

la photographie  
dominique baqué

# LA TRAGÉDIE ET L'INSIGNIFIANCE THE UNSHOWABLE TRUTH

■ Elles sont deux et, quoique selon des modalités différentes, interrogent la perception, la question du regard, les ambiguïtés du « voir », le troublant dialogue entre vérité et fausseté.

Noémie Goudal, dans sa précédente série, inventait des paysages impossibles mais grandioses : dans des lieux désaffectés à la beauté déchue, usines, entrepôts, sites industriels livrés à l'abandon, là où le temps et la nature ont repris le dessus, elle intégrait de sublimes photographies de paysages en grand format.

Redoublement de l'illusion perceptive : avec *Iceberg*, Goudal a créé un faux bloc de glace en polystyrène, qu'elle fait ensuite flotter à la surface de l'eau. Brouillant les repères et les perceptions, l'artiste complique encore l'affaire, si je puis dire, avec son *Blockhaus*, qui paraît du même coup faux lui aussi, alors qu'il s'agit d'un vrai blockhaus, étonnamment immergé dans l'eau. Vertige de la perception qui n'y comprend plus rien, monde des tromperies et des faux-semblants, perte ontologique de la différence fondatrice entre le vrai et le faux.

Avec ses *Observatoires* en noir et blanc, issus de la série *The Geometrical Determination of the Sunrise* (2013), Goudal explore à la fois sa curiosité pour les architectures rituelles conçues selon l'axe du soleil, et sa passion pour le béton, qui a signé les architectures modernistes mais aussi fascistes, notamment dans l'entre-deux-guerres, proposant ainsi un inventaire fictif des architectures modernes, une typologie des formes.

Le processus est ici relativement complexe : Goudal photographie un élément architectural – par exemple, un fragment d'escalier de la Fondation Ricard –, qu'elle retravaille sur ordinateur, puis elle imprime le motif qu'elle colle sur une structure solide, comme le bois, découpé à la dimension de la forme architecturale. Enfin, elle amène, déporte cette image/forme dans le vrai paysage. Ici aussi, comme dans la précédente série, les collages sont apparents, signifiant à un œil attentif qu'il ne peut donc s'agir d'un « vrai » béton, ni d'une « vraie » architecture.

Plongées dans une eau blanche, sans relief ni vagues, ces vraies/fausses architectures peuvent être lues comme des stèles, comme les tombeaux d'un 20<sup>e</sup> siècle fécond en catastrophes et en massacres.

Néerlandaise, Ellen Kooi a toujours noué un rapport intime avec la nature de son pays. Mais, tandis que les précédentes séries témoignaient d'un rapport heureux à cette nature et à l'enfance, aussi, puisque de jeunes enfants rayonnaient dans prés et bois, avec *As It Happens* (2013), le climat s'est assombri. L'inquiétante étrangeté est partout, elle hante les forêts devenues menaçantes, les ciels violets d'orage et de colère, les eaux troubles et opaques de lacs où se noyer. Les formats sont toujours panoramiques, et l'artiste travaille en amont : croquis, repérages des lieux, choix du modèle adéquat – majoritairement une fille à la frontière de l'enfance naïve et de l'adolescence torturante. Mais la mise en scène s'est infléchie du côté de sa part d'ombre.

## FORCE SECRÈTE

Deux motifs récurrents se déclinent dans un climat devenu anxiogène : la fuite de la jeune fille devant une menace inconnue, et la maison apparemment banale mais isolée dans la nature, et qui ne peut pas ne pas évoquer l'atroce manoir de *Psychose*. Si certaines images jouent sur l'ambiguïté, la plupart connotent une violence advenue ou à venir : dans une campagne digne d'un tableau flamand de la grande époque, une (très) jeune fille brune cache son visage terrifié. Mais l'une des mises en scène les plus anxiogènes reste sans nul doute ce lac de boue et de vase où flotte, telle une Ophélie demi-morte, demi-vivante, eau montant jusqu'à la bouche et regard vide, inexpressif – mort déjà ? –, une pâle adolescente dont les mains chassent – ou caressent ? – la multitude de têtards noirs qui grouillent sur les alluvions sablonneuses, écœurants, répulsifs. Mais à côté, ce paradoxe de l'image : ce magnifique plant de jonquilles dont le jaune d'or semble rédimier l'opacité de la scène. C'est la force secrète et la beauté si étrange de l'œuvre d'Ellen Kooi.

