



SUSAN MEISELAS

MÉDIATIONS

06/02/2018 – 20/05/2018

JEU DE PAUME
DOSSIER DOCUMENTAIRE

DOSSIER DOCUMENTAIRE MODE D'EMPLOI

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

Il se compose de trois parties :

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

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

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

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

CONTACTS

Pauline Boucharlat

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

Marie-Louise Ouhoune

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

Sabine Thiriot

responsable du service éducatif
sabinethiriot@jeudepaume.org

conférencières et formatrices

Ève Lepaon

01 47 03 12 42 / evelepaon@jeudepaume.org

Cécile Tourneur

01 47 03 12 42 / ceciletourneur@jeudepaume.org

professeurs-relais

Céline Lourd, académie de Paris

celinelourd@jeudepaume.org

Cédric Montel, académie de Créteil

cedricmontel@jeudepaume.org

SOMMAIRE

7 DÉCOUVRIR L'EXPOSITION

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

16 APPROFONDIR L'EXPOSITION

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

43 PISTES DE TRAVAIL

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

AVERTISSEMENT

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

ACTIVITÉS ENSEIGNANTS ET SCOLAIRES

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

I rencontres enseignants

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

mardi 13 février 2018, 18 h 30

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

mardi 6 mars 2018, 18 h

Visite réservée aux partenaires scolaires annuels.

I visites-conférences pour les classes

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

tarif : 80 €

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

I parcours croisés autour de l'exposition

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

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

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

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

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

Avec le CLÉMI – Académie de Créteil

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

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

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

Avec le Musée départemental Albert-Kahn (92)

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

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

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

I formation continue « Images et arts visuels »

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

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

ACTIVITÉS HORS TEMPS SCOLAIRES ET EN DIRECTION DES PUBLICS JEUNES

I 12-15ans.jdp

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

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

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

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

I les rendez-vous des mardis jeunes

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

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

gratuit pour les étudiants et les moins de 25 ans inclus

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

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

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



DÉCOUVRIR L'EXPOSITION

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

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

South Carolina, 1974

[Caroline du Sud]

Série Porch Portraits, 1974

Épreuve gélatino-argentique d'époque

PRÉSENTATION DE L'EXPOSITION



Portrait de Susan Meiselas,
Monimbo, Nicaragua,
septembre 1978

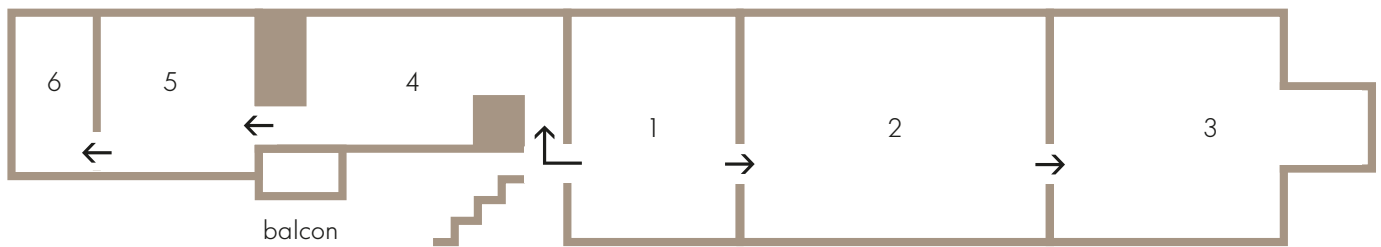
«L'appareil photographique est un prétexte pour se trouver dans un endroit où l'on n'a normalement rien à faire. Pour moi, il est à la fois un point d'ancrage et un point de séparation.» — Susan Meiselas

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

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

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

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



Plan de l'exposition

1. PREMIÈRES ŒUVRES

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

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

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

2. AMÉRIQUE CENTRALE

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

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

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

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

3. KURDISTAN

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

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

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

4. VIOLENCE DOMESTIQUE

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

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

5. & 6. L'INDUSTRIE DU SEXE

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

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

Carles Guerra et Pia Viewing
Commissaires de l'exposition

BIBLIOGRAPHIE INDICATIVE

Catalogue de l'exposition

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

Ouvrages de Susan Meiselas

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

Textes et articles sur Susan Meiselas

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

Ressources en ligne

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

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

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

Reframing History, 2004

[Recadrer l'histoire]

« Quelques grands souvenirs :

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

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

—

Le Nicaragua devrait être content.

