 2006

« L'enjeu, pour moi, au moment de la révolution au Nicaragua, c'était de prendre du temps : partir en payant mon vol, sans contrat de reportage. Je suis restée presque un an. Et j'ai vu et interrogé tout le monde : les sandinistes, mais aussi la garde et les troupes de Somoza, les gens dans les rues... »

Presque trente ans plus tard, Susan Meiselas le répète avec la même conviction : « Mon travail, c'est du temps » Le livre qu'elle a tiré de cette plongée au cœur de l'insurrection populaire qui mit fin, en 1979, à la dictature de Somoza a inspiré des vocations.

A Magnum, l'agence qu'elle avait intégrée trois ans auparavant, la démarche de cette "pétroleuse" avait pourtant été très mal reçue. Au point, se souvient Raymond Depardon, que certains claquèrent la porte pour s'en désolidariser : « On l'a accusée d'avoir vendu des armes », s'amuse-t-il. Sur Susan Meiselas, qu'il a invitée cette année à exposer à Arles, il ne tarit pas d'éloges : « Elle a un courage et une intelligence incroyables, alliés à une approche d'ethnologue et d'esthète. Elle est capable de s'engager complètement sur des sujets aussi différents que la révolution au Nicaragua, le strip-tease forain aux Etats-Unis, ou la cause des Kurdes. » Il sourit : « Et puis c'est quelqu'un qui revient sur les lieux du crime. Ça aussi, c'est appréciable. »

« Quelle utilité ? ». L'engagement dont elle avait fait preuve au Nicaragua, en effet, un an et un livre n'ont pas suffi à l'épuiser. « J'y suis retournée environ dix ans après, réinterviewer les gens que j'avais rencontrés », explique-t-elle. En 1992, elle en a fait un documentaire, *Pictures from a Revolution*, cosigné avec Alfred Guzzetti et coproduit par son mari, Richard P. Rogers (décédé en 2000).

« Mon idée était de recommencer tous les dix ans. Je suis revenue en 2004. Cette fois, l'objet devenait plutôt d'interpeller une nouvelle génération, qui n'avait pas vécu les événements. Mais, pour moi, c'était aussi affronter un questionnement de fond : quelle est l'utilité des photos d'histoire ? Et pour qui ? J'ai recherché les lieux que j'avais photographiés. J'y ai affiché les photos originales, telles que je les y avais prises vingt-cinq ans auparavant, en grands tirages « fresques », et j'ai interrogé les passants sur ce que ça leur évoquait. »

Complexité. Ce sont ces images en abyme (une vingtaine de photos « anciennes » repositionnées dans leur cadre initial) qu'Arles a choisi d'exposer, en dégagant un espace « son », un peu plus loin, pour l'audition de quelques-uns des témoignages recueillis [série *ReFraming History*, 2004]. Ce double dispositif aide à comprendre la démarche de Susan Meiselas, mais reste très elliptique par rapport à la complexité d'un travail destiné (on l'espère) à trouver sa forme d'expression définitive dans un livre ou dans un film. Rares sont, aujourd'hui, les visiteurs assez informés de l'évolution du Nicaragua pour capter d'emblée le positionnement de la photographe au regard d'une révolution populaire naguère victorieuse, et, depuis, dévoyée...»

Source au 2015 02 24 : http://www.lepointdujour.eu/images/documents/brochure_pe_dagogique_humaine_pataut.pdf

Susan Meiselas révèle les visages cachés de la révolution au Nicaragua

Antonin Sabot, PhotoSapiens, 2008

Les images de la révolution du Nicaragua par Susan Meiselas sont les plus connues de ce conflit. Elles montrent le rythme de cette révolution et l'âme cachée de ses révolutionnaires masqués. *Nicaragua* par Susan Meiselas est un classique, une référence. Il faut dire que quand un photographe de Magnum s'attache à un pays, on est rarement déçu, alors un pays comme le Nicaragua lors de la lutte du FSLN contre la dictature de Somoza a de quoi faire saliver d'avance.

Autant donc le dire tout de suite : on n'est pas déçu par cet ouvrage qui est à la fois un excellent livre photo mais aussi un document historique pour ceux qui s'intéressent à la révolution sandiniste. L'intérêt des images de Nicaragua, n'est pas leur perfection technique. On est là dans du reportage brut et l'on sent que Susan Meiselas est parfois obligée de faire avec les moyens du bord. Ainsi les photos de nuits sont parfois très floues, les contre-jour ne sont presque jamais débouchés ce qui fait qu'on ne voit pas tous les visages et le rendu varie grandement d'une période à l'autre. Mais là n'est pas le problème. On est dans du reportage brut. En réalité ses (relatives) imperfections apportent de la force à l'ensemble car on peut se sentir entraîné par elles. On voit qu'il n'y a pas d'artifices, que Susan Meiselas capte là l'animation, les pulsations de la révolution.

Résolument du côté des révolutionnaires, du moins dans son positionnement photographique, Susan Meiselas donne à voir leur engagement, depuis leurs entraînements jusqu'à leurs cris lorsqu'ils lancent leurs cocktails Molotov contre les chars des soldats de Somoza. Leurs visages sont cachés, mais expressifs car ils portent des masques de lutteurs, des écharpes colorées ou les masques enfantins des fêtes traditionnelles du Nicaragua. Les autres, en face, les soldats de Somoza sont ceux qui sont photographiés en contre-jour et dont les visages sont bouchés et noirs.

La plupart des images sont très fortes. Susan Meiselas est en contact direct avec les événements et les combattants. Elle se cache avec eux derrière les barricades de fortune, elle est en face d'eux, cachée à l'autre coin de la rue quand ils tirent sur les soldats. Parfois elle est même attirée de force dans une maison, protégée par les habitants qui voient venir « La Guardia ». Elle photographie alors les militaires au travers des grilles des fenêtres, craignant que le déclic de l'appareil photo ne la fasse remarquer, mais ne pouvant néanmoins s'empêcher de déclencher.

En plus des photographies, le caractère documentaire de ce livre est renforcé par une partie textuelle riche et intéressante. Une carte, une chronologie, des légendes assez détaillées et complétées de témoignages de certains acteurs du conflit. Tout va dans le sens du « témoignage » que voulait apporter Susan Meiselas.

[...] Quinze ans après la révolution, la photographe repart au Nicaragua pour retrouver les acteurs de la lutte d'alors [film documentaire *Pictures from a revolution*]. Pour mieux comprendre ce qui les avait poussés à l'époque, ce qu'ils ressentaient alors. Susan Meiselas revient elle aussi sur la manière dont elle a vécu les événements, analyse certaines photos et en livre le contexte. Une explication précieuse pour un livre de grande qualité.

Source au 2015 02 24 : http://www.photosapiens.com/IMG/article_PDF/Nicaragua-Meiselas-Susan_4189.pdf

In the Shadow of History : Kurdistan

À l'occasion de la première guerre irako-américaine, elle refuse de rejoindre le front et voyage durant des semaines à travers le Kurdistan irakien et collecte des photographies. Elle rassemble ainsi des images qui racontent la première histoire illustrée du peuple kurde dans un ouvrage intitulé *In the Shadow of History : Kurdistan*, paru en 1997. Elle s'intéresse à l'histoire visuelle du peuple kurde, persécuté par les régimes irakien, iranien et turc.

Sa démarche est innovante en ce sens que ses photographies passent au second plan. Elle recherche et met en ligne les photos de particuliers (aka Kurdistan) pour constituer une mémoire collective. Un travail collaboratif et communautaire où son rôle tient plus de l'éditeur que du photographe. Susan Meiselas s'appuie sur une notion essentielle dans le domaine du photo reportage : le retour. Cette notion centrale, à laquelle la notion de temps est sous-jacente, revêt deux significations. Quand elle capture des images, elle cherche à remettre ensuite une photo aux protagonistes. Cette restitution des images prises aux participants, volontaires ou non, peut intervenir peu de temps après l'acte photographique ou dix ans plus tard. Cette forme de réappropriation de la photo singularise Susan Meiselas dans le paysage des photoreporters.

Ainsi, son travail s'observe sur la durée, il ne s'agit pas simplement d'une vision instantanée, mais plutôt du travail du temps sur cette vision.

Source au 2015 02 24 : http://www.lepointdujour.eu/images/documents/brochure_pe_dagogique_humaine_pataut.pdf



Susan Meiselas, *Barricade sandiniste*, Nicaragua, 1978-1979



Susan Meiselas, *Barricade sandiniste*, Nicaragua, 1978-1979



Susan Meiselas, *Returning home*, Masaya, Nicaragua, September 1978



Susan Meiselas, *One hour after the taking of San Isidro*, Nicaragua, 1979



Susan Meiselas, *Jinotepe*, Nicaragua, 1978, A funeral procession for assassinated student leaders. Demonstrators carry a photograph of Arlen Siu, an FSLN guerrilla fighter killed in the mountains three years earlier

" One day, after a shooting in Jinotepe, some students carried around the portrait of a young woman named Arlen Siu who had been killed months before in the mountains. At one point, as they charged down the street chanting, someone confronted me with a bullet made in the U.S.A. and asked me what I was doing there, and which side I was on. It went beyond the question of "Why am I taking photographs?" or "Who am I taking pictures for?" It was a pivotal moment. It gradually became clear to me that as an American, I had a responsibility to know what the U.S. was doing in other countries. "

Susan Meiselas, tiré de *In History*, New York, ICP / Göttingen, Steidl, 2008

Source au 2015 02 24: <http://www.susanmeiselas.com/latin-america/nicaragua/#id=insurrection>



Susan Meiselas, *Matagalpa*, Nicaragua August 26, 1978. First day of popular insurrection

"...At the time, I wasn't taking a position in the debate about whether war should or shouldn't be shown only in black and white...I initially worked with two cameras, one in black and white and the other in color, but increasingly came to feel that color did a better job of capturing what I was seeing. The vibrancy and optimism of the resistance, as well as the physical feel of the place, came through better in color."

Susan Meiselas, tiré de *In History*, New York, ICP / Göttingen, Steidl, 2008

Source au 2015 02 24: <http://www.susanmeiselas.com/latin-america/nicaragua/#id=insurrection>



Susan Meiselas, *Cuesta del Plomo*, hillside outside Managua, a well known site of many assassinations carried out by the National Guard, Nicaragua, 1978-1979.

"I used to get in the car as early in the morning as I could and just drive, looking for things that seemed unusual. One day I was driving on the outskirts of Managua when I smelled something. It was a very steep hill, and as I got closer to the top the odor overwhelmed me. I looked out and saw a body and stopped to photograph it. I don't know how long it had been there, but long enough for the vultures to have eaten half of it. I shot two frames, I think, one in color and one in black and white, then got out. The images I made of the body were powerful partly because of the contrast with the beauty of the landscape. For me [the photo] was the link to understanding why the people of Nicaragua were so outraged. [On the other hand] the American public could not relate their reality to this image. They simply could not account for what they saw. "

Susan Meiselas, *Exposure 21*, n°1, 1988

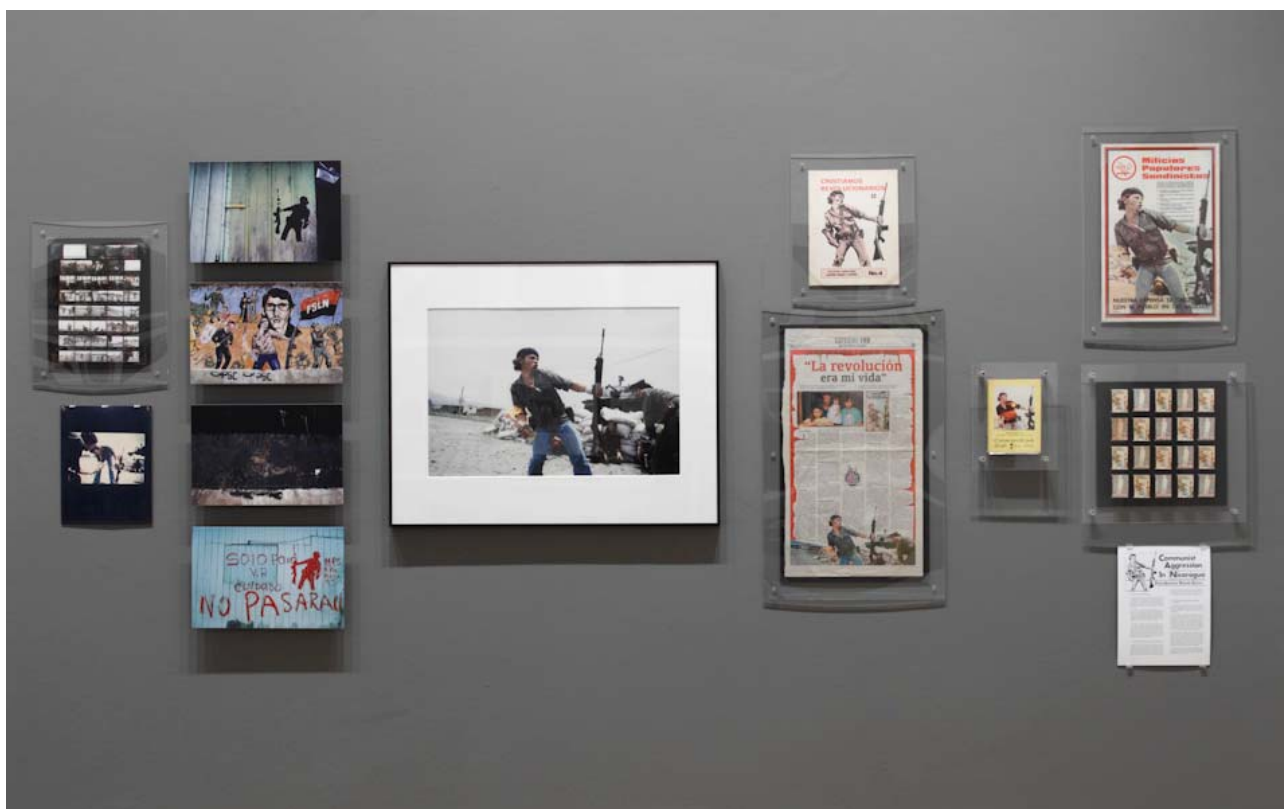
Source au 2015 02 24: <http://www.susanmeiselas.com/latin-america/nicaragua/#id=insurrection>



Susan Meiselas, *Cuesta del Plomo*, de la série *ReFraming History*, Nicaragua, 2004



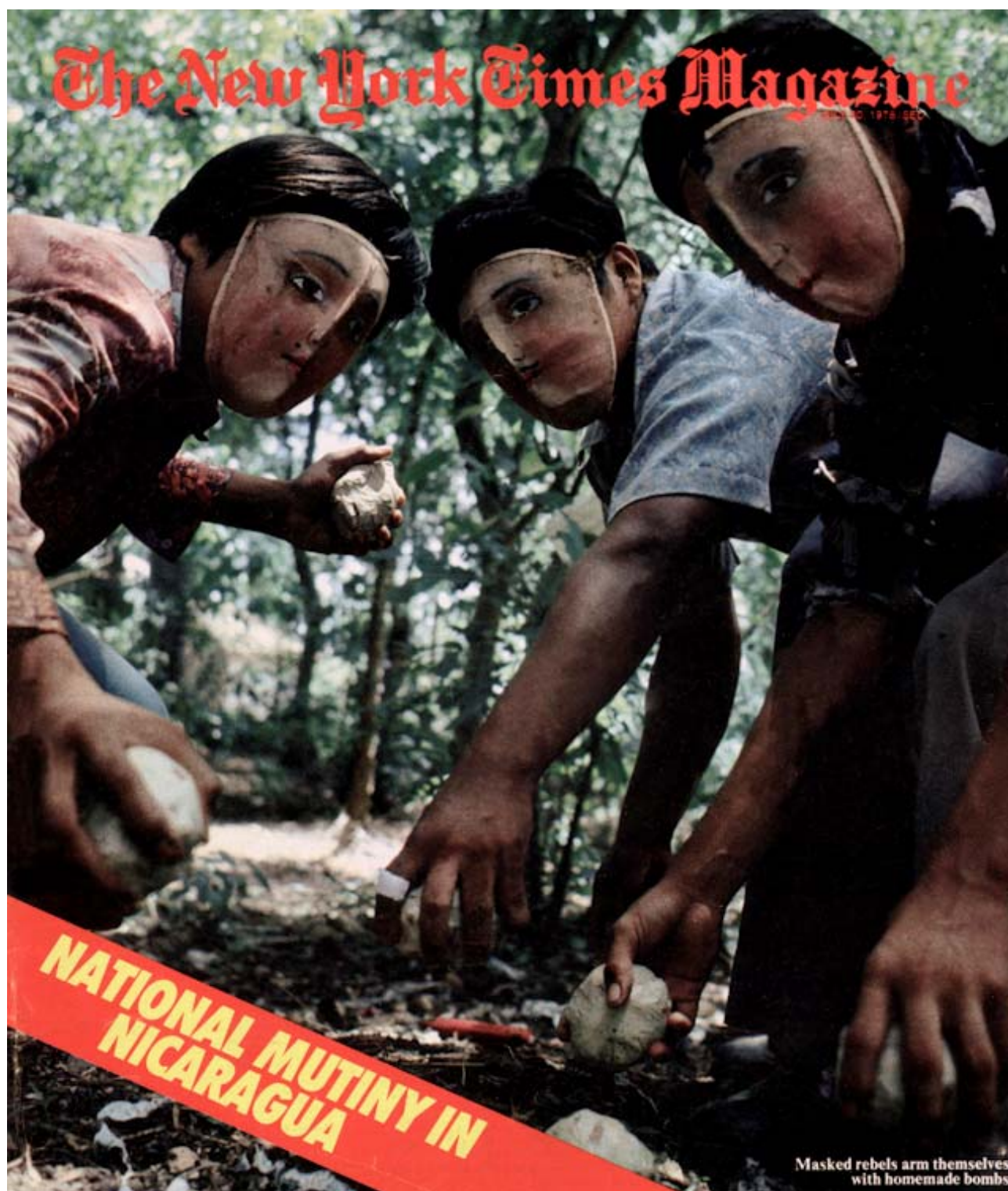
Susan Meiselas, de la série *ReFraming History*, Nicaragua, 2004



Susan Meiselas, vue de l'exposition *Mediations*, Palau de la Virreina, Barcelona, 2011



Susan Meiselas, exposition *In History*, International Center of Photography, New York, 2008



Susan Meiselas, *Monimbo*, Nicaragua, 1978, *The New York Times Magazine*, juillet 1978, couverture



Susan Meiselas, *Souleimaniye*, Kurdistan d'Irak, 1991, Trench graves are exhumed at the former Iraqi military headquarters of Sardaw on the outskirts of Sulaimaniya. A total of 18 Iranian soldiers were found executed in violation of the Geneva Conventions. An additional 13 civilians were buried beside them.

When the Gulf War began, I, like most Americans, knew little about the Kurds. My first visit to the region was brief. Pleased to have the Western press witness the Kurds' pressing need for humanitarian aid, Iran granted me a five-day visa and access to the Kurdish refugee camps. It was barely enough time to leave Paris, cross the Iranian border and get to the "liberated" zone within Northern Iraq. While the world's attention was concentrated on the flight of the Kurds, I was drawn to the places from which they'd come. I drove in along the same road upon which many Kurds were still fleeing.

Susan Meiselas, *Kurdistan: In the Shadow of History*, 1997

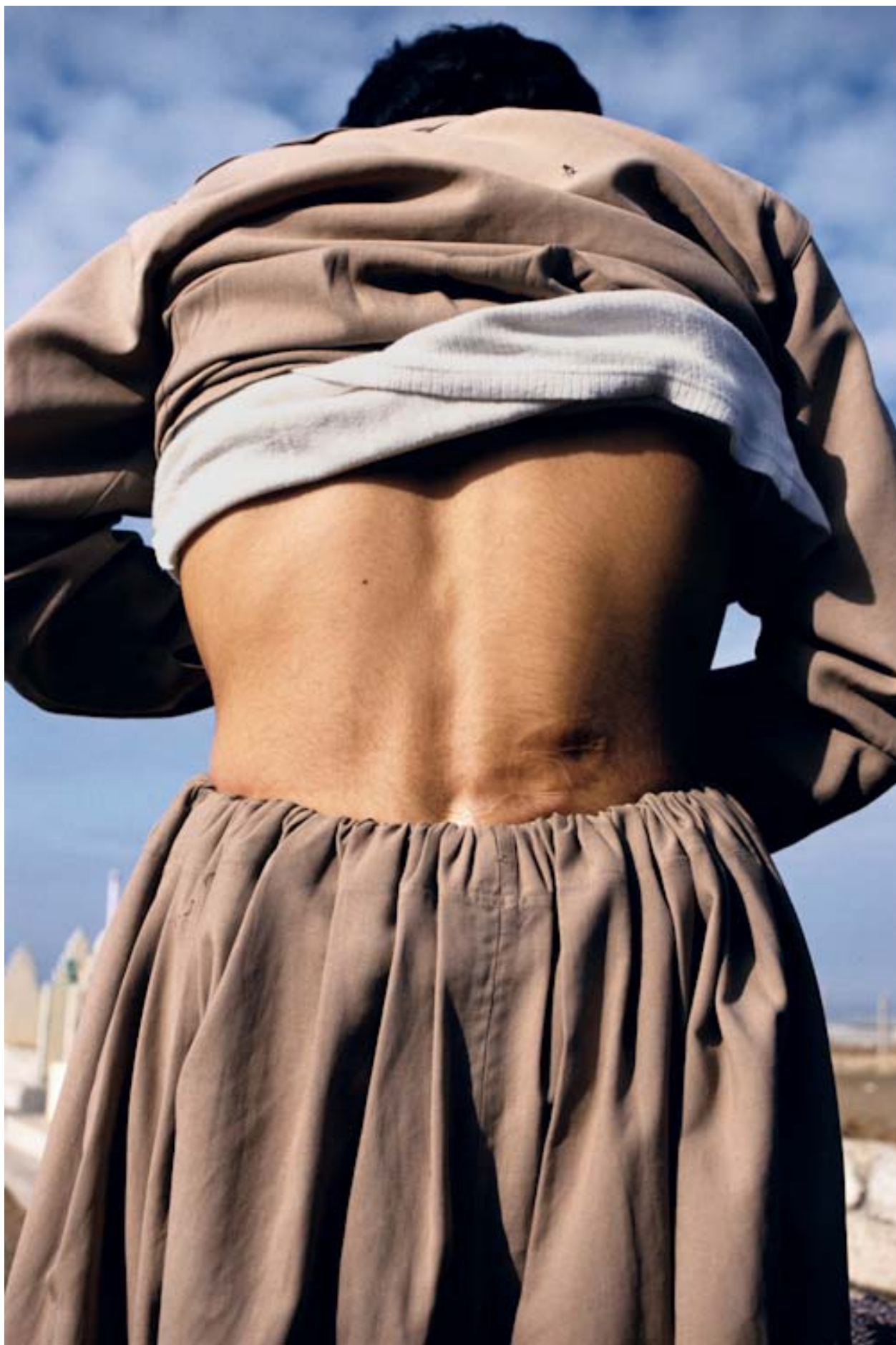
Source au 2015 02 24: <http://www.susanmeiselas.com/archive-projects/kurdistan/>



Susan Meiselas, *Tombes d'enfants*, Irak, 1992, de la série *Kurdistan*



Susan Meiselas, *Koreme*, Nord de l'Irak, 1992, *Veuve près d'une fosse commune liée à un massacre*, de la série *Kurdistan*



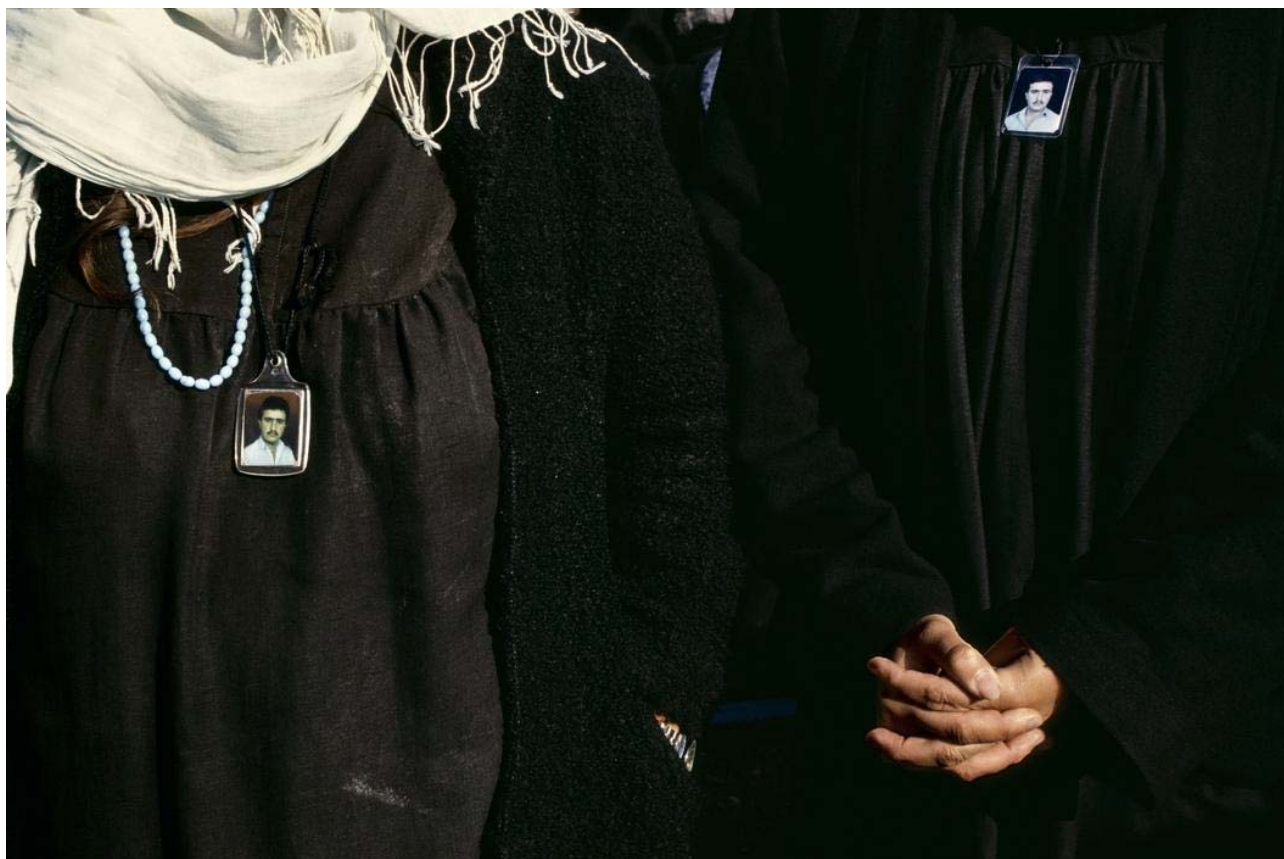
Susan Meiselas, Arbil, Nord de l'Irak, décembre 1991, Taymour Abdullah, 15, the only survivor of a mass execution, shows his wound, de la série *Kurdistan*



Susan Meiselas, Arbil, Nord de l'Irak, décembre 1991, Taymour Abdullah, 15, shows his wounds to prove his story of escape from a mass killing, de la série *Kurdistan*



Susan Meiselas, *Qala Diza*, Nord de l'Irak, 1991, Looking over the town as families return to the ruins of their homes after the Iraqi army forced them to leave in 1989



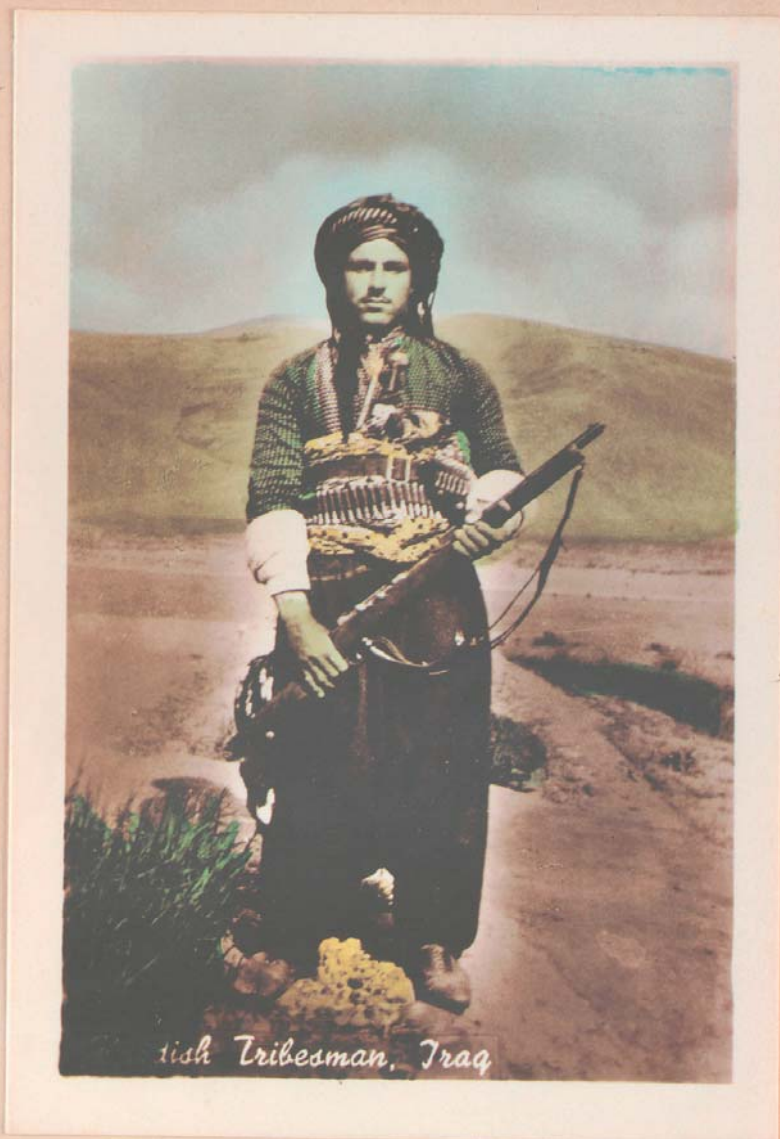
Susan Meiselas, *Des membres d'une famille portent en pendentif les portraits de peshmerga martyrs dans un cimetière d'Arbil, nord de l'Irak, 1991*, de la série *Kurdistan*



Susan Meiselas, *Jamal Kader Osman montre son portrait en peshmerga lors de la rébellion de 1963, Arbil, nord de l'Irak, 1991*

KURDISTAN

In the Shadow of History



SUSAN MEISELAS

Susan Meiselas, *Kurdistan, In the Shadow of History* (ICP / Steidl, 1997), Couverture du livre montrant une carte de vœux avec un ruban jaune à gauche et la photographie d'un peshmerga. Cette carte fut donnée à Susan Meiselas par la spécialiste de la langue et de la littérature kurdes Joyce Blau, qui la tenait elle-même de l'héritage du père dominicain Thomas Bois



DOSSIER DE PRESSE

SUSAN MEISELAS MEDIATIONS

06/02 – 20/05/2018

JEU DE PAUME

CONCORDE

WWW.JEUDEPAUME.ORG



JEU DE PAUME

POINTS FORTS

- À la fin des années 1970, en dehors de toute commande de presse, Susan Meiselas s'est rendue au Nicaragua pour couvrir l'insurrection populaire déclenchée par l'assassinat du directeur du journal d'opposition, *La Prensa*. Elle est alors devenue l'une des photojournalistes les plus célèbres au monde pour ses images en couleur de la révolution sandiniste nicaraguayenne. Certaines d'entre elles sont désormais des icônes de ce mouvement. Susan Meiselas n'a pas vu dans cette insurrection une série de faits d'actualité isolés comme l'aurait fait un photojournaliste, mais un processus historique aux développements quotidiens. Elle a adapté sa démarche au conflit et au terrain.
- Cette rétrospective présente, entre autre œuvres majeures de Meiselas : *Nicaragua - Mediations* (1978-1982) et *Kurdistan* (1991-2007), quatre séries d'œuvres de jeunesse, dont certaines sont rarement exposées, et son travail tout récent sur la violence domestique, *A Room of Their Own* (2015-2017).
- Susan Meiselas a commencé à pratiquer la photographie documentaire dans les années 1970. Depuis, elle n'a jamais cessé de questionner les interactions avec les modèles de ses portraits. Chacun de ses projets – dont certains s'étendent sur le long terme – remet en cause l'acte photographique et le rôle joué par l'image dans la société contemporaine.
- Avec *Mediations* (1982), qui donne son nom à la présente exposition, Meiselas met en lumière les effets de la circulation des images sur leur sens. À une époque où, grâce aux nouvelles technologies, la photographie fait l'objet d'échanges planétaires, l'attitude de Meiselas est sans précédent alors même que ses projets d'archivage constituent un précédent précieux. Deux d'entre eux, ceux consacrés au Nicaragua et au Kurdistan, sont largement représentés dans cette exposition.
- La rétrospective met l'accent sur l'évolution de la pratique photographique de Susan Meiselas à partir des années 1970. À ses débuts, elle abordait souvent les sujets de ses portraits en les impliquant d'une façon ou d'une autre dans son processus créatif. Dans *44 Irving Street* (1972), elle demandait ainsi aux personnes photographiées de commenter leur représentation et, dans *Carnival Strippers* (1975), un enregistrement sonore du contexte dans lequel les images avaient été prises apportait un complément d'information sur la vie des strip-teaseuses. Son intérêt pour le document d'archives et pour la compilation des récits visuels remonte également à cette période (Lando, 1975), une veine qui s'affirmera dans son travail de recherche sur le Kurdistan. Son traitement de l'image montre que, dans sa pratique artistique, Meiselas considère le cadre photographique comme un moment temporel complémentaire d'autres façons de cadrer et de capturer le réel, qui peuvent évoluer au fil du temps.
- L'exposition comporte aussi une sélection de séries photographiques qui confortent le rôle de Meiselas comme pionnière des révisions critiques de la photographie documentaire, un statut qu'elle partage avec des artistes comme Allan Sekula et Martha Rosler.

SUSAN MEISELAS

MÉDIATIONS

6 | 02 – 20 | 05 | 2018

La rétrospective consacrée à la photographe américaine Susan Meiselas (1948, Baltimore) réunit une sélection d'œuvres des années 1970 à nos jours. Membre de Magnum Photos depuis 1976, Susan Meiselas questionne la pratique documentaire. Elle s'est fait connaître par ses images sur les zones de conflit en Amérique centrale dans les années 1970 et 1980, notamment grâce à la force de ses photographies couleurs. Couvrant de nombreux sujets et pays, de la guerre aux questions des droits de l'homme, de l'identité culturelle à l'industrie du sexe, elle utilise la photographie, le film, la vidéo et parfois des matériaux d'archives dans une volonté constante de construire des récits auxquels elle associe ses sujets. L'exposition met en évidence la démarche, tant personnelle que géopolitique, spécifique à Susan Meiselas en montrant comment celle-ci évolue au fil du temps et des conflits et comment elle interroge en permanence le processus photographique et son propre rôle de témoin.

Ses premiers travaux illustrent déjà sa pratique photographique ultérieure de l'intime et du mode participatif. Son tout premier projet, *44 Irving Street* (1971), série de portraits en noir et blanc, lui offre, à travers l'appareil photo, la possibilité d'interagir avec les autres locataires de la pension où elle vivait durant ses études. Pour *Carnival Strippers* (1972-1975), elle suit durant trois étés consécutifs des strip-teaseuses travaillant dans des fêtes foraines de Nouvelle-Angleterre. Le reportage est complété d'enregistrements audio des femmes, de leurs clients et de leurs managers.

De cette période, date aussi *Prince Street Girls* (1975-1992) qui a pour décor le quartier de Little Italy, à New York, où Susan Meiselas vit encore aujourd'hui. Photographiant un même groupe de jeunes filles sur plusieurs années, elle réalise une chronique des relations suivies développées entre les jeunes filles et la photographe.

Trois séries importantes constituent l'axe central de l'exposition : *Nicaragua, El Salvador* et *Kurdistan*. Réalisées entre la fin des années 1970 et les années 2000, elles montrent la manière dont l'artiste interroge la pratique de la photographie. À l'occasion de ses nombreux voyages au fil des décennies, en temps de guerre comme en temps de paix, Meiselas revient sur les lieux de ses premières photographies et se sert de ces images pour retrouver les personnes qu'elle avait rencontrées et continuer ainsi à enregistrer leurs témoignages.

Avec son projet *Mediations* (1982), Susan Meiselas montre combien la signification des photographies varie selon le contexte de leur diffusion. Son approche inédite est presque prophétique dans un monde où la diffusion de l'image est facilitée par la technologie.

À partir de 1997, Meiselas, convaincue que chaque conflit doit être abordé différemment, a également recours à la vidéo pour témoigner des conflits. *Kurdistan: In the Shadow of History* (1997) est composée de photographies et de vidéos, mais aussi de documents et de témoignages oraux réunis par l'artiste.

En 1992, Meiselas, invitée à participer à une campagne de sensibilisation sur la violence domestique, photographie des scènes de crime en suivant une équipe de policiers, puis sélectionne dans les archives de la police de San Francisco des documents accompagnés de photos. Ces recherches l'ont conduite à créer *Archives of Abuse*, collages de rapports et de photographies de police, exposés dans les espaces publics de la ville, par exemple sous forme d'affiches dans les abribus.

Pour la rétrospective au Jeu de Paume, Susan Meiselas a créé une nouvelle œuvre, commencée en 2015 et inspirée par son engagement auprès de Multistory, association basée au Royaume-Uni. Cette dernière série réalisée dans un foyer pour femmes, *A Room of Their Own* (2015-2017) porte à nouveau sur le thème de la violence domestique, cette fois en Angleterre. L'installation comprend cinq récits en vidéo qui présentent les photographies de l'artiste, des témoignages de première main, des collages et des dessins.

L'exposition du Jeu de Paume est la plus complète qui lui ait jamais été consacrée en France. Elle retrace sa trajectoire d'artiste visuelle qui, depuis les années 1970, associe ses sujets à sa démarche et questionne le statut des images par rapport au contexte dans lequel elles sont perçues.

Commissaires : Carles Guerra et Pia Viewing

BIOGRAPHIE

Susan Meiselas (Baltimore, Maryland, 1948) a obtenu une licence de lettres en 1970 et une maîtrise en arts plastiques à Harvard University en 1971. Elle travaille et vit à New York. Elle a fait l'objet d'expositions personnelles à Paris, Madrid, Amsterdam, Francfort, Londres, Los Angeles, Chicago et New York, et ses œuvres figurent dans des collections américaines et internationales.

Le premier essai photographique majeur de Meiselas porte sur la vie des strip-teaseuses dans les foires de campagne de la Nouvelle-Angleterre ; elle les photographie trois étés de suite tout en enseignant la photographie dans les écoles publiques de New York. D'abord paru en 1976, *Carnival Strippers* sera republié dans une nouvelle édition (avec un CD d'enregistrements audio) par Steidl/Whitney en 2003. En 1976, Meiselas est admise au sein de la coopérative photographique Magnum Photos. Entre 1976 et 1978, elle suit un groupe de jeunes filles du quartier new-yorkais de Little Italy. De ce reportage, intitulé *Prince Street Girls*, naîtra une relation durable avec ses modèles.

Meiselas est surtout connue pour sa couverture de l'insurrection nicaraguayenne et pour ses reportages sur les problèmes de droits de l'homme en Amérique latine pendant plus d'une décennie. En 1978, elle se rend pour la première fois au Nicaragua et, cette année-là, une de ses images iconiques fait la couverture du *New York Times Magazine*. En 1981, elle publie *Nicaragua: June 1978-July 1979*, réimprimé en 2008 (avec un DVD du film *Pictures from a Revolution*) et en 2016 (avec une application de réalité augmentée pour visionner des extraits de film à partir des photographies). Son image de Pablo Jesús Aráuz, l'« homme au cocktail Molotov », prise le 16 juillet 1979 peu avant la victoire sandiniste, deviendra un emblème de cette révolution. Elle apparaît sous forme recontextualisée dans l'installation *The Life of an Image: 'Molotov Man'*, 1979-2009.

Meiselas intervient comme conseillère artistique sur deux projets collaboratifs destinés à soutenir et mettre en lumière le travail de photographes régionaux. Le premier, *El Salvador: The Work of Thirty Photographers, Writers and Readers*, 1983, intègre également ses propres images. Le second, *Chile from Within*, W.W. Norton, 1991, se concentre sur des œuvres de photographes ayant vécu sous le régime de Pinochet.



Portrait de Susan Meiselas, Monimbo, Nicaragua, septembre 1978
© Alain Dejean Sygma

Meiselas coréalise également quatre films : *Living at Risk: The Story of a Nicaraguan Family*, 1986 ; *Voyages*, sur son travail au Nicaragua, tourné conjointement avec le réalisateur M. Karlin ; *Pictures from a Revolution*, 1991, avec R.P. Rogers et A. Guzzetti ; et *Reframing History*, 2004.

En 1992, Meiselas publie *Kurdistan: In the Shadow of History*, Random House, 1997 ; University of Chicago Press, 2008. Cet ouvrage voit le jour en même temps que *akaKurdistan*, 1998, archives en ligne de la mémoire collective kurde, actuellement présentées sous la forme d'une carte physique en lien avec des livres d'images réalisés par des contributeurs de la diaspora kurde du monde entier. *Pandora's Box*, Trebruk/Magnum Editions, 2003, est une exploration, entamée en 1995, d'un club sado-masochiste new-yorkais. Ces deux projets font aussi l'objet d'expositions.

Encounters with the Dani, 2003, retrace en images soixante ans d'échanges avec les Dani, une ethnie de Papouasie occidentale en Indonésie. L'ICP, New York, organise la rétrospective *Susan Meiselas: In History* et publie le catalogue (Steidl/ICP, 2008).

En 1992, Meiselas est chargée par la Liz Claiborne Foundation d'une campagne publicitaire visant à sensibiliser le grand public aux violences domestiques. Ses recherches auprès du San Francisco Police Department la conduisent à réaliser des collages réunissant des rapports de police et des documents photographiques, le résultat, *Archives of Abuse*, étant affiché sur des arrêts de bus.

En 2015, Meiselas s'intéresse à d'anciennes victimes de maltraitance familiale dans une région postindustrielle du Royaume-Uni. *A Room of Their Own*, dernier en date de ses livres, récit visuel à plusieurs niveaux constitué de photographies, de témoignages de première main et de collages, est le fruit d'une collaboration entre ces femmes, des artistes locaux, Meiselas et Multistory, association artistique à but non lucratif.

L'EXPOSITION

« C'est une chose importante pour moi – en fait, un élément essentiel de mon travail – que de faire en sorte de respecter l'individualité des personnes que je photographie, dont l'existence est toujours liée à un moment et à un lieu très précis. »
Susan Meiselas

La présente exposition, intitulée « Médiations » en référence à l'une de ses installations, est la plus complète rétrospective jamais organisée en Europe : les œuvres présentées couvrent l'ensemble de son parcours, depuis les années 1970 jusqu'à aujourd'hui. L'œuvre *Mediations* (1978-1982) se fonde sur le travail initialement mené par Meiselas lors de l'insurrection populaire au Nicaragua. Le choix d'images auquel elle procède pour la publication de *Nicaragua: June 1978-July 1979* ainsi que l'utilisation que les médias font de ces mêmes images lui inspirent de nombreuses questions sur le rapport entre l'usage de l'image et le contexte. À la fin des années 1990, elle commence à recourir aux archives, qu'elle collecte et incorpore à ses publications comme à ses installations multimédia, donnant ainsi une voix aux individus et aux communautés soumis à la violence et à la répression.

L'approche de Meiselas est souvent multiple, son œuvre se déployant sous des formes variées : essais photographiques, installations, livres et films. Les documents publiés dans *Kurdistan : In the Shadow of History* (1997), par exemple, furent ensuite utilisés pour constituer – sous le titre d'*akaKURDISTAN* (1998) – une archive de mémoire collective en ligne, avant d'être présentés aujourd'hui comme une « carte aux histoires » qui, régulièrement alimentée, réunit des contributions issues de la diaspora kurde. Meiselas a aussi initié et dirigé la publication de deux volumes consacrés à des photographes régionaux : *El Salvador: The Work of Thirty Photographers* (1983) et *Chile From Within* (1991), qui présente le travail de photographes chiliens sous le régime de Pinochet. Enfin, elle a coréalisé quatre films sur le Nicaragua : *Living at Risk: The Story of a Nicaraguan Family* (1985), *Voyages* (1985), *Pictures from a Revolution* (1991) et *Reframing History* (2004) – les trois derniers étant diffusés dans cette exposition.

C'est une démarche unique que l'exposition révèle : celle d'une photographe qui n'a jamais cessé de questionner le statut de ses images par rapport au contexte de leur réception, ni de lier dimension personnelle et dimension géopolitique au fil des époques et des conflits.

PREMIÈRES ŒUVRES

C'est par une exploration de son environnement immédiat que Susan Meiselas fait ses débuts dans la photographie. *44 Irving Street* (1971) est une série de portraits des habitants de la maison où Meiselas logeait quand elle était étudiante. Chaque photographie nous montre un ou une locataire



Susan Meiselas, *Mississippi*. Série *Porch Portraits*, 1974 © Susan Meiselas/Magnum Photos

dans un coin de sa chambre. Certaines images s'accompagnent d'un court texte dans lequel la personne photographiée décrit la façon dont elle se perçoit à travers l'image. Meiselas noue ici une relation avec ses modèles qui lui permet d'explorer visuellement le rapport que chacun entretient à ce lieu. La série *Porch Portraits* (1974) témoigne de l'exploration menée par Meiselas alors qu'elle enseignait la photographie aux élèves d'une école élémentaire en Caroline du Sud. Franchissant la frontière invisible entre espace public – figuré par la route – et propriété privée, l'artiste a photographié les habitants sur le porche de leur petite maison en bois.

Après cette première expérience, Meiselas entame un autre projet, qui implique cette fois la communauté de Lando, une ancienne petite ville textile, longtemps propriété de l'usine locale, dont elle décide de retracer la vie sur plusieurs générations. Ce travail – le premier de Meiselas à convier la communauté à participer à la constitution de l'archive – juxtapose des images extraites d'albums de famille et des portraits des habitants.

Prince Street Girls (1975-1990) rassemble des photographies prises pendant quinze années à Little Italy, un quartier de New York où Meiselas vit encore aujourd'hui. Les jeunes filles, qui avaient entre 8 et 10 ans en 1975, traînaient ensemble dans les rues, et c'est par hasard qu'elles attirèrent l'attention de la photographe. Les images captent la progressive transformation de leur corps et de leur vie tandis qu'elles deviennent des jeunes femmes.

AMÉRIQUE CENTRALE

Le cœur de l'exposition est constitué d'œuvres sous-tendues par la question de l'usage de l'image photographique. En 1978, Meiselas se rend de son propre chef au Nicaragua afin de couvrir l'insurrection populaire qui fait suite à l'assassinat du rédacteur en chef du journal d'opposition *La Prensa*. « Je ne suis pas photographe de guerre au sens où je ne vais pas exprès dans les zones de conflit. Ce qui m'intéresse, ce n'est pas la surface des choses mais ce qui fait qu'elles se produisent. » Pendant trente années où se succèdent périodes de guerre et d'accalmie, Meiselas reviendra sur les sites de ces premières images, utilisant son livre *Nicaragua : June 1978-July 1979* (dont une première édition paraît en 1981) pour retrouver les personnes qu'elle a photographiées et enregistrer leurs témoignages. L'aboutissement de ce travail est *Pictures from a Revolution* (1991), son troisième film sur le Nicaragua.

Deux installations – *Mediations* (1978-1982) et *Molotov Man* (1979-2009) – retracent l'histoire des photographies de Meiselas par rapport au contexte qui a permis leur publication ou leur réappropriation. Certaines ont aujourd'hui valeur d'icônes de la révolution sandiniste. En 2004, l'artiste retrouve les lieux où elle a saisi la vie quotidienne à l'époque des turbulences et y installe de larges bannières de ses photographies d'alors. En faisant revivre la mémoire collective, elle questionne ainsi la valeur des images face au temps. Le processus spécifique de création *in situ* de cette œuvre constitue le thème central de son film *Reframing History* (2004).

La série *El Salvador* (1978-1983) documente la violence de la dictature militaire et de la guerre civile suite au coup d'État de 1979. Meiselas décrit la vie telle qu'elle se poursuit à proximité des sites de massacre, révélant la tension persistante entre militaires et civils.

KURDISTAN

Kurdistan (1991-2007) est un travail multimédia associant photographies, vidéos, documents et témoignages recueillis par l'artiste. Véritable archive de la mémoire collective, *Kurdistan* décrit l'histoire d'un peuple dispersé de par le monde. À l'origine, Meiselas se rend dans le nord de l'Irak pour documenter le génocide ordonné à l'encontre des Kurdes par Saddam Hussein lors de la campagne d'Anfal en 1988. Les photographies contemporaines, se dit-elle, ont le pouvoir de témoigner des crimes lorsqu'elle donne à voir l'exhumation des restes humains gisant au fond d'une fosse commune. Les victimes, cependant, appartiennent à une société que seules peuvent décrire les images qui, depuis des siècles, disent l'aspiration du peuple kurde à avoir une patrie. L'installation comprend une carte aux histoires, qui se complète régulièrement de témoignages de la diaspora kurde (recueillis dans des ateliers) et fait de chaque exposition l'occasion d'une réactualisation.

L'INDUSTRIE DU SEXE

Durant trois étés consécutifs, Meiselas a suivi les strip-teaseuses d'un spectacle de fête foraine à travers la Nouvelle Angleterre. L'installation *Carnival Strippers* (1972-1975) est l'aboutissement de ce premier essai photographique remarquable qu'accompagnent des enregistrements audio de ces femmes, de leurs managers et des spectateurs. Munie d'un simple Leica sans flash, Meiselas a photographié ces femmes au travail, éclairant la dynamique de pouvoir inhérente aux « spectacles



Susan Meiselas, *Maîtresses Solitaire et Delilah II, loge. NYC, USA. Série Pandora's Box, 1995* © Susan Meiselas/Magnum Photos

féminins » envisagés selon la double perspective du portrait et du reportage. « Ce ne sont pas seulement des corps nus, » dit-elle « mais de vraies femmes avec une histoire personnelle. »

La série *Pandora's Box* (1995), réalisée dans les clubs SM de New York, peut être considérée, à certains égards, comme le prolongement de *Carnival Strippers*. Les images sont ici mises en rapport avec les témoignages des personnes impliquées – directeur du club, maîtresses et clients. Meiselas découvre l'existence d'un autre rapport à la violence et à la douleur dans l'espace clos du club : la violence y est maîtrisée, la douleur, auto-infligée. Une publication paraît, qui précède, comme souvent chez Meiselas, la présentation de la série sous forme d'exposition.

VIOLENCE DOMESTIQUE

En 1992, Meiselas est sollicitée pour participer à une campagne de sensibilisation à l'augmentation de la violence domestique à San Francisco. Ainsi naît le projet des *Archives of Abuse*, une série de collages juxtaposant rapports de police et photographies de scènes de crime, que l'artiste expose dans certains espaces publics, notamment les abribus. « Mon instinct m'a dicté de commencer par le plus manifeste – les traces dans les hôtels, chez les gens [...] J'ai perçu le pouvoir de l'absence dans ces archives des violences faites aux femmes. J'imaginai les lieux où les choses s'étaient produites et l'image faite après coup m'apparaissait comme vide. Une cicatrice, une blessure sont des preuves manifestes, mais le lieu lui-même n'est vraiment connu que de la personne à qui la violence a été infligée. Il existe dans sa mémoire. » En 2015, Meiselas entame un travail avec des femmes qui ont survécu à la violence domestique dans une région postindustrielle du nord de l'Angleterre.

A Room of their Own, son œuvre la plus récente, est un récit visuel fait de photographies, de collages et de témoignages recueillis à la faveur d'une collaboration entre ces femmes, plusieurs artistes locaux, Meiselas elle-même et Multistory, une association artistique à but non lucratif.

« Chaque chambre, chaque vie est unique, dans cette série. Chaque espace photographié est à la fois une archive et une sorte de miroir. La femme n'apparaît pas, et pourtant elle est présente... Ces photographies peuvent faire office de souvenir d'un paysage singulier à un moment précis d'une histoire. »



SUSAN MEISELAS

MÉDIATIONS

06/02/2018 – 20/05/2018

JEU DE PAUME
DOSSIER DOCUMENTAIRE

DOSSIER DOCUMENTAIRE MODE D'EMPLOI

Conçu par le service éducatif, en collaboration avec l'ensemble du Jeu de Paume et les professeurs-relais des académies de Créteil et de Paris, ce dossier propose aux enseignants et aux équipes éducatives des éléments de documentation, d'analyse et de réflexion.

Il se compose de trois parties :

Découvrir l'exposition offre une première approche du projet et du parcours de l'exposition, ainsi que des orientations bibliographiques.

Approfondir l'exposition développe plusieurs axes thématiques autour des conceptions de la représentation et du statut des images.

Pistes de travail initie des questionnements et des recherches, en lien avec une sélection d'œuvres et de documents présentés dans l'exposition.

Disponible sur demande, le dossier documentaire est également téléchargeable depuis le site Internet du Jeu de Paume (document PDF avec hyperliens actifs).

CONTACTS

Pauline Boucharlat

chargée des publics scolaires et des partenariats
01 47 03 04 95 / paulineboucharlat@jeudepaume.org

Marie-Louise Ouhoune

assistante administrative
réservation des visites et des activités
01 47 03 12 41 / serviceeducatif@jeudepaume.org

Sabine Thiriot

responsable du service éducatif
sabinethiriot@jeudepaume.org

conférencières et formatrices

Ève Lepaon

01 47 03 12 42 / evelepaon@jeudepaume.org

Cécile Tourneur

01 47 03 12 42 / ceciletourneur@jeudepaume.org

professeurs-relais

Céline Lourd, académie de Paris

celinelourd@jeudepaume.org

Cédric Montel, académie de Créteil

cedricmontel@jeudepaume.org

SOMMAIRE

7 DÉCOUVRIR L'EXPOSITION

- 8 Présentation de l'exposition
- 11 Bibliographie indicative
- 12 Images et textes : *Reframing History*, 2004
- 14 Images et textes : *Making "Kurdistan: In the Shadow of History"*, 2008

16 APPROFONDIR L'EXPOSITION

- 18 Introduction
- 20 Prises de vue, de l'événement à l'histoire
- 27 Documents visuels, textes et contextes
- 33 Traces, archives et témoignages
- 40 Orientations bibliographiques thématiques

43 PISTES DE TRAVAIL

- 43 Sujets et échanges
- 47 Images et événements
- 52 De *Molotov Man* à *Reframing History*
- 56 Dans l'ombre de l'histoire

AVERTISSEMENT

En raison de son contenu, l'accès aux deux dernières salles de l'exposition est interdit aux mineurs de moins de 18 ans. D'autres images exposées sont par ailleurs susceptibles de heurter la sensibilité des visiteurs, particulièrement du jeune public.

ACTIVITÉS ENSEIGNANTS ET SCOLAIRES

En raison des sujets et des contextes explorés par Susan Meiselas, les activités éducatives autour de cette exposition sont proposées pour les classes à partir du second degré (collèges, lycées et enseignement supérieur). Pour les collèges, nous recommandons aux enseignants de visiter l'exposition et de contacter le service éducatif avant la venue des classes afin de préparer le parcours avec les élèves.

I rencontres enseignants

Lors de chaque nouvelle session d'expositions au Jeu de Paume, les équipes pédagogiques et éducatives sont invitées à une visite commentée, dont l'objectif est d'envisager les axes de travail et de préparer ensemble la venue des classes ou des groupes. À cette occasion, le « dossier documentaire » de l'exposition est présenté et transmis aux participants.

mardi 13 février 2018, 18 h 30

Visites des expositions « Raoul Hausmann. Un regard en mouvement » et « Susan Meiselas. Médiations » ouvert gratuitement à tous les enseignants et aux équipes éducatives
inscription : 01 47 03 04 95 ou
paulineboucharlat@jeudepaume.org

mardi 6 mars 2018, 18 h

Visite réservée aux partenaires scolaires annuels.

I visites-conférences pour les classes

Les conférenciers du Jeu de Paume accueillent et accompagnent les classes ou les groupes dans la découverte des expositions, en favorisant l'observation, la participation et la prise de parole des élèves. Ces visites permettent aux publics scolaires d'être en position active et documentée devant les images, de s'appropriier les œuvres et les démarches artistiques.

tarif : 80 €

réservation et inscription : 01 47 03 12 41
ou serviceeducatif@jeudepaume.org

I parcours croisés autour de l'exposition

En mettant en perspective la visite d'une exposition au Jeu de Paume avec une activité dans un lieu partenaire, ces parcours ont pour objectif d'explorer des thématiques qui permettent de croiser les approches, les regards et les pratiques.