## INHUMANITÉ TRANQUILLE

Mais lorsqu'il s'agit de la guerre, il n'est plus d'ambiguïté possible. Juste l'horreur à l'état pur, dont Alexis Cordesse a voulu témoigner, concernant l'un des pires génocides de l'Histoire, le génocide rwandais. On peut photographier la guerre, on peut photographier l'après-guerre : les villes dévastées, les ruines, les blessés, les tombes des morts. Cela fait sens, malgré tout. Mais comment photographier un génocide dont, par définition et notamment au Rwanda, il ne reste rien, comme s'il ne s'était finalement RIEN passé ? C'est la question à laquelle s'affronte Cordesse depuis qu'il s'est dépris du photojournalisme, de son trop fameux « instant décisif », de son pathos exacerbé, de son obscurité du voir.

En 1996, il se rend pour la première fois au Rwanda, hanté par ce chiffre tellement épouvantable qu'il en vient à dépasser l'entendement : un million de Tutsis tués en trois mois, par les voisins, les instituteurs, les prêtres, et même les parents ou les enfants, sous les exhortations délirantes de la RTLM (Radio Télévision Libre des Mille Collines).

Cordesse revient en 2004, au moment où une campagne gouvernementale a été lancée pour susciter les aveux des crimes commis, afin de hâter la réconciliation nationale. Les prisons regorgent de bourreaux qui, s'ils avouent, bénéficient de peines plus légères : ce sont eux que Cordesse va réussir à faire parler. On le sait depuis les incontournables livres de Jean Hatzfeld, ils racontent, froidement, mais n'éprouvent aucun regret, aucune conscience morale. Dès lors, que pourra être l'« après vivre-ensemble » ? Enfin, plus tard, en 2013, lorsque le danger a été écarté, l'auteur revient une troisième fois photographier, en très grands formats, de somptueux paysages de forêts et de plaines, telles des figures de l'Afrique *mater*, de l'Afrique éternelle. Pourtant, aussi somptueux soient ces panoramas, qui rappellent la grande peinture classique de paysage, quelque chose plane comme une menace informulable sur les forêts luxuriantes et les plaines dorées.

Car c'est là que, bien après le génocide, se cachent encore les Tutsis, notamment dans les marais, pour échapper à leurs bourreaux. Ambiguïté de ces paysages donc, qui allient la somptuosité et l'horreur...

En contrepoint à ces sublimes grands formats, Cordesse expose douze diptyques, de format modeste, pris à hauteur d'homme et selon les règles de l'objectivisme, qui confrontent un sujet, homme ou femme, et sa parole, sobrement retranscrite sur le volet droit du diptyque. Aucune expression sur leur visage, des vêtements quelconques, si l'on excepte une casquette siglée Nike et un bermuda en jean déchiré, comme en portent les jeunes Occidentaux, mais qui, dans ce contexte, étonnent un peu.

D'emblée, un sentiment de pitié : nul doute, ces gens sont les victimes rescapées du massacre, et je m'apprête déjà à saluer leur surhumaine dignité. Puis je lis les textes et là, tout bascule : comme un regard qui s'inverse, comme une nausée qui me monte à la gorge. Ceux que je prenais pour de misérables rescapés sont ceux-là mêmes qui ont torturé, se sont acharnés à coups de battes, ont découpé les corps de tous – vieillards, femmes, enfants – à la machette, l'une des armes les plus brutales qui soient. Dès lors, comment puis-je les regarder, puisqu'enfin j'ai compris mon erreur d'Occidentale toujours prompte à la compassion ?

Cordesse, lui, dit ne porter aucun jugement moral. Moi, j'ai du mal à échapper à la haine. Car je lis : « J'avoue avoir tué Béatrice Uzabiriza le 17 avril 1994 [...]. Elle a essayé de s'échapper [...]. Je l'ai rattrapée et l'ai ramenée sur la rive où je l'ai décapitée à coups de machette » (un cultivateur). Et ceci, insupportable : « Dans le temps, c'était devenu vraiment populaire de tuer les Tutsis. Donc de tuer ces enfants, ça ne m'a rien fait » (un maçon).

