



Sophie Ristelhueber, *La ligne de l'équateur*, 1988, 100x130 cm

SOPHIE RISTELHUEBER

Cours de Nassim Daghighian

« La ligne de l'équateur : pour moi, c'est un globe terrestre dans une salle de classe, coupé en son milieu par le parallèle 0°. Comment photographier quelque chose d'aussi abstrait ? Restent les objets, les sites que traversent ces 40 000 kilomètres d'abstraction, telle la terrasse d'un café abandonné sur l'île de São Tomé, dans le golfe de Guinée. » Sophie Ristelhueber

Source au 07 09 24 : <http://www.lire.fr/critique.asp/idC=34848/idR=205/idTC=3/idG=12>



Sophie Ristelhueber, *Fait*, 1992



Sophie Ristelhueber, *Beyrouth. Photographies*, 1984

### Biographie de Sophie Ristelhueber (F, 1949)

Sophie Ristelhueber, née le 21 octobre 1949 à Paris, où elle vit, étudie à la Sorbonne et à l'École pratique des hautes études. Jusqu'en 1980, elle travaille dans l'édition. Ses œuvres fondatrices datent de 1982 à 1986, quand elle enregistre la destruction de Beyrouth, puis, pour la Mission photographique de la DATAR (Délégation à l'aménagement du territoire et à l'action régionale), elle observe des paysages dans les montagnes françaises du Centre et des Alpes. Après l'ouvrage des obus et des balles, ces prises de vues en noir et blanc, âpres et denses, montrent des sites structurés par les voies de communication autant que par la géologie et la végétation. En fait, Sophie Ristelhueber ne cesse de se porter sur les lieux de conflits, exprimés aux yeux de tous autant qu'intérieurs et secrets – Arménie, Bosnie, Liban, Koweït, Iraq, corps opérés, recousus, la maison de l'enfance. Comme Bruce Nauman affirme: « Fondamentalement, mon œuvre est issue de la colère que provoque en moi la condition humaine », Sophie Ristelhueber déclare: « Moi aussi, je suis une femme en colère ». Toujours selon ses propres mots, elle « [s]'attache depuis plus de vingt ans, aux désordres de lieux traversés par des événements majeurs (mais d'origine très diverse), tels qu'une guerre civile (*Beyrouth. Photographies*, 1984), un tremblement de terre (*Arménie*, 1989), la guerre du Golfe (*Fait*, 1992), les conflits balkaniques (*Every One*, 1994, et *La campagne*, 1997), les grandes frontières symboliques d'Asie Centrale, avant que le 11 septembre ne les mette en première ligne (*L'Air est à tout le monde*, II, III, IV, 2000, 2001, 2002), la Mésopotamie, de Babylone aux conflits les plus récents (*Dead Set*, 2000, et *Irak*, 2001) ». Ce que l'artiste accomplit n'a pas vocation de s'inscrire dans le contexte – fortuit, éphémère – du reportage. Elle interroge les confins de la fiction et de la réalité, parcourt les marges, se livre à une manière d'archéologie des indices, elle se fonde, muette, dans le monde perceptible et audible.

Source : [www.galeriebs.ch](http://www.galeriebs.ch) (n'est plus disponible sur le net) ou <http://www.creativtv.net/artistes/ristelhueber.html>

Sur la série *Fait*, voir le texte de la conférence de Jérôme Sans, "Sophie Ristelhueber. Une œuvre de terrain" en fin de dossier.

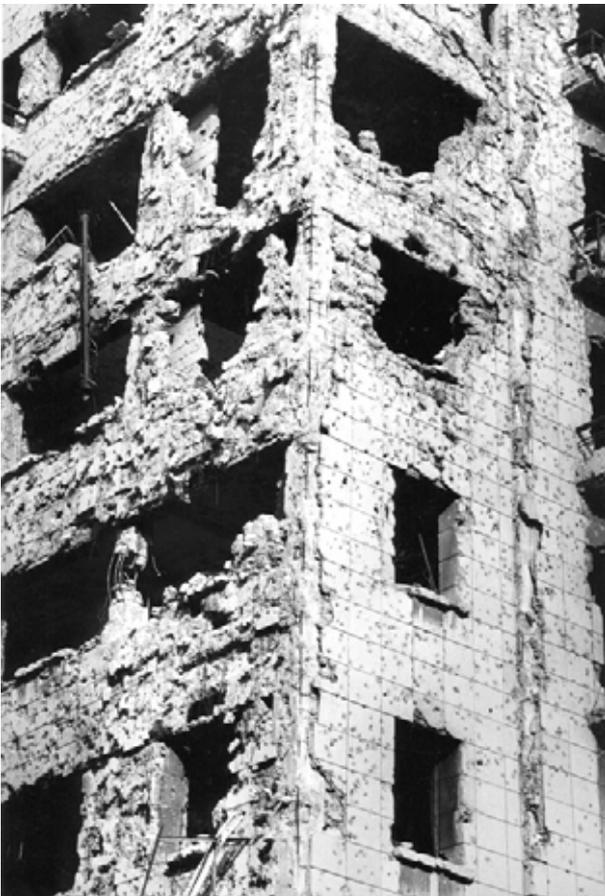


 Audio (2'40) : exposition *Géographiques*, présentée à L'Aquarium, Valenciennes, dans le cadre du festival *Transphotographiques*, 2005 : <http://www.photographie.com/?pubid=102820&secid=2&rubid=8>

 Vidéo (1'34) : la série *WB*, 2009, exposition *Elles@centrepompidou*, Paris : <http://www.ina.fr/video/CPD10002449/portraits-de-femmes-artistes-sophie-ristelhueber.fr.html>

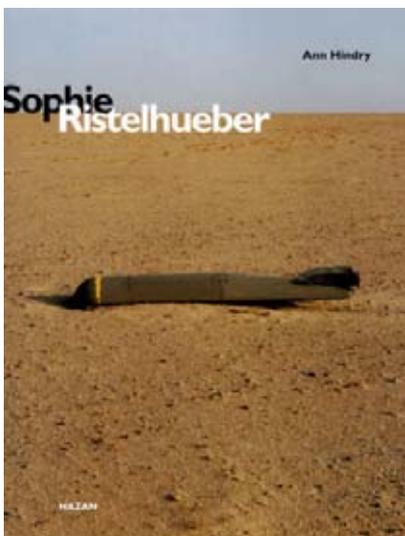
 Vidéo (7'55") : rétrospective au Jeu de Paume, Paris, janvier 2009 : <http://www.jeudepaume.org/?page=galerievideos&sousmenu=81&idVideo=8&debutListe=30>

Sophie Ristelhueber, *Beyrouth*, 1984, tirages argentiques, 17.7x23.8 cm

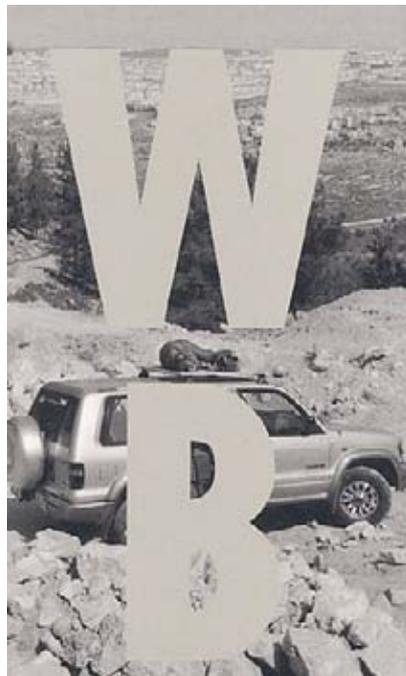




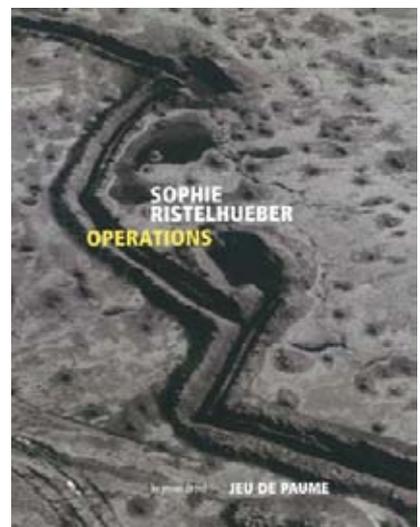
Sophie Ristelhueber, *A cause de l'élevage de poussière*, 1991-2007, tirage pigmentaire, 155x190 cm



Ann Hindry, *Sophie Ristelhueber*, Paris, Hazan, 1998



Sophie Ristelhueber, *WB*, Paris, Thames & Hudson, 2005



Sophie Ristelhueber, *Opérations*, Paris, Jeu de Paume et Presses du réel, 2009

### Ouvrages de référence

Sophie Ristelhueber, *Opérations*, Paris, Jeu de Paume et Presses du réel, 2009

Catherine Grenier, *Sophie Ristelhueber. La guerre intérieure*, Paris, Presses du réel, 2010 (entretiens)



Sophie Ristelhueber, *Luxembourg*, n°3, 2002, impression jet d'encre sur bâche, 340 x 520 cm

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

" Comment créer, aborder des faits de société, conserver la colère qui est en moi sans tomber dans le militantisme ? Comment rendre hommage tout en faisant œuvre ? En parlant d'une souffrance qui existera toujours. C'est comme ça que j'envisage une création liée au monde existant "

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

### "Sophie Ristelhueber, dans le nu de la terre"

Michel Guerrin, *Le Monde*, 22 janvier 2003

La photographe parcourt le monde pour capter les "traces et sutures" qui marquent paysages et architectures. Elle expose au musée Zadkine [*Luxembourg*, 2002, voir image ci-dessus]

Sophie Ristelhueber reçoit dans une maison hors du temps, tapie dans la verdure, cachée au cœur de Paris, à deux pas du jardin du Luxembourg. Elle n'est pas chez elle, et ça se voit. Le maître des lieux, le sculpteur Zadkine, mort en 1967, a laissé des œuvres qui offrent peu de place. L'invitée a néanmoins accroché d'immenses photographies, encastrées entre deux murs, tutoyant le plafond. Sophie Ristelhueber répond à une commande du Musée Zadkine avec pour sujet le jardin du Luxembourg, où elle jouait enfant, et qu'elle qualifie de "territoire sableux". Elle ne montre étrangement que le sol aux couleurs chaudes ou mouillées : sable, gravier, allées bitumées, arceaux métalliques : "Je savais que la première fois que je mettrais les pieds au Luxembourg, la journée serait décisive. J'avais un appareil jetable, j'ai trouvé mes photos de sol : des chemins de contrainte dans le sable."

Sophie Ristelhueber poursuit vingt ans de photographies sur des frontières, des espaces qui s'emboîtent, s'effondrent, des couches de territoires qui s'accumulent -"des traces et sutures", dit-elle. Sur un monde qui se construit, se détruit, se reconstruit. Elle a photographié les reliefs de la ville de Nice, l'architecture de Beyrouth saignée après la guerre civile, le désert du Koweït disloqué après la guerre du Golfe. Elle est en Arménie après un tremblement de terre (1988), sur la ligne de l'équateur (1996), en Asie centrale (1997). En 2000, elle se rend en Irak. Elle adore marcher, notamment dans l'Himalaya.

Elle en a gagné une réputation qui l'agace : une artiste qui va au charbon, sait traduire des dislocations du monde que les photoreporters n'arrivent plus à montrer. "C'est absurde, réagit-elle. Je n'ai rien d'une baroudeuse. Je me sens à 1000 lieues d'un reporter et mes images ne sont pas une alternative à leur travail. Où que j'aille, les lieux ne sont que des matières premières." Elle a peur qu'on la "schématise" et répète qu'elle ne transige pas avec des obsessions lointaines.

Née à Paris en 1949, fille d'un chirurgien, elle suit des études de lettres à la Sorbonne et à l'École des hautes études. Elle rédige un mémoire sur Alain Robbe-Grillet, à New York, tout en tenant la comptabilité d'une entreprise "de la Mafia". Elle analyse : "Sans doute le sens du détail dans le nouveau roman annonce-t-il mes images. Comme dit Depardon, on mouline toujours la même chose." Raymond Depardon est son ami. Ensemble, ils réalisent, en 1982, le film *San Clemente*, sur un hôpital psychiatrique italien.

Ses premières photos sont des portraits de locataires dans des logements sociaux en Belgique. "Je les ai vus avalés par le papier peint." Déjà un décor envahissant. Mais c'est en partant à Beyrouth, en 1982, qu'elle bouscule les reporters sur leur terrain. Elle ne prend pas des instantanés, ne se laisse pas guider par l'intuition, évacue les habitants. Elle photographie uniquement "l'architecture moderne ruinée". Une radicalité similaire, qui vise à contrebalancer la tradition française du reportage humaniste, se retrouve, dans les années 1980, dans la Mission photographique de la Datar : une trentaine de photographes parcourent la France pour en montrer le paysage. Le Sud montagneux est le domaine de Ristelhueber, qui accentue un style frontal afin de mieux cerner les couches du paysage.