Avec la Bibliothèque nationale de France, site François-Mitterrand, Paris 13^e

En amont de la visite de l'exposition « Susan Meiselas. Médiations », la BnF propose aux classes de collège et de lycée des ateliers intitulés « Une(s) de presse » qui permettent d'interroger la représentation d'un événement dans les journaux. Après un rappel des enjeux historiques illustrés de documents originaux, les élèves deviennent apprentis iconographes et font des choix d'image, de légende et de composition, qui sont confrontés avec les unes de l'époque dans la bibliothèque numérique Gallica.

Jeu de Paume : 80 € / réservation : 01 47 03 04 95

BnF : 90 € / réservation : action.pedagogique@bnf.fr

Avec le CLÉMI – Académie de Créteil

En amont ou en aval de la visite de l'exposition « Susan Meiselas. Médiations », le CLÉMI initie un atelier en classe intitulé « Quand la photo nous informe ». Cet atelier présente des outils pour « sourcer » les images en lien avec des faits d'actualité, identifier leur auteur et ses intentions, se familiariser avec la démarche d'analyse de la photographie de presse, s'interroger sur les interactions entre images et textes. En faisant l'expérience de la construction d'un récit par l'image, les élèves réfléchissent à la démarche du photojournaliste, ainsi qu'aux dimensions civiques et éthiques de la publication et du partage des images.

Jeu de Paume : 80 € / réservation : 01 47 03 04 95

Le CLÉMI – Académie de Créteil : gratuit / réservation :
clemicreteil@ac-creteil.fr

Avec le Musée départemental Albert-Kahn (92)

En lien avec l'exposition « Susan Meiselas. Médiations », un médiateur du Musée départemental Albert-Kahn réalise un atelier en classe à l'attention des collégiens autour des « Archives de la planète ». Ce projet, initié par Albert Kahn au début du XX^e siècle, avait pour ambition de « fixer des aspects, des pratiques et des modes de l'activité humaine ». Les élèves sont invités à explorer une sélection d'images photographiques et cinématographiques issues de cette collection, en analysant leur contexte de production et de diffusion.

Jeu de Paume : 80 € / réservation : 01 47 03 04 95
Musée départemental Albert-Kahn : 30 € la séance
(durée : 2 heures) / réservation : 01 55 19 28 12

D'autres parcours sont susceptibles d'être organisés, en lien avec l'actualité des expositions et des actions en Île-de-France.

I formation continue « Images et arts visuels »

Cette formation propose aux enseignants de toutes les disciplines et aux équipes éducatives des séances transversales autour du statut des images dans notre société et de leur place dans les arts visuels. Les sessions de formation sont élaborées en lien avec la programmation du Jeu de Paume et développent des thématiques qui recouvrent l'histoire des représentations et la création contemporaine. Composé de sept séances de trois heures, le mercredi après-midi du 22 novembre 2017 au 4 avril 2018, le programme s'organise en plusieurs temps qui associent conférences et visites des expositions, interventions et mises en perspective. L'ensemble de cette formation est conçue et assurée par l'équipe du service éducatif du Jeu de Paume, ainsi que par des intervenants invités : historiens, théoriciens ou formateurs.

contacts : 01 47 03 04 95 ou paulineboucharlat@jeudepaume.org

ACTIVITÉS HORS TEMPS SCOLAIRES ET EN DIRECTION DES PUBLICS JEUNES

I 12-15ans.jdp

Pendant les vacances scolaires, au cours de deux après-midi consécutifs, ce stage de pratique des images « 12-15ans.jdp » procède à des allers-retours entre certains projets artistiques développés dans l'exposition « Susan Meiselas. Médiations » et des espaces d'expérimentation, pour produire, transformer, partager et éditer des images.

gratuit sur présentation du billet d'entrée aux expositions ou 7,50 €
(durée : deux demi-journées de 3 heures)
inscription obligatoire : 01 47 03 04 95
ou 12-15ans.jdp@jeudepaume.org

mardi 24 et mercredi 25 avril 2018, 14 h 30–17 h 30

« Faire des histoires », avec Irvin Anneix, créateur numérique

I les rendez-vous des mardis jeunes

À l'occasion des « mardis jeunes » du Jeu de Paume, qui offrent l'accès libre aux expositions pour les étudiants et les moins de 25 ans inclus le dernier mardi du mois, de 11 h à 21 h, sont organisées des rencontres avec les artistes ou les commissaires invités, ainsi que des visites des expositions avec les conférenciers du Jeu de Paume.

programme disponible sur le site Internet du Jeu de Paume, rubrique « mardis jeunes »

gratuit pour les étudiants et les moins de 25 ans inclus

mardis 27 février, 27 mars, 24 avril et 15 mai 2018, 18 h

programme complet des activités éducatives à destination des enseignants, scolaires et publics jeunes 2017-2018 disponible à l'accueil du Jeu de Paume et sur www.jeudepaume.org

programme de l'année 2018-2019 disponible à partir de début avril 2018



DÉCOUVRIR L'EXPOSITION

« Parmi les pionnières de la révision critique de la photographie documentaire, la pratique de Susan Meiselas crée une dialectique avec des moments précis de l'Histoire contemporaine en traitant, avec rigueur et intensité, des sujets politiques et sociaux les plus impérieux de notre temps. Les conflits identitaires, religieux, liés aux frontières, au genre, mais aussi les migrations et le déracinement sont autant de sujets traversant son œuvre – une œuvre qui questionne sans relâche le rôle des médias et le statut des images selon le contexte collectif ou subjectif dans lequel ces dernières sont perçues. Appréhender la démarche de Susan Meiselas suppose de se départir des préjugés qui figent la photographie dans une forme documentaire ou de s'éloigner du photojournalisme qui décontextualise la réalité.

Présentée successivement à la Fundació Antoni Tàpies, à Barcelone, au Jeu de Paume, à Paris, puis au SFMOMA, à San Francisco, cette exposition rétrospective, intitulée "Médiations", dévoile la trajectoire unique d'une artiste qui utilise la photographie, le film, la vidéo et les archives dans une volonté constante de bâtir des récits auxquels elle associe pleinement ses sujets. De nombreuses séries sont ainsi présentées, pour certaines dans des installations qu'elle a conçues, couvrant plus de quarante années d'une carrière au cours de laquelle elle a traversé différentes échelles de situations personnelles ou géopolitiques. »
Marta Gili et Carles Guerra, « Préface », in Susan Meiselas. Médiations, Paris, Jeu de Paume / Barcelone, Fundació Antoni Tàpies / Rome, Damiani, 2018, p. 5.

South Carolina, 1974

[Caroline du Sud]

Série Porch Portraits, 1974

Épreuve gélatino-argentique d'époque

PRÉSENTATION DE L'EXPOSITION



Portrait de Susan Meiselas,
Monimbo, Nicaragua,
septembre 1978

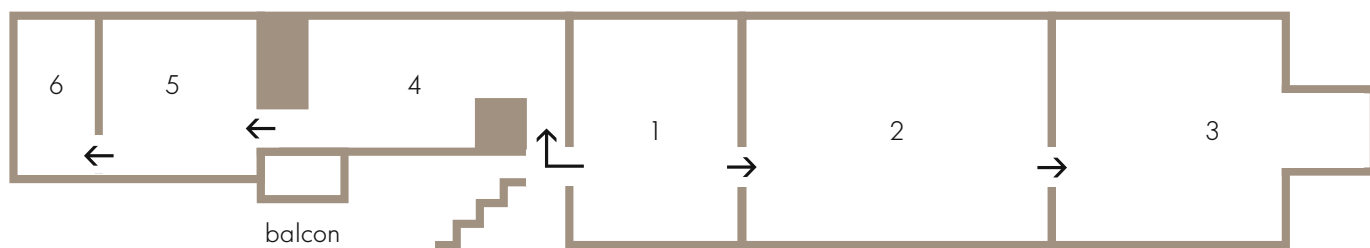
«L'appareil photographique est un prétexte pour se trouver dans un endroit où l'on n'a normalement rien à faire. Pour moi, il est à la fois un point d'ancrage et un point de séparation.» — Susan Meiselas

Susan Meiselas (née en 1948 à Baltimore, États-Unis), membre de l'agence Magnum depuis 1976, s'est rendue célèbre par son travail sur les zones de conflit d'Amérique centrale (1978-1983), notamment au Nicaragua, où elle a photographié la révolution sandiniste, produisant des images d'une grande force. Dans son infatigable quête de récits, Meiselas couvre un champ géographique et thématique très vaste – qui va de la guerre aux droits humains, de l'identité culturelle à l'industrie du sexe –, le déployant souvent sur la longue durée et associant pleinement les personnes qu'elle photographie à sa démarche. La présente exposition, intitulée «Médiations» en référence à l'une de ses installations, est la plus complète rétrospective jamais organisée en Europe : les œuvres présentées couvrent l'ensemble de son parcours, depuis les années 1970 jusqu'à aujourd'hui. L'œuvre *Mediations* (1978-1982) se fonde sur le travail initialement mené par Meiselas lors de l'insurrection populaire au Nicaragua. Le choix de photographies auquel elle procède pour la publication de *Nicaragua: June 1978-July 1979* ainsi que l'utilisation que les médias font de ces mêmes images lui inspirent de nombreuses questions sur le rapport entre leurs usages et le contexte de leur diffusion. À la fin des années 1990, elle commence

à recourir aux archives, qu'elle collecte et incorpore à ses publications comme à ses installations multimédia, donnant ainsi une voix aux individus et aux communautés soumis à la violence et à la répression.

L'approche de Meiselas est souvent multiple, son œuvre se déployant sous des formes variées : essais photographiques, installations, livres et films. Les documents publiés dans *Kurdistan: In the Shadow of History* (1997), par exemple, furent ensuite utilisés pour constituer – sous le titre d'*akaKURDISTAN* (1998) – une archive de mémoire collective en ligne, avant d'être présentés aujourd'hui comme une « Carte aux histoires » qui, régulièrement alimentée, réunit des contributions issues de la diaspora kurde. Meiselas a aussi initié et dirigé la publication de deux volumes consacrés à des photographes régionaux : *El Salvador: The Work of Thirty Photographers* (1983) et *Chile From Within* (1991), qui présente le travail de photographes chiliens sous le régime de Pinochet. Enfin, elle a pris part à quatre films sur le Nicaragua : elle a coréalisé *Living at Risk: The Story of a Nicaraguan Family* (1985), *Pictures from a Revolution* (1991) et *Reframing History* (2004), et a par ailleurs collaboré à *Voyages* (1985).

C'est une démarche unique que l'exposition révèle : celle d'une photographe qui n'a jamais cessé de questionner le statut de ses images par rapport au contexte de leur réception, ni de lier dimension personnelle et dimension géopolitique au fil des époques et des conflits.



Plan de l'exposition

1. PREMIÈRES ŒUVRES

C'est par une exploration de son environnement immédiat que Susan Meiselas fait ses débuts dans la photographie. *44 Irving Street* (1971) est une série de portraits des habitants de la maison où elle logeait quand elle était étudiante. Chaque photographie nous montre un ou une locataire dans un coin de sa chambre. Certaines images s'accompagnent d'un court texte dans lequel la personne photographiée décrit la façon dont elle se perçoit à travers l'image. Meiselas noue ici une relation avec ses modèles qui lui permet d'explorer visuellement le rapport que chacun entretient à ce lieu.

La série *Porch Portraits* (1974) témoigne de l'exploration menée par Meiselas alors qu'elle enseignait la photographie aux élèves d'une école élémentaire en Caroline du Sud. Franchissant la frontière invisible entre espace public – figuré par la route – et propriété privée, l'artiste a photographié les habitants sur le porche de leur petite maison en bois. Après cette première expérience, Meiselas entame un autre projet, qui implique cette fois la communauté de Lando, une ancienne petite ville textile, longtemps propriété de l'usine locale, dont elle décide de retracer la vie sur plusieurs générations à travers la « généalogie visuelle » des familles qui y vivent. Ce travail – le premier de Meiselas à convier la communauté à participer à la constitution de l'archive – juxtapose des images extraites d'albums de famille et des portraits des habitants.

Prince Street Girls (1975-1990) rassemble des photographies prises pendant quinze années à Little Italy, un quartier de New York où Meiselas vit encore aujourd'hui. Les jeunes filles, qui avaient entre 8 et 10 ans en 1975, traînaient ensemble dans les rues, et c'est par hasard qu'elles attirèrent l'attention de la photographe. Les images captent la progressive transformation de leur corps et de leur vie tandis qu'elles deviennent des jeunes femmes.

2. AMÉRIQUE CENTRALE

Le cœur de l'exposition est constitué d'œuvres sous-tendues par la question de l'usage de l'image photographique.

En 1978, Meiselas se rend de son propre chef au Nicaragua afin de couvrir l'insurrection populaire qui fait suite à l'assassinat du rédacteur en chef du journal d'opposition *La Prensa*. « Je ne suis pas photographe de guerre au sens où je ne vais pas exprès dans les zones de conflit. Ce qui m'intéresse, ce n'est pas la surface des choses mais ce qui fait qu'elles se produisent. » Pendant trente années où se succèdent périodes de guerre et d'accalmie, Meiselas reviendra sur les sites de ces premières images, utilisant son livre *Nicaragua: June 1978-July 1979* (dont une première édition paraît en 1981) pour retrouver les personnes qu'elle a photographiées et enregistrer leurs témoignages. L'aboutissement de ce travail est *Pictures from a Revolution* (1991), son troisième film sur le Nicaragua.

Deux installations – *Mediations* (1978-1982) et *Molotov Man* (1979-2009) – retracent l'histoire des photographies de Meiselas par rapport au contexte qui a permis leur publication ou leur réappropriation. Certaines ont aujourd'hui valeur d'icônes de la révolution sandiniste. En 2004, l'artiste retrouve les lieux où elle a saisi la vie quotidienne à l'époque des turbulences et y installe de larges bannières de ses photographies d'alors. En faisant revivre la mémoire collective, elle questionne ainsi la valeur des images face au temps. Le processus spécifique de création *in situ* de cette œuvre constitue le thème central de son film *Reframing History* (2004).

La série *El Salvador* (1978-1983) documente la violence de la dictature militaire et de la guerre civile à la suite du coup d'État de 1979. Meiselas décrit la vie telle qu'elle se poursuit à proximité des sites de massacre, révélant la tension persistante entre militaires et civils.

3. KURDISTAN

Kurdistan (1991-2007) est un travail multimédia associant photographies, vidéos, documents et témoignages recueillis par l'artiste. Véritable archive de la mémoire collective, *Kurdistan* décrit l'histoire d'un peuple dispersé de par le monde. À l'origine, Meiselas se rend dans le nord de l'Irak

pour documenter le génocide ordonné à l'encontre des Kurdes par Saddam Hussein lors de la campagne d'Anfal en 1988. Les photographies contemporaines, se dit-elle, ont le pouvoir de témoigner des crimes lorsqu'elles donnent à voir l'exhumation des restes humains gisant au fond d'une fosse commune. Les victimes, cependant, appartiennent à une société que seules peuvent décrire les images qui, depuis des siècles, disent l'aspiration du peuple kurde à avoir une patrie.

Meiselas explique ainsi son intérêt pour les images et les documents qu'elle a compilés en vue de ce travail : « L'idée que "les images sont créées puis escamotées", de sorte qu'une culture ne peut elle-même se représenter et conserver ce patrimoine, a commencé à me préoccuper. Se pose aussi la question de savoir ce qui se passe une fois la photo prise. Je me suis mise à explorer les archives occidentales et familiales pour découvrir où pouvaient se trouver ces photos – quelque part dans le monde, perdues ou classées dans une collection... En outre, je suis allée jusqu'à rassembler tout ce que j'avais trouvé. Fouiller dans cette mémoire consistait presque à faire renaître le Kurdistan de ses cendres. Creuser était dans mes gènes, c'était une obsession intime qui me poussait à chercher ce qui avait disparu, ce qui demeurait inconnu. En me plongeant dans les archives, j'accomplissais le même acte qu'en étant témoin de la découverte de tombes. » L'installation comprend une « Carte aux histoires », qui se complète régulièrement de témoignages de la diaspora kurde (recueillis dans des ateliers) et fait de chaque exposition l'occasion d'une réactualisation.

4. VIOLENCE DOMESTIQUE

En 1992, Meiselas est sollicitée pour participer à une campagne de sensibilisation à l'augmentation de la violence domestique à San Francisco. Ainsi naît le projet des Archives of Abuse, une série de collages juxtaposant rapports de police et photographies de scènes de crime, que l'artiste expose dans certains espaces publics, notamment les abribus. « Mon instinct m'a dicté de commencer par le plus manifeste – les traces dans les hôtels, chez les gens [...]. J'ai perçu le pouvoir de l'absence dans ces archives des violences faites aux femmes. J'imaginai les lieux où les choses s'étaient produites et l'image faite après coup m'apparaissait comme vide. Une cicatrice, une blessure sont des preuves manifestes, mais le lieu lui-même n'est vraiment connu que de la personne à qui la violence a été infligée. Il existe dans sa mémoire. »

En 2015, Meiselas entame un travail avec des femmes qui ont survécu à la violence domestique dans une région postindustrielle de l'Angleterre. *A Room of Their Own*, son œuvre la plus récente, est un récit visuel fait de photographies, de collages et de témoignages recueillis à la faveur d'une collaboration entre ces femmes, plusieurs artistes locaux, Meiselas elle-même et Multistory, une association artistique à but non lucratif. « Chaque chambre, chaque vie est unique, dans cette série. Chaque espace photographié est à la fois une archive et une sorte de miroir. La femme n'apparaît pas, et pourtant elle est présente... Ces photographies peuvent faire office de souvenir d'un paysage singulier à un moment précis d'une histoire. »

5. & 6. L'INDUSTRIE DU SEXE

Durant trois étés consécutifs, Meiselas a suivi les strip-teaseuses d'un spectacle de fête foraine à travers la Nouvelle Angleterre. L'installation *Carnival Strippers* (1972-1975) est l'aboutissement de ce premier essai photographique remarquable qu'accompagnent des enregistrements audio de ces femmes, de leurs managers et des spectateurs. Munie d'un simple Leica sans flash, Meiselas a photographié ces femmes au travail, éclairant la dynamique de pouvoir inhérente aux « spectacles féminins » envisagés selon la double perspective du portrait et du reportage. Meiselas explique que, pour ce projet, sa démarche a été influencée par ses études d'ethnographie : « Je voulais connaître l'univers des strip-teaseuses. [...] À l'époque, les féministes le considéraient comme un lieu d'exploitation et les femmes qui s'y produisaient comme des victimes. Mais la façon dont elles étaient perçues à l'intérieur de leur propre monde m'intéressait davantage : ce qu'elles disaient d'elles-mêmes plutôt que ce que d'autres pensaient d'elles. J'avais envie de comprendre leurs motivations. »

La série *Pandora's Box* (1995), réalisée dans les clubs SM de New York, peut être considérée, à certains égards, comme le prolongement de *Carnival Strippers*. Les images sont ici mises en rapport avec les témoignages des personnes impliquées – directeur du club, maîtresses et clients. Meiselas découvre l'existence d'un autre rapport à la violence et à la douleur dans l'espace clos du club : la violence y est maîtrisée, la douleur, auto-infligée. « À *Pandora's Box*, je voyais au contraire un individu qui choisissait librement de participer à ce qui, de l'extérieur, ressemblait à un acte violent. Mais ce n'était en réalité qu'un jeu dans un cadre bien défini où l'homme pouvait à tout moment dire "pitié, maîtresse" pour que cela s'arrête sur-le-champ. Et, comme dans *Carnival Strippers*, c'étaient ces relations de pouvoir qui retenaient mon attention – des femmes détenant un type d'autorité qui semble suspect aux autres. »

Carles Guerra et Pia Viewing
Commissaires de l'exposition

BIBLIOGRAPHIE INDICATIVE

Catalogue de l'exposition

■ *Susan Meiselas. Médiations*, Paris, Jeu de Paume / Barcelone, Fundació Antoni Tàpies / Rome, Damiani, 2018.

Ouvrages de Susan Meiselas

- *Learn to See: a Sourcebook of Photography Projects by Teachers and Student*, Cambridge (Massachusetts), The Polaroid Foundation, 1975.
- *Carnival Strippers*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1976 [éd. française : *Strip-tease forain*, Paris, Le Chêne, 1977]; nouv. éd. : Göttingen, Steidl / New York, Whitney Museum of American Art, 2003.
- *Nicaragua: June 1978-July 1979*, New York, Pantheon Books, 1981; Aperture, 2008, 2016 [éd. française : *Nicaragua: juin 1978-juillet 1979*, Paris, Herscher, 1981].
- *El Salvador: Work of Thirty Photographers*, Londres, Writers & Readers Publishing Co-operative Society, 1983.
- *Chile from Within*, New York, W. W. Norton, 1991.
- *Kurdistan: In the Shadow of History*, New York, Random House, 1997; University of Chicago Press, 2008.
- *Pandora's Box*, Londres, Trebruk Publishing, 2002.
- *Encounters with the Dani: Stories from the Baliem Valley*, Göttingen, Steidl / New York, International Center of Photography, 2003.
- *Susan Meiselas. In History*, Göttingen, Steidl / New York, International Center of Photography, 2008.
- *Chile from Within*, e-book, MAPP, 2013.
- *Prince Street Girls*, Paris, Yellow Magic Books, 2013.
- *My Life for Love / Nicaraguita*, Göttingen, Steidl, 2016.
- *Prince Street Girls*, Oakland, TBW Books, coll. « Higher Pictures Catalogue », 2016.
- *A Room of their Own*, West Bromwich, Multistory, 2017.
- *En première ligne*, Paris, Xavier Barral, 2017.

Textes et articles sur Susan Meiselas

- BOUVERESSE, Clara, « Le renouveau de l'approche documentaire, exemple d'une archive collaborative : Susan Meiselas, *Kurdistan* (1991-2009) », *Transatlantica*, n° 2, 2014 : <http://journals.openedition.org/transatlantica/714>.
- MEISELAS, Susan, « Voyages », in *L'Image-document, entre réalité et fiction*, Marseille, Images en manœuvre, coll. « Les Carnets du BAL », n° 1, 2010, p. 193-211.
- ROSEN, Miriam, « Le Chili 1973-2013, récits de photographes 2 », blog, *Médiapart*, 18 septembre 2013 : <https://blogs.mediapart.fr/miriam-rosen/blog/180913/le-chili-1973-2013-recits-de-photographes-2>.

Ressources en ligne

- Site de l'artiste : <http://www.susanmeiselas.com>.
- Site du projet *akaKURDISTAN* : <http://www.akakurdistan.com>.
- Présentation de Susan Meiselas sur le site de l'agence Magnum : <https://www.magnumphotos.com/photographer/susan-meiselas/>.
- Entretien filmé avec Susan Meiselas, « Do You Know When You've Taken an Iconic Photograph? » : <https://www.youtube.com/watch?v=jPKz48xOM7g>.
- MEISELAS, Susan, *Learn to See: a Sourcebook of Photography Projects by Teachers and Students*, The Polaroid Foundation, Cambridge (Massachusetts), 1975 : https://issuu.com/susanmeiselas/docs/learn_to_see_pages_web
- « Susan Meiselas : "La photographie est le témoin d'une relation humaine" », entretien avec Caroline Broué, France Culture, 11 novembre 2017 : <https://www.franceculture.fr/emissions/linvite-culture/susan-meiselas-la-photographie-nous-unit-nous-humains>.
- « Molotov Man », commentaire et images sur le site 100 Photographs: the Most Influential Images of All Time : <http://100photos.time.com/photos/susan-meiselas-molotov-man>.
- Conférence de Susan Meiselas au Skoll World Forum : <https://www.youtube.com/watch?v=MVzL8e5C3iM>.
- Site de l'édition numérique de *Chile from Within/Chile desde Adentro*, 2013 : <http://mappedititions.com/publications/chile-from-within>.
- Films et extraits de films en consultation sur vimeo : <https://vimeo.com/search?q=susan+meiselas>.

Publication sur le magazine en ligne du Jeu de Paume à l'occasion de l'exposition (<http://lemagazine.jeudepaume.org>)

- BOUVERESSE, Clara, « Susan Meiselas, passeuse d'images », janvier 2018, rubrique « La parole à ».
- ISSERMANN, Dominique, « Regard sur une œuvre de Susan Meiselas », vidéo, 5 min, VOST anglais, à paraître en mars 2018, rubrique « Regard ».
- « Les ateliers d'échanges et de témoignages de la diaspora kurde à Paris », avec Susan Meiselas, à paraître en février 2018, rubrique « Coulisses ».

Reframing History, 2004

[Recadrer l'histoire]

« Quelques grands souvenirs :

de joie et de douleur, parce que la guerre, ce n'était pas facile ; mais la joie d'avoir débarrassé le Nicaragua de Somoza.

Avoir renversé la dictature est une des plus grandes réalisations pour le Nicaragua et pour l'Amérique latine.

—

Le Nicaragua devrait être content.

Parce qu'il y a eu des hommes capables de se battre contre Somoza, et de le renverser.

Il tenait le Nicaragua les yeux bandés, les mains liées et bâillonné.

Personne ne parlait. Personne ne protestait.

Tout le monde était sourd. Tout le monde était muet. Tout le monde était aveugle.

Voilà comment Somoza gardait le Nicaragua.

—

Je raconte à mes filles ce que nous avons dû faire, nos efforts et nos souffrances.

Je leur raconte comment nous nous organisons pour ne pas être repérés par la Garde.

Si la Garde nous avait découverts, nous serions morts.

Nous avons dû inventer des stratégies clandestines afin de pouvoir organiser et commencer la guerre.

Ce n'était pas une guerre, plutôt une lutte.

On ne peut pas dire guerre parce que c'était entre frères.

Nous voulions plus que tout renverser la dictature que nous avions depuis quarante-cinq ans.

Nous étions si pauvres.

Il n'y avait pas d'argent, pas de nourriture, pas de médicaments, pas d'éducation, pas de logement, rien.

—

Ici, ils vous chassaient comme un animal.

Vous tuer ne leur retournait pas l'estomac.

Comme nous n'avions pas d'armes, nous fabriquions des "bombes contact" pour nous défendre.

Quand nous nous approchions suffisamment d'un garde pour le tuer, nous prenions son fusil.

Ce sont les armes que nous utilisions pour nous défendre.

—

C'est ce qui se passait alors.

Faire descendre les gens du bus, les fouiller, rechercher des armes et des supposés guérilleros.

Si des gens leur paraissaient suspects, ils les arrêtaient et les tuaient.

Je ne sais pas si c'est la même image, mais ça m'y fait penser.

C'est ce que j'ai, de cette période, gardé gravé dans ma mémoire.

—

Beaucoup de tristesse.

La guerre.

Oui. C'est pour ça que je me souviens sans cesse de ces terribles moments.

Angoisse et désespoir.

Je l'ai vécu.

Je vivais à un pâté de maison d'ici.

Ce coin de rue, où il y a le commissariat maintenant, fut détruit.

Là il y avait des maisons, des commerces, des restaurants.

C'est ce que laisse une guerre :

la tristesse, les larmes, la souffrance.

Dans n'importe quel pays, c'est ce que laisse une guerre.

—

Nous pensions que ça valait la peine de lutter.

Des milliers de combattants sont tombés, des milliers de combattants du Front sandiniste.

Des hommes instruits, honorables, qui méritaient de vivre.

Mais les guerres sont comme ça, vous ne savez pas qui va mourir.

Et ça valait les souffrances, car aujourd'hui nous connaissons la liberté et la démocratie.

—

J'étais jeune.

J'avais 18 ans.

J'étais considéré comme un ennemi.

À cet âge, il fallait être sandiniste et je ne l'ai jamais été.

Je n'ai jamais tiré un coup de feu, parce que je ne voulais pas tuer mes frères nicaraguayens.

Une guerre fratricide ne va jamais nulle part.

C'est pourquoi j'étais un ennemi de la Garde.

C'est pourquoi j'ai dû m'exiler quand les sandinistes sont malheureusement arrivés et ont imposé un régime similaire.

Je me sentais un paria alors.

Dès que j'ai terminé mes études, j'ai quitté le pays, parce que c'était trop dangereux de vivre au Nicaragua.

—

Maintenant on peut travailler.

Mais le problème que nous, les jeunes, avons maintenant au Nicaragua, c'est qu'il y a du travail, mais pour nous, très peu.

Très peu.



*Awaiting counterattack
by the Guard, Matagalpa,
Nicaragua, september 1978, 2004*

*[Dans l'attente de la contre-attaque
de la Garde Nationale, Matagalpa,
Nicaragua, septembre 1978]
Série Reframing History, 2004*

Vous devez chercher seul.
Il y a des emplois, mais on dit tellement que la mondialisation est une bonne chose, une bonne chose pour les pays du tiers-monde comme nous, mais c'est complètement faux.

Parce que la mondialisation amène ce que nous connaissons maintenant, les services publics que nous avons maintenant. Ils disent : « Tout va aller mieux, car nous allons les gérer. » Mais en fait, c'est un mensonge. Ce sont les mêmes administrations, mais elles sont pires, bien pires.

—
Maintenant nous avons des guerres partout.
Les balles, la politique, tout.
Et la pauvreté.
Dans ce pays, la guerre la plus dure est celle de la pauvreté.
Le chômage, la drogue.
Tant de choses se terminent comme ça,
à cause du chômage.

—
Ce que beaucoup de jeunes pensent et ce que je pense personnellement, c'est que nos dirigeants ne nous motivent pas. Nous sommes comme un bateau sans route. Nous sommes en mer, personne ne nous guide. Il n'y a pas de gouvernement pour défendre notre pays.

J'ai toujours été contre le fait de se dire citoyen à partir de 16 ans. Nous sommes toujours au lycée et sous la coupe de nos familles. Vous êtes sandiniste, parce qu'ils ont tué votre père, grand-père, ou pris votre ranch. Mais, ça ne doit pas nécessairement être ainsi. On va à l'université, on note les faits, on regarde, on réfléchit.

—
Cela n'intéresse pas le gouvernement que les jeunes connaissent l'histoire. Je les amène ici, afin qu'ils voient et qu'ils sachent l'histoire, la véritable histoire. Ainsi personne ne peut leur raconter d'histoires, ni les journaux ni la télévision. Ils voient et entendent pour eux-mêmes.

—
Je pense qu'un peuple sans mémoire court le risque que les mauvaises choses se répètent. Je crois que bien ou mal, vous devez savoir. Vous-même. Il ne s'agit pas de vivre dans le passé. Ou de rendre les choses plus importantes qu'elles ne l'étaient. Mais ici, nous ne devons pas oublier.»

Sous-titres français du film diffusé dans l'exposition, 11 min 40 s
(consultable en ligne : <https://vimeo.com/204205149>).

Making "Kurdistan: In the Shadow of History", 2008

[Dans les coulisses de Kurdistan: In the Shadow of History]

Coréalisé avec Jeroen de Vries

Quand la guerre du Golfe a éclaté en 1991, 180 000 réfugiés kurdes ont fui le nord de l'Irak.

Je me suis intéressée aux lieux dont ils étaient originaires.

—

Avant la guerre, des révélations ont filtré sur la féroce tentative d'anéantissement qu'a été la campagne d'Anfal.

4 000 villages auraient été détruits.

—

Des maisons en pierre ont été réduites à l'état de gravats. Plus d'électricité, plus d'eau courante, peu de nourriture.

—

Plus de 100 000 Kurdes ont « disparu ».

—

Human Rights Watch a envoyé Clyde Snow, anthropologue légiste, répertorier les charniers.

J'ai travaillé aux côtés de son équipe.

—

J'ai photographié les preuves sur place, les tombes anonymes, les cicatrices des survivants, les vêtements, les impacts de balles dans les crânes – les restes visibles.

—

Ces charniers n'étaient pas les premiers que j'ai photographiés. Mais, cette fois-ci, j'arrivais à la fin de l'histoire.

—

Je sais peu de choses sur les Kurdes et j'ignorais les raisons de ces tueries.

—

Les images sont comme des ossements dispersés, séparées du squelette du récit.

—

Ça faisait un drôle d'effet : photographier le présent en sachant si peu de choses du passé.

—

La découverte de ces charniers a été pour moi le prélude à des années d'exhumations.

—

J'ai commencé à penser à toutes les photographies qui avaient été prises, mais aussi emportées hors du Kurdistan.

—

Beaucoup de Kurdes en savent long sur ceux qui ont traversé leurs terres durant le siècle dernier.

—

Je fais partie de cette lignée de faiseurs d'images, au même titre que les missionnaires, les officiers militaires et les administrateurs coloniaux.

—

Je me suis dit que leurs photographies se trouvaient quelque part dans des collections occidentales et j'ai décidé de partir à leur recherche.

—

Les photographies représentent une relation, des traces de la rencontre des Kurdes avec l'Occident.

—

Enterrés dans les archives publiques et les collections des photographes, les objets que j'ai trouvés n'ont plus de lien avec la genèse de leur fabrication.

—

Qui est photographié ?

Qui a pris la photographie ?

—

Qui l'a trouvée ?

Comment nous est-elle parvenue ?

—

J'ai fait des copies des images que j'ai trouvées pour les rapporter au Kurdistan et enquêter sur les histoires qui se cachaient derrière.

—

Beaucoup de Kurdes étaient prêts à partager leurs albums de famille et, plutôt que de prendre mes propres photographies, j'ai reproduit les leurs.

—

Pour une photographie retrouvée, d'autres, innombrables, ont été perdues.

—

Même un portrait de famille pouvait être vu comme l'expression de l'identité kurde et donc être considéré comme subversif.

—

Certains Kurdes ont préféré détruire leurs photographies de famille afin de se protéger.

—

Quand les Kurdes ont dû fuir, ils ont souvent laissé leurs photographies derrière eux.

—



Families return to the ruins of their homes after the Iraqi army forced them to leave in 1989, Qala Diza, northern Iraq, 1991

[Familles retrouvant leurs maisons en ruine après en avoir été chassées par l'armée irakienne en 1989, Qala Diza, nord de l'Irak]

Chez un bouquiniste d'Istanbul coincé dans une ruelle bondée, j'ai trouvé une carte postale intitulée Kurde noble.

—

Comme les studios avaient l'habitude de proposer à leurs clients des costumes exotiques pour les photographier avec, je me suis demandé si cette personne était vraiment kurde.

—

En Iran, dans la vitrine d'un petit studio photographique, on trouve des images typiques de mariages et de naissances récentes de la ville.

—

J'ai demandé au propriétaire du studio si je pouvais faire des copies de ses photographies.

—

Une image horrible montre des hommes portant des têtes de Kurdes empalées sur des piques.

—

Le propriétaire du studio conservait cette image comme symbole des souffrances de son peuple, comme preuve de son histoire.

—

J'ai été frappée par le rôle du photographe local comme gardien des archives collectives.

—

Je ne peux pas échapper à la tradition de l'étranger colonisateur. Je voyage et je collecte, j'emporte et je conserve pieusement.

—

Je fouille et j'écoute en tentant de reconstituer une histoire refoulée à partir de fragments éparés.

—

Dans des pièces nues, des hommes assis sur des tapis, adossés aux murs, boivent du thé ; les femmes sont cachées, leurs histoires aussi.

—

Quand la guerre du Golfe a éclaté en 1991, 180 000 réfugiés kurdes ont fui le nord de l'Irak.

Je me suis intéressée aux lieux dont ils étaient originaires.

—

Avant la guerre, des révélations ont filtré sur la féroce tentative d'anéantissement qu'a été la campagne d'Anfal.

4 000 villages auraient été détruits.

—

Des maisons en pierre ont été réduites à l'état de gravats. Plus d'électricité, plus d'eau courante, peu de nourriture.»

Traduction française des textes de l'installation vidéo (7 min 30 s) présentée dans l'exposition (consultable en ligne : <https://vimeo.com/58025769>).



APPROFONDIR L'EXPOSITION

En regard du parcours et des œuvres de Susan Meiselas, cette partie du dossier aborde trois thématiques :

- « Prises de vue, de l'événement à l'histoire » ;
- « Documents visuels, textes et contextes » ;
- « Traces, archives et témoignages ».

Afin de documenter ces champs d'analyse et de réflexion sont ici rassemblés des extraits de textes d'historiens, de théoriciens et d'artistes, que les visiteurs et les lecteurs pourront mettre en perspective.

Des orientations bibliographiques et des ressources en ligne permettent ensuite de prolonger et de compléter ces axes thématiques.

*Sandinistas at the walls of the Estelí
National Guard headquarters:
"Molotov Man," Estelí, Nicaragua,
16 juillet 1979*

[Sandinistes aux portes du quartier général
de la Garde nationale: « Molotov Man »,
Estelí, Nicaragua]
Détail de l'installation *Molotov Man*, 1979-2009
Tirage chromogène

■ « La photographe, qui dispose d'un visa de cinq jours, se penche sur le charnier – ce n'est pas la première fois –, et là découvre que l'histoire ne lui donne pas d'indice pour comprendre ce qu'elle voit. C'est ainsi qu'elle débute, non pas avec les images qui existent déjà, celles qui nous envahissent d'ennui et de familiarité, ne peuvent être rendues singulières que par une catégorisation et une répétition, et la suspension judicieuse de l'acuité normative ; mais avec l'intuition que, là où des corps furent enterrés en secret, il doit aussi exister une archive secrète, limitée géographiquement et néanmoins immense, qui attend de renaître. Une archive, et non un atlas : le but ici n'est pas de prendre le monde sur ses épaules, mais de s'accroupir à même le sol et de creuser.¹ »

Susan Meiselas a été reconnue en tant que photographe grâce à la publication du travail qu'elle a réalisé sur les zones de guerre du Nicaragua, du Salvador et d'autres pays d'Amérique centrale où elle était allée entre 1978 et le début des années 1990. Qu'est-ce qui l'avait attirée au Nicaragua ? Les intérêts économiques et politiques notoires des États-Unis dans cette partie du monde avaient-ils aiguisé en elle un désir impatient de quitter son pays pour révéler la face cachée de l'histoire ? Ou était-ce peut-être même le désir de démêler les complexités de la guerre ? Comme Allan Sekula le note dans la citation mise en exergue – qui se rapporte à l'œuvre *Kurdistan* (1991-1997), qu'elle a développée après le Nicaragua et le Salvador –, Susan Meiselas opère en prise directe avec une situation donnée et ses différentes strates de signification. Présente sur les lieux, elle "creuse" au plus profond à la recherche des éléments visibles significatifs d'expériences passées dans des lieux où, par ailleurs, elle photographie les gens et les traces des exactions, enregistre les témoignages des survivants, collecte des documents, prend note des faits, etc.

Ce désir incessant du voyage et de la découverte remonte à l'époque – le début des années 1970 – où Meiselas a commencé à utiliser la photographie pour explorer, pour créer des liens avec les gens, pour circuler d'un lieu à l'autre. Le rapport qu'elle engage avec son sujet est un élément de première importance dans son travail : elle "active"

avec les personnes qu'elle photographie une forme d'échange qui, bien souvent, débouche sur une relation à plus long terme. Le processus débute par l'identification d'un lieu ou d'une situation et se poursuit avec la recherche sur le contexte. Les photographies de Meiselas, ainsi que les autres images et documents qu'elle collecte, se rapportent à des lieux marqués par une interaction sociale ou par des actions politiques et utilitaires liées aux conflits territoriaux. [...] D'un projet à l'autre, Susan Meiselas élabore une œuvre dont chaque artefact ou presque se voit augmenté de strates supplémentaires de signification à mesure que le temps passe. Au fil des années s'édifie un corpus photographique et filmique composé d'une foule de récits venus du monde entier. Comme on l'a vu, la notion de lieu joue un rôle essentiel dans la signification des œuvres et leur visée. Elles relatent une histoire, sont en prise avec les sociétés contemporaines comme avec l'héritage légué par l'histoire. Les œuvres complexes que produit Meiselas ont aussi pour fonction de faire des images les traces lisibles de ce qui est voué à disparaître. Cependant, en tant qu'artiste utilisant toutes sortes de matériaux, y compris ses propres photographies, Meiselas insiste sur l'importance de l'image comme véhicule d'une prise de conscience au sein d'un processus continu : "En leur donnant une idée de qui ils ont été, ces photographies aident peut-être les gens à savoir qui ils sont aujourd'hui ou qui ils seront demain. Cette expérience a réaffirmé pour moi la valeur et l'importance de la photographie documentaire, en même temps qu'elle me permettait de comprendre à quel point dégager le sens d'une photographie est une opération complexe²." »

Pia Viewling, « Découvrir la signification des lieux », in *Susan Meiselas. Médiations*, Paris, Jeu de Paume / Barcelone, Fundació Antoni Tàpies / Rome, Damiani, p. 11 et 23-24.

1. Allan Sekula, « Photography and the Limits of National Identity », in *Camera Austria International*, n° 95, 2006.

2. Susan Meiselas s'entretenant avec Melissa Harris à propos du projet *Kurdistan*, « Susan Meiselas », in *On Location: Studio visits with Annie Leibovitz, Lorna Simpson, Susan Meiselas, Cindy Sherman, Adam Fuss, Joel-Peter Witkin, Jon Goodman*, Aperture, 1993, p. 24.

■ « Dès les années 1970, ses recherches remettent en question les accords tacites entre le photographe et les sujets représentés. Et cela soulève d'autres problèmes tels que le mode de production des témoignages et son impact considérable sur la construction de l'histoire. Les questions les plus élémentaires, comme "Pourquoi exécuter un portrait ? Pour qui ? À quoi cela sert-il ?", vont jeter les bases de ses méthodes d'approche des communautés, mises en pratique dans des projets tels que *44 Irving Street* (1972), *Porch Portraits* (1974) ou *A Photographic Genealogy: The History of Lando* (1974-1975). Elle remettait en outre systématiquement des tirages à ceux qu'elle considérait – déjà à l'époque – comme leurs propriétaires légitimes. Cette décision de partager les clichés avec les voisins photographiés dans la résidence de Cambridge répondait à l'envie de représenter de manière juste et consensuelle celui ou celle qui posait devant l'objectif. La méthode que s'est imposée Meiselas limitait la vision photographique aux images susceptibles d'être corrigées, soit parce qu'elle renonçait au contrôle d'ordinaire attribué à l'auteur, soit parce que, à côté des photos exposées, figuraient les observations de ceux qui posaient dans leurs chambres respectives. En partageant la paternité, elle menait instinctivement sa pratique vers un destin critique. Allant au-delà du protocole par lequel elle s'efforce de réparer et de compenser la pernicieuse tendance de la photographie moderne à exploiter ses sujets, la photographe les considère comme les premiers récepteurs de son travail, même si nous ne pouvons l'affirmer qu'*a posteriori*. Lorsque le projet *44 Irving Street* est devenu une série, certains tirages se sont perdus en route tandis que d'autres ont survécu sous forme de planches contacts. Tout comme les commentaires qui n'ont jamais fait partie des œuvres. Cette précarité matérielle prouve que le travail de Meiselas s'est développé de manière intuitive, manquant de caractère transitionnel, et de l'obsession de convaincre; c'était pour elle – avant tout – le début d'une conversation. Toutefois, durant les crises d'Amérique centrale, comme au cours de la trop longue histoire des persécutions et répressions du peuple kurde – des conflits qu'elle approchera respectivement à la fin des années 1970 et au début des années 1990 –, elle donnera au verbe "rapatrier" un sens nouveau qui va secouer les prémices de la photographie documentaire. [...]

L'évolution sur plus de quatre décennies du travail de Meiselas met l'accent sur les modifications – importantes – de son dispositif. Des changements qui, souvent, transforment la vision photographique en un médium limité qui se voit contraint d'intégrer d'autres médias de tout temps écartés de la définition courante, généralement adoptée, de la photographie. Ses premiers livres, *Carnival Strippers* (1976) et *Nicaragua, June 1978–July 1979* (1981), sont à la fois des exemples éclatants de photographie documentaire tout en faisant l'objet de critiques auxquelles l'artiste se charge de répondre. Passer de la photographie documentaire au photojournalisme – illustré par les deux livres mentionnés – laissait de côté une manière de comprendre cet art avec des références aussi diverses que Diane Arbus, Bruce Davidson ou le Frederick Wiseman de *Titicut Follies* (1967); cela démontrait en outre sa volonté de déplacer sa recherche esthétique vers des champs de bataille où participer à l'événement pouvait signifier risquer

sa vie. Une équation peu fréquente dans la production d'images. Cependant, le photojournalisme auquel elle souscrit après avoir intégré Magnum Photos en 1976 ne renonce jamais au besoin de présenter les résultats comme des objets d'un argument dialectique. »

Carles Guerra, « Une fois dépassé l'effet de la mémoire immédiate », in Susan Meiselas. *Médiations*, Paris, Jeu de Paume / Barcelone, Fundació Antoni Tàpies / Rome, Damiani, p. 73-74.

■ « J'ai été très content d'apprendre que l'exposition allait s'intituler *Médiations* – titre repris de l'exposition qui accompagnait initialement ton livre sur le Nicaragua. Il me plaît de savoir que les commissaires ont compris à quel point il était impossible d'envisager ton travail actuel indépendamment de la façon dont il est relayé par tout ce qui l'a précédé, et combien l'idée même de médiation constitue l'une de ses caractéristiques premières, sinon son mode d'exploration. Car c'est précisément ta perception du caractère médiateur de l'expérience qui te permet d'explorer le lien entre images et histoire. Souviens-toi que tu signales même la façon dont notre perception est toujours conditionnée par notre histoire quand tu dis qu'il est inévitable que nous transportions notre histoire partout où nous allons. Parlant du moment où tu as quitté l'Amérique latine pour le Kurdistan, et des similitudes que tu observes dans les deux lieux, tu declares: "Je transporte ces thèmes avec moi sans même en être consciente; c'est comme si un aimant m'attirait vers les fosses communes, les villages dévastés, les disparus – tous ces sujets et problèmes dont je traite depuis douze ans. J'étais arrivée à un point de mon travail, en Amérique latine, où il y avait à la fois une ossature et une continuité; je connaissais l'histoire des endroits où j'allais et voilà que soudain je m'arrachais à tout cela pour atterrir dans un lieu dont je ne savais strictement rien, et j'y venais avec cette autre histoire". Tu suggères ici que la perception, comme chacune de tes images, est toujours pleine de souvenirs. Sans nos souvenirs, nous serions totalement incapables d'appréhender quoi que ce soit, même si ces souvenirs sont précisément ce qui nous empêche souvent de percevoir toute la singularité de ce que nous avons sous les yeux. »

Eduardo Cadava, « Apprendre à voir », in Susan Meiselas. *Médiations*, Paris, Jeu de Paume / Barcelone, Fundació Antoni Tàpies / Rome, Damiani, p. 45-46.

PRISES DE VUE, DE L'ÉVÉNEMENT À L'HISTOIRE

« Représentation et événement. Deux mots, deux notions, un couple en apparence indissociable. Comment, en effet, imaginer l'un sans l'autre ? Quel fait pourrait aujourd'hui connaître un impact tel qu'il se signale comme événement sans avoir partie liée avec le visible ? Sauf à acquiescer à la thèse de l'irreprésentable, l'événement à l'époque contemporaine est un treillis de représentations et de faits, un composite de discours et d'expériences. Toute la difficulté consiste dès lors à comprendre ce composite qui est le cœur de notre relation à l'histoire, car aucune symétrie ne gouverne la relation de l'image à l'événement. L'événement n'est jamais le "contenu" de l'image, celle-ci n'est pas plus son "contenant", leur relation est dialectique, soit contradictoire et réciproque. [...]

L'événement est ce qui fait bouger la représentation jusqu'alors stable d'une situation. Il modifie notre perception des choses, les historiens comme les philosophes s'accordent pour lui attribuer cette capacité à briser l'intelligibilité du monde et à imposer une recomposition à partir des éléments nouveaux de la perturbation. À ce titre, l'événement est affaire de représentation, quelque soit l'échelle de son impact il peut être compris comme un mode de transformation de la rationalisation du monde. Qui décide alors de la valeur d'un fait, d'une expérience qui le hausse au niveau d'un événement ? Car il n'existe pas d'événement en soi. Qui ou comment se décrète le quotient d'événementialité d'un fait vécu ? La complexité des situations historiques – révolutions, guerres, etc. – dissémine les responsabilités jusqu'à ce que toute tentative d'expliquer comment s'affirme la nature de l'événement sous la masse des faits s'avère être vaine. Sauf une seule, qui explique que la Révolution est à un moment pensée comme Révolution, le conflit comme Guerre, le drame comme Tragédie, la surprise comme Exploit, une seule permet de fournir aux faits l'armature de l'événement : la conscience du temps que possèdent les acteurs de l'histoire et l'intérêt que nous leur portons rétroactivement. [...]

Si l'on recoupe ces considérations avec la conception de l'histoire dont nous sommes les héritiers – la "Nouvelle

histoire" donc – que comprenons-nous ? L'événement, on le sait, a fait "retour" dans la conscience des historiens avec la production massive de l'information médiatique. Roland Barthes puis Pierre Nora l'ont compris, et ce dernier y voyait un nouvel exorcisme à pratiquer : après le temps d'une histoire positiviste des hauts-faits désormais caduque, il fallait, au début des années 1970, que l'historien se confronte au démon du spectaculaire et de la fabrique incessante des faits médiatiques dont nul filtre historien ne nous préservait. Comprendre l'événement pour l'historien au temps des médias de masse, c'est aussi et surtout tenter de mesurer le problème d'un nouveau rapport au temps : car si tout peut faire événement par la perversion de l'information, c'est précisément parce que le caractère d'immédiateté de la représentation consume l'épisode interprétatif de l'historien.

L'événement est à la fois immédiat et indirect : autre paradoxe qui noue l'arbitraire et le réfléchi dans le corps événementiel. Il ne restait à l'historien qu'une solution : se faire historien du présent, gagner sur le terrain du temps, réinterroger donc l'événement comme conscience du temps. »

Michel Poivert, « L'événement comme expérience », in *L'Événement, les images comme acteurs de l'histoire*, Paris, Jeu de Paume, 2007, p. 13-17.

■ « Dans ses *Mythologies*, en 1957, puis dans "Le message photographique", en 1961, Roland Barthes affirmait : "La photographie traumatique (incendies, naufrages, catastrophes, morts violentes, saisis 'sur le vif') est celle dont il n'y a rien à dire : la photo-choc est par structure insignifiante : aucune valeur, aucun savoir [...]." Les images des attentats de New York font incontestablement partie de cette catégorie des photos-chocs décrites par Barthes. Il n'est même pas toujours nécessaire qu'elles portent la trace directe de la souffrance ou de la mort pour y être associées. Elles sont venues naturellement s'ajouter au long cortège des morts en direct, des enfants défigurés par la douleur, ou des corps souillés des charniers qui



Road to Aguilares,
El Salvador, 1983

[Route pour Aguilares,
El Salvador]
Série El Salvador, 1979-1983

constituent les jalons visuels de notre infamie moderne. Pour éviter que ces images demeurent "insignifiantes", sans "valeur", sans "savoir", pour reprendre les mots de Barthes, et accessoirement le contredire, il est primordial de les soumettre à l'examen de l'histoire. Il importe dès lors de se demander ce qu'elles représentent – certes –, mais aussi par qui elles ont été diffusées, avec quelle intelligence de la situation, ou comment elles ont été perçues. C'est à cette condition qu'elles peuvent devenir révélatrices d'enjeux qui dépassent de loin leur pouvoir de sidération et dont l'importance ne peut être passée sous silence. [...] Le présent essai est [...] écrit d'un point de vue très spécifique, celui de ma compétence, *l'histoire de la photographie*. Non pas une histoire de la photographie qui ne se préoccuperait – exclusivement et isolément – que de technique, de regards d'auteurs, ou de ce qui est directement visible dans l'image, mais plutôt une prise en compte du médium dans toute sa complexité, c'est-à-dire comme un système soumis aux déterminations, aux interactions, aux tensions de ses différents éléments constitutifs. Une *histoire du photographique* qui ne s'intéresserait pas uniquement aux questions de production ou de réception, comme c'est le plus souvent le cas dans la discipline, mais qui interrogerait également la diffusion des images. Une *histoire par la photographie*, qui permettrait, en somme, de mieux comprendre les usages des images et leurs enjeux historiques. Un mot encore sur le titre de cet essai. "Diplopie" est un terme médical emprunté au vocabulaire de l'ophtalmologie. Formé à partir des racines grecques "diploos" (double) et "opos" (œil), il décrit un trouble fonctionnel de la vision qui se traduit par la perception de deux images pour un seul objet. "Voir double" est, sans doute, dans le langage courant, l'expression qui caractérise le mieux cette affliction. Celui qui, au lendemain du 11-Septembre, portait un regard un tant soit peu attentif aux photographies publiées dans la presse internationale pouvait légitimement se demander s'il n'était pas lui-même frappé de diplopie tant les images semblaient se dédoubler ou se démultiplier.

Non seulement les mêmes photographies se répétaient d'un journal à un autre, mais chacune d'entre elles paraissait de surcroît répéter quelque chose. À propos de ces images immédiatement portées au statut d'icône, nombre de commentateurs exprimèrent d'ailleurs un sentiment de *mise en boucle* ou de *déjà-vu*. Ce n'est pas là un phénomène inédit. Cela fait déjà plusieurs décennies que les analystes des médias les plus perspicaces ont observé que les journaux publiaient de plus en plus régulièrement les mêmes images, le même jour. Il semble cependant que cette tentation de la répétition ait atteint un paroxysme avec les attentats de New York. Or, c'est précisément dans ces moments paroxystiques – pour continuer à filer la métaphore médicale – que les symptômes se détectent et s'analysent le mieux. En grec, le terme "krisis" appartient d'ailleurs au vocabulaire de la médecine, il décrit ce qui permet d'établir un diagnostic. C'est exactement dans cette *optique* que le 11-Septembre est ici pensé : comme une *crise* permettant de mieux déceler, dans l'usage que la presse fait désormais des images, une tendance à la répétition, une propension réitérative... un véritable *syndrome diplopieque*.»

Clément Chéroux, *Diplopie. L'image photographique à l'ère des médias globalisés : essai sur le 11 septembre 2011*, Cherbourg, Le Point du Jour, 2009, p. 10-14.

■ « Je travaille maintenant régulièrement pour le magazine *Time*. Je suis comme tous les autres, je me bats pour faire les meilleures photos. Je ressens beaucoup d'angoisse en en faisant, et en même temps je sens que le sens de l'Histoire m'échappe. Il y avait quantité de photos que je devais prendre, mais je n'y arrivais pas. Si vous rouliez tranquillement sur la route, vous pouviez vous retrouver à l'intérieur de cette opération, ce n'était pas une question de connaissances. Mes connaissances ne me servaient à rien. Je pense qu'un journaliste présent sur place aussi longtemps que moi aurait mieux couvert le sujet parce qu'il aurait réagi aux événements, plutôt que d'essayer de les anticiper. Le professionnel, d'un autre côté, n'aurait pas

photographié les gens offrant une tasse de café; les choses du quotidien ne font pas la une. Je me souviens que j'étais à New York lorsque j'ai appris que l'offensive finale était proche. J'ai voulu y retourner tout de suite, et j'ai essayé de me faire payer la mission. On m'a très clairement dit que les photos que j'avais prises de l'insurrection de septembre seraient identiques à celles que j'allais prendre, et que les journaux les réutiliseraient à nouveau. Après tout, quand vous avez vu une insurrection... J'étais révoltée.

Je savais que ce ne serait pas la même chose.»

Susan Meiselas & Marc Karlin, sous-titres du film *Voyages* (1985), traduits en français par Pierre Bachelot.

■ «Treize soldats russes vêtus de leur épais uniforme d'hiver et chaussés de bottes montantes sont dispersés dans un cratère défoncé, inondé de sang, que bordent des cailloux et tout le fatras de la guerre : étuis de cartouches, débris de tôle, botte contenant encore les restes d'une jambe... La scène pourrait être une version revue de la toute fin du film d'Abel Gance, *J'accuse*, où l'on voit les soldats morts pendant la Première Guerre mondiale se lever de leurs tombes, mais ces conscrits massacrés parce que l'Union soviétique a tardivement nourri le rêve dément d'une guerre coloniale n'ont jamais été enterrés. Quelques-uns portent encore leur casque. La tête d'un soldat agenouillé, lancé dans une conversation animée, est toute rouge de matière cérébrale écumante. L'atmosphère est chaude, conviviale, fraternelle. Plusieurs soldats sont affalés sur un coude ou bien assis et bavardent, laissant voir leur crâne défoncé et leurs mains déchiquetées. Un homme se penche sur un autre, qui gît allongé comme s'il dormait, l'encourageant peut-être à s'asseoir. Trois autres hommes chahotent : l'un, dont l'abdomen est fendu par une profonde blessure, est assis à califourchon sur un autre, couché à plat ventre, tandis qu'un troisième, à genoux, agite malicieusement un morceau de chair sous les yeux rieurs de l'homme allongé. Un soldat casqué, sans jambes, tourne la tête vers l'un de ses camarades éloignés, affichant un sourire plein de vivacité. Plus bas, deux autres soldats pour qui la résurrection ne semble pas prochaine gisent sur le dos, leurs têtes ensanglantées renversées le long de la pente rocheuse.