Une femme jette ses propres enfants dans la rivière car ils sont nés Tutsis et qu'elle est Hutu. Un autre évoque la défense de tous les bourreaux, l'éternel « devoir d'obéissance », et l'on pense aux nazis lors de leur procès. Sagesse du bourreau,



enfin : « Les gens étaient devenus des animaux. Depuis le début des massacres, tout le monde ne pensait plus qu'à tuer » (un cultivateur). L'énigme demeure entière, et elle rend fou. Comment un prêtre peut-il décapiter un enfant à la machette ? Un mari trancher sa femme ? Un ami découper celui qui fut le plus proche ? Qu'est-ce qui fait d'un humain un monstre absolu ? Et sur-

De haut en bas/*from top* : Alexis Cordesse. « Sans titre, Forêt primaire de Nyungwe ». Série « Absences, Rwanda ». 2013. (Court. Les Douches La Galerie). "Primal Forest of Nyungwe" Noémie Goudal. « Reservoir ». 2012. 168 x 208 cm. (Court. galerie Les filles du calvaire). Ellen Kooi. « Duinmeer - Lissen ». 2012 100 x 179 cm. (Court. galerie Les filles du calvaire)

tout, qui a la réponse ? Cordesse ne répond pas, il montre, avec ses documents photographiques et ses archives sonores.

Mais les « aveux » – titre de la série – sont justement terrifiants au sens où, non seulement ils n'expliquent rien, mais profèrent une inhumanité tranquille. Comme si l'humanité s'était retirée. Reste alors l'hypothèse kantienne : celle du « Mal Radical ».

Peut-on continuer à écrire, après avoir vu *Rwanda*, d'Alexis Cordesse ? Non, aurait sans doute répondu Adorno, comme il l'avait énoncé après Auschwitz. Pour autant, peut-être est-il possible de trouver des « éclats du quotidien » qui, l'espace d'un instant, certes, peuvent annihiler la souffrance. Aussi, pour clore, quelques fragments de couleur et d'espoir : Pierre Laniau et Kourtney Roy.

#### IMAGES MODESTES

Pierre Laniau fait partie de ces « flâneurs » qui sillonnent la ville à la recherche de la rencontre magique, placée sous le signe d'un « hasard objectif » qui rappelle André Breton : rien de spectaculaire, tout au contraire le modeste, le discret. Le rebut, laissé là, au coin de la rue, ce « fétiche de rue » autour duquel va pouvoir se nouer une histoire que le regardeur complètera au gré de son désir.

Un sweat-shirt rayé abandonné sur un banc métallique, tel le moulage de celui qui l'a quitté et que Laniau baptise avec humour *In situ d'après Buren*. Un amas, sur un trottoir, de fragments d'étagères désarticulées forme comme une installation d'art minimal (*Nu descendant l'escalier*, en raison de l'analogie des formes) ; ailleurs, au contraire, devant un mur de pierre aux strates rugueuses de blanc, gris et ocre, un plot et une improbable stèle pyramidale font signe vers les cultures dites primitives, ou antiques. L'art au coin de la rue... Enfin, un quadriptyque articulé autour d'un générateur, qui semble attirer tous les rebus possibles comme un aimant : un matelas fatigué d'avoir supporté trop de corps, des bidons en plastique, une étagère vide et tristement intitulée « World of Art » – l'art est-il mort, ici?... Mais Laniau rédime le déchet par des titres à la fois humoristiques et graves : *Adam et Eve chassés du Paradis*, *Tentative d'épuisement d'un lieu d'après Perec*, *le Penseur...* Pas plus que leurs objets, les images ne sont spectaculaires : modestes au contraire, voire pauvres, proches de l'inintéressant. C'est qu'à « la fausse noblesse, [Pierre Laniau] préfère la fragile poésie, la dignité du mendiant » (Roxana Azimi).

#### HUMOUR ET LÉGÈRETÉ

Éclat des petits riens chez Laniau, couleurs et jeux avec soi-même chez Kourtney Roy, qui se prend pour unique modèle dans le contexte des années 1950, femme fatale, secrétaire ou *girl next door*, vêtue de robes fleuries à la taille ceinturée, petits sacs à main très *girly*, parfois chiot de compagnie, escarpins, maquillages forcés et casque de perruque blonde.