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

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

Personne ne parlait. Personne ne protestait.

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

Voilà comment Somoza gardait le Nicaragua.

—

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

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

Si la Garde nous avait découverts, nous serions morts.

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

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

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

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

Nous étions si pauvres.

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

—

Ici, ils vous chassaient comme un animal.

Vous tuer ne leur retournait pas l'estomac.

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

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

Ce sont les armes que nous utilisions pour nous défendre.

—

C'est ce qui se passait alors.

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

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

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

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

—

Beaucoup de tristesse.

La guerre.

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

Angoisse et désespoir.

Je l'ai vécu.

Je vivais à un pâté de maison d'ici.

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

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

C'est ce que laisse une guerre :

la tristesse, les larmes, la souffrance.

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

—

Nous pensions que ça valait la peine de lutter.

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

Des hommes instruits, honorables, qui méritaient de vivre.

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

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

—

J'étais jeune.

J'avais 18 ans.

J'étais considéré comme un ennemi.

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

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

Une guerre fratricide ne va jamais nulle part.

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

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

Je me sentais un paria alors.

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

—

Maintenant on peut travailler.

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

Très peu.



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Coréalisé avec Jeroen de Vries

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

Je me suis intéressée aux lieux dont ils étaient originaires.

—

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

4 000 villages auraient été détruits.

—

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

—

Plus de 100 000 Kurdes ont « disparu ».

—

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

J'ai travaillé aux côtés de son équipe.

—

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

—

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

—

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

—

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

—

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

—

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

—

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

—

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

—

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

—

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

—

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

—

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

—

Qui est photographié ?

Qui a pris la photographie ?

—

Qui l'a trouvée ?

Comment nous est-elle parvenue ?

—

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

—

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

—

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

—

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

—

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

—

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

—



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

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

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

—

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

—

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

—

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

—

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

—

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

—

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

—

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

—

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

—

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

—

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

Je me suis intéressée aux lieux dont ils étaient originaires.

—

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

4 000 villages auraient été détruits.

—

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

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



APPROFONDIR L'EXPOSITION

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

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

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

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

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

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

INTRODUCTION

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

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

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

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

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

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

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

■ « Dès les années 1970, ses recherches remettent en question les accords tacites entre le photographe et les sujets représentés. Et cela soulève d'autres problèmes tels que le mode de production des témoignages et son impact considérable sur la construction de l'histoire. Les questions les plus élémentaires, comme "Pourquoi exécuter un portrait ? Pour qui ? À quoi cela sert-il ?", vont jeter les bases de ses méthodes d'approche des communautés, mises en pratique dans des projets tels que *44 Irving Street* (1972), *Porch Portraits* (1974) ou *A Photographic Genealogy: The History of Lando* (1974-1975). Elle remettait en outre systématiquement des tirages à ceux qu'elle considérait – déjà à l'époque – comme leurs propriétaires légitimes. Cette décision de partager les clichés avec les voisins photographiés dans la résidence de Cambridge répondait à l'envie de représenter de manière juste et consensuelle celui ou celle qui posait devant l'objectif. La méthode que s'est imposée Meiselas limitait la vision photographique aux images susceptibles d'être corrigées, soit parce qu'elle renonçait au contrôle d'ordinaire attribué à l'auteur, soit parce que, à côté des photos exposées, figuraient les observations de ceux qui posaient dans leurs chambres respectives. En partageant la paternité, elle menait instinctivement sa pratique vers un destin critique. Allant au-delà du protocole par lequel elle s'efforce de réparer et de compenser la pernicieuse tendance de la photographie moderne à exploiter ses sujets, la photographe les considère comme les premiers récepteurs de son travail, même si nous ne pouvons l'affirmer qu'*a posteriori*. Lorsque le projet *44 Irving Street* est devenu une série, certains tirages se sont perdus en route tandis que d'autres ont survécu sous forme de planches contacts. Tout comme les commentaires qui n'ont jamais fait partie des œuvres. Cette précarité matérielle prouve que le travail de Meiselas s'est développé de manière intuitive, manquant de caractère transitionnel, et de l'obsession de convaincre; c'était pour elle – avant tout – le début d'une conversation. Toutefois, durant les crises d'Amérique centrale, comme au cours de la trop longue histoire des persécutions et répressions du peuple kurde – des conflits qu'elle approchera respectivement à la fin des années 1970 et au début des années 1990 –, elle donnera au verbe "rapatrier" un sens nouveau qui va secouer les prémices de la photographie documentaire. [...] L'évolution sur plus de quatre décennies du travail de Meiselas met l'accent sur les modifications – importantes – de son dispositif. Des changements qui, souvent, transforment la vision photographique en un médium limité qui se voit contraint d'intégrer d'autres médias de tout temps écartés de la définition courante, généralement adoptée, de la photographie. Ses premiers livres, *Carnival Strippers* (1976) et *Nicaragua, June 1978–July 1979* (1981), sont à la fois des exemples éclatants de photographie documentaire tout en faisant l'objet de critiques auxquelles l'artiste se charge de répondre. Passer de la photographie documentaire au photojournalisme – illustré par les deux livres mentionnés – laissait de côté une manière de comprendre cet art avec des références aussi diverses que Diane Arbus, Bruce Davidson ou le Frederick Wiseman de *Titicut Follies* (1967); cela démontrait en outre sa volonté de déplacer sa recherche esthétique vers des champs de bataille où participer à l'événement pouvait signifier risquer