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. Et ce n'est pas comme des êtres susceptibles d'en terrifier d'autres qu'ils sont représentés : assis parmi eux, en effet (dans le coin gauche), figure un pillier afghan vêtu de blanc, tout entier absorbé par l'exploration d'une gibecière, auquel personne ne prête attention ; l'on distingue aussi (en haut, à droite), à l'entrée du sentier menant au cratère, deux autres Afghans, militaires eux-mêmes sans doute, qui, à en juger par les kalachnikovs rassemblées à leurs pieds, ont déjà dépouillé les soldats défunts de leurs armes. Ces morts sont suprêmement indifférents aux vivants : à ceux qui leur ont pris leur vie, aux

témoins – à nous-mêmes. Pourquoi chercheraient-ils notre regard ? Qu'auraient-ils à nous dire ? "Nous" – ce "nous" qui englobe quiconque n'a jamais vécu une telle expérience – ne comprenons pas. Nous ne saisissons pas la chose. Nous ne pouvons pas nous représenter ce que c'était. Nous ne pouvons imaginer à quel point la guerre est horrible, terrifiante – ni à quel point elle peut devenir normale. Nous ne pouvons ni comprendre, ni imaginer. C'est ce que chaque soldat, chaque journaliste, chaque travailleur humanitaire, chaque observateur indépendant ayant connu le feu de la guerre et eu la chance d'échapper à la mort qui frappait les autres, tout près, éprouve, obstinément. Et ils ont raison.»

Susan Sontag, *Devant la douleur des autres*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2003, p. 132-134.

■ «Derrière chaque événement se trouve une image qui n'a pas été prise. Les journaux ne peuvent dire ce qui arrivera le lendemain. Personne n'était en mesure de me dire ce qu'il allait se passer, même s'ils le savaient. Le revers de la médaille d'être une Américaine, une Étrangère, une ennemie potentielle. Tout ce que je pouvais faire était de sentir, anticiper, et apprendre ce nouveau vocabulaire. Soudain, dans mon errance, je pouvais tomber sur un feu, un feu de joie à un coin de rue, puis à un autre du verre brisé, de la fumée, la clameur des slogans. Et les gardes arrivaient ; dispersion dans la panique, les gaz lacrymogènes frappant les portes qui se refermaient. Puis le silence. Les gens m'attrapaient alors que les gardes tiraient dehors, sur les murs, pour un feu, pour un rien. Attendre. Personne ne bouge. Photographier ou pas, pas question d'esthétique, juste de regarder par la fenêtre. Prendre une photo sans pouvoir, sans tension, pas d'assez près. L'expérience ne se voit pas dans l'image. J'avais l'impression de courir, d'arriver essoufflée après la bataille, tentant d'ajouter et de renforcer l'illusion que l'on peut comprendre les événements sans savoir pourquoi ni d'où ils viennent. On peut dire que c'est la rançon d'être un étranger, et non pas un journaliste dont le professionnalisme impliquerait la connaissance. Mais nous étions à un moment où tout ce qu'on voulait savoir restait caché. C'était comme de regarder un mime dont on comprenait le sens des gestes, mais qu'on ne pouvait décrire.

Vous souvenez-vous de la photo verdâtre de la fumée des gaz ? J'étais à l'extérieur de l'université et les troupes paramilitaires tiraient lentement leurs balles vers le campus. J'étais debout, pétrifiée, horrifiée, incapable d'avancer. J'ai décidé de relever les plaques d'immatriculation des voitures paramilitaires et de les donner ensuite aux étudiants. Ce n'était pas grand-chose, mais je commençais à dépasser les limites de la journaliste, de la simple observatrice. On dit toujours des photographes qu'ils savent, qu'ils connaissent, mais ce qu'on ne sait pas c'est à quel niveau ils se situent et ce que leurs yeux peuvent ressentir. Il faut donc avouer que derrière chaque photo il y a beaucoup de choses qui ne se voient pas. [...] Je crois que la plupart des journalistes ne voient les photographes que comme de simples illustreurs de leur pensée. Je ne suis pas d'accord ; je n'ai pas toujours confiance en ce qu'ils pensent. Souvenez-vous que je travaillais avec des journalistes qui se connaissaient pour la plupart. Ils avaient couvert ensemble l'Afrique,

l'Indochine, l'Asie. Ils trébalaient leur pedigree avec eux. Moi j'étais une étrangère. Tout cela accentuait le conflit en moi, d'un côté je devais travailler comme une photojournaliste professionnelle, de l'autre je voulais que mes photos soient utiles aux Nicaraguayens et à leur lutte. J'étais toujours consciente en prenant des photos que j'empiétais sur leur territoire avant de me retirer. J'ai toujours ressenti le besoin de nouer un dialogue entre le photographe et le sujet, essayant de rendre un peu ce que j'avais pris. Mais là, au milieu du bombardement, des cadavres et de ce deuil, on n'a pas le temps de penser à tout ça. La moitié du temps, je travaille dans la colère, contre moi-même, contre la situation. Ce qui se passe est difficile à admettre. Je suis stupéfaite de ce que traversent ces gens. Pas le temps de se référer au passé, les contradictions pleuvent. Regardez cette femme : elle fuit les bombardements avec son bébé. Cette photo a été prise par au moins cinq photographes, à différents moments de son exode. Nous l'avons complètement mitraillée. Mais personne ne songe à l'aider, moi y compris. On sait maintenant que le photojournalisme normalise ce qui est spécifique, les expériences violentes, et nous avons débattu de ce sujet *ad infinitum*, se culpabilisant que les photos d'horreur ne deviennent qu'un spectacle. On s'insurge encore et encore contre ces contradictions sans y trouver d'issue.»

Susan Meiselas, «Voyages», in *L'Image-document, entre réalité et fiction*, Marseille, Images en manœuvre, 2010, coll. «Les Carnets du BAL», n° 1, p. 197-205.

■ «Pour la première fois je ressens les contraintes de mon métier. C'est une compétition, je suis consciente de mes devoirs, des tâches, des échéances. Je ne peux que foncer, prendre des photos pendant deux jours, puis retourner à la capitale pour les envoyer avant le bouclage des journaux américains. Les débuts d'une ambivalence. Je me souviens de m'être trouvée au sommet d'une colline à regarder le bombardement d'Esteli et de ne pas pouvoir y aller. Autour de moi se trouvaient des équipes de télévisions, buvant leurs bières, assis dans leurs camions. Vous n' imaginez pas ce que c'est d'être là, au loin, à regarder ce bombardement en devinant ce qui se trame à l'intérieur. J'étais bouleversée. J'affrontais mes propres peurs. Mon agence m'a envoyé un objectif de 400 millimètres, trouvant que je m'approchais trop près du sujet, et j'ai pu ainsi prendre cette photo des bombardements aériens. Il y a une contradiction dans cette photo, parce qu'on croit que je suis tout près ; en fait je suis à des kilomètres de l'action, et c'est ce qui m'a décidé à ne plus utiliser cet objectif, je veux être au plus près de l'action. Mais être au plus près des événements n'enlève pas les contradictions. Le danger d'être impliquée en tant que photographe est que vous ne devez pas oublier votre responsabilité lorsque vous prenez en photo des gens qui risquent leurs vies. Quand j'ai pris cette photo des gamins avec leurs armes, je me suis assurée que si elles étaient publiées, le directeur artistique saurait qu'il ne devait choisir que celles où ils portent un masque. Un matin, j'ai vu le magazine *Time* traîner sur une table de l'hôtel Intercontinental, situé juste en face du QG de Somoza. Certaines des photos publiées montraient les gamins sans leurs masques. Je suis retournée en vitesse à Matagalpa, en état de siège, pour retrouver les gamins

sur les photos. Ne les trouvant pas, je suis entrée dans une boutique, j'ai montré le magazine et lui ai dit : "Vous connaissez ces gamins ? Je ne veux pas savoir qui ils sont, mais dites-leur que ces photos ont été publiées". Je réalisai alors pour la première fois qu'une photo pouvait tuer.»

Sous-titres du film *Voyages (1985)* de Susan Meiselas et Marc Karlin, traduits en français par Pierre Bachelot.

■ «Au cours de ces vingt dernières années, beaucoup d'autres livres ont abordé toute une série de sujets, y compris la photographie de guerre. Pour l'album *El Salvador*, trente photographes ont réuni leurs œuvres, car ils estimaient que leurs points de vue n'étaient pas correctement reflétés par les médias portés à simplifier les choses et à exploiter le sensationnalisme de la violence. Les images ainsi rassemblées sous la direction des photographes Harry Mattison et Susan Meiselas, et de la responsable d'édition Fae Rubenstein, proviennent pour la plupart de missions confiées par les médias. Mais l'album dépasse largement le niveau superficiel des reportages de magazines, en permettant au lecteur d'appréhender l'histoire du Salvador, de découvrir la vie quotidienne de différentes catégories de la population, et de comprendre la multiplicité des enjeux de ce long conflit.» Fred Ritchin, «La proximité du témoignage. Les engagements du photojournaliste», in Michel Frizot (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Larousse, 2001, p. 607.

■ «Tout change à partir des années 1970, le photojournalisme se conjugue désormais sur un nouveau mode historique : la "crise". Média télévisuel concurrent, progrès techniques qui bientôt permettent au premier venu de produire des images, perte de rendement économique... depuis une quarantaine d'années le mot "crise" est devenu indissociable de celui de "photojournalisme". Il n'est plus question d'affirmer ou de contredire le statut du photographe et l'utilité de l'image de presse, il faut les défendre. Mais quelle histoire s'écrit alors sous cet éclairage ?

C'est l'hypothèse de notre approche du photojournalisme : ce métier a mis l'homme dans une situation intenable. Des années 1930 à la fin des années 1960, le photojournalisme construit et assume à travers différentes figures mythiques les difficultés du métier ; tour à tour héros ou martyr, le reporter semble épouser les heurs et malheurs du monde qu'il représente. Puis la fameuse "crise" écrit une autre histoire, qui est la conséquence d'une situation contradictoire pour le photographe au regard de la société comme dans son for intérieur. Soldat de l'information ou serviteur du pouvoir : ces deux figures peinent à cohabiter dans la conscience même des photographes. Ces derniers ne sont plus seulement à l'intérieur de leur pratique, ils doivent se penser plus largement dans un système de représentation sociale.

Mais si l'image du photojournaliste est contrastée, le plus gros poids qui pèse sur sa conscience est ailleurs. Sur le terrain, aux prises avec des situations dramatiques, le photographe doit se contenter de faire des images sans pouvoir secourir les victimes. Certes, il peut se rassurer en affirmant que son acte de témoignage trouvera tout son sens lors de la publication, en alertant les opinions publiques. Mais cette mission est-elle effective ? De toutes



Returning Home, Masaya, Nicaragua, 1978

[Retour chez soi, Masaya, Nicaragua]
 Détail de l'installation *Mediations*, 1978-1982
 Tirage chromogène

les façons, elle lui échappe totalement une fois l'image passée entre les mains des agences et des rédactions. Surtout, comment s'arranger avec sa conscience lorsque l'on regarde sans intervenir ? Humainement, et quelles que soient les positions de "baroudeurs" de l'information déclinées en de multiples postures, la situation est humainement intenable. Être "Devant la Douleur des Autres", pour reprendre le titre du bel essai de Susan Sontag (2003), est un problème tout autant de morale photographique que de conscience malheureuse du photographe. Il existe ainsi une autre façon de lire l'histoire du photojournalisme : celle d'une mission impossible confiée de façon inédite à l'homme moderne, et qu'il ne parvient à remplir que de façon exceptionnelle et finalement assez brève, des années 1930 aux années 1960. Avant d'écrire sa propre histoire sur le mode d'une "crise" qui, bientôt, sera aussi longue que l'histoire même des grandes heures du photojournalisme.

L'histoire du photojournalisme est encore aujourd'hui produite par la corporation. Récits, mémoires, anecdotes édifiantes, définitions des critères et des valeurs par le journalisme s'expertisant lui-même : ces photographies et ces photographes sont en fait les élus du métier plus que les objets et les acteurs d'une histoire au sens où l'entend toute approche des sciences humaines. L'histoire du photojournalisme est donc à bâtir à partir des méthodes de l'histoire, de l'histoire culturelle, voire de l'histoire de l'art puisqu'il s'agit, depuis maintenant plus de vingt ans, d'une production que l'on peut voir dans les musées. Sous quel angle poser les fondements de cette histoire ? [...]

Ma position ici consiste à approcher ce que j'appelle volontiers "l'informe de l'information" : ces images, en masse, qui ont bien été prises, mais qui, pour l'essentiel, n'ont jamais été publiées. On le verra plus loin, mais une chose est sûre : en venant après une période où l'histoire a travaillé à démystifier le photojournalisme jusqu'à en faire un objet culturel, une nouvelle phase commence au cours de laquelle c'est le point de vue du photographe qui

est privilégié et non celui des responsables des médias, c'est-à-dire de ceux qui ont fabriqué le discours officiel de l'"institution" photojournalistique, pour reprendre l'expression du documentariste et artiste Allan Sekula (1951-2013) qui, dans les années 1970, s'est opposé à cette autorité de façon politique et esthétique. Cette façon singulière de poser les enjeux historiographiques du photojournalisme est de partir d'une remarque de bon sens : ce métier de l'image constitue un point névralgique de la mise en relation de l'homme avec l'histoire. » Michel Poivert, « Le photojournalisme est-il un humanisme ? », in *Brève histoire de la photographie*, Paris, Hazan, 2015, p. 166-168.

■ « Un an après la publication de *Nicaragua*, Meiselas présente *Mediations* à la galerie Site de Newcastle-on-Tyne et, l'année suivante, à Camerawork à Londres. Cette installation présente trois bandeaux d'images. Celui du milieu se compose des pages du livre, montrées une à une, certaines encadrées comme s'il s'agissait d'objets destinés au marché de l'art. En haut, on a aligné des coupures de presse de tous les pays avec des reproductions de ses clichés du Nicaragua. Dans le bandeau inférieur, on trouve des planches contact et des photocopies d'œuvres choisies qui permettent de découvrir les alternatives aux photos sélectionnées pour le livre. L'ensemble donne l'impression de tempérer la série qui a fini par s'imposer à l'heure de la publication. S'est ainsi créée une constellation d'images dont la signification semble délivrée de tout récit antérieur auquel elles auraient pu appartenir. Dans de nombreux cas, cette organisation complexe invite à une lecture verticale s'opposant aux séries horizontales. Si les bandeaux horizontaux permettent de déduire des causalités et des chroniques différentes – comme celles déterminées par les intérêts des éditeurs de périodiques, le livre et chacun des mouvements de la photographe dans son activité quotidienne –, la lecture verticale, quant à elle, suggère des synchronies, où l'on retrouve une même image, une même scène dans différents contextes. En définitive, *Mediations* révoque les

interprétations univoques de tout le matériel collecté et arrangé par l'artiste. Lors d'un colloque organisé le jour du vernissage, la photographe a avoué que cette installation répondait à une insatisfaction non résolue. "Si l'exposition fonctionnait à la perfection – se disait-elle –, on pourrait percevoir l'information que les revues ne publient pas et le spectateur se demanderait pourquoi". [...]

Sur les photos de *Mediations* prises à la galerie Camerawork en 1984, on peut lire un sous-titre qui, en plus de *Nicaragua*, mentionne : *Demasking. The Making of History, the Making of a Book* [Démasquer. La fabrication de l'histoire. La fabrication d'un livre]. En disposant les photos dans le même ordre que le livre, la première accrochée au mur était celle d'un masque traditionnel, *Masque traditionnel de danseur indien provenant du village de Monimbo, utilisé par les rebelles au cours de leur lutte contre Somoza*. Un peu plus loin sur la droite, le même type de masque apparaissait dans *Jeunes s'entraînant à lancer des bombes artisanales dans la forêt autour de Monimbo*, le premier instantané de Meiselas publié par le *New York Times Magazine*, le 30 juillet 1978. Peu après, le 15 septembre de la même année, *Paris Match* lui consacra une double page intitulée *La Révolution des foulards*. Dans l'introduction, le reportage expliquait que "pour le pays, uni dans la grève générale, ce foulard devient, comme le béret du Che Guevara, le symbole de la lutte contre la dictature qui règne depuis quarante-quatre ans, de père en fils". Au vu de l'importance revêtue par les images de la vie quotidienne durant le soulèvement populaire et la prolifération des symboles tels que masques ou foulards, il est clair que jamais Meiselas n'a prétendu expliquer la révolution à la manière d'un journaliste. Ses notes préparatoires pour la préface du livre *Nicaragua* reflètent de manière laconique le dilemme qu'elle devait résoudre : "Des photos du quotidien / Des photos qui ne disent rien / Il y a bien une image / mais il n'y a aucune tension / Et encore / besoin d'expérience / avec eux / pour faire des photos". La compréhension des événements à partir de l'expérience empirique que requérait son rôle de reporter contrastait avec son manque d'intérêt pour les formes de témoignages admises, propres au genre photographique. On pourrait dire que Meiselas entreprend sa propre révolution en défiant les attentes de ceux qui idéalisent le langage de la transmission des informations – concrètement celui du photojournalisme –, une politique de vérité à laquelle pas même Rosler n'a pu échapper en critiquant *Nicaragua*. "La sympathie que ce livre essaie de susciter, a déclaré cette dernière, est bien peu de chose au regard des difficultés politiques de la reconstruction". Ce à quoi Meiselas a répondu : "Tout ce que je pouvais faire, c'était d'ébaucher, d'anticiper et de tenter d'apprendre un nouveau vocabulaire". [...]

À partir de ce moment, la photographe reconnaît qu'elle est dans une posture de réflexion qui la pousse à revenir de manière obsessionnelle sur ce qu'elle a vécu au Nicaragua. »

Carles Guerra, « Une fois dépassé l'effet de la mémoire immédiate », in Susan Meiselas. *Mediations*, Paris, Jeu de Paume / Barcelone, Fundació Antoni Tàpies / Rome, Damiani, p. 77-88.

■ « Un homme pleure, la main posée sur la tête d'un enfant mort, au milieu d'une rangée de cadavres déterrés. Nous

sommes en décembre 1989 et cette terrible image [Robert Maass, *Timisoara, Roumanie*, décembre 1989] inonde l'opinion publique internationale, achevant de discréditer le régime de Ceausescu en Roumanie. Dernier pays du bloc soviétique à se débarrasser d'une dictature instaurée après la Seconde Guerre mondiale, il est aussi le seul à traverser des convulsions violentes. La révolte populaire répond à une répression policière particulièrement brutale par toutes sortes de débordements, dont l'affaire des charniers de Timisoara est sans doute l'illustration la plus marquante.

Les médias annoncent des charniers, un génocide, quelque soixante-dix mille morts dans des conditions terribles. Pour Timisoara, ville de trois cent cinquante mille habitants d'où est parti le soulèvement, les médias indiquent que quatre mille six cent trente-deux personnes sont victimes des émeutes et de la répression des 17 et 19 décembre 1989. Des journalistes sont invités à Timisoara pour constater les crimes atroces dont la dictature s'est rendue coupable : plusieurs milliers de personnes auraient été exécutées par balle ou à la baïonnette et leurs corps enterrés dans de gigantesques charniers. C'est ainsi qu'avec d'autres confrères de la presse internationale, Robert Maass, photographe new-yorkais travaillant pour le compte de publications comme *Newsweek*, le *New York Times*, *Fortune* ou *USA Today*, est amené à photographier, à titre d'exemple, une vingtaine de corps décomposés, dont celui d'une mère et de son bébé, avec un homme pleurant, que l'on suppose être le père.

Dans leur zèle à démontrer que le régime est monstrueux, les organisateurs de la révolte ont réalisé une mise en scène macabre et trouvent du côté des médias occidentaux une machine qui ne demande qu'à s'emballer. Cette image marque en effet l'histoire des médias comme l'une des manipulations les plus spectaculaires jamais imaginées. Les insurgés avaient en réalité déterré du cimetière les cadavres de dix-neuf personnes mortes depuis déjà quelque temps, pour prouver l'existence de charniers et les exécutions de masse perpétrées par la Securitate, la police du régime. La femme, la petite fille et l'homme pleurant n'avaient aucun lien de parenté. La première avait été emportée quelques semaines auparavant par une cirrhose du foie et la seconde, qui n'était pas son enfant, avait été frappée de la mort subite du nourrisson.

Depuis lors, la manipulation et les responsabilités des médias ont été dénoncées. Timisoara est devenu le symbole du doute à l'égard des images et des médias. Comment se fier aux documents fournis par les photographes ? Comment les photographes peuvent-ils se prémunir contre les tentatives de manipulation dont ils seraient eux-mêmes l'objet ? Comment endiguer la tentation d'une perpétuelle surenchère ? Comment allier la rigueur journalistique avec la concurrence entre les médias d'information, dont chacun souhaite disposer du scoop lui assurant l'audience ? Selon les estimations officielles, les émeutes ont fait en tout une centaine de victimes à Timisoara et six cent quatre-vingt-neuf en Roumanie. Ce nombre est peut-être moins ahurissant que les soixante-dix mille morts annoncés, mais l'événement reste grave et important. Berceau de la contestation contre le pouvoir, Timisoara devint le 20 décembre 1989, après quelques jours d'insurrection et de courage, la première ville libre de Roumanie. La majorité des médias, quant à eux,

sans doute entraînés par le flux des informations, n'ont pris que peu de temps pour leur autocritique.»

Daniel Girardin et Christian Pirker (dir.), *Controverses. Une histoire juridique et éthique de la photographie*, Arles, Actes sud / Lausanne, Musée de l'Élysée, 2008, p. 236-237.

■ «Je suis revenu à Timisoara pour la première fois en février 2004, dix ans après avoir abandonné le métier de photoreporter et quitté l'agence Gamma.

Je n'avais rien prévu, sinon revoir certains lieux et tenter d'identifier certaines des personnes présentes sur mes photographies de 1989.

J'ai revu l'hôtel Continental de Timisoara où j'avais posé mes valises, le matin du 23 décembre 1989. Quelques minutes plus tard, non loin de l'hôtel, rue Augustin-Pacha, je pris la photographie des soldats publiée en couverture de *Stern*.

J'ai rencontré Constantin Duma, un des rares photographes de Timisoara à avoir fait des photographies de la Révolution avant que n'arrivent les reporters étrangers. Après la Révolution, il est devenu le correspondant local de l'agence Rompress.

Je l'ai suivi en reportage lors d'un voyage de presse, organisé par la fédération des chasseurs de Timisoara. Je pressentais que cette partie de chasse pouvait être pour moi un nouveau théâtre d'actualité que lequel, cette fois, apparaîtraient les tireurs.

En fin de matinée, chaque journaliste fut invité à prendre les armes un court instant.

Ces portraits, à double détente, sont mes images de presse les plus littérales.

L'idée de se trouver au bon endroit au bon moment, chère au chasseur et au photographe.

L'instant décisif du coup de feu.

La photographie d'actualité érigée en tableau d'histoire.

Le reportage comme tableau de chasse.»

Gilles Saussier, *Le Tableau de chasse*, Cherbourg, Le Point du Jour, 2010, p. 20-35.

■ «À l'inverse de l'anthropologie visuelle qui soumet aux informateurs des documents visuels pour générer des témoignages et mieux les recouper, la photographie documentaire recueille et recoupe des témoignages pour fabriquer des documents visuels. Ce va-et-vient de la parole à l'image est très important à la différence du reportage où l'on se passe volontiers de la parole des gens photographiés, voire de leur identité. Tous mes portraits ont été précédés d'entretiens menés selon un même questionnaire très rudimentaire : Quel est votre nom ? Quel est votre âge ? Avez-vous une famille ? Depuis combien de temps habitez-vous ici ? Possédez-vous de la terre ? Êtes-vous allé à l'école ? Avez-vous jamais été confronté à la menace de l'eau ? Les portraits retenus dans le livre satisfont à des critères de qualité d'image, mais aussi de témoignage. L'un ne va pas sans l'autre. La surface sensible n'est jamais pour moi à l'intérieur (dans l'appareil photo, dans la machine, dans la tête du photographe), mais à l'extérieur dans l'espace commun construit par la collecte d'informations et de témoignages.

Parce qu'elle ne fournit pas seulement de l'information visuelle, mais propose, davantage, une *vision informée*, la photographie documentaire est tout autant un travail

de prise que de *déprise* d'images. Elle se distingue radicalement de la photographie subjective et de reportage par son refus d'effets stylistiques plaqués *a priori* sur le réel. Identifiables au premier coup d'œil, ces effets, dont certains photographes de presse – à la manière des photographes de mode ou de publicité – ont fait leur marque de fabrique, permettent l'économie de l'expérience du terrain et de la rencontre d'autrui. Ils assurent aux auteurs et aux commanditaires la garantie de pouvoir, dans tous les cas, obtenir une image d'une personne ou d'une situation. Dans ces photographies, ce n'est pas tant le monde que l'on apprend à connaître que le style des auteurs que l'on cherche à reconnaître. Pour véritablement accéder à l'humanisme dont ils se targuent, les reporters-auteurs devraient renoncer aux hyperformes dont ils se servent pour tenir à distance l'inquiétude et le désordre produits par le réel. Il s'agit, au contraire, d'être ébranlé dans ses formes, de renoncer au savoir-faire et à la maîtrise des effets préétablis. La forme artistique du documentaire n'est pas quelque chose que l'on porte en soi, mais une forme nouvelle que l'on invente dans la confrontation avec le sujet.»

Gilles Saussier, «Situations du reportage, actualité d'un alternative documentaire», *Le Parti pris du document*, *Communications*, n° 71, 2001, p. 318-319.

■ « La photographie documentaire comme le photojournalisme sont accusés de profiter de la misère de leurs sujets et d’anesthésier le spectateur à force de le submerger d’images toujours plus sordides. Ces images sont soupçonnées de montrer avec voyeurisme la violence et la pauvreté, sous couvert d’une ambition de réforme. La contradiction entre la beauté de certaines photographies et la misère des personnes représentées fait l’objet de vives attaques, notamment dans le cas de la monstrueuse séduction des images de guerre.

Mais n’est-ce pas formuler une fausse alternative, entre primauté de l’esthétique des images et utilité morale ou fonction politique, qui s’excluraient mutuellement ? Une belle image ne pourrait témoigner de façon crédible de problèmes sociétaux, tandis qu’inversement une image politique ne saurait présenter de caractère esthétique. C’est pourtant le propre du genre documentaire que de combiner ces deux aspects. La stylisation esthétique n’efface jamais le sujet politique ou social, et toutes les images — y compris, voire surtout, les plus politiques — sont le résultat de choix formels. On ne peut réduire l’image à l’intention proférée du photographe, comme si celui-ci faisait un choix manichéen entre faire “esthétique” et faire “politique”. Plusieurs voix proposent ainsi de mettre fin à cette évaluation schématique des photographies à partir d’un “jugement politique de goût” instauré par Rosler ou Sontag.

D’autant plus que la dimension politique ne se situe pas tant dans l’image que dans sa relation avec le spectateur : réduire les images à leur seule dimension esthétique serait aussi une façon de dédouaner le spectateur de toute réaction. Celui-ci ne prend plus l’image en considération, sous prétexte qu’elle trahit la réalité. C’est une manière commode de contourner le malaise suscité par la détresse des personnes photographiées. Susan Sontag elle-même revient, en 2002, sur ses positions : elle dénonce une interprétation néfaste des théories du spectacle de Debord puis Baudrillard, qui pousserait à évacuer le trouble engendré par ces images, réduites à des mises en scènes

factices indignes de provoquer la réflexion. L’observateur privilégié ignore ainsi avec condescendance la réalité, transformée en illusion luxueuse, et refuse de voir la majorité de ceux pour qui le monde n’est pas un spectacle. Martha Rosler, qui incluait Susan Meiselas dans sa critique du culte des photographes stars gagnant leur pain sur le dos des miséreux, nuancera elle aussi sa position. C’est donc avec le retour de la responsabilité du spectateur que le document photographique retrouve sa légitimité politique, dans la mouvance des pratiques collaboratives qui tentent de favoriser le dialogue entre auteur, sujets et spectateurs au sein d’un nouveau contrat. Pour Susan Meiselas, ce débat se fondait sur de nombreux présupposés quant aux réactions des spectateurs, indifférence anesthésiée ou prises de parti hypothétiques : face à cette incertitude sur le rôle réel des images, il est temps d’observer l’effet précis des photographies et leur réception. C’est ce qu’elle s’emploie à faire pour ses photographies de la révolution sandiniste au Nicaragua, devenues des icônes massivement diffusées dont elle essaie de retrouver la trace et le contexte d’utilisation. Son travail ne s’arrête donc pas une fois les images publiées : en 1991, elle retourne au Nicaragua pour réaliser le film *Pictures from a Revolution* et part à la recherche des personnes qu’elle a photographiées. En 2004, elle expose en grand format, sur les lieux où elle les a prises, ses photographies de 1978. Le parcours de Susan Meiselas ne peut donc être assimilé à un rejet progressif de l’approche documentaire et du journalisme au profit d’une exploration d’autres méthodes qui serait couronnée par le projet kurde, où elle abandonne son rôle de photographe. Au contraire, il s’agit dès le début d’aborder le document dans toute sa complexité, alors que les débats font déjà rage. Son premier projet à remporter du succès, celui qui lui ouvre les portes de la prestigieuse agence Magnum, porte ainsi sur les spectacles de stripteaseuses itinérants aux États-Unis. Ce sujet pose directement le problème de l’exploitation des personnes représentées par un photographe au regard voyeur. Pour Susan Meiselas, l’enjeu est alors de négocier

cette relation inégale entre photographe et photographié, et d'éviter de réduire la personne représentée au statut univoque de victime, en faisant notamment une grande place aux témoignages.»

Clara Bouveresse, «Le renouveau de l'approche documentaire, exemple d'une archive collaborative : Susan Meiselas, Kurdistan (1991-2009)», *Transatlantica*, n° 2, 2014 (<http://transatlantica.revues.org/7144>).

■ « Dès le départ, mon travail s'est fondé sur l'idée que le récit devait déborder du cadre de la seule image. Je peux aimer certaines de mes photos, mais, souvent, elles ne me suffisent pas. La création d'une image et l'image en soi ne me nourrissent pas assez longtemps. Malgré tout le plaisir que je prends à faire une photo, je ressens le besoin de l'intégrer à la trame de quelque chose de plus vaste. Au-delà de ce que montre l'image, j'ai envie de savoir ce que dit le sujet. Et je souhaite explorer la façon dont le spectateur peut prendre part à cet échange.

Les photos sont des rencontres immédiates qui ne durent qu'un instant. Par la suite, ces face-à-face peuvent servir de supports à des récits plus élaborés qui dépassent l'histoire d'une personne pour s'ouvrir à celle d'une culture ou d'un pays. Au fond, l'image n'est qu'un point de départ. [...] J'habitais au 44 Irving Street à Cambridge, Massachusetts. Pour la première fois, je trouvais un cadre bien défini pour un projet. Je côtoyais des gens dont j'ignorais tout et qui étaient pourtant mes voisins. Chacun vivait dans son petit espace, séparé des autres. [...]

Mon appareil – une chambre 10 x 12,5 cm – était certes imposant, mais je me cachais derrière, sous un voile noir. Dans l'espace confiné d'une petite pièce, l'appareil était comme ma doublure. Il fallait que j'interroge ma propre identité. Pénétrer chez autrui me demandait un effort surnaturel. Comme par effraction. Réaliser un bon portrait, c'est révéler un moment intime, susceptible de s'apparenter à un vol. L'enjeu est donc double : composer un portrait et saisir un instant. J'ai choisi cette pension car c'était mon lieu de vie, j'y habitais. Et, en même temps, je me sentais invisible. C'est de cette invisibilité que naît la tension dans mes images. Tout en étant présente, je veux éviter d'attirer l'attention. Mais je ne cherche pas à me "fondre dans le décor", à faire semblant de ne pas être là. Simplement, je ne suis pas le "sujet". Plutôt une passerelle, un guide en quelque sorte.

J'ai d'abord montré les portraits d'Irving Street aux personnes concernées, leur demandant comment elles se voyaient sur mes photos. Quand la série a été exposée, j'ai placé leurs commentaires à côté de chaque portrait. Je cherchais un moyen de faire entendre leur voix. Le sujet doit accepter ma présence pour que je me sente légitime. C'est cette collaboration, cette réciprocité, que j'ai essayé, dès le début, d'expérimenter.»

Susan Meiselas, «44 Irving Street», in *En première ligne*, Paris, Xavier Barral, 2017, p. 16-18.

■ « Je voulais connaître l'univers des strip-teaseuses. Le show était au centre de mon projet. À l'époque, les féministes le considéraient comme un lieu d'exploitation et les femmes qui s'y produisaient comme des victimes. Mais la façon dont elles étaient perçues à l'intérieur de leur propre monde m'intéressait davantage : ce qu'elles disaient

d'elles-mêmes plutôt que ce que d'autres pensaient d'elles. J'avais envie de comprendre leurs motivations. En partie – mais pas uniquement –, celles-ci étaient d'ordre économique. Ces femmes m'ont aussi révélé d'autres aspects de leur féminité à travers la façon dont elles utilisaient leur corps. Elles n'étaient pas maîtresses du jeu, du moins pas autant qu'elles le croyaient. Le strip-tease les mettait à l'épreuve. Elles repoussaient leurs limites, se demandaient jusqu'où elles pouvaient aller. Ce n'étaient pas juste des corps nus, mais de vraies femmes avec des histoires personnelles.

Une fois introduite dans cet univers, la question de ma légitimité restait entière : "Que fais-tu ici ? Que leur apportes-tu ? À quoi participes-tu ?". Dès le début du projet, tandis que les foires se déplaçaient de ville en ville, je retournais régulièrement à Boston, mon camp de base, et préparais des planches-contacts que je montrais aux femmes à mon retour le week-end suivant pour qu'elles puissent faire leur sélection. Presque toujours, elles voulaient offrir leur portrait à leur amoureux, à leur père... Elles prenaient les photos qu'elles aimaient, mais leurs choix ne correspondaient pas forcément au mien. Le plus important pour moi était de partager ce travail avec elles, comme lors de mon projet avec mes voisins d'Irving Street. [...] Loin d'être une photographe se contentant de travailler au sein d'un groupe d'artistes, je m'intéresse d'abord à la communauté qui donne naissance à l'œuvre. Je refuse l'étiquette de "photojournalisme", qui tend à enfermer un travail dans une catégorie donnée. Ce projet n'était pas le fruit d'une commande, mené en vue d'une publication spécifique : il a par contre été montré plus tard dans des publications. La distinction est capitale. Ces photos ont été exposées sur des murs avant d'être reproduites dans la presse ou dans un livre. Ces femmes m'ont d'abord ouvert leur intimité puis, par la suite, le livre a porté à l'attention du public ce monde caché et complexe que j'ai cherché à faire partager de l'intérieur.»

Susan Meiselas, «Strip-tease forain», in *En première ligne*, Paris, Xavier Barral, 2017, p. 22-27.

■ « Nick Broomfield avait envisagé de réaliser un film inspiré par *Strip-tease forain*, mais, lorsque je l'ai rencontré dans les années 1980, il ne restait plus grand-chose à filmer. L'expansion économique de l'industrie du sexe avait eu raison des shows de filles, par ailleurs de plus en plus décriés. Au milieu des années 1990, de retour de repérages au Japon et en Angleterre, Nick a reçu de HBO une commande pour un documentaire consacré au milieu S/M. Quand il a découvert Pandora's Box, un club S/M de New York, sur la Dix-Huitième Rue, il m'a annoncé qu'il avait trouvé le "strip-tease forain" d'une nouvelle décennie. Et il m'a proposé d'y aller. [...]

Pandora's Box pouvait avoir quelque chose d'extrême, tout en restant un espace confiné, sécurisant, dont je percevais les limites. La culture S/M underground, elle, est informelle, d'une réalité terrifiante, traversée de courants qui peuvent vous entraîner dans des profondeurs des plus sinistres. Le processus est subtil : il faut se laisser immerger et savoir ressortir à temps. C'est comme descendre une sorte de fleuve jusqu'à ce que l'on décide de rejoindre la berge, mais le cours du fleuve, lui, ne s'interrompt pas pour autant. Savoir à quel moment il faut sortir de l'eau requiert du



Sharif and Son, 1971

[Sharif et son fils]
Série 44 Irving Street, 1971
Épreuve contact gélatino-argentique
d'époque

sang-froid et, je crois, de l'intuition. Parfois, on garde un goût d'inachevé au lieu de sentir que la boucle est bouclée, que le cercle se referme.

Dans cette relation triangulaire, le photographe, le couple maître-homme dominé et le spectateur aspirent chacun à quelque chose de distinct. Mais ils s'inscrivent tous dans un cercle qui, lui, les unifie. Tout le monde est à égale distance de son centre. Le cercle rétablit l'équilibre. Au cœur de ce dispositif : une collaboration implicite. Nous sommes là, tous ensemble, à nous observer les uns les autres. La ligne de front n'est pas qu'un simple espace géographique : c'est une limite culturelle, une ligne de faille sociale, un point d'interface avec le temps, une frontière psychologique profonde. Le photographe qui pratique une photographie documentaire a la possibilité de franchir cette ligne et de montrer que la zone de conflit ne se limite pas à un champ de bataille dans un lointain pays : elle se situe aussi chez nous, on se l'inflige à nous-mêmes, elle loge dans notre tête.»

Susan Meiselas, «Pandora's Box» in *En première ligne*, Paris, Xavier Barral, 2017, p. 228-234.

■ «Au début des années 1970, parmi les nombreux artistes de la période qui s'emparent de la photographie, certains, comme Allan Sekula ou encore Martha Rosler, ne se contentent plus de s'en servir à des fins instrumentales, pour documenter des performances, des installations extra-muséales ou pour mettre en cause de façon générale l'objet d'art et les codes de la représentation, mais se prennent peu à peu d'intérêt pour le médium lui-même, sa théorie et son histoire. Issus de filières universitaires, là où les photographes défendus par Szarkowski émanaient des milieux professionnels, et maniant la plume autant que l'appareil, ils se mettent à interroger, de l'extérieur, les pratiques et les discours qui avaient jusque-là structuré cette histoire. Ils sont soutenus dans cette entreprise de déconstruction par une nouvelle génération d'historiens (Benjamin Buchloh, Rosalind Krauss, Christopher Phillips, Sally Stein ou Abigail Solomon-Godeau), de nouveaux organes, tels *October* ou *Aferimage*, ainsi qu'un champ

élargi de références, incluant la théorie marxiste, la littérature et le cinéma (à travers Jean-Luc Godard, Chris Marker ou Jean Rouch notamment).

Ils reviennent en particulier sur la tradition documentaire, qu'ils attaquent sur plusieurs fronts, pour mieux la réformer et la faire revivre. [...] On prend soin surtout de démonter le mythe de la transparence du document, d'un accès innocent et naturel aux faits, pour souligner au contraire que la photographie documentaire est toujours une construction discursive, marquée, comme tout discours, par un contexte historique, social et institutionnel, par un cadre de réception, ainsi que par des stratégies sémantiques et rhétoriques qui dépassent de beaucoup les limites de l'image, pour mettre en jeu l'accompagnement textuel et les dispositifs de présentation.

À partir de là, il s'agirait, pour ces artistes, d'élaborer des stratégies documentaires qui, tout en possédant la force de description ou de dénonciation de la photographie sociale traditionnelle, rendraient dans le même temps constamment attentif à ses propres codes et produiraient chez le spectateur un effet de distanciation empêchant toute lecture naïve de l'image comme double de la réalité. Dans cette recherche d'une construction complexe — et par là manifeste — du sens, ces artistes, et Allan Sekula en particulier vont réactiver une forme photojournalistique que Szarkowski avait contribué à démanteler au profit du tirage autonome : l'essai photographique, dans lequel les images s'agencent en séquences descriptives ou narratives et s'augmentent de plusieurs niveaux de textes, légendes succinctes, paroles rapportées, récits ou commentaires développés. À aucun moment le spectateur/lecteur ne peut ainsi croire à une quelconque évidence photographique ; l'écrit en particulier acquiert une importance prépondérante, comme une forme de rempart aux séductions immédiates des images et comme une façon de rappeler toujours au regardeur leur propre nature de signe.»

Olivier Lugon, «Le réel sous toutes ses formes», in André Gunthert et Michel Poivert (dir.), *L'Art de la photographie*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007, p. 417-419.



Lena on the Bally Box, Essex Junction, Vermont, 1973

[Lena sur la boîte à boniment, Essex Junction, Vermont]
Série *Carnival Strippers*, 1972-1975
Épreuve gélatino-argentique d'époque

■ « *Alphabetography*. Je commencerai donc par le premier volet de *Learn to See* [*Learn to See: A sourcebook of photography projects by teachers and students*, sous la direction de Susan Meiselas, 1974], qui me paraît très symptomatique de ce qui a suivi. J'aime cette idée que tu as eue de demander à tes élèves de trouver "des lignes et des formes" qui ressemblaient aux lettres de l'alphabet, en leur expliquant que ces lettres pouvaient se trouver partout au monde (y compris dans l'ombre) et qu'ils avaient aussi la possibilité de les créer en tirant profit de la capacité de l'appareil photographique à découper un fragment du monde. Il me plaît aussi que l'expérience débute par un néologisme – "Alphabetography" – qui réunit le langage et la photographie de façon si discrète, presque secrète. Bien que le terme lui-même signifie "écriture de l'alphabet", le fait que cette écriture devient lisible par la photographie nous autorise à y entendre aussi le mot de "photographie", comme si un secret nous était confié, mais un secret qui ne demanderait pas à être explicité puisque, pour toi, la présence de la lumière (*phos*), qui est la signature de l'image photographique, est par avance postulée. L'alphabetographie relie donc les lettres et les mots aux images, et cela parce que, dès le début, tu ne dissocies pas tes images du langage sans lequel elles ne pourraient jamais être approchées.

Ce qui me plaît dans ce néologisme, c'est l'association que tu crées entre la photographie et les lettres de l'alphabet, qui représentent le premier stade de l'apprentissage de la lecture, comme s'il ne pouvait y avoir d'alphabet sans images, comme si chaque alphabet était lui-même photographique et chaque photographie déjà son propre alphabet. De fait, il est d'usage de présenter l'alphabet visuellement car apprendre à lire, c'est d'abord apprendre à regarder. Dans *Learn to See*, l'"alphabetographie" est associée à une série d'autres expériences, qui ont toutes à voir avec le rapport entre éléments linguistiques et composantes visuelles. À chaque fois, l'accent est mis sur une méthode d'enseignement visuelle, qui procède de la conviction que les images ne peuvent apparaître sans

le langage, sans les récits, ni même sans conserver les traces de leur inscription dans un alphabet qui, pour toi, fait partie des objets du monde. [...]

Si l'"alphabetographie" nous invite à trouver des lettres dans le monde, ce n'est cependant pas parce qu'elles y apparaissent de façon naturelle. C'est plutôt parce qu'elle cherche à nous faire comprendre le lien indissociable qui existe entre le langage et le monde que nous percevons, un monde que nous devrions peut-être apprendre à regarder de plus près. Autrement dit, si le monde possède une dimension sémiotique – et cela, malgré le fait que les exemples relevés dans ton travail n'ont aucune fonction morphologique, étant de simples lettres – le but visé est peut-être de nous sensibiliser aux différentes manières dont ce même monde, en tant qu'il s'inscrit dans un système de représentation qui est souvent producteur de violence et de conflit, devient la surface ou la matrice sur laquelle l'histoire vient s'écrire. Ce qui serait déjà l'indice que toute entreprise visant à comprendre tel ou tel détail du monde doit aussi reconstruire l'histoire que ce détail a encodée. Lire ne veut jamais dire s'en tenir à déchiffrer ce qu'on a sous les yeux, sauf à comprendre que ce que nous avons sous les yeux renvoie déjà à ce qui précède et à ce qui reste à venir. »

Eduardo Cadava, « Apprendre à voir », in Susan Meiselas. *Médiations*, Paris, Jeu de Paume / Barcelone, Fundació Antoni Tàpies / Rome, Damiani, p. 49-52.

■ « Un discours peut alors se définir en termes assez formels comme l'ensemble des relations gouvernant la rhétorique d'énonciations proches. Au sens le plus large, le discours se constitue d'un contexte énonciatif : les conditions qui assujettissent et soutiennent sa signification, et qui déterminent son objectif sémantique. [...]

Cette définition suppose également que la photographie constitue un énoncé "incomplet", un message dont la lisibilité repose sur une matrice externe de conditions et de présupposés. C'est-à-dire que la signification d'un message photographique est nécessairement déterminée par un

contexte. Nous pourrions définir cette position comme suit : une photographie communique au moyen de son association avec un texte caché ou implicite ; c'est ce texte, ce système de propositions linguistiques cachées, qui porte la photographie dans le domaine de la lisibilité (j'utilise le mot texte dans son sens le plus lâche ; nous pourrions imaginer une situation du discours dans laquelle les photographies sont enveloppées du seul langage parlé ; le mot "texte" suggère simplement le caractère institutionnel et pesant du système sémiotique qui se cache derrière toute icône).

Envisageons pour l'instant une situation de discours rudimentaire concernant des photographies. [...]

La "lecture" photographique est un acquis. Et pourtant, dans le monde réel, l'image elle-même semble "naturelle" et appropriée, et paraît manifester une indépendance illusoire à la matrice de présupposés qui déterminent sa lisibilité. Rien ne semble plus naturel qu'une photographie de presse, ou encore quelqu'un sortant un instantané de son portefeuille et disant : "c'est mon chien". Nous sommes régulièrement informés que la photographie "détient son langage propre", "excède le discours", qu'elle représente un message "à la signification universelle" – en bref, que la photographie est un système de signes ou un langage universel et autonome. Ce qui repose sur l'idée quasi formaliste selon laquelle la photographie détient ses qualités sémantiques de conditions intrinsèques à l'image. Mais si nous acceptons le postulat fondamental selon lequel l'information est l'aboutissement d'une relation culturellement déterminée, nous ne pouvons plus attribuer une signification intrinsèque, ou universelle, à l'image photographique.»

Allan Sekula, « Sur l'invention du sens dans la photographie » (1974), in *Écrits sur la photographie*, Paris, Beaux-Arts de Paris éditions, 2013, p. 68-69.

■ « Le documentaire critique introduit aussi une autre relation entre le texte et l'image, dans le sens où l'un n'est pas le commentaire de l'autre. Au contraire, un espace se crée entre les deux régimes sémantiques, une mise en tension, un écho problématique entre deux formes esthétiques qu'il faut alors questionner. L'écart provient en même temps du fait que les deux régimes de discours n'abordent pas nécessairement les mêmes sujets, deux questions venant alors se frotter et interagir. Le documentaire critique implique aussi de repenser la question du témoignage. La photographie, dans cette perspective, ne produit pas des documents inertes, mais des monuments qui portent en eux leurs propres capacités de pensées et de constructions signifiantes. Les photographes ne sont pas les témoins d'une réalité du monde, au sens journalistique ou policier, leurs photographies ne sont pas des preuves appuyant un discours qui viendrait de l'extérieur. Ce discours ne fonctionne pas selon le régime de l'aveu dont Michel Foucault a parlé. Le documentaire critique, par son exigence, renvoie le spectateur à son intelligence et non à sa culpabilité, il lui pose question plutôt que de lui expliquer le monde. Il donne au spectateur une légitimité à son discours rationnel sur le monde, il l'inscrit comme acteur de l'Histoire et non comme simple spectateur neutralisé, assigné à témoigner, ou victime. Ainsi, l'œuvre

peut se construire dans le regard du spectateur, lors de sa diffusion. En cela, la photographie documentaire critique est tout sauf neutre puisqu'elle engage le spectateur dans l'action de sa pensée ; elle neutralise la neutralité de l'objectivation supposée du documentaire.

Les méthodologies proposées, enquête, recherche sur les archives, entretiens, conduites faussement photojournalistiques, recherches historiques, constitution de bases de données selon la figure de la répétition et du réseau, formes de la photographie apparemment neutralisée, etc., peuvent être des outils pour la production d'un documentaire critique.

Cette méthodologie ne saurait se passer d'une réflexion et d'une mise en pratique sur les conditions de réception et de communication au public. Elle requiert une collaboration avec d'autres chercheurs ainsi qu'avec toute personne exerçant des compétences et désirant collaborer à un projet de travail.

La photographie documentaire critique s'écarte de ses fondements décoratifs et nostalgiques (Eugène Atget) et de sa neutralité anti-lyrique (Walker Evans). Elle n'est pas assignée à une seule forme qui serait celle de la frontalité, de la précision de tous les plans à l'intérieur du montage d'un ensemble de photographies. Le montage et la convocation des procédures de travail des sciences humaines, notamment le rapport au texte, font partie de ses modalités actuelles principales. Son espace critique se déploie autour des questionnements plus précisément politiques et idéologiques que la photographie peut susciter, au croisement desquels elle peut se situer. C'était la revendication artistique du groupe de San Diego, notamment celle de Allan Sekula et Martha Rosler. Celle-ci, dans un texte de 1981, en appelait à un nouveau documentaire, radical, débarrassé de ses points de vue aliénant et psychologisant car recentrés sur la figure héroïque de l'artiste.»

Philippe Bazin, *Pour une photographie documentaire critique*, Grane, Créaphis éditions, 2017, p. 42-44.

■ « La crédibilité de l'image comme trace explicite de ce qui est intelligible dans le monde vivant a été revue à la baisse pour deux raisons, qui sont à la fois de "droite" et de "gauche". Les institutions sociales sont au service d'une classe, elles légitiment et renforcent sa domination tout en la maintenant cachée derrière la fausse couverture de l'égalité universelle. Pour attaquer cette situation, il faut frapper en premier sur le mythe culturel et monolithique de l'objectivité (et sur ses complices, la transparence et la non-reconnaissance de la médiation). Ce mythe concerne non seulement la photographie, mais aussi tout le champ journalistique : les médias dominants utilisent la soi-disant objectivité de leurs reporters et journalistes pour clamer leur détention de la vérité. Par opposition, la droite réussit à utiliser pour ses propres fins la remise en cause de la crédibilité et du "principe de vérité". La droite voit les gens comme fondamentalement inégaux et considère l'élite comme une formation naturelle composée des personnes les plus aptes à comprendre la vérité et à goûter aux plaisirs et à la beauté d'objets "nobles" plutôt que "vulgaires". Jouer avec cet ordre naturel relève pour elle du suicide social, c'est pourquoi elle souhaite mettre la main sur une partie de la pratique photographique,

s'en assurer la paternité et l'isoler dans les réseaux des galeries, musées et autres marchés de l'art. Ce faisant, elle dissocie la compréhension de l'élite et de ses objets de la compréhension commune. Le résultat de cette démarche (solidement ancrée sur des profits financiers) a été un mouvement général qui a établi à droite un discours légitimé sur la photographie – incluant une esthétisation (et donc une formalisation) du sens et un déni du contenu, un déni de l'existence d'une dimension politique.»

Martha Rosler, «Pensées au cœur, autour et au-delà de la photographie documentaire» (1981), in *Sur/sous le pavé*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 189-191.

■ «Il est difficile d'appréhender la notion de document d'un point de vue général; alors que sa spécificité réside dans son caractère extensible, indéfini et flou. La meilleure définition a été donnée lors du V^e Congrès international de photographie, à Bruxelles, en 1910, et elle évoque uniquement un éventail d'options étirable à l'infini: "Une image documentaire doit pouvoir être utilisée pour des études de nature diverse, d'où la nécessité d'englober dans le champ embrassé le maximum de détails possibles. Toute image peut, à un moment donné, servir à des recherches scientifiques. Rien n'est à dédaigner: la beauté de la photographie est ici chose secondaire, il suffit que l'image soit très nette, abondante en détails et traitée avec soin pour résister le plus longtemps possible aux injures du temps". Si l'on prend ces termes, un document constitue un objet d'étude; sa beauté ne vient qu'au second rang, derrière son utilité. Cela veut dire que le document n'obéit à aucune contrainte plastique et que, dans l'absolu, c'est une sorte d'espace vierge rempli de détails. Par extension, on peut dire qu'il s'agit d'une image impersonnelle destinée à montrer quelque chose; le degré zéro de l'image, qui prend forme quand son emploi se précise. Comme l'explique Albert Londe, photographe à l'hôpital de la Salpêtrière, la photographie fournit de bons documents, parce qu'elle est vraie, exacte et rigoureuse, et elle s'applique aussi bien à l'art qu'à la science, ou le "document vu" complète le "document écrit". Elle nous dit la vérité sur une feuille d'arbre, une porte, un animal en mouvement, le lobe d'une oreille ou une attaque d'hystérie. Une photographie d'architecture est donc un document, de même qu'une chronophotographie, un cliché d'identité judiciaire ou une radiographie. Toutes ces images ont en commun de servir à un usage concret. Mais dans cette perspective, il apparaît que le document n'entretient pas avec le savoir un rapport normal ou banal. Ces photographies n'exploitent pas la simple relation matérielle entre le motif et son référent, en reflétant innocemment des données. En fait, le document fait intervenir des relations conventionnelles non seulement entre lui et son motif, mais aussi entre lui et une réalisation ultérieure. La photographie devient ici autre chose qu'un miroir de la nature, elle ressortit à un autre niveau de la communication. Tandis que le document met en place les nouveaux schémas modernes de relations entre l'image et le savoir, on peut dire que la photographie pénètre dans la sphère du langage. Le document n'est pas une fin, mais un début; les parcelles de savoir qu'il renferme produisent ensuite un savoir plus élaboré, présenté la plupart du temps sous une autre forme. Pour exister, un document a besoin d'un spectateur

et d'un emploi, car il se définit sur un mode dialectique: un spectateur déchiffre dans l'image certains indices que l'image doit se révéler capable de fournir. Ces deux conditions sont nécessaires pour faire d'une image un document.»

Molly Nesbit, «Le photographe et l'histoire, Eugène Atget», in Michel Frizot (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Adam Biro / Larousse, 2001, p. 401-403.

■ «Dans la photographie, la valeur d'exposition commence à repousser la valeur culturelle sur toute la ligne. Cette dernière pourtant ne cède pas sans résistance. Son ultime retranchement est le visage humain. Ce n'est en rien un hasard si le portrait a joué un rôle central aux premiers temps de la photographie. Dans le culte du souvenir dédié aux êtres chers, éloignés ou disparus, la valeur culturelle de l'image trouve son dernier refuge. Dans l'expression fugitive d'un visage d'homme, sur les anciennes photographies, l'aura nous fait signe, une dernière fois. C'est ce qui fait leur incomparable beauté, pleine de mélancolie. Mais dès que l'homme est absent de la photographie, pour la première fois la valeur d'exposition l'emporte décidément sur la valeur culturelle. L'exceptionnelle importance des clichés d'Atget, qui a fixé les rues désertes de Paris autour de 1900, tient justement à ce qu'il a situé ce processus en son lieu prédestiné. On a dit à juste titre qu'il avait photographié ces rues comme on photographie le lieu d'un crime. Le lieu du crime est lui aussi désert. Le cliché qu'on en prend a pour but de relever des indices. Chez Atget les photographies commencent à devenir des pièces à conviction pour le procès de l'histoire. C'est en cela que réside leur secrète signification politique. Elles en appellent déjà à un regard déterminé. Elles ne se prêtent plus à une contemplation détachée. Elles inquiètent celui qui les regarde; pour les saisir, le spectateur devine qu'il lui faut chercher un chemin d'accès. Dans le même temps, les magazines illustrés commencent à orienter son regard. Dans le bon sens ou dans le mauvais, peu importe. Avec ce genre de photos, la légende est devenue pour la première fois indispensable. Et il est clair qu'elle a un tout autre caractère que le titre d'un tableau. Les directives que les légendes donnent à celui qui regarde les images d'un magazine illustré vont se faire plus précises encore et plus impérieuses avec le film, où la perception de chaque image est déterminée par la succession de toutes celles qui la précèdent.»

Walter Benjamin, «L'œuvre d'art à l'époque de la reproductibilité technique», dernière version de 1939, in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 285-286.