Certes, Roy n'a pas le génie de Cindy Sherman, à qui on l'a sans doute trop souvent comparée : si elle endosse des identités multiples, c'est avec légèreté, humour et en ne revendiquant nulle posture post-moderne. L'univers de Roy est « pop », renvoie souvent aux *comics* ou aux films de série B, bref à une forme de *low culture* qu'elle assume pleinement.

Son travail est aussi un hommage à l'Amérique et à ses mythes : la route, le désert, les bords du Mississipi avec ses célèbres bateaux à roue à aubes, le « Clarksdale », vieux cinéma mythique coincé entre deux hauts buildings, la maison de vacances des parents d'Elvis Presley... C'est gai, c'est ludique, pop : les images ne revendiquent rien d'autre que le claquement des couleurs primaires, le bleu du ciel, le charme du rétro, la beauté de la femme et, osons le dire, la séduction des stéréotypes. Loin de l'horreur innommable du Rwanda. ■

Noémie Goudal, *Haven Her Body Was*, et Ellen Kooi, *As It Happens*, galerie Les Filles du Calvaire (14 mars - 26 avril 2014). Alexis Cordesse, *Rwanda*, galerie Les Douches (28 mars - 17 mai 2014). Pierre Laniau, *Bris et chuchotements*, galerie RX (7 mars - 18 avril 2014). Kourtney Roy, *Fixed in no-time*, galerie Catherine et André Hug (6 mars - 5 avril).

There are two of them, and each, in a different way, interrogates perception, the question of seeing, the ambiguities of what we see and the disturbing dialogue between truth and falseness. In her last series of photos Noémie Goudal invented impossible but imposing landscapes: in abandoned places with a certain fallen beauty, factories, warehouses and other industrial sites transformed by time and nature, she placed sublime, large format landscape photos.

Her current work is even more fraught with perceptual illusions. For *Iceberg*, Goudal made a fake block of ice out of polystyrene and then set it floating on the water. Another, even more confounding photo, *Blockhaus*, appears fake but really is a bunker, looking unreal half underwater. Our

powers of perception fail us; in this world of tricks and false appearances we find ourselves dizzy in the face of the ontological loss of the fundamental difference between the true and the false.

In her black-and-white *Observatoires* from the series *The Geometrical Determination of the Sunrise* (2013), Goudal simultaneously explores her curiosity about ritual structures designed to frame the solstice and her fascination with concrete, the defining material for both modernist and fascist architecture, especially between the two world wars, producing a fictional inventory of modern architecture, a typology of forms.

The process involved here is relatively complex. She photographs an architectural element—for example, a fragment of the staircase at the Fondation Ricard—then reworks the image on a computer and prints it out and mounts it on a solid structure such as a wood block cut to match the shape of the building. Finally, she takes this image/form and sets it into a real landscape. Here too, as in the preceding series, the fabrication is visible, signaling to the attentive eye that this cannot be “real” concrete nor a “real” building.

Plunged into white water, with no relief nor waves, these real but fake structures can be read as a kind of stele, like tombs from a twentieth century clogged with catastrophes and massacres.

#### A SECRET STRENGTH

The Dutch photographer Ellen Kooi has always cultivated a close relationship with the forests, water and light of her country. But where her previous work celebrated a cheerful relationship with nature and childhood with photos of beaming children in fields and woods, in *As It Happens* (2013) the atmosphere turns darker. A disturbing strangeness is everywhere. It haunts the now menacing forests; the stormy, angry purple skies; the troubled, dark waters of lakes waiting for a drowning. The formats are always panoramic and the artist's preparation is meticulous: drawings, location scouting, careful choice of the right model, usually a girl at the threshold between naïve childhood and tormented adolescence. The staging is always very noir.

Two themes are iterated in various anxiety-filled settings: a girl fleeing some unknown danger, and a house that looks ordinary enough but is lost in some lonely location that inevitably suggests the Bates motel in *Psycho*. Some of the

images are deliberately ambiguous but most suggest a violent act has occurred or is about to. In a country scene worthy of a Dutch master painting, a young brunette hides her terrified face. One of the most discomfiting pictures shows a lake of mud and silt in which, like some half-dead, half-alive Ophelia, with the water lapping up to her mouth, her face expressionless and her eyes empty—is she already dead?—floats a pale teenage girl, her hands searching—or caressing?—the multitude of black tadpoles swarming on the sandy sediment. The sight is nauseating and repulsive. But next to the water is what makes the image so paradoxical: a magnificent bunch of jonquils whose golden hue seems to redeem the scene's darkness. This is the secret strength and strange beauty of Kooi's work.