#### Beaucoup de temps, peu de photos

La notoriété lui tombe dessus quand elle décide, juste après la [1<sup>ère</sup>] guerre du Golfe, de photographier les champs de bataille du Koweït, en avion et au sol, accumulant les objets abandonnés, trous dans le sol, traces. L'exposition et le livre, sous le titre *Fait*, ont marqué. "Un jour, le pilote a poussé jusqu'en Irak, au sud de Bassorah. J'ai pu photographier des milliers de cratères de bombes. C'était épouvantable. Je ne l'ai jamais oublié." Elle y retourne en 2000. "J'ai suivi l'Euphrate en Syrie jusqu'en Irak, soit la Mésopotamie. C'est encore l'idée de sédimentation qui m'intéresse, le raccourci du temps, arpenter quatre mille ans d'histoire, de Babylone jusqu'à la guerre Irak-Iran." En Irak, elle se présente comme une artiste. Sans doute pour cela, quand les visas sont rarissimes, elle peut sillonner le pays pendant un mois, "avec une grande liberté". Elle voit les conditions "déplorables" de vie mais ne les montre pas. "Je réfléchissais, sans dire un mot. L'interprète m'a surnommée "Mrs Silencio". La seule chose qui m'a fait un choc, ce sont des champs de palmiers calcinés comme une armée en déroute, traces du conflit Irak-Iran."

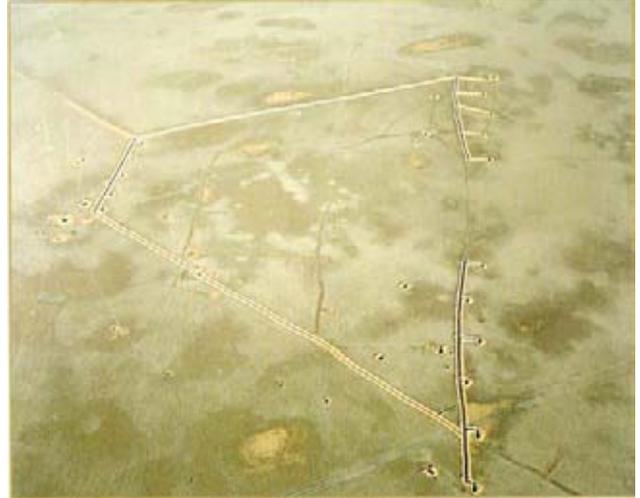
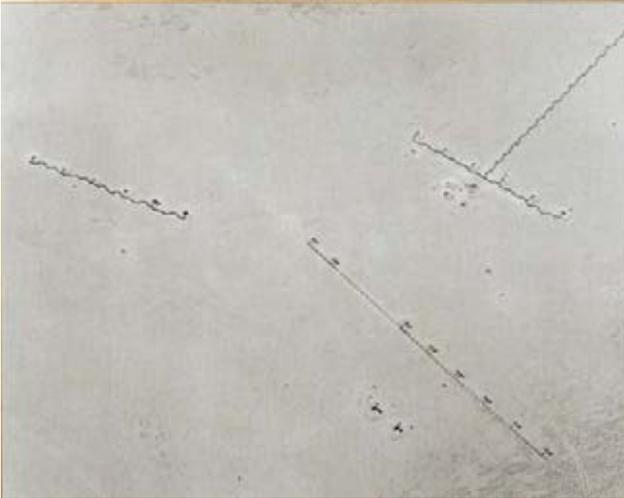
Sophie Ristelhueber part sans savoir si "un immeuble, un quartier ou une ville est par terre". Elle prend beaucoup de temps mais peu de photos. Elle a utilisé cinq pellicules en Irak - une hérésie pour un reporter - et ne retiendra qu'un triptyque, du reste jamais montré en France. Elle dit "lutter contre l'accumulation des images" qui brouille le regard. Elle "ne supporte pas" que ses photos servent à illustrer quoi que ce soit, un article de presse, un texte de livre, et même un disque de REM comme on le lui a demandé.

Elle met le paysage ou le corps à vif afin de créer des formes fortes. "Un objet, quand il est cassé, se voit mieux, il est comme déshabillé. La nudité des lieux me touche profondément." Le désert du Koweït lui fait penser à l'Élevage de poussière de Duchamp. Une cicatrice qui strie le dos d'une femme (*Every One*, 1994) est pour elle de l'ordre de l'architecture et du paysage. "À l'époque, le monde de l'art en France m'a un peu méprisée, qui réduisait mon travail à du reportage. Aujourd'hui, un paquet d'artistes vont zoner dans le monde. C'est devenu une tarte à la crème."

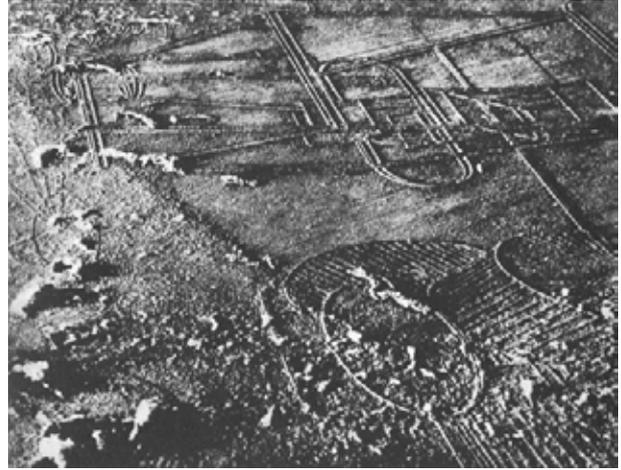
Sophie Ristelhueber est souvent citée, copiée, mais elle est plus reconnue à l'étranger. Personne n'a repris la rétrospective du Museum of Fine Arts de Boston, en 2001 [voir le livre *Details of the World*, sorti également en français]. Consolons-nous avec ses livres, où, là encore, elle a fait école avec des petits objets soignés, de l'ordre de la mise à plat clinique, à l'opposé d'albums spectaculaires et emphatiques. Elle était à New York après le 11 septembre 2001 mais n'a pas pensé prendre une photo. En revanche, elle a vu à la télévision les pompiers dégager un morceau d'immeuble. "Ils ont sorti ce truc comme s'ils sortaient un animal. J'ai cette image dans la tête. Elle ressortira un jour."

Sophie Ristelhueber, *Fait*, 1992, 100x126cm, série de 71 photographies couleurs et noir/blanc

Images présentées sous forme d'installation ; publication sous le titre *Aftermath*, Londres, Thames & Hudson, 1992 ; photographies prises au Kuweit en octobre 1991, peu après la fin de la première guerre du Golf USA/Irak (début août 1990 à fin février 1991).



Sophie Ristelhueber, *Fait*, 1992



Marcel Duchamp / Man Ray, *Elevage de poussière*, 1920, New York, parue en 1922 dans la revue *Littérature* sous le titre *Vue prise en aéroplane* [il s'agit en fait du célèbre *Grand Verre* posé à même le sol de l'atelier de Duchamp à New York et sur lequel s'est accumulée la poussière]



Vue partielle de l'installation



Sophie Ristelhueber, *Irak*, 2001, triptyque, 3x120x180 cm

## Sophie Ristelhueber, *Fait*, 1992

*L'homo faber* est celui qui transforme la nature et lui donne un visage. Celui du désert capté par Sophie Ristelhueber dans deux des œuvres de la série *Fait* (1992), arbore de longues cicatrices ourlées, des traits accidentés et des failles béantes. La vue aérienne décontextualise les traces des mouvements de troupes et des combats militaires pendant la guerre du Golfe. Des sillons, des tranchées et des impacts, résulte un répertoire de formes à la combinaison aléatoire, que la monochromie de l'image nourrit d'une profonde densité. La visée topographique du territoire s'est définitivement dissoute dans la résonance plastique de ses marques et de ses indices. Ce paysage transite ainsi dans l'abstraction. Il s'incarne dans une modalité organique qui transmue le sol en peau et le désert en corps, dans l'intériorisation de sa sensation douloureuse.

Tiré du texte de l'exposition aux Filles du Calvaire, Paris, "Le Paysage comme Babel", 31 mai 2001

Source : <http://www.synesthesie.com/index.php?id=57&table=textes>

In a large square room, we find ourselves engulfed in a spectacle of crowded abstractions. Hung three high and filling all the walls in an even grid, the pictures emanate an almost suffocating glow, warm but unnatural, in faded shades of gold, hot rusts, and sour lead. Here and there, we also see more chilling passages in black and white as if a once-warm image has died on the wall. Soon we realize that the pictures are actually photographic and have clearly focused subjects. But we are not used to seeing photographs like these. Without the usual reflection in the protective glass, which is deliberately eliminated by the artist here, these images are as immediate as paintings. And each time our eyes attempt to recognize a new image, we must readjust our point of view while isolating the picture from the others to do so. Stepping back, the spectacle returns us to the exotic array of abstractions.

Eventually, most of us understand that this installation represents a photographic record of a war, the Persian Gulf War, in fact. And many of the images are familiar to millions of us who remember the 1991 cataclysm in the Kuwaiti desert. But that lightening contest involving dozens of nations, the gripping moments of its unfolding details, and the sickening horrors that frame it in history seem oddly beside the point in this room where silence almost hurts the ears. Something else is at work here, not another fiction drawn from an historical event, not another romantic account of man's inhumanity to man, but an older, bigger, and more ineffable sensation.

In 1991, French artist Sophie Ristelhueber traveled to Kuwait to take a set of pictures that she anticipated finding there. The war had ended eight months earlier but much of the destruction and debris was largely untouched and burning oil derricks still filled the sky with toxic smoke. Many of the pictures Ristelhueber brought back to France remind us variously of aerial reconnaissance, of satellite surveillance, or of *Art informel*.<sup>1</sup> When her focus is closer to the ground, we spot oblique but poignant artifacts of human suffering: a vitrified shoe, some thin blankets, land mines in the desert weeds, tin cups filled with sand. Ristelhueber's inventory also includes many anecdotal pictures that could only belong to this war: a convoy of military vehicles charred to a crimson red along a mile of straight highway; the medieval geometry of Iraqi trenches in a field of countless craters; lead-colored crude oil dumped into hastily bulldozed pits by a retreating enemy that intended to light them; a wide horizon of the burning derricks they did ignite with flames reaching the height of mountains; the cruciform crash site of a jet fighter; a solitary television scuttled in the sand.

The artist gave her assortment of seventy-one pictures the laconic title *FAIT*, a word that means both "fact" and "done." On the surface, *FAIT* affects a cold, blow-by-blow, item-by-item record of the Persian Gulf War. But for all the familiarity of the various types of images, the human-interest snapshot, the military-intelligence document, the insurance-adjuster's evidence, Ristelhueber does not deliver her inventory of manmade disasters as either a photojournalist or a military intelligence gatherer. In fact, her purpose is not related. Despite the size and clarity of these pictures, their subject matter resists quick recognition, and we are affected by them differently than we are by the nightly news.

Whether they are presented in their original form as an artist's book, or in a group of typically one or two dozen, or all together, as they are here for the first time, Ristelhueber's Gulf War pictures are arranged in no discernible order. Although the photographs give us quite a bit of factual information about the war, most of it disturbing, they don't tell us a story, and they make no explicit commentary. In fact, the artist avoids logically sequential arrangements as scrupulously as she

avoided horizon lines within the pictures themselves. There are no explanatory captions whatsoever to tell us what we are looking at or to suggest what we should think.

Our gaze is met here by a visual turbulence that makes us struggle to see more in these pictures than beautiful abstractions, the easier thing to see. We must work to find the information that is otherwise in plain view and that has us thinking longer for ourselves about what it all might mean. As our eyes go from one image to the next, in this deliberately overwhelming display, our relationship to depicted space-- to the ground in particular-- shifts radically to the point of vertigo. We cannot anticipate where we are in relation to each successive image without concentrating on them individually and by excluding the others from our field of view. But in so replete an environment as this installation, that is difficult to do. The unrelenting grid of their arrangement and the limited tonal palette of these otherwise vivid photographs notwithstanding, a cumulative turmoil results that, perhaps, mimics the chaos of war. To add to the general disorientation of the images is a regular, dull glint of metal that catches the eye throughout this installation. The artist has carefully painted each thin wooden frame to a mottled gold luster that complements, with an almost perverse seduction, the desert's warm sand and the war's brass shell casings.

*FAIT* belongs comfortably to Ristelhueber's corpus, much of which, though not all, concerns war. She is fascinated by scars of all kinds-- scarred bodies, scarred territories-- and by the more imperceptible scars that events and texts leave on our cultures and personalities. Traces is another word she uses often to discuss her work: the real, actual traces of time's passage on people and places, the disfiguring marks that real life leaves on our ideals.