■ «Que nous apprend la pratique du cinéma sur la question du "document"? Qu'il n'y a pas de document sans regard. De même qu'il n'y a pas de cinéma sans spectateur.

Le cinématographe dès ses premiers films réunit et combine deux pôles que l'on pouvait croire contradictoires. On opposait depuis longtemps *objectif* et *subjectif*, mais le cinématographe Lumière, sans prendre le nom donné au dispositif optique de la chambre photographique – l'*objectif* –, hérite des qualités d'objectivité qui lui sont attachées. Une machine, la caméra, mise au point à partir du calcul humain, du savoir technique et scientifique de l'époque (lois de l'optique, chimie de la lumière,

mécanique de précision), passe, de ce fait, pour donner du monde exposé devant elle une représentation "objective", fidèle, neutre... autant dire : "documentaire". Ces qualités viennent contredire ou suspendre la subjectivité et ses partis conscients et inconscients, subjectivité ("point de vue") dont sont éventuellement crédités les cameramen et les réalisateurs, sans d'ailleurs jamais parler des spectateurs, portion congrue et largement impensée dans ce mariage du machinique de l'humain accompli par le cinématographe.

Face à la machine, il y a donc le regard d'un sujet, d'un spectateur, humain qui voit depuis l'intérieur de son monde mental, depuis l'intérieur de sa demeure dans le langage. La place du spectateur est toujours un exercice de la subjectivité. Quelle que soit la mécanicité de la machine cinématographique (caméra + projecteur), la part du spectateur y est centrale : croyance, doute, illusion, leurre ne sont possibles qu'à partir d'elle. Sans spectateur dans la salle un film peut être projeté sur un écran, mais le cinéma n'y est pas (Serge Daney). La remarque pourrait être élargie à l'ensemble des documents audiovisuels (et peut-être de toutes les sortes de documents). Si aucun désir humain, aucun souci social ne le prend en charge, le document reste muet, sourd, aveugle. Ainsi, ce qui est documenté, c'est tout aussi bien le moment où le document rencontre sa propre lecture. Le regard qui la prend en charge fait partie de la documentation, il la restitue au moment historique où elle fait retour. »

Jean-Louis Comolli, « Mauvaises fréquentations : document et spectacle », *Regards sur les archives, Images documentaires*, n° 63, 1^{er} et 2^e trimestre 2008, p. 41-42.

« Aujourd'hui le Kurdistan n'existe pas sur la carte. Depuis 1918, la Turquie, l'Irak, l'Iran, la Syrie et l'ex-URSS se partagent la terre des Kurdes. Dans chacun de ces pays, les Kurdes sont constamment menacés d'assimilation ou d'extermination. Mais en tant que lieu, le Kurdistan existe dans l'esprit de plus de vingt millions de gens, soit du plus grand peuple au monde à ne pas disposer d'un état autonome¹. [...] »

Ce qu'elle [Susan Meiselas] vécut là-bas l'amena à entamer un travail sur l'histoire visuelle des Kurdes, dont l'aboutissement fut le livre *Kurdistan. In the Shadow of History*, somme unique et complète sur la mémoire d'un peuple qui ne dispose ni d'un État propre ni d'une archive nationale. L'ouvrage rassemble les récits de ceux qui ont fui comme de ceux qui sont restés et invite voyageurs, marchands, missionnaires et bureaucrates à témoigner d'une histoire constamment menacée d'effacement par le déni.

L'histoire du Kurdistan est un enchevêtrement de complexités : suite à la Première Guerre mondiale, la région traditionnellement habitée par les Kurdes fut éclatée entre quatre États-nations nouvellement fondés. Depuis lors, elle est le terrain d'une lutte perpétuelle et multinationale pour l'autodétermination. Le sort des Kurdes est régulièrement instrumentalisé par les pouvoirs régionaux ou nationaux et localement manipulé par des forces adverses en action dans les pays où ils vivent. Cette dynamique cynique affecte considérablement la vie des civils, et fait du processus consistant à reconstituer la véritable histoire du Kurdistan une entreprise très complexe, dont le livre de Susan est un maillon essentiel.

L'anthropologue néerlandais Martin van Bruinessen, éminent spécialiste de la société et de l'histoire kurdes, a rédigé les introductions qui accompagnent le développement chronologique du livre, détaillant avec soin l'histoire de chacun des pays – Turquie, Iran, Irak et Syrie – qui se partagent le Kurdistan afin que le lecteur puisse comprendre le contexte global. Au cours du siècle précédant la publication du livre en 1997, les Kurdes ont



Widow at mass grave found
in Koreme, northern Iraq, 1992

[Veuve sur le charnier de Koreme, nord de l'Irak]
Série Kurdistan, 1991-2007
Tirage chromogène

enduré d'innombrables atrocités dans ces pays et leurs luttes se sont trop souvent soldées par d'immenses pertes, des massacres ou un déplacement de la population.»
İşin Önel, «On l'appelle aussi Kurdistan. Temps d'exposition pour l'ombre de l'Histoire», in Susan Meiselas. *Médiations*, Paris, Jeu de Paume / Barcelone, Fundació Antoni Tàpies / Rome, Damiani, p. 123-124.

1. Susan Meiselas, in *Kurdistan: In the Shadow of History*, Random House, 1997, p. xv.

■ « Les photographies prises en Irak par Susan Meiselas en 1991-1992 procédaient d'un même désir de découvrir la vérité du génocide. Elles furent initialement publiées dans le journal de la Middle East Watch et le *New York Times*, accompagnées de déclarations du type : "Travaillant dans le plus grand secret jusqu'à présent, un certain nombre de spécialistes de la langue arabe, d'informaticiens, de chercheurs en sciences sociales et d'enquêteurs de la Middle East Watch – une organisation privée de défense des droits de l'homme basée à New York – ont, avec l'aide logistique de la Defense Intelligence Agency, compilé, trié, rassemblé, enregistré et analysé le matériel". Les légendes des photographies publiées dans le *New York Times* font valoir le travail de spécialistes tels que l'anthropologue légiste Clyde Snow ou le personnel de la Middle East Watch qui a participé à l'exhumation des corps. Elles n'ont cependant pas pu faire fi de la décision, tôt prise par Meiselas, d'inclure les villageois au titre d'interlocuteurs dans cet événement que constitue la photographie. Ils sont présents dans la plupart des photographies, sans que soit déguisée la place qui leur est assignée ni exagéré le pouvoir dont ils disposent dans ce monde dominé par les experts : ils sont relégués à l'arrière-plan, tout comme leur témoignage, dont le rôle – si rôle il y a – est si mineur dans l'imputation des crimes. Cette coprésence, au sein des images, des experts et d'une communauté qui ne dispose d'aucune position de savoir, de pouvoir ou d'action, est déjà le signe avant-coureur d'une insatisfaction de

Meiselas à l'égard de la position du photographe. Cette insatisfaction, que j'approfondirai plus loin, notamment dans son rapport avec la notion d'archive vivante, s'inscrit dans ce que je propose d'appeler le processus consistant, pour le photographe, à se *déprendre de sa position d'expert*. L'expertise du photographe ne relève ni d'une technique, ni d'un savoir-faire particuliers qui seraient propres à la profession. Elle est une somme de présupposés souverains que partagent de nombreuses autres professions que l'impérialisme a institutionnalisées pour traiter d'un certain nombre d'objets relatifs à des champs spécifiques de savoir, les dotant d'une autorité et du droit d'user de violence à l'encontre d'autrui. Le photographe apprend à se positionner par le biais de toute une série de présupposés politiques, de modes d'être, de considérations morales, de gestes et de postures du corps, de modalités d'interrogation de la réalité et des attitudes critiques. La photographie a vu le jour dans un monde expansionniste travaillé par plusieurs grandes lignes de partage : un partage temporel entre l'avant et l'après – entre ce qui "a été" et la représentation qui s'ensuit ; un partage cognitif entre la violence et le savoir ; un partage pragmatique entre les sphères d'activité et leurs usages – militaires ou civils, par exemple – ; entre des sujets détenteurs d'un savoir et d'un regard et leurs objets ; entre les experts et les amateurs. Née quelques dizaines d'années seulement après le pillage de l'Égypte par l'armée napoléonienne, qui institutionnalisa le droit de voir, d'explorer, d'étudier, de mettre au jour, de reproduire visuellement et de "sauver" tout objet ou être humain susceptible d'être en danger ou de disparaître, la photographie devint un médium laissé aux mains d'artistes doués d'originalité, de curiosité, d'érudition cosmopolite, versés dans les secrets indigènes et maîtrisant de vastes corpus de savoir. Étant donné la tendance de nombre de photographes à conformer leur production à ce qu'autorise le point de vue de l'expert, l'un des signes frappants du processus de déprise à l'œuvre chez Meiselas est la décision de ne plus photographier dans l'urgence, voire de s'empêcher complètement de

photographier, et d'étudier le sens, jusqu'ici inexploré, de photographies qui existent déjà sans que la violence qu'elles impliquent ne puisse être imputée à quiconque. Au vu de toutes les tragédies qui se produisent aujourd'hui, il peut se révéler crucial de refuser l'urgence, dans la mesure où la destruction – drame récurrent – en fait le marqueur spatial, temporel et politique qui permet de définir le champ phénoménal au sein duquel le photographe opère. Avant d'explorer cette idée plus avant, voyons comment Meiselas justifie la transition : "Quand ai-je eu l'intuition qu'il y avait une histoire plus ample à faire connaître, quelque chose au-delà de ce que mes images seules pouvaient communiquer ? Essentiellement en parlant avec des gens qui me disaient que bien d'autres voyageurs étaient venus dans la région avant moi." »

Ariella Azoulay, « Se déprendre de la position de la photographie en tant qu'expert », in Susan Meiselas. *Médiations*, Paris, Jeu de Paume / Barcelone, Fundació Antoni Tàpies / Rome, Damiani, p. 102-104.

■ « La recherche et la découverte de nombreuses photos, témoignage de l'histoire kurde, m'amenaient à m'inscrire dans une longue lignée de preneurs d'images qui étaient venus au Kurdistan ou en étaient partis. Outre les photographes locaux, de nombreux missionnaires, administrateurs coloniaux et anthropologues avaient, chacun à sa façon, noué une relation particulière avec les Kurdes, et les photos illustraient leurs attaches en en révélant la spécificité. [...] Peu à peu s'est affirmée l'importance de collecter ces images ou celles d'événements dramatiques comme la pendaison de Qazi Muhammad, autre leader kurde, en 1947. Les gens avaient bien entendu parlé de sa mort, sans jamais avoir vu la photo.

L'idée que "les images sont créées puis escamotées", de sorte qu'une culture ne peut elle-même se représenter et conserver ce patrimoine, a commencé à me préoccuper. Se pose aussi la question de savoir ce qui se passe une fois la photo prise.

Je me suis mise à explorer les archives occidentales et familiales pour découvrir où pouvaient se trouver ces photos – quelque part dans le monde, perdues ou classées dans une collection... En outre, je suis allée jusqu'à rassembler tout ce que j'avais trouvé. Fouiller dans cette mémoire consistait presque à faire renaître le Kurdistan de ses cendres. Creuser était dans mes gènes, c'était une obsession intime qui me poussait à chercher ce qui avait disparu, ce qui demeurait inconnu. En me plongeant dans les archives, j'accomplissais le même acte qu'en étant témoin de la découverte de tombes. [...]

Le livre *Kurdistan. In the shadow of History* (1997), né de cette expérience, n'est pas linéaire : on peut l'ouvrir à n'importe quelle double page et découvrir un collage d'éléments qui s'émancipent de toute chronologie. Je le considère comme une mosaïque, un assemblage de fragments, non comme une histoire précise, au sens conventionnel du terme. Il n'y a aucun traitement thématique ni choix purement esthétiques. Tout est replacé dans son contexte. Je voulais provoquer le lecteur, l'amener à réfléchir au cadre historique plus large à partir de contributions brèves d'auteurs tantôt anonymes, tantôt identifiés. Je voulais aussi que le lecteur éprouve le sentiment du temps qui passe, littéralement, à travers les

gradations de tonalités, d'un sépia aux nuances chaudes à la couleur en passant par un noir et blanc froid, des autochromes au Kodachrome. »

Susan Meiselas, *En première ligne*, Paris, Xavier Baral, 2017, p. 150-172.

■ « Le projet de Susan Meiselas est caractéristique d'un renouveau de l'approche documentaire, qui ne se limite plus à la prise de vue de nouvelles images, mais peut aussi prendre la forme d'une collecte de documents préexistants. Susan Meiselas présente ainsi des photographies issues d'albums de famille, de magazines, de recherches ethnographiques, de publicités, ainsi que des lettres, des articles de journaux, des témoignages qui viennent les éclairer.

Partant du constat de la richesse des images à notre disposition, de nombreux artistes et photographes disent aujourd'hui douter de la nécessité d'en produire davantage. Puisant leurs sources par exemple sur Internet, ils choisissent de faire des inventaires, trient et partagent, retrouvent des données perdues ou déplacées, les rendent physiquement présentes. L'approche documentaire prend ainsi la forme d'une "post-production". L'enjeu n'est plus l'accès exclusif à de nouveaux sujets ou à un événement à photographier, mais la mise en relation inhabituelle de documents épars. Plusieurs artistes s'intéressent notamment aux documents d'archive, de sources policières, médicales, scientifiques, coloniales, ethnographiques ou muséales. Ils participent au "tournant archiviste" qui se développe au cours des années 1990 à la fois dans la production artistique et dans les écrits critiques.

Le projet de Susan Meiselas accompagne ce mouvement contemporain de reconfiguration du rôle de l'auteur autour du montage de documents d'archive. Son travail, d'abord mal compris, va bénéficier d'une reconnaissance croissante à mesure que le "tournant archiviste" s'amplifie. On assiste en effet à une légitimation critique de cette nouvelle approche. La théorie de la mort de l'auteur (Barthes) devient un texte de référence justifiant le recours au montage. Au lieu de présenter la collection de documents d'archive comme une rupture par rapport au documentaire classique, on la rattache à d'illustres filiations et à des figures tutélaires comme celle de Walker Evans. Pour David Campy, Walker Evans était déjà à la fois photographe et collectionneur : il comparait les objets vernaculaires qu'il rassemblait à ses photographies. Avec la collecte, on est bien dans une logique de l'objet "pris" comme on prend une photographie ; mais aussi dans une reconnaissance du fait que cette "prise" est transformative, qu'elle modifie le statut de l'objet par sa mise en relation avec un ensemble. Pour Susan Meiselas, la difficulté est alors la même : l'enjeu est de trouver une façon de "rendre" et de partager l'objet ou la photographie qu'elle a prise. La relation avec le sujet qu'on photographie, ou le contributeur qui prête un document, est similaire : dans les deux cas, il faut trouver une façon de proposer un échange. Collection ou photographie, on en revient aux mêmes enjeux éthiques liés à la collaboration et au rapport à autrui.

C'est ici qu'intervient la deuxième dimension du renouveau de l'approche documentaire. Chez Susan Meiselas, l'appropriation d'images préexistantes n'est pas l'occasion

de leur refonte dans une installation nouvelle, ou d'une décontextualisation, comme c'est le cas chez d'autres tenants du tournant archivistique. Elle n'opère qu'une appropriation partielle et met en avant les auteurs ou possesseurs de chacune des images plutôt que de les effacer. Susan Meiselas intègre les avis de spécialistes et de prêteurs, et fait place à leurs témoignages. Son retrait dans le rôle de connecteur se double donc progressivement d'une part de plus en plus importante accordée à l'échange avec différents participants. [...] Collecte et participation viennent prolonger le travail de prise de vue documentaire traditionnel, jusqu'à parfois le détrôner. Ce double renouvellement était devenu nécessaire pour donner une nouvelle légitimité à l'approche documentaire, alors que l'autorité du document avait été profondément remise en question.»

Clara Bouveresse, «Le nouveau de l'approche documentaire, exemple d'une archive collaborative : Susan Meseilas, Kurdistan (1991-2009)», *Transatlantica*, n° 2, 2014 (en ligne : <http://journals.openedition.org/transatlantica/714>).

■ « En fait ce sont les mêmes problèmes qui se sont posés ici et là, mais qui ont provoqué en surface des effets inverses. Ces problèmes, on peut les résumer d'un mot : la mise en question du document. Pas de malentendu : il est bien évident que depuis qu'une discipline comme l'histoire existe, on s'est servi de documents, on les a interrogés, on s'est interrogé sur eux ; on leur a demandé non seulement ce qu'ils voulaient dire, mais s'ils disaient bien la vérité, et à quel titre ils pouvaient le prétendre, s'ils étaient sincères ou falsificateurs, bien informés ou ignorants, authentiques ou altérés. Mais chacune de ces questions et toute cette grande inquiétude critique pointaient vers une même fin : reconstituer, à partir de ce que disent ces documents – et parfois à demi-mot – le passé dont ils émanent et qui s'est évanoui maintenant loin derrière eux ; le document était toujours traité comme le langage d'une voix maintenant réduite au silence, – sa trace fragile, mais par chance déchiffirable. Or, par une mutation qui ne date pas d'aujourd'hui, mais qui n'est pas sans doute encore achevée, l'histoire a changé sa position à l'égard du document : elle se donne pour tâche première, non point de l'interpréter, non point de déterminer s'il dit vrai et quelle est sa valeur expressive, mais de le travailler de l'intérieur et de l'élaborer : elle l'organise, le découpe, le distribue, l'ordonne, le répartit en niveaux, établit des séries, distingue ce qui est pertinent de ce qui ne l'est pas, repère des éléments, définit des unités, décrit des relations. Le document n'est donc plus pour l'histoire cette matière inerte à travers laquelle elle essaie de reconstituer ce que les hommes ont fait ou dit, ce qui est passé et dont seul le sillage demeure : elle cherche à définir dans le tissu documentaire lui-même des unités, des ensembles, des séries, des rapports. Il faut détacher l'histoire de l'image où elle s'est longtemps complu et par quoi elle trouvait sa justification anthropologique : celle d'une mémoire millénaire et collective qui s'aidait de documents matériels pour retrouver la fraîcheur de ses souvenirs ; elle est le travail et la mise en œuvre d'une matérialité documentaire (livres, textes, récits, registres, actes, édifices, institutions, règlements, techniques, objets, coutumes, etc.) qui présente toujours et partout, dans toute société, des formes soit

spontanées soit organisées de rémanences. Le document n'est pas l'heureux instrument d'une histoire qui serait en elle-même et de plein droit mémoire ; l'histoire, c'est une certaine manière pour une société de donner statut et élaboration à une masse documentaire dont elle ne se sépare pas. »

Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969 (réédition 2008), p. 14-15.

■ « La pratique documentaire est le signe de l'attention constante que Marker portait au monde, aux humains et aux bêtes. L'homme ne sortait jamais sans un appareil enregistreur (photo, film, vidéo). On imagine donc que son existence s'est doublée d'une quantité faramineuse d'images. Chris Marker a composé au fil des jours une base documentaire monstre et qui modifiera à coup sûr dans l'avenir toutes les entreprises d'interprétation de l'œuvre d'ensemble, menées jusqu'à présent. Il est nécessaire de préciser un peu ce qu'implique cette attitude. Chez Marker, la perception, et par extension le filmage, sont des opérations dialectiques, le produit mélangé d'un regard détaillé et d'une vision à distance. Tel fragment du réel, perçu au présent, peut paraître inutile, sans consistance. Manipulé par un esprit capable de réfléchir simultanément toutes les dimensions du temps, il devient éventuellement un symptôme, un signe, du sens ; c'est ainsi qu'il est constitué en document. L'entreprise de description du monde qu'a menée Marker n'était pas un enregistrement littéral et continu, un "embaumement" ; c'était l'exercice de haute volée d'une conscience qui tentait de circonscrire la polysémie ou les silences du réel présent, dans l'instant, sur la base d'images-signes prélevées au tissu du monde – discontinuité fondamentale de l'opération.

Ce projet de "documentation" du monde suppose d'établir une archive, c'est-à-dire un corpus ouvert et mobilisable, le cas échéant. Le documentaire markerien se construit à partir d'elle, souvent par réaction aux images qu'elle contient : le commentaire ou le film, lors du montage, interroge puis réagit aux images. Spécificité markerienne, le document préexiste souvent au documentaire (à son "sujet", à sa problématique). C'est ce qu'indique un film comme *Une journée d'Andréi Arsenevitch*. La bande vidéo originale est conservée précieusement. Il suffit d'attendre que la nécessité – voire l'histoire – viennent l'extraire de l'archive et lui conférer sa pleine valeur d'usage. Le film sur Tarkovski n'est qu'un exemple parmi bien d'autres possibles. La dynamique archivale nourrit les films frères *Sans soleil* (1982) et *Level 5* (1996) ; elle est au principe même des *Mémoires pour Simone* en hommage à Signoret (1986), du *Tombeau d'Alexandre* (1993) ou d'*Immemory* (1997). L'activité documentaire est donc ambivalente. D'une part, elle suppose une actualisation quotidienne qui maintient vive l'archive. Une attention extrêmement importante, quantitativement parlant, qui requiert disponibilité et mobilité, pas mal de réflexes. Dans la dernière période par exemple, Marker a multiplié les déplacements dans les régions du monde où se jouait l'histoire. De ces voyages, il a fait des moyens métrages, sortes d'essais d'actualités, généralement diffusés à la télévision. D'autre part, la constitution de ce fonds n'est qu'une étape, puisque l'espace d'émergence du sens, c'est bien

évidemment le montage. Comme dans les années 1950, on devine que les sites privilégiés de cette conception du documentaire, ce sont la table d'écriture (rédaction du commentaire) et la salle de montage.»

Arnaud Lambert, *Also known as Chris Marker, Cherbourg, Le Point du Jour*, 2013, p. 109-110.

■ «Faire œuvre d'historien ne signifie pas savoir "comment les choses se sont exactement passées". Cela signifie s'emparer d'un souvenir, tel qu'il surgit à l'instant du danger. Il s'agit pour le matérialisme historique de retenir l'image du passé qui s'offre inopinément au sujet historique à l'instant du danger. Ce danger menace aussi bien les contenus de la tradition que ses destinataires. Il est le même pour les uns et pour les autres, et consiste pour eux à se faire l'instrument de la classe dominante. À chaque époque, il faut chercher à arracher de nouveau la tradition au conformisme qui est sur le point de la subjuguier. Car le messie ne vient pas seulement comme rédempteur, il vient comme vainqueur de l'Antéchrist. Le don d'attiser dans le passé l'étincelle de l'espérance n'appartient qu'à l'historiographe intimement persuadé que, si l'ennemi triomphe, même les morts ne seront pas en sûreté. Et cet ennemi n'a pas fini de triompher. [...] À l'historien qui veut faire revivre une époque, Fustel de Coulanges recommande d'oublier tout ce qu'il sait du cours ultérieur de l'histoire. On ne saurait mieux décrire la méthode avec laquelle le matérialisme historique a rompu. C'est la méthode de l'empathie. Elle naît de la paresse du cœur, de l'*acedia*, qui désespère de saisir la véritable image historique dans son surgissement fugitif. Les théologiens du Moyen-Âge considéraient l'*acedia* comme la source de la tristesse. Flaubert, qui l'a bien connue, écrit : "Peu de gens devineront combien il a fallu être triste pour [entreprendre de] ressusciter Carthage". La nature de cette tristesse se dessine plus clairement lorsqu'on se demande à qui précisément l'historiciste s'identifie par empathie. On devra inévitablement répondre : au vainqueur. Or ceux qui règnent à un moment donné sont les héritiers de tous les vainqueurs du passé. L'identification au vainqueur bénéficie donc toujours aux maîtres du moment. Pour l'historien matérialiste, c'est assez dire. Tous ceux qui à ce jour ont obtenu la victoire, participent à ce cortège triomphal où les maîtres d'autrefois marchant sur les corps de ceux qui aujourd'hui gisent à terre. Le butin, selon l'usage de toujours, est porté dans le cortège. C'est ce que l'on appelle des biens culturels. Ceux-ci trouveront dans l'historien matérialiste un spectateur réservé. Car tout ce qu'il aperçoit en fait de biens culturels révèle une origine à laquelle il ne peut songer sans effroi. De tels biens doivent leur existence non seulement à l'effort des grands génies qui les ont créés, mais aussi au servage anonyme de leurs contemporains. Car il n'est de témoignage de la culture qui ne soit en même temps un témoignage de barbarie. Cette barbarie inhérente aux biens culturels, affecte également le processus par lequel ils ont été transmis de main en main. C'est pourquoi l'historien matérialiste s'écarte autant que possible de ce mouvement de transmission. Il se donne pour tâche de brosser l'histoire à rebrousse-poil.»

Walter Benjamin, «Sur le concept d'histoire» [1942], in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 431-433.

■ «Si le bombardement atomique d'Hiroshima et de Nagasaki, les 6 et 9 août 1945 respectivement, constitue un désastre démesuré, alors par-delà non seulement le nombre de morts et la destruction manifeste de bâtiments, dont des musées, des bibliothèques et des temples, et de diverses autres traces physiques, ainsi que les effets matériels de long terme cachés dans des cellules affectées par la radioactivité au "fond" du corps et les traumatismes latents qui peuvent se manifester après coup, il y aurait également un retrait immatériel de textes littéraires, philosophiques et de pensée ainsi que de certains films, vidéos et œuvres musicales – alors même qu'il en subsiste des exemplaires physiquement disponibles –, de peintures ou de bâtiments qui n'ont pas été physiquement détruits, ainsi que de guides spirituels, ou du caractère sacré/spécial de certains espaces. En d'autres termes, la question de savoir si un désastre est démesuré (pour une communauté – elle-même définie par sa sensibilité au retrait immatériel qui résulte d'un tel désastre) ne saurait être tranchée par le nombre de morts et de blessés, l'intensité des traumatismes psychiques ou l'étendue des dégâts matériels, mais plutôt par ce que l'on rencontre ou non dans son sillage des symptômes de retrait de la tradition.

Dans le cas d'un désastre démesuré, la perte matérielle de nombreux trésors de la tradition, non seulement du fait de leur destruction, mais aussi de leur pillage et de leur appropriation par les vainqueurs et leurs musées, est exacerbée par un retrait immatériel. Se fondant sur ce qui a été ressuscité, certains membres de la communauté du désastre démesuré peuvent contester la version de l'histoire produite par les vainqueurs qui, ne faisant pas partie de la communauté du désastre démesuré, ont l'avantage de pouvoir accéder à ces œuvres et documents sans avoir à les ressusciter.

Qu'avons-nous perdu, nous les penseurs, écrivains, cinéastes, vidéastes, peintres, musiciens et calligraphes arabes, après les dix-sept années de guerre civile au Liban ? Après l'invasion israélienne du Liban en 1982 ? Après la symptomatique opération *Anfâl* contre les Kurdes irakiens ? Après le ravage de l'Irak ? Et après la brutale répression de Hama en 1982, symptomatique du régime de Hâfiz al-Asad ? Nous avons perdu la tradition (laissons aux professeurs – avec tout le [manque de] respect qui leur est dû ? – le soin de "la" diffuser. Suite au désastre démesuré, la tradition devient parfois entièrement inaccessible au penseur et/ou artiste ; ou bien encore, elle lui reste inaccessible en tant que penseur et/ou artiste, mais pas en tant que professeur, historien ou individu – est-ce en partie la raison pour laquelle, un an après avoir écrit ces mots, j'ai commencé à enseigner ?).»

Jalal Toufic, *Le Retrait de la tradition suite au désastre démesuré*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2011, p. 11-12.

■ «Marta Gili : Votre démarche est emblématique de l'artiste-chercheur. Cette volonté de vivre ou de construire des expériences, d'en être les témoins puis les passeurs, est-elle toujours aussi structurante ou à l'œuvre aujourd'hui ? Khalil Joreige : Nous avons parfois le sentiment que nous creusons, un peu à la manière de chercheurs, dans un lieu, une histoire, une situation donnés. Des choses apparaissent, des rencontres se produisent, et c'est en se laissant guider

par ces accidents que le travail prend alors des formes et des directions parfois multiples : vidéo, installation, photographie, texte, performance, film long ou court, fiction ou documentaire. [...]

Nous cherchons à renvoyer l'image à son contexte, en développant des moyens à la fois de la politiser et de la poétiser. Au sortir des guerres civiles libanaises, à la fin des années 1990, la ville était en ruine. Or, nous étions conscients de la disparition prochaine de ces ruines, car très vite la reconstruction de la ville s'est mise en marche. C'est cela qui nous a d'abord poussés à les photographier. Mais la situation nous a progressivement amenés à interroger plutôt le caractère chaotique de l'architecture, chaos résultant des destructions massives. Il arrivait qu'on ne reconnaisse plus l'espace qui nous entoure. Nous nous trouvions face à une perte de référent. Avec des œuvres comme les *Bestiaires* et les *Équivalences* – qui s'inscrivent dans le projet *Archéologie de notre regard* (1997) –, *Le Cercle de confusion* (1997) ou les *Cartes postales de guerre*, nous avons ainsi moins cherché à enregistrer les traces des conflits qu'à montrer comment l'image est profondément "affectée" et transformée par la violence et la guerre ; y compris quand les traces de cette violence sont effacées. [...]

À l'époque, nous voulions surtout questionner la situation autour de nous. Le sentiment que cette propension à l'amnésie entravait la possibilité de vivre le présent ensemble a été notre déclencheur. Nous sommes de cette génération d'artistes qui a pris en charge le récit de ce que les gens ne voulaient plus entendre. Je ne sais pas si l'on peut agir, en tant qu'artiste, sur la société ou sur l'histoire, mais il nous semblait très important de réfléchir à cette histoire, à ses représentations et à ses imaginaires, aux traces visibles et invisibles.

M. G. : Les tensions à l'œuvre dans l'écriture du passé irriguent tout votre travail, un passé qui devient imprévisible et prend des formes inattendues, en l'absence de toute conclusion. Est-ce que de tels effets peuvent se réinterpréter à la lumière de vos expériences avec les archives ?

K. J. : Nous avons toujours été très méfiants à l'égard d'une certaine vision passéiste et nostalgique. Les archives ne sont jamais complètes, mais toujours fragmentaires. Il s'agit pour nous de rejouer des événements, de remonter le fil de l'histoire et de questionner la raison pour laquelle nous ne savons plus lire ces archives ou assembler ces documents. Cette démarche possède aussi une dimension performative. Il nous faut, pour pouvoir y croire, retrouver la puissance de ces documents, parvenir à s'en saisir comme s'ils nous apparaissaient pour la première fois. Pour nous, l'enjeu n'est pas de tenter de combler la brèche provoquée par les catastrophes de l'histoire, cette rupture avec un passé, mais plutôt de parler de la difficulté à concilier ces différentes temporalités et à se projeter dans un avenir. »

Joana Hadjithomas et Khalil Joreige. *Se souvenir de la lumière*, Paris, Jeu de Paume / Sharjah Art Foundation / Munich, Haus der Kunst / Valence, Institut Valencià d'Art Modern, Francfort, Walther König, 2016, p. 388-392.

■ « Parmi les modes de production majeurs aujourd'hui, on peut noter que l'investigation, l'enquête, l'expédition, prennent une importance proportionnelle à l'infigurabilité et à l'opacité du monde contemporain. Leur objet : l'information. C'est le savoir, en tant que matériau, qui

fonde la pratique de ces artistes topocritiques qui explorent les sédimentations sociales ou les archives cachées. [...] L'essentiel de cette topocritique contemporaine concerne les conditions sociales, économiques ou politiques des contextes dans lesquels nous vivons. Il ne s'agit donc pas uniquement d'interpréter des images ou des textes, mais aussi de se livrer à de véritables fouilles archéologiques à l'intérieur des savoirs, des objets et des espaces qui déterminent notre quotidien, de réunir et d'exposer le produit de ces recherches. »

Nicolas Bourriaud, « Topocritique, l'art contemporain et l'investigation géographique », in *GNS*, Paris, Palais de Tokyo / Cercle d'art, 2003, p. 34-37.

■ « Étienne Hatt : Plusieurs de vos travaux, surtout depuis la fin des années 1990, incorporent des images préexistantes. Quelles réflexions vous ont conduit à adopter une telle démarche ?

Mathieu Pernot : Il s'agit avant tout d'une rencontre avec des images. Il y a d'abord l'émotion et la fascination que ces images rencontrées exercent sur moi. Ces photographies m'appellent, j'essaie de leur répondre, de les remettre en forme si cela me semble nécessaire et de les intégrer à mon travail. [...]

E. H. : Cette pratique, ancienne et acquise dans le domaine des arts plastiques, a été utilisée pour remettre en cause la notion d'auteur et les hiérarchies établies entre des images de statuts différents. Comment vous positionnez-vous par rapport à ces démarches critiques ?

M. P. : Il y a plusieurs usages des images préexistantes qu'il conviendrait de distinguer même s'il ne m'appartient pas d'établir de classements ou de hiérarchies. Il y a des auteurs qui collectionnent des images sans intervenir dessus, ceux qui inventent des protocoles de classification différents pour opérer une relecture des images, d'autres qui se réapproprient les documents initiaux comme la matière première d'une démarche conceptuelle ou plasticienne, et enfin les artistes qui produisent des archives imaginaires. J'ai du mal à me définir précisément par rapport à ces démarches et il me semble que certains de mes projets pourraient se trouver dans des catégories différentes. Ce qui reste très important pour moi, c'est de continuer à faire des photographies, de rester au contact du monde et ne pas travailler seulement avec les images que celui-ci produit. Mon travail est une sorte de montage entre les images que je réalise et celles que je trouve.

E. H. : Vos recherches sur le camp de nomades de Saliers ouvert sous Vichy vous ont amené à vous intéresser à des carnets anthropométriques qui, aujourd'hui conservés aux Archives départementales des Bouches-du-Rhône, permettaient à l'administration de contrôler les déplacements de ces populations. En revanche, ce sont des cartes postales des années 1950 aux années 1970, collectées aux puces, que vous avez utilisées pour votre travail sur les grands ensembles. Faites-vous une distinction entre ces documents de nature, forme et statut très différents ?

M. P. : Bien sûr, la question de l'usage des photographies reste très importante et je ne m'autorise pas les mêmes pratiques sur toutes les images. Dans le cas du travail sur le camp de Saliers, il s'agissait avant tout d'un travail d'historien. Cette approche "scientifique" était d'autant plus

nécessaire qu'il s'agissait d'exhumer l'histoire d'un camp de concentration pour tsiganes dont tout le monde ignorait l'existence. Il fallait montrer ces images de fichage sans en rajouter, sans faire "l'artiste". La question importante était surtout de trouver le dispositif muséographique le plus juste pour restituer cette histoire en exposant des documents d'archives originaux, les photographies des survivants que j'avais réalisées et le dispositif sonore de leur témoignage. Il fallait trouver une forme à l'histoire.»

«Trouver une forme à l'histoire», entretien avec Mathieu Pernot par Étienne Hatt, *VU mag* n°5, 2010 (en ligne : http://www.mathieupernot.com/textes_01.php).

■ «Après la publication du volume en 1997, alors que de nombreux documents et témoignages personnels continuaient de lui parvenir, Susan ressentit la nécessité de transcender les limites rigides du livre d'histoire et de créer un espace plus ouvert pour la mémoire collective. Elle conçut donc *akaKurdistan* [alias Kurdistan], une archive Web destinée à prolonger le livre et, avec un peu de chance, à constituer le tremplin d'une participation durable. Le site Web, qui recense les principaux événements, pour la plupart tragiques, qui se sont produits depuis 1900, poursuit son travail à ce jour, constituant l'une des rares archives de l'histoire collective du Kurdistan avant, peut-être, qu'une archive officielle ne voie enfin le jour. [...]

Il allait apparaître, pourtant, que l'espace ménagé par la plateforme en ligne n'était ni entièrement sûr, ni entièrement serein : le site a été maintes fois attaqué et piraté. Il subit en outre la censure : aujourd'hui encore, il reste bloqué par les autorités turques – entre autres. Comme nous le savons maintenant, il est en fait assez difficile de construire une plateforme en ligne qui soit à la fois fiable, durable, responsable et anonyme ; dont on puisse sécuriser l'accès malgré la censure et la surveillance massive. Dès lors qu'il abrite une archive controversée, le cyberspace devient un lieu vulnérable et dangereux.

Le contenu d'*akaKURDISTAN*, converti au format d'une exposition, avait entamé une tournée parmi divers musées et institutions artistiques dès l'année précédant la publication de l'ouvrage ; cette tournée se poursuit jusqu'en 2003, date de l'invasion de l'Irak par la coalition menée par les États-Unis. L'introduction de l'archive dans le monde réel permit à un public nouveau et plus large d'appréhender physiquement toute cette histoire captivante restée dans l'ombre. Aujourd'hui, vingt ans après la création du site, nous sommes à ce point saturés par le flot d'informations disponibles sur la toile que l'architecture concrète d'une exposition, la rencontre avec les objets exposés (photographies, fascicules), la lecture des histoires dans l'espace public sont autant de perspectives plus engageantes que la consultation d'une page web.

La plateforme en ligne permet certes la participation d'un plus grand nombre de lecteurs et de contributeurs, mais la confrontation physique avec les récits personnels est incontestablement une expérience plus intime.

Outre l'archive, le projet comprend, dans sa version exposée, une carte politique non officielle du Kurdistan, munie de fascicules suspendus à une fine chaîne.

(À l'origine, Meiselas a utilisé la carte présentée par la délégation de la Ligue kurde lors de la conférence des Nations Unies à San Francisco, en 1945). Ces

fascicules contiennent des documents envoyés par divers contributeurs internationaux : on y trouve aussi bien des récits individuels que des témoignages de choses vues, des poèmes ou des photos, à quoi s'ajoutent des échanges avec l'artiste concernant des expériences et des souvenirs associés à telle ou telle région représentée sur la carte. Des espaces sont en outre dédiés à l'accueil des récits de la diaspora locale. À travers textes et images, ce sont ainsi nombre d'expériences traumatisantes de violence qui sont partagées. Les livrets individuels favorisent ce partage en ménageant un espace intime entre le témoin et son lecteur. L'ensemble du dispositif interconnecte des récits fragiles à forte tonalité personnelle et leur confère la force d'un document public que nul ne peut nier ou méconnaître. L'œuvre fut montrée dans son intégralité de 1996 à 2003, puis présentée sous forme réduite une fois l'essentiel du matériau rendu aux prêteurs, jusqu'à ce que trois grandes expositions – à l'International Center of Photography de New York en 2008, et aujourd'hui au Jeu de Paume (Paris), à la Fundació Antoni Tàpies (Barcelone) et au SFMOMA (San Francisco) – permettent son réassemblage pour une présentation nouvelle et plus complète.»

Işin Önal, «On l'appelle aussi Kurdistan. Temps d'exposition pour l'ombre de l'Histoire», in *Susan Meiselas. Médiations*, Paris, Jeu de Paume / Barcelone, Fundació Antoni Tàpies / Rome, Damiani, p. 126-129.

ORIENTATIONS BIBLIOGRAPHIQUES THÉMATIQUES

Retrouvez des ouvrages liés aux expositions
et des bibliographies thématiques
sur le site de la librairie du Jeu de Paume :
www.librairiejeudepaume.org

Images et événements

- ARENDT, Hannah, *Humanité et terreur*, Paris, Payot, 2017.
- AUGÉ, Marc, *Journal de guerre*, Paris, Galilée, 2002.
- BAKER, Simon, MAVLIAN, Shoair (dir.), *Conflit. Time. Photography*, Londres, Tate, 2014.
- BAQUÉ, Dominique, *L'Effroi du présent, figurer la violence*, Paris, Flammarion, 2009.
- BENN, Molly, « Ce que l'affaire Charleroi a changé pour le World Press Photo », *OAI13*, mai 2015 (en ligne : www.oai13.com/focus/photojournalisme/ce-que-laffaire-charleroi-a-change-pour-le-world-press-photo/).
- BERTHO, Raphaële, « Retour sur les lieux de l'événement : l'image "en creux" », *Images Re-vues*, 2008 (en ligne : <http://imagesrevues.revues.org/336>).
- CHÉROUX, Clément, *Diplopie. L'Image photographique à l'ère des médias globalisés, essai sur le 11 septembre 2001*, Cherbourg, Le Point du Jour, 2009.
- CHÉROUX, Clément, « Le déjà-vu du 11-septembre. Essai d'intericonicité », *Études photographiques*, n° 20, juin 2007 (en ligne : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/998>).
- DELPORTE, Christian, DUPRAT, Annie (dir.), *L'Événement : images, représentation, mémoire*, Paris, Créaphis, 2003.
- GARNETT, Joy, MEISELAS, Susan, « On the rights of Molotov Man. Appropriation and the art of context » (en ligne : http://fdm.ucsc.edu/~landrews/film171aw09/readings_files/OnTheRightsOfTheMolotovMan.PDF).
- GIRARDIN, Daniel, PIRKER, Christian (dir.), *Controverses. Une histoire juridique et éthique de la photographie*, Arles, Actes sud / Lausanne, Musée de l'Élysée, 2008.
- GUERRA, Carles, « Antiphotjournalisme » et « 1979, un monument aux instants radicaux » (en ligne : <http://lemagazine.jeudepaume.org/2011/09/carles-guerra/>).
- GUNTHERT, André, « La pleureuse d'Ishinomaki ou l'esthétique du désastre », *L'Atelier des icônes*, 21 mars 2011 (en ligne : <http://histoirevisuelle.fr/cv/icones/1496>).
- GUNTHERT, André, « Anatomie d'un World Press Photo », *L'Atelier des icônes*, 19 février 2013 (en ligne : <http://culturevisuelle.org/icones/2632>).
- HENROTTE, Hubert, *Le Monde dans les yeux : Gamma-Sigma, l'âge d'or du photojournalisme*, Paris, Hachette littératures, 2005.
- HUMAN RIGHTS WATCH and PHYSICIANS FOR HUMAN RIGHTS, « The Destruction of Koreme During the Anfal Campaign », janvier 1993 (en ligne : <https://www.hrw.org/reports/1992/iraqkor/index.htm#TopOfPage>).
- LAVOIE, Vincent, « Le mérite photojournalistique : une incertitude critériologique », *Études photographiques*, n° 20, juin 2017 (en ligne : <http://etudesphotographiques.revues.org/1192>).
- LAVOIE, Vincent, *Photojournalismes : revoir les canons de l'image de presse*, Paris, Hazan, 2010.
- LAVOIE, Vincent, « Guerre et iPhone. Les nouveaux fronts du photojournalisme », *Études photographiques*, n° 29, mai 2012 (en ligne : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3294?lang=en>).
- LAVOIE, Vincent, *L'Affaire Capa, le procès d'une icône*, Paris, Textuel, 2017.
- LEBLANC, Audrey, « Fixer l'événement. Le Mai 68 du photojournalisme », *Sociétés & Représentations*, n° 32 « Faire l'événement », Paris, Publications de la Sorbonne, décembre 2011, p. 57-76 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2011-2-page-57.htm>).
- MAINGON, Claire, *L'Art face à la guerre*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes – Université Paris 8, 2015.
- MOREL, Gaëlle, *Le Photoreportage d'auteur : l'institution culturelle de la photographie en France depuis les années 1970*, Paris, CNRS éditions, 2005.
- MOREL, Gaëlle (dir.), *Photojournalisme et art contemporain. Les Derniers Tableaux*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2008.



HISTOIRES DE LA PHOTOGRAPHIE

Textes de Julie Jones et Michel Poivert

Dans notre vie de tous les jours, les images sont partout : dans les journaux, sur Internet, sur nos téléphones... Mais comment est fabriquée une photographie ? À quoi sert-elle ? De quelle manière nous apporte-t-elle des informations, suscite-t-elle des émotions ? Inventée il y a presque deux cents ans, la photographie a déjà une longue histoire, et même plusieurs ! Elle a accompagné la découverte du monde, le développement de la presse, des sciences, et les artistes s'en sont servis pour créer des œuvres. Ce sont quelques-unes de ces histoires qui, dans ce livre destiné aux enfants (à partir de 8 ans), sont racontées en six chapitres : Enregistrer, Créer, Réinventer, Informer, Observer, Rassembler.

juin 2014 · 120 pages, 100 ill. couleur et n & b · broché, 18 × 22 cm · coédition Jeu de Paume / Le Point du Jour Éditeur · 18 €

- MONTAZAMI, Morad « L'événement historique et son double. Jeremy Deller, *The Battle of Orgreave* », *Images Re-vues*, n° 6, revue interdisciplinaire en ligne de l'EHESS, novembre 2008 (en ligne : www.imagesrevues.org).
- POIVERT, Michel, « L'événement comme expérience », in *L'Événement, les images comme acteurs de l'histoire*, Paris, Jeu de Paume, 2007, p. 13-27.
- POIVERT, Michel, Gilles Caron. *Le Conflit intérieur*, Arles, Photosyntèses, 2013.
- POIVERT, Michel, BOUVRESSE, Clara (dir.), « Quelle histoire pour le photojournalisme ? », colloque, Jeu de Paume, 2014 (www.jeudepaume.org/?page=article&idArt=2290).
- POIVERT, Michel, « Le photojournalisme est-il un humanisme ? », in *Brève histoire de la photographie*, Paris, Hazan, 2015, p. 162-179.
- POIVERT, Michel, « Le photojournalisme érigé en objet culturel », *Art Press*, n° 306, novembre 2004, p. 21-24.
- Alan RIDING, « National Mutiny in Nicaragua », *New York Times*, 30 juin 1978 (en ligne : www.nytimes.com/1978/07/30/archives/national-mutiny-in-nicaragua-nicaragua.html).
- RITCHIN, Fred, « La proximité du témoignage. Les engagements du photojournaliste », in FRIZOT, Michel (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Larousse, 2001, p. 591-61.
- SAUSSIER, Gilles, *Le Tableau de chasse*, Cherbourg, Le Point du Jour, 2010.
- SAUSSIER, Gilles, « Situations du reportage, actualité d'une alternative documentaire », *Le Parti pris du document, Communications*, 71, 2001, p. 307-331.
- SONTAG, Susan, *Devant la douleur des autres*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2003.
- TAVEAUX-GRANDPIERRE, Karine, TAVEAUX, Joëlle (dir.), *Le Photojournalisme des années 1930 à nos jours : structures, culture et public*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.
- Numéros de revues consacrés tout ou en partie à cette thématique :
 - « Dossier : la photographie à l'ère de l'information continue », *Art Press*, n° 251, novembre 1999.

- *Études photographiques*, n° 26, novembre 2010 (en ligne : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3105?lang=en>).
- *Études photographiques*, n° 35, printemps 2017 (en ligne : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3609>).

Approches et démarches documentaires

- BAJAC, Quentin, « Sans auteur et sans art. Formes documentaires contemporaines, depuis 1960 », in *Collection Photographies*, Paris, Centre Pompidou / Göttingen, Steidl, 2007, p. 371-443.
- BAZIN, Philippe, *Pour une photographie documentaire critique*, Grane, Créaphis éditions, 2017.
- BENJAMIN, Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de la reproductibilité technique », dernière version de 1939 in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, Paris, 2000, p. 285-286.
- BOUVRESSE, Clara, « Le renouveau de l'approche documentaire, exemple d'une archive collaborative : Susan Meiselas, Kurdistan (1991-2009) », *Transatlantica*, n° 2, 2014 (en ligne : <http://transatlantica.revues.org/7144>).
- CHÉROUX, Clément (dir.), *Walker Evans*, Paris, Centre Pompidou, 2016.
- CHEVRIER, Jean-François, *Des territoires*, Paris, L'Arachnéen, 2011.
- COMOLLI, Jean-Louis, « Mauvaises fréquentations : document et spectacle », *Regards sur les archives, Images documentaires*, n° 63, 1^{er} et 2^e trimestre 2008, p. 41-42.
- DUFOUR, Diane, JOUANNAIS, Jean-Yves, *Topographies de la guerre*, Paris, Le BAL / Göttingen, Steidl, 2011.
- DUFOUR, Diane (dir.), *Images à charge. La Construction de la preuve par l'image*, Paris, Le BAL / Xavier Barral, 2015.
- LUGON, Olivier, « Le réel sous toutes ses formes », in, GUNTHER, André, POIVERT, Michel (dir.), *L'Art de la photographie*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007, p. 417-419.
- NESBIT, Molly, « Le photographe et l'histoire, Eugène Atget », in *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Adam Biro / Larousse, 2001, p. 401-403.
- POIVERT, Michel, « Utopie documentaire », in *La Photographie contemporaine*, Paris, Flammarion, 2010, p. 165-207.

- ROSLER, Martha, « Pensées au cœur, autour et au-delà de la photographie documentaire » (1981), in *Sur/sous le pavé*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 189-191.
- SEKULA, Allan, « Sur l'invention du sens dans la photographie » (1974), in *Écrits sur la photographie*, Paris, Beaux-Arts de Paris éditions, 2013, p. 61-98.
- Ahlam Shibli, *Phantom Home*, Paris, Jeu de Paume / Hatje Cantz, 2013.
- Bruno Serralongue, Paris, Jeu de Paume, 2010.
- Mathieu Pernot. *La Traversée*, Paris, Jeu de Paume / Cherbourg, Le Point du Jour, 2014.
- Sophie Ristelhueber, *Opérations*, Paris, Jeu de Paume / Dijon, Les presses du réel, 2009.
- « La question documentaire », *Études photographiques*, n° 31, printemps 2014 (en ligne : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3378>).
- « Le statut de l'auteur dans l'image documentaire. Signature du neutre », *Document*, n° 3, Paris, Jeu de Paume, 2004.

Archives, histoire et mémoire

- BENJAMIN, Walter, « Sur le concept d'histoire » [1942], in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 427-443.
- BOURRIAUD, Nicolas, « Topocritique, l'art contemporain et l'investigation géographique », in *GNS*, Paris, Palais de Tokyo / Cercle d'art, 2003, p. 34-37.
- BRUNET, François, *La Photographie. Histoire et contre-histoire*, Paris, Presses universitaires de France, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, *Images malgré tout*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (dir.), *Soulèvements*, Paris, Jeu de Paume / Gallimard, 2016.
- ENWEZOR, Okwi, *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art*, New York, ICI / Steidl, 2008.
- FAROCKI, Harun, *Reconnaître et Poursuivre*, Paris, Centre Pompidou, 2017.
- FOUCAULT, Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969 (rééd. 2008).
- HAIT, Étienne, « Trouver une forme à l'histoire », entretien avec Mathieu Pernot, *VU mag*, n° 5, 2010 (en ligne : www.mathieupernot.com/textes_01.php).
- HERSCHENDORFER, Nathalie, *Jours d'après. Quand les photographes reviennent sur les lieux du drame*, Londres, Thames & Hudson, 2011.
- LAMBERT, Arnaud, *Also known as Chris Marker*, Cherbourg, Le Point du Jour, 2008.
- NARDIN, Patrick, PERRET, Catherine, PHAY, Soko, SEIDERER, Anna, *Archives au présent*, Vincennes, Presses universitaires de Vincennes, 2017.
- PERRET, Catherine, « Politique de l'archive et rhétorique des images », in *Critique* n° 750-760, Paris, 2010, p. 704-705.
- SEKULA, Allan, « Le corps et l'archive », in *Écrits sur la photographie*, Paris, Beaux-Arts de Paris éditions, 2013, p. 221-297.
- TOUFIC, Jalal, *Le Retrait de la tradition suite au désastre démesuré*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2011.
- VÉRAY, Laurent, *Les Images d'archives face à l'histoire*, Paris, SCÉRÉN-CNDP-CRDP, 2011.
- « Regards sur les archives », *Images documentaires*, n° 63, 1^{er} et 2^e trimestre 2008.
- *Éthique, esthétique, politique*, Arles, Rencontres internationales de la photographie / Actes Sud, 1997.

- Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, *Se souvenir de la lumière*, Paris, Jeu de Paume / Sharjah Art Foundation / Munich, Haus der Kunst / Valence, Institut Valencia d'Art Modern / Francfort, Walther König 2016.
- Mathieu Pernot. *La Traversée*, Paris, Jeu de Paume / Cherbourg, Le Point du Jour, 2014.
- Oscar Muñoz. *Protographies*, Paris, Jeu de Paume / Filigranes, 2014.
- Taryn Simon. *Vues arrière, nébuleuse stellaire et le bureau de la propagande extérieure*, Londres, Tate, Paris, Jeu de Paume / Cherbourg, Le Point du Jour, 2015.

Documents pédagogiques et ressources en ligne

Les dossiers documentaires liés aux expositions du Jeu de Paume sont disponibles en ligne sur notre site (rubrique « Éducatif » / « Ressources »).

- Cros, Marguerite, SOULÉ, Yves, *Regarder le monde. Le Photojournalisme aujourd'hui*, Paris, SCÉRÉN-CNDP-CRDP / CLEMI, 2011.
- Patricia MARSZAL (dir.), *Éduquer à l'image contemporaine. 11 situations pédagogiques en arts plastiques*, CANOPÉ Éditions, 2015.
- Dossiers pédagogiques de la « Semaine de la presse et des médias dans l'école » : <https://www.cleml.fr/fr/ressources/publications/dossiers-pedagogiques-de-la-semaine-de-la-presse-et-des-medias-dans-lecole.html>.
- Dossier pédagogique de l'exposition « La presse à la une » <http://expositions.bnf.fr/presse/pedago/01.htm>.
- Fiches pédagogiques « Visa pour l'Image » : www.ac-montpellier.fr/cid120009/fiches-pedagogiques-visa-2017.html.
- Fiche pédagogique de l'exposition « Révolutions VS Révolutions », qui s'est déroulée du 3 février au 13 avril 2012 au Beirut Art Center, Liban : www.beirutartcenter.org/uploads/educational_documents/revolutions-fr-web2016-09-21-06-13-48.pdf.
- Kits pédagogiques proposés par le collectif #Dysturb : www.dysturb.com/education-fr#collage.
- Concours de reportage photo documentaire Médiatiks 2018 : <https://www.cleml.fr/fr/vuesdecheznous.html>.
- Dossier « Le photojournalisme : Entre document et art » par Denis Tessier : www.lepointdujour.eu/images/documents/photojournalisme_entre_document_et_art_27_05_2016_petit.pdf.
- « Le photojournalisme au XXI^e siècle, son rôle et sa place dans l'histoire (de l'information à l'exposition) », enregistrements du colloque interacadémique, Corte, 22 et 23 octobre 2012 : www.cndp.fr/crdp-corse/index.php/actu/634-colloque-inter-academique.
- Rubrique « Les dessous de l'image » de la revue 6Mois, dans laquelle un photographe raconte chaque semaine l'une de ses images : www.6mois.fr/-Les-dessous-de-l-image-.

GEORGES MÉRILLON



Georges Méryllon, *Veillée funèbre de Nasimi Elshani*, village de Nagavc, région d'Orahovac, Kosovo, 28 janvier 1990

Veillée funèbre au Kosovo, de Georges Mérimon

Margaux Duquesne, France Inter, 12.11.2014

En 1990, Georges Mérimon part en reportage, au Kosovo. Il réalise une photo désormais célèbre d'une veillée funèbre. Le cliché, accusé de sublimer la souffrance, gagne le World Press Photo. Son auteur revient sur cette icône, près de 25 ans plus tard.

Une peinture ? Non, une photographie. La douleur d'un deuil, capturée pour l'éternité. Des visages de tristesse, autour d'un corps inanimé. L'histoire de cette famille reflète aussi l'histoire d'un pays. Derrière cette image, un reportage de Georges Mérimon, réalisé pour le magazine *Time*, dans le village de Nagafc, au Kosovo . À une époque où la presse internationale s'intéresse à ce conflit du bout des lèvres : « Après que le président serbe Slobodan Milosevic eut aboli le statut d'autonomie de cette province de Yougoslavie, il y avait chaque jour des manifestations et des morts. Cela faisait quelques jours que l'AFP signalait ces affrontements dans la région mais l'information était peu reprise. Peu de gens savaient alors situer le Kosovo sur une carte d'Europe », explique Georges Mérimon, qui revient sur sa photographie devenue culte, rebaptisée plus tard *La Pietà du Kosovo* .

L'image, prise le 28 janvier 1990, représente la veillée funèbre de Nasimi Elshani. Près de la tête de ce jeune homme, Sabrié, sa mère. À droite de l'image, le regard dans le vide de la jeune sœur de Nasimi : Aferdita, 16 ans. Au centre, son autre sœur Ryvije, secouée par le chagrin. Au pied du jeune homme, hors cadre, se tenait la femme du défunt, tenant leur fils de trois mois dans ses bras. La veille, Nasimi Elshani se rendait à un rassemblement à Rahovec, avec des amis. Ils ont été pris dans une embuscade organisée par la police [serbe de Slobodan Milošević], qui a tiré dans le tas, sans sommation. Trois autres hommes seront tués, trente-deux assassinés. Selon un rite kosovar, un décès entraîne 48 heures de lamentation.