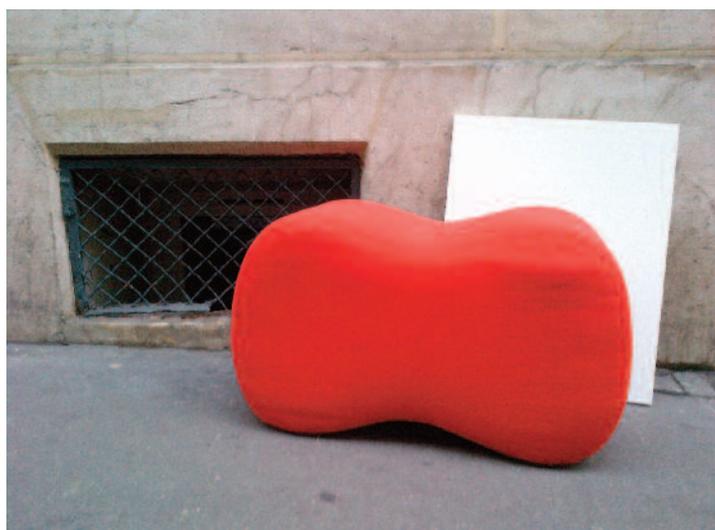
#### SERENE INHUMANITY

When it comes to war, ambiguity becomes impossible. Just pure horror. This is what Alexis Cordesse has sought to witness, in regard to one of history's worst genocides, in Rwanda.

You can photograph war. You can photograph its aftermath: devastated cities, ruins, the wounded, graves. That makes sense, after all. But how to photograph a genocide that by definition, especially in Rwanda, left nothing behind, as if—in an atrocious outrage to the memory of the victims—nothing had really happened? This is the question Cordesse confronted. He decided to forgo photojournalism's saturated “decisive moment,” its exacerbated pathos and obscene gawking.

He first went to Rwanda in 1996, haunted by a figure so frightful that it passes understanding: a million Tutsis killed in three months by their neighbors, teachers, preachers and even parents and children, incited by the insane exhortations of the radio station RTLM (Radio Télévision Libre des Mille Collines).

Cordesse went back in 2004, at a time when the government had launched a campaign for people to admit the crimes they had committed, in order to hasten national reconciliation. The prisons were full of executioners whose sentences were reduced if they confessed. Cordesse was able to get them to talk. As readers of the vitally important books by French journalist Jean Hatzfeld know, these killers gave cold-blooded accounts of the events without the slightest expression of regret or



guilt. How could this permit some kind of collective closure? Finally, three years later, in 2013, with the danger past, Cordesse went back a third time to make very large format photos of gorgeous landscapes, forests and plains like figures of Mother Africa, eternal Africa. Yet, sumptuous as these panoramas may be, recalling classical landscape painting, there is a vague sense of menace in the lush forests and golden plains.

These are, in fact, places where long after the genocide Tutsis still hid to escape murder, especially in the swamps. Hence the ambiguity of these landscapes, with their mix of magnificence and horror.

In counterpoint to these heavenly large format pictures are twelve diptychs of modest size, shot at eye level and according to the rules of objectivity, each matching a single man or woman with a recording of their testimony, soberly transcribed on the diptych's right-hand panel. Their faces are expressionless and not even their clothing is distinctive, with the exception of a Nike baseball hat and a pair of shorts made of

De haut en bas/from top:  
Kourtney Roy. « Steam Boat ». 2012.  
100 x 130 cm. (Court. galerie Catherine  
et André Hug, Paris)  
Pierre Laniau. « Nana ». 2010-2014  
Impression jet d'encre sur papier  
baryté. 60 x 80 cm. (Court. galerie RX)  
Inkjet on baryta paper

torn jeans, garments common enough for Western youth but a little surprising in this context.

