

## **AUTOUR DE GASTON CHÉRAU : RÉACTUALISER L'ARCHIVE PHOTOGRAPHIQUE PAR UNE EXPLORATION HISTORIQUE ET ARTISTIQUE**

*Un entretien croisé entre Pierre Schill, Alexis Cordesse et Hale Tenger.*

*Propos recueillis par Alexandra de Heering et Pierre Schill*

*Les propos de Hale Tenger ont été traduits de l'anglais par Jean-François Cornu.*

L'écrivain Gaston Chérau (1872-1937) est missionné en 1911-1912 par le journal *Le Matin* pour couvrir la guerre qui oppose l'Italie à l'Empire ottoman en Tripolitaine (partie occidentale de la Libye romaine). Il y produit des articles qui seront publiés dans la presse ainsi que des photographies. De la découverte par Pierre Schill de ces documents disséminés en plusieurs endroits, sont nés une exposition intitulée « À fendre le cœur le plus dur » (2015-2016), à l'occasion de laquelle plusieurs artistes ont été sollicités pour travailler sur cette archive, mais aussi un ouvrage paru en 2018 sous le titre *Réveiller l'archive d'une guerre coloniale. Photographies et écrits de Gaston Chérau, correspondant de guerre lors du conflit italo-turc pour la Libye (1911-1912)*, qui comporte une édition critique et une analyse historique du témoignage de Chérau.

### **PRÉSENTATION DES INVITÉS**

**ALEXIS CORDESSE** (né à Paris en 1971) est photographe. D'abord photoreporter, il se met à partir du milieu des années 1990 en quête d'une nouvelle éthique du témoignage. Ses travaux ont été présentés à la Documenta XI à Kassel (2002), à l'International Center of Photography (ICP) à New York (2003), à Paris lors du Mois de la photo (2010 et 2017), au musée Nicéphore-Niépce de Chalon-sur-Saône (2021) dans le cadre d'une exposition rétrospective. Ils sont également présents dans de nombreuses collections publiques et privées, dont le Fonds national d'art contemporain, le Fonds régional d'art contemporain (FRAC) Auvergne, le musée Nicéphore-Niépce, etc.

Dans le cadre de cet entretien en deux volets, Alexandra de Heering interroge dans un premier temps Pierre Schill, qui a mené en tant qu'historien un long et minutieux travail d'étude autour de l'archive photographique de Chérau et qui nous parle de la dimension artistique du projet. Dans un deuxième temps, et parce que le dialogue autour de ce corpus se poursuit, Alexandra de Heering et Pierre Schill – lequel prend alors un rôle d'interviewer – vont à la rencontre de la plasticienne Hale Tenger et du photographe Alexis Cordesse, dont le travail entre en résonance avec le témoignage de Chérau. Ces deux artistes sont interrogés ici tant sur leur pratique artistique et leur rapport au document historique et au portrait, que sur l'impact que ce travail de création peut avoir sur l'archive elle-même, qui questionne une mémoire intime et collective.

**HALE TENGER** (née à Izmir en 1960) est artiste. Elle vit à Istanbul où elle crée une œuvre qui associe différents médias, dont la vidéo, la sculpture et la photographie, ainsi que des installations immersives de grande envergure. Elle a participé à plusieurs expositions biennales, parmi lesquelles la 6<sup>e</sup> Biennale industrielle d'art contemporain de l'Oural (2021), la 16<sup>e</sup> Biennale d'Istanbul (2019) et la 57<sup>e</sup> Biennale de Venise (2017). Elle a aussi à son actif des expositions individuelles, présentées notamment à la Galeri Nev Istanbul (2019), à la Rizzuto Gallery (Palerme, 2018), à Protocinema (New York, 2015), au Smithsonian Institute (Washington, 2011). Ses œuvres figurent dans diverses collections, notamment celles du Centre Pompidou, de l'Art Gallery of Western Australia et du Museum Voor Modern Kunst d'Arnhem.

**PIERRE SCHILL** est historien, chercheur associé au laboratoire Centre de recherches interdisciplinaires en sciences humaines et sociales (Crises) de l'université Paul-Valéry Montpellier 3. Il a récemment contribué à l'exposition « Photographies en guerre » présentée au musée de l'Armée à Paris (6 avril-24 juillet 2022) et participe au projet « "Histo-Arts". Éprouver les mondes (post)coloniaux. Médiation de l'histoire, entre arts et sciences sociales : pour une créativité sous contrainte de réalité » (Maison des sciences de l'Homme Sud).

**ALEXANDRA DE HEERING** est chercheuse associée à l'université de Namur et effectue un projet de résidence de valorisation d'un corpus visuel au laboratoire InVisu de l'Institut national d'histoire de l'art (INHA). Spécialisée en histoire sociale de la photographie en Inde du Sud qu'elle étudie à partir de corpus de sources diverses (visuelles, orales, écrites), elle élabore de nouveaux questionnements sur l'histoire de l'Inde et de ses marges. Ses publications les plus récentes sont parues dans *Photographica* (2021) et dans *Histoire et Mesure* (2018).

### I. REVEILLER L'ARCHIVE

*Alexandra de Heering (AdH) : Pierre Schill, vous êtes historien et avez redécouvert l'archive de Gaston Chérau. Pourriez-vous nous raconter cette expérience, nous présenter le corpus mais également nous dire ce que vous en avez fait ?*

Pierre Schill (PS) : Expliciter la découverte et la reconstitution de cette archive de guerre protéiforme – en ce qu'elle comporte non seulement des images au sujet de l'actualité du conflit italo-turc de 1911-1912 mais aussi des réalisations « pour soi » ainsi que de nombreux écrits – est important pour comprendre le sens du partage ultérieur qui en a été fait par et avec des artistes.