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Road to Aguilares,
El Salvador, 1983

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

constituent les jalons visuels de notre infamie moderne. Pour éviter que ces images demeurent "insignifiantes", sans "valeur", sans "savoir", pour reprendre les mots de Barthes, et accessoirement le contredire, il est primordial de les soumettre à l'examen de l'histoire. Il importe dès lors de se demander ce qu'elles représentent – certes –, mais aussi par qui elles ont été diffusées, avec quelle intelligence de la situation, ou comment elles ont été perçues. C'est à cette condition qu'elles peuvent devenir révélatrices d'enjeux qui dépassent de loin leur pouvoir de sidération et dont l'importance ne peut être passée sous silence. [...] Le présent essai est [...] écrit d'un point de vue très spécifique, celui de ma compétence, *l'histoire de la photographie*. Non pas une histoire de la photographie qui ne se préoccuperait – exclusivement et isolément – que de technique, de regards d'auteurs, ou de ce qui est directement visible dans l'image, mais plutôt une prise en compte du médium dans toute sa complexité, c'est-à-dire comme un système soumis aux déterminations, aux interactions, aux tensions de ses différents éléments constitutifs. Une *histoire du photographique* qui ne s'intéresserait pas uniquement aux questions de production ou de réception, comme c'est le plus souvent le cas dans la discipline, mais qui interrogerait également la diffusion des images. Une *histoire par la photographie*, qui permettrait, en somme, de mieux comprendre les usages des images et leurs enjeux historiques.

Un mot encore sur le titre de cet essai. "Diplopie" est un terme médical emprunté au vocabulaire de l'ophtalmologie. Formé à partir des racines grecques "diploos" (double) et "opos" (œil), il décrit un trouble fonctionnel de la vision qui se traduit par la perception de deux images pour un seul objet. "Voir double" est, sans doute, dans le langage courant, l'expression qui caractérise le mieux cette affliction. Celui qui, au lendemain du 11-Septembre, portait un regard un tant soit peu attentif aux photographies publiées dans la presse internationale pouvait légitimement se demander s'il n'était pas lui-même frappé de diplopie tant les images semblaient se dédoubler ou se démultiplier.

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

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

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

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

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

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

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

Engloutis que nous sommes par cette image si accusatrice, nous en viendrions presque à imaginer que les soldats vont se tourner vers nous et nous parler. Mais non, personne ne dirige son regard en dehors de l'image. Il n'y a aucune menace de protestation. Les soldats ne vont pas hurler à nos oreilles qu'il faut mettre un terme à cette abomination qu'est la guerre. Ils n'ont pas ressuscité pour venir, tout chancelants, dénoncer les faiseurs de guerre qui les ont envoyés tuer et se faire tuer. Et ce n'est pas comme des êtres susceptibles d'en terrifier d'autres qu'ils sont représentés : assis parmi eux, en effet (dans le coin gauche), figure un pillier afghan vêtu de blanc, tout entier absorbé par l'exploration d'une gibecière, auquel personne ne prête attention ; l'on distingue aussi (en haut, à droite), à l'entrée du sentier menant au cratère, deux autres Afghans, militaires eux-mêmes sans doute, qui, à en juger par les kalachnikovs rassemblées à leurs pieds, ont déjà dépouillé les soldats défunts de leurs armes. Ces morts sont suprêmement indifférents aux vivants : à ceux qui leur ont pris leur vie, aux

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Returning Home, Masaya, Nicaragua, 1978

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

L'instant décisif du coup de feu.