In a later work entitled *Every One*, 1994, she juxtaposed a powerful passage from Thucydides's *History of the Peloponnesian War* with close-ups of facial and bodily scars. Thucydides's account is so jarringly familiar, that it could indeed serve to describe almost any civil war. We tend to transfer this familiarity, through the agency of the artist's forced implication, to the damaged flesh. We are offered, thereby, a brief opportunity, and without too much effort on the part of our imagination, to empathize with the wounded.

Sophie Ristelhueber's alchemy usually involves textual quotation. In the book work version of *FAIT*, she includes two random passages from the classic study *On War* by Karl von Clausewitz, relegating them to end pages. But in the exhibitions of her prints, text has been omitted, and that is fitting. What we have in this work is a chance to feel war in a way that literature cannot approximate, least of all, a cold theoretical treatise. Ristelhueber's purely visual technique keeps us working to find the information. As we concentrate, it might be possible for us to feel something we might not have felt from either a presidential news conference or even a graphic television broadcast.

"We must not abandon the territory of reality and collective emotion to reporters, editors, and photographers," Sophie Ristelhueber once said in an interview with the French daily, *Le Monde*. With this admonition, she expands the social role of the artist while raising the stakes to a more intellectually dangerous game than most artists are prepared to play. It requires them to leave the moot world of the studio. What she has attempted, besides a monument for a war unlikely to ever have one, is the exercise of full artistic freedom on events of the day. The result teaches us nothing new about war and nothing we have not already known for centuries about the human condition. Rather, it gives us an unusually strong aesthetic moment in which we can glimpse something more humbling than war. What we see in her work may simply be the plain fact, the *FAIT* of our presence on the land. The sight of it can be more chastening, ultimately, than a picture of individual misery or an illustrated history of human calamity.

Marc Mayer, Curator, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, NY

1. Literally "informal art." A reaction to the cerebral School of Paris approach to painting. Art informel was a more intuitive and casual style than cubism.

Source au 06 02 18 : <http://www.albrightknox.org/pastexh/Ristelhueber/SRessay.html>

Sur la série *Fait*, voir le texte de la conférence de Jérôme Sans, "Sophie Ristelhueber. Une œuvre de terrain" en fin de dossier.

Témoignage de Sophie Ristelhueber en anglais (1'45 sec.) :

<http://www.imagearts.ryerson.ca/imagesandideas/pages/artistpicture.cfm?page=196>

Voir le vécu d'un photoreporter qui parle notamment de la 1<sup>ère</sup> guerre du Golfe, dans l'article en ligne (p.72-73 du pdf) :

"C'est fragile, une images", entretien avec Jean-Claude Coutausse, par Renaud Ego, *Revue*, n°9, p.69-75

<http://www.lapenseedemidi.org/catalog/revues/revue9/articles/Coutausse.pdf>

**Sophie Ristelhueber, série *Every One*, 1994**

Voyage en (ex-)Yougoslavie, juillet 1991, avec l'écrivain Jean Rolin, journaliste du *Figaro*. Photographies réalisées trois ans après son retour dans deux hôpitaux de la région parisienne.



Sophie Ristelhueber, *Every One*, n°14, 1994, 270x180 cm



S. Ristelhueber, *Every One*, n°8, 1994, 270x180 cm

**Un autre art dans l'art**

André Rouillé, éditorial de [www.paris-art.com](http://www.paris-art.com), 2 décembre 2004

Plus que jamais, les images d'horreurs, de crimes et de guerres peuplent notre quotidien. Le phénomène s'est amplifié dans les années 1980, au moment où la photographie était en cela relayée par la télévision et internet, où vacillait le régime de vérité propre au reportage, et où, simultanément, des artistes adoptaient la photographie comme matériau de leur art.

Avec d'autres, l'œuvre de Sophie Ristelhueber a ceci d'exemplaire qu'elle est de part en part photographique dans ses thèmes et ses matériaux, alors que ses formes et ses problématiques relèvent pleinement de l'art. Loin d'appartenir à une très improbable et très infondée « photographie plasticienne », son œuvre ressortit à ces pratiques qui adoptent, dans le champ de l'art, la photographie pour matériau sans pour autant relever de la photographie : de son régime de vérité, de ses rapports aux choses, de ses horizons esthétiques, de ses univers social, économique et culturel.

L'œuvre de Sophie Ristelhueber, comme celles de Patrick Tosani ou de Georges Rousse, pour ne citer qu'elles, appartiennent totalement au domaine de l'art tout en étant le fruit d'un alliage entre l'art et le matériau-photographie, ce par quoi elles définissent un « autre art dans l'art ».

La façon dont Sophie Ristelhueber fait, avec les moyens matériels de la photographie, éprouver la violence et la guerre sans les représenter est artistique, non pas photographique.

Présente à Vukovar peu avant sa destruction, en [novembre] 1991, elle n'en rapporte pas de clichés qui, selon elle, seraient impuissants à traduire le niveau extrême de haine et de violence qui règne alors entre les belligérants serbes et croates. Ce n'est qu'après une longue maturation et un lent cheminement intérieur, qu'émerge la série *Every One*. Pour cette série, Sophie Ristelhueber prend, en 1994 dans un hôpital parisien, des clichés en gros plan de cicatrices ou de plaies suturées dont elle tire de grandes épreuves (près de trois mètres de haut) d'une netteté et d'une neutralité cliniques.

Sans aucun rapport avec la guerre, ces images évoquent toutefois les atrocités qui ravagent à l'époque le Rwanda et la Bosnie, elles en deviennent l'allégorie. La désignation littérale des cicatrices s'estompe derrière un sens figuré, latent : les horreurs des guerres civiles de l'époque, de toutes les guerres. Ce par quoi elles acquièrent une valeur politique. L'image photographique, qui représente explicitement quelque chose, est ainsi amenée à signifier implicitement autre chose. Ce passage de la description littérale à la signification générale intervient à la conjonction d'une double démarche: le respect des procédures techniques de la photographie, d'une part ; le refus des pratiques du reportage, d'autre part.

Sophie Ristelhueber emprunte au reportage ses outils (la photographie) et l'un de ses thèmes majeurs (la guerre), mais en les pliant aux procédures de l'art. Le sens politique des images se construit ainsi à partir du reportage de guerre et contre lui. Il provient moins des contenus et des outils (la photographie) que des formes, des temporalités, des vitesses, des trajectoires d'images, que de leurs distances temporelles et spatiales avec les choses et les faits.

La manière de Sophie Ristelhueber s'oppose en effet en tous points à celle des photographes de guerre. Le système excessivement concurrentiel de l'information contraint les reporters à agir dans l'urgence (ils sont reliés par satellite directement à leur agence), à s'inscrire dans le cours même des événements (faute de quoi leurs clichés perdraient de leur valeur marchande), et à se soumettre à une sorte de doxa esthétique : « Faire des images qui donnent au monde ce que le monde a envie de voir », déclare Luc Delahaye, de l'agence Magnum. Sophie Ristelhueber, au contraire, oppose la lenteur et le mûrissement à l'urgence, la distance spatiale à la proximité, l'après coup au présent de l'événement, l'écart allégorique à l'évidence obligée des clichés de presse. Sa démarche ne procède pas du témoignage ni de l'engagement, mais se veut plus proche de l'art que du monde. Ses images ont pour trajectoires les galeries, les musées et les livres d'artistes ; leurs formes sont celles de l'art plus que celles de la presse — la monumentalité des épreuves d'*Every One* est directement conçue en référence à l'architecture et au paysage. L'œuvre n'est pas construite autour du projet documentaire de représenter, mais à partir du projet esthétique d'interroger la notion de trace, sur les corps, sur les lieux, sur les territoires. A cet égard, les cicatrices sur les corps d'*Every One* renvoient, dans la série *Fait*, aux marques laissées sur le désert du Koweït par la Guerre du Golfe.

Toutes ces préoccupations artistiques qui charpentent l'œuvre, et qui semblent l'éloigner du monde, lui confèrent en fait le recul paradoxalement nécessaire pour atteindre à l'horreur meurtrière des guerres. Telle est la justesse politique de cette œuvre : trouver les formes et les procédures photographiques pour aborder l'horreur qui défie la représentation parce qu'elle excède la vision, parce qu'elle frappe tous les sens, parce qu'elle s'éprouve avec le corps entier. Déjouant ainsi les tentatives les plus abouties de représentation, en particulier celles des reporters, l'horreur requiert la distance, le retrait.

La démarche artistique se distingue ainsi de la démarche documentaire. Le reportage représente en allant de la chose à l'image. Son domaine est celui de la référence, du vécu, des perceptions et des affections — c'est, en gros, la conception barthésienne (« le référent adhère »), platonicienne et indiciare de la photographie. Quant à la démarche artistique, elle excède au contraire le vécu. « L'œuvre d'art est un être de sensation », notent Deleuze et Guattari. Elle se compose d'affects, qui dépassent les affections, et de percepts, qui dépassent les perceptions. Les longs mûrissements, chez Sophie Ristelhueber, apparaissent comme autant de processus de transformations esthétiques des perceptions en percepts, des affections en affects. A la fois ancrée dans le vécu et détachée du vécu par le travail sur le matériau, l'œuvre peut ainsi acquérir une valeur allégorique, passer de la désignation (particulière) au sens (général), de tel corps d'*Every One* à l'idée de violence dans les guerres civiles.

Dès lors, enfin, que l'œuvre est un composé de percepts et d'affects, qu'elle est détachée du vécu et des états de choses, elle n'imité pas, elle ne ressemble pas. Ou plutôt : sa ressemblance n'est pas déduite de la chose (comme avec le document), mais produite par le travail sur le matériau.

Sophie Ristelhueber, *WB*, 2005, 120x150 cm, série de 54 photographies



Sophie Ristelhueber, *WB*, *Le Monde*, 9 avril 2005, Portfolio en flash sur :

<http://www.lemonde.fr/web/portfolio/0,12-0@2-3246,31-637183@51-627390,0.html> (prière de copier - coller l'adresse)

## Sophie Ristelhueber, photographe. "En Cisjordanie, j'étais sur un tapis volant"

Michel Guerrin, *Le Monde*, 9 avril 2005

Genève de notre envoyé spécial

Sophie Ristelhueber s'est rendue à deux reprises en Cisjordanie, en novembre 2003 et en février 2004. Les photographies en couleur qu'elle en a rapportées sont exposées, en grand format (1,20 x 1,50 m), au Musée d'art moderne et contemporain (Mamco) de Genève.

Un petit livre complète ce travail, intitulé *WB*, pour West Bank, qui identifie la Cisjordanie. Après le Liban, l'Irak ou la Bosnie, l'artiste poursuit une démarche forte et atypique, entre actualité et Histoire, paysage et territoire.

Pourquoi partir en Cisjordanie ?

Je possède des tas de boîtes de photos et de documents, que je lis et découpe. Je les appelle les "boîtes à projets". Je me nourris de l'actualité, de l'Histoire avec un grand H.

Et puis une image, comme toujours chez moi, déclenche un voyage : une photo aérienne de presse où l'on voit une colonie d'implantation israélienne en Cisjordanie. Les maisons sont finies mais pas habitées. Elles ressemblent à des Lego, des maquettes abstraites qui rendent la vie impossible. Je pensais en avoir fini avec mes obsessions géopolitiques.

En arrivant, savez-vous ce que vous allez photographier ?

Non. Je cherchais une idée conceptuelle sur la séparation entre Israéliens et Palestiniens, sur la circulation, la façon dont le terrain de l'autre est grignoté. Je sillonnais la Cisjordanie 300 kilomètres du nord au sud, 50 kilomètres d'est en ouest. Je pensais au marquage historique du territoire. La facilité aurait été de photographier le mur qui sépare les deux camps, mais je trouve l'objet simpliste. C'est un paravent qui empêche de créer des formes.

Et puis je suis tombée sur une carte des Nations unies de décembre 2003, qui répertorie plus de 700 *blockades* (obstacles) mis en place par les Israéliens en Cisjordanie depuis la seconde Intifada. Il s'agit de blocs de pierre et de monticules de gravats créés au bulldozer sur les routes secondaires dans le but d'empêcher les Palestiniens de circuler en voiture. Tout est enregistré par satellite sur la carte, mais rien n'est figuré.

Vous êtes allé voir ces blockades ?

Oui, et je n'imaginai pas trouver ça. Ces interventions dans le paysage sont bien plus fortes et étouffantes que le mur de séparation.

Je voyais une terre meurtrie comme un corps. En même temps, ces éboulements ont été fabriqués il y a déjà trois ou quatre ans, les herbes gagnent, une archéologie naît. Ces barrières de roche induisent que le paysage se retourne contre lui-même.

Comment photographier ce paysage ?

Depuis un escabeau de ménage, accroché sur le toit de la voiture. Je surplombais un champ opératoire. J'étais comme sur un tapis volant. Depuis le sol, j'étais trop près des cicatrices. Ce n'était pas beau. Là-haut, plusieurs monticules entraient dans le champ de mon appareil, je cherchais les plus belles structures. Ça n'a pas de sens de faire un travail *trash* (sale) sur un sujet douloureux. J'ai réalisé des tirages grand format pour bien voir cette terre et ce qu'on lui fait subir les strates et scarifications. J'ai vu un paysage transformé par les saisons : sec à l'automne avec la terre marron cramée par le soleil, bucolique et vert en mars.