Le premier fragment de ce témoignage – une trentaine de tirages originaux sans indication d'auteur, de date ni de lieu – a été mis au jour en 2008 de manière fortuite dans les papiers d'un ancien député anticolonialiste français, Paul Vigné d'Octon, conservés aux archives départementales de l'Hérault. Grâce à l'investigation historique que j'ai ensuite menée, j'ai pu identifier Gaston Chérau comme l'auteur des photographies et découvrir la part la plus importante de son reportage à la Bibliothèque nationale de France qui détient l'essentiel des archives personnelles de cet écrivain reconnu dans le monde littéraire français du début

du xx<sup>e</sup> siècle, finaliste des prix Goncourt en 1906 et 1911. Une cinquantaine de tirages ont également été retrouvés dans la famille de ce dernier. Si ses photographies sont nombreuses, il s'avère en fait que c'est seulement à la réception des premières images réalisées par Chérau avec un appareil d'emprunt que son journal mesure la qualité de son travail et l'intérêt de disposer d'un reporter photographe sur les lieux de l'événement. Son abondante production photographique documente non seulement la guerre et ses conséquences dans la ville de Tripoli – notamment l'afflux de réfugiés –, mais aussi l'organisation urbaine de la cité portuaire et la vie quotidienne de ses habitants [Fig. 1, 2 et 3].

L'ensemble du témoignage photographique (environ 250 images) et écrit de Chérau ainsi reconstitué a fait l'objet d'une édition critique que j'ai dirigée et auxquels d'autres auteurs ont contribué<sup>1</sup>. La première partie de l'ouvrage réunit la production du correspondant de guerre ainsi que l'analyse historique de ce corpus. Nous avons fait le choix d'éditer cette documentation polymorphe sur des papiers de couleurs différentes de manière à restituer les multiples « formes de vie » vécues par Chérau : si elles sont nouées de manière inextricable, elles présentent également des spécificités en termes d'écriture et de rapport au réel que nous voulions préserver, selon leur dimension publique ou intime. La deuxième partie de l'ouvrage est consacrée

<sup>1</sup> Pierre Schill (dir.), *Réveiller l'archive d'une guerre coloniale. Photographies et écrits de Gaston Chérau, correspondant de guerre lors du conflit italo-turc pour la Libye (1911-1912)*. Grâne : Créaphis, 2018.



**Fig. 1** Gaston Chéreau, [Militaires italiens attendant l'ordre de l'assaut au moment de la bataille de Ain-Zara], 4 décembre 1911. Tirage au gélatino-bromure d'argent, 8,5 × 10 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms-15506-15654 : Papiers Gaston Chéreau, Ms 15 579.

**Fig. 2** Gaston Chéreau, *Prisonnières capturées à Ain-Zara*, 5 décembre 1911. Tirage au gélatino-bromure d'argent, 8,5 × 10 cm. Montpellier, archives départementales de l'Hérault, fonds Paul Vigné d'Octon, 21 F 25.

**Fig. 3** Gaston Chéreau, [Artisans juifs de Tripoli :] *Orfèvre - la montre, la main et le marteau*, 2 janvier 1912. Tirage au gélatino-bromure d'argent, 8,5 × 10 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms-15506-15654 : Papiers Gaston Chéreau, Ms 15 579.



au projet pluridisciplinaire « À fendre le cœur le plus dur », mêlant archives historiques et arts. Alors que je cherchais moi-même à élucider l'histoire de ces images impressionnantes aux origines énigmatiques, j'ai en effet décidé de sortir les photographies de leur « dormance » en proposant à des artistes de les interpréter dans leur champ créatif respectif (la danse, la littérature et les arts visuels). Nous y reviendrons plus tard, mais je peux déjà dire que, dans l'ouvrage, Caroline Recher en propose d'abord une analyse réflexive globale ; Quentin Deluermoz souligne ensuite l'intérêt de ne pas laisser le passé dans les seules mains de l'historien ; enfin, Mathieu Larnaudie, Smaranda Olcèse et Caroline Recher décryptent les processus à l'œuvre dans les créations des artistes invités à s'appropriier l'archive.

*AdH : Pourriez-vous expliquer ce qui a motivé la mise en dialogue avec des artistes ? En quête de quoi étiez-vous ? Et quel en fut le résultat final ?*

PS : Le partage de l'archive avec des artistes a été une façon personnelle et circonstanciée de surmonter

mon impossibilité initiale à prendre en charge les photographies exhumées parce qu'elles sortaient de mes domaines habituels de recherche : je n'avais jamais travaillé sur et à partir du médium photographique, ni sur les violences de masse et la colonisation. Toutefois, plus qu'un aveu de faiblesse, cette transmission doit en réalité être comprise comme un geste signifiant que l'historien n'est pas et ne doit pas être l'unique dépositaire de l'écriture du passé. Enfin, mon geste relève probablement aussi de la volonté de partager un fardeau trop lourd pour « ne pas demeurer seul à porter [...] le poids de telles images<sup>2</sup> », comme l'a exprimé l'historien de l'art Paul Bernard-Nouraud.

Le « réveil » de l'archive qui a résulté de cette sollicitation d'artistes a abouti à des appropriations multiformes du matériau historique par les écrivains Jérôme Ferrari et Oliver Rohe, la plasticienne Agnès Geoffray et le danseur-chorégraphe Emmanuel Eggermont, ainsi qu'à l'organisation de l'exposition « À fendre le cœur le plus dur » au Fonds régional d'art contemporain (FRAC) Alsace et au Centre photographique d'Île-de-France (CPIF). À cette

<sup>2</sup> Paul Bernard-Nouraud, « Compte rendu. Pierre Schill. Réveiller l'archive d'une guerre coloniale. Photographies et écrits de Gaston Chérau, correspondant de guerre lors du conflit italo-turc pour la Libye (1911-1912) », *Mémoires en jeu*, n° 13, printemps 2021, p. 126.

occasion, des œuvres d'autres artistes contemporains ayant abordé les questions du témoignage et de la représentation de la violence, intrinsèques à la production de Chéreau, dans différents contextes de guerre, antérieurs ou plus contemporains, ont également été exposées<sup>3</sup> [Fig. 4 et 5].



**Fig. 4** Pierre Schill, Vue de l'exposition « À fendre le cœur le plus dur », Sélestat, Fonds régional d'art contemporain Alsace, 23 mai-18 octobre 2015. Au mur, *Les regardeurs* d'Agnès Geoffroy (2015), table chronologique avec photographies et articles de Gaston Chéreau © Pierre Schill.



**Fig. 5** Pierre Schill, Vue de l'exposition « À fendre le cœur le plus dur », Sélestat, Fonds régional d'art contemporain Alsace, 23 mai-18 octobre 2015. Table chronologique avec les photographies de Gaston Chéreau datées du 6 décembre 1911 (détail) © Pierre Schill.