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

Le reportage comme tableau de chasse.»

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Sharif and Son, 1971

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

■ « Le documentaire critique introduit aussi une autre relation entre le texte et l'image, dans le sens où l'un n'est pas le commentaire de l'autre. Au contraire, un espace se crée entre les deux régimes sémantiques, une mise en tension, un écho problématique entre deux formes esthétiques qu'il faut alors questionner. L'écart provient en même temps du fait que les deux régimes de discours n'abordent pas nécessairement les mêmes sujets, deux questions venant alors se frotter et interagir.

Le documentaire critique implique aussi de repenser la question du témoignage. La photographie, dans cette perspective, ne produit pas des documents inertes, mais des monuments qui portent en eux leurs propres capacités de pensées et de constructions signifiantes. Les photographes ne sont pas les témoins d'une réalité du monde, au sens journalistique ou policier, leurs photographies ne sont pas des preuves appuyant un discours qui viendrait de l'extérieur. Ce discours ne fonctionne pas selon le régime de l'aveu dont Michel Foucault a parlé. Le documentaire critique, par son exigence, renvoie le spectateur à son intelligence et non à sa culpabilité, il lui pose question plutôt que de lui expliquer le monde. Il donne au spectateur une légitimité à son discours rationnel sur le monde, il l'inscrit comme acteur de l'Histoire et non comme simple spectateur neutralisé, assigné à témoigner, ou victime. Ainsi, l'œuvre

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

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

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

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

Celle-ci, dans un texte de 1981, en appelait à un nouveau documentaire, radical, débarrassé de ses points de vue aliénant et psychologisant car recentrés sur la figure héroïque de l'artiste.»

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ORIENTATIONS BIBLIOGRAPHIQUES THÉMATIQUES

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

Images et événements

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



HISTOIRES DE LA PHOTOGRAPHIE

Textes de Julie Jones et Michel Poivert

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

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

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

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

Approches et démarches documentaires

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

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

Archives, histoire et mémoire

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

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

Documents pédagogiques et ressources en ligne

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

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

PISTES DE TRAVAIL

Les pistes de travail suivantes se veulent des propositions ouvertes qui s'articulent autour de notions et de questions liées aux images exposées. Elles ont été conçues avec les professeurs-relais des académies de Créteil et de Paris au Jeu de Paume. Il appartient aux enseignants et aux équipes éducatives de s'en emparer pour concevoir, dans le contexte particulier de leurs classes et de leurs projets, la forme et le contenu spécifiques de leurs cours ou de leurs activités.

Afin de préparer ou de prolonger la découverte des œuvres de Susan Meiselas et en lien avec les parties précédentes de ce dossier, ces pistes sont regroupées en quatre thèmes :

- Sujets et échanges ;
- Images et événements ;
- De *Molotov Man* à *Reframing History* ;
- Dans l'ombre de l'Histoire.

SUJETS ET ÉCHANGES

« Le travail de Susan Meiselas a toujours été obstinément guidé par certaines questions : pour qui sont ces images ? À qui sont-elles utiles ? Quelles sont les responsabilités du photographe à l'égard de son sujet ? Profondément éthique, la pratique de Meiselas s'articule autour de la transformation du rapport entre sujet photographiant et sujet photographié d'une relation de pouvoir en une relation d'échange. Elle s'en explique dans un entretien de 2008 : "Je me suis toujours sentie mal à l'aise de prendre quelque chose sans rien donner en échange. En acceptant de se laisser photographier, la personne consent à la position de sujet. Qu'est-ce que je lui donne en retour ?" » [Corey Keller, « Taux de change : 20 dirhams ou 1 photo ? », in *Susan Meiselas. Médiations*, Paris, Jeu de Paume / Barcelone, Fundació Antoni Tàpies / Rome, Damiani, 2018, p. 139.

I Exploration d'un lieu et portraits de ses habitants

Travailler autour de la première série de *Susan Meiselas, 44 Irving Street* (1971) :

– À quoi fait référence le titre de la série ? De quoi est-elle constituée et que donne-t-elle à voir ?