Pourquoi ne pas montrer les gens ?

Le plus souvent, les photographes montrent uniquement les gens alors que l'enjeu, c'est la terre. C'est un travail sur la terre, comment on la martyrise. Je crois qu'on n'a jamais vu la Cisjordanie comme ça.

Comme, dans mes images précédentes, on n'avait pas vu le Liban et l'Irak de cette façon. C'est ma vision d'artiste que de montrer ce que les autres ne regardent pas. Mon ami - *l'écrivain* - Jean Rolin m'avait dit : "*Qu'est-ce que tu vas faire là-bas ?*" Il n'a compris qu'après avoir vu les images.

Même chose pour une journaliste de *Haaretz*, qui voulait me montrer comment les gens vivent avec les checkpoints. Je lui ai répondu que j'avais vu ça vingt fois à la télévision.

Comment vous situez-vous par rapport aux photoreporters ?

Il y a chez moi un côté documentariste - je veux voir et savoir. Mais je ne publie pas dans la presse. Les légendes que l'on met sur les images sont pour moi un cauchemar. Mes livres sont petits, proches de la méditation, à l'opposé des gros albums oubliés sur la table basse.

Je ne fais pas un travail militant. Je crée des formes. Les rochers sont comme des installations d'artistes. Et donc je ne montre pas les gens. Personne ne sait, en regardant mes photos, ce que je pense du conflit. En même temps, d'un récent séjour en Irak, j'ai rapporté un triptyque de palmiers calcinés qui, je crois, dit bien ce qui se passe là-bas.

Vous donnez peu d'informations dans l'exposition et le livre...

Le spectateur et le lecteur peuvent se confronter à des paysages assez beaux. Moi aussi, quand je photographie, je finis par oublier les Palestiniens et les Israéliens pour ne retenir que l'obsession des traces. Je pensais plutôt au "nu de la terre", au travail que j'ai fait sur le jardin de mon enfance, celui du Luxembourg à Paris. Mais je crois que les gens perçoivent très bien le projet.

Où voulez-vous aller, maintenant ?

Je veux faire quelque chose sur l'Irak depuis Paris, à partir d'images de l'actualité violente. Le thème s'est imposé en voyant la télévision. Une image du cratère énorme après l'attentat contre Hariri, à Beyrouth, a fait naître cette idée.

"WB", Musée d'art moderne et contemporain, 10, rue des Vieux- Grenadiers, 1205 Genève (Suisse). Jusqu'au 1er mai.

"Stitches" à la galerie Blancpain Stepczynski, 3, rue Saint-Léger 1205 Genève (Suisse). Du 8 avril au 21 mai.

WB, éd. Thames and Hudson, 54 photos, 22 €.

Source : <http://www.lemonde.fr/web/article/0,1-0@2-3246,36-636899,0.html>

### **Sophie Ristelhueber, *WB*, 2005, mamco, Genève**

[...] Dans la suite des cinquante-quatre photographies et dans le petit livre d'artiste qui les reproduit sous le sobre titre de *WB*, du nom anglais en usage là-bas, soit West Bank, « l'on retrouve de manière très dense », poursuit l'artiste française, « toutes les obsessions de [s]es travaux antérieurs : traces, cicatrices, destructions de la présence humaine ou encore constructions d'obstacles en tous genres pour se « séparer » de l'« autre ».

Les images qu'en novembre 2003, puis en février et mars 2004, Sophie Ristelhueber a rapportées de Cisjordanie sont celles aussi de son paysage intérieur. Aussi les a-t-elle accompagnées de ce seul petit texte (imprimé en 4e de couverture de son livre d'artiste) qui intègre, très librement traduite, une citation du « *De rerum natura* de Lucrèce » : « Qu'est-ce que je fais là, anéantie sur le toit de cette voiture ? Est-ce que je me dis qu'il est 'doux de se tenir sain et sauf sur le rivage à regarder les autres lutter au milieu des courants déchainés et des vents furieux. Non qu'il y ait du plaisir à tirer du malheur d'autrui, mais il est doux d'être épargné par un tel désespoir ? Sans doute, comme artiste, suis-je moi aussi en guerre. »

Pour « le reste », ces images montrent une contrée où les routes entre les villes et les villages sont coupées. Tout simplement coupées par de petites tranchées creusées le plus simplement du monde, à la pelle mécanique, ou parfois obstruées par des rochers et des blocs de béton amoncelés. Les routes, de part et d'autre de ces 'cuts', comme on le dirait dans la langue de la communication universelle, sont vides et singulièrement évidentes, ostensiblement présentes, mais pétrifiées et sans attente. Ces chemins sont privés de leur finalité, de leurs destinations ; ils ne relient plus.

L'art de Sophie Ristelhueber est de nous parler d'un pays lointain – qui est là où nous sommes. Ses grandes photographies de paysages de la séparation pourraient porter le titre de « No | w | here ». Car cette appellation (je l'emprunte à Markus Raetz) peut se lire, toujours dans la langue de la communication universelle, tout à la fois comme « nulle part » et comme « maintenant, ici ». L'artiste française, avec une force insistante, sait précisément se retirer sur cette limite et laisser parler à sa place les pierres et les champs déserts « deven[us] les réceptacles de [s]a révélation », comme le dit Hofmannsthal dans « La lettre de Lord Chandos » (1902).

En 1995, le Cabinet des estampes avait, sous le titre « Les barricades mystérieuses II », présenté une première fois les travaux de Sophie Ristelhueber. [rmm]

Source : [http://www.mamco.ch/artistes\\_fichiers/R/ristelhueber.html](http://www.mamco.ch/artistes_fichiers/R/ristelhueber.html)

Sophie Ristelhueber, *Eleven Blowups*, 2006, format variable, série de onze photographies

Installation aux Rencontres d'Arles, ancien hôtel particulier de la Banque de France



**Sophie Ristelhueber, *Eleven Blowups*, 2006**

Installation aux Rencontres d'Arles

« Quand j'ai commencé à me poser des questions, à vouloir photographier autrement l'actualité des hommes, j'ai trouvé une amie, c'est elle qui m'a aidé à sortir de mon passé. Nous avons réalisé ensemble *San Clemente*, elle au son, moi au cadre, ce film sur un hôpital psychiatrique à Venise. J'ai écrit *Notes*, mon premier livre pour elle. Le plus important chez elle, c'est son parcours sans compromis. À sa façon, avec réflexion, c'est le contraire du reporter de guerre, ses photographies témoignent aussi de la folie des hommes, sans doute avec encore plus de force que le témoin reporter. Sensible, discrète, engagée, habitée, elle a un vrai talent d'artiste photographe, salué dans le monde entier, c'est en plus une amie fidèle. »

Raymond Depardon

[...]

Pour répondre à l'invitation de Raymond Depardon à participer à l'édition 2006 des Rencontres d'Arles, Sophie Ristelhueber présente un "recensement" de cratères d'attentats comme autant de tombeaux qui se creusent chaque jour dans la terre irakienne. Pour réaliser ce nouveau travail, elle a visionné les archives vidéo d'une agence de presse à Londres, et a retrouvé la réalité de ce pays qu'elle avait parcouru en 2000 pour travailler sur " un étonnant raccourci de milliers d'années : de la plus ancienne civilisation de Mésopotamie à celle de la première guerre du Golfe, alors que les F-16 américains volaient au-dessus de nos têtes en mission de surveillance. La vision fossilisée est un matériau qui me hante depuis mon travail sur Beyrouth, un cycle de plus de vingt ans qui est peut-être sur le point de s'achever ".

Dossier de presse des Rencontres d'Arles 2006 ; source : [http://www.rencontres-arles.com/pages/06fotosophie\\_fr.html](http://www.rencontres-arles.com/pages/06fotosophie_fr.html)



### Sophie Ristelhueber. Une œuvre de terrain

Jérôme Sans, texte de la conférence du 22.22.1995 à l'I.U.F.M. du Calvados, in *Sophie Ristelhueber*, Fonds régional d'art contemporain de Basse-Normandie, Caen, Profil d'une collection, 1996

Sophie Ristelhueber est une artiste qui va sur le terrain. Depuis plus de dix ans, elle se met en situation de grand reporter mais sans en fournir l'objet. Que ce soit avec une œuvre réalisée en 1982 dans un service chirurgical spécialisé en réparation plastique, avec la série d'images des ruines modernes de Beyrouth (1984) ou encore la série plus récente *Fait* (1992) – parcourant juste après la bataille le désert du Koweït encore brûlant –, Sophie Ristelhueber rappelle que l'art, véritable boîte noire, est, à l'inverse du processus médiatique d'amnésie, un médium qui se souvient. Non pas dans le sens de la commémoration d'un souvenir ou d'un événement à rappeler, ni dans celui d'une dénonciation d'actes de violence extrême du monde actuel.

Ainsi dans son plus récent travail (en juillet 1995), invitée à participer à l'exposition *Dialogues de paix* à Genève, sur le sol même de l'ONU, Sophie Ristelhueber a choisi non pas de montrer des images mais d'utiliser les objets de terrain de cette organisation pour installer cinq tentes blanches de réfugiés sur le toit desquelles étaient sérigraphiés des extraits de Résolutions venues tout droit des salles de conférence.

Mais à l'opposé de l'attitude journalistique consistant à courir après les conflits internationaux et les catastrophes en tous genres qui constituent l'actualité, pour couvrir au jour le jour l'évènement, témoigner et ramener des images sensationnelles ou le scoop, le travail de Sophie Ristelhueber s'intéresse aux traces durables laissées sur le terrain. Elle parle du regard, de ce regard du monde contemporain qui, à force de trop vouloir voir, se brouille et devient aveugle. Il ne s'agit pas pour elle d'ajouter de nouvelles images dans un monde médiatique déjà sursaturé, en dépit de la volonté désespérée de l'homme contemporain à vouloir en formuler de nouvelles.

#### L'expédition comme engagement

Sophie Ristelhueber aborde son travail comme autant d'expéditions. Sa démarche, résolument originale, implique la nécessité d'une expérience, d'un investissement physique proche de la performance et d'une confrontation directe au réel des situations. Aller vers, être au plus proche du réel. Etre sur le terrain du regard. Expédition dans le sens d'exploration, avec tout le poids de l'organisation, de la préparation, de l'aventure. Celle de l'artiste, comme celle de l'œuvre. Comme dans la démarche de Sophie Calle, son travail et sa vie ne font qu'un. D'ailleurs, selon Blanchot : " l'œuvre est liée à un risque, elle est l'affirmation d'une expérience extrême " <sup>1</sup>. Le travail de Sophie Ristelhueber est un peu à l'image d'un film dont ne transparaissent plus à la projection tous les détails et toutes les étapes de sa réalisation. Seul le résultat importe et non les risques parfois physiques que prend l'artiste dans ses expéditions et sur lesquels elle tient à rester secrète afin que ces détails ne prennent le pas sur l'œuvre. Comme le note l'artiste : " la prise de risque permet de tester ses convictions, c'est une sorte de baromètre ". Envisager son travail sous la forme d'expéditions est l'affirmation d'un engagement. Un engagement non seulement face à l'œuvre, mais aussi face au monde. Une manière de manifester la nécessité d'un art qui ne peut plus être uniquement réflexif sur son histoire ou sur son médium mais engagé sur le terrain du monde, ancré dans le tissu de la société. Se confronter au réel, ici et aujourd'hui. Ce qui ne signifie pas pour autant devenir illustrateur ou chroniqueur des grands faits de société. Désormais, il est devenu impossible de ne pas prendre position par rapport au monde actuel sans pour autant être militant. Des expéditions difficiles comme autant d'explorations dans le champ du regard. Avant chaque expédition, elle ne sait pas ce qu'elle trouvera sur place et si son hypothèse s'avèrera juste. Complètement imprévisible, son travail n'est pas celui de l'arrangement, de la reconstitution en studio avec des objets et des mannequins ou des techniques de simulation. Il naît de la réalité qu'elle trouve ou non et qu'elle prend sans artifice. Des " ready made ". Ce n'est pas le hasard qui guide sa démarche. Elle ne traque pas, tel un paparazzi, toute situation qui pourrait devenir intéressante. Elle " traque " uniquement les formes qu'elle était venue chercher avec son intuition de départ. Cela peut marcher ou non. Une œuvre peut-naître ou non. Cela implique toute une période de vie sur le terrain (à Beyrouth, dans le désert du Koweït, dans un bloc opératoire pour grands blessés) et un rythme de production qui est celui de ses expéditions et non celui des *exhibitions*. Chacune de ses expéditions l'engageant pendant une période d'au moins deux ans, son attitude est à contre-courant de celle générale du monde de l'art où les artistes doivent répondre à une sollicitation incessante. Son œuvre se construit au rythme de ses expéditions. Concernant l'œuvre réalisée au Koweït, la nécessité pour Sophie Ristelhueber d'aller sur le terrain après la bataille est née à partir d'une photographie vue dans la presse anglaise. De même pour les photographies de corps cicatrisés, réalisées à Paris dans un bloc opératoire pour grands blessés,

le projet est né après son voyage en Yougoslavie en juillet 1991 où le conflit ne faisait que commencer. " Le lien avec la Yougoslavie sera clair. Il y a dans cette guerre une violence incroyable faite au corps " note l'artiste dans *Le Monde des Débats* de juin 1993.