*AdH* : Parmi les projets exposés, pourriez-vous nous parler plus spécifiquement d'une des créations originales produites à partir de l'archive de Chéreau ? Comment l'artiste s'est-il/elle emparé de l'archive Chéreau, pour ensuite la revisiter ?

PS : Je souhaite ici évoquer le travail de la plasticienne Agnès Geoffroy qui a été séduite par le projet en raison de ses affinités avec les thématiques de l'archive et de la représentation de la violence. Elle a aussi été intéressée par l'idée d'interroger la brutalité manifeste ou latente de l'image coloniale et sa capacité à déclencher une réflexion sur l'histoire et la mémoire. Dans cette démarche de création, il m'importe de préciser que j'ai présenté l'archive Chéreau à Agnès Geoffroy sans lui fournir d'éléments de contextualisation, sur lesquels j'étais moi-même en train de travailler<sup>4</sup>. L'artiste disposait donc d'une totale liberté dans sa réactivation des documents et dans l'élaboration de son interprétation des images. Il est possible que cette source, encore à l'état de friche, ait occasionné une situation d'inconfort du fait du caractère énigmatique conservé par certaines images.

Je voudrais parler plus spécifiquement de deux des œuvres d'Agnès Geoffroy créées à partir des photos de Chéreau et portant une réflexion sur la représentation des victimes du conflit. Dans l'installation *Les gisants* [Fig. 6a et b], des victimes appartenant aux deux camps – c'est-à-dire à l'armée italienne et aux habitants de la région – sont réunies au sein d'une nécropole recréée et indifférente aux appartenances nationales et aux causes de la mort. Par ce geste, l'artiste prend soin de ces êtres dans un double geste d'exposition et de soustraction aux regards. Les représentations des victimes sont imprimées sur des plaques de verre, jouant la fragilité des anciens procédés photographiques et la possible brisure des images. Agnès Geoffroy a, par ailleurs, assombri ces représentations pour atténuer la violence des

<sup>3</sup> Jérôme Ferrari et Oliver Rohe ont écrit *À fendre le cœur le plus dur* (Arles : Actes Sud, coll. « Babel », 2017 [2015]), Agnès Geoffroy a créé *Les gisants* et *Les regardeurs* (voir plus loin) et Emmanuel Eggermont a produit le solo *Strange Fruit*. Le commissariat de l'exposition « À fendre le cœur le plus dur » a été assuré par Nathalie Giraudeau, directrice du CPIF, Olivier Grasser, alors directeur du FRAC Alsace, et Pierre Schill. Des œuvres de Kader Attia, Rossella Biscotti, Broomberg & Chanarin, Alexis Cordesse, Agnès Geoffroy, Lamia Joreige, Rabih Mroué et Estefanía Peñafiel Loiza ainsi qu'une installation d'Elise Vandewalle, *Strange Fruit*, archive de la création éponyme d'Emmanuel Eggermont, étaient également présentées dans le cadre de l'exposition.

<sup>4</sup> Sur la manière dont les artistes ont interprété l'archive, voir Caroline Recher, « Les temps de la photographie, les temps du regard », dans Pierre Schill (dir.), *Réveiller l'archive d'une guerre coloniale*, op. cit., p. 442-455.

photographies en en diminuant la visibilité, tout en invitant le spectateur à se rapprocher d'elles. Chaque plaque de verre est enveloppée dans un linceul de papier de soie – certaines découvertes, d'autres occultées – dans un geste de protection et de conservation de ces images douloureuses. Comme elles sont posées à proximité du sol, le spectateur doit se pencher dans une posture de recueillement pour les voir, et porter ainsi attention à ces archives sinon noyées dans le flot de la production du photoreporter. Dans *Les regardeurs* [Fig. 4], Agnès Geoffroy procède par association d'images réalisées par Chéreau lors d'une pendaison publique de Bédouins sur une place de Tripoli. Elle réalise une sorte de « face-à-face » entre, d'un côté, les habitants de la ville et, de l'autre, un militaire italien accompagné d'un homme issu d'une famille ottomane ayant accepté de collaborer avec les conquérants. Ces deux photographies sont séparées par un espace vide de surface équivalente à celle des images. Par ce procédé, les figures des victimes – les pendus – pourtant au centre de l'événement saisi par Chéreau sont escamotées, cachées. Aussi ce que les visages regardent en se faisant face, le spectateur ne le voit pas. Pour combler ce vide interstitiel, l'artiste invite à regarder ailleurs dans l'exposition : sur la table documentaire présentant le reportage de Chéreau et les photographies de l'exécution. Cette installation permet de comprendre que quatorze corps suspendus à un gibet étaient au centre de l'attention des « regardeurs » et ont été soustraits à nos regards.

Dans ces deux installations et par un processus d'in/visibilisation subtil qui cherche à restaurer la dignité des personnes représentées, Agnès Geoffroy questionne la signification du *voir* et la position de spectateur, hier et aujourd'hui, en jouant avec une forme de présence-absence des représentations victimaires. Son geste d'attention et de soin – par exposition ou soustraction aux regards – prend son sens en rattachant les photographies de Chéreau à leur contexte de réalisation. L'artiste choisit de montrer de manière précautionneuse les corps abandonnés dans la bataille et dont la trace a été sauvegardée par les photographes-témoins ; et, à l'inverse, elle choisit d'escamoter la violence des corps exhibés par les Italiens devant la foule de Tripoli et



**Fig. 6a** Agnès Geoffroy, *Les gisants*, 2015. Installation de photographies sur verre, papier de soie, 100 x 220 cm. Sélestat, Fonds régional d'art contemporain Alsace © Agnès Geoffroy.



**Fig. 6b** Agnès Geoffroy, *Les gisants* (détail), 2015. Photographie sur verre et papier de soie, 13 x 18 cm. Sélestat, Fonds régional d'art contemporain Alsace © Agnès Geoffroy.

surtout devant les lecteurs de la presse dans un usage instrumental où la photographie des pendus est censée signifier la mainmise italienne sur la Tripolitaine.

*AdH* : On vous a proposé de choisir des artistes avec lesquels vous voudriez poursuivre la discussion autour de la question de la réactualisation d'une archive photographique. Vous avez choisi de vous entretenir avec la plasticienne Hale Tenger et le photographe Alexis Cordesse. Pourriez-vous nous expliquer votre choix avant de passer ensemble à leur entretien ?