Le photographe Georges Mérimon était à Pristina, capitale du Kosovo, depuis deux jours, où un petit groupe de journalistes étrangers était basé. Le matin du 28 janvier, ils sont informés de l'embuscade : « Avec l'aide d'un journaliste kosovar, un petit convoi s'est organisé pour se rendre sur place. Malgré les barrages de l'armée serbe et quelques détours, après plusieurs heures nous avons réussi à atteindre le village de Nagafc. Des villageois s'étaient attroupés sur une place. Ils ont d'abord été surpris de notre présence mais très vite ont voulu nous montrer ce qui était arrivé à l'un des leurs et ils nous ont alors conduit dans la maison de la famille Elshani. Je suis resté quelques minutes au milieu de ces femmes , une heure dans le village et puis nous avons dû reprendre la route pour arriver à Pristina avant le couvre-feu qui était en vigueur au Kosovo. » Aux côtés de Georges Mérimon, seul un journaliste de France 2 capturera la scène. Lorsque le caméraman éteint sa torche, cette lumière particulière pénètre dans la pièce, de l'unique fenêtre.

Retrouvailles... 9 ans plus tard

Finalement, le magazine *Time* traitera les révoltes au Kosovo, mais préférera illustrer son sujet avec une photographie de scène banale de manifestation. Le cliché de Mérimon est pour la première fois publié dans *l'Express*, sur une demi-page, puis quelques mois plus tard, par le *Figaro Magazine*, qui traite de la douleur, quasiment sans rappel du contexte géopolitique de la photo. L'esthétisme de cette image aurait-il pris le pas sur le fond ? Georges Mérimon en est conscient : « C'est un risque que partage toutes les images qualifiées "d'icônes" : Beaucoup de gens les connaissent mais oublient le contexte dans lequel elles ont été faites et ce qu'elles représentent ! Ce genre d'image est voué à échapper à son auteur. »

En 1991, le cliché remporte le World Press Photo. L'image est alors largement diffusée dans le monde entier. Un membre de la famille Eshani vivant en Suisse contacte le photographe pour demander un tirage, pour les proches de Nasimi : « J'ai su par la suite que la photo avait été accrochée sur l'un des murs de la maison familiale. Elle a également été reproduite par les indépendantistes kosovars pour des affiches politiques. »

Le prix a permis d'informer davantage sur ce conflit : « Le Kosovo a été un déclencheur et a aussi conclu dix ans de violences et de guerres dans l'Ex-Yougoslavie. Malheureusement le photojournalisme n'a que peu de poids pour changer le cours des choses mais faire que son travail soit diffusé le plus largement possible reste l'un des objectifs majeurs de notre métier. »

En 1999, Mérimon rentre au Kosovo avec les troupes de la coalition internationale : « J'ai voulu savoir ce que ces femmes étaient devenues. » Quand Milosevic envahit le Kosovo, il tente de prendre des nouvelles de cette famille sans y parvenir. Aucune ONG n'avait de trace d'elle et personne ne savait ce qui lui était arrivé. Le photographe se souvient : « Après plusieurs jours d'enquête, j'ai fini par localiser une des soeurs de Nasimi, Aferdita, qui était restée au Kosovo. Le village avait été totalement détruit par la guerre . Grâce à mon téléphone satellitaire, elle a pu rentrer en contact

avec les autres membres de sa famille. Tous étaient vivants et réfugiés en Albanie. J'ai attendu leur retour et j'ai pu assister à leurs retrouvailles. J'ai passé deux jours avec eux pour rapporter leur témoignage . »

Esthétisation du malheur ?

Cette photo « picturale » n'a pas fait l'unanimité : certains lui ont reproché tout, tout comme la célèbre *Madone de Benthalha*, réalisée en Algérie par Hocine Zaourar, de sublimer la souffrance. Le photojournaliste Laurent Van der Stockt, tranchait déjà en 2000 : « On crée des symboles comme les 'pleureuses du World Press'. Au lieu de les faire exister, on les assassine une deuxième fois... »¹ [

Georges Mérimon s'en défend : « Je crois que ce débat opposant esthétisme et photojournalisme ne me concerne pas vraiment. On parle d'une image de reportage réalisée en 1990 sur une pellicule diapositive 36 poses. Je n'ai pas magnifié cette photo par des artifices de prise de vue ou de post production dans un souci esthétisant. Aucun éclairage artificiel, pas de retouche, elle est fidèle à ce qui s'est passé et surtout à ce que j'ai voulu montrer. Le regard que le photographe a sur un événement lui appartient, c'est sa signature. »

1. Propos recueillis par Sylvie Huet, dans Yann Morvan, *Photojournalisme*, Paris, Victoires/CFPJ, 2000, p.79-83.

Source au 2018 08 26 : <https://www.franceinter.fr/culture/veillee-funebre-au-kosovo-de-georges-merillon>



Caméra : Daniel Levy / sujet : Véronique Taveau, image de France 2 diffusée au journal télévisé en janvier 1990



© Georges Merillon

GM0008001

Yugoslavia 19900126 **Kosovo 1990**

En 1389, la bataille du «Champ des merles», au Kosovo, vit la déroute des Serbes et la consécration de la domination ottomane. Les racines du nationalisme serbe sont ancrées dans cette défaite. Pour commémorer le souvenir de cette date, six cents ans plus tard, Slobodan

Milosevic décidait de faire plier la majorité albanaise du Kosovo en supprimant le statut d'autonomie de la province accordé par Tito. Cette décision déclancha un fort mouvement de protestation des Kosovars réprimés dans le sang. J'arrive de Belgrade. Je dois aller au ministère de l'Intérieur. C'est le passage obligé pour obtenir l'accréditation. Sous l'œil de Tito, le fonctionnaire est poli et semble fatigué. Il lui faut lister le nom des villes et villages dans lesquels je veux me rendre. J'ai noté avant de venir plus d'une dizaine d'endroits où les manifestations sont quasi quotidiennes. Le laissez-passer m'est donné dans l'heure. Pour toute utilisation "Presse", contacter: www.gamma-presse.com. Pour toute autre utilisation, merci de me contacter: +33 6 07 44 56 71 - georges@georgesmerillon.com. For Press publication, please contact: www.gamma-presse.com. For all other request, please contact me: +33 6 07 44 56 71 - georges@georgesmerillon.com



© Georges Merillon
GM008002

Yugoslavia 19900127 **Kosovo 1990**

J'arrive près de Podujevo, un fief indépendantiste très actif. La ville est coupée du reste de la province. Toutes les routes d'accès sont fermées par des contrôles de l'armée et de la police. Je suis encore loin du centre et déjà l'air est chargé de gaz lacrymogènes. Je croise un groupe qui tente de rejoindre un rassemblement en ville en coupant à travers champ. J'arrive à passer avec eux. Dans le centre de Podujevo, l'air est saturé de gaz. Pour toute utilisation "Presse", contacter: [www. gamma-presse.com](http://www.gamma-presse.com). Pour toute autre utilisation, merci de me contacter: +33 6 07 44 56 71 - georges@georgesmerillon.com. For Press publication, please contact: www.gamma-presse.com. For all other request, please contact me: +33 6 07 44 56 71 - georges@georgesmerillon.com



© Georges Merillon
GM0008003

Yugoslavia 19900127 **Kosovo 1990**

Le face à face dure depuis trois heures. Des hélicoptères survolent la ville. Les forces serbes restent à distance, mais leurs tirs sont de plus en plus tendus et précis. Pour toute utilisation "Presse", contacter: [www. gamma-presse.com](http://www.gamma-presse.com). Pour toute autre utilisation, merci de me contacter: +33 6 07 44 56 71 - georges@georgesmerillon.com. For Press publication, please contact: www.gamma-presse.com. For all other request, please contact me: +33 6 07 44 56 71 - georges@georgesmerillon.com







© Georges Merillon
GM0008009

Yugoslavia 19900127 **Kosovo 1990**

Une jeune femme est blessée. On l'emmène dans une maison. Pour toute utilisation "Presse",
contacter: [www. gamma-presse.com](http://www.gamma-presse.com). Pour toute autre utilisation, merci de me contacter: +33 6 07
44 56 71 - georges@georgesmerillon.com. For Press publication, please contact: [www.gamma-
presse.com](http://www.gamma-
presse.com). For all other request, please contact me: +33 6 07 44 56 71 -
georges@georgesmerillon.com



© Georges Merillon
GM0008010

Yugoslavia 19900128 **Kosovo 1990**

Ce matin, des informations parlent de quatre jeunes hommes de la région de Brestovc qui seraient tombés sous les balles de policiers serbes en se rendant à une manifestation à Rahovec. Pour toute utilisation "Presse", contacter: [www. gamma-presse.com](http://www.gamma-presse.com). Pour toute autre utilisation, merci de me contacter: +33 6 07 44 56 71 - georges@georgesmerillon.com. For Press publication, please contact: www.gamma-presse.com. For all other request, please contact me: +33 6 07 44 56 71 -





© Georges Merillon
GM0008012

Yugoslavia 19900128 **Kosovo 1990**

L'un d'eux, Nasimi Elshani, 28 ans, vivait à Nagavc. Pour toute utilisation "Presse", contacter: www.gamma-presse.com. Pour toute autre utilisation, merci de me contacter: +33 6 07 44 56 71 - georges@georgesmerillon.com. For Press publication, please contact: www.gamma-presse.com. For all other request, please contact me: +33 6 07 44 56 71 - georges@georgesmerillon.com



© Georges Merillon

GM008013

Yugoslavia 19900128 **Kosovo 1990**

Le 27 janvier, Nasimi Elshani se rendait à pied, avec un groupe d'amis, à un rassemblement à Rahovec. Sur le chemin, dans un virage, la police a organisé une embuscade. Les garçons arrivaient de différents villages, mains dans les poches, très calmes. Les policiers cachés dans les buissons et sur les bas-côtés n'ont même pas fait de sommation, ils ont tiré dans le tas. Nasimi et trois autres jeunes hommes sont morts, trente-deux autres sont blessés. Pour toute utilisation "Presse", contacter: [www. gamma-presse.com](http://www.gamma-presse.com). Pour toute autre utilisation, merci de me contacter: +33 6 07 44 56 71 - georges@georgesmerillon.com. For Press publication, please contact:



© Georges Merillon
GM0008014

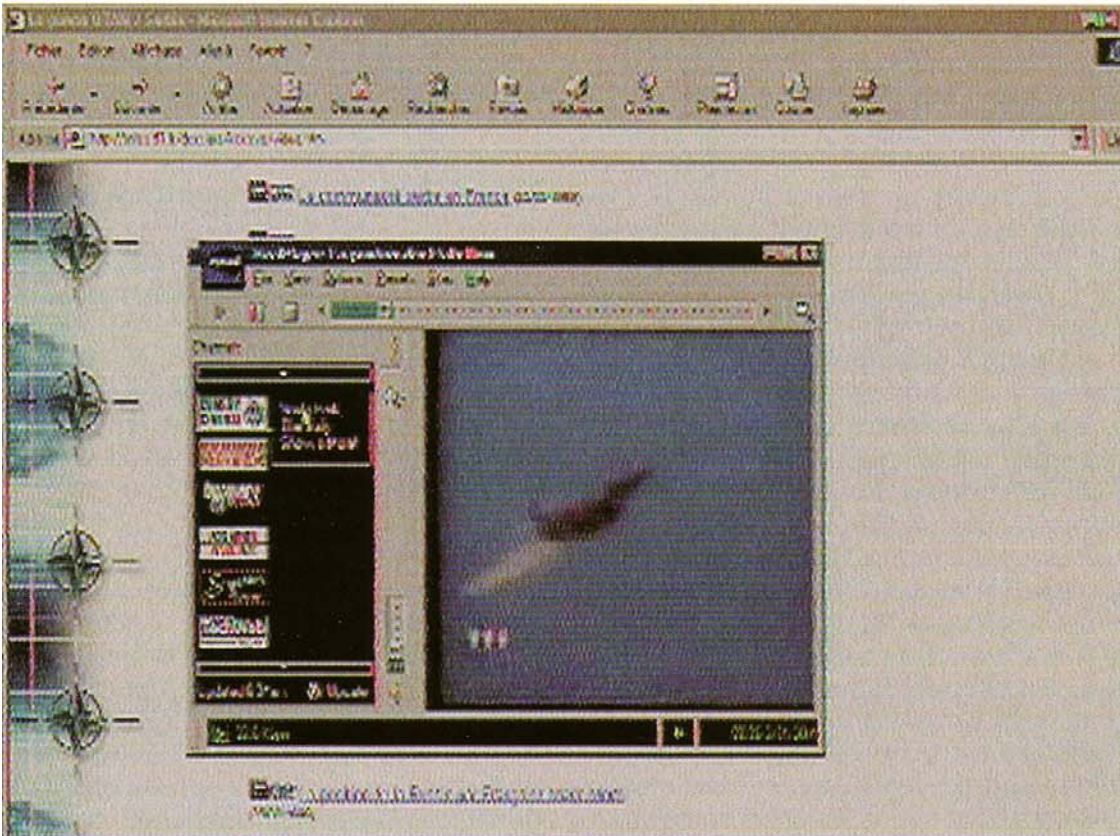
Yugoslavia 19900128 **Kosovo 1990**

J'arrive dans la maison des Elshani. On me fait rentrer dans une première pièce. Tous les hommes de la famille sont assis sur le sol entourés des voisins, des amis. Plusieurs se lèvent pour nous parler. Le confrère albanais nous traduit patiemment cinq fois, dix fois la même histoire, la même tristesse, la même colère. Les yeux sont rouges. Pour toute utilisation "Presse", contacter: www.gamma-presse.com. Pour toute autre utilisation, merci de me contacter: +33 6 07 44 56 71 - georges@georgesmerillon.com. For Press publication, please contact: www.gamma-presse.com. For all other request, please contact me: +33 6 07 44 56 71 - georges@georgesmerillon.com



© Georges Merillon
GM0008015

Yugoslavia 19900128 **Kosovo 1990. Veillee funebre autour du corps de Nasimi Elshani**
Je rentre dans une seconde pièce. Allongé sur le sol, le corps de Nasimi Elshani. La chambre est pleine à craquer. La lumière est faible et rentre par une unique fenêtre. Une épaisse buée s'est formée sur les vitres et diffuse un étrange éclairage ouaté. Il n'y a pas de mot, pas de discussion, uniquement des cris et des pleurs. Autour du corps de Nasimi il y a Sabrié, sa mère qui se tient près de son visage et à sa gauche, Aferdita sa jeune sœur de seize ans. Au centre, en pleurs, son autre sœur, Ryvije. Pour toute utilisation "Presse", contacter: [www. gamma-presse.com](http://www.gamma-presse.com). Pour toute autre utilisation, merci de me contacter: +33 6 07 44 56 71 - georges@georgesmerillon.com.
For Press publication, please contact: www.gamma-presse.com. For all other request, please contact me: +33 6 07 44 56 71 - georges@georgesmerillon.com



Images en mercure liquide de la guerre au Kosovo [légende utilisée dans *art press*, n°251, nov. 1999, p.39]

Commentaires sur les conditions de prise de vue de *Veillée funèbre au Kosovo, 1990*

Georges Méryllon

28 janvier 1990 :

Ce matin, des informations parlent de quatre jeunes hommes de la région de Brestovc qui seraient tombés sous les balles de policiers serbes en se rendant à une manifestation à Rahovec.

Le 27 janvier, Nasimi Elshani ce rendait à pied, avec un groupe d'amis, à un rassemblement à Rahovec. Sur le chemin, dans un virage, la police a organisé une embuscade. Les garçons arrivaient de différents villages, mains dans les poches, très calmes. Les policiers cachés dans les buissons et sur les bas-côtés n'ont même pas fait de sommation, ils ont tiré dans le tas. Nasimi et trois autres jeunes hommes sont morts, trente-deux autres sont blessés.

J'arrive dans la maison des Elshani. On me fait rentrer dans une première pièce. Tous les hommes de la famille sont assis sur le sol entourés des voisins, des amis. Plusieurs se lèvent pour nous parler. Le confrère albanais nous traduit patiemment cinq fois, dix fois la même histoire, la même tristesse, la même colère. Les yeux sont rouges.

Je rentre dans une seconde pièce. Allongé sur le sol, le corps de Nasimi Elshani. La chambre est pleine à craquer. La lumière est faible et rentre par une unique fenêtre. Une épaisse buée s'est formée sur les vitres et diffuse un étrange éclairage ouaté. Il n'y a pas de mot, pas de discussion, uniquement des cris et des pleurs. Autour du corps de Nasimi il y a Sabrié, sa mère qui se tient près de son visage et à sa gauche, Aferdita sa jeune sœur de seize ans. Au centre, en pleurs, son autre sœur, Ryvije.

Source : <http://www.fedepphoto.com>

Des images en mercure liquide

Pascal Convert, in "La photographie à l'ère de l'information continue", dossier, *art press*, n°251, novembre 1999, p.39-43

Plastiquement extrêmement hétérogènes, comme en mercure liquide, les images de l'actualité récente présentent un effet *Terminator II*¹ ; effet particulièrement sensible dans le traitement médiatique du conflit au Kosovo où l'on a pu voir se succéder des images de décollage d'avions comme incrustés sur fond bleu nuit, des animations en images de synthèse de cartes à vocation pédagogique, des documents vidéos en noir et blanc de très mauvaise qualité témoignant paradoxalement de la précision des frappes de l'Otan, des images d'explosions illuminant la nuit à Belgrade, des images de propagande serbe évoquant jusque dans leur couleur légèrement verte une télévision et une guerre d'hier. Puis ces images fantômes de la fuite des Albanais, des images revenantes² des convois de déportés durant la Seconde Guerre mondiale. Enfin, au fur et à mesure des jours, des images compassionnelles de photo-reporters faisant la une des journaux.

Les images seraient devenues malléables, on pourrait dire plastiques. Mais est plastique ce qui a capacité à prendre l'empreinte et qui garde la forme, les plis du marbre d'une statue ne pouvant redevenir le bloc d'origine³. Les images illustrant ce conflit auraient plutôt la capacité de changer en permanence d'aspect, telle robot de *Terminator II*, au corps en mercure liquide, sans épaisseur définie, qui peut revêtir toutes les apparences et devenir selon les besoins carrelage, mur, flaque... ou être humain. Des *images polymorphes*.

Crise de la croyance

Cette mutabilité esthétique participe d'une crise du référent. Les représentations mutantes de nos écrans résultent de l'anéantissement de toute forme stable, sous l'impact du dynamitage du lien unissant l'image à son référent. Elles sont un des signes du doute qui atteint, dans nos esprits, le réel qu'elles sont censées nous transmettre.

Encombrée de multiples surimpressions de textes à vocation préventive, de vignettes montrant d'autres possibles d'un même événement, incrustée, trouée en tout sens, compressée, pixellisée et illisible sur les sites Web TV, mise en abîme ou dilatée en cinémascope dans des génériques de journaux télévisés, synthétisée pour les besoins de la mise en scène, l'image télévisuelle tend à être désertée de toute trace humaine et se trouve ruinée dans sa capacité à être un document.

La fascination pour l'image « brute » (*Brut* sur Arte, *No comment* sur Euronews), l'utilisation de plus en plus fréquente de vidéo de surveillance ou de vidéo amateur pour rendre compte de catastrophes ou de faits divers, la multiplication des Web Cam, pourraient rappeler la quête d'une image toujours plus innocente, de la *vera eikon*, l'image vraie, non faite de main d'homme... mais il

ne reste que le miracle de la technique, sans mémoire, sans attente, sans contact. Désir d'un devenir purement machinique de l'image, d'une omniscience du spectateur. Spectateur impuissant, insensible, paralysé, qui peut tout voir sauf sa *dissemblable* humanité ⁴.

Et si, jusqu'à une époque proche, le discours journalistique télévisuel, terrorisé par le risque de polysémie ou d'absence de signification des images, n'a visé qu'à conclure, qu'à clôturer le sens, les événements récents au Kosovo l'ont sensiblement modifié : nous serions entrés dans l'ère du doute journalistique. L'information télévisée se fait au conditionnel et les médias deviennent les lieux d'un débat sur le vrai et le faux. On peut en comprendre les raisons objectives (tous les correspondants de guerre étrangers ont été exclus dès les premiers jours du conflit, les seules images « directes » sont sous contrôle serbe) tout en se demandant si ces doutes surexposés sur fond d'images mutantes ne sont pas une nouvelle forme de propagande. Pour les médias liés à l'OTAN, d'un côté l'image est celle de la télévision serbe, image trompeuse par « nature ». De l'autre, l'image automatisée, robotisée, devrait tout voir. L'attente est telle qu'elle devient le bouc émissaire idéal : le moniteur de trop petite taille et de mauvaise définition sur lequel les aviateurs de l'OTAN devaient repérer leur cible sera déclaré responsable officiel des « dommages collatéraux »... Cette nouvelle déontologie, cette surexposition de la tromperie des images n'auront-elles pas permis de légitimer la seule intervention aérienne, une intervention de loin, à distance, distance au cœur même du discours journalistique?

Direct, instantané et peinture sacrée

Mise en scène de débarquement à Mogadiscio, guerre *live* à Bagdad : avec l'avènement des médias électroniques, il y a eu une ivresse sans mesure du direct en continu. Mais les acteurs, journalistes ou spectateurs, dégrisés à l'issue de ce peep-show à l'échelle planétaire, découvrent la déception, voire le ressentiment face au leurre et au simulacre. Alors qu'il repose sur une idée de temps absolu et en conséquence de surveillance globale du monde, le direct ne produit plus qu'une *simultanéité relative*... et un polymorphisme des images. Car si, jusqu'à une époque récente, la simultanéité propre au direct télévisuel allait de pair avec des images esthétiquement uniformes, la multiplication des sources émettrices (télévision hertzienne, satellite, câblée, Web TV, etc.) a transformé le monde en gigantesque tour de Babel où cohabitent des milliers d'images synchrones mais relatives : la multiplication des sources de diffusion donne une forme kaléidoscopique, en perpétuelle mutation, aux images d'un événement qui, lui, telle une étoile, s'est souvent déjà éteint au moment où son écho lumineux nous parvient.

Par ailleurs, la duplication et les trucages numériques des images se rapprochent du clonage, en permettant une sorte de modification des gènes de l'image ou une copie à l'identique, sans indice visible de manipulation.

Du coup, si l'enjeu principal du passage aux technologies du numérique était avant tout économique, le résultat est que, noyés dans un flot continu et incontrôlable d'images, le spectateur, mais aussi les journalistes - et ce même s'ils obéissent inconsciemment à une idéologie de propagande -, ont perdu confiance en les images télévisuelles.

S'il y a crise du direct télévisuel, la mort de la princesse Diana a fait éclater au grand jour une crise du photo-journalisme. Soumis à la presse « people », « engagés dans une course effrénée au chiffre d'affaires » ⁵, les photo-reporters ont oublié la frontière qui sépare le témoignage d'investigation du voyeurisme. « Tyrannie du téléobjectif, pornographie du gros plan, abolition de la distance : voilà l'équation de la photographie "people" » ⁶. De plus, la prise de vue numérique des photographies progresse au détriment de la prise d'empreinte propre à l'image argentique, cela avec des conséquences identiques sur leur crédibilité.



Georges Méryllon, Kosovo, 1990



Hocine Zaourar, Algérie, 1997

Alors découvrir des photographies de presse évoquant la peinture sacrée - mise au tombeau, Pietà, descente de croix -, des photographies dans lesquelles la haute expressivité de l'émotion amène de la compassion et « fait prendre conscience de l'ampleur du drame algérien (ou kosovar) au monde entier »⁷, repose la question du pouvoir des images⁸.

Images sorties de la nuit, saisies dans une sorte de flash-back de notre histoire, la « Madone algérienne » (Ossin [en réalité Hocine Zaourar], AFP, Algérie, 1993 [en fait 1997]) et la « Pietà » du Kosovo (Georges Méridon, Gamma, Kosovo, 1990), sans choix techniques spectaculaires ont créé un effet de communion avec les souffrances des peuples algérien et kosovar.⁹

La ressemblance iconographique, étrange, de ces instantanés avec des scènes de déploration du Christ nous place non pas face au réemploi ou à la citation si souvent présents dans l'art contemporain ou la publicité mais face à l'imitation, au sens médiéval du terme. Posture chrétienne fondamentale, l'imitation du Christ visait à retrouver la ressemblance première à Dieu. Une photographie révèle ainsi dans un même mouvement le drame humain mais aussi celui de la ressemblance perdue : le polymorphisme des images d'aujourd'hui a détruit l'idée même d'image généalogique, d'image dont l'imitation pourrait nous donner à voir notre visage.

La Pietà du Kosovo

Dans ces deux photographies, la reconnaissance de la figure de la Vierge est fulgurante. Et au même instant, le réalisme, voire l'hyperréalisme de la photographie d'Ossin [Hocine Zaourar], le cadrage très marqué et surtout la netteté parfaite de l'image font obstacle à un processus identificatoire. Il reste la compassion. Si l'on observe plus attentivement la photographie de Georges Méridon, la référence picturale, en particulier présente par l'éclairage, s'efface pourtant au profit d'une proximité avec la sculpture¹⁰. Loin de rejoindre la bi-dimensionnalité des photographies de presse, cette image semble conserver la tri-dimensionnalité du référent, le poids des corps en mouvement, leur gravitation, leur pesanteur. L'absence de profondeur de champ en arrière-plan, la planéité du mur, renforcent ce sentiment. L'immédiateté de l'émotion, du mouvement d'empathie qui nous saisit, tient à une intimité quasi physique de ces corps, de ces visages, de ces mains. Effet de reconnaissance et d'identification d'autant plus fort qu'ils émergent dans un contexte médiatique de dissolution du corps humain au profit d'images spectrales, ne ressemblant à rien.

L'identification qui s'ensuit est le résultat non du réalisme mais de la ressemblance. Une ressemblance qui ne tient pas à une reconnaissance stéréotypée des apparences : les vêtements, les visages mêmes de ces femmes ne peuvent évoquer une proximité sociale ou culturelle avec le lecteur. Une ressemblance qui ne sert pas non plus à occulter que c'est là la vie et la mort d'une famille albanaise et non la nôtre. Une ressemblance sans morbidité qui n'obéirait à aucun déterminisme. Une puissance de vie qui associe le mouvement et la mémoire.

La question du mouvement est bien ce qui différencie ces deux photographies. Si l'une est un instantané presque clinique, l'autre ressemble plus à *l'arrêt sur image d'un ralenti*.

Présence du mouvement, du bougé, esthétique du flou partiel, du grain « pictorialiste ». Incarnation du mouvement de la passion, le flou emporte les mains, le visage de la « Madone » vers une région inconnue. Cette dynamique des corps accentue le caractère pathétique de la scène, la douleur des protagonistes, rejoignant ainsi l'utilisation combinée du flou et du ralenti au cinéma pour dilater le temps, retarder la mort et au même instant y dessiner un destin, c'est-à-dire un avenir. Pourtant quelque chose reste mystérieux, la sensation non pas d'un temps dilaté artificiellement mais d'une brûlure dans la matière du temps : les tensions entre instantané photographique, peinture et sculpture, loin de pétrifier cette image dans un archaïsme régressif, donnent à voir une anamorphose du présent, ce trou noir que le direct ne peut pas voir.¹¹

Notes

(1) Film de James Cameron. 1992.

(2) Sur cette notion, cf. Georges Didi-Huberman, « Revenance d'une forme » in *Phasmes, essais sur l'apparition*, éd. de Minuit, 1998.

(3) Catherine Malabou, *L'Avenir de Hegel. Plasticité, temporalité, dialectique*, éd. Vrin, 1996. Catherine Malabou, maître de conférences à l'Université de Paris X-Nanterre, organise un colloque intitulé *Plasticité, Signe des temps* au Studio national du Fresnoy du 28 au 30 octobre 1999.

(4) Sur la notion de dissemblance, cf. Georges Didi-Huberman, en particulier in « Le visage entre les draps », *Nouvelle Revue de psychanalyse*, « L'épreuve du temps », printemps 1990.

(5) Raymond Depardon, in *Télérama*, 10 sept. 1997.

(6) André Rouillé, « Le photojournalisme broyé par le "people" », in *Le Monde diplomatique. Manière de voir*, n° 46, juillet-août 1999.

(7) Commentaire de l'AFP sur son site Web pour la photographie de Ossin [Hocine Zaourar].

(8) David Freedberg, *Le Pouvoir des images*, Gérard Monfort éditeur, 1998.

(9) Trois remarques au sujet de ces œuvres : la première a obtenu le prix du World Press en 1997, la seconde le prix du World Press en 1991. Elles ont été réalisées au 35 mm, en plan américain ou en pied, de face. « Madone », « Pietà », ces expressions issues du lexique chrétien ne doivent pourtant pas nous faire oublier que ces scènes se produisent en fait en pays musulman et qu'il s'agit là d'une lecture certes spontanée mais ethnocentriste de l'image.

(10) Je pense en particulier à des groupes en terre cuite : *Déploration du Christ* de Niccolo dell'Arca, 1463, Bologne, Santa Maria della Vita ou *Déploration* de Guido Manzonei, 1492, Naples, Sant' Anna dei Lombardi, Oratorio dei Santo Sepolcro.

(11) La preuve en est qu'au moment où cet article doit être publié, je viens d'apprendre qu'une équipe de France 2 a filmé simultanément cette scène, au côté de Georges Méryllon. Images tournées par Daniel Levy, sujet de Véronique Taveau, diffusées à un journal télévisé de janvier 1990... et oubliées depuis...

Je tiens à remercier Georges Méryllon, photographe, Monsieur Cabellic, directeur adjoint de l'agence Gamma, et Michel Mompoint de France Télévision pour leur collaboration.

Pascal Convert est artiste plasticien. invité à l'Ensb-a (Paris) en 1999-2000.

Expositions à venir : Biennale de Lyon (avec projet qui a pour origine la photographie de Georges Méryllon) ; Frac Picardie : Le Fresnoy - Studio national : Galerie Pietro Sparta, Chagny.

Livre : *La Demeure, la souche* (sur P. Convert) par Georges Didi-Huberman (éditions de Minit).

Ex-Yougoslavie 1990

Véronique Soulé, *L'état du monde 1991*, Paris, La Découverte, 1990.

La Yougoslavie est arrivée au début de l'année 1990 au bord de la désintégration. La situation au Kosovo, province de la Serbie où se déchirent Serbes et Albanais, s'est encore détériorée ; le conflit entre la Serbie et la Slovénie a connu une brusque escalade, tandis que les aspirations nationalistes resurgissaient en Croatie. Après la flambée de violence du printemps 1989, provoquée par l'adoption d'une réforme constitutionnelle permettant la reprise en main du Kosovo par la Serbie, la province a connu de nouvelles émeutes en janvier 1990 qui ont fait officiellement 26 morts. L'agitation a ensuite été relancée par une mystérieuse vague d'empoisonnements survenue le 22 mars 1990 dans un lycée de la ville de Podujevo et qui a touché les seuls élèves albanais.

En avril 1990, les autorités fédérales ont fait trois concessions de taille à l'opposition albanaise. L'état d'urgence instauré dans la province en février 1989 a été levé ; l'écrivain albanaise Adem Demaci, doyen des prisonniers politiques qui avait été condamné pour "séparatisme", a été amnistié ; enfin, l'ex-chef du Parti du Kosovo, Azem Vlasi, poursuivi pour "activités contre-révolutionnaires" a été acquitté.

Mais le président de Serbie, le communiste Slobodan Milusevic, devenu porte-drapeau du nationalisme serbe, a relancé sa croisade en faveur du "réveil serbe". Alors que les autres républiques annonçaient la tenue d'élections libres, il proposa que la Serbie adopte d'abord une nouvelle Constitution qui renforcerait ses pouvoirs sur les deux provinces autonomes, la Voïvodine, et surtout le Kosovo, et qu'ensuite seulement des élections démocratiques soient organisées.

Le problème du Kosovo a envenimé les rapports, déjà tendus, entre la Serbie et la Slovénie. Pour protester contre les mesures d'urgence décrétées dans la province, Ljubljana retirait son contingent de policiers du Kosovo. Le 29 novembre 1989, la Serbie décrétait un boycottage économique de la Slovénie à la suite de la décision slovène d'interdire une manifestation de Serbes et de Monténégrins à Ljubljana destinée à "faire connaître la vérité sur le Kosovo".

Sur le plan politique, le fossé s'est creusé entre la Serbie, favorable à un centralisme renforcé, et la Slovénie et la Croatie. Ces dernières, qui réclament plus d'autonomie pour les républiques fédérées et dont le président serbe est la bête noire, ont dénoncé les "visées hégémoniques serbes".

Le 27 septembre 1989, la Slovénie introduisait le droit à l'autodétermination dans sa Constitution, faisant poindre la menace d'une sécession. Le 22 janvier 1990, la délégation slovène claquait la porte du 14e congrès extraordinaire de la Ligue des communistes de Yougoslavie (LCY). Consacrant l'éclatement du Parti, la Ligue des communistes slovènes rompait avec la LCY le 4 février 1990 et devenait le Parti du renouveau démocratique. La Ligue des communistes croates lui emboîtait le pas et se rebaptisait Parti du changement démocratique.

La Slovénie et la Croatie ont connu au printemps 1990 leurs premières élections libres depuis la Seconde Guerre. En avril, les Slovènes ont élu le communiste réformateur Milan Kucan président de la République et donné une nette victoire à l'Assemblée à la coalition d'opposition Demos. En mai, les Croates, qui élisaient leur Parlement, ont plébiscité les nationalistes de l'Union démocratique croate.

Champion européen de l'inflation, (2 600% en 1989), la Yougoslavie, dont la dette extérieure a atteint 22 milliards de dollars, a donné les signes d'une timide reprise, en particulier sur le plan du commerce extérieur. Les créanciers occidentaux ont porté ce succès au crédit du Premier ministre Ante Markovic qui a introduit des réformes économiques libérales, ouvrant le pays au capital étranger et supprimant les contraintes pesant sur le secteur privé.

La Yougoslavie a poursuivi ses efforts en direction de la Communauté économique européenne sans abandonner sa position au sein du mouvement des non-alignés dont elle a accueilli le sommet en septembre 1989. Les relations se sont tendues avec deux de ses voisins balkaniques: l'Albanie, en raison du problème du Kosovo, et la Bulgarie, autour de l'épineuse question de la minorité macédonienne de Bulgarie (dont Sofia nie l'existence).

Source au 07 11 21 : http://www.afebalk.org/edm/articles.php3?id_article=48

IN MEMORIAM

Raymond Whitaker, *The Independent*, Sunday, 18 July 1999

This picture of a mourning family, taken by Georges Merillon in 1990, became an emblem of the suffering of Kosovar Albanians. Almost a decade later, the photographer returned to war-ravaged Kosovo to search for the women whose grief he captured. By Raymond Whitaker

THAT PHOTOGRAPHY is art cannot be disputed when one sees an image such as Georges Merillon's of the mourning of Nasimi Elshani, shown on the previous page. The low light and sombre tones echo the traditions of European painting - the women on the left of the photograph appear to come straight out of Brueghel - and make something universal of the particular grief of one family in Kosovo.

But photography also records history: Nasimi Elshani was one of Slobodan Milosevic's earliest victims in Kosovo. He died in January 1990, shot by Serbian police at Brestovc, western Kosovo. Mourning Nasimi are his elder sister, Rylvije, howling with grief; his mother, Sabrie, calmer, with hands outstretched; his younger sister, Aferdita, staring warily at Merillon's camera.

A few months earlier Milosevic had begun the process of stamping out the autonomy of the province, by declaring a state of emergency and forcing through constitutional amendments which gave Serbia control of Kosovo's affairs. But nobody could then imagine how far Milosevic was prepared to go in suppressing the Albanian majority in Kosovo. Although up to 100 demonstrators were killed and thousands more put on trial in 1989, protests continued into 1990. Elshani and three of his friends were killed as they headed for a demonstration in Orahovac, a town that was to figure again in the catalogue of crimes against Kosovar Albanians.

So was Elshani's village, Nagafc, where Merillon photographed the vigil on 29 January 1990. His picture, the World Press Foundation's photograph of the year in 1991, made many people aware for the first time of the suffering in what was then a little-known corner of the Balkans. But for much of the Nineties events in Kosovo were obscured by the agonies of Croatia, Bosnia and the other victims of Yugoslavia's bloody collapse.

Nasimi's family carried on with their lives as Kosovo was Serbianised. Sabrie remained in the home where she had given birth to her children and seen her son laid out in death. Rylvije lived with her son in a nearby village. Aferdita, 16 when her brother died, became engaged to a teacher from a village 18 miles off, but the wedding was postponed several times, the last time because of the Serbian offensive against the Kosovo Liberation Army last autumn.

The KLA arose in response to international neglect of the Kosovo problem and years of fruitless passive resistance by Kosovar Albanians. The savagery of the Serbian backlash finally punctured world indifference, and last October Milosevic agreed to a ceasefire and the presence of unarmed international monitors in Kosovo. Reassured by this, Aferdita finally left her mother's home to marry Samedin on 3 January this year.

But Kosovo was far from being at peace. Within a fortnight of the wedding 45 villagers were massacred by the Serbs at Racak, setting off the train of events which culminated in war with Nato. While Western commanders were drawing up target lists, the Serbs made plans to kill or drive out every Albanian in Kosovo. The implementation of this scheme in Nagafc is described in the indictment issued against Milosevic by the international war crimes tribunal based in The Hague. In March, it informs us, some 8,000 Kosovar Albanians took refuge in the mountains near Nagafc. They were then surrounded by Yugoslav police and soldiers, and herded into Nagafc and other villages. The inhabitants took as many in as possible, but dozens had to sleep in cars or tractors. "On April 2," the indictment reads, "Yugoslav forces and Serbian forces shelled the villages, killing a number of persons who were sleeping on tractors or in cars. Survivors headed for the Albanian border." Among these were Sabrie, who had already seen her home destroyed, and Rylvije.

The newly-wed Aferdita remained in her adopted village, Potocan, throughout the war, though she and her husband had to take refuge with a cousin after Serbian soldiers requisitioned their house. Before they fled, she just had time to bury her wedding pictures and the photographs of her brother's funeral in the garden.

Aferdita's action demonstrates another role of photography - as an affirmation of identity. The Serbs sought to strip Albanians of their claim to Kosovo by taking away their ID cards and car numberplates, but these hidden photographs belied such efforts to destroy history: they asserted the right of the people pictured in them to the very soil in which they had been buried. The first thing Aferdita did after the Serbs left Kosovo was to dig up these records of her life and Nasimi's death.

And with the Nato forces came Georges Merillon, looking for the people he had photographed more than nine years earlier. He found Aferdita, and recorded her reunion with her mother and older sister. He was with them as they recounted what had happened during the war, when Aferdita thought she recognised some clothing thrown into a well as her mother's, and believed her dead. He accompanied them back to Nagafc, where the home he had visited in 1990 was a burnt-out ruin. In the garden, though, Nasimi Elshani's grave was intact.

Kosovar Albanians have regained their rights a decade after losing them, but the cost has been fearful. Tens of thousands have now died in the same cause as Nasimi, most of them in the past 12 months. The survivors, meanwhile, are struggling to renew their lives in the ruins of their homes.

But if Milosevic and his followers succeeded in traumatising Kosovo, they failed to wipe out the Albanians' identity. Through all the horrors of the past months and years, the thread of memory has remained intact, and in that too photography has played its part.

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

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

" 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 photojournalistique². 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-monuments » 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 ».

Notes

² Michel Poivert, "La tentation d'une photographie d'histoire", in *Voilà. 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

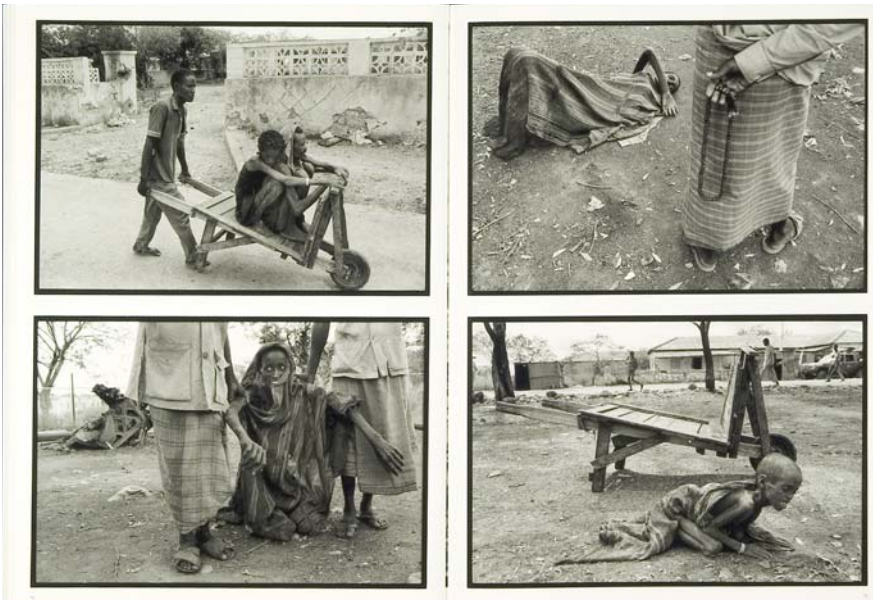
⁵ Cf. propos recueillis par Sylvie Huef, dans Yan Morvan, *Photojournalisme*, Paris, CFPJ éditions / Victoires éditions, 2000, p.72

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

JAMES NACHTWEY



James Nachtwey, *Mourning a brother killed by a Taliban rocket*, Afghanistan, 1996



Double page tirée du livre de James Nachtwey, *Inferno*, 1999

"Mes photos s'inscrivent dans les archives éternelles de notre mémoire collective. Je sais que les photographies peuvent pousser les responsables à agir. Sans les images de la guerre civile et de la faim en Somalie, personne n'y serait intervenu. Sans les photos de la Bosnie, la guerre s'y poursuivrait peut-être toujours." James Nachtwey

Biographie de James Nachtwey (USA, 1948)

Né à Syracuse (état de New-York), James Nachtwey passe son enfance dans le Massachusetts puis étudie l'histoire de l'art et les sciences politiques à la prestigieuse université de Dartmouth College. Au sortir de sa scolarité, il décide de se lancer dans la photographie et occupe différents postes : il travaille sur des cargos, comme chauffeur de poids lourds, assistant d'un rédacteur d'actualités chez NBC... La guerre du Viêt-Nam et le mouvement américain pour les Droits de l'Homme le marquent tout particulièrement. En 1976, il se lance en autodidacte dans la photographie professionnelle au Nouveau-Mexique, puis, quatre ans après, devient indépendant à New York.

En 1981, James Nachtwey voyage en Irlande du Nord pour témoigner de la grève de la faim des partisans de l'IRA en Irlande du Nord. Dès lors, il entame une fantastique carrière de photographe de crise : il couvre les principales guerres civiles en Amérique du Sud (Salvador, Nicaragua et Guatemala), le conflit du Moyen-Orient (Liban, bande de Gaza, Jenine et Israël) au plus fort de l'Intifada... Il se penche également sur l'Afrique du Sud (encore en proie à l'Apartheid), les conflits ethniques au Sri Lanka, les endroits chauds de l'ex-bloc de l'Est (ex-URSS, Bosnie, Roumanie, Tchétchénie...), l'Indonésie, les Philippines, l'Afghanistan (1996), le génocide au Rwanda, les famines en Somalie et au Soudan, l'univers pénitencier aux Etats-Unis...

A propos des conflits armés, James Nachtwey s'exprime en ces termes : « les guerres existent depuis que l'être humain existe. Et au fur et à mesure que les humains se 'civilisent', leurs méthodes destinées à exterminer leurs semblables deviennent plus efficaces, plus barbares. Aujourd'hui, le monde est toujours en guerre. Et, il y a peu de raisons d'espérer que cela changera. » A de nombreuses occasions, il questionne son public sur l'incidence que peuvent déclencher ses clichés (« Une ambition ridiculement prétentieuse, à ce que l'on pourrait croire. Et pourtant, c'est justement cette ambition qui me motive à photographier la guerre ») et estime que le photographe a un rôle à jouer : réveiller les gens de leur apathie, de leur endormissement patiemment mis en place par les mass-médias.

Après quelques années passées au sein de l'agence Black Star (de 1980 à 1985), James Nachtwey intègre la coopérative photographique Magnum (de 1986 à 2001). Particulièrement remarquée, son œuvre est régulièrement récompensée : il reçoit le prix World Press, la médaille Robert Capa (à trois occasions), l'Infinity Award du Centre international de la photographie de New York (également à trois reprises) et se voit six fois remettre le titre de photographe de magazine de l'année aux Etats-Unis. En septembre 2001, James Nachtwey co-fonde la petite agence VII (avec Alexandra Boulat, Ron Haviv, Gary Knight, Antonin Kratochvil, Christopher Morris et John Stanmeyer), destinée à couvrir au mieux les guerres, catastrophes et famines.

Source : <http://arts.fluctuat.net/james-nachtwey.html>

" Sur tous les fronts. James Nachtwey : l'œil témoin "

Claudia Mélin, www.fluctuat.net

À l'occasion de la sortie du film de Christian Frei « James Nachtwey, war photographer » qui lui est consacré et du don de 80 de ses photographies au département des Estampes, la Bibliothèque nationale de France rend compte du travail réalisé ces douze dernières années par le photographe James Nachtwey, ancien membre de l'agence Magnum [1986-2001] et co-fondateur de l'agence VII [2001].

Crâne rasé, regard lointain, le cadrage du visage de l'orphelin est brutal. La découpe qui occulte son nez et sa bouche le prive d'air, le condamne au silence. La profondeur de champ profile les décombres de Grozny. La ville, les rues, les immeubles, tout est disloqué, épars. Il n'y a plus là qu'une somme invraisemblable de ruines éventrées, décrépies. Si les mots sont absents de cette image, le bruit sourd des bombardements, le crépitement des incendies, les tirs de mortier, les cris, les pleurs endeuillés habitent chacun des murs démontés. 1995, 1996, James Nachtwey sillonne la Tchétchénie. « J'étais présent, et ces images sont mon témoignage. Les événements que j'ai enregistrés ne devraient pas être oubliés et ne doivent jamais se reproduire. »

L'homme est photographe de guerre.

Les émeutes en Afrique du sud [1992], La famine au Soudan et en Somalie [1993, 1994], le génocide au Rwanda [1994], la guerre dans les Balkans [1993-1999], la prise de pouvoir des Talibans en Afghanistan [1996], l'Indonésie à la suite de la crise financière en Asie du Sud-Est [1998], les événements du 11 septembre 2001, les opérations américaines contre Al-Qaïda en Afghanistan [2001-2002], la destruction de Jenine par l'armée israélienne [2001] ont occupé pendant quelques jours, au mieux quelques semaines, les écrans de télévision et les colonnes de journaux. James Nachtwey en a rapporté des images. Son implication dans ces événements et vis-à-vis des personnes qui les ont traversées, souvent subies, va au-delà de ce que son métier lui commanderait.

Sur les pas de « James Nachtwey, war photographer ».

Le documentariste Christian Frei l'a suivi pendant deux ans. Les amis du photographe, les personnes avec qui il travaille, témoignent. La caméra le suit à Ramallah, au Kosovo, à Djakarta. Les conflits dessinent sa trajectoire sur la carte du monde. Dans l'austérité de son appartement, il travaille encore. Il examine ses planches contacts en vue de sa rétrospective au Centre international de la photographie de New-York avant qu'elle ne soit présentée à la Bibliothèque nationale de France à Paris. Il commente de temps à autre son travail, livre certains de ses doutes. À la question qui est soudain posée : le photographe vit-il de la misère de l'Autre ? La réponse est claire. *Mines de soufre en Amérique latine*. James Nachtwey fait des images. Le plan séquence est long, étouffant. Les nuages de poussières jaunes soufrées le font tousser malgré le tissu qui lui couvre la bouche. Un homme l'attrape par le bras et le pousse plus loin, là où l'air est un peu plus respirable. *Indonésie*. Un réalisateur américain raconte. Deux hommes avaient déjà été lynchés. Un troisième, assailli par cette même foule meurtrière, suppliait d'être épargné. Le photographe était là. D'autres auraient senti le danger, seraient restés à distance. Pendant vingt minutes le photographe va essayer de raisonner cette foule, en vain. Les images fixes de cette sauvagerie défilent en contre point.

Un témoin impliqué.

L'œil témoigne, le photographe s'implique humainement, physiquement, plus que ce que la raison devrait lui commander de faire. L'homme est rigoureux, déterminé, presque rocailleux, austère. La voix est posée, le ton est juste. Le regard est douloureux de tout ce qu'il a vu, photographié. Et si les images exposées à la galerie Mansart sont aussi fortes, brutales, violentes, c'est que James Nachtwey fait son travail de photographe avec ce degré d'implication qui ne le distancie pas des situations et surtout des hommes, des femmes et des enfants qu'il photographie. Ses cadrages, leur crudité, ses images ne sont pas belles en premier lieu. Les sentiments qu'elles commandent ne sont pas esthétiques. Elles impliquent celui qui les regarde avec cette prégnance qui rend brutalement compte de l'impuissance des regards, des visages, des corps qu'elles montrent. Cet œil témoin ne trompe pas. Il voit juste car il est sans concession, humainement engagé.

« James Nachtwey, l'œil témoin » du 29 octobre 2002 au 02 mars 2003. Bibliothèque nationale de France - Galerie Mansart, 58, rue Richelieu - 75002 Paris

Citations de James Nachtwey

Tirées de "James Nachtwey Photographs", Nieman Reports, The Nieman Foundation for Journalism at Harvard University, Vol. 54 No. 3 Fall 2000

"I deal with raw evidence, but I want it to have a sense of deeper emotion. Compassion is the uniting force in this book—compassion in the face of injustice, struggle, tragedy and loss." Nachtwey

"Pictures of famines and war have to be uncompromising. You can't pull punches when you're trying to show people what's going on. I don't want to make generic images that just show that something is happening out there." Nachtwey

"I want people to feel, I suppose, what I feel, which is anger and compassion, a sense that what's happening is not acceptable." Nachtwey

"With 'Inferno' I am seeking a deeper and broader treatment of events—something with a narrative, cinematic quality; something that possesses not only a structure integral to the single image but also the connections between images. It is an attempt to create a path that viewers can negotiate in order to come to a personal understanding of events by piecing them together from various moments and perspectives." Nachtwey

"Being a witness, I think it is very important to be honest, to be eloquent, and to be powerful." Nachtwey

"It's meant to be a kind of visual archive, so that this work will enter into our collective conscience and our collective memory." Nachtwey

"At the very beginning, I think I was still interested in the dynamics of war itself as a kind of fascinating study. And it evolved into more of a mission whereby I think to present pictures of situations that are unacceptable in human terms became a form of protest. So I found that my pictures were actually specifically trying to mitigate against the war itself." Nachtwey

"I've probably seen thousands of dead people, and it does not get any easier. It gets more difficult. You become more sensitized, not less sensitized. Suffering gets more difficult to witness." Nachtwey

"I really hope people will not deny their own emotions or shut them off because the images might be disturbing. It's very important that viewers not shut down, but instead engage their own emotions." Nachtwey

"If I cave in, if I fold up because of the emotional obstacles that are in front of me, I'm useless. There is no point in me being there in the first place. And I think if you go to places where people are experiencing these kinds of tragedies with a camera, you have a responsibility. The value of it is to make an appeal to the rest of the world, to create an impetus where change is possible through public opinion. Public opinion is created through awareness. My job is to help create the awareness." Nachtwey

"I don't want to let people off the hook. I don't want to make these pictures easy to look at. I want to ruin people's day if I have to. I want to stop them in their tracks and make them think of people beyond themselves." Nachtwey

"There's a tension between the objective and subjective in reporting. The feelings you have about what you've witnessed—danger, disbelief, compassion—those feelings have to be channeled into your photographs. In front of you are objective facts, but photography is a process of selection: how you perceive the light, what you leave out of the frame. These are all factors in creating a certain effect, and I want to create an effect." Nachtwey

Source : <http://www.nieman.harvard.edu/reports/00-3NRfall/James-Nachtwey.html>

"I have been a witness, and these pictures are my testimony. The events I have recorded should not be forgotten and must not be repeated." James Nachtwey

Source au 2015 02 23: <http://www.jamesnachtwey.com/>

James Nachtwey, le dernier utopiste

Magali Jauffret, *L'Humanité*, rubrique Cultures, 30 novembre 2002

Le reporter de guerre américain fait événement à Paris avec une exposition et un film. Il sillonne les zones de conflit parce qu'il croit au pouvoir qu'ont les images de détruire l'indifférence.

Que se produit-il en nous lorsqu'on voit, exposées sur les cimaises de la Bibliothèque nationale à Paris, les images de guerre ou de famine enregistrées ces douze dernières années, sur les théâtres d'opérations de tous les continents, par le photjournaliste américain James Nachtwey ? Que se passe-t-il dans nos corps pour que l'on ne tourne pas les talons, pour que, sachant combien ils nous hanteront, on accepte d'encaisser l'insupportable impact de ces tirages éprouvants ramenés d'Afghanistan, de Bosnie, de Tchétchénie, du Rwanda, de Roumanie, du Kosovo, de Somalie, du Sud Soudan, de New York, de Palestine ?

Comment se fait-il que, déstabilisé, mal à l'aise, on ne culpabilise pas, en plus, en se sentant voyeur ? Que submergé quotidiennement par un flot d'images, on ne réagisse pas devant ces clichés de la même façon que devant les images banalisées diffusées dans le cadre des journaux télévisés ?

Que se produit-il dans notre inconscient pour qu'on ne soit pas plus choqué que ça à l'idée que ce photographe noble, raffiné, délicat, si blanc, si stylé, formé aux Beaux Arts, admirateur de Goya comme d'Eugene Smith, mette en place une esthétique de la compassion très imprégnée des concepts d'une culture américaine naïve et moralisante qui nous est insupportable souvent ici ? Comment se fait-il, d'ailleurs, que l'on ne s'offusque plus de voir des règles artistiques, un agencement de lignes, de formes et de valeurs portées à leur paroxysme dramatique et visuel, présider à la composition d'une image de guerre ? Qu'on ne se choque plus de leur trouver, lorsqu'elles sont présentées en bloc, une qualité narrative, cinématique ? De voir débouler sur les cimaises de la Biennale de Venise ou de la Documenta de Kassel les horreurs du Rwanda ou du Kosovo, présentées dans les mêmes conditions que l'art contemporain ? Que se passe-t-il dans nos têtes pour que l'on ne soit pas plus gêné que ça de savoir certaines photographies de guerre objets de spéculations dans les ventes aux enchères ?

Si l'exposition de la Bibliothèque nationale a un mérite, c'est bien celui de faire surgir ces questionnements, ces doutes sans, toujours, pouvoir leur apporter réponse. Le livre d'or de l'exposition n'y échappe pas : " Désaveuglez-nous encore ! "; " Au moins tous ces hommes et femmes ne sont pas morts pour rien ! "; " Nul n'est obscur ou impuissant après avoir vu cette oeuvre terrible d'humanisme ! ", disent les uns, saluant le courage physique de Nachtwey, sa ténacité, sa démarche, quand d'autres questionnent : " Que sentez-vous devant ces cadavres, ces enfants affamés ? "; " De très belles photographies absolument nécessaires. Mais, dans certaines situations horribles, comment peut-on continuer à déclencher ? "; " Vous affirmez prendre ces photographies en respectant la détresse d'autrui. Concrètement, qu'est ce que cela signifie ? "; " Superbe travail ! Pour quel bénéfice ? L'image influence-t-elle les esprits au point de faire cesser les atrocités ? ". Et ce règlement de comptes entre visiteurs : " Qu'allez-vous faire de votre argent ? Quel est votre combat ? " dit l'un. Une autre lui répond : " Va faire les photos toi-même et on en reparlera après. Tu ouvriras moins ta gueule ! "

Ces doutes, James Nachtwey les éprouve lui-même. Ces questions, il se les pose. Mais cela ne le ralentit pas, ne l'arrête pas. C'est plus fort que la peur, plus fort que la mort, il a besoin de témoigner. Il repart. Et nous, de palper autre chose que le bruit de fond des guerres, d'entrer dans le drame de ces êtres de chair et de sang, de le sentir, lui, le photographe, accepté dans les yeux de ceux dont il capte la douleur, ça nous fait réagir.