Sophie Ristelhueber parle de ce regard qui s'habitue à la violence déréalisante des médias, à la tension extrême qui semble être à son comble aujourd'hui. L'image générique du monde contemporain. D'un monde qui est sans cesse en conflit et dont les conflits peuvent à tout moment devenir belliqueux. " Depuis plusieurs années, nous constatons que les " conflits localisés " le sont sûrement dans l'espace mais certainement pas dans le temps. Les guerres limitées ne s'arrêtent plus mais se poursuivent indéfiniment... De nouveaux foyers de tension s'allument ici ou là sans qu'aucun des anciens ne soit vraiment éteint... La question de la guerre n'est donc plus, comme certains le prétendent, celle de l'imminence d'une troisième guerre mondiale, d'un assaut Est/Ouest entraînant la confrontation nucléaire, mais celle d'une guerre intestine en train de s'étendre au monde entier " <sup>2</sup>. Si la dissuasion atomique a interdit la guerre totale, elle n'a jamais dissuadé de s'armer puisqu'elle contribue au contraire au développement exponentiel des techniques de guerre.

Les médias ont fini par nous habituer à cette tension " extrême qui n'est pas suivie d'explosion, bien qu'elle soit à son comble ", comme le note Karl Jasper <sup>3</sup>.

A l'heure des *war games* et des *reality shows* diffusant en direct les horreurs du monde à l'état brut, le quotidien nous montre en permanence l'absurdité de tout discours pacifique et notre besoin de perfusion. De perfusion avec le monde. Des informations *live*, vécues en direct. Les médias construisent l'histoire, construisent quotidiennement ce qu'il faut penser chaque matin. Ainsi, la guerre du Golfe, première guerre vécue en direct qui a retenu l'attention internationale pendant six mois, a montré de façon exemplaire les limites de cette " proximité " : l'absence de recul et d'analyse. La désinformation par la surinformation. L'ère de la " Téléprésence " nous relie en direct à l'ensemble du monde et nous retient dans le suspens d'un retournement ou de la catastrophe permanente. C'est le vertige de l'électrochoc du temps réel. Etre à la fois ici et là. Avoir la sensation étourdissante d'être en interaction permanente avec l'actualité. D'une perfusion avec le monde de la ruine, de la catastrophe. Et comme le note Peter Schneider " il ne peut échapper à personne que la diffusion de scènes de violence auprès du grand public obéit à un principe toxicomane. Les dealers, privés et publics, de cette drogue qu'est la violence doivent constamment fournir aux masses de nouvelles doses d'atrocités pour maintenir les consommateurs en état de dépendance " <sup>4</sup>.

Dans cette esthétique de la violence développée par journaux télévisés et émissions en direct, construite sur le poids des mots et le choc des photos, la différence est mince entre une vraie mort en directe et celle diffusée dans les séries policières, films de guerre ou drames psychologiques qui alimentent les chaînes de télévision. La violence est abstraite. Entre fiction et réalité, la limite est désormais ténue.

#### Des images ambivalentes/latentes

A l'opposé du voyeurisme qu'entretient l'esthétique de violence du monde contemporain et sa capacité à voir toujours et encore plus, toujours plus loin dans l'extrême, Sophie Ristelhueber nous confronte à des images ambivalentes. Mais pas ambiguës pour autant. Ce sont toujours des images violentes et d'une surprenante sérénité à la fois, jamais exhibitionnistes sur les misères ou les horreurs de la violence ou de la souffrance. D'ailleurs, ce sont plus des signes de violence que des images d'acte de violence. Des signes qui deviennent pluriels. Des signes de violence que l'on ne pourrait soupçonner si l'on ne connaissait le contexte dans lequel les images ont été réalisées. Ainsi, les images réalisées dans le désert du Koweït renvoient davantage aux vestiges d'un site archéologique contemporain ou aux traces de civilisations lointaines qu'à un champ de bataille après la guerre. Un char renversé sur le côté ressemble à un gigantesque boîtier photographique sans son objectif. Les champs de mines sont autant de paysages célestes, etc... De même, dans la série *Every One*, aucune image n'est morbide ou insoutenable. Ainsi, ce dos de jeune femme nue marqué à jamais par une opération importante et par l'épaisse cicatrice qui le traverse ; la couleur de la souffrance s'est évanouie dans une image d'une grande sensualité ; la douceur de la courbe de cette cicatrice dessine la colonne vertébrale de ce corps.

Sophie Ristelhueber pourrait reprendre à son compte les mots de Jean-Luc Godard lorsqu'il notait que " les images se font quand on ne les voit pas ", s'intéressant à produire " non une image juste mais juste une image ". A savoir un cinéma dans lequel le spectateur intervient, sorte d'opérateur. D'autant qu'à aucun moment ces photos ne sont expliquées ou commentées. Elles restent en

suspend, réintroduisant une dimension d'énigme. Pas une énigme explicative. Des images latentes, ouvertes. Métaphore de l'œuvre ouverte.

" Le champ de la vision m'a toujours semblé comparable au terrain de fouilles de l'archéologue. Voir, c'est être à l'affût, en attente de ce qui doit surgir du fond, sans nom, de ce qui ne présente aucun intérêt, ce qui se tait va parler, ce qui est clos va s'ouvrir " <sup>5</sup>.

L'artiste utilise la photographie comme moyen de mise à distance, comme outil du voir autour de situations particulièrement chargées mais ramenées pourtant à une simple mise au monde de formes. " L'homme regarde le monde, et le monde ne lui rend pas son regard. " Cette phrase d'Alain Robbe-Grillet est symptomatique de la démarche de Sophie Ristelhueber qui entretient avec le nouveau roman une relation au monde similaire. Ce n'est pas un hasard si au cours de sa formation littéraire elle en avait fait un sujet de mémoire. L'image se révèle dans le double mouvement de son inscription et de son retrait. Une distance, une absence instituée face aux objets. Tout en se construisant à l'image, la situation se gomme. Rien n'est plus donné à voir que ce qui est à voir ; Maurice Blanchot soulignait que l'œuvre est " d'autant plus puissante qu'elle est moins manifeste : comme si une loi secrète exigeait d'elle qu'elle soit toujours cachée en ce qu'elle montre, et qu'elle ne montre aussi que ce qui doit rester caché et ne le montre, enfin, qu'en le dissimulant " <sup>6</sup>

### L'écran du désert

Cet univers fossilisé d'objets célibataires, orphelins, apatrides, abandonnés sur le sol atteint une étonnante puissance silencieuse, un calme absolu. Celui du désert. Et pourtant, il s'agit de blessures de guerre inscrites dans le sol du désert comme sur la peau des corps dans la série *Every One*. L'artillerie comme les divers accessoires de guerre laissés par l'armée lors de son repli sont mués par la caméra en simples objets banals, en simples configurations de décharges ou d'arrangements. Comme si le vent du désert avait purifié la fonction de ces éléments en de simples traces de passage de l'homme. Après la caravane. Des traces éphémères qui vont être absorbées progressivement et inéluctablement par le sable qui absorbe tout. Métaphore là encore de l'acte photographique qui est de geler un instant qui va disparaître. Le désert est un écran sur lequel tout peut apparaître et disparaître, une surface sur laquelle tout peut s'imprimer et fondre dans l'instant suivant. D'une extrême fragilité. L'espace nous entraîne dans sa lecture. Le désert est un monde que l'on parcourt, aveugle, sans rien apercevoir. Sophie Ristelhueber nous rappelle ici qu' " habiter un espace, c'est le prendre pour corps. " (Daniel Sibony). Le désert comme corps. Les traces dans le sol rappellent la configuration de sites archéologiques ou de dessins tracés dans le sable. Un corps blessé, portant les tatouages d'une épreuve.

Référence au Land art, aux indiens, à l'histoire de l'objet ou art d'investigation ? Il conviendrait plutôt de dire que Sophie Ristelhueber dresse une sorte de typologie des " natures mortes " trouvées sur le terrain.

### La question de l'image

Sophie Ristelhueber pose clairement l'inévitable question contemporaine de l'image trop souvent minorée dans la société du spectacle. Pourquoi ajouter de nouvelles images dans un univers sursaturé. Qu'est-ce qu'une image ? A cette question Maurice Blanchot répond : " Quand il n'y a rien, l'image trouve là sa condition, mais y disparaît. L'image demande la neutralité et l'effacement du monde, elle veut que tout rentre dans le fond indifférent où rien ne s'affirme, elle tend à l'intimité de ce qui subsiste encore dans le vide : c'est là sa vérité. " <sup>7</sup>

Sophie Ristelhueber tente de redonner aux images leur valeur d'icônes. Ses œuvres sont autant de lieux de méditation, d'invitations à la contemplation. Des temps de pause. En formulant des propositions à la limite du visible et de l'invisible, l'artiste redonne à la vision sa dimension étymologique " d'art de voir les choses invisibles " selon le mot de Swift, et retourne dans le même temps en forme de leurre la stratégie qu'a dressée la société du spectacle du " voir sans lire ".

### No man's land

Une nature désertée par celui qui pourtant y a laissé sa trace. Un univers qui, à force de vouloir communiquer renforce l'impression de solitude de l'homme contemporain. Seul dans sa bulle, le seul canal qui relie l'homme à l'extérieur est désormais la télévision, cette nouvelle fenêtre du monde. L'écran miroir du désert du monde actuel. Une fenêtre où tout n'existe qu'en mode illusoire, à la façon du mirage. Cette image du désert est encore amplifiée par la nouvelle insécurité du territoire : l'homme vit désormais de plus en plus barricadé derrière sa porte. Et lorsque l'homme est présent comme dans *Every One* les corps cicatrisés apparaissent seuls, anonymes. Mis à nu.

Des corps seuls, sans artifices, sans leurs habits de scène sociaux. Des corps anonymes mais spécifiques, renversant les lois du *Theatrum Mundi* où tout obéit à des codes de représentation et où l'on manie le camouflage, le maquillage de tous signes de différenciation. Des traces de fractures. Alors s'agit-il de corps de soldats ou de civils marqués par la souffrance de la guerre ? Des corps anonymes, l'image de soldats ou de victimes inconnues. De toute cette souffrance du silence, de tous ces corps disparus dans l'anonymat. Ou ne s'agit-il pas également de corps d'otages que nous avons tous été et que nous sommes, des victimes inconscientes d'un conflit international et d'une société médiatique menacée par la vitesse des satellites ? Jean Baudrillard note que " nous sommes tous des otages. Nous servons tous désormais d'argument de dissuasion ".<sup>8</sup> Par ailleurs, ce désert représente également la ville contemporaine conçue pour être traversée le plus vite possible, pulvérisant toute sociabilité. Loin d'une vision nihiliste, de la puissance du négatif des temps modernes apocalyptiques, Sophie Ristelhueber envisage un " désert paradoxal, sans catastrophe, sans tragique ni vertige, ayant cessé de s'identifier au néant et à la mort : il n'est pas vrai que le désert contraigne à la contemplation des crépuscules morbides... Le désert ne se traduit plus par la révolte, le cri ou le défi à la communication ; rien qu'une indifférence au sens, une absence inéluctable, une esthétique froide de l'extériorité et de la distance, surtout pas de la distanciation ".<sup>9</sup>

### Sur les ruines

Ni apologie de la guerre, ni vision de la catastrophe finale ou de la souffrance à son paroxysme, le travail de Sophie Ristelhueber n'offre en fait aucun détail d'une réalité spécifique. Il n'imite rien en particulier, même si tout pourrait le laisser croire au premier abord. Qu'il s'agisse des impacts de balles sur des murs à Beyrouth, des vestiges d'un conflit dans le désert du Koweït ou des scarifications sur des corps mutilés, il s'agit avant tout de parler de ruines, de traces, comme d'une esthétique commune, universelle. En s'intéressant aux ruines, Sophie Ristelhueber tente de faire resurgir des images permanentes. Des images récurrentes à travers l'histoire de l'art, les sociétés et l'actualité, qui font partie de nos structures mentales. La ruine comme autant d'archétypes. Une esthétique sans date ni culture particulière. Une esthétique de la désintégration, de la disparition. Qu'il s'agisse de ruines corporelles ou de paysages cicatrisés. La ruine comme métaphore des menaces qui pèsent sur le monde. Les ruines comme image du commencement, d'un point de départ possible. Ici et là. L'histoire du monde est cet éternel passage de la construction à la ruine et vice-versa. Citant Malraux, " l'œuvre parle un jour un langage qu'elle ne parlera plus jamais, celui de sa naissance "<sup>10</sup>, Maurice Blanchot développe avec d'autres mots que l'œuvre est commencement. L'expérience du recommencement. D'un éternel recommencement. Encore et encore.