PS : J'ai pensé à Alexis Cordesse car un fragment de son œuvre *Absences* consacrée au génocide des Tutsis a été présenté dans l'exposition « À fendre le cœur le

plus dur ». Alexis Cordesse est un photographe dont le travail explore la part de manque des images et leur relation au récit historique. D'abord photoreporter, il s'est mis, à partir du milieu des années 1990, en quête d'une nouvelle éthique du témoignage en proposant notamment des formes susceptibles de traduire une réalité différente de celle qui nous parvient par les canons habituels de l'information. Cette démarche nous a semblé intéressante car elle fait écho aux interrogations et aux doutes par rapport à sa mission qui traversent les photographies et les lettres de Chéreau à son épouse, révélant la dimension sensible de l'expérience vécue et la position inconfortable du témoin.

J'ai également voulu engager la discussion avec Hale Tenger que j'ai récemment sollicitée pour prolonger l'élan initial de partage du témoignage de Chéreau avec des artistes. Ses œuvres, qui s'inspirent de sources culturelles, politiques et psychosociales, sont marquées par la stimulation simultanée des perceptions sensorielles et intellectuelles. Hale Tenger construit ses métaphores visuelles et auditives en élaborant des contenus complexes et riches de sens, qui incitent les spectateurs à vivre une expérience intime par la mise en relation de la mémoire, de l'espace et du temps.

Pour moi, comme pour ses premiers interprètes, l'archive coloniale produite par Chéreau relevait d'une forme de « souffrance à distance », la guerre en Tripolitaine n'ayant pas directement affecté la France. Aussi, j'ai souhaité décloisonner l'interprétation de ce témoignage et le soumettre à des artistes et des chercheurs libyens, italiens, tunisiens et turcs, directement concernés par son contenu. Le partage de cette documentation produite, utilisée puis conservée en Occident – qui sert donc de base à la manière dont l'histoire est écrite – vise en quelque sorte à la « déprivilegier », c'est-à-dire à la retirer de nos mains pour la sortir du prisme de production, de conservation, d'observation et d'interprétation occidentale. Ainsi, la plasticienne turque Hale Tenger est actuellement en train de réfléchir à une interprétation personnelle de l'archive de Chéreau.

## II. RÉINTERPRÉTER L'ARCHIVE

*Pierre Schill (PS) et Alexandra de Heering (AdH) : Hale Tenger, pourriez-vous commencer par nous expliquer les raisons qui vous ont motivée à vous associer à ce projet de réinterprétation artistique d'une archive historique réalisée en contexte de guerre coloniale ? Comment, en tant qu'artiste, envisagez-vous le dialogue avec des historiens et des archivistes dans le cadre de votre travail ?*

Hale Tenger (HT) : Dans le contexte de ce projet, qui transforme les archives de Chéreau en véritables leviers d'action, je considère votre invitation, Pierre, comme un geste très généreux qui pose les bases d'une observation de notre passé et de notre présent à la lumière du contexte colonial et, surtout, d'une possible métamorphose. Le recours à des langages esthétiques qui touchent nos sens et notre intellect ouvre en effet – je le pense – la voie à des perceptions transformatives. À mes yeux, ce projet peut être envisagé comme une plateforme de collaboration et d'échange d'idées et d'opinions entre des personnes issues de disciplines et de cultures différentes. J'espère vraiment que ce dialogue contribuera à une meilleure compréhension des attitudes coloniales d'hier et d'aujourd'hui.

*PS-AdH : Parlant du point de vue de l'historien-ne habitué-e à travailler dans des dépôts d'archives avec une certaine visée, nous sommes curieux de mieux comprendre la manière dont des artistes travaillent (dans) l'archive. Quelle place occupent les archives (photographiques) dans votre travail de création ?*

HT : Ma pratique artistique s'appuie parfois sur des recherches en archives. Tantôt cette étape relève du travail préparatoire, tantôt elle prend une forme concrète dans la création proprement dite, comme avec deux de mes œuvres, des installations de grande taille : *Decent Deathwatch : Bosnia Herzegovina* [Une honnête mort en direct : Bosnie-Herzégovine] (1993) et *I Know People Like This III* [Je connais des gens comme ça III] (2013).

J'ai créé *Decent Deathwatch : Bosnia Herzegovina* [Fig. 7a et b] en 1993, quand la guerre de Bosnie était



**Fig. 7a** Hale Tenger, *Decent Deathwatch : Bosnia-Herzegovina*, exposition au Women's Library and Research Center, Istanbul, 1993. Étagères en métal, bocaux en verre, photocopies, eau. Création sonore par Serdar Ateşer © Laleper Aytek.

à son comble et qu'aucune volonté d'intervenir pour y mettre fin n'était formulée sur la scène politique internationale. Je me suis alors mise à constituer une archive visuelle à partir de la presse et des médias locaux et internationaux (journaux, magazines, couverture audiovisuelle). À cette époque, je suis aussi allée visiter un camp de réfugiés bosniaques dans la région turque de Thrace orientale. Je ne voulais pas décider à l'avance de ce que j'allais y faire. Je ne suis ni journaliste, ni universitaire. Je voulais simplement écouter les réfugiés et faire entendre leur voix. Comme je ne possédais pas d'autorisation de filmer ni de photographier, j'ai réalisé des entretiens avec l'aide d'une interprète. Tous ces échanges ont été enregistrés. C'était très éprouvant de prendre connaissance de ces récits horribles de manière aussi frontale. J'en ai été bouleversée au-delà de ce que j'aurais pu imaginer. Au retour du camp, une évidence s'est imposée : il fallait que mon installation rende compte du fossé immense que j'avais ressenti entre la couverture médiatique des atrocités et l'écoute directe des survivants. J'ai donc décidé d'intégrer des extraits de ces enregistrements audio dans l'installation. *Decent Deathwatch : Bosnia Herzegovina* a pris la forme d'une médiathèque, constituée de rangées de compartiments et d'étagères métalliques sur lesquelles étaient disposées des



**Fig. 7b** Hale Tenger, *Decent Deathwatch : Bosnia-Herzegovina* (détail), exposition au Women's Library and Research Center, Istanbul, 1993. Étagères en métal, bocaux en verre, photocopies, eau. Création sonore par Serdar Ateşer © Laleper Aytek.

centaines de bocaux. Chaque bocal contenait une photocopie différente de l'archive visuelle que j'avais rassemblée, et était rempli d'eau. Dans l'espace d'exposition, on entendait constamment les récits de réfugiés – hommes, femmes et enfants – relatant leur expérience de la guerre, des traumatismes et des assassinats, que j'avais extraits et montés à partir des enregistrements. Pour réaliser ce montage et créer une impression de profondeur et d'étrangeté, j'ai travaillé avec Serdar Ateşer, un ami musicien<sup>5</sup>.