Mais ce qui fait que James Nachtwey est différent des autres photoreporters, ce n'est pas seulement qu'il est violemment opposé à la guerre, c'est surtout qu'il attend quelque chose de nous. Et l'homme met la barre très haut. Il n'a pas honte de croire au pouvoir de sa photo, de vouloir " détruire l'indifférence ". Il n'a pas peur de vouloir nous transformer. La forte attente qu'il place en nous, du coup, nous met debout. Sa photographie nous renvoie à nos responsabilités, nous signifie que nous sommes des êtres moraux. Elle suggère qu'il existe une alternative aux horreurs qu'il nous montre, qu'il n'y a pas de fatalité, et donc que nous pouvons agir. Là réside sa force en un temps où l'utopie est si mal perçue.



James Nachtwey, *Emeutiers à Belfast, Irlande du Nord, 1981*, image tirée du livre *Deeds of War*, 1989



James Nachtwey, *Molotov, Ramallah, West Bank, 2000*



James Nachtwey, *Chute de Nicolae Ceaușescu*, Roumanie, 1990. A l'orphelinat de Focsani, les orphelins restent la plus grande partie de la journée confinés dans leur lit cage.



James Nachtwey, *Chute de Nicolae Ceaușescu*, Roumanie, 1990. Enfants atteints du sida portés par une infirmière à l'orphelinat de Focsani. Double page tirée du livre *Inferno*, 1999



James Nachtwey, *Soudan du Sud*, 1993. Dans un abri, un homme attend qu'on lui administre du liquide de réhydratation.



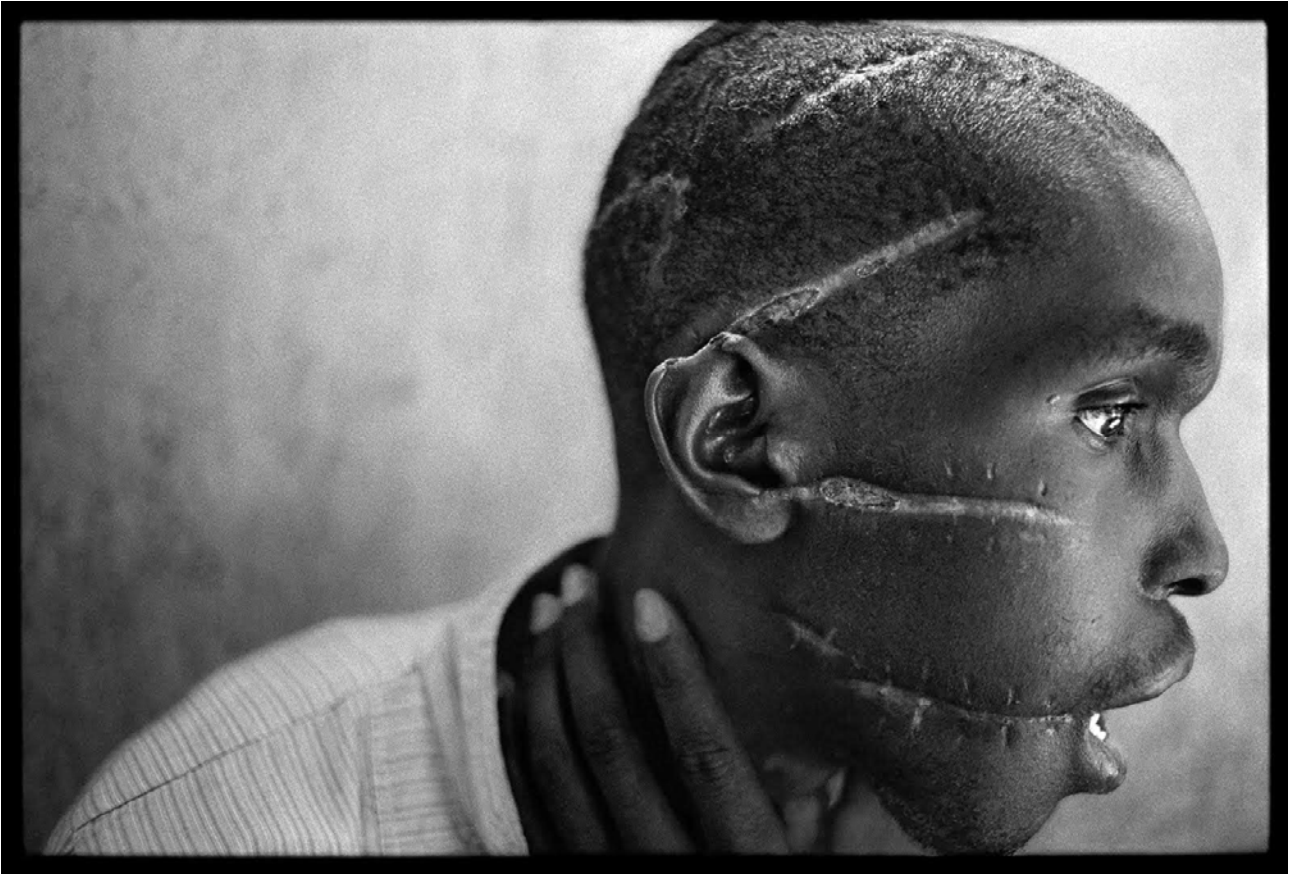
James Nachtwey, *Soudan*, 1993. Victime de famine dans un centre de ravitaillement



James Nachtway, *Aux environs de Brcko*, Bosnie Herzégovine, 1993. Les forces bosniaques ont repoussé avec succès une attaque de l'infanterie serbe près du village de Rahic, aux environs de Brcko, en Bosnie Herzégovine. Les corps des serbes tués au cours des affrontements sont ramassés sur le champ de bataille et transportés en camion derrière les lignes bosniaques. Ils sont déposés dans la cour d'une ferme, identifiés, puis rendus à leurs camarades le jour suivant.



James Nachtwey, *Bosniaques, aux environs de Brcko, Bosnie, 1993*. "In a small Bosnian village outside the town of Brcko, what had once been a park became a cemetery. All of the able, young men in the village were called upon to defend their families and homes from constant attacks by the Serbian army. Battlefield casualties were brought to the local mosque where the villagers would discover which of their relatives or neighbors had died that day. The young Bosnian soldier who guided me to the cemetery said that all of his friends were now buried there. At a funeral, two men collapsed with grief on top of the grave." James Nachtwey



James Nachtway, *Nyanza*, Rwanda, 1994. Un Hutu modéré opposé au génocide a été envoyé dans un camp de concentration. Affamé et blessé à coups de machettes, il parvient néanmoins à survivre. A sa libération, il est confié à la Croix-Rouge.



James Nachtway, *Nyarabuye*, Rwanda, 1994. The massacre took place in the grounds of a Catholic Church and school



James Nachtway, *A la frontière*, Rwanda, 1994. As the vanquished Hutus fled into Tanzania, they had to leave at the border the weapons with which they had committed the genocide.



James Nachtway, *Nyanza*, Rwanda, 1994. At the Red Cross clinic in Nyanza, Tutsis who had been freed from the death camp were treated for their wounds



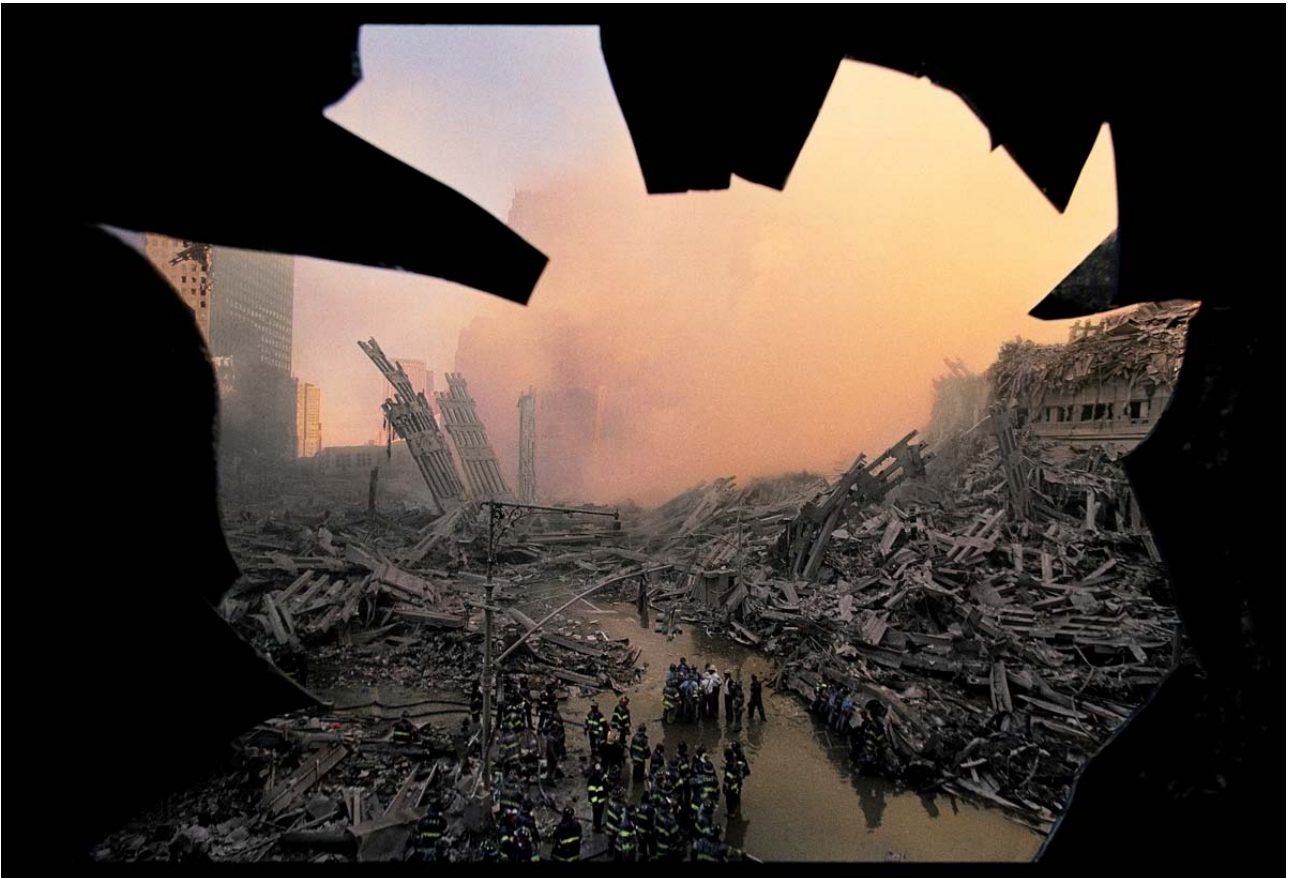
James Nachtwey, *Ruines au centre de Grozny, Tchétchénie, 1996*



James Nachtwey, *A woman who had ventured out to buy supplies was killed by a mortar shell, Tchétchénie, 1996*



James Nachtwey, New York, 11 Septembre 2001



James Nachtwey, New York, 11 Septembre 2001



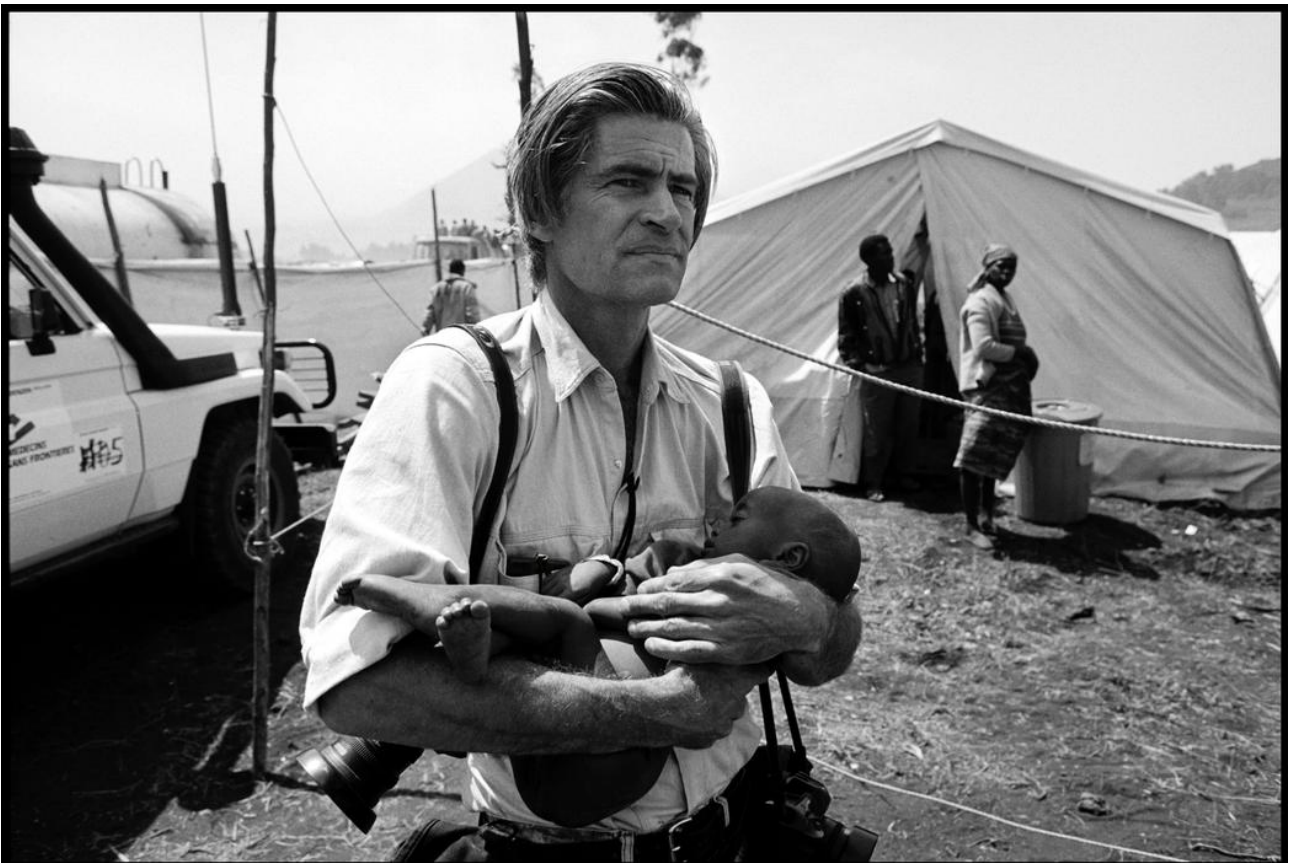
James Nachtwey, Japon, 2012, un an après le tsunami



James Nachtwey, Japon, 2012, un an après le tsunami



David Turnley (Corbis), *Afrique du Sud*, 1994. Violences suite aux premières élections libres. James Nachtwey au milieu des tirs entre combattants de l'ANC et partisans de l'Inkatha.



Gilles Peress (Magnum), *James Nachtwey avec un enfant*, Zaïre, 1994



Antonin Kratochvil (agence VII), *James Nachtwey*, octobre 2013



James Nachtwey en Palestine, extrait du film de Frei Christian, *War Photographer*,

MAISON EUROPEENNE DE
LA PHOTOGRAPHIE
VILLE DE PARIS

DOSSIER DE PRESSE

EXPOSITION

DU 30/05/2018 AU 29/07/2018

NIVEAUX +2 et +3

MEMORIA

PHOTOGRAPHIES DE JAMES NACHTWEY



Afghanistan, Kaboul, 1996 © James Nachtwey Archive, Hood Museum of Art, Dartmouth

L'EXPOSITION

COMMISSAIRES DE L'EXPOSITION :
LAURIE HURWITZ, ROBERTO KOCH ET JAMES NACHTWEY

« J'ai été un témoin. Un témoin de ces gens à qui l'on a tout pris - leurs maisons, leurs familles, leurs bras et leurs jambes, et jusqu'au discernement. Et pourtant, une chose ne leur avait été soustraite, la dignité, cet élément irréductible de l'être humain. Ces images en sont mon témoignage. »

James Nachtwey

Réalisée en étroite collaboration avec James Nachtwey et Roberto Koch, cette exposition est la plus grande rétrospective jamais dédiée au travail du photographe. À travers son regard personnel, elle propose une remarquable réflexion sur le thème de la guerre, dont la portée est nécessairement collective.

Dix-sept sections différentes constituent le parcours de l'exposition, formant un ensemble de près de deux cents photographies. Elles offrent un vaste panorama des reportages les plus significatifs de James Nachtwey : Le Salvador, les Territoires palestiniens, l'Indonésie, le Japon, la Roumanie, la Somalie, le Soudan, le Rwanda, l'Irak, l'Afghanistan, le Népal, les États-Unis avec entre autres un témoignage singulier des attentats du 11 septembre, ainsi que de nombreux autres pays. L'exposition s'achève sur un reportage traitant de l'immigration en Europe, aujourd'hui plus que jamais d'actualité.

Elle rassemble ainsi les photographies de celui que l'on peut considérer comme le photoreporter le plus prolifique de ces dernières décennies, un observateur exceptionnel de notre monde contemporain et probablement l'un de ses témoins les plus clairvoyants.

James Nachtwey, dont la carrière est jalonnée par de nombreux prix et récompenses dans des domaines variés, est mondialement reconnu comme l'héritier de Robert Capa. Sa force morale et ses engagements sociaux et civils l'ont mené à consacrer sa vie entière à la photographie



Soudan, Darfour, 2003

© James Nachtwey Archive, Hood Museum of Art, Dartmouth

documentaire. Il saisit les conditions les plus extrêmes de la vie humaine - qui ne prennent que trop souvent les formes d'un enfer terrestre - se faisant ainsi le témoin épique de la cruauté de la guerre. Il n'a de cesse de photographier la douleur, l'injustice, la violence et la mort. Mais pour que jamais ne soient oubliées la souffrance et la solitude humaines, il crée des images d'une beauté vertigineuse, impeccablement cadrées et éclairées, et aux effets quasi cinématographiques. L'extraordinaire beauté et l'infinie tendresse qui en émanent sont autant de moyens de lutter et de résister.

Dans une posture toujours de compassion, il saisit des scènes et des contextes variés : en Bosnie, à Mostar, où un tireur d'élite vise à travers une fenêtre, la famine au Darfour, les malades de la tuberculose ou bien encore les terribles effets de l'agent orange au Vietnam. Parmi ses images les plus emblématiques, on pense immédiatement à celle qui représente un jeune garçon rwandais, survivant d'un camp de concentration hutu, le visage balaféré. Viennent également en tête les photographies de la deuxième Intifada en Cisjordanie, où Nachtwey était alors en première ligne.

Il dépeint la guerre depuis 40 ans, montrant sans détour le sort des populations qui en font la terrible expérience. Comme le 11 septembre 2001, lorsque la guerre l'atteignit "chez lui", sur le sol américain, lors de l'attentat des tours jumelles, suivi par la guerre en Irak et en Afghanistan. Les images de James Nachtwey révèlent une humanité mutilée par la violence, dévastée par les maladies et la faim, une humanité qui, par nature, semble se fourvoyer.

« J'ai voulu devenir photographe pour saisir la guerre. Mais j'étais poussé par le sentiment inhérent qu'une image qui dévoilerait sans détour le vrai visage d'un conflit se trouverait être, par définition, une photographie anti-guerre ».

James Nachtwey



Bosnie-Herzégovine, Mostar, 1993 © James Nachtwey Archive, Hood Museum of Art, Dartmouth

JAMES NACHTWEY

LE DEVOIR DE MÉMOIRE

« La mémoire est la chose la plus essentielle que nous ayons pour imaginer le futur et prévenir des erreurs du passé. À travers ses photographies et ses paroles, James Nachtwey nous rappelle ainsi que si nous sommes incapables de nous souvenir du passé, nous serons condamnés à sa perpétuelle répétition.

Depuis près de quarante ans, James Nachtwey photographie la douleur, l'injustice, la violence et la mort. Cette mort si particulière qui ne connaît ni la plénitude de la vieillesse ni la chaleur des êtres chers, mais qui a les yeux d'un enfant, les mains émaciées d'une femme ou le visage d'un homme que la pauvreté a ravagé.

Ce qui le fait tenir, coûte que coûte, au sein de cette "communauté affligée" que forme notre condition humaine, dans ce tourbillon "d'éternelle douleur", c'est cette conviction infaillible que le photojournalisme, dans ce qu'il a de plus abouti, peut encore influencer l'opinion publique, comme les premiers jalons d'un livre d'histoire qui resterait à écrire.

Né à Syracuse dans l'État de New York en 1948, James Nachtwey grandit dans les années 1960. Ses yeux s'inondent des images de la guerre du Vietnam et des marches pour les droits civiques. Rapidement, il sent combien il est important de témoigner et, à travers son propre travail, il s'engage dès lors à combattre l'hypocrisie, celle qui si souvent nous fait détourner notre regard, tout autant que notre conscience.

Le reportage réalisé en Roumanie, qui suit la chute du mur de Berlin puis l'effondrement de l'URSS, marque un point de non-retour. Des portes commencent à s'ouvrir. Comme celles d'un enfer terrestre, un orphelinat où un dramatique crime contre l'humanité venait d'être commis. L'insupportable réalité le bouleversa jusqu'à la moelle : "Je voulais m'enfuir, je ne voulais pas regarder plus loin. Mais c'était devenu un test. Devais-je me dérober ou bien assumer l'entière responsabilité d'être là, avec mon appareil photographique ?".

Ces regards paniqués, saisis en gros plan, se succèdent comme autant de cercles infernaux : celui par exemple de la famine en Somalie, “où la privation de nourriture est utilisée comme une arme de destruction massive et où, depuis le milieu de l’année 1992, les épidémies et la faim ont causé la mort de plus de 200 000 personnes”. Le Soudan également, dévasté par la guerre et la famine, ainsi que la Bosnie en 1993, le Rwanda en 1994, le Zaïre ou bien encore la Tchétchénie.

L’objectif de James Nachtwey vise aussi la pauvreté en Inde et en Indonésie, le fléau du sida, de la drogue ou de la tuberculose, mais aussi les actes d’amour des proches qui restent au chevet des malades.

Puis vient le 11 septembre 2001. La guerre, qui n’avait pas touché la partie plus riche du globe depuis soixante ans, retourne à l’Ouest. Cette histoire marque un nouveau tournant. Nachtwey documente les guerres qui s’ensuivent en Afghanistan, en Irak, et qui rappellent amèrement les erreurs du passé.

Sa compassion lui inspire un sentiment indéfectible d’empathie envers ceux qui souffrent, des populations traumatisées par les tremblements de terre, comme au Népal, en Haïti ou au Japon, et par le tsunami qui frappe l’Indonésie. Puis il côtoie la terrible tragédie contemporaine des migrants en Europe, chez nous, où des centaines de milliers de personnes sont obligées de fuir pour essayer de survivre dans un ailleurs qu’ils imaginent terre d’espoir et d’accueil.

Nachtwey écrit : “Mon travail photographique est fondamentalement lié à l’instinct humain, celui qui l’emporte lorsque les règles de la civilisation et de la socialisation volent en éclat. À ce moment-là, la loi de la jungle prend le dessus. Violence et revendications territoriales s’imposent alors, charriant avec elles leur lot de cruauté, de terreur et de souffrance, mais aussi un esprit de survie ancestral. C’est un mécanisme sombre et terrifiant, et je tente à travers mon travail d’y apporter une part de spiritualité. Essentiellement de la compassion.”

Un regard compassionnel est un regard de connaissance, de conscience et de mémoire : le seul antidote possible contre cette obscure étendue, ce cœur des ténèbres qui prend sa charge horrifique à l'aune de ce dont tout l'homme est capable. Nous regardons les images de Nachtwey et nous le savons désormais : nous ne pouvons plus jamais oublier. »

Roberto Koch
Co-commissaire de l'exposition



New York, 2001 © James Nachtwey Archive, Hood Museum of Art, Dartmouth

BIOGRAPHIE

James Nachtwey est né en 1948 à Syracuse dans l'État de New York (USA). Il étudie l'histoire de l'art et les sciences politiques au Dartmouth College de 1966 à 1970. En 1976, il travaille comme photoreporter pour un journal au Nouveau-Mexique puis, en 1980, il s'installe à New York en tant que photographe indépendant pour différents magazines.

C'est à partir de 1981 que James Nachtwey va se consacrer pleinement à photographier la guerre et les troubles sociaux majeurs. Il couvre les conflits dans le monde entier, convaincu que la sensibilisation du public demeure essentielle pour provoquer le changement, et que les photographies de guerre diffusées par les médias peuvent déclencher une réelle prise de conscience pour agir en faveur de la paix.

En Europe, il documente l'éclatement de l'ex-Yougoslavie, la guerre en Tchétchénie et les troubles civils en Irlande du Nord. En Afrique, il photographie le génocide au Rwanda, la famine qui devient une « arme de destruction massive » en Somalie et au Soudan et la lutte pour l'émancipation en Afrique du Sud. Il documente les guerres civiles qui engloutissent l'Amérique centrale dans les années 1980, du Salvador au Nicaragua en passant par le Guatemala, ainsi que l'invasion du Panama par les États-Unis. Au Moyen-Orient, il couvre le conflit israélo-palestinien depuis plus de vingt ans ainsi que les guerres civiles au Liban et, plus récemment, la guerre en Irak, où il est blessé par l'explosion d'une grenade.

Il commence à travailler en Afghanistan pendant les années 1980, photographiant la résistance face à l'occupation soviétique, puis la guerre civile afghane et l'offensive contre les Talibans en 2001. En 2010, il photographie les combats militaires américains dans le Helmand, province du sud de l'Afghanistan. Ailleurs, en Asie, il documente la guérilla au combat au Sri Lanka et aux Philippines ainsi que la répression militaire sanglante contre des manifestants à Bangkok en 2010. Il a récemment témoigné de la crise des réfugiés en Europe, du tremblement de terre au Népal et de la « guerre contre la drogue » extrajudiciaire aux Philippines.

James Nachtwey couvre les sujets sociaux à travers le monde avec un dévouement toujours égal. Les sans-abris, la toxicomanie, la pauvreté ou bien encore le crime et la pollution industrielle se trouvent parmi les principaux sujets qu'il a largement photographiés. Depuis le début des années 2000, il porte un grand intérêt aux questions de santé à travers le monde, notamment dans les pays en développement, attestant ainsi du ravage des maladies dont les effets dévastateurs touchent un plus grand nombre de personnes que la guerre. En 2007, il reçoit le prix TED pour sa campagne mondiale de sensibilisation à la Tuberculose, fondée sur sa croyance que la prise de conscience collective peut encourager la recherche, faciliter le financement, mobiliser les donateurs et motiver la volonté politique.

De nombreuses distinctions sont venues couronner sa carrière de photojournaliste, mais aussi pour récompenser ses contributions à l'art et aux causes humanitaires. En 2001, il reçoit le Common Wealth Award. En 2003, il reçoit le prix Dan David et, en 2007, le Heinz Family Foundation Award. En 2012, il est lauréat du Prix de la Paix de la ville de Dresde pour l'ensemble de ses reportages effectués depuis plus de 30 ans sur tous les conflits du monde. En 2016, James Nachtwey obtient le prix Princesse des Asturies.

Il remporte cinq fois la Médaille d'or Robert Capa, pour son courage et son travail exceptionnels. Il reçoit le titre de Photographe de l'Année à huit reprises ; le premier prix de la World Press Photo Foundation à deux reprises ; l'Infinity Award en Photojournalisme à trois reprises ; le Prix Bayeux-Calvados des correspondants de guerre à deux reprises et le Prix Leica à deux reprises. Récompensé par l'Overseas Press Club, par le TIME Inc., et par l'American Society of Magazine Editors, il reçoit également le Henry Luce Award, le prix de la Fondation de Leipzig pour la liberté et l'avenir des médias et le Prix de citoyenneté mondiale Dr. Jean Mayer.

En 2001, *War photographer*, un long-métrage documentant la vie et l'œuvre de James Nachtwey, est nommé pour l'Oscar du meilleur documentaire. Ses livres incluent *Deeds of War* et *L'enfer*.

Les photographies de James Nachtwey figurent dans les collections permanentes du Museum of Modern Art et du Whitney Museum of American Art à New York, du San Francisco Museum of Modern Art, du Getty Museum à Los Angeles, du musée des Beaux-Arts de Boston, de la Bibliothèque nationale de France ou bien encore du Centre Pompidou. Ses images ont fait l'objet de nombreuses expositions personnelles dans le monde entier.

Il a été invité à présenter son travail lors de plusieurs événements internationaux, dont les TED Talks, la conférence Bill et Melinda Gates Grand Challenges, le Pacific Health Summit, la conférence mondiale sur la tuberculose à Rio de Janeiro, la réunion annuelle de la Young President's Organization à Sydney et, à l'occasion de la Journée de la Paix en 2011, devant le Comité International Olympique.

Le titre de Docteur honoris causa lui est décerné par quatre universités américaines, y compris le Dartmouth College, qui a récemment acquis l'ensemble des archives de son œuvre.

GILLES PERESS



Gilles Peress, *Machettes des Hutus, à la frontière du Rwanda, Goma, Zaïre, 1994*, tiré du livre *Le Silence*



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.

Gilles Peress, *Silence*, 1994

" 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. »²¹ 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 Pêché » (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 humanitaire²²; 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, coll. La création contemporaine, 2002, p.67-68

La folie est d'actualité

Peter Hossli, *Credit Suisse Bulletin*, Septembre 2007

Gilles Peress a photographié la révolution en Iran, la guerre en Bosnie, le génocide au Rwanda. Plus récemment, il s'est rendu en Afghanistan et en Irak. Sa motivation ? Prendre part à l'histoire. L'adrénaline ? Une drogue dangereuse.

La sonnette est en panne, un petit mot invite à frapper à la fenêtre. Presque aussitôt, la porte s'ouvre sur une paire d'yeux vifs et curieux, surmontés d'une chevelure bouclée grisonnante. «Welcome», lance Gilles Peress de sa voix douce teintée d'accent français. Il montre le chemin vers le jardin, s'allume une cigarette, boit une gorgée de café dans un gobelet en carton, semble détendu. «Le paradis est ici, à Brooklyn», assure-t-il. Gilles Peress et sa famille habitent une jolie maison de briques dans ce quartier de New York. «Mais comme le chaos dans ma tête est plus grand que celui qui règne à l'extérieur, je n'apprécie pas ce paradis à sa juste valeur.» C'est aussi pour cette raison qu'il est attiré depuis trente ans par les zones dangereuses, celles où les guerres font rage et où les hommes commettent des atrocités contre d'autres hommes. «Je me sens plus en paix quand le chaos extérieur surpasse mon chaos intérieur, explique-t-il. Seul l'essentiel compte alors.»

Né en France en 1946, Gilles Peress a souvent vu le chaos. Après un reportage sur Mai 68, il couvre une longue grève dans une mine de charbon, puis le conflit religieux en Irlande du Nord. A la fin des années 1970, il est au cœur de la révolution iranienne. Plus tard, il esquive les tirs des snipers à Sarajevo. Ses reportages sur les charniers de Srebrenica et de Vukovar ainsi que sur le génocide rwandais sont terribles et saisissants à la fois. Le 11 septembre, il fixe sur sa pellicule la pointe sud de Manhattan : la guerre vient de faire irruption dans sa ville. Peu après, ce sera la guerre en Afghanistan et en Irak, une sorte de «continuité de l'histoire», comme il qualifie ce conflit et tous les autres.

Car pour le photographe, la frontière entre guerre et paix est très floue. «Il n'y a pas de guerre absolue ni de paix absolue», affirme-t-il. Et il le prouve par une anecdote : pendant le siège de Beyrouth en 1982, tandis qu'il rend visite à un Libanais hospitalisé pour des brûlures causées par une bombe au phosphore israélienne, il entend par la fenêtre un bruit sourd et rythmé. Se penchant à l'extérieur, il aperçoit un couple qui joue au tennis...

Gilles Peress allume une deuxième cigarette. Il remercie tendrement sa femme pour le café qu'elle vient d'apporter. Il parle de ses enfants, qu'il dit aimer plus que tout, explique pourquoi il est venu à New-York dans les années 1970 : «Pour échapper à la médiocrité française.» C'est à cette époque qu'il rejoint la légendaire agence Magnum, qui a longtemps joué un rôle majeur dans le reportage de guerre.

Pourtant, Gilles Peress ne se voit pas comme un photographe de guerre. Le journalisme n'est pour lui qu'un moyen approprié de déclencher des processus à long terme. Le photographe ne se prend pas non plus pour un artiste, bien que ses œuvres soient collectionnées et exposées dans des musées de renom à travers le monde. «Je n'aime pas les étiquettes, déclare-t-il. Les réalisations les plus intéressantes se produisent à la frontière du journalisme, de l'art et du cinéma. Par ailleurs, mon travail n'a rien à voir avec moi, je ne me prends pas très au sérieux.» Là où d'autres reporters abordent les zones de conflit la tête remplie de clichés héroïques, Gilles Peress s'intéresse uniquement aux victimes civiles. «Au début du XXe siècle, les victimes de guerre étaient à 90% des soldats et à 10% des civils. Aujourd'hui, c'est l'inverse», constate-t-il. Voilà ce qu'il veut montrer à travers ses images, ses livres et ses expositions. «Nier cette évidence est à mon sens moralement condamnable.»

La conversation de Gilles Peress est courtoise, presque amicale, ponctuée de traits de charme et d'humour. «Je suis Français, mais je n'ai rien de français», déclare-t-il. Son grand-père était un Géorgien juif, marqué par l'Union soviétique, et sa mère issue d'une famille chrétienne orthodoxe du Proche-Orient. Gilles Peress a grandi à Paris, étudié la philosophie et les sciences politiques. D'où sans doute son rejet des explications simplistes et des conclusions hâtives. Interrogé sur ce qui le pousse à photographier des zones en conflit, il répond : «Je veux comprendre.» Il ne se fie pas aux médias, ni aux gouvernements. «J'ai besoin d'aller sur place pour me faire ma propre opinion.»

Surtout quand il y a un énorme fossé entre les déclarations officielles et l'atroce vérité. En 1994, le reporter est ulcéré de voir les juristes de l'ONU se disputer pour savoir s'il convient ou non de qualifier de génocide les massacres perpétrés au Rwanda. L'inaction de la diplomatie européenne l'incite à se rendre en Bosnie et en Croatie. «Nous devons témoigner de l'histoire car nous ne pouvons pas l'ignorer, elle nous rattrape toujours», déclare-t-il. L'objectif de son appareil devient alors un instrument de preuve. Ainsi, ses images insoutenables des charniers dans les Balkans ont servi d'argument pour la mise en place de la Cour pénale internationale à La Haye.

Gilles Peress n'est pas un héros. Il évalue précisément le danger. «L'analyse minutieuse du contexte permet de réduire le pourcentage de risque», explique-t-il, se qualifiant lui-même «d'homme peu enclin au risque». Il n'hésite d'ailleurs pas à porter un gilet pareballes. Il voyage de jour, trouvant les

déplacements nocturnes trop dangereux. Il préfère utiliser un véhicule blindé plutôt qu'une voiture ordinaire. Et il cherche toujours à savoir en qui il peut avoir confiance, où se trouve le front, qui défend quels intérêts. Une fois qu'il a exclu tous les dangers concevables, il se laisse porter. «Je suis alors entre les mains de Dieu et j'accède à une autre sphère spirituelle et mentale.» L'esprit complètement libre, Gilles Peress peut enfin travailler.

L'adrénaline fait pourtant partie du métier, admet-il. «Je sais qu'elle peut rendre dépendant, qu'elle est aussi dangereuse que toutes les autres drogues.» Elle émousse la capacité de jugement et influe sur le style de vie. Selon Gilles Peress, les reporters de guerre qui fonctionnent principalement à l'adrénaline perdent rapidement de vue leur objectif et oublient pourquoi ils sont là. Par manque de prudence, ces «junkies» de l'adrénaline seraient les premiers à perdre la vie dans un conflit, au même titre que les plus jeunes et les plus inexpérimentés. Gilles Peress ne se voit pas comme un photographe de guerre, ni comme un artiste, bien que ses œuvres soient collectionnées et exposées dans des musées de renom à travers le monde. «Le reportage de guerre est une affaire sérieuse, affirme Gilles Peress. Le photographe doit toujours s'effacer devant les événements.»

C'est l'exigence que Gilles Peress s'impose dans son travail : une noble intention destinée à faire avancer un processus respectable. Mais que ressent-on quand on est témoin d'actes atroces et barbares ? Gilles Peress élude la question, trop personnelle. Il ne refoule pas pour autant les situations auxquelles il s'expose. «Mon travail entame parfois mon respect pour l'humanité.» Il allume une autre cigarette. Il a été élevé dans la croyance que l'homme était bon par nature. Et que s'il lui arrivait d'être mauvais, il suffisait de le remettre dans le droit chemin. Le Rwanda a ébranlé cette conviction. En un mois, 800 000 êtres humains ont été massacrés à l'arme blanche par d'autres êtres humains. Gilles Peress faillit alors croire que 90% des gens étaient mauvais. «Les 10% restants m'ont sauvé, ceux qui font de belles et bonnes actions. Sans eux, j'aurais sombré dans une dépression profonde.» Et sans son travail, qui lui permet d'assimiler les événements vécus, de leur donner une forme, comme il dit. «Le Silence», tel est le titre de son livre sur le Rwanda. Comme le silence qui planait après le massacre à la machette entre Hutus et Tutsis, et le silence de la communauté internationale, ou encore le profond silence ressenti par Gilles Peress au moment de développer ses clichés. «Lorsque j'ai traversé le Rwanda, il n'y avait aucun bruit, tout était mort, les hommes, les animaux, tout.»

Gilles Peress a photographié de jeunes Irlandais du Nord lançant des cocktails Molotov sur des véhicules blindés, des cadavres mutilés, des colonnes de réfugiés. Il a photographié des pompiers cherchant en vain des survivants dans les cendres du World Trade Center. Il a conscience de la relation complexe entre lui et la souffrance fixée sur sa pellicule, de ce terrible dilemme du photographe de guerre, qui tire profit de l'horreur : «Toutes les grandes œuvres naissent au croisement du monde intérieur avec le monde extérieur. Je commence toujours par fixer exactement la frontière entre perception réelle et perception fictive, entre ce que je vois et ce qui se passe dans ma tête ; je peux être ainsi des deux côtés de l'objectif.» Pour cela, il faut une intention sincère et une situation authentique, conditions indispensables de toute démarche honnête.

Les photographies de Gilles Peress sont souvent en noir et blanc et dégagent parfois une beauté brute. Mais peut-on esthétiser la misère, rendre beau l'effroyable ? Cette question consume de nombreux photographes de guerre. «Mes images sont plutôt moins belles que les autres parce qu'elles sont plus chaotiques.» Elles sont souvent à l'intersection entre l'ordre et le tumulte, le calme et l'agitation. «Si certains les trouvent belles, cela tient au paradoxe entre la vie et la mort, au paradoxe de l'histoire. Je n'y suis pour rien.»

L'opposition dialectique entre la forme et le fond est essentielle pour Gilles Peress. Un tableau, un livre, une œuvre dans un musée ne lui procurent d'émotion que s'il y a antagonisme entre une forme puissante et un contenu fort. Bien sûr, le contenu l'emporte toujours. «Mais je trouve pathétique de privilégier systématiquement le contenu sur la forme pour des raisons idéologiques. Ce qui est accroché au mur est alors fade, ne signifie rien.»

Gilles Peress rejette la critique postmoderne selon laquelle la réalité ne pourrait être représentée de façon adéquate et les images déformeraient la vérité au lieu de la rendre accessible, ce qui signifie donc qu'il serait immoral de photographier un conflit. «Ce sont des théories réactionnaires, imaginées par des académiciens enfermés dans leur tour d'ivoire. Si l'on ne peut pas représenter la réalité, autant rester chez soi. Mais comment changer le monde sans aller à sa rencontre ? L'alternative consistant à ne rien faire, à se taire, à se cacher, entraînerait des conséquences inacceptables pour moi, me rendrait complice du mal.»

Pour autant, Gilles Peress pense-t-il que ses photographies peuvent changer le monde ? Il est bien trop sensé pour répondre à cette question par oui ou par non : «Je suis patient.» La recherche effrénée du résultat ou de la satisfaction immédiate lui répugne. Un acte isolé ne peut pas bouleverser le monde, ni la vision de celui-ci. «C'est l'accumulation de petites avancées qui nous

fait évoluer. Les grandes victoires demandent du temps et ne sont jamais le fait d'une seule personne mais de plusieurs.» Lui-même estime participer modestement au cours de l'histoire. «Nous devons accepter l'idée que notre vie ne suffira peut-être pas à atteindre les objectifs que nous nous sommes fixés.»

Source au 2015 02 24 : <http://www.hossli.com/articles/2007/09/01/la-folie-est-d%E2%80%99actualite/>

«J'ai voulu faire des photos équivoques»

Caroline Stevan, *Le Temps*, 17 septembre 2014

Le Musée de l'Elysée présente trois expositions liées à la guerre. Dans les combles, Gilles Peress expose son travail sur la révolution iranienne. Il travaille actuellement sur Jérusalem-Est mais admet ne pas tout saisir des enjeux de la région. Alors, pour mieux comprendre, il a visionné tous les films d'Amos Gitaï, et le lui signale en amont du vernissage. C'est que Gilles Peress et le cinéaste israélien sont exposés tous les deux au Musée de l'Elysée. Le premier dans les combles pour son livre sur la révolution iranienne, *Telex Iran*, dont les tirages de la seconde édition viennent d'entrer dans la collection de l'institution lausannoise (LT du 27.08.2014), le deuxième au sous-sol, en lien avec la rétrospective que lui consacre actuellement la Cinémathèque suisse. Entre eux, au rez-de-chaussée, un focus intéressant sur Charlie Chaplin et la guerre.

Mais remontons dans le grenier. En noir et blanc, dans un accrochage méthodique et élégant pensé par le photographe lui-même, un arrêt sur ce que fut l'Iran en décembre-janvier 1979. Une centaine d'images pour se figurer un pays en crise. Des peshmergas combattent au Kurdistan, des pèlerins défilent à Qom, des paysans brandissent le poing, de nuit, devant l'ambassade américaine à Téhéran, des victimes de la Savak exhibent leurs moignons, une femme rit sous son voile, dans le train fantôme d'un parc d'attractions. Souvent, les plans se heurtent, une vitre ou un miroir brouille la lecture. Des obstacles à une lecture simplifiée revendiqués par Gilles Peress. Interview.

Le Temps: Dans quelles conditions êtes-vous parti en Iran?

Gilles Peress: Je vivais à l'époque à New York avec une petite amie décadente, dont le frère était également décadent. Après une soirée passée dans une limousine tout aussi décadente, il m'a demandé ce qui se passait en Iran. Je me suis dit que cela devait être vraiment important pour que les Iraniens arrivent à percer cette bulle de légèreté et je suis parti, sans commande. Je travaillais alors depuis une année à l'édition de mes travaux précédents et je souhaitais aller au-delà de l'art et du journalisme. Aller dans ce que Barthes appelle le côté sauvage de la photographie. Je n'ai pas débarqué en Iran avec la volonté de faire un livre mais avec celle de réinventer le rapport au réel, au-delà des catégories et des normes.

C'est-à-dire?

Les images produites dans une situation comme celle-là sont en général des images de presse. Leur qualité est d'avoir un message clair, un seul sens renforcé par la légende. J'ai voulu faire des photos équivoques. Il s'agit moins de la notion d'ambiguïté que de la multiplicité des signifiants. J'ai liquidé l'œuf – le punctum de Barthes – et me suis occupé du hors-cadre. Mes photos, dès lors, étaient impubliables dans la presse, qui n'offre que des morceaux de réalité entre deux pubs.

Vous en avez quand même publié quelques-unes...

Pas énormément. Le *New York Times Magazine* ne savait plus comment traiter l'Iran avec cette accumulation de clichés à laquelle on avait affaire. J'ai donc été un prétexte: le photographe français offrant une vision différente.

Dans quel état d'esprit était alors la population iranienne?

Je suis un homme de terrain, je n'ai pas d'opinion politique. Ce que j'ai à dire est dit dans mes images. Je travaille assez sur mes photographies et la manière dont elles sont construites pour pouvoir affirmer que leur témoignage suffit. Et puis je ne parle pas farsi, je n'ai pas fait d'interview sur place. Pour comprendre une population, il faut effectuer un travail de fond.

Pourquoi avoir publié les télex que vous échangeiez avec l'agence Magnum, parallèlement à vos images?

C'est une sorte de discours parallèle, comme une voix off dans un film. Cela se déroule en temps réel, alors que je suis en train de faire mes photos. Cela fait partie de ma réalité mais cela parle

d'autre chose, de la distance, de la presse, d'éléments plus intimes. On mesure alors la fausse compréhension d'une situation complexe, ces gens sont déconnectés mais exigent des choses.

La Bosnie, le Rwanda... Est-ce l'actualité qui guide le choix de vos reportages, vous qui ne vous définissez pas comme un journaliste?

Ce qui me guide est la question de la construction de l'autre: comment arrive-t-on à concevoir l'autre comme quelqu'un de radicalement différent, au point que le dialogue soit impossible. Au point de dire: soit tu pars, soit tu meurs. J'ai travaillé là-dessus en Irlande du Nord, en Bosnie, au Rwanda...

Pourquoi cette thématique vous inspire-t-elle?

Je suis né et j'ai été éduqué en France, mais je ne suis pas Français. J'ai des origines diverses, chrétiennes, juives, géorgiennes... La question de la confrontation à l'autre m'est naturelle.

Vous avez toujours refusé de vous définir comme un photojournaliste, encore moins comme un photographe de guerre. Une question de démarche?

Je refuse les catégories. En acceptant, tout devient prévisible: d'où vient l'argent, quel sera la forme et le fond du travail. Je veux garder ma liberté.

Pourquoi rester chez Magnum?

Cela fait longtemps que je cultive une distance vis-à-vis de ce phénomène, dont la réalité actuelle est problématique. Et je ne vous expliquerai pas pourquoi. L'idée de base, pourtant, était géniale.

Sur quoi travaillez-vous actuellement?

J'ai plusieurs livres en cours, dont un sur Jérusalem-Est. Une sorte de cartographie au mètre d'un espace très circonscrit. J'ai travaillé sur 2-3 km² à Hébron et là, je reste focalisé sur trois rues. Plus j'avance dans la vie et plus je rétrécis mon champ. La façon dont je travaille présuppose un retour multiple et constant dans un même lieu, pour en comprendre les structures intimes.

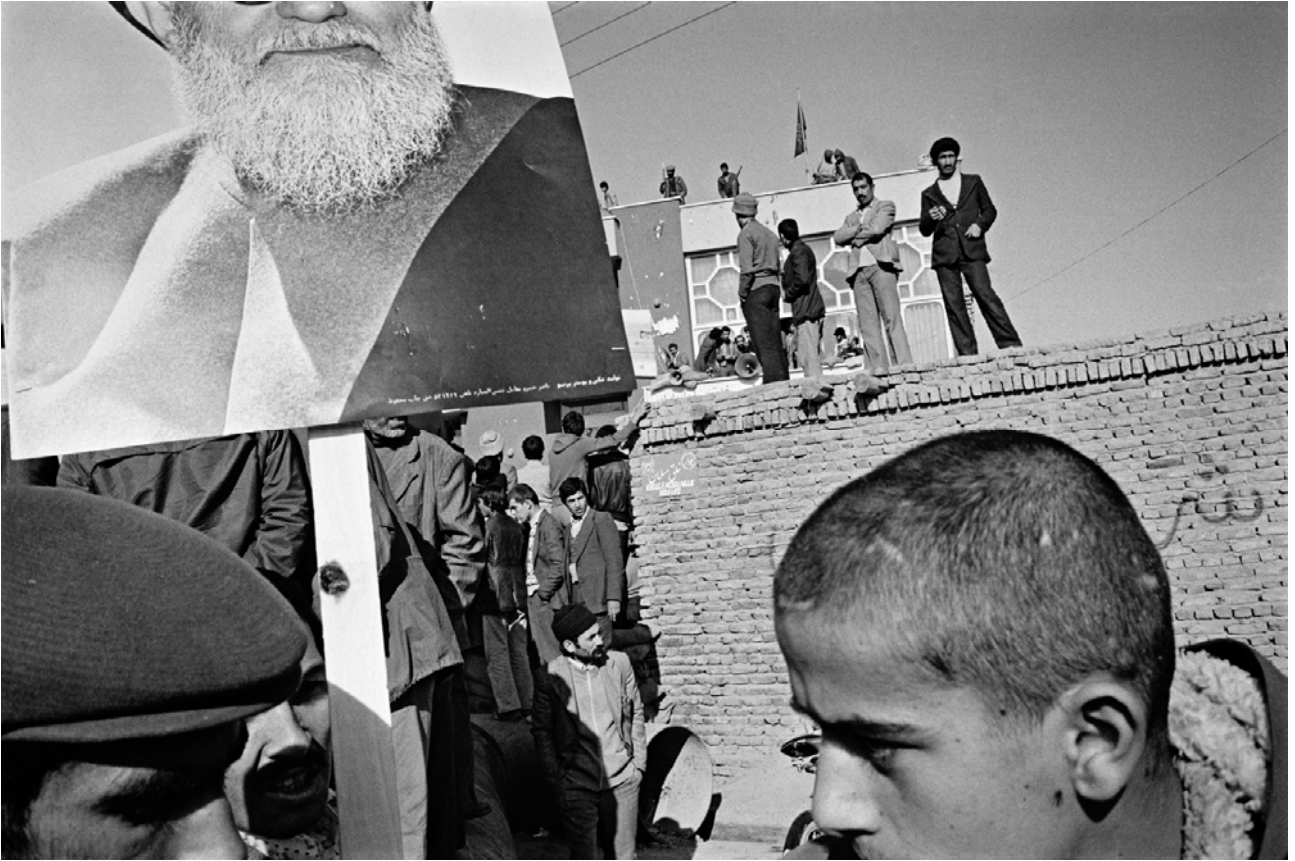
Vous dites que chaque appareil photo a sa voix. Vous les choisissez différents selon les événements?

Oui, bien sûr. Le rapport à la réalité est aussi un dialogue formel et il faut savoir rester humble par rapport à cela. Les jeunes photographes se donnent un style, qui est souvent un truc, et commencent à l'appliquer partout pour être reconnaissable. Cela uniformise tout.

Gilles Peress, Telex Iran, jusqu'au 30 novembre au Musée de l'Elysée, à Lausanne. www.elysee.ch

Source au 2015 02 24 :

http://app.letemps.ch/Facet/folder/Uuid/e1e64a78-3dc4-11e4-a188-24a047c27404/Jai_voulu_faire_des_photos_%C3%A9quivoques



Gilles Peress, *Manifestation pro-Shariat Madari*, Tabriz 1979, de la série *Telex Iran*



Gilles Peress, *Manifestation dans le stade*, Tabriz 1979, de la série *Telex Iran*



Gilles Peress, *Combat pour la prise de possession de la station de télévision*, Tabriz 1979, de la série *Telex Iran*



Gilles Peress, *Dans la rue*, Tabriz 1979, de la série *Telex Iran*



Gilles Peress, *Le Silence*, Rwanda, 1994, Clothing and bleached bones were all that remained of this refugee, slain with over 1000 others at the parish church of Nyarubuye. Their bodies were not found until 44 days after the killings.

The corpse of over 1000 rwandan refugees, killed in the parish church of Nyarubuye where they had taken shelter, were found by the rebel Rwandan Patriotic Front as they advanced through the country, 44 days after the massacre took place. A seminarian at Nyarubuye who escaped the slaughter identified the Hutu militias known as "interahamwe" as the killer to a reporter. Meanwhile, territory controlled by the Rwandan Patriotic Front has been pacified, and both Tutsi and Hutu refugees, displaced by the tribal violence that has taken hundreds of thousands of lives, take shelter there.

Source au 2015 02 24: www.magnumphotos.com



Gilles Peress, *Le Silence*, Rwanda, 1994, Enregistrement des baptêmes dans une église paroissiale de Nyarubuye après le massacre de 1000 Tutsis



Gilles Peress, *Le Silence*, Rwanda, 1994, Cadavres de Tutsis dans une salle de classe d'une église paroissiale de Nyarubuye



Gilles Peress, *Le Silence*, Rwanda, 1994, Cadavres de Tutsis, église paroissiale de Nyarubuye



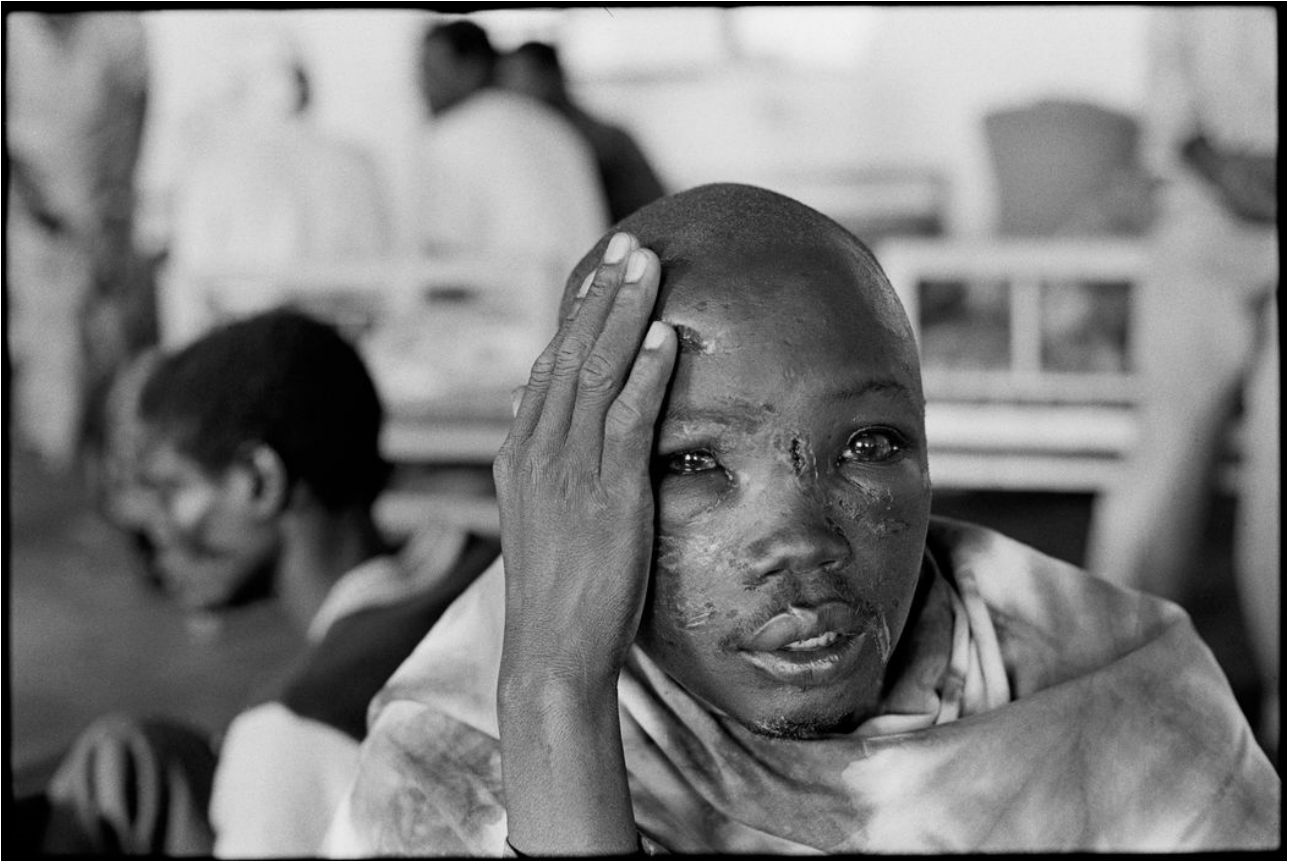
Gilles Peress, *Le Silence*, Rwanda, 1994, Cadavre devant la paroisse de Rukara, une église à 45 km au sud-ouest de Nagali



Gilles Peress, *Le Silence*, Rwanda, 1994, Victime de violence tribale, église paroissiale de Nyarubuye



Gilles Peress, *Le Silence*, Rwanda, 1994, Kabgayi, avril 1994, Lieu de massacre. Les troupes gouvernementales ont capturé et tués des pilliers à la paroisse de Rukara.