Travailler sur les ruines et les traces comme le fait Sophie Ristelhueber renvoie à la démarche d'un archéologue du présent dont la méthodologie consiste à ramener à la lumière ce qui a été laissé hier enfoui, sans connaître à l'avance le résultat de ses recherches.

C'est ainsi que la guerre du Golfe, ayant été le théâtre d'un changement de perspective du champ de bataille, comme l'a souligné Paul Virilio, a réactualisé un intérêt particulier pour l'archéologie et le sous-sol. Après l'histoire de l'érection des fortifications, après l'histoire de la guerre des étoiles avec les missiles d'aujourd'hui, la nouvelle stratégie des Irakiens consista à fortifier le sol et à créer un terrain totalement invisible, une cité interdite souterraine. Un paysage de galeries. Ce n'est plus la guerre organisée des tranchées mais celle de la simulation, de la disparition, de la dissuasion.

" De plus, l'aviation alliée s'est souvent trouvée dans l'obligation de traiter des cibles potentielles dont elle ignorait la nature exacte, parce que ces dernières étaient soit dissimulées dans des bunkers, soit profondément enfouies dans les sables du désert, la fortification ne consistant plus seulement à élever un barrage, à ériger une quelconque muraille interdisant la pénétration de l'adversaire, mais désormais, à *blinder le sol*, à considérer le niveau zéro, la terre elle-même, comme un " front " en vis-à-vis des menaces principales, aériennes et surtout spatiales ".<sup>11</sup>

### Des livres comme exposition

Chacune des expéditions de Sophie Ristelhueber donne naissance à une publication. Loin du catalogue d'exposition traditionnel, ces publications fonctionnent comme un projet artistique en soi, l'étape qui vient clore l'expédition. Ni carnets de notes, ni livres relatant l'historique de chacune des expéditions, ce sont des publications à part entière. Des livres de poche dont la qualité du papier ainsi que la maquette réalisée par l'artiste elle-même, rendent proche du livre de bibliophile. Des livres où l'on entre de plain-pied dans l'image. Un peu comme dans la salle obscure d'une salle de cinéma. A l'instar des films de Godard, ces livres, sans autre chronologie que l'aléatoire des rencontres, où les photographies ne sont pas catégorisées ni hiérarchisées, peuvent

être abordés de n'importe quel côté et se découvrir dans tous les travellings possibles, dans tous les retours en avant ou en arrière, dans tous les arrêts sur images. Ce ne sont pas des livres d'images. Mais des livres comme exposition et non le simple prolongement de l'exposition. En exergue apparaissent toujours de courts textes (Lucrèce pour *Beyrouth*, Clausewitz pour *Fait*, Thucydide pour *Every One*) qu'elle a trouvés après avoir mené ici encore une enquête. Des textes qu'elle utilise comme des "ready made" littéraires. Ni commentaire ni description des images, ces textes d'auteurs, hors actualité, formulent un écart signifiant d'une troublante modernité alors que des textes d'auteurs contemporains ne seraient que purs pléonasmes. Des pré-textes qui n'enferment pas le travail dans des zones limitées mais déclarent ouvertement que cette combinaison se suffit à elle-même. Certes, cette déstabilisation de la conventionnelle lecture d'une œuvre ne rend pas la tâche facile aux exégètes. D'autant que Sophie Ristelhueber, peu prolixe en la matière, ne livre que ces textes. Des textes qui ne donnent pas le mode d'emploi de l'œuvre. Au contraire. Ils résistent à cette attitude et semblent déclamer que toute tentative de déconstruction est toujours vaine. Toute tentative d'interprétation contient en soi un potentiel de régression. "Invoquer le contexte biographique, historique ou culturel pour découvrir et stabiliser des sens possibles est un subterfuge naïf. Le contexte ne saurait déterminer le texte." <sup>12</sup>

#### Notes

1. Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Gallimard, 1955, page 320.
2. Paul Virilio, "La stratégie de la tension" in "La Peur", *Traverses*, n°25, juin 1982, Revue du Centre de Création Industrielle, Centre Georges Pompidou, p. 21.
3. Karl Jasper, *La bombe atomique et l'avenir de l'homme*, Buchet-Chastel, 1957.
4. Peter Schneider, "Face au démon de la violence" in *Libération*, 5 nov. 1993, rubrique Rebonds, p. 4.
5. Paul Virilio, *L'horizon négatif*, Galilée, 1984.
6. Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Gallimard, 1955, p.315.
7. Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Gallimard, 1955 page 345.
8. Jean Baudrillard, "Otage et terreur : l'échange impossible" in "La Peur", *Traverses*, n°25, juin 1982. Revue du Centre de Création Industrielle, Centre Georges Pompidou, page 2.
9. Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide*, Gallimard, 1983. pp. 40, 43.
10. Maurice Blanchot, *op. cit.* p. 308.
11. Paul Virilio, *L'écran du désert, chronique de guerre*, Galilée, 1991, p. 179.
12. George Steiner, *Réelles Présences, les arts du sens*, Gallimard, 1989, p. 148.

## Sophie Ristelhueber. La guerre autrement

Jean-Max Colard, *Les Inrockuptibles*, n°686, 20 janvier 2009, p.34-35

Alors que déferlent les visions effrayantes de Gaza sous les bombes, les images réalisées au Moyen-Orient, par la photographe Sophie Ristelhueber ne montrent pas la guerre, mais ses traces et ses cicatrices. Rétrospective à Paris.

La photographe française Sophie Ristelhueber expose à Paris [Jeu de Paume, 20.1.-22.3.09] vingt ans de photographie. Vingt ans notamment passés à produire une autre écriture visuelle de la guerre que celle portée par les médias, à chercher à la surface du sol les stigmates du conflit, les blessures infligées aux territoires : routes barrées, cratères d'explosions, traces de bombardements apparaissent alors comme autant d'emblèmes intemporels d'une histoire toujours recommencée, enlisée dans les sables mouvants du Moyen-Orient. A l'occasion de sa première grande exposition personnelle en France, nous lui avons demandé d'explicitier son autre vision des choses.

Entretien Dans votre, exposition au Jeu de Paume, plusieurs séries d'images traitent de la guerre au Proche-Orient. Comment vous êtes-vous intéressée à ce sujet ?

Sophie Ristelhueber : Le terme de "guerre" n'est pas approprié à mon travail. Je ne suis pas comme une journaliste qui part enquêter sur un conflit. En tant qu'artiste, je suis animée par autre chose : les stigmates de la guerre sur le sol koweïtien, les routes barrées, tout ce vocabulaire visuel ne parle pas particulièrement de l'Irak ou de la Cisjordanie. C'est plus universel. Je travaille plutôt comme une archéologue. Pour moi, tout est cyclique, les choses se répètent dans un éternel recommencement de destruction et de construction – sans quoi on n'aurait rien à détruire. Pour ma première série de ce type, en 1982, je voulais travailler sur la représentation d'une ville en ruine. Après le siège, Beyrouth était une ville parfaitement moderne, avec des cinémas, des restaurants chic, des banques, mais en proie à la destruction. J'y suis arrivée en même temps que la force internationale. Il n'y avait plus de journalistes, Arafat avait quitté le Liban, Israël aussi.

Quel est votre rapport aux autres images relatives à ces zones en conflit ?

Je zappe toujours un peu, le soir, sur les chaînes d'information mais je ne suis pas une grande consommatrice d'images. Je n'en regarde pas beaucoup, et j'en fais moi-même très peu. J'ai plutôt envie d'apporter un peu de silence, de méditation. La presse écrite me fait davantage réfléchir. Pendant la première guerre du Golfe, en février 1991, [fin p.34] je n'avais pas de télévision, et c'est une toute petite image parue dans le *Time Magazine*, montrant un Jaguar bombardant une tranchée, avec des traces noires sur le sol jaune du désert, qui a déclenché en moi l'idée de la série *Fait* sur les stigmates topographiques de la guerre.

Comment regardez-vous le traitement médiatique des événements actuels ?

Ce qui me frappe en voyant les images télévisuelles c'est que ce sont éternellement les mêmes : la même architecture de mauvaise qualité bombardée, des morts, les hommes autour, les femmes qui pleurent. Les mêmes images que celles de Beyrouth en 1982 et 2006. C'est à désespérer de l'homme. Je comprends la théâtralité de la douleur manifestée par les victimes, avec les femmes en pleurs, les drapeaux, ça fait partie de leur culture. Mais pour nous, Occidentaux, ces images sont toujours les mêmes, et on ne voit plus rien. Mais qu'est-ce que les télé peuvent faire d'autre ? Pourtant, j'ai vu récemment une image intéressante : une vue aérienne montrant en Egypte les entrées de tunnels par où les combattants du Hamas font passer des armes et les vivres. L'entrée est protégée par une petite tente blanche, comme un camp de vacances, d'où un décalage incroyable entre la gaieté des tentes et la réalité de ce qui se passe en-dessous.

Avez-vous déjà travaillé avec des images télévisées ?

Oui récemment, pour la série *Eleven Blowups* : j'ai d'abord vu à la télévision, en avril 2005, le cratère formé sur une route par l'explosion de la voiture de l'ancien Premier ministre libanais Rafiq Hariri. Ça avait la taille d'un immeuble. A l'époque, ça sautait tous les jours avec 60 morts à chaque fois, avec cette aberration que la taille du cratère n'est pas liée au nombre de victimes. Je voyais ces cratères comme si la terre s'avalait elle-même, et que les choses disparaissaient au sein de la terre. J'ai visionné toutes les images filmées par Reuters où apparaissent des cratères liés à des explosions. La plupart ne passeront jamais à la télé tant elles sont insoutenables de corps déchiquetés. De toute manière, les images les plus violentes ne sont pas intéressantes formellement. C'est trop insoutenable, on ne réfléchit pas à ce qu'on voit. Ensuite, à l'aide de Photoshop, j'ai recomposé ces sources visuelles en les mélangeant à des fonds de pierres cassées issues de mes propres images. Ce n'est pas de l'information, ce sont plutôt des images de réflexion. En 2001, j'ai fait une grande exposition à Boston, quelques semaines après le 11 Septembre. Beaucoup d'Américains m'ont dit que les images de *Beyrouth* datant de 1984 les aidaient à comprendre ce qui venait de se passer, et à mettre à distance les événements. Cela vaut aussi pour moi : ces images m'aident certainement à supporter la violence du monde.

## Déchirures dans le tissu du réel : contextes de l'œuvre de Sophie Ristelhueber

David Mellor, extrait, in *Sophie Ristelhueber. Opérations*, Les presses du réel, 2009, p. 212-219

### Ruines et entropie

Dans ses photographies, Sophie Ristelhueber expose un univers d'objets abandonnés, de gravats, de terre et de ruines, mais elle s'est efforcée de tenir à distance le pathos traditionnellement associé à ce type de représentation. On pourrait dire qu'elle a ainsi évité ce que Robbe-Grillet appelait la « tragification systématique du monde (1) », à l'instar d'autres artistes importants de ces quarante dernières années qui ont saisi sur la pellicule des paysages bouleversés, tels Robert Smithson et Richard Misrach, ainsi que les « nouveaux topographes » Joe Deal, Robert Adams et Lewis Baltz. Cette stratégie visuelle propose une vision entropique du monde, où les perspectives sont agrégées, désorganisées, amoncelées au hasard (2), de manière incompréhensible pour le regard humaniste ordinaire. Robert Smithson, par exemple, estimait que « le 'nouveau cinéma' de Jean-Luc Godard, et le 'nouveau roman' d'Alain Robbe-Grillet étaient foncièrement entropiques... (3) ». Dans le cas de Sophie Ristelhueber, les espaces entropiques de gravats et de ruines élaborent des histoires spatiales. Dans le texte anglais accompagnant son installation *Eleven Blowups* (2006), elle citait les lieux de conflit qu'elle avait visités au Proche-Orient, expliquant comment ils s'inscrivaient dans son approche personnelle du passé récent : « Ce brassage d'éléments provenant de divers territoires – Arménie en 1989, Turkménistan en 1997, Syrie en 1999, Irak en 2000, Cisjordanie en 2003-2004 – participe de cette vision du chaos de l'histoire qui me hante depuis mon travail à Beyrouth en 1982. »