La deuxième œuvre, intitulée *I Know People Like This III* [Fig. 8a, b et c], est une installation réalisée en 2013, à partir d'images de brutalités politiques en Turquie. Je me suis intéressée à la violence d'État en remontant jusqu'à 1955, année du tristement célèbre pogrom dont fut victime la population grecque d'Istanbul les 6 et 7 septembre. À cette occasion, j'ai réuni environ quatre mille images, provenant principalement des grandes agences de presse d'Istanbul, mais aussi de journaux, de fondations (Fondation Hrant-Dink, Fondation des droits humains de Turquie) et d'archives de photojournalistes. À partir de ce corpus, j'ai sélectionné 731 images que j'ai ensuite transformées à l'aide d'effets numériques, pour leur donner l'aspect de radiographies. Je les ai ensuite tirées sur des films radiographiques médicaux. J'ai présenté cet échantillon

<sup>5</sup> *Decent Deathwatch : Bosnia Herzegovina* a été présentée pour la première fois au Women's Library and Research Center à Istanbul en novembre-décembre 1993, alors que la guerre faisait toujours rage. L'année suivante, elle a été montrée à l'ifa-Galerie à Stuttgart, puis au Museum Voor Modern Kunst d'Arnhem (1995) et au Carré d'art à Nîmes (2008).



**Fig. 8a** Hale Tenger, *I Know People Like This III*, Arter Collection, Vehbi Koç Foundation, Istanbul, 2013. Photographies numérisées à partir d'archives de presse, impressions laser à sec sur film de radiographie médicale, feuilles de plexiglas, LED, métal, 20 × 25 cm, 26 × 36 cm et 35 × 43 cm (images), 210 cm (module), 4 500 cm (ensemble des modules) © Murat Germen.



**Fig. 8b** Hale Tenger, *I Know People Like This III* (détail), Arter Collection, Vehbi Koç Foundation, Istanbul, 2013. Photographies numérisées à partir d'archives de presse, impressions laser à sec sur film de radiographie médicale, feuilles de plexiglas, LED, métal, 20 × 25 cm, 26 × 36 cm et 35 × 43 cm (images), 210 cm (module), 4 500 cm (ensemble des modules) © Murat Germen.

d'images dans un décor labyrinthique, qui se présentait comme un immense négatoscope, composé de boîtes de métal rétro-éclairées semblables à celles qu'utilisent les médecins pour examiner les radiographies. En dévoilant aux spectateurs la permanence chronique de la violence politique, cette installation permet de déclencher une prise de conscience et une

transformation, d'une façon analogue à l'usage de la radiographie dans l'établissement du diagnostic médical. Ceci permet de rendre visible l'invisible. C'est une étape préalable et essentielle au traitement et à la guérison.

Alexis Cordesse (AC) : En ce qui me concerne, je réalise la plupart de mes images. Toutefois, entre 2018 et 2020, j'ai mené un travail à partir de photographies personnelles d'exilés syriens. À l'origine, il y a une discussion avec Maha, une amie syrienne à propos de sa fille Noor qui avait pris des clichés dans les albums de famille et les avait rangés dans sa valise au moment de quitter Alep pour la Turquie. Lorsque j'ai vu ces photographies, j'ai eu l'intuition qu'elles avaient quelque chose de banal et d'extraordinaire à la fois. Banal parce qu'elles révélaient une pratique et une culture de la photographie amateur proche de la nôtre, une même manière d'ordonner un récit de l'intime à partir de représentations des micro-événements du quotidien. Extraordinaire, entendu au sens propre, parce qu'elles montraient un point de vue tout à fait différent sur les Syriens et la société syrienne que celui révélé à travers le flot d'images déversé par nos écrans depuis le début du soulèvement en 2011 et relevant d'un spectacle de l'horreur devenu ordinaire. La découverte de ces premières photographies m'a donné envie d'aller à la rencontre d'autres exilés syriens afin

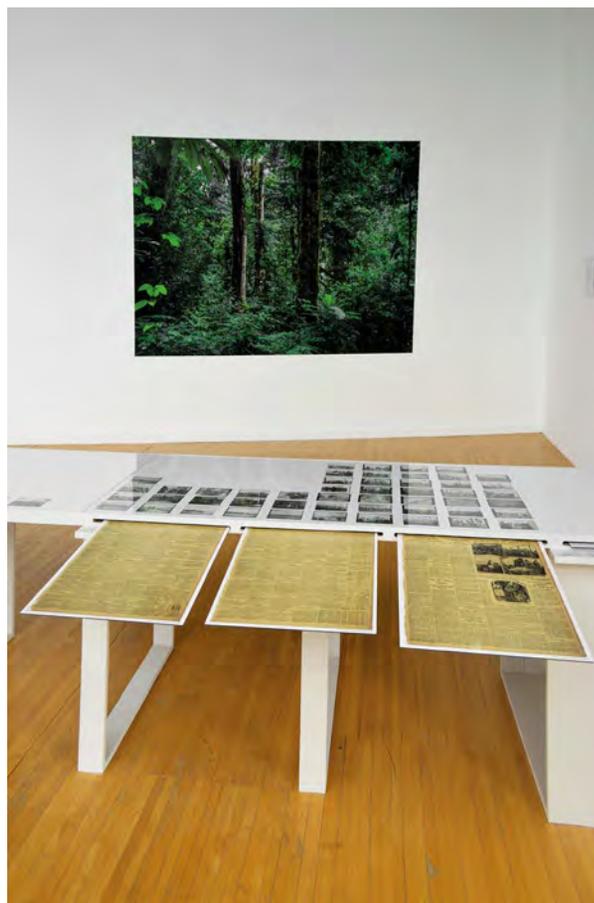


**Fig. 8c** Hale Tenger, *I Know People Like This III* (détail), Arter Collection, Vehbi Koç Foundation, Istanbul, 2013. Photographies numérisées à partir d'archives de presse, impressions laser à sec sur film de radiographie médicale, feuilles de plexiglas, LED, métal, 20 × 25 cm, 26 × 36 cm et 35 × 43 cm (images), 210 cm (module), 4 500 cm (ensemble des modules) © Murat Germen.