De quelle manière certains sujets photographiés ont-ils participé à la série ?

– Décrire la photographie *Sharif and Son* (voir p. 29).

Dans quel lieu ont été photographiées les personnes représentées ? Quelles postures et expressions adoptent-elles ? Où sont dirigés leurs regards ? Diriez-vous de cette photographie qu'elle est « posée » ?

Susan Meiselas a utilisé une chambre photographique pour réaliser les images de la série. Quelles sont les caractéristiques de ce type d'appareil photo (appareil peu discret et encombrant, généralement installé sur un trépied, dimensions importantes du négatif...) ? Les images exposées sont des « épreuves contacts », c'est-à-dire au format du négatif. Quel lien peut-on faire entre ces choix techniques et le contenu des images ?

– Observer et analyser la photographie *Joan* (http://www.susanmeiselas.com/images/uploads/IRV_11_MES1971006W00031_75op.jpg) : point de vue, cadrage, éclairage, éléments représentés, position, posture et regard du personnage...

Imaginer qui pourrait être cette jeune fille et écrire un court texte qui la présente. Rédiger un monologue intérieur dans lequel vous rapporterez ses pensées au moment de la prise de vue.

– Confronter les textes des élèves avec l'extrait suivant de la lettre écrite par Joan, qui accompagne son portrait :

« Je ne pense pas que cette photo montre vraiment ce que je suis au fond de moi. J'ai l'air très sérieuse + calme + contemplative. Je ressemble plus à

AVERTISSEMENT

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

celle que j'étais à 12 ans, qui rêvassait beaucoup. Maintenant, je suis plus dynamique + agitée. Joan ».

– Susan Meiselas a inclus son *autportrait* dans la série *44 Irving Street* (http://www.susanmeiselas.com/images/uploads/IRV_07_MES1971006W0000X_75op.jpg).

En quoi cette image diffère-t-elle des autres photographies ? Techniquement, comment est-elle réalisée ?

– Proposer aux élèves de réaliser une enquête puis une série photographique qui pourrait constituer un portrait de leur lieu d'habitation et de ses habitants ou d'un endroit qu'ils fréquentent régulièrement.

– Demander aux élèves de réaliser un portrait d'un de leurs camarades de classe dans l'espace de leur choix (chambre, salon, extérieur...) selon un cadrage en plan moyen et un point de vue frontal. Proposer à l'élève photographié d'écrire un texte dans lequel il exprimera ses impressions sur son portrait. Que donne à voir cette photographie de lui-même ? Correspond-elle à la façon dont il se perçoit ?

– Inviter les élèves à apporter une photographie d'eux lorsqu'ils étaient plus jeunes, qui les représente dans une situation précise (fête familiale, vacances, événement particulier de leur vie) et les solliciter pour rédiger un premier texte dans lequel ils évoqueront avec le plus de précision possible les souvenirs qui sont attachés à cet instant (circonstances,



South Carolina, 1974
 [Caroline du Sud]
 Série *Porch Portraits*, 1974
 Épreuve contact gélatino-
 argentique d'époque

personnes présentes, importance de l'événement...).

Leur demander ensuite d'interroger la personne qui a pris la photographie. Reprendre le texte écrit et le retravailler pour rendre compte du contexte dans lequel cette image a été prise.

I Démarche documentaire, autour de la série *Porch Portraits* (1974)

« Puis, en 1975, dans le cadre d'une résidence d'artiste, je suis partie en Caroline du Sud puis dans le Mississippi. Là encore, je donnais des cours dans une école. Tous les après-midi, en rentrant en voiture, seule, par un chemin de terre, j'apercevais une petite maison. Un jour, j'ai frappé à la porte avec un prétexte tout trouvé : "Je ne vis pas dans le coin, mais j'enseigne à l'école". La photo de cette maison est toujours aussi importante pour moi. Elle est symbolique. Je ne savais pas qui l'habitait ni ce qu'elle me réservait. Il faut faire confiance à sa curiosité pour prendre un chemin de traverse sans savoir où il vous mène. J'étais seule dans ce décor. Aucun écrivain ne m'accompagnait pour contextualiser mon travail. Je n'avais pas mon James Agee. C'était juste moi et eux. Mes photos n'avaient pas d'autre finalité que de faire leurs portraits. De retour chez moi, je les ai tirés et leur ai envoyés avec l'impression de boucler la boucle. J'adorerais trouver, une fois, une de

mes cartes postales chez quelqu'un, savoir si elles ont été appréciées ou non. Mais à qui s'adressent ces portraits ? En échange d'un moment donné, la photographie est comme un don en retour. » [Susan Meiselas, *En première ligne*, Paris, Xavier Barral, 2017, p. 42.]