Au début des années 1980, Beyrouth était par excellence le lieu annonciateur de la guerre civile « moléculaire (4) », et un exemple d'entropie catastrophique. Dans son premier livre, *Beyrouth, photographies* (1984), Sophie Ristelhueber retraçait l'histoire de la violence collective depuis les années 1970 jusqu'aux conséquences du siège de Beyrouth en relevant les traces laissées sur le paysage urbain, vestiges lapidaires de faits dissociés. Cette violence, dit l'historien Samir Khalaf, avait fini par « domestiquer les tueries en en faisant une routine normale, quotidienne, en les transformant en *ahdath* (événements) aseptisés, dépouillés de tout remords et de tout calcul (5) », un sinistre état de fait se traduisant par « une ville moderne en ruines (6) ». Beyrouth joue donc un rôle dans la mise en scène par Sophie Ristelhueber du temps et de la civilisation, des traces laissées sur l'ancien et le moderne, de la construction et de la démolition : « ...il n'y a pas tellement de différence entre les ruines de Beyrouth et un viaduc dans les Alpes-de-Haute-Provence... (7) ». Le principe est identique dans *Dead Set* (2001), où sont alignés vestiges de colonnades romaines et logements sociaux désertés en Syrie : « L'alternance de constructions et de destructions humaines constitue un thème obsessionnel de mon travail (8) », explique-t-elle. Il s'agit de montrer différents moments de construction et de destruction parfois séparés par plusieurs millénaires, démarche qui rapproche l'artiste de l'archéologue. À propos du travail effectué pour la Délégation à l'aménagement du territoire et à l'action régionale en 1984-86, elle déclarait : « J'ai eu le sentiment de donner à voir une image fossilisée de la France, de faire un travail d'archéologue (9). » Sophie Ristelhueber a mis au jour les traces gravées au sol du changement perpétuel, de la civilisation et de la guerre. « Cette activité incessante au cours de l'Histoire produit des strates superposées (10) », un récit d'histoire spatiale ressemblant à la documentation photographique rassemblée en 1969 par Robert Smithson sur l'*Hôtel Palenque* au Mexique, un établissement à moitié construit mais déjà en voie de désintégration, avec sa piscine abandonnée (11), semblable à celle du Beyrouth de Sophie Ristelhueber, qui incarnait un modèle d'entropie en tant qu'effondrement le long de différentes échelles de temps (12), à la fois immédiates, récentes et archaïques.

### Élégies : intérieurs familiaux et espace public de mélancolie

Si l'artiste s'efforce de « détragifier » le monde, comme l'aurait souhaité Robbe-Grillet, on sent malgré tout poindre l'élégiaque dans son œuvre, souvent par le biais de l'intrusion de souvenirs, qu'ils soient d'ordre public ou privé. Dans son œuvre la plus récente (*Fatigues*, 2009), elle s'est mise en scène dans ce cadre élégiaque, se livrant à l'introspection, se filmant en train d'observer ses propres photographies documentant les bouleversements politiques (les palmiers bombardés d'*Irak* [2001] et des scènes de douleur individuelle – un lit, tiré de *Vulaines III*). C'est par rapport à cette dernière série – *Vulaines* (1989) – que la mémoire se déploie de manière particulièrement frappante. Elle avait évoqué avec Michel Guerrin un « double abandon de l'homme et de l'objet (13) » à propos du paysage désertique du Koweït jonché d'objets rappelant les sculptures de Rachel Whiteread, fossilisés, dénaturés, bottes recouvertes de sable, formes sans nom de matelas, couvertures. Elle s'identifiait avec eux, les imaginant comme des équivalents d'objets significatifs

de son enfance : il y avait « des journaux personnels, des couvertures écossaises qui ressemblaient à celles de mon enfance (14) ». Dans la série des *Vulaines*, le passé photographique de l'artiste se juxtapose, en noir et blanc, au regard affectueux du présent porté sur les meubles et les tissus de la maison de vacances familiale, sur les objets rattachés à l'enfance. Le sentiment de l'absence y est très fort, au point que le dessin des tissus, des papiers peints et des dessus de lit a conservé la trace du corps absent ; de la même manière que les individus sujets de son reportage de 1980 avaient été « avalés par le papier peint », dans *Vulaines III*, la forme de son corps subsiste telle une trace, imprimée sur un divan.

La série des *Vulaines* possède de nombreux points communs avec celle des *Barricades mystérieuses* (1995) ; toutes deux mettent en scène des objets familiers de l'artiste comme des invocations proustiennes de la mémoire. La sphère privée, celle des souvenirs de famille et des mythologies personnelles, qui joue un rôle capital dans *Vulaines*, figure également dans *Les Barricades*. On a affaire à des scènes intimistes ramassées, tronquées, richement colorées, jouant sur un trope d'obstruction discrète, reprenant le thème du morceau de Couperin composé au XVIII<sup>e</sup> siècle pour un public aristocratique (15). Dans *Les Barricades*, la scène s'est déplacée dans un intérieur bourgeois, où les surfaces évocatrices forment un écran. Ces barricades ne sont bien entendu pas les seules ; il y a aussi les routes déchirées et obstruées de Palestine dans *WB*, où le corps de l'artiste est écrasé par le poids de l'Histoire, et non plus par les ravissements de la maison d'enfance. Dans la première moitié de l'œuvre, les surfaces usées et familières installent une thématique : zones décoratives dans un intérieur, papier peint orné, motifs cousus ou brodés (on distingue une vieille machine à coudre recouverte de son capot). La série se termine sur une photographie montrant l'arrière d'un piano à queue flanqué – encadré – par deux dossiers de chaise recouverts de tissu à motifs dans le style des années 1940, et l'on s'imagine écoutant le morceau de Couperin.

Cet objet choisi parmi les monuments de l'enfance joue un rôle similaire à celui d'un tableau autrefois accroché dans la maison familiale, et repris, surdimensionné, dans l'exposition *Autoportrait* (1999). Portrait d'une femme mûre, il rappelle pourtant l'univers singulier des intérieurs confinés peints par Cézanne au début de sa carrière, tableaux placés sous le signe de la claustrophobie et de la présence écrasante du père. Les clichés que Sophie Ristelhueber avait réunis autour de ce gigantesque portrait intime à l'huile (16) étaient des souvenirs de ses voyages en Azerbaïdjan et au Tadjikistan ; tous semblaient présenter une vision lugubre de patrie abandonnée : mur sans toit, parodie de maison, alignement d'échafaudages ressemblant à des gibets sur une terre dévastée.

La prise en compte par l'artiste des aspects affectifs de l'espace et de la géographie est doublement liée à la mémoire culturelle : surgissement involontaire de bribes de mémoire dans *Vulaines*, en écho au processus proustien, mais aussi mémoire incarnée des édifices passés et présents, fond salubre des conflits et des destructions contemporaines ; c'est le cas par exemple de la longue colonnade romaine de Palmyre dans *Dead Set*, ou du temple antique dans *Beyrouth, photographies*. À cela vient s'ajouter la mise en avant récurrente de l'actualité politique qui vient s'inscrire sur des espaces tangibles de manière brutale, et parfois catastrophique, comme dans la série *Eleven Blowups*, un ensemble de clichés inspiré par un reportage télévisé de l'assassinat du Premier ministre libanais Rafik Hariri montrant le cratère laissé par la bombe (« Je me suis dit que c'était peut-être un moyen d'aborder l'Irak (17) »). En 2006, aux Rencontres d'Arles, ces traces violentes laissées sur le paysage, transformées en métaphores d'un autre conflit au Moyen-Orient, furent incorporées dans une demeure bourgeoise, produisant un effet troublant, similaire à celui créé par la série de Martha Rosler, *Bringing the War Back Home* (1968), où des images de la guerre du Vietnam étaient insérées dans de confortables maisons américaines aseptisées.

Cet effet de décalage est accentué par le fait que la série *Eleven Blowups* introduit dans cet intérieur bourgeois une note perturbante, une touche d'horreur anamorphique. Il s'agissait, expliquait l'artiste dans le texte accompagnant l'exposition, « des 'tombeaux' qui, plusieurs fois par semaine, voire plusieurs fois par jour, désormais, s'ouvrent sur la terre irakienne ». Il y avait quelque chose de chthonien, de gothique, d'étrange et de sublime dans ce tombeau placé dans un banal intérieur. L'élaboration d'une désolation quasi-biblique, d'un scénario digne des lamentations de Jérémie devant Jérusalem est l'un des thèmes récurrents de l'artiste, introduit de façon spectaculaire dans *Beyrouth, photographies*. En termes d'histoire culturelle de la photographie, il existait un précédent apocalyptique : celui des albums documentant les dommages de la Grande Guerre, qui avaient inscrit dans la culture nationale française l'image des dévastations. Ces clichés témoignaient de façon systématique des dégâts infligés à l'infrastructure rurale par les Allemands :

villes et villages détruits, paysages dévastés. C'est la totalité des destructions subies par la France rurale qui était soumise à un regard clinique et traumatisé (18).

### L'inhumain

Ces photographies de l'après-guerre montraient l'irruption de pouvoirs destructeurs sur le sol français, assemblant sol national et menace de l'étranger. La réinsertion dans un contexte français des signes de conflits présents et passés au Moyen-Orient est l'un des tropes récurrents du travail de Sophie Ristelhueber. À la suite des attaques du 11-Septembre, Raymond Depardon, ami intime de l'artiste, avait suggéré d'opérer cette transposition imaginaire de l'Orient en France : « Et si l'efficacité de la vie moderne nous pousse, nous devons rester, en France, le plus possible des Orientaux (19). » Dans sa vidéo intitulée *Le Chardon* (2007), la terre, les pierres (20) et les routes d'un site français sont accompagnés d'un texte de Tolstoï extrait de son dernier roman, *Hadji Mourad* (1904), lequel établit un parallèle entre le rebelle musulman du Caucase et la ténacité d'une plante indestructible. L'artiste y voyait un lien avec son propre « triptyque irakien » et ses périples au Moyen-Orient et en Asie. En 1851, soldat dans l'armée du tsar, Tolstoï se trouvait en Tchétchénie ; il avait été témoin des conflits au Caucase et de la saga de l'insurgé *Hadji Mourad*. Les sites de l'expansion et des conflits coloniaux – le Caucase dans le cas de Tolstoï et de la Russie impériale – étaient, avec *Le Chardon*, réimplantés dans la métropole, en Arles, par le biais de projections d'espaces locaux résolument anti-impériaux, ou plutôt anti-coloniaux, au point de tourner en dérision l'idée même de maîtrise humaine sur un territoire « étranger » indigène. Nourrie de l'antihumanisme de Robbe-Grillet, qui rejette l'analogie anthropomorphiste, la stratégie formelle de Sophie Ristelhueber met en avant la suprême indifférence de l'espace, le spectacle d'un monde profondément étranger.

Sensible au courant anti-humaniste, l'artiste porte son regard sur un paysage neutralisé, fidèle à un type de diversité culturelle tourné vers l'Orient ; on en trouve un excellent exemple dans son projet japonais intitulé *Le Tunnel* (2003), où elle utilise un extrait du *Derviche et la mort*, de Mesa Selimoviç, un Bosniaque d'origine mêlée. Dans le roman, situé à Sarajevo, le personnage principal, désespéré par la mort de son frère, se livre à des réflexions inopportunes et antiromantiques sur le monde, la terre et l'espace : « L'espace nous accapare. Nous ne possédons de lui que ce que l'oeil peut parcourir. Mais il nous épuise, nous effraie, nous appelle, nous chasse. Nous nous imaginons qu'il nous voit, mais nous n'avons aucune importance à ses yeux, nous disons que nous le maîtrisons, mais nous ne faisons que profiter de son indifférence (21) ». *Le Tunnel* est en apparence un pittoresque passage piétonnier percé à flanc de montagne, ressemblant à une grotte du 18<sup>e</sup> siècle, et propose un périple dans la nature à la fois organique et inorganique. Dans *Beyrouth, photographies*, qui découvre une piscine envahie par des broussailles, l'artiste a recours à la tradition du pittoresque des ruines – Hubert Robert, Piranèse, les villes envahies de Max Ernst dont s'inspire le romancier J.G. Ballard. Mais le pathos, s'il y en a, est radicalement réduit par l'épigraphe du texte accompagnant le livre, tirée des écrits « inhumains » de Lucrèce (22). Cette citation renvoie à d'autres thèmes de l'artiste, notamment le vide des espaces désertiques. Dans *De Rerum Natura*, Lucrèce postulait un univers composé d'atomes irréductibles et de vide (*inanio*, rendre vide) (23). On pourrait dire que Sophie Ristelhueber retourne à ce vide et au processus du retour au néant, même dans une œuvre aussi tardive que *Le Chardon*, qui s'ouvre sur un long plan – rappelant le travail topographique effectué pour la Datar – d'une station de montagne montrant une piste « usée par les skieurs (24) ». Cette *kenosis* se retrouve dans l'attrait que suscitent les endroits désertiques pour les artistes contemporains et pour les penseurs de l'art et de la culture. Dans ce vide sont introduites frontières spatiales, division, creusement et séparation (25).