d'explorer la relation qu'ils ont avec ces images d'un passé disparu et enfoui sous cette masse incroyable de documents audiovisuels en provenance de Syrie. C'était la première fois que je travaillais à partir de photographies que je n'avais pas réalisées moi-même ; j'en ai constitué une collection d'environ trois mille, retenues parmi les dizaines de milliers visionnées au cours de cette recherche. Pour le travail de mise en forme, j'ai sélectionné un nombre réduit d'images : il y en a cinquante-six dans le livre *Talashi*<sup>6</sup>, et un peu plus d'une centaine dans l'installation pour construire un récit qui s'adresse autant au regard qu'à l'imaginaire du regardeur.

Dans le passé, il m'est aussi arrivé de travailler à partir d'autres types d'archives. Ce fut le cas notamment avec les archives sonores de la Radio télévision libre des Mille Collines (RTL), créée en 1993 par des extrémistes hutus pour diffuser à grande échelle l'idéologie raciste qui mena au génocide des Tutsis survenu au printemps 1994. Je me suis servi de ce matériau pour réaliser la bande-son du documentaire *Itsembatsemba* (1996)<sup>7</sup>, premier chapitre d'une trilogie que j'ai consacrée à l'évocation de ce génocide<sup>8</sup>. Là où les photographies que j'avais prises sur place échouaient à dire la nature véritable du crime, les archives de la RTL révélaient sans ambiguïté l'idéologie à l'œuvre et ses intentions. À l'époque, il a fallu plusieurs semaines d'enquête pour savoir où se trouvaient ces archives. Un jour, j'ai reçu des cassettes audio rangées dans deux boîtes à chaussures. Avec un traducteur, rescapé du génocide, nous avons tout écouté et traduit avant de réaliser le montage son.

*PS-AdH : Alexis Cordesse, votre travail Absences [Fig. 9] a été présenté dans le cadre de l'exposition « À fendre le cœur le plus dur ». Il présente une nature vierge de tout visage et a été réalisé au Rwanda, quelques années après le génocide. De quelle manière, selon vous, votre travail photographique s'articule-t-il à l'archive de Chérau ? Y percevez-vous un écho à d'autres œuvres présentées dans l'exposition ?*



**Fig. 9** Pierre Schill, Vue de l'exposition « À fendre le cœur le plus dur », Sélestat, Fonds régional d'art contemporain Alsace, 23 mai-18 octobre 2015. Au mur, Alexis Cordesse, *Sans titre, forêt de Nyungwe* (détail) de la série *Absences* (2013), table chronologique avec photographies et articles de Gaston Chérau © Pierre Schill.

AC : Certains de mes travaux interrogent la question de la représentation de la violence, politique ou sociale, sous ses différentes formes. C'est un premier point commun avec l'archive de Chérau, témoin en son temps des atrocités d'une guerre dont il cherche à rendre compte tout en étant lucide sur les difficultés et les ambiguïtés liées à cette pratique de l'image. Pour l'exposition « À fendre le cœur le plus dur », nous avons retenu une photographie que j'ai prise dans la forêt primaire de Nyungwe au Rwanda en 2013 [Fig. 9]. Cette image qui montre une nature luxuriante, à la fois fascinante et inquiétante, a été imprimée en

<sup>6</sup> Alexis Cordesse, *Talashi*. Paris : Atelier EXB, 2021.

<sup>7</sup> Eyal Sivan et Alexis Cordesse, *Itsembatsemba. Rwanda, un génocide plus tard*, 13 min. Paris : État d'urgence et Memento production, 1996.

<sup>8</sup> Avec *Laveu* et *Absences* (voir plus loin).

grand format et collée directement sur la cimaise. Elle est accompagnée d'un texte encadré qui reprend des extraits du témoignage d'une femme, Marthe, survivante du génocide, qui raconte les souvenirs de ce qu'elle a vécu dans ces lieux. Le titre, *Absences*, renvoie à l'absence des personnes disparues pendant les massacres ainsi qu'à l'absence de traces laissées dans le paysage.

J'ai commencé ma carrière comme photoreporter dans le nord de l'Irak alors que s'achevait la première Guerre du Golfe (1990-1991), un conflit « sans image » durant lequel les états-majors de la coalition internationale imposèrent un contrôle strict sur l'information dans le but de convaincre les opinions publiques occidentales du bien-fondé de cette intervention. Il s'agissait d'accréditer le mythe d'une « guerre propre », chirurgicale, sans victimes civiles. Les déplacements des journalistes accrédités étaient strictement encadrés et contrôlés. Ce conflit s'est avéré être une véritable imposture médiatique, un événement qui a fait basculer l'information dans une ère du soupçon et a affaibli encore un peu plus l'autorité et la crédibilité de ce type d'images. En réaction à cette pratique de l'information spectacle, je me suis attaché – comme dans *Absences* – à repenser une éthique du témoignage, à réinventer une distance et une durée par rapport à l'image produite. Par ailleurs, je cherche toujours à travailler à hauteur d'homme, sans jamais réduire une personne à sa souffrance ou à un jugement moral, qu'il s'agisse des victimes ou des bourreaux. Dans cet espace à la croisée de l'intime et de l'histoire, je m'efforce de toujours mettre en lumière des individus et non des masses anonymes. Ce parti pris fait écho, selon moi, à celui développé par Agnès Geoffray dans l'installation *Les gisants*, série dans laquelle il est question de redonner une individualité à la masse des victimes anonymes photographiées par Chéreau lors de ses reportages.