— Observer les images suivantes issues de ce projet :

· *South Carolina* [Caroline du Sud], 1974, série *Porch Portraits* (voir ci-dessus).

· *South Carolina* [Caroline du Sud], 1974, série *Porch Portraits* (voir p. 45).

les personnes photographiées par Susan Meiselas la regardent-elles ? À votre avis, comment la photographe procède-t-elle pour obtenir leur confiance ? Pourquoi réalise-t-elle ces portraits devant les maisons ? Quelles informations les façades des habitations et les espaces situés devant elles peuvent-elles donner sur les personnes qui y vivent ? Que peut représenter la notion de « porche » dans le titre de la série ? De quelle manière peut-on dire qu'il matérialise la limite ou l'articulation entre l'espace privé, intime et l'espace extérieur, public ? Quel lien peut-on faire avec le genre du portrait ? En quoi ce seuil peut-il représenter la relation que Susan Meiselas entretient avec les personnes qu'elle photographie ? Quel rôle confère-t-elle ensuite au don de ses images aux personnes qu'elle a photographiées ?

— Dans le texte cité ci-dessus, Susan Meiselas évoque le nom de James

Agee. Elle fait référence à l'œuvre de cet écrivain et du photographe Walker Evans qui ont rencontré trois familles de métayers dans le Sud des États-Unis, afin de documenter leurs conditions de vie et leur situation dramatique dans le contexte de la Grande Dépression des années 1930. Initialement commandé par le magazine *Fortune* en 1936, ce projet sera publié sous la forme d'un livre associant images et texte, intitulé *Let Us Now Praise Famous Men* [Louons maintenant les grands hommes] en 1941. Vous pouvez vous référer à l'article de Jean Kempf, « Dire le réel. *Let Us Now Praise Famous Men* de James Agee et Walker Evans (1941), comme expérience de la représentation », 2003 (en ligne : <https://hal.archives-ouvertes.fr/halshs-00381620/document>).

Étudier les photographies composant ce livre, en particulier *Walker Evans, La Famille Burroughs, Hale County, Alabama*, 1936 (<https://www.photo.rmn.fr/CS.aspx?VP3=SearchResult&VBI D=2CO5PC6QG6D4H&SMLS=1&RV=1849&RH=949>).

Quel lien peut-on observer avec le travail de Susan Meiselas ? Walker Evans et James Agee avaient alors une démarche documentaire. En quoi le travail de Susan Meiselas s'inscrit-il dans cette lignée ?

Quel a pu être l'apport d'un écrivain par rapport au travail photographique de Walker Evans ? Pourquoi Susan Meiselas semble-t-elle regretter de ne pas pouvoir



South Carolina, 1974
 [Caroline du Sud]
 Série *Porch Portraits*, 1974
 Épreuve contact gélatino-
 argentine d'époque

en bénéficiant? Comment procède-t-elle ensuite pour pallier ce manque?
 — Comparer ces approches à celle de Zofia Rydet, série *Femmes sur le pas de la porte*, 1978-1990 (<http://www.jeudepaume.org/index.php?page=article&idArt=2698>). Vous pouvez également consulter le dossier documentaire réalisé à l'occasion de l'exposition du Jeu de Paume – Château de Tours (http://www.jeudepaume.org/pdf/DossierDocumentaire_ZofiaRydet.pdf).

■ Espaces et présence des corps, série *Prince Street Girls* (1975-1990).