The first thing these photos inspire is pity. You think these are survivors of the massacres, and you're ready to salute their superhuman dignity. Then you read the texts and everything turns upside down. Nausea fills the throat. The people who seemed to be victims are perpetrators. They beat people to death and dismembered the bodies of the elderly, women and children with machetes, one of the most brutal weapons imaginable. How can you look at them once you've realized the error of your Western gaze, always so eager to be compassionate?

Cordesse does not pass any moral judgment. For me, I have trouble

not feeling hatred when I read: "I confess to killing Béatrice Uzabiriza on April 17, 1994... She tried to get away... I caught her and took her to the river where I hacked her head off with a machete." (A farmer.) And the unbearable words: "At that time killing Tutsies was really popular. So when I killed these children, I didn't feel a thing." (A mason.) A woman threw her children into the river because they were born Tutsis and she was a Hutu. Another murderer invokes the eternal excuse of all executioners, that they were only obeying orders, and one thinks of the Nazis on trial in Nuremberg. All willing executioners. Finally, this: "People turned into animals. When the massacres started, all anyone could think of was killing." (A farmer.)

The mystery remains unresolved, and it is maddening. How can a preacher decapitate a child with a machete? A man cut his wife's throat? A man slice up his best friend? How do human beings become total monsters? And above all, who has the answer? Cordesse just shows us how it was, with his documentary photos and audio archives.

These "confessions," as the series is titled, are all the more terrifying in that while explaining nothing, what they express is a serene inhumanity. As if their humanity were gone. All that we are left with is Kant's concept of radical evil immanent in human beings.

Can one continue to write after seeing Cordesse's *Rwanda*? No, Adorno would certainly have answered, to paraphrase his dictum about the impossibility of writing poetry after Auschwitz. Yet perhaps it is possible to find those "flashes of everyday life" that, if only for a moment, of course, can wipe out suffering. Thus we will end with a few fragments of color and hope in the work of Pierre Laniau and Kourtney Roy.

#### MODEST IMAGES

Pierre Laniau is one of those *flâneurs* who wander about town in search of the magic encounter, the fruit of "objective chance" as André Breton put it. Nothing spectacular; just the opposite—something modest, discreet. The item abandoned on a street corner, an "urban fetish" around which one could spin a story that viewers can complete as they like.

A striped sweatshirt left on a metal bench, like a casting of the person who left it there, which Laniau humorously calls *In situ d'après Buren*. A pile, on a sidewalk, of

fragments of a dismantled bookcase arranged in the shape of a Minimalist art installation referencing *Nude Descending a Staircase*. In contrast, in front of a stone wall with course layers of white, gray and ocher, a platform and an improbable stele, invoking so-called primitive or ancient cultures. Art on every street corner... Finally, a quadriptych organized around a generator that seems to attract every possible cast-off like a magnet: A mattress tired from having supported so many bodies, plastic containers, an empty bookcase with the sad title "World of Art"—is art dead here? But Laniau redeems these cast-offs with titles that are both funny and very serious: *Adam and Eve Expelled from Paradise*, *Attempt at the Exhaustion of a Place According to Perec*, *The Thinker*, etc. The images are no more spectacular than the objects. Instead, they, too, are modest, even impoverished, almost uninteresting. Laniau "instead of false nobility, prefers fragile poetry, the dignity of a beggar." (Roxana Azimi)

#### HUMOR AND LIGHTNESS

Like the flashes of little nothings in Laniau's work, Kourtney Roy uses color and likes to play with her own image, using herself as her only model in 1950s settings—temptress, secretary, girl next door—wearing flowery dresses cut close at the waist, carrying little girly handbags, sometimes with a lapdog, high heels, heavy makeup and a blond wig like a helmet.

Roy lacks the genius of Cindy Sherman, to whom she is too often compared, no doubt. She adopts these many personas with a lightness and humor unsullied by a postmodernist posture. Hers is a pop world, often alluding to comic books and B movies, the kind of low culture with which she fully identifies.

Her work, then, is also an homage to America and its myths: the open road, the desert, the banks of the Mississippi with riverboats rolling along at dawn, the Clarksdale, a legendary movie house stuck between two tall buildings, the vacation home that once belonged to Elvis Presley's parents... It's all gay, playful and pop, putting forward nothing but snappy primary colors, the blueness of skies, old fashioned charm, beautiful women and, if we dare say it, the seductive power of stereotypes. Far from the unspeakable horror of Rwanda. ■

Translation, L-S Torgoff