*PS-AdH : Ce numéro thématique de Photographica s'intéresse à la forme du portrait dans ses versions les plus antagonistes : portraits choisis et portraits subis. Dans un cas, les personnes représentées apparaissent de leur plein gré. Elles en sont les sujets à part entière. Dans l'autre, elles posent parce qu'elles y ont été forcées sous l'effet de*

*phénomènes de domination divers. Leur agencéité disparaît. Comment ces préoccupations qui constituent le socle de ce numéro résonnent-elles par rapport à votre travail artistique et aux réflexions qu'il génère ? Expliquez-nous la manière dont vous vous positionnez par rapport à ces questions en tant qu'artiste. Quel dispositif de représentation mettez-vous en place pour dépasser le cadre « subi » d'un portrait ?*

HT : Je vais tenter de répondre à ces questions en partant de mon installation *I Know People Like This III*. Toutes les images transformées et tirées sur film radiographique représentent des violences de masse, des pogroms, des manifestations de luttes pour différents droits, des arrestations. Mais elles montrent aussi de manière concrète la violence structurelle de la Turquie, celle de la justice, visible dans des photographies de tribunaux et de procès politiques, ainsi que le souvenir et la commémoration de ces actes brutaux et de celles et ceux qui les ont subis. Si j'ai choisi le film radiographique comme support de ces images d'archives, c'est en raison de ses caractéristiques propres, de sa fonction médicale dans l'établissement du diagnostic, et de sa capacité à rendre visible l'invisible. Cette confrontation visuelle avec des décennies de violence politique en Turquie doit submerger les spectateurs. Ce que j'ai surtout voulu souligner avec cette œuvre, c'est la nature ininterrompue de cette violence dans le pays et le fait qu'aucun de ces événements n'est singulier ou isolé. Ils sont tous reliés les uns aux autres. Toutes les images de cette œuvre ont été réalisées par des photojournalistes. Le plus souvent, les « sujets » n'avaient pas conscience d'être photographiés et n'y auraient pas consenti. Dans le cadre de cette création, il était pourtant crucial de donner à nouveau accès à ces archives. À mes yeux, elles ont en effet une capacité déterminante, celle de ranimer la mémoire collective et de faciliter le changement de point de vue de l'individuel vers le social. On peut y voir une tentative de révision et de transformation de documents existants, mais aussi une forme d'éducation à l'image.

AC : Le plus souvent, je réalise des portraits de personnes qui posent de leur plein gré. Il s'agit de rencontres – certaines sont plus intéressantes



**Fig. 10** Alexis Cordesse, *Slimane & Hakima*, extrait de la série *La piscine*, Malakoff, France, 2003. Tirage chromogénique type lambda, 100 x 100 cm © Alexis Cordesse / Tous droits réservés.

que d'autres –, d'un temps partagé, d'un échange défini selon des modalités préalablement établies. Par exemple, j'insiste sur la durée. Je ne fais pas de portraits à la sauvette. Dans une série comme *La piscine* [Fig. 10] que j'ai réalisée au début de l'été 2003 à la piscine de Malakoff dans la banlieue parisienne, j'ai demandé à des anonymes rencontrés au bord du bassin extérieur de bien vouloir poser pour moi. Les termes de l'échange étaient les suivants : de la présence contre des images. J'avais monté un studio un peu à l'écart du bassin et je travaillais avec un assistant qui m'aidait pour orienter les panneaux de diffusion et positionner les flashes. Je travaillais en argentique avec un matériel relativement imposant et j'avais bien conscience qu'il fallait un certain temps pour que des personnes qui n'ont pas l'habitude de poser dépassent l'appréhension qu'un tel dispositif suscite. Le travail pouvait se révéler long et exigeant, et, dans cet exercice de figuration, je me suis servi de cette durée pour chercher le moment où le modèle ne se conformait plus à l'image qu'elle ou il voulait donner de soi, une représentation façonnée par une multitude d'autres images. Ces instants de lâcher prise, de perte de la complète maîtrise de son apparence sont souvent

des moments où se dévoile une attitude inattendue, singulière, une forme de fragilité. Ce sont eux qui m'intéressent et que je cherche à faire advenir.

*PS-AdH* : Alexis Cordesse, comment situez-vous votre dernier projet *Talashi* (2021) par rapport à ces questionnements, et notamment la place accordée aux portraits dans votre sélection des photographies réalisées par les réfugiés syriens ?

*AC* : Comme je l'ai expliqué, *Talashi* [Fig. 11] est un travail de réappropriation réalisé à partir de photographies personnelles que des exilés syriens rencontrés en Europe et en Turquie m'ont confiées. Au fur et à mesure des entretiens, j'ai compris que les images que je collectais étaient des images survivantes. Elles avaient échappé aux bombes, déjoué la vigilance des hommes en armes et la surveillance des cerbères d'internet. Ce sont des photographies amateurs et, comme pour celles rangées dans nos propres albums de famille ou celles stockées dans la mémoire de nos téléphones portables, le portrait en constitue le genre dominant. Le plus souvent, ce sont des portraits en situation, dans des lieux emblématiques ou pris à l'occasion d'événements de la vie de tous les jours. Il y a des photographies prises lors de mariages, de voyages scolaires à Palmyre, de journées à la plage pendant les vacances d'été.



**Fig. 11** [Photographie prise en Syrie et récupérée d'un téléphone portable], extraite de la série *Talashi* (2018-2020) © Alexis Cordesse / Tous droits réservés.

La masse des images qui ont déferlé sur nos écrans depuis le début du soulèvement en Syrie a révélé la société syrienne sous la forme d'un théâtre de la cruauté. Les photographies que j'ai collectées – et qui s'inscrivent dans le hors-champ de ces images médiatiques – déjouent, elles, les pièges du spectacle ou de l'exotisme dans lesquels s'engouffrent souvent les médias traditionnels dans le but de faire de l'audience. Les portraits collectés auprès de réfugiés syriens permettent ainsi une rencontre, et leur présence concrète conjure l'irréalité des chiffres et des bilans de la tragédie. « Syriens », « victimes », « déplacés », « réfugiés », ces mots désignent des catégories abstraites qui réduisent des masses anonymes à leur condition. Les photographies que j'ai sélectionnées restituent des individualités et des subjectivités, et déplacent notre regard du collectif vers le particulier. Face à un spectacle de l'horreur devenu ordinaire, elles sont, au sens propre, des images extraordinaires. Et pour reprendre les mots de Serge Daney, elles me rassurent aussi sur le pouvoir des images de me dire « où est l'autre, et où je suis moi comme autre – car je suis l'autre de l'autre évidemment<sup>9</sup> ».