Gilles Peress, *Le Silence*, Rwanda, 1994, Kabgayi, Hôpital près d'un camp de concentration



Gilles Peress, *Le Silence*, Rwanda, 1994, Album photo trouvé sur le site d'un massacre, église paroissiale de Nyarubuye



Gilles Peress, *Sarajevo*, 1993, du livre *Farewell to Bosnia*



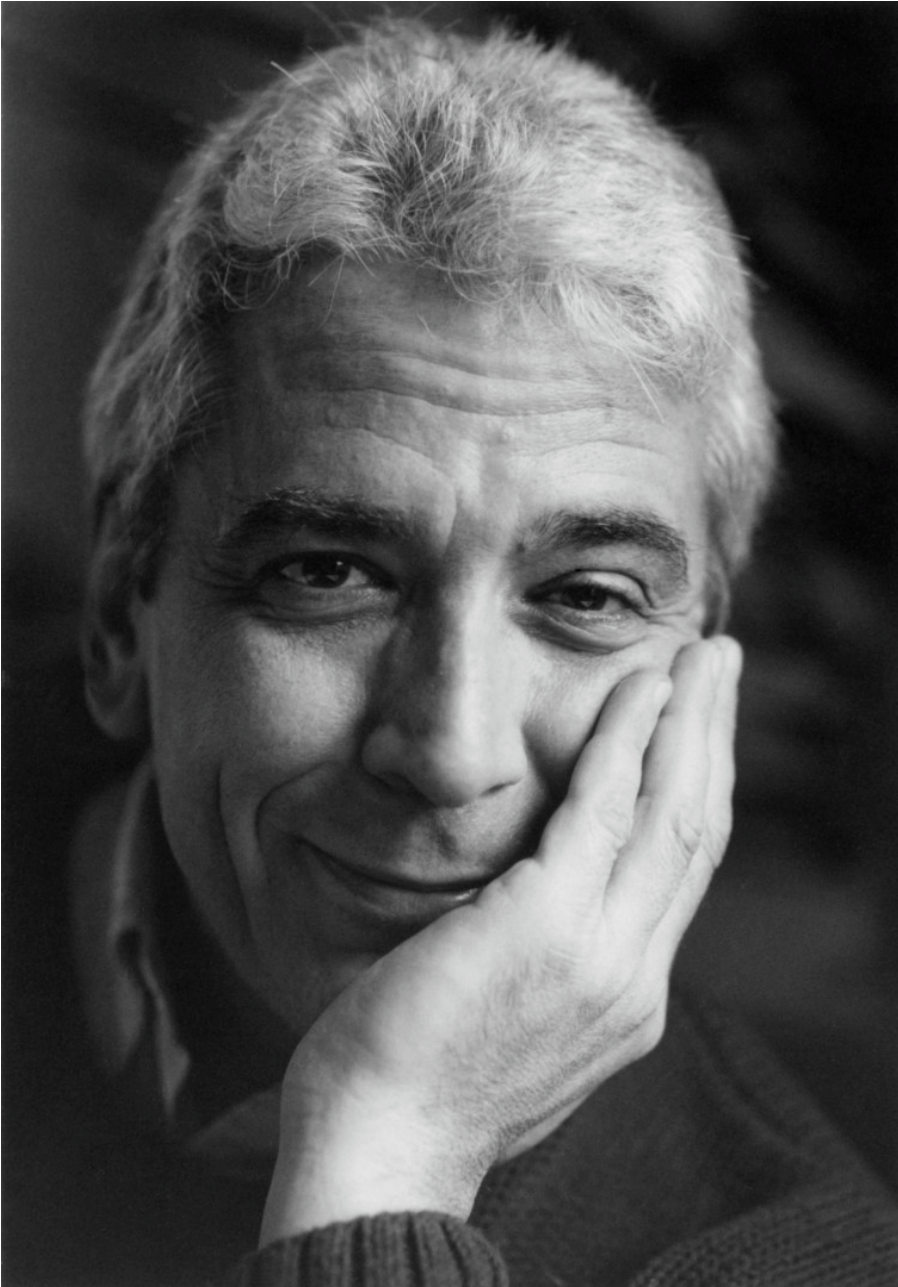
Gilles Peress, *Ahmici*, 1993, Massacre, du livre *Farewell to Bosnia*



Gilles Peress, Sarajevo, 1993. Bosnian family photograph found in a house that had been occupied by Serbs during the siege of Sarajevo and had been vacated, du livre *Farewell to Bosnia*



Gilles Peress, Ahmici, 1993, du livre *Farewell to Bosnia*



Jacqueline Escobar, *Gilles Peress*, 1993

SEBASTIÃO SALGADO



Sebastião Salgado, *Réfugiés en marche vers le Soudan*, Tigre, Éthiopie, 1985. Après une nuit de marche, au petit matin, les réfugiés se cachent sous les arbres pour échapper à la surveillance des avions éthiopiens. Le gouvernement veut éviter que la population du Tigre passe au Soudan ; image de la série *Sahel, L'homme en détresse*, 1984-1985, publié en 1986

Biographie de Sebastião Ribeiro Salgado (Brésil, 1944)

Sebastião Ribeiro Salgado est né le 8 février 1944 à Aimorés, ville de l'État du Minas Gerais, au Brésil. Marié à Lélia Deluiz Wanick et père de deux enfants, il vit à Paris.

Entre 1964 et 1967, il poursuit des études de sciences économiques au Brésil et obtient une maîtrise à l'université de São Paulo. Il a également suivi, à Paris, les cours de l'École nationale de la statistique et de l'administration économique et préparé un doctorat de troisième cycle à l'université de Paris. Après une activité d'économiste au ministère des Finances, à Sao Paulo, il rejoint à Londres, en 1971, l'Organisation internationale du café, pour laquelle il travaille jusqu'en 1973.

Il décide alors d'entreprendre une carrière de photographe, changeant ainsi totalement de métier. Photographe *free lance* à partir de 1973, il fait partie en 1975 de l'agence Gamma, qu'il quitte en 1979. À cette date, il est élu à la coopérative internationale Magnum Photos, dont il sera membre jusqu'en 1994. Ensemble, Lélia et Sebastião fondent en 1994 l'agence Amazonas Images, structure tout entière vouée à son travail. Sebastião Salgado a travaillé sur de nombreux projets construits et pensés sur le long terme, qui ont débouché à la fois sur des expositions et sur la publication de livres.

On lui doit nombre de reportages. Il couvre la guerre en Angola et au Sahara espagnol, la prise des otages israéliens à Entebbe et la tentative d'assassinat de Ronald Reagan, président des États-Unis. En 1978, à la demande de la municipalité de La Courneuve, il effectue un reportage sur la Cité des 4 000. En 1979, il réalise un travail sur la transhumance et les conditions de vie des immigrés en Europe.

De 1977 à 1984, Salgado parcourt l'Amérique latine, visitant les villages montagnards les plus inaccessibles. Les photographies prises au cours de ce périple sont publiées dans le livre *Autres Amériques*, en 1986. Il y évoque à la fois la persistance des cultures paysannes et indiennes et la résistance culturelle des Indiens de ce continent. Pendant les années 1984-1985, avec l'organisation Médecins sans frontières, il parcourt la zone du Sahel frappée par la sécheresse et la famine. Sa présence sur place au sein des camps de réfugiés lui permet de rapporter les images réunies en 1986 dans l'ouvrage *Sahel. L'Homme en détresse*. Il y montre le calvaire des victimes, la dureté de leurs conditions de vie et les dégâts causés à leur environnement.

Pendant six ans, de 1986 à 1992, il conduit un projet consacré au système de production mondial qui le mène dans vingt-six pays, sur tous les continents. Il souhaite faire voir et comprendre l'évolution du travail manuel. Intitulé en français *La Main de l'homme*, l'ouvrage rassemblant le fruit de ces voyages sera publié en 1993. Les photographies de cette série exposées dans le monde entier figurent parmi ses œuvres les plus connues. La lutte menée par les paysans pauvres du Brésil donne lieu en 1997 à la publication de *Terra*.

De par le monde entier, nombre d'événements politiques entraînent la migration de populations civiles. Entre 1994 et 1999, Salgado effectue trente-six reportages sur cette question. *Exodes*, le livre qui les rassemble, paraît en 2000. Publiés la même année, les *Enfants de l'exode* décrit le sort des enfants de ces populations déplacées, réfugiés ou migrants.

En 2001, il suit et documente la campagne mondiale d'éradication de la poliomyélite menée par l'Organisation mondiale de la santé (OMS) et le Fonds d'urgence des Nations unies pour l'enfance (UNICEF). Un livre intitulé *L'Éradication de la polio* voit le jour à cette occasion.

Tous ces livres sont publiés internationalement.

En 2004, Sebastião Salgado commence à préparer un nouveau projet, "Genesis" : des séries de photographies - comme à son habitude en noir et blanc - de paysages, de faune, de flore et de communautés humaines. Il conçoit ce travail comme une recherche de la nature encore dans son état originel.

Sebastião et Lélia ont fondé en 1998 l'institut Terra situé dans la vallée du Rio Doce, fleuve traversant les États du Minas Gerais et de l'Espirito Santo au Brésil. Leur objectif est de replanter la forêt Atlantique, qui existait jadis dans ce pays. Ils y mettent en œuvre un programme de reboisement. Cet institut a par ailleurs une vocation pédagogique auprès des responsables de l'environnement et de sensibilisation à une attitude citoyenne face au développement.

Source au 07 09 01 : <http://expositions.bnf.fr/Salgado/arret/1/indexbio.htm>

Voir aussi : <http://www.photophiles.com/> rubrique Les Biographies

Grandes fatigues de la terre

par Anne Biroleau

Dans un monde instable

Sebastião Salgado n'a cessé, depuis 1974, de parcourir le monde. Sa conception du reportage photographique a évolué et plus qu'au rendu de l'événement, du factuel, il s'attache à l'élaboration de projets conçus sur le long terme. Sa formation première d'économiste lui permet d'aborder avec un regard dépourvu de naïveté les grandes évolutions qui s'amorcent et de les rendre visibles par la photographie. L'œuvre de Salgado nous permet d'approcher photographiquement la question du territoire, la manière dont l'homme le crée ou dont il en est dessaisi, et les conséquences des actions qu'il effectue sur ce bien commun qu'est la nature. La première question que pose la photographie de Salgado face au monde n'est pas "pourquoi ?", "qui ?" ou encore "comment ?", mais "où ?". En l'occurrence, où est l'homme ?

C'est au cœur d'un système économique et politique en proie à l'instabilité que Salgado construit sa problématique et mène ses projets. Il a témoigné pendant près de trente ans des oscillations, des déséquilibres, voire des effondrements qui marquent pays et continents, qui les font évoluer, les mènent parfois au chaos.

L'invention d'une esthétique

La force de conviction de ses images trouve sa source dans leur puissance plastique. La recherche esthétique, par le souci d'équilibre et de composition qu'elle manifeste, assure une forme supérieure de lisibilité. Loin d'être un obstacle à la compréhension et à la hiérarchisation de ce foisonnement de signes qu'offre la réalité, elle permet une mise à distance, un évitement de l'émotion immédiate, de la sentimentalité si souvent pointée comme un défaut constitutif de la photographie de filiation humaniste. Ce n'est pas une effusion pathétique que suscite ici l'image, mais une méditation qui différencie la représentation et le réel dont elle est issue.

Une observation lucide

L'image chez Salgado n'est pas dérobée par un voyeur/voyageur pressé ; elle résulte de la prise de position lucide d'un observateur. La situation du spectateur s'en trouve notablement modifiée, et la relation qui s'établit entre lui et ce réel représenté relève alors d'une véritable maîtrise, d'une authenticité du regard. Le contenu émotionnel n'est pas évacué, mais différé. Le photographe donne à penser avant tout sa propre présence au sein du milieu où il s'est immergé. À l'instar d'une démarche scientifique, l'observateur est partie prenante de l'expérience, en maîtrise les dérives possibles. Lorsqu'il choisit de traiter un sujet, de construire un reportage, Salgado établit un programme fonctionnant sur le long terme, s'immerge au sein de situations complexes, qu'un reportage borné à la surface de l'événement ne saurait épuiser ni même entamer. Toutes ses images attestent d'une connaissance précise des lieux, d'une relation de proximité avec les êtres.

Une culture iconographique

Le vocabulaire esthétique que ces photographies mettent en œuvre révèle une connaissance des grands thèmes des arts graphiques, peinture ou dessin. Le cadre peut être saturé d'éléments. Ainsi, dans les vues prises à l'intérieur des usines, les ouvriers disparaissent sous l'accumulation de produits sortis des chaînes de fabrication, sont enfouis comme de simples engrenages au cœur de la machine elle-même. Les célèbres images de la mine d'or de la Serra Pelada montrent les hommes comme une cohorte d'insectes boueux escaladant des échelles. Le cadre peut aussi devenir un espace au vide énigmatique, tel ce cimetière du désert où les corps provisoirement enfouis ne sont signalés que par la présence de débris de ferraille. Il en résulte un graphisme abstrait, mais la légende, dans sa brutale sobriété, vient immédiatement lever le mystère. Le cadre peut être rythmé par de larges surfaces sombres, par les épaisses lignes de force de branches et de troncs d'arbres entre lesquels la lumière fait naître de subtils dégradés de gris. Le regard est alors guidé vers ce dont il s'agit vraiment : les silhouettes noires émergeant de ce gris photographique qui est en réalité la surface d'un lac. Les détails saisis au premier plan, quelques pauvres ustensiles de métal, nous révèlent qu'il ne s'agit pas d'une baignade estivale mais d'une halte sur le chemin de l'exil. Cette image, d'abord perçue comme une quasi épure, trouve alors sa charge d'information, et avec d'autant plus de force qu'elle ne l'impose pas agressivement.

Une information par le style

Nous vient alors à l'esprit la puissance créatrice de la dignité, qui induit cette manière d'informer par le style. La lumière, les ciels acquièrent une présence presque sacrée, pour laquelle Salgado revendique une influence baroque. Cependant, si "le baroque gesticule", comme l'affirmait

Malraux, ces photographies ne gesticulent point. Elles sont le réceptacle où s'équilibrent les lignes de force d'une dynamique puissante, effet du contraste de l'ombre et de la lumière, plus proche du Caravage et de Rembrandt que des effets théâtraux du baroque, plus proche de la tragédie que de l'opéra. Les brumes, brouillards, nuages luminescents ne vont pas dans le sens d'un pictorialisme attardé. Le tirage argentique n'a pas les mêmes vertus que la gomme bichromatée, il assure une certaine sécheresse d'effet, tenant le pittoresque et le maniérisme à quelque distance. Si la peinture est effectivement citée, si la construction plastique des images assure leur pérennité, le médium photographique n'est en rien instrumentalisé, au service de l'imitation. La photographie ne peut du reste à aucun moment briguer la puissance d'outil de propagande qui a pu à certaines périodes de l'histoire être celle de la peinture. Sa nature indicielle, son lien au référent limitent sa capacité à se constituer en symbole.

La puissance de l'essai photographique

La Main de l'homme

Salgado conçoit son travail sur le long terme par l'approfondissement de thèmes précis. Chacun des projets réalisés et faisant l'objet d'une publication témoigne d'une remarquable cohérence visuelle. La série, intitulée en français "La Main de l'homme", décrit un univers fermé, celui du monde industriel ancien, déjà conscient de sa propre disparition, de son devenir archéologique. De l'espace de l'image, sombre et saturé d'éléments, émane la puissance écrasante d'un inéluctable destin, l'atmosphère claustrophobique et obscure d'un tombeau. Aussi s'agit-il bien là d'un *memento mori*, d'une stèle pour le futur.

Exodes

"Exodes" montre les vastitudes de la Terre, parcourues de lignes de fuite, routes et sentiers véhiculant des foules en mouvement : des perspectives ouvrant sur de lointains horizons barrés de campements de fortune, de camions et de trains à l'arrêt ; des forêts denses, des arbres immenses, où des groupes humains cherchent un hypothétique répit. La dynamique de la fuite, de la migration, de la déambulation passe par les croisements secs des diagonales. La halte appelle au contraire la fermeture du cadre par des arrière-plans de voiles, d'écrans, des enchevêtrements de lignes denses, des réseaux de branchages ou de barbelés, la masse compacte d'une colline. L'adéquation de la forme et du sujet n'est à aucun moment prise en défaut. Le style de Salgado, garant de cette cohérence, demeure reconnaissable entre tous.

Genesis

Avec "Genesis", projet en cours de réalisation, nous plongeons au cœur même de la matière, de l'originel. Le noir et blanc auquel le photographe a toujours accordé sa préférence magnifie la puissance tellurique et chtonienne de lieux encore préservés dans leur pureté, la profusion, l'ambiguïté et la richesse fondamentale des formes que produit la nature. La photographie de paysage, la représentation des animaux sont lavées de l'élément décoratif qu'apporte habituellement la crudité de la couleur dans le rendu de ce type de sujets. Aussi austère que puisse paraître l'option, Salgado se situe plutôt dans la mouvance de la gravure à l'eau-forte que dans celle de l'illustration pittoresque. Il opte pour ce "sublime naturel" inventé par Kant, puissance qui nous effraie et nous rend conscients de notre contingence. Ainsi, la baleine évoque la même masse que celle du bateau des chantiers de casse du Bangladesh, la mer alentour devient minéral, terrain volcanique. La coulée de lave dévalant la pente du volcan, ramenée à une trace lumineuse, fracture la masse du noir photographique, lui-même pure matière. Un gros plan de patte d'iguane agrippée à un rocher, saisie dans son éclat métallique, montre la variété infinie du vivant, la solidité de la vie, son obstination à persister dans l'être.

La nature, notre expérience commune

Envisager la nature comme pur concept, massif et stable, ou objet des transformations que lui fait subir l'humanité, revient à la présenter comme une sorte de topos, de fantôme, de fantasme préexistant qui se trouverait à la fois manifesté et caché, pris entre le marteau d'un matérialisme lourd et l'enclume d'un idéalisme épuré : une sorte de mythe aristotélicien un peu démodé, propre à nourrir les conversations de salon. La concevoir ainsi revient à éluder la question de notre place dans ce monde qui constitue le milieu où nous nous mouvons, dont nous sommes issus, qui nous enveloppe, et le matériau qui nous construit au même titre qu'il construit l'ensemble de l'univers, des formes les plus simples aux constructions les plus complexes. Il ne s'agit pas non plus de déifier la nature, de lui rendre un culte, ce serait nier la responsabilité de l'homme quant à elle et

l'abandonner à une transcendance. La nature est un toujours "déjà là". Chaque partie en existe préalablement, même si ce sont la perception et la position du sujet qui en assurent la continuité, même si chaque moment n'est introduit dans la durée que par la présence d'un sujet pensant, faute duquel ne se produirait guère qu'un surgissement de brefs instants, du reste inaperçus. Ce sujet est un être pourvu d'une conscience et d'un corps et qui prend place dans un univers englobant. La nature n'est pas donnée, elle est une construction active, à partir de perceptions, d'enchaînements de perceptions, d'un monde saisi dans la chair et la pesanteur de chacun. Envisagée comme lieu d'une expérience commune, elle devient garante et preuve de l'émergence d'une communauté de sujets solidaires et singuliers à la fois.

La nature, "objet dont nous sommes issus"

La réflexion sur la nature fut longtemps, après que les philosophies scientistes l'eussent apparemment congédiée, un thème un peu suranné. Le darwinisme avait amorcé le déclin de ce type d'interrogation concernant non seulement l'homme lui-même mais l'être et l'histoire. Faire retour, comme s'en confirme la tendance, à l'interrogation sur la nature, c'est reconnaître qu'elle est fondatrice et participe intimement à la question ontologique, quitte à concéder qu'elle n'en constitue qu'une facette parmi d'autres, qu'elle n'est que l'un des éléments du problème.

Présence originaire de la terre

L'expérience de la terre comme domaine de la présence originaire, source de la spatialité et de la temporalité, devient alors universelle. Cependant, la nature n'est ni un esprit habitant les choses, ni la projection de notre pensée. Elle fonde la structure face à laquelle se situe l'homme, qu'il interroge à partir du lieu où il se trouve, du monde où il a été jeté. À partir de son territoire.

Territoires

Selon Jacob von Uexküll : "Tout sujet tisse ses relations comme autant de fils d'araignée avec certaines caractéristiques des choses, et les entrelace pour faire un réseau qui porte son existence." Ainsi, d'après un plan vivant et évolutif, un mode de culture, le sujet animal ou humain projette-t-il un territoire. Dans l'immense travail consacré aux "Exodes", ce que nous montre Salgado n'est autre chose que la tentative de gérer, de sauvegarder, de créer ou de recréer ce territoire sans lequel aucune activité pratique n'est possible, aucune activité symbolique n'est pérenne, aucune tradition ne peut se transmettre.

Le micro-territoire des Indiens Yanomamis est à cet égard exemplaire. Ce peuple, photographié par Salgado en une harmonie parfaite, ne peut manquer d'activer dans nos esprits les mythes occidentaux du "bon sauvage" et des bienfaits du retour à un supposé et idyllique "état de nature". Il suffit cependant d'observer ce que donnent à voir les images, maison commune ronde, disposition des objets, décorations corporelles des individus, relations entre les personnes, pour percevoir l'existence d'une construction culturelle en résonance avec un projet cosmique – au sens grec, à la fois monde et beauté –, englobée dans la nature et préservée par elle. "Dans les années 1980, écrit Salgado, ils étaient encore relativement épargnés par le monde extérieur. Lorsque j'y suis retourné en 1998, leur environnement naturel avait été dégradé par l'incursion des mineurs d'or, de diamants et de cassitérite : les rivières étaient empoisonnées par les rejets de mercure, et leurs terres jonchées de débris industriels. Les Yanomamis eux-mêmes étaient contraints à l'assimilation."

Le territoire, projection de l'être et fruit d'une construction et d'une culture, se trouve sans cesse menacé de destruction. Nous n'avons jamais de lui qu'une vision fugitive, l'observation ne peut en être que partielle et intermittente. La conscience de son évolution, produit d'une histoire, ne peut se transmettre que dans une forme de récit qui prend ici la forme d'une photographie clairement revendiquée comme témoignage. Ne demeure de l'existence de ces populations qu'une vision instantanée, infime trace de leur mémoire. L'image a définitivement saisi la mort de leur monde, élevé une manière de stèle à leur univers englouti.

L'humanité nomade

L'un des éléments mis en évidence dans l'analyse de Salgado sur son expérience au sein des tribus amazoniennes est un phénomène constant de déplacement, de flux. Une "tribu", pour ainsi dire une "meute", celle des mineurs, semblable aux foules boueuses de la Serra Pelada, fait mouvement vers un lieu, va modifier et transformer la distribution et la partition de l'espace, transgresser la loi interne le régissant, jusqu'à détruire la substance du territoire originel, et par conséquent l'équilibre qu'elle soutenait, jusqu'à instaurer un autre équilibre qui stabilisera le système au profit de ses

perturbateurs. L'englobement se transforme en assimilation comme par une opération de digestion.

Le thème des flux de populations est étroitement lié à celui du rétrécissement de l'espace vivable. Salgado montre à maintes reprises des foules errantes : au Rwanda elles fuient l'agression et cherchent à échapper au massacre, au Sahel elles partent en quête de subsistance, ou encore, en Amérique latine, aux frontières des pays riches, elles cherchent à rejoindre les mégapoles. Tout se passe comme si cette marche interminable de l'humanité n'était que la manifestation visible de la gestion comptable, à flux tendu, d'un stock inépuisable d'individus en mal de territoire et devenus de ce fait potentiellement utilisables par le néo-libéralisme, ou évincés car inutiles à ses desseins. Ils circulent en larges courants, selon les tensions de l'économie. Les uns s'acheminent vers le territoire du travail, les autres reconstituent précairement un semblant de société dans des espaces sans qualité, aux limites des grandes villes. Dans les camps de réfugiés du Soudan et du Rwanda, sur les quais de Bombay, près des décharges publiques de Mexico, Salgado photographie des individus dépouillés de leur culture historique et de leurs travaux traditionnels, qui tentent de renouer les liens sociaux et de reconstituer tant bien que mal de nouveaux territoires.

Évoquant le destin des Indiens Yanomami, *Exodes* cristallise les inquiétudes liées à la prise de possession de la nature par l'humanité postmoderne. Les images de ces peuples sont certes en prise avec le fantasme persistant de l'existence d'une "manière naturelle" d'être au monde, bien que l'homme soit le seul être vivant à n'avoir pas d'habitat naturel. Mais Salgado, repoussant la tentation d'idéaliser a posteriori la condition de ces populations, fait avant tout porter sa réflexion sur les irréparables dégâts causés à la nature. Sa conscience de l'urgence du problème se manifestait pleinement dans "La Main de l'homme", série consacrée à l'archéologie du monde rural et de l'industrie lourde. Les images montrant la sécheresse au Sahel, les ravages de l'exploitation intensive des sols, la pollution de l'atmosphère par les émanations de gaz, énonçaient déjà sa volonté, non seulement de témoigner du danger, mais encore de porter remède. Ses images appelaient une réaction, invitaient à une action. Il se plaçait dès lors dans la situation d'un individu militant, refusant de penser la relation à la nature sur le mode fonctionnel et la règle de l'efficacité maximum, de la considérer comme outil d'un progrès sans limite, dont le corrélat est une exploitation sans bornes.

Une autre relation au monde

Le travail mené par Salgado au fil de ses projets passés l'a engagé dans une nouvelle recherche axée sur la représentation d'un monde originel, non dans le but d'éveiller une nostalgie romantique, mais d'initier, par le truchement de l'image, une réflexion sur "l'évidence affligeante d'une détérioration dramatique de la relation entre l'humanité et la nature".

Le milieu rural, paysage culturel s'il en est, est très présent dans l'œuvre du photographe. Peu d'espaces peuvent encore être qualifiés d'intacts, considérés comme vierges, tant le labeur de l'homme s'est appliqué à modifier les données géographiques naturelles, à marquer le paysage de son empreinte. Dans "Genesis", son nouveau projet, il aborde la nature sous un autre angle, montrant la puissance des éléments, leur agencement, leur énergie, offrant la vision d'une terre d'avant la vie biologiquement organisée. D'autres volets de ce projet abordent l'animal dans son milieu et ses liens harmoniques avec ce qui l'entoure, puis le cercle s'élargira aux groupes humains non atteints par le modèle occidental urbain, tribus isolées des forêts amazoniennes ou africaines, ou encore peuples nomades de Sibérie et d'Afghanistan. Cette vision du monde qui se veut transversale est fort éloignée d'une curiosité touristique. Salgado, conscient du fait que l'intrusion d'un élément allogène dans un système peut en bouleverser la stabilité, précise que "[son] but n'est pas de projeter une vision de beauté exotique".

"Genesis" plaide pour une prise de conscience par l'humanité, espèce ayant assujéti toutes les autres, des conséquences actuelles et virtuelles de ses actes sur l'évolution de l'ensemble du vivant. La nature échangerait ainsi le rôle passif d'instrument de pouvoir ou d'objet de jouissance contre celui de partenaire de l'humain dans un engagement commun. La formule cartésienne qui établit l'homme en "seigneur et possesseur de la nature" doit être réévaluée à l'aune d'une nouvelle forme d'alliance où l'homme ne considérerait plus le monde du point de vue sinon de Dieu, du moins du démiurge.

L'essai photographique selon Sebastião Salgado

d'après Dominique Versavel

Un regard militant

Ayant depuis longtemps renoncé au traitement superficiel d'une actualité brûlante, Sebastião Salgado a fait le choix d'aborder en toute indépendance des sujets de fond, de les approfondir, prenant le temps nécessaire à leur compréhension.

Par sa démarche et par les thèmes traités, il s'inscrit dans la lignée des photographes-reporters comme Dorothea Lange, W. Eugene Smith et Philip Jones Griffiths. Une filiation est sensible, en effet, avec le travail de ses prédécesseurs, notamment sur la question de la soumission de l'homme à l'ordre économique, que traita Dorothea Lange pour la Farm Security Administration, sur celle du territoire et de l'exil, qu'elle aborda dans *La Mort d'une vallée*, ou encore sur celle des tensions entre l'homme et la nature mises en lumière par W. Eugene Smith dans un reportage sur les conséquences de la pollution au Japon. Économiste de formation, Salgado a construit lui aussi son œuvre photographique comme un essai, accordant une grande importance à la connaissance préalable des phénomènes dont il veut rendre compte et au montage très construit de ses projets. Ce qui fait sens pour lui est le concept qui anime ses reportages, la réflexion qui les sous-tend, le développement d'une pensée.

Les photographies issues de ses longues observations donnent une forme immédiate et concrète à une information immatérielle, de nature économique. Démontrant l'absurdité destructrice de l'écosystème créé et subi par l'"animal humain", elles mettent au jour les macrophénomènes dont dépendent les communautés. Cette démarche démonstrative est le moteur des suites photographiques où l'auteur fait apparaître un engrenage économique envisagé jusque dans ses aberrations et invite à une prise de conscience : "Nous ne pouvons plus nous permettre de détourner les yeux", écrit-il dans *Exodes*.

Voir et apprendre à voir est la première des étapes vers une amélioration du monde. Le reportage en tant qu'apport d'informations est donc un acte engagé, un geste qui permet, ainsi que le souligne Bruce Davidson, de "faire quelque chose pour l'homme". En ce sens, Salgado souhaite avant tout proposer ses images comme objets de débat.

L'émotion cadrée par le texte

La fonction documentaire assignée aux images implique, on le voit, le recours à un appareil discursif et narratif que Salgado bâtit en amont comme en aval de ses reportages. À ce titre, l'accompagnement textuel des photographies publiées est, dans ses principaux essais, un élément tout aussi important que les préparatifs du reportage et son déroulement. Les déclarations d'intention en introduction et les légendes aux côtés des images sont l'aboutissement de ses longues démarches d'observation.

Étymologiquement, "ce qui doit être lu", la "légende" rend possible le décryptage, propose un sens unique de lecture pour une image qui peut en comporter plusieurs. Dans la logique de ses thèses photographiques, Salgado canalise la polysémie de ses images en guidant leur réception par un accompagnement textuel, certes différé, dans des cahiers en fin d'ouvrages, et néanmoins présent. Il contrôle ainsi la portée d'une interprétation qui pourrait échapper à sa démarche démonstrative et donner libre cours à des idées préconçues.

Dans cette œuvre qui montre, à l'échelle du monde, l'interdépendance des phénomènes économiques et du sort des peuples, il est nécessaire pour le photographe de ne pas s'arrêter aux frontières d'un pays ruiné, aux limites d'un camp de réfugiés, au cercle d'une famille. Pour ne pas rester à la surface d'un phénomène, il faut en explorer le voisinage, les sources et les retentissements. Car l'élargissement du propos se fait aussi dans le temps : le photographe examine les traces, les héritages, les échos du passé. Il prend acte, *in memoriam*, des phénomènes actuels et, se projetant dans le futur, en entrevoit les conséquences pour l'avenir. Les légendes sont une cheville dans ce travail de clarification. Au-delà de la description de l'action représentée – lorsque celle-ci n'est pas directement lisible –, Salgado indique, dès qu'il le peut, les causes générales et secondaires d'un fait, qu'elles soient d'ordre économique, politique ou social. Qualifiant ses reportages d'"échantillons de la condition humaine", il envisage ses images comme des cas isolés ayant le pouvoir de traduire des phénomènes englobants.

De manière également significative, l'importance du texte varie selon la fonction accordée aux images : les images à visée publicitaire de *In principio*, suite sur le café produite pour une société internationale, ou les visions d'*Autres Amériques* suggérant, de manière polysémique, la richesse spirituelle d'un peuple, ne sollicitent pas les mêmes accompagnements textuels qu'un reportage

au long cours sur la famine au Sahel, l'évolution du travail humain dans tel ou tel pays ou les mouvements de populations à la fin du XX^e siècle. Loin d'abandonner le spectateur à son émotion, il lui donne les moyens d'une meilleure clairvoyance et la possibilité de réviser sa perception du monde.

Traces d'une situation précise à un moment donné de l'Histoire, ces photographies sont ainsi érigées en monuments de mémoire pour les chercheurs à venir.

Son désir d'éviter la confusion, les contresens et les interprétations approximatives relève autant de la rigueur scientifique que d'un respect – une éthique – à l'égard des êtres qu'il a photographiés dans des situations souvent tragiques. Dans cette optique, l'association du texte aux images est primordiale : Salgado y apporte des éléments de compréhension, des clefs de lecture. Ses commentaires permettent d'élargir l'horizon de photographies qui, même présentées en séquence, n'offriraient qu'une vision ponctuelle d'une situation donnée.

Les légendes enrichissent aussi la perception de l'image. Pour compléter l'information véhiculée, il fournit des éléments circonstanciels complémentaires : informations météorologiques (chaleur, froid, vent) ou données physiques (odeurs, poids d'une charge...) qui visent à faire ressentir ces moments de vie. Ainsi Salgado replace-t-il la réalité visible dans toutes ses dimensions sensorielles. Les textes autour de ses photographies oscillent, ainsi, entre analyses approfondies des évolutions et description des conditions de vie. Ce mode narratif permet d'éviter toute complaisance, donne forme à l'indignation, met des mots sur la révolte. Nous sommes loin, par ailleurs, d'une démonstration économique froide et chiffrée. Dans *Exodes*, s'il multiplie, par rigueur journalistique, les points de vue sur une situation, il n'en choisit pas moins ouvertement le camp des migrants clandestins.

Des icônes à nuancer

L'œuvre de Salgado s'offre à différents niveaux d'interprétation et de réception, comme peut en témoigner la série sur les mineurs de la Serra Pelada au Brésil. Il est indéniable que c'est pour leur force graphique que certaines de ces photographies se sont inscrites durablement dans la mémoire visuelle collective et sont devenues la représentation par excellence d'un sujet souvent traité auparavant. Mais si ces images sont partout très connues, rares sont ceux qui pourraient dire où, quand et pourquoi travaillent ces milliers de fourmis laborieuses : riches de leur composition et de leurs références culturelles, ces documents représentent en une vision dantesque les "damnés de la terre", les fils de Prométhée sortis de la boue, des martyrs chrétiens d'un autre temps et, à ce titre, sont devenus de véritables tableaux symboles de l'exploitation de l'homme par l'homme. Ces icônes s'autosuffisent, n'appelant ni explication ni contexte. En revanche, organisées en séquences et accompagnées de légendes – à l'occasion de publications et d'expositions – elles s'ancrent dans l'histoire, gagnent en nuances et ouvrent le débat. Loin du manichéisme d'un code visuel simpliste, Salgado montre la réalité complexe des mines d'or faite d'exploitation mais aussi d'espoir – celui de trouver de l'or –, de solidarité et d'individualisme, de victimes qui peuvent parfois devenir bourreaux. La polysémie de l'œuvre prend ici tout son sens et manifeste la force d'un cheminement animé par la conviction et l'émotion.

Source au 07 09 01 : <http://expositions.bnf.fr/Salgado/arret/1/index2.htm>

Salgado, ou l'exploitation de la compassion

Jean-François Chevrier, *Le Monde*, mercredi 19 avril 2000, p.19

Exodes, la nouvelle production globale des studios Salgado, est lancée (voir *Exodes. L'Humanité en mouvement*, 1993-1999, sur <http://www.terra.com.br/sebastiaoalgado/>). Le pathos pseudo-épique du journalisme humanitaire n'a jamais été aussi écoeurant, la mystification de la photogénie et la corruption esthétique des bons sentiments n'ont jamais été aussi massives. On peut parler de kitsch, de spectaculaire, de voyeurisme sentimental ; dénoncer une esthétisation commerciale de la souffrance et de la misère, etc. La nausée vient surtout d'un effet de visibilité continue, homogène, qui dissout toute opacité, toute résistance à l'image, toute altérité (ou étrangeté). Salgado transporte son studio de prise de vue aux quatre coins du monde. Les paysages sont des décors, des toiles peintes, des lointains vaporeux. Jamais un territoire n'apparaît, ne perce à travers l'écran du pittoresque et du sublime paysagers.

Depuis son reportage sur le Sahel dans les années 80, Salgado exploite – c'est le mot juste! – inlassablement, sans la moindre retenue, le même poncif du peuple en marche, d'« *une humanité en mouvement* », de l'Exode. « *Ce livre, annonce-t-il, raconte l'histoire d'une humanité en mouvement* » Un peu plus loin, il précise : « *Chaque photographie saisit un moment tragique, dramatique ou héroïque d'une existence individuelle. Ensemble, ces clichés composent une image inquiétante de notre monde au tournant du millénaire.* »

On ne peut être plus clair. Chaque image, instantanée, et donc chaque personnage, est un moment du grand Récit global, ou de l'Image d'ensemble, dont le héros principal et exclusif – le seul qui s'exprime et dit l'Histoire – est le photographe-narrateur. Tous les autres lui ont confié leur image, et il s'en vante de la manière la plus obscène. Il racontait récemment dans un point de vue (*Le Monde* daté 26-27 mars) qu'une vieille Musulmane bosniaque s'est jetée en pleurs dans ses bras, pleine de reconnaissance, car « *quelqu'un, enfin, l'avait écoutée* ». Or cette écoute n'est nulle part visible dans le livre. Les histoires individuelles sont systématiquement réduites à des moments photogéniques, dont le pathos est générique : tragique, dramatique, héroïque. Jamais peut-être, au nom de la conscience humanitaire – la nouvelle grande cause universelle – on n'avait poussé plus loin l'abus de confiance.

De manière significative, le dernier chapitre du livre, le pire, est consacré aux métropoles asiatiques. Salgado parle d'un « *nouveau visage urbain* ». Telle est bien en effet l'idée qu'il se fait du visage. Toute physionomie n'est pour lui que l'apparence momentanée d'un phénomène de masse. Son grand récit de l'Exode devait se terminer dans la Cité globale des douleurs où se presse et s'entasse l'« *humanité en mouvement* ». A la pointe de la tour de télévision du quartier d'affaires de Shanghai, nouveau Manhattan asiatique, se lève la dernière aurore – après tant d'autres – du livre. Car l'humanité est plongée dans le malheur et l'obscurité, mais « *quelques zones de lumière émergent ici et là des ténèbres* ». Voilà ce qu'on appelle une vision du monde, simple et bien contrastée, comme un bon cliché !

Mais je suppose que la gravité du sujet et des événements traités dans ce monument de la compassion interdit toute ironie. Les idéologues de la moralisation de l'espace public (ou des médias) montent la garde. Il faut être « réaliste ». La rhétorique de la compassion est parfois un peu lourde, mais c'est plutôt une bonne chose, c'est une manière de mobiliser l'opinion, à défaut de pouvoir agir plus directement ; c'est un utile correctif à l'indifférence et à la futilité ordinaires des citoyens-consommateurs. Et dans ces matières-là, quand on veut toucher les masses, il ne faut pas faire dans la nuance.

L'ennui avec ce raisonnement est qu'on prend systématiquement les gens pour des imbéciles ou pour des analphabètes.

D'autres photographes – Dorothea Lange, par exemple, dans *An American Exodus* (1939), qui montre l'exode vers la Californie des fermiers chassés de leur terre – ont su utiliser la rhétorique de la compassion pour émouvoir et agir en informant. Lange photographie des corps, dans le monde, qui ont une beauté, une sensualité, une grâce, et celles-ci ne sont pas les attributs d'une dignité présumée : cette dignité qui, chez Salgado, apparente les victimes aux héros et les enchaîne à leur image. Dans *An American Exodus*, il y a des individus, des statures, des attitudes, des territoires, une écoute et des énoncés politiques, et pas seulement les personnages d'une histoire édifiante posés dans un paysage légendaire. L'émotion est d'abord un mouvement interne aux images, plutôt que cette empathie démonstrative qui agit comme un fluide glacial et pétrifiant, qui fixe des figures, assigne des rôles. Chez Salgado, le mouvement est un phénomène global, inerte et massif comme un monument. n'est dit, célébré, invoqué, sursignifié. Mais rien ne bouge.

Jamais peut-être, au nom de la conscience humanitaire, on n'avait poussé plus loin l'abus de confiance

Le besoin obsessionnel de capturer la vie, de fixer l'histoire des êtres vivants, dans une saisie instantanée de l'événement, a toujours caractérisé le photoreportage. Mais cette capture imaginaire touche ici à un point inquiétant : l'« *image inquiétante de notre monde* » annoncée dans l'introduction du livre résulte d'abord de cette compulsion, qui se vérifie dans chaque image. Page 199, par exemple – et il y a pis –, un groupe hiératique de quatre personnages apparaît sur le fond d'un paysage traité comme un décor peint de studio. Ce sont des réfugiés du Rwanda, au Zaïre en 1994. L'image a été prise au petit jour, « *avant l'aube* » (!), précise la légende : « *Les malades font la queue à l'extérieur des hôpitaux bondés. Cet hôpital du camp de Kibumba est dirigé par la branche belge de Médecins sans frontières. Bien que les médecins fassent tout ce qu'ils peuvent, ils sont rapidement submergés par les besoins des patients, dont certains sont déjà trop faibles pour pouvoir se tenir debout dans une file d'attente.* »

Cette légende dit ce qu'on ne voit pas dans l'image. Ce que l'on voit, c'est une composition de quatre figures, très formalisée, plutôt monumentale et parfaitement statique. L'attitude des deux hommes au premier plan dit la fatigue. L'un est replié sur lui-même, endormi, absent, mais l'autre exprime par contraste la tension du moment de la prise de vue. Un autre contraste associe l'homme affaissé et la femme debout, bien droite, derrière lui, dans l'axe de la longue canne bien blanche. Cette femme est un modèle de rigueur et de dignité, auquel se conforme la rigueur de l'image. À moins que le rapport ne joue dans l'autre sens, chaque personnage se conformant aux besoins de la composition, chacun dans son rôle et à sa place. La petite fille qui s'abrite derrière la femme n'a pas échappé à la composition, elle apporte sa touche au tableau, avec son petit visage noir bien découpé sur la déchirure lumineuse du rideau d'arbres.

« *Ne bougez plus!* », a dit le photographe. Et rien ne viendra plus perturber cette noble image d'une humanité égarée qui a trouvé sa place dans le Récit, dans le monument de compassion élevé à la gloire de son auteur et du reportage.

Salgado, passions critiques

Christian Gattinoni, Expo Revue, 2000

Suite à une critique efficiente de Jean-François Chevrier concernant l'exposition "Exodes" de Salgado parue dans le Monde du 19 avril dernier, plusieurs droits de réponses sont publiés dans les mêmes colonnes le 4 mai 2000 : Henri Cartier-Bresson étend la critique à "la profession" entière, Roger Théron ex-directeur de Paris Match donne des leçons d'éthique de l'image (!) et Alain Mingam ex-rédacteur en chef des agences Gamma et Sygma tente de limiter le droit à la critique. Sur ce site même, un article dithyrambique contribue au culte d'un Salgado consensuel. Examinons ces passions médiatiques.

Non, M. Roger Théron on ne peut plus ignorer aujourd'hui la réalité de la photographie plasticienne "d'où toute émotion serait absente" alors que tout son développement récent montre ses croisements avec ce que les sciences humaines comptent de plus pertinent, alors que l'engagement personnel, intime, corporel, social, idéologique des artistes est de plus en plus manifeste.

Non, M. Alain Mingam il n'est pas nécessaire de chercher autorité du "voyage sur les lieux" pour permettre la critique de l'image. Jean-François Chevrier a suffisamment fait pour le développement de la photographie à un niveau international pour qu'il trouve les arguments aptes à mettre en perspective le travail de Salgado. Il a raison d'évoquer les conditions de production économique de ce travail, l'aspect multinational de l'image de la misère est à prendre en compte. Bien sûr, Serge Daney est mort depuis trop d'années déjà, mais chacun peut disposer aux prix livres de poche de la plupart de ses écrits. On ne peut qu'inviter tous les admirateurs inconditionnels de Salgado à lire "Le travelling de Kapo" pour comprendre combien l'esthétisme pur peut recouvrir des dessous idéologiques peu clairs. Il faut se rappeler aussi Leni Riefenstahl défendant encore en 1973 son apologie iconique des grandes messes nazies au nom de l'esthétique pour se méfier de ce culte de la beauté plastique.

Jean-François Chevrier a raison d'opposer les décors d'Exodes face à la question du territoire social tel qu'il est défini par exemple par le plasticien Alan Sekula dans "Fisch Story" par un jeu de champs/contrechamps photographiques.

Chez Salgado il n'y a que du champ au sens cinématographique, en cela c'est vrai que ces images nous contemplant, mais comme étaient sensées le faire les icônes, complices d'une

religion dominatrice et d'un enseignement pour un peuple supposé naïf et appelé à le rester ; sage comme ces images.

Nous avons dépassé aujourd'hui la seule lecture des photographies comme icônes et nous pouvons espérer d'autres discours que le seul "lyrisme de secours" face à des situations réellement dramatiques.

D'autant que d'autres défenseurs de Salgado interviennent avec plus de finesse. Claude Geiss en programmant le reporter brésilien dans son festival "Chroniques nomades" au printemps 2000 sélectionne soixante images sur les cinq premières séries, il démontre ainsi l'engagement humaniste au service des causes les plus nobles. Comme quand il opérait avec Robert Delpire les sélections pour le lancement des premiers Photopoches, Claude Geiss ne retient que des images antérieures aux années 1985, avant que ne se mette en place la multinationale du cliché compassionnel. 90 % des images ici retenues sont des plans rapprochés ou moyens quand les délires esthétisants de la misère magnifiée ne connaissent que des plans très larges où s'affirme le goût non avoué des fresques et tableaux d'épopée. Chez Salgado à partir des années 1990 le monde apparaît comme un décor de studio XIXe siècle devant lequel il met en scène le bas peuple des difficultés humaines. Chez lui la miniaturisation de l'homme dans nos civilisations ne passe ni par une vision urbaniste questionnant le spectacle et l'économie comme le fait Andréas Gursky avec sa chambre grand format, ni même par une vision véritablement anthropologique du devenir machine de l'homme comme le démontrent les cadrages et la mise en scène de Werner Herzog pour "Fitzcarraldo".

Il y a aujourd'hui une crise de l'image, ce n'est pas en tentant de censurer un discours critique qui menacerait toute la profession qu'on y arrivera. D'autant que, sur le terrain d'autres agissent avec moins de moyens et autant de conviction comme Gilles Peress, Blekinsop ou Anne Nivat. Comme aime à le rappeler Christian Caujolle à de jeunes reporters ou à des étudiants "ce n'est pas parce que tu as eu froid aux pieds que la photo est bonne". Les photojournalistes n'ont plus le monopole du terrain politique, contre idéologique, comme le prouvent au niveau international des œuvres d'Hans Haacke encore récemment censuré, de Jochen Gerz ou d'Antoni Muntadas et Krystof Wodiczko. Comme Peress ils interrogent le rôle de l'image, son mode de diffusion. A l'entre deux des artistes aussi importants que Chris Marker ont su avec son Cd-Rom "Immemory" ou son film "Level five" prendre avec de nouvelles fictions critiques le tournant des nouvelles technologies.

D'autant qu'au sein même de la photographie moins métissée les influences d'un nouveau documentarisme se sont manifestées. Depuis plusieurs années à côté de son cinéma du réel, l'école anglaise s'est manifestée dans un documentarisme de proximité avec Martin Parr, Anna ou Antony Hueigh. Dans le même festival "Chroniques Nomades" la rencontre prenait le temps d'affronter les visages africains saisis par Eric Condominas en une simple et belle "Ethnographie ordinaire". Jean Baptiste Huynh dont le classicisme noir et blanc connaît trop bien l'œuvre de Robert Mapplethorpe quand il photographie des nus, nous invitait au plus fascinant des retours sur ses racines dans un Vietnam dépouillé de tout exotisme. La rigueur des gestes, leur singulier détachement sur un noir d'encre plus que de grain d'argent à la rigueur troublante d'un Alain Cavalier. La mise en séquence alternant plans serrés des portraits, gros plans des objets et gestes ancestraux arrêtés dans leur stylisation semblent évoquer la mécanique de précision de "Thérèse" ou la machination de "Libera me". L'investissement personnel d'une haute sincérité y prend dimension universelle par la distanciation esthétique que le titre "l'autre et le cosmos" revendique.

Mieux encore, d'autres images nous viennent des jeunes créateurs de ces pays qui prennent enfin le relais d'une vision euro ou américano centrée. A Quimper ce Printemps, la sélection de Frédérique Aguillon nous proposait ainsi à la fois la respectueuse galerie de portraits de femmes vitriolées au Bangladesh de Shafiqi Alam Kiron, World Press 99, ou la vision des ravages idéologiques en Chine sous le titre "La civilisation de nos ancêtres". Le festival "Voies Off" d'Arles, relayant ce qui se fait déjà avec "Afriques en création", la revue et les éditions Noires, a présenté plusieurs de ces auteurs. Grâce à Alette Cosset, Isabel Forner et Antonin Potoski nous avons pu découvrir des auteurs Maliens en collaboration avec Amadou Chab Toure directeur de la galerie Chab à Bamako, des Rencontres du Sud à Abidjan ou d'un atelier d'initiation en Guinée. Face à la généreuse mais irréaliste idée de citoyens du monde émergeant tous à la religion iconique d'un Salgado nous préférons ces schismes pleins de vie de photographes qui revendiquent une identité à travers une vision pour mieux nous interroger dans la nôtre. Dans cette distance de respect qu'ils instaurent nous pouvons comprendre les malheurs du monde, y compatir et tenter d'y prendre position loin de la seule fascination esthétique

Le paradis perdu de Sebastião Salgado

Dominique Raizon, RFI Radio France Internationale, 2005

Sebastião Salgado s'est donné dix ans pour dresser un état des lieux vierges qui existent encore sur la planète et pour nous conduire, ce faisant, à « l'aube réveillée de l'humanité ».

Son projet s'appelle *Genesis*.

Jusqu'au 15 janvier, la bibliothèque nationale de France (BNF) offre un tour du monde en quelque 160 photographies. Le photo-journaliste brésilien, souvent étiqueté « social » et « humaniste », dénonce la dictature du progrès et l'emballlement du libéralisme vers toujours plus de profit. Nostalgique du paradis perdu, il exalte, en contrepoint, la richesse insoupçonnée de la biodiversité dont quelques contrées reculées sont encore témoins.

On pourrait opposer quelques photos deux par deux : par exemple celle d'une queue de baleine qui surgit au centre de la photo comme un papillon posé entre ciel et mer (*Baleine franche australe*, Péninsule Valdès, Patagonie, Argentine, 2004), et celle d'une colonne de fourmis humaines agrippées au rocher dans une sorte d'enfer de Dante : les hommes, par centaines, creusent toujours plus profond pour trouver de l'or (Vue générale de la *Mine d'or de Serra Pelada*, Etat de Para, Brésil, 1986) ; on pourrait aussi mettre en perspective celle qui montre des otaries se prélassant à l'ombre de rochers géants érodés pendant des millénaires (*Otaries sur l'île de Santiago*, Archipel des Galapagos, Equateur, 2004) et celle d'un ouvrier échoué dans la boue comme un oiseau mazouté parce qu'un souffle de gaz échappé du puits lui a fait perdre connaissance (*Gisement de pétrole du Grand Burhan*, Koweït, 1991).

Derrière chaque photo, un discours. Le propos central du photographe est de raconter en noir et blanc -sa grammaire photographique préférée- combien l'homme a perdu son harmonie originelle avec la nature. S'il reste encore 46% de la planète qui ne sont pas abîmés, donner à voir les vastes territoires encore épargnés peut favoriser la prise de conscience et nourrir la réflexion sur la dictature du soi-disant progrès. *Genesis* est le nom de baptême du projet sur lequel travaille actuellement Sebastião Salgado, un titre emprunté au grec *genesis* (« naissance »). S'appliquant depuis plus de trente ans à démontrer la corrélation qui existe entre les dégradations de la condition humaine et les dégradations environnementales, Sebastião Salgado déclare que, avec ce projet, il est « en train de refermer un cycle avec une dimension philosophique énorme ».

« Si j'arrive à montrer la dignité de la nature, j'aurai atteint mon but »

Economiste de formation, Sebastião Salgado laisse parler les photos pour dénoncer, de manière militante, les effets pervers de la recherche du profit : les déforestations, les exploitations acharnées et anarchiques des richesses du sol déséquilibrent l'écosystème et chassent les hommes de leurs lieux de vie originels. Les mégapoles poussent comme des champignons et les hommes du prolétariat urbain sont contraints à vivre de manière inhumaine dans des enchevêtrements de poteaux de fer, de tuyaux et de béton (*Istanbul*, Turquie, 1999) ; les familles, menacées par les guerres et décimées par la famine, sont désintégrées, des bébés sont parfois abandonnés (*Quartier de Pacaembu*, São Paulo, Brésil, 1996).

Sebastião Salgado théâtralise de manière esthétique la réalité à laquelle il est confronté, même lorsqu'elle est tragique. Certains lui ont reproché, d'autres lui savent gré, au contraire, d'avoir rendu hommage aux « *Damnés de la terre* ». Après avoir saisi la condition humaine dans tous ses états de souffrance, d'exil et de désespoir, Sebastião Salgado ne prête désormais plus le flanc à la polémique : il se tourne davantage aujourd'hui vers la nature, la faune, la flore. « *Si j'arrive à montrer la dignité de la nature, j'aurai atteint mon but* », déclare le photographe.

Si l'objectif s'invite toujours chez les hommes, c'est pour susciter un retour à la conscience de nos origines. Les tribus indiennes Kuikoros, les Kamayuras, les Wauras : Sebastião Salgado part à la rencontre des tribus sédentarisées vivant encore comme il y a quelque 5 000 ans. Vision idyllique: ici, nimbés d'une lumière qui irradie entre les feuillages épais d'une forêt luxuriante, des Indiens partagent une vie préservée de toute civilisation (*Etat d'Amazonas*, Brésil, 1998); là, paisiblement couché dans l'eau du rivièrre, un Indien semble en totale harmonie avec la nature matricielle originelle (*Village d'Indiens yanomamis*, Etat de Roraima, Brésil, 1986). Paradis perdu, mais pas totalement enseveli : « *l'exposition explicite ce cheminement jusqu'à ma focalisation sur l'état actuel de la planète* ».