Les représentations d'étendues désolées situées dans des zones de conflit – Palestine, Irak et Koweït – pourraient être comparées aux clichés pris par Richard Misrach dans les secteurs de tests nucléaires du désert du Nevada. Dans un récent essai consacré à Misrach intitulé « Scapeland », Rebecca Solnit analyse la dimension imaginaire du désert : lieu isolé de l'exil et du châtiement dans le récit biblique, puis, plus tard, dans les années 1940, 1950 et 1960, lieu apocalyptique de l'Ouest américain où « près d'un millier de bombes nucléaires furent testées sur un territoire grand comme le pays de Galles (26) ». Le désert « a des exigences qui minent l'histoire de l'art que l'on pourrait appeler théorie du paysage... Le paysage n'est pas une analogie anthropomorphique (27) », affirme-t-elle, comme en écho aux critiques formulées par Robbe-Grillet vis-à-vis de la projection. Rebecca Solnit se demande si la pastorale, genre structurant de l'art paysagiste, n'empêche pas de « considérer plutôt le paysage comme un lieu complexe où l'avenir se prépare, des guerres secrètes se déroulent, des poisons sont dispersés, des histoires sont inscrites (28) ». Chez Misrach, précisément, « le nostalgique, paysage de la rêverie et de la retraite, est absent (29) ».

Paradoxalement, les clichés du désert pris par Misrach montrent une sorte de sublime paranoïaque, tandis que Sophie Ristelhueber a préservé les tensions de la pastorale en tant qu'antipastorale. C'est sans doute dans *La Campagne* (1997) que l'ironie est la plus frappante ; la mort s'est introduite dans le jardin : « Pour évoquer le génocide en Bosnie, des images de verdure, de paysages bucoliques qui, si on s'en approche, contiennent des maisons détruites, des arbres mitraillés (30). »

#### Une nouvelle topographie d'absences structurées

Ce sont des questions de vie et de mort qui entrent en jeu dans les paysages dissimulés et ambivalents de l'artiste, comme le montre le choix des sites – non seulement dans l'ancienne République fédérale de Yougoslavie, mais surtout au Liban, en Syrie, en Irak. Le fantôme de l'accord Sykes-Picot de 1916 délimitant les zones d'influence française et anglaise plane sur le travail de Sophie Ristelhueber au Moyen-Orient, et continue à se faire sentir dans le désastreux héritage des anciennes colonies. Sa stratégie – neutraliser les scènes de catastrophe en présentant des documents impassibles et décalés – n'est pas sans précédent. Les gravats sur la route que l'on voit dans *WB* rappellent les clichés réalisés en Crimée par Roger Fenton. C'est ce qu'avait déjà noté le critique Ian Walker à propos de l'exposition de Sophie Ristelhueber à l'Imperial War Museum de Londres en 1993 : « 1855 : à Balaclava, Roger Fenton photographie la Vallée de l'ombre de la mort, un endroit banal, presque un non-lieu, jonché de boulets de canon (31). » Fenton est maintenant considéré comme l'un des principaux représentants d'une approche documentaire moderniste, aplatie, désolée, à la recherche d'agrégats de matériel de réserve. Dans les années 1980, Sophie Ristelhueber a suivi cette trajectoire documentariste à la fois « moderne et classique (32) », s'inscrivant dans le mouvement de l'époque, caractérisé par l'intérêt pour la topographie, et dont John Davies fut l'un des représentants dans le nord de l'Angleterre. Les deux artistes travaillaient pareillement pour des agences gouvernementales : Sophie Ristelhueber pour la Datar, John Davies pour l'Arts Council de Grande-Bretagne. Tous deux avaient pour sujet et point de vue le transport ferroviaire. Sophie Ristelhueber avait choisi une approche structurelle et analytique pour représenter les paysages ferroviaires. « Je m'étais fixé un programme précis comprenant tous les types de paysages visibles de la voie ferrée : industriel, urbain, de petite et haute montagne, des vignobles, de la mer, de la plaine. En procédant de façon systématique, méthodique, après m'être rendue partout, je me suis rapidement aperçue des endroits où j'avais un point de vue intéressant (33). » De la même manière, John Davies détaillait viaducs, voies d'approvisionnement et centrales d'énergie, suggérant une nouvelle fascination pour un monde sous l'emprise de la technique, qui, malgré sa présence écrasante, était peut-être en train de disparaître, ou du moins de se transformer sous la pression des forces économiques de la fin du XXe siècle. À l'instar du couple Becher, pilier de l'école de Düsseldorf, John Davies et Sophie Ristelhueber s'attardaient sur les indices matériels, mais montraient aussi certains aspects de l'ossature du paysage. Davies trouva à Sheffield et à Stockport l'occasion de mettre en évidence un sublime aérien. Sophie Ristelhueber, quant à elle, qui s'était intéressé auparavant aux sinuosités du réseau de transport, était, comme Davies, particulièrement attirée par les hauteurs empierrées et montagneuses, comme en témoigne *Aux environs de Mont-Louis (Pyrénées-Orientales)* en mars 1984.

Dans les années 1980, la photographie topographique avait trouvé un nouvel élan, sous l'impulsion notamment des « nouveaux topographes » américains, Lewis Baltz, Robert Adams et Joe Deal, qui se firent connaître lors d'une exposition organisée en 1975 à la George Eastman House. En 1979, Robert Adams participa à la Biennale de Venise, contribuant ainsi à diffuser cette nouvelle approche du paysage en Europe continentale. Le mouvement se poursuivit en 1981 grâce à l'Arnolfini Gallery de Bristol, qui monta une exposition itinérante intitulée *New Topographics*. Dans un essai publié dans le catalogue accompagnant l'exposition, Paul Highnam signalait « une nouvelle sensibilité... un manque d'engagement émotionnel », relevant « les accusations, de la part de certains critiques, de froideur, de distance, de banalité (34) ». On peut sans doute établir des liens entre la redéfinition du paysage proposée par les nouveaux topographes américains et celle de Sophie Ristelhueber à partir de ce que Paul Highnam appelle « le style réducteur des images [qui], tout en évoquant le minimalisme par certains côtés, [montre] des traces de vie qu'un examen attentif et prolongé des photographies révèle abondantes (35) ». Mais la comparaison vaut surtout pour la thématique d'une autre trace : celle de la présence absente (36).

(...)

## Notes

1. Alain Robbe-Grillet, « Nature, humanisme et tragédie », *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963, p. 67.
2. G. Bateson, *Mind and Nature : A Necessary Unity*, New York, E.P. Dutton, 1965, p. 228.
3. Robert A. Sobiesck, *Robert Smithson : Photo Works*, Los Angeles County Museum of Art, University of New Mexico Press, 1993, p. 27.
4. Voir Hans-Magnus Enzensberger, *La Grande Migration*, suivi de *Vues sur la guerre civile*, traduction de Bernard Lortholary, Paris, Gallimard, 1995, p. 89.
5. Samir Khalaf, *Civil and Uncivil Violence in Lebanon/A History of the Internationalism of Communal Conflict*, New York, Columbia University Press, 2002, p. 235.
6. Sophie Biass-Fabiani, « entretien avec Sophie Ristelhueber, Paris, le 23 février 2000 », *La Liste*, p. 1.
7. *Ibid.*
8. *Ibid.*
9. *Ibid.*
10. *Ibid.*
11. Robert A. Sobieszeck, *Robert Smithson : Photo Works*, Los Angeles County Museum of Art, University of New Mexico Press, 1993, p. 110-129.
12. « Très souvent, c'étaient les lents processus presque indétectables qu'il capturait sous le terme d'« entropie ». En physique, le terme renvoie à un principe de dégradation d'un processus vers le désordre chaotique. Smithson en a élargi la signification pour décrire tous les changements irréversibles qui conduisent à l'effondrement. Il a même appliqué le trope du processus entropique à la perception et la faculté cognitive de l'homme. Les mêmes principes régissant la réalité matérielle de l'homme contrôlent aussi sa conscience. » ; T. Trummer, « The Waste Land/About the Exhibition », *The Waste Land*, Österreichischen Galerie Belvedere, Vienne, 2001, p. 6-19, 16-17.
13. Michel Guerrin, « Les obsessions de Sophie Ristelhueber », *Le Monde*, 27 septembre 1992.
14. *Ibid.*
15. Le titre de l'œuvre de Couperin, *Les Barricades mystérieuses*, s'inspire, semble-t-il, des masques portés par les mystérieux participants à un divertissement intitulé *Le Mystère, ou Les Fêtes de l'inconnu*, écrit par le musicien pour sa bienfaitrice, la duchesse du Maine, en 1714 ; voir J. Clark et D. Cannon, *The Mirror of Human Life : Reflections on François Couperin's Pieces*, Redcroft, 2002, p. 67-68.
16. La symptomatique de la dissimulation, particulièrement présente dans *Les Barricades mystérieuses*, se retrouve également dans Autoportrait : « Au sol, disposés verticalement dans l'espace, sont installés huit panneaux photographiques de hauteur anthropomorphique, qui interdisent la vision d'ensemble et obligent au parcours » ; D. Privat, « Paris, Sophie Ristelhueber, Galerie Arlogos, 9 septembre – 24 octobre 1999, *Art Press*, n° 251, p. 90.
17. Entretien avec l'auteur, Tate Britain, 16 mai 2008.
18. Ces albums avaient pour objectif de documenter les futures réparations exigées : tombes profanées et cercueils éventrés y figuraient en abondance, minimisant le pillage des tapisseries des Gobelins. D'autres volumes furent consacrés à l'économie rurale, comme par exemple les arbres abattus le long des routes, ou les machines agricoles détruites par les envahisseurs.
19. M. Guerrin, « Artistes et photographes sur la ligne de fracture entre réel et fiction », *Le Monde*, 22 septembre 2001, p. 34.
20. Parallèlement aux longs plans séquences de parois rocheuses, on découvre des prises de vues verticales du revêtement routier ; on pourrait évoquer ici *Mirobolus Macadam et Cie*, de Jean Dubuffet (1946), considéré comme le moment fondateur de l'« Art brut » comme pâte picturale, qui se concentre pareillement sur l'asphalte et les surfaces goudronnées. La roche qui défile donne un sentiment lapidaire et impitoyable. La dureté de la pierre et le palimpseste formé par l'histoire de la route goudronnée sont contrebalancés par la vitalité organique et têtue de la bande sonore, qui fait entendre l'introduction d'*Hadji Mourad* de Tolstoï.
21. M. Selimovic, *Le Derviche et la mort* [1966], traduction de M. Begic et S. Meuris, Paris, Gallimard, 1977, p. 95. L'artiste avait enregistré un extrait du roman lu par des villageois vivant à proximité de l'installation, enregistré qui fut ensuite diffusé sur le site du *Tunnel*.
22. La citation est tirée du *De Rerum Natura* : « Et l'on n'ose croire que la substance de ce vaste monde est réservé à la mort et à la ruine, lorsqu'on voit de telles masses de terres prêtes à s'écrouler. » Ce fatalisme caractéristique des philosophes épicuriens de l'Antiquité s'applique donc peut-être au monde contemporain.
23. Les spatialités singulières de l'évidement dans les sites choisis par l'artiste dans le sud de la France ont été également minutieusement retracés par J.G. Ballard dans son roman *Super-Cannes* (1996). Alain Badiou, dans son essai intitulé *Lucretius contra Heidegger*, estime que Lucrèce se positionne en dehors de la « pensée tragique » : « Lucrèce est tout simplement impensable du point de vue de la pensée tragique... Chez Lucrèce, l'humain, produit d'une combinaison aléatoire des atomes, est mal adapté au monde, puisqu'il existe sans raison et est incapable de se former en tant que dominium » ; <http://stellarcartographies.wordpress.com/2008/06/03/Lucretius-contra-Heidegger/>. Les déserts infinis de Sophie Ristelhueber ne sont pas des bassins de captation du divin, mais les paysages de l'extinction : « ...la pensée non tragique est une pensée qui est prête à aller jusqu'au bout et à accepter la totale insignifiance de notre existence » ; *ibid.*
24. Entretien avec l'auteur, Tate Britain, 16 mai 2008.
25. Lucrèce voulait montrer les limites de l'homme, avec ses conséquences politiques, reconnaissant le dieu romain Terminus, qui partageait le temple de Jupiter Optimus Maximus.
26. Rebecca Solnit, « Scapeland », *Crimes and Splendour*, Bulfinch, 1996, p. 42.
27. *Ibid.*, p. 44.
28. *Ibid.*, p. 45.
29. *Ibid.*
30. Michel Guerrin, « Artistes et photographes sur la ligne de fracture entre réel et fiction », art. cit.
31. I.Walker, « Sophie Ristelhueber/Imperial War Museum », *Untitled*, printemps 1993.
32. P. Roegiers, « Le paysage français sous l'œil des photographes », *Le Monde*, 5 janvier 1990.
33. P. Roegiers, « Le paysage en coupe », *Révolution*, 10 mai 1985.
34. Paul Highnam, « American Topographics », *New Topographies*, Arnolfini Gallery, Bristol, 1981, p. 3.