*PS-AdH : Dans le cadre de ce numéro, la question de la (re)monstration de photographies issues de contextes de domination et de violence fait débat. Tandis que certains estiment qu'il est indispensable de (re)montrer ces images, en les contextualisant, afin de documenter et/ou dénoncer des pratiques et des idéologies révélées visuellement et dont les effets se font encore ressentir aujourd'hui, d'autres pensent au contraire que réexposer ces images participerait à réitérer les violences et les injustices subies par les personnes représentées dans un contexte contemporain. Comment vous situez-vous par rapport à ces questions ?*

HT : La répétition des violences et des injustices est principalement le fait de l'État, de ses politiques et de ses organismes, ainsi que des idéologies nationalistes. Dans des situations comme celles de la Syrie et de l'Irak, nous avons aussi été témoins de la manière dont des images de mort et de destruction peuvent

être mises au service de la propagande stratégique des États coloniaux impliqués dans des guerres régionales, afin de paralyser la résistance des populations qui luttent pour leurs droits. Et ce, aussi bien dans le contexte actuel que dans le contexte colonial. Dans le champ de la production artistique, les images font partie de la machinerie culturelle et sont employées pour leur capacité d'agir. Ce que je mets en avant en utilisant des archives, c'est la perception transformative qu'elles peuvent, j'espère, susciter chez les spectateurs. Contrairement aux méthodes de communication habituelles ou stéréotypées, le langage artistique crée un espace liminal de rencontre qui incite la personne à y pénétrer émotionnellement et intellectuellement. C'est un espace à la fois familier et inconnu. L'éveil des perceptions dans ce champ de l'ambiguïté crée la possibilité d'une transformation.

AC : Ces questions sont souvent ambiguës et relèvent selon moi d'un examen au cas par cas. À titre d'exemple, je pense à la série de portraits de femmes algériennes réalisée par Marc Garanger, alors jeune appelé du contingent. Photographe professionnel depuis 1957, anticolonialiste, il est embarqué dans une guerre qui n'est pas la sienne. À l'époque, l'armée française regroupe les paysans pour les « protéger » du Front de libération nationale (FLN) – en réalité pour les contrôler – dans des villages construits pour l'occasion, après avoir détruit toutes leurs habitations. Garanger est alors chargé de faire des photographies d'identité de ces « regroupés » : en majorité des femmes, les hommes étant morts ou cachés dans le maquis. Envoyé à Aïn Terzine, à 100 kilomètres au sud-est d'Alger, il fait en dix jours les portraits de près de deux mille femmes berbères traînées de force jusqu'à lui. Contraintes de se dévoiler pour faire face au regard d'un homme étranger et de son appareil, elles se font « défigurer » pour reprendre une expression d'Hervé Guibert. Lorsque sort en 1982 – soit plus de deux décennies plus tard – un livre regroupant une sélection de ces portraits<sup>10</sup>, il est principalement perçu, en France, comme un

<sup>9</sup> Pierre-André Boutang et Dominique Rabourdin, *Serge Daney. Itinéraire d'un ciné-fils*, 156 min. Paris : Éditions Montparnasse, 2004 [1992].

<sup>10</sup> Marc Garanger, *Femmes algériennes 1960*. Paris : Contrejour, 1982.

hommage à la dignité et l'esprit de résistance de ces femmes. Je crois savoir qu'en Algérie, la réception était moins unanime. Je serais curieux de savoir comment sont perçus ces portraits aujourd'hui, en France et en Algérie, dans les différentes communautés, au regard du contexte mémoriel actuel.

Dans le cadre de mon activité, je me pose toujours la question de savoir ce qui participe, dans mes photographies, à déterminer mon point de vue sur une réalité, et à signifier d'où je regarde, d'où je parle, avec quels *a priori* culturels et sociaux. Le travail de déconstruction de son propre regard est toujours plein d'enseignements. La question du temps et de l'expérience est au cœur de ma démarche dont l'évolution me semble suivre une forme spiralée. S'agissant par exemple du travail réalisé au Rwanda, il s'agit d'un cycle qui s'est déroulé sur dix-huit ans, dix-huit années pendant lesquelles à travers trois séries très différentes les unes des autres j'ai interrogé la part de manque de toute photographie et cherché à composer malgré tout avec ses limites. Comment remédier, par le recours aux témoignages et aux archives, à ce que l'image ne peut pas dire, pas montrer, pas suggérer ? Il est toujours question de choix éthiques et esthétiques. Par exemple, je ne pratique pas le regard moqueur ou sarcastique, tout comme je me méfie de ce que je nommerais le « regard compassionnel » qui tend à réduire, par la représentation, une personne à sa souffrance et rassurer par la même occasion le regardeur sur ses capacités morales à s'émouvoir hors de tout cadre d'analyse du contexte. En 2004, j'ai

réalisé *L'aveu*, une série de portraits de Rwandaises et de Rwandais ayant participé aux massacres de 1994. Les images sont accompagnées d'extraits des aveux que j'ai pu recueillir à cette occasion. Sur le mode d'un implacable constat documentaire, la série engage le regardeur dans un face-à-face troublant avec les visages et les mots de « bourreaux ordinaires », des personnes que je considère comme « mes semblables » pour reprendre l'expression de Georges Bataille, et dont les actes questionnent les fondements de notre humanité et la distance à laquelle chacun de nous peut les regarder. Lors des séances de prises de vue, refusant tout effet dramatique dans la mise en scène et le traitement de la lumière, je n'accentuais aucun indice pouvant suggérer leur psychologie et leur culpabilité. Je cherchais plutôt à révéler l'ambiguïté et la complexité de ces individus.

Quoi qu'il en soit, je m'attache à respecter la dignité des personnes que je photographie. C'est également le cas avec le travail de réappropriation que j'ai mené avec les images en provenance de Syrie. C'est, je pense, ce qui les rend d'autant plus bouleversantes au regard de celles le plus souvent insoutenables qui ont été diffusées *via* les réseaux sociaux et relayées sans aucune précaution d'usage par les médias. Virales, ces images ont colonisé nos imaginaires et réduit les Syriens et la société syrienne à ce spectacle de l'indignité auquel les médias les ont assignés, au nom de l'information et de la compassion. Cette stratégie du choc et de l'audimat, on le sait bien, a ses effets pervers. Elle mène à l'indifférence et à l'invisibilité.