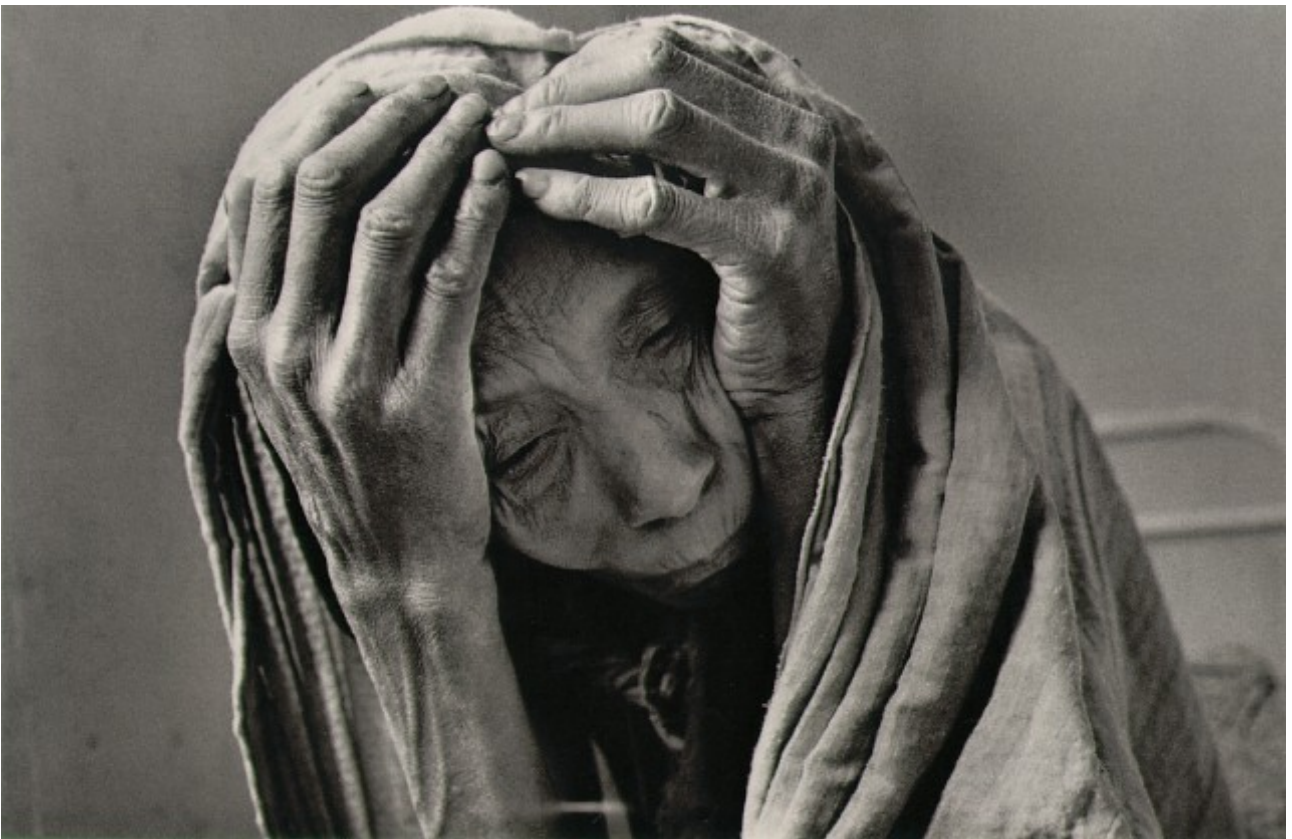
Source : http://www.rfi.fr/actufr/articles/073/article_40883.asp#4H



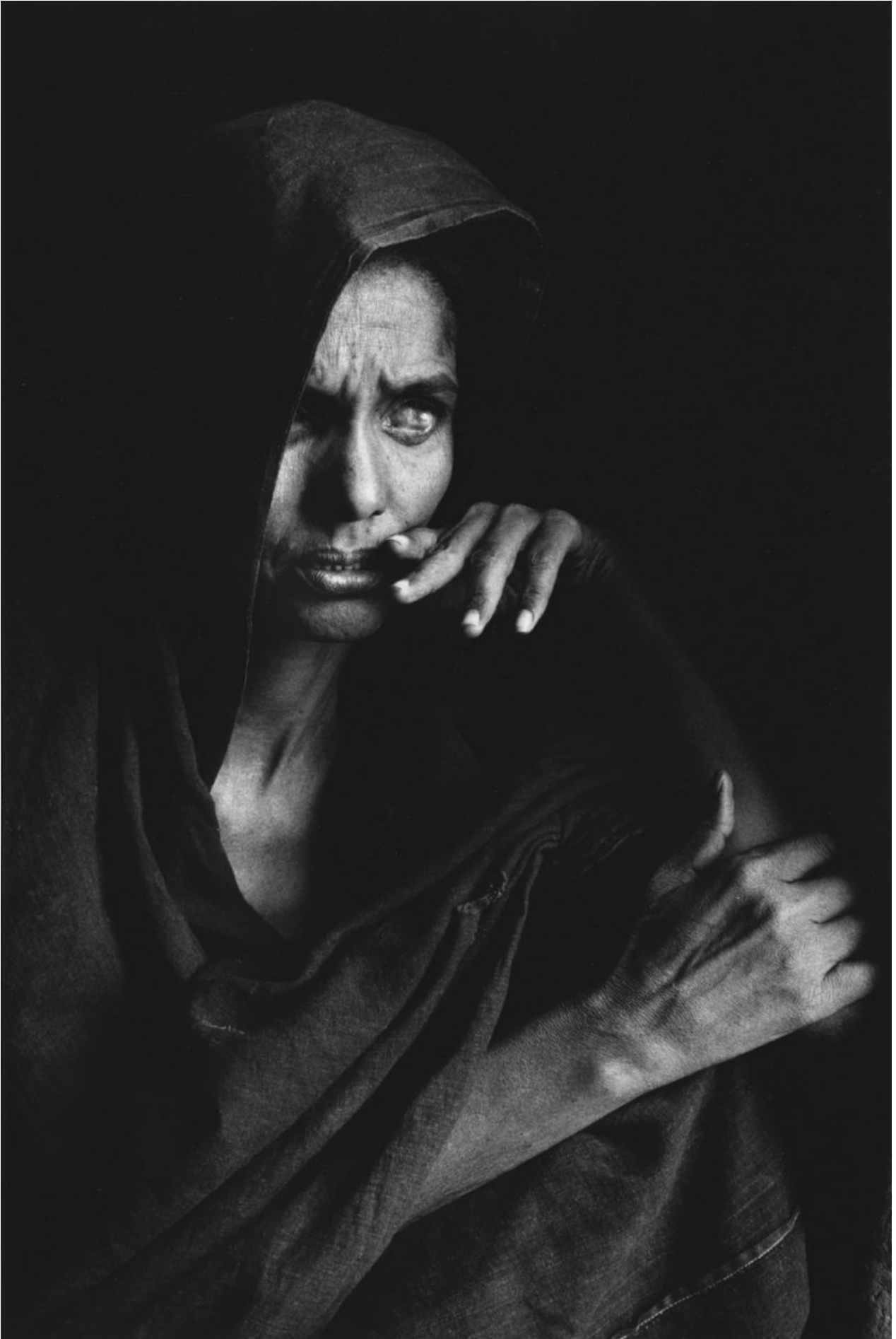
Sebastião Salgado, *Centre d'hospitalisation pédiatrique du camp de réfugiés de Korem, Éthiopie, 1984*, de la série *Sahel, L'homme en détresse, 1984-1985*



Sebastião Salgado, *Refugiés au camp de Korem, Ethiopie, 1984*, de la série *Sahel, L'homme en détresse, 1984-1985*



Sebastião Salgado, *Gourma-Rharous, Mali, 1985*, de la série *Sahel, L'homme en détresse, 1984-1985*



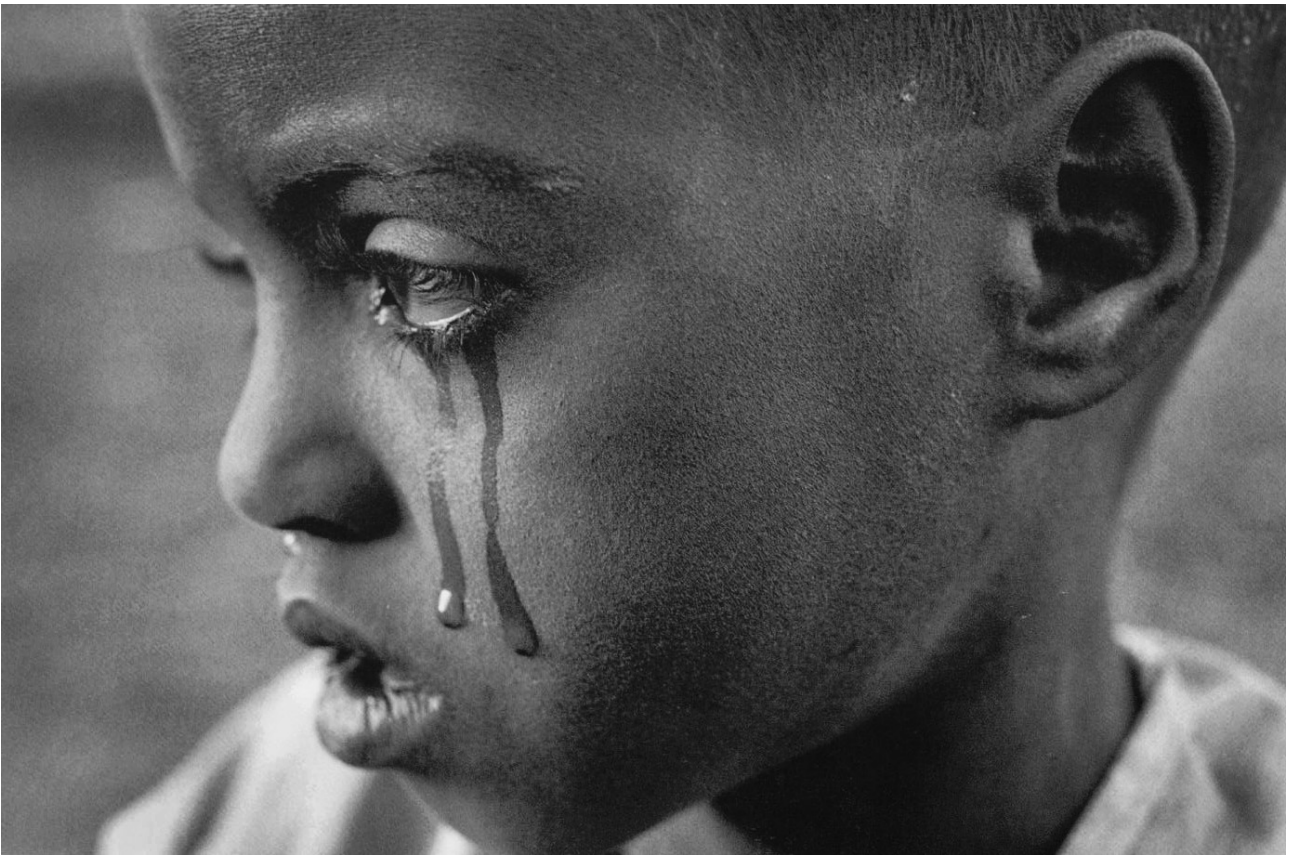
Sebastião Salgado, *Camp de Korem, Ethiopie*, 1984, de la série *Sahel, L'homme en détresse*, 1984-1985



Sebastião Salgado, *Mère et enfants sur une dune*, Mali, 1985, de la série *Sahel, L'homme en détresse*, 1984-1985



Sebastião Salgado, *Famine au Sahel, Lac Faguibin asséché*, Mali, 1985, de la série *Sahel, L'homme en détresse*, 1984-1985



Sebastião Salgado, *Boy Crying*, Mali, 1985, de la série *Sahel, L'homme en détresse*, 1984-1985



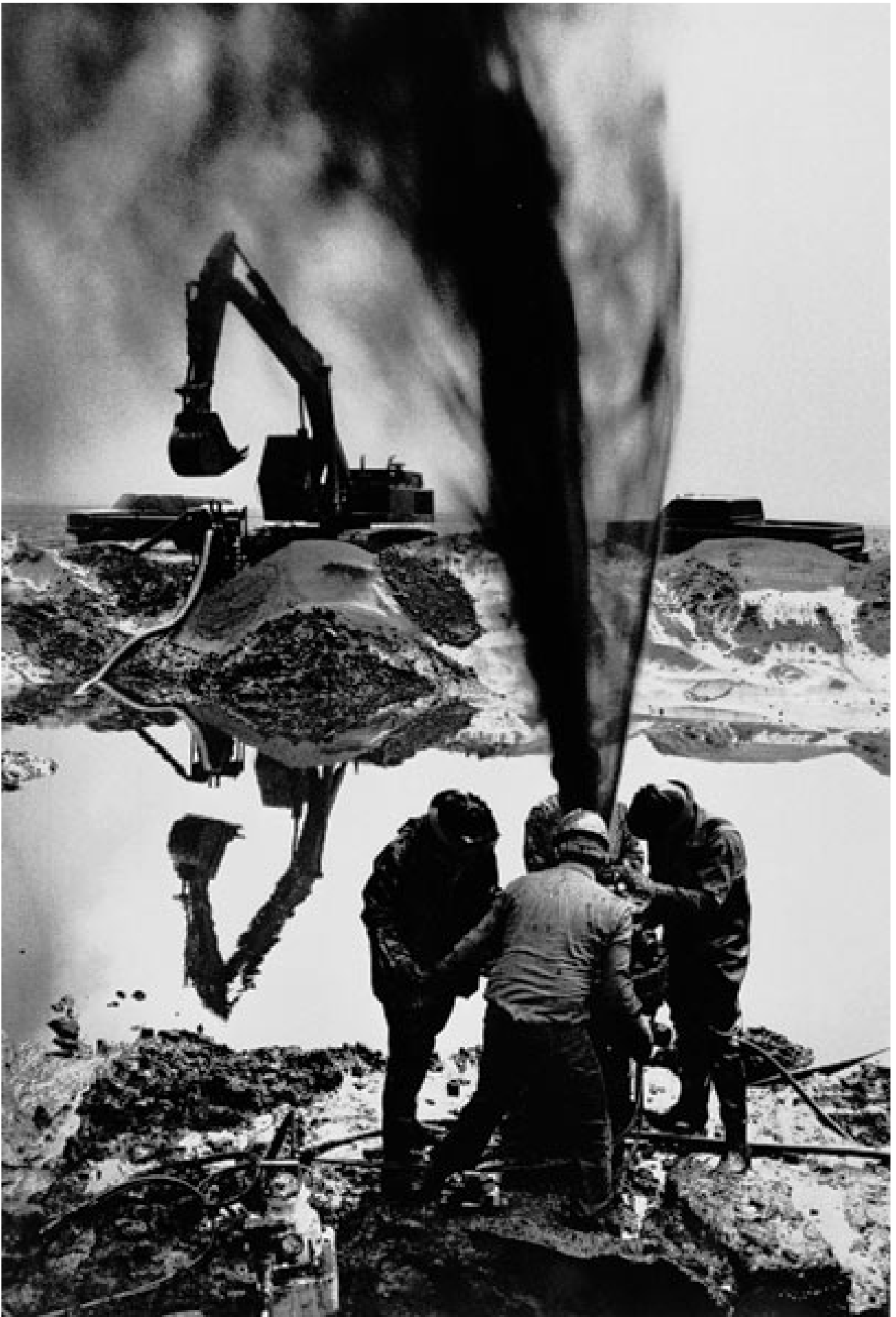
Sebastião Salgado, *Coal Mining*, Dhanbad, Bihar, India, 1989, du livre *Workers. An Archaeology of the Industrial Age*, 1993



Sebastião Salgado, *Gisement de pétrole*, Grand Burhan, Koweït, 1991, de la série *Workers*



Sebastião Salgado, *Gisement de pétrole*, Grand Burhan, Koweït, 1991, de la série *Workers*



Sebastião Salgado, *Gisement de pétrole*, Grand Burhan, Koweït, 1991, de la série *Workers*



Sebastião Salgado, *Gisement de pétrole*, Grand Burhan, Koweït, 1991, de la série *Workers*



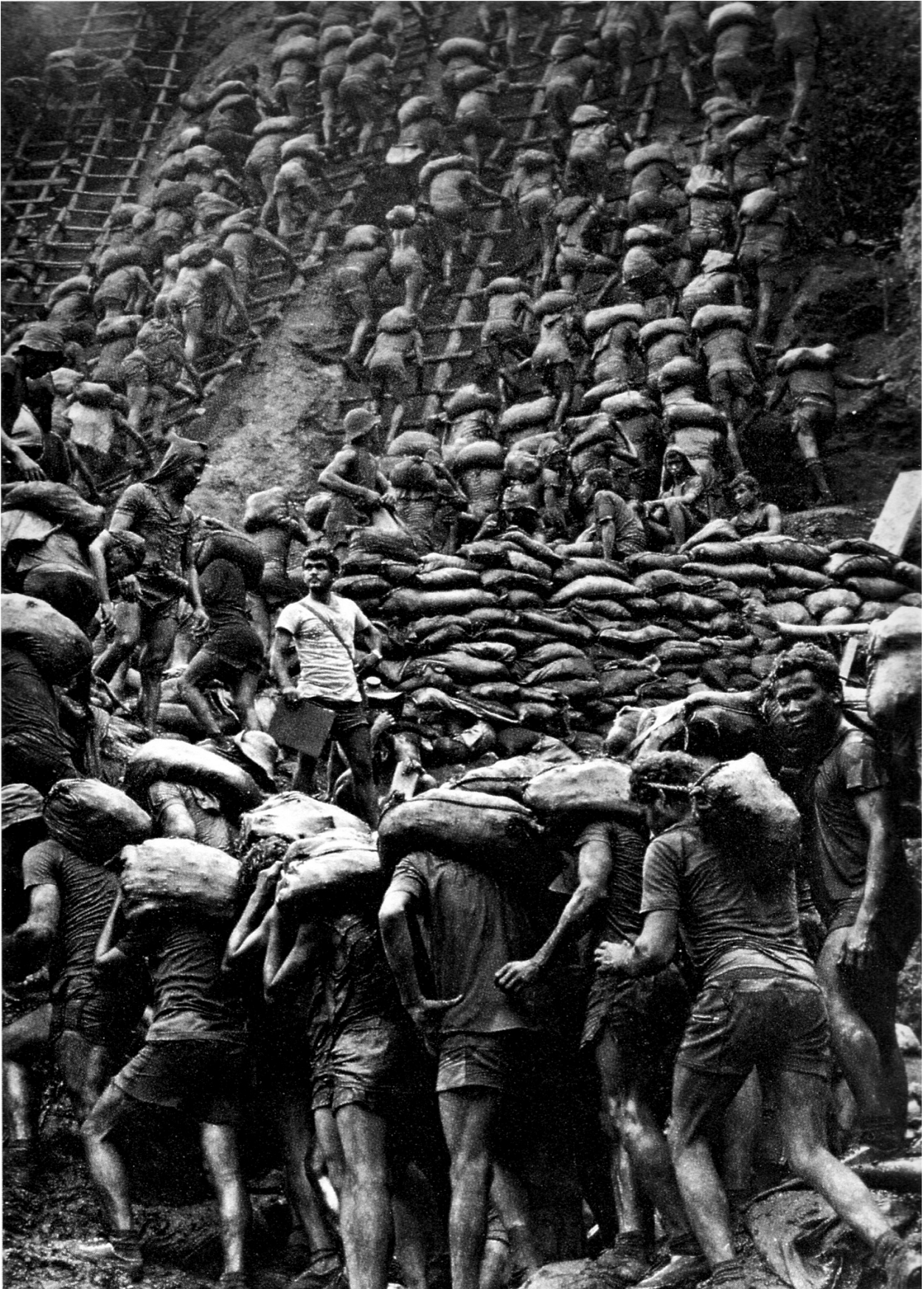
Sebastião Salgado, *Gisement de pétrole*, Grand Burhan, Koweït, 1991, de la série *Workers*



Sebastião Salgado, *Gisement de pétrole, Grand Burhan, Koweït, 1991*, de la série *Workers*



Sebastião Salgado, *Mines d'or*, Serra Pelada, Etat de Para, Bresil, 1986



Sebastião Salgado, *Mines d'or*, Serra Pelada, Etat de Para, Bresil, 1986



Sebastião Salgado, *Mines d'or, Serra Pelada, Etat de Para, Bresil, 1986*



Sebastião Salgado, *Mines d'or, Serra Pelada, Etat de Para, Bresil, 1986*



Sebastião Salgado, *Mines d'or*, Serra Pelada, Etat de Para, Bresil, 1986



Sebastião Salgado, *Sandwich Islands*, archipel d'Hawaï, 2009, de la série *Genesis*, 2004-2013



Ricardo Bellel, *Sebastião Salgado et Lélia Wanick Salgado*, Fondation Instituto Terra, 2013



Sebastião Salgado



L'homme, victime des conflits et de la pauvreté, soumis à l'exploitation et aux migrations, est au cœur de l'œuvre du photographe brésilien Sebastião Salgado. Depuis trente ans, ce dernier est devenu l'emblème d'une forme traditionnelle de reportage photographique humaniste. Ses grands projets thématiques ont abouti à la réalisation d'une véritable fresque mondiale de la misère et de l'injustice. C'est sur les relations des hommes avec leur espace et leur territoire dans les pays en voie de développement qu'est centrée son œuvre.

Son approche est à la fois matérialiste et symbolique, marxiste et religieuse.

Le soin accordé aux légendes de ses photos, le temps consacré à ses sujets de reportage et la systématisation du travail par séries lui permettent de canaliser la polysémie des images et d'échapper à un formalisme esthétisant atemporel. Sebastião Salgado essaie de concilier le beau et le vrai, avec lesquels la photographie traditionnelle de reportage cultive des affinités équivoques. Il entend améliorer le monde par ses représentations. C'est l'ensemble de la démarche qui doit être prise en compte pour analyser cet équilibre fragile que Sebastião Salgado parvient à trouver entre éthique militante et esthétique.

*Communauté du haut
Chimborazo. Équateur, 1982*
© Sebastião
Salgado / Amazonas Images

L'homme est le même animal partout, même si on change la couleur de la peau, des yeux, des cheveux. Mais ce qui est essentiel pour l'un l'est pour l'autre. La souffrance est la même, le plaisir aussi.

Sebastião Salgado, propos recueillis par Laurence Debril, *L'Express*, 23/05/2005



Exposition

Du 29 septembre 2005 au 15 janvier 2006
Bibliothèque nationale de France
Site Richelieu, Galerie de photographie
58, rue de Richelieu, 75002 Paris

Commissaires : Anne Biroleau, Dominique Versavel
et Joaquim Marçal de Andrade, commissaire invité,
directeur des collections de la Bibliothèque
nationale du Brésil.

En collaboration avec Lélia Wanick Salgado,
directrice artistique de l'auteur
Coordination : Valérie Bouissou
Scénographie : Véronique Dollfus

Du mardi au samedi de 10h à 19h
Dimanche de 12h à 19h
Fermeture lundi et jours fériés
Entrée : 7 €, tarif réduit : 5 €

Publication

Catalogue de l'exposition :
Sebastião Salgado. Territoires et vies
Sous la direction d'Anne Biroleau
et Dominique Versavel
Éditions de la BNF, 2005
150 pages et 140 illustrations, 38 €

Activités pédagogiques (hors vacances scolaires)

Visites guidées : mardi et jeudi à 10h et 11h30 ;
46 € par classe
Visite guidée gratuite pour les enseignants :
mercredi à 14h30
Réservation obligatoire au 01 53 79 49 49
Renseignements au 01 53 79 41 00

Fiche pédagogique

Réalisation : Marc Tourret
sous la direction d'Anne Zali
Conception graphique : Ursula Held
Impression : Imprimerie de la Centrale, Lens
Suivi éditorial : Anne Cauquetoux
Les documents présentés dans cette fiche
proviennent des collections de la BNF et des
collections de l'agence Amazonas Images et ont
été photographiés par le service de reproduction.
Document disponible à l'espace pédagogique
ou sur demande au 01 53 79 41 00

© Bibliothèque nationale de France

Sebastião Salgado, un regard à la fois chrétien et marxiste sur le monde

①

Un ciel d'apocalypse.

« Mes photographies sont pleines de nuages », dit S. Salgado à propos du style baroque qu'il revendique souvent. Face à la coalition dirigée par les États-Unis, les troupes irakiennes de Saddam Hussein se sont retirées précipitamment du Koweït en février 1991 après avoir mis le feu à plusieurs centaines de puits de pétrole ; un nuage de suie et de poussière obscurcit le ciel au point que, parfois, la lumière du jour disparaît complètement de la région.

②

Un enfer de pétrole et de boue.

Le désert koweïtien est recouvert de flots de pétrole brut. Le choix du noir et blanc met en valeur cette lumière irréaliste, les contrastes et la matière (sue luisante, sable noir...) dans ce paysage cauchemardesque où les températures infernales transforment le sable du désert en verre.



Gisement de pétrole du grand Burhan, Koweït, 1991.
Mise en place d'une nouvelle tête de puits
© Sebastião Salgado / Amazonas Images

③ **Après avoir « tué » le feu**, les ouvriers doivent fermer le puits avec une nouvelle vanne avant d'injecter de la boue (mélange d'eau et d'argile) pour empêcher l'or noir de jaillir. La pression naturelle qui caractérise les gisements de pétrole dans cette région du monde est devenue une source de complication alors qu'elle facilitait l'extraction. Trois millions de barils de pétrole, soit 13 % de la consommation quotidienne mondiale, partaient chaque jour en fumée. Les considérations économiques, la catastrophe environnementale qui pouvait en découler ont fait que les incendies furent éteints en un an contrairement à tous les pronostics. Plusieurs entreprises sont venues arrêter le désastre et notamment la Red Adair Company du Texan Paul « Red » Adair.

④

Les travailleurs sont recouverts d'un film de pétrole visqueux, une pluie d'hydrocarbures dégouline du casque. Seules des primes financières énormes, de véritables « salaires de la peur », leur font accepter un travail dans lequel ils risquent leur vie dans un enfer de chaleur accablante de puanteur et de gaz toxiques. Petits soldats Mokarex ou statues coulées dans le bronze, ces ouvriers sont devenus des monuments. Génuflexion, paumes tournées vers le ciel, S. Salgado a choisi le moment où ces héros sont accablés par des forces supérieures. Ils prient, le regard tourné vers l'or noir, vers le dieu pétrole.

①

Le propriétaire embauche une équipe de manœuvres qui creusent et surtout emportent hors de la mine, en passant à travers les autres concessions, des sacs qui pèsent entre 35 et 65 kg.



La mine d'or, Serra Pelada. État de Pará, Brésil, 1986
© Sebastião Salgado / Amazonas Images

②

Immobile, alors que la plupart sont en mouvement, ce garimpeiro (chercheur d'or) est, comme dans de nombreuses représentations bibliques, individualisé, extrait de la foule laborieuse. Il s'inscrit en martyr dans une scène de crucifixion singulière. À ses pieds, les sacs abandonnés sont autant de lindeux qui enseveliront les travailleurs suppliciés. L'homme se sacrifie ici pour échapper à son destin de misère. En mettant en valeur le regard du *garimpeiro* orienté vers la terre, S. Salgado montre que l'espérance est tournée vers la boue qui recèle d'improbables pépites.

③

« Jamais depuis la construction des pyramides par des milliers d'esclaves ou la ruée vers l'or du Klondike en Alaska, on n'avait assisté à une tragédie humaine aussi épique : 50 000 hommes enfoncés dans la boue creusant pour trouver de l'or à Serra Pelada, dans l'État brésilien de Pará. [...] » Dans *La Main de l'homme*, d'où sont extraits la photographie et ce texte, Sebastião Salgado montre les individus dans leurs activités productives. Les mines d'or de la Serra Pelada sont le sujet d'une de ses séries de photographies les plus célèbres. Le choix du cadrage transforme la mine à ciel ouvert en véritable termitière. Chaque concession (*barranco*) forme un lopin de terre qui n'excède pas 6 m² et que le propriétaire n'est autorisé à creuser qu'à la verticale. Le grain de l'image prise au Leica et l'excellent tirage produisent un décor surnaturel qui rappelle les représentations industrielles de la tour de Babel mais aussi, par le choix de la vue en plongée, la descente aux enfers.

Ces deux photographies, parmi les plus célèbres de *La Main de l'homme*, illustrent la double dimension marxiste et religieuse qui caractérise le travail de S. Salgado. Ce dernier qualifie de baroque des photographies qui oscillent souvent entre spiritualité et rationalisme. Le grain, le piqué (finesse des détails) de ses tirages mettent en valeur les textures, « la douleur des gestes et l'épuisement des corps » (C. Caujolle), la matérialité des décors, la précision des actions humaines, mais les scènes produites sont éminemment symboliques. Les titres de ses séries photographiques : *Exodes*, *Genesis*... et les scènes qui y figurent, comme les reportages sur les puits de pétrole au Koweït ou sur les chercheurs d'or de la Serra Pelada, sont souvent, tout en insistant sur les déterminations économiques, une reviviscence des récits bibliques.

Si le photographe dénonce l'exploitation de l'homme par l'homme, « c'est à une mémoire

– idéalisée – de la classe ouvrière que Sebastião Salgado nous convoque » (C. Caujolle dans *Sebastião Salgado*, Photo Poche, 1993). Ses prolétaires sont soumis à un processus d'héroïsation. Comme le dit Régis Debray, dans *L'Œil naïf*, « il exalte Prométhée : ces humbles sont des géants ». Le photographe démontre une impressionnante capacité à produire des icônes qui échappent à leur contexte pour entrer dans la mémoire collective. Ce souci de « faire tableau » exprime la volonté de réhabiliter cette transcendance qu'aurait perdue l'image photographique dans son opposition à la peinture. La légende, toutefois, en insistant sur la particularité du contexte, freine cette tendance à l'universalisme qui guette la mise en scène de ces hommes et femmes aux prises avec leur destin, dignes, mais soumis à des forces économiques qui les dépassent.



Famine au Sahel : le lac Faguibin à sec. Région de Lere, Mali, 1985
© Sebastião Salgado / Amazonas Images

Sebastião Salgado parcourt le monde, essentiellement les tiers-mondes, afin de montrer que les hommes, s'ils souffrent partout, conservent leur dignité. « L'homme est le même animal partout », dit-il (*L'Express* du 23/05/2005). Ses reportages sont à la fois encyclopédiques et sélectifs. S'il évite certains aspects (alcoolisme, criminalité, maladie) qui atténuent la dignité de l'homme, les migrants, les réfugiés et les travailleurs d'Amérique latine, d'Asie et d'Afrique sont, dans les relations qu'ils entretiennent avec leur milieu, ses sujets de prédilection.

Il n'existe pas d'espace, au sens géographique du terme, en dehors des perceptions ou des représentations humaines et, comme l'affirme S. Salgado, « on photographie avec toute son idéologie » (cité par Fred Richtin dans *Une certaine grâce*). La fascination pour le milieu naturel est caractéristique de nos visions de l'Afrique. Dans la photo prise au Sahel, l'homme se confond avec les arbres décharnés. Il semble en osmose avec la nature alors qu'il est victime de la dégradation de son environnement. Dans la photographie prise au Kenya, c'est la culture, représentée par le tableau et la classe en plein air, qui émerge difficilement d'une nature omniprésente, gigantesque, étouffante, symbolisée, au premier plan, par un arbre énorme aux racines et branches envahissantes. Dans les deux cas, l'homme doit lutter contre une nature hostile. Dans ses représentations, l'Afrique noire est un continent où semblent se confondre milieu naturel et espace géographique. Les villes africaines sont souvent absentes des reportages de S. Salgado, les Africains représentés vivent dans la nature ou dans des camps de réfugiés. Mais son regard sur l'Afrique s'explique par l'attention qu'il porte aux conséquences toujours dramatiques des tragédies africaines. En 1984-1985, avec l'organisation Médecins sans frontières, le photographe a parcouru le Sahel touché par la sécheresse et la famine. Dans *Exodes*, il suit le trajet des réfugiés des guerres civiles des années 1990.

S. Salgado, photographe brésilien ?
Tout ce que je fais est relié au Brésil [...] Même si je n'ai jamais eu un engagement religieux, un certain symbolisme religieux très fort a toujours été présent dans ma vie, car je viens de l'État le plus baroque du Brésil.

« Entretiens avec Sebastião Salgado » par Joaquim Marçal F. de Andrade dans *Sebastião Salgado. Territoires et vies*, sous la direction d'Anne Biroleau et Dominique Versavel, BNF, 2005. Sebastião Salgado est né en 1944 à Aimorés, dans l'État du Minas Gerais, au Brésil. Dans les années 1960 commence son engagement politique. Il entre dans les Jeunesses catholiques puis dans les Jeunesses communistes alors qu'il poursuit des études de sciences économiques. Face au durcissement de la dictature installée au Brésil depuis 1964, il décide, avec sa femme Lélia Deluiz Wanick, de se rendre en France en 1969 où il prépare un doctorat d'économie. « Je vis à Paris, une ville où je suis bien assimilé mais, dans mon âme, je reste un étranger » (*Le Monde*, 11 / 04 / 2000). En 1971, il rejoint à Londres l'Organisation internationale du café pour laquelle il travaille jusqu'en 1973.

C'est alors qu'il se lance dans la photographie et décide de changer de profession. Il a fait partie des agences les plus prestigieuses, notamment Gamma, entre 1975 et 1979, qui fut son école de photojournalisme, puis Magnum : « J'[y] ai été accepté, j'y suis entré en 1979 et y ai passé quinze ans. Là, je m'attachai à des reportages plus longs, en profondeur... » (« Entretiens avec S. Salgado » par Joaquim Marçal F. de Andrade, BNF, 2005). En 1994, Lélia et Sebastião Salgado fondent leur propre agence : Amazonas Images. S'il eut une activité de photojournaliste (il a couvert, dans les années 1970 et

1980, les guerres en Angola, au Sahara espagnol, la prise d'otages israéliens à Entebbe ou la tentative d'assassinat du président des États-Unis Ronald Reagan), Sebastião Salgado s'est orienté à partir des années 1980 vers le reportage à long terme qui donnèrent naissance, notamment, à *Autres Amériques* (1986), *Sahel, l'Homme en détresse* (1986), *La Main de l'homme* (1993), *Terra* (1997), *Exodes* (2000). En 2004, il entame un nouveau projet sur la nature intitulé *Genesis*.

S. Salgado se veut avant tout citoyen du monde. Il est devenu un des plus célèbres représentants de la photographie humaniste. Sa conception traditionnelle du reportage s'inscrit dans la lignée des travaux de photographes nord-américains comme Dorothea Lange et surtout Eugene Smith qui prémédite longuement sa photographie, étudie soigneusement sur le terrain les situations de tension politique, sociale, économique pour produire une image au service d'une cause. La photographie est à ses yeux un langage universel qui doit permettre au « photographe concerné » qu'il est de témoigner des injustices du monde.



Camp de Kakuma, nord du Kenya, 1993. Ce camp, géré par le Haut-Commissariat des Nations unies pour les réfugiés, accueille des Soudanais qui fuient la guerre civile dans leur pays. Des jeunes gens suivent un programme scolaire kenyan.
   Sebastião Salgado / Amazonas Images



  la fin de la journée, une famille quitte une mine à ciel ouvert avec une charrette servant à apporter la nourriture aux ouvriers. Inde, Dhanbad,  tat de Bihar, 1989
   Sebastião Salgado / Amazonas Images

Ces deux photographies rendent visible la notion d'espace géographique, à savoir un lieu qui se comprend autant par les relations qu'il noue avec d'autres lieux que par les relations qu'il entretient avec son support naturel anthropisé (modifié par l'homme).   Jakarta, le contraste entre l'occupation verticale de l'espace (gratte-ciel abritant des fonctions tertiaires de commandement) et l'occupation horizontale (agriculture repoussée par la croissance urbaine) souligne les écarts de richesse, de développement, et la densification de l'espace dans la

plus grande agglomération indonésienne. Le choix d'une focale courte nous fait entrer dans les deux scènes, notamment la seconde, où le spectateur a le sentiment d'accompagner cette famille indienne qui chemine à grand peine vers une vie matérielle plus confortable (câbles et poteaux électriques au dernier plan). Pourtant la légende et le contexte de publication modifient le sens symbolique que nous pouvons donner à cette photographie isolée. Il ne s'agit visiblement pas de migration définitive pour cette famille et le reportage d'où elle est tirée est consacré à l'exploitation du charbon en Inde. Cette équivoque entre le symbolisme issu de l'image et la réalité précisée par la légende est fréquente dans le travail du photographe.



Jakarta, Indonésie, 1996
   Sebastião Salgado / Amazonas Images

Ces photographies prises en Amérique latine, au Brésil, illustrent les problèmes fonciers particulièrement aigus sur ce continent. L'espace est toujours un enjeu de pouvoir entre différents acteurs : petits paysans sans terre contre grands propriétaires absenteïstes dans l'État de Paraná ou terres des Indiens marubos convoitées par les éleveurs de bétail, les exploitants miniers ou les industriels du bois.

Ces photographies ne se contentent pas d'illustrer la notion de territoire, c'est-à-dire un espace socialisé, approprié par ses habitants, support d'une identité collective : en nous offrant cette vision idyllique du territoire forestier des tribus marubos ou en saisissant la foule des paysans pauvres qui prend possession d'un grand domaine improductif, Sebastião Salgado choisit son camp dans ces conflits fonciers.



Des paysans sans terre prennent possession d'une plantation. État de Paraná, Brésil, 1996
© Sebastião Salgado / Amazonas Images



Indiens marubos dans la forêt. État d'Amazonas, Brésil, 1998
© Sebastião Salgado / Amazonas Images



Pêcheurs qui pratiquent la mattanza, méthode de pêche au thon traditionnelle en Méditerranée. Trapani, Sicile, 1991
© Sebastião Salgado / Amazonas Images

Dans ses reportages sur les migrants, compilés dans *Exodes* notamment, S. Salgado montre que le monde est devenu interdépendant, qu'il est globalisé. Mais le photographe, sensible à la disparition des métiers traditionnels, a souhaité, dans *La Main de l'homme*, faire « l'archéologie en images » du travail des ouvriers, des mineurs, des pêcheurs, des paysans, garder la trace de métiers qui s'effacent. À la différence de nombreux photographes contemporains adeptes d'un nouveau reportage qui met en scène la consommation en utilisant la couleur (Martin Parr), S. Salgado s'intéresse à la production, celle des secteurs primaire et secondaire, aux gestes essentiels de l'homme qui transforme la nature. Son découpage très traditionnel des activités économiques (pêche, mines, plantations, textile, chantiers navals, chemins de fer...) conjugué à ses images en noir et blanc a le parfum nostalgique des anciennes cartes de géographie.



Archipel des Galápagos, Équateur, 2004
© Sebastião Salgado / Amazonas Images

Dans *L'Express* du 23 mai 2005, S. Salgado présente ainsi son nouveau projet photographique intitulé *Genesis* : « Les photos que j'ai faites avaient toujours un but social. Je voulais rendre enfin hommage à la nature. [...] Je veux explorer les zones vierges de notre planète, afin de recenser les territoires intacts et les espèces menacées [...] Je veux faire de l'environnement un thème de discussion. » Cette photographie d'une patte d'iguane s'inscrit dans un nouveau cycle de reportages. Il s'attache, comme les précédents, à présenter des images, qui, par leurs qualités formelles, « font tableau », mais aussi témoignent et dénoncent par leur valeur documentaire. Fidèle à l'esthétique du noir et blanc, S. Salgado a cependant abandonné le Leica 35 mm pour un appareil moyen format. Sa quête de la nature originelle vise à nous faire prendre conscience que celle-ci est le support à la fois puissant et fragile du territoire de l'humanité. Avec sa femme, le photographe a fondé en 1998, au Brésil, l'institut Terra qui a lancé un programme de reboisement d'une forêt atlantique originelle.

Chez S. Salgado, le reportage n'est pas qu'une collection de photographies isolées, si impressionnantes soient-elles : « Je ne travaille jamais pour une seule image mais pour un ensemble qui essaie de raconter », dit-il dans un entretien avec Rony Brauman, publié dans *Paris-Match*, le 1^{er} août 1996, cité par Dominique Versavel (*op. cit.*). Dans ses travaux les plus engagés, les photographies sont rassemblées en séries thématiques et les légendes sont extrêmement fournies. Des explications didactiques, souvent d'ordre économique et social, réduisent la polysémie des images. La tendance de certaines photographies à devenir, par leur composition soignée, leur dimension symbolique et la présence de personnages archétypaux, des icônes universelles abstraites est compensée par la légende qui, en définissant un hors champ contextuel, les ancre dans le particulier, le concret.



Réfugiés du Tigré en marche
vers le Soudan. Éthiopie, 1985
© Sebastião Salgado / Amazonas Images



La mine d'or, Serra Pelada. Porteurs. État de
Pará, Brésil, 1986
© Sebastião Salgado / Amazonas Images

Ces deux photographies illustrent les débats qui ponctuent la production photographique de S. Salgado à qui il a été parfois reproché de transformer les paysages en décor, d'esthétiser la misère et la souffrance et, par là même, de rendre la réalité acceptable. De l'image de la Serra Pelada, on admire surtout le grain et la lumière qui mettent en valeur le dos du mineur brésilien transformé en strates de boue aurifère, le cadrage, la profondeur de champ et la qualité de la composition qui font de l'échelle, au dernier plan, un prolongement de la colonne vertébrale de l'homme assis au premier plan. Nous sommes donc encore plongés dans le symbolique mais les textes, qui accompagnent cette photographie dans l'ouvrage *La Main de l'homme*, nous rappellent, avec une grande précision, la dureté des conditions de travail de ces mineurs.

La lumière divine baigne les réfugiés qui font halte dans leur marche vers le Soudan ; digne de la grande peinture religieuse, elle transforme le lieu en cathédrale. Une légende récente et plus fournie de l'image nous apprend que ces familles, après une nuit de marche, tentent d'échapper à la surveillance des avions éthiopiens. Le ciel n'est alors plus perçu comme source de lumière reposante mais comme origine d'une menace réelle.

Ainsi, comme le dit Dominique Versavel (*op. cit.*) : « Grâce à l'apport à la fois rationnel, narratif et engagé des textes, se révèle le caractère authentique et sincère des images très composées de Salgado. [...] la présence des légendes constitue donc une sorte de garde-fou contre le risque d'esthétiser la misère [...] »

S. Salgado lui-même s'est depuis longtemps défendu contre cette dernière accusation : « Mon esthétisme n'est pas le résultat d'une stratégie, il est là depuis

la première photo, instinctif. Je suis comme un écrivain. On aime ou pas mon écriture mais c'est une écriture. Mon monde visuel – la lumière, le cadre – est lié aux influences iconographiques de mon enfance au Brésil. Je viens d'un pays de lumière forte, où l'on recherche naturellement l'ombre. J'ai donc eu l'habitude de voir à contre-jour – je me suis rendu compte il y a seulement peu de temps qu'il y a beaucoup de contre-jour dans mes images [...]. Faire une belle image de la douleur ne me dérange pas. La photo doit conserver un aspect pictural. Elle transmet plus de choses qu'une image mal composée » (propos recueillis par Michel Guerrin, *Le Monde* du 11/04/2000).

Le photographe a été aussi parfois accusé d'abuser de la « rhétorique compassionnelle », d'émouvoir au lieu d'informer. C'est oublier qu'une photographie seule n'informe guère mais le soin que S. Salgado accorde aux légendes de ses images, son engagement et le caractère systématique de ses projets photographiques leur donnent une dimension documentaire indéniable.

S'il est engagé dans des actions et des organismes humanitaires comme Médecins sans frontières, S. Salgado est le plus célèbre, mais aussi un des derniers tenants de la photographie humaniste. Il n'a pas glissé vers la photographie humanitaire, pour reprendre la distinction établie par André Rouillé dans *La Photographie*. Chez lui, il n'y a pas de gros plans systématiques, d'individu coupé de son territoire, de sa famille, de sa classe, pas de victimes de la faim, du sida, de la drogue réduites à l'état de choses, déconnectées du monde, résignées sans espérance à attendre la mort comme c'est le cas dans la photographie humanitaire.

Au contraire, la scénographie, la profondeur de champ, l'étagement des plans, les clairs-obsurs, l'héroïsation de personnages souvent

exploités, miséreux mais en lutte, en vie, rattachent les images de S. Salgado au courant de la photographie humaniste. En outre, il affirme devoir à son origine brésilienne toute absence de culpabilité à photographier la pauvreté : « [...] cette misère, je suis né dedans. Un photographe britannique, français ou américain, lorsqu'il va en Afrique, en Amérique latine, en Asie, observe des choses qui ne sont pas normales dans sa société. Moi j'ai vu le jour dans un environnement pauvre, difficile, avec des maladies, des gens qui se battent pour survivre, un gouvernement de répression » (*L'Express* du 23 / 05 / 2005).

De façon à contrôler toutes les étapes de son travail, Sebastião Salgado a créé, en 1994, avec sa femme Lélia Deluz Wanick, sa propre agence de presse, installée à Paris : Amazonas Images. Elle est essentiellement financée par la presse mondiale (*Paris-Match*, *Stern*, *New York Times Magazine*...) avec laquelle S. Salgado signe des contrats pour la publication de ses reportages. Si les journaux ont donné au photographe sa célébrité, cette dernière vient bien davantage aujourd'hui des nombreuses expositions et des livres qui sont édités par Amazonas Images. S. Salgado assume ainsi pleinement les conséquences de la crise d'un photojournalisme dont les reportages, de plus en plus scénarisés et éloignés de l'actualité immédiate (André Rouillé), sont suspendus aux cimaises des musées à défaut d'être publiés dans la presse.

Ses choix formels et la volonté militante de Sebastião Salgado de nous faire prendre conscience des injustices et des destructions environnementales l'inscrivent complètement dans la tradition généreuse de l'humanisme photographique.

CHRISTINE SPENGLER



Christine Spengler, *Journée de la femme islamique*, Téhéran, Iran, septembre 1979

Christine Spengler (1945, France)

Repères biographiques

Née en Alsace, Christine Spengler est élevée à Madrid après le divorce de ses parents. Au Prado, où sa tante Marcelle l'emmène deux fois par semaine, elle développe son sens de la composition, du cadrage, préférant déjà Goya à Vélazquez. A l'âge de sept ans, son oncle Louis l'initie à la corrida, sans savoir que les arènes de son enfance la conduiront plus tard dans les arènes sanglantes de la guerre. Souhaitant devenir écrivain, elle suit des études de lettres françaises et espagnoles. C'est au Tchad, à l'âge de vingt-trois ans, qu'elle découvre sa vocation de reporter-photographe. Avec son Nikon fétiche, cadeau de son jeune frère Eric, elle apprend le métier sur le terrain, couvrant les guerres du Cambodge à l'Irak, pour photographier en noir et blanc le deuil du monde. Elle fait ses débuts au Viêt-nam pour Associated Press et poursuit sa carrière de correspondante de guerre chez Sipa-Press et Corbis-Sygma.

1970 - Dans la première partie de son autobiographie *Une femme dans la guerre* (Éditions Des femmes-Antoinette Fouque, Paris, 2006), la célèbre photographe nous raconte la découverte de sa vocation de correspondante de guerre, à l'âge de vingt-trois ans, au Tchad où elle est faite prisonnière avec son jeune frère à qui elle rend hommage tout au long du livre...

« A la mort de notre père en Alsace, Eric et moi voulions faire un grand voyage au bout du monde, pour, peut-être, ne plus revenir. » Je pris ma première photo au Tibesti en voyant deux combattants toubous tirer pied-nus à la kalachnikov contre les hélicoptères français.

Saisissant le Nikon d'Eric qui était photographe de mode, elle prend ses premières photos en noir et blanc : « Je serai correspondante de guerre et témoignerai des causes justes. »

1972 - De retour à Paris, elle décide d'apprendre son métier sur le terrain et part seule en Irlande du Nord avec un seul appareil et un objectif grand angle 28mm, cadeaux d'Eric. Sa photo « Carnaval à Belfast », diffusée par Sipa-Press fait le tour du monde (des gamins irlandais font la nique aux gamins anglais qui les fouillent).

1973 - Moonface (Visage de lune) comme la surnommeront les soldats sud-vietnamiens, s'envole à Saïgon avec un billet d'aller simple. Elle travaille à 15 dollars la photo pour l'agence américaine Associated Press : ses images «Saïgon entre dans l'année du buffle » et « Le départ des américains », font la une des plus grands magazines. Un matin, elle reçoit à l'hôtel Continental le seul télégramme auquel elle ne s'attendait pas : Eric s'est donné la mort à Paris.

Quelques jours après l'enterrement de son frère en Alsace, elle se coupe les cheveux à la Jeanne d'Arc et repart pour témoigner au Cambodge, le pays de l'horreur. Son deuil personnel la rendra désormais encore plus proche des victimes et des survivants.

1975 - Après la publication de la photo du bombardement apocalyptique de Phnom-Penh encerclée par les Khmers rouges, elle entre, seule femme reporter, à l'agence Sygma et continue de témoigner en noir et blanc du deuil du monde pour Paris-Match, Time, Newsweek, El Pais...

1979 - En Iran, elle photographie les cimetières des martyrs, l'entraînement secret des gardiennes de la révolution, le bain des femmes voilées dans la mer Caspienne... Grâce à son tchador, elle réussit à pénétrer dans la maison de l'imam Khomeiny. Quelques années plus tard, avec la complicité de sa veuve et de ses filles, elle sera la seule à photographier les objets personnels de l'imam le jour anniversaire de sa mort.

1982 - Au Liban, accusée d'être une espionne sioniste, elle est prise en otage par les combattants morabitun qui la font défilier, les yeux bandés, dans l'artère principale de Beyrouth-Ouest. Elle subit un interrogatoire de cinq heures devant un tribunal révolutionnaire. «On me reproche d'être une femme. Un enfant-soldat ne cesse de me menacer, revolver sur la tempe. C'est étrange de penser que je vais mourir avant tante Marcelle avec qui j'ai rendez-vous à Madrid pour fêter ses 80 ans. Je me souviens : mes errances de petite fille au Prado, les dimanches après-midi à la plaza de toros avec Oncle Louis...» Soudain on lui arrache le bandeau :

« Walid Jumblatt (le célèbre leader druze) vient d'appeler : tu es libre ! »

1984–1988 - Christine Spengler parcourra le Sahara Occidental, l'Erythrée, le Kurdistan, le Nicaragua, le Salvador...

Au cœur des guerres, elle se tient debout sous les bombardements, elle veut mourir pour rejoindre Eric en exerçant le plus beau métier du monde.

1988 - Dans la deuxième partie, celle que l'on surnomme en Orient « la combattante en noir », tombe amoureuse de Philippe W., « l'homme en blanc », sosie de son frère Eric.

Philippe redonne à Christine le goût de vivre, lui insuffle le glamour que nous lui connaissons aujourd'hui et voudrait qu'elle oublie la guerre. Elle se concentre alors sur ses photos oniriques en couleurs qu'elle réalise à chaque retour de reportage pour exorciser sa douleur. Les expositions se succèdent...

1991 – Christian Lacroix tombe amoureux de ses photo-montages, Yves Saint-Laurent lui demande de photographier son cœur fétiche pour VOGUE...

Elle publie la première partie de son autobiographie aux éditions Ramsay et expose les deux facettes de son œuvre « La guerre et le rêve » à Paris-Audiovisuel puis en Arles, à Perpignan, Madrid, Barcelone, New York...

« Pour chaque photo de deuil prise au cours de ma vie, dit-elle, je veux aujourd'hui réaliser son contrepoint dans la beauté.»

Mais la femme engagée ne peut pas oublier ses frères d'armes, « ces hommes et femmes extraordinaires qui luttent pour leur dignité sous le soleil noir de la guerre. »

1997 - Sans en parler à Philippe, son compagnon, elle retourne voilée en Afghanistan pour témoigner des atrocités commises par les talibans à l'encontre des femmes :

« Hier, à Kaboul, ils ont coupé sur la place publique les mains d'une fillette de dix ans qui portait du vernis à ongles... ! »

Ces portraits de madones afghanes sont publiés dans le monde entier, ils font partie d'une grande exposition itinérante organisée par Médecins du monde.

1999 - Elle part ensuite au Kosovo où « même les arbres étaient en deuil... ».

2003 - Lorsqu'elle décide de se rendre en Irak pour témoigner, c'est toujours aux côtés des opprimés. Voilée comme une femme irakienne, elle photographie les civils, notamment la rue « des martyrs » de Bagdad : « un vieux couple me tend en sanglotant les portraits entourés de roses de leur cinq enfants tués à la guerre. Lorsque je leur demande pardon de leur faire exhumer ces photos douloureuses, Saadia me répond :

« Sois la bienvenue, fais ton travail ! Nous voulons que le monde entier connaisse la douleur des femmes irakiennes ! »

Christine Spengler termine son autobiographie avec ces mots :

« Aujourd'hui, je suis ombre et lumière comme les arènes de mon enfance à Madrid »

Lorsqu'on lui demande si elle est prête à repartir en reportage, elle répond simplement :

« Je ferai ce que mon cœur me dictera. »

2006 – Parution de son autobiographie « Une femme dans la guerre » aux éditions des femmes.

2007 – Reçoit la distinction de Chevalier des Arts et des Lettres du Ministre de la culture Renaud Donnedieu de Vabres.

Extrait du discours du Ministre :

« Si vous avez su si bien "conter la vie", c'est d'abord parce que vous avez été capable de la voir et de la montrer au cœur même de la mort, d'apporter dans le chaos et la barbarie que vous avez explorés cette lumière qui donne sens à votre œuvre, cette lumière qui fait de vous, non seulement une journaliste, non seulement une photographe, mais aussi et avant tout une très grande artiste de notre temps.»

Extraits d'articles de presse :

« Chacune de ses phrases est pesée, ciselée, « Toute petite déjà, je voulais être écrivain », avoue-t-elle. Habilement enchâssées, ses photos célébrissimes, illustrent trente ans de conflits, du Tchad à l'Afghanistan en passant par le Cambodge. Chaque fois, Christine Spengler est parvenue à extraire l'espoir, à regarder du côté de la vie. La sienne défile aussi. Une enfance madrilène. Le suicide du frère adoré en 1973. C'est avec lui qu'elle aura la révélation : elle sera photographe du « deuil du monde » ».

Marie-Hélène Martin, Libération

« A la guerre, elle s'éloigne des premières lignes, prend son temps, ne succombe pas à la technique numérique. Ce n'est pas tant le combat qui l'intéresse que les survivants. « Je suis une photographe de guerre qui conte la vie. » Il y a beaucoup de visages, de regards dans ses images de facture classique, façonnées par sa fréquentation du Prado à Madrid. Ses photos, dit-elle, sont comme les ex-voto de sa maison, des icônes qui visent à protéger les personnages attrapés dans l'appareil, à les ramener à la vie. Elle ne fait pas de différence entre vivants et morts. »

Michel Guerrin, Le Monde

« Son nom paraît sorti d'un roman de Marguerite Duras, mais la comparaison ne s'arrête pas là. Dans les rues de Saïgon désert, elle a photographié les visages des orphelins hallucinés ; dans Téhéran fanatisée, elle a vu les enfants impubères armer leurs premiers fusils. En Afghanistan, au Kurdistan, au Liban, partout où le monde était en deuil, le grand angle de Christine Spengler n'était jamais loin. Reporter de guerre elle a ainsi erré, telle une héroïne durasienne pour oublier le suicide d'un frère adoré. Elle « voulait mourir en terre étrangère », comme elle le rappelle, et puis, le temps a atténué le manque. Christine a eu envie de quitter ses vêtements de deuil et de mettre de la couleur dans ses photos. A force de côtoyer les morts, elle a redécouvert les vivants. »

Biba

« Moitié ombre, moitié lumière, ces clichés criants de vérité sont autant de chefs-d'œuvre oniriques et baroques, redonnant paradoxalement couleur à la vie. De tous les conflits depuis 1970, la correspondante de guerre a réussi l'exploit de capturer des instants de grâce, dans tous les deuils du monde. »

Véronique Boulinguez, Le Figaro

« Elle nous livre par séquences le récit d'une vie, la perte d'un frère adoré, la passion pour un métier qui lui fait oublier son corps, le froid, la peur. »

Catherine Cabot, Télérama

Quatrième de couverture :

« Son Nikon 28 mm sur les genoux, Christine Spengler file vers le seul bâtiment encore éclairé : l'Hôtel Continental de Saïgon. Au dix-septième étage de l'immeuble de l'Associated Press, le grand patron de l'agence, Horst Faas, surnommé Orson Welles, ne dort jamais et vit plié en deux sur une table de négatifs, la loupe à la main. « Bonsoir, je veux aller au front demain ! », annonce Christine. La masse se redresse, examine ce visage de poupée japonaise. Le Vietnam a déjà tué cinquante-trois photographes. « Well, Baby, très facile », répond Orson Welles : « Soyez là demain matin à 5h30 »...

Jean-Paul Mari

Prix Albert Londres, 1987

Correspondante de guerre dans les agences Associated Press, Sipa et Corbis Sygma, Christine Spengler exerce ce métier depuis 1970. Ses photos sur l'Irlande du Nord, le Viêt-nam, le Cambodge, le Liban, l'Iran, le Salvador, l'Afghanistan, l'Irak... ont été publiées dans Paris-Match, Life, Time, Newsweek, El País... Elles font partie de la mémoire collective et figurent dans de nombreux musées. Pour exorciser la douleur des guerres, Christine Spengler réalise à chaque retour de reportage des photos d'art pour Vogue, Christian Lacroix, Yves Saint-Laurent... Elle expose ses deux facettes indissociables dans le monde entier et a reçu de nombreux prix.

Bibliographie

- Une femme dans la guerre aux éditions Ramsay, Paris 1991
- Entre la luz y la sombra (Autobiografía), El País Aguilar, Madrid 1999
- Christine Spengler, Les Années de guerre, éditions Marval, Paris 2003
- Vierges et toreros, éditions Marval, Paris 2003 (avec textes inédits de Christian Lacroix)
- Collection témoignages (portfolios de photos), Eric Higgins éditeur, Paris 2005 :
- Espagne mon amour (n°4)
- Autoportraits (n°6)
- Enfants de la guerre (n°11)
- Une femme dans la guerre, Éditions Des femmes-Antoinette Fouque, Paris avril 2006

Source au 2015 02 24 : <http://christinespengler.blogspot.ch/>



Christine Spengler, *Le départ des Américains, Vietnam, 1973*



Christine Spengler, *Le bombardement de Phnom-Penh*, Cambodge, avril 1975



Christine Spengler, *Enfant pleurant son père*, Cambodge, 1974



Christine Spengler, *Enfants nageant dans le Mékong, Cambodge, 1974*



Christine Spengler, *Londonderry, Irlande du Nord, années 1970*



Christine Spengler, Iran, septembre 1979



Christine Spengler, Téhéran, Iran, 1979



Christine Spengler, *Cimetière*, Qom, Iran, 31.3.1979



Christine Spengler, *Célébration du Jour des Morts au cimetière*, près de La Paz, Bolivie, 1.11.1980



Christine Spengler, *Bashir et Suelma*, soldats du Front Polisario, bataille de Mahbes Sahara Occidental, octobre 1981



Christine Spengler, *Managua*, Nicaragua, novembre 1981



Christine Spengler, *Beyrouth ouest*, Liban, 10 mars 1982



Christine Spengler, *Centre orthopédique*, Kaboul, Afghanistan, mai 1997



Christine Spengler, *Hôpital de Kaboul*, Afghanistan, 1997



Sylvain Julienne, *Christine Spengler*, Téhéran, Iran, 1979



Portrait de Christine Spengler, photo-montage de Christine Spengler d'après une photo de François Fontaine, 2007