« Je me souviens du jour où j'ai rencontré les filles de Prince Street, du nom du groupe que j'avais donné à de jeunes Italiennes qui traînaient dans le quartier quasiment tous les jours. Ici, ce sont Dee et Lisa qui posent pour moi – ou peut-être pour elles-mêmes. Elles étaient très bonnes amies, nées le même mois, elles faisaient la paire. Ayant été élevées dans le quartier de Little Italy, elles étaient ensemble en permanence, à l'école ou dans les rues. Une amitié qui dure maintenant depuis cinquante ans. » [Susan Meiselas, « Les coups de "cœur" des photographes de l'agence Magnum » (http://www.lemonde.fr/photo/visuel/2016/11/02/les-coups-de-c-ur-des-photographes-de-l-agence-magnum_5024113_4789037.html#/les_conditions_du_coeur).] « La présence physique illimitée du corps des femmes – jambes et bras,

pliés, contorsionnés et tronqués – est frappante dans *Carnival Strippers* comme dans *Prince Street Girls*. Une grande attention est portée aux gestes et aux signes, comme aux façons dont les corps et leurs mouvements sont investis de signification. Les photos sont à la fois plus intuitives et plus foncièrement visuelles que dans ses projets ultérieurs, où les images passent au second plan, derrière les idées et les histoires. » [Kristen Lubben, « Langage corporel », in Susan Meiselas. *Médiations*, Paris, Jeu de Paume / Barcelone, Fundació Antoni Tàpies / Rome, Damiani, 2018, p. 31.] Observer et décrire les deux photographies suivantes :
 · *Dee and Lisa on Mott Street, Little Italy, New York* [*Dee and Lisa on Mott Street, Little Italy, New York*, 1976, série *Prince Street Girls*, 1975-1990 (voir p. 46).
 · *Dee and Lisa fight on Prince Street, Little Italy, New York* [*Dee et Lisa se bagarrent sur Prince Street, Little Italy, New York*], 1976, série *Prince Street Girls*, 1975-1990 (http://www.susanmeiselas.com/images/uploads/08_1976-17-14B-37_520p.jpg).
 Quels choix (point de vue, cadrage, rendu du mouvement, netteté) a opéré Susan Meiselas au moment de la prise de vue? Quelles postures et attitudes ont les deux fillettes dans chacune des images? Quels liens formels pouvez-vous faire entre leurs gestuelles et tenues et l'environnement représenté? Comment qualifieriez-

vous la relation entre les deux jeunes filles? Affectueuse, complice, tendue, conflictuelle, intense...

— Comparer les deux photographies suivantes, prises à trois ans d'écart :

· *The Prince Street Girls, Little Italy, New York* [*Les filles de Prince Street, Little Italy, New York*], 1975, série *Prince Street Girls*, 1975-1990 (http://www.susanmeiselas.com/images/uploads/14_1975-13-10-08_520p.jpg).
 · *Hanging out on Baxter Street, Little Italy, New York* [*Errance sur Baxter Street, Little Italy, New York*], 1978, série *Prince Street Girls*, 1975-1990 (http://www.susanmeiselas.com/images/uploads/13_1978-29-7-4A-5_520p.jpg).
 Au niveau du cadrage et de la composition de l'image, quelles différences peut-on relever? Dans quel environnement ces personnages s'inscrivent-ils? Comment est-il montré? Peut-on reconnaître certaines jeunes filles d'une photographie à l'autre? Que dire de leurs regards dans la première photographie et dans la seconde? Que peuvent révéler ces choix de la part de Susan Meiselas par rapport au sujet de ces photographies? Dans la deuxième photographie, quelles significations peut-on donner au hors-champ, suggéré par ces regards, et à la présence du ciel au-dessus de leur tête? Quelle peut être la motivation de la photographe de revenir sur ces lieux et retrouver ces personnes, plusieurs années après les premières prises de vue?



Dee and Lisa on Mott Street,
Little Italy, New York, 1976

[Dee and Lisa on Mott Street,
Little Italy, New York]
Série Prince Street Girls, 1975-1990

■ Photographier l'adolescence

Inciter les élèves à effectuer des recherches en vue d'un exposé sur l'une des séries photographiques suivantes qui traitent de la jeunesse ou de l'adolescence. Préciser pour la série choisie, la date et la durée de réalisation, le lien entre le photographe et les personnes représentées, le contexte, la démarche du photographe et expliciter le type de regard porté par le photographe sur ses modèles.

- Susan Meiselas, *Prince Street Girls* (<http://www.susanmeiselas.com/new-york/prince-street-girls/>).
- Joseph Szabo, *Almost Grown et Teenage* (<http://www.josephszabophotos.com>).
- Rineke Dijkstra, *Almerisa* (http://www.moma.org/explore/inside_out/2010/01/14/what-s-in-a-portrait-rineke-dijkstra-s-almerisa).
- Alexandra Sanguinetti, *The Adventures of Guille & Belinda* (<http://alessandrasanguinetti.com/index.php/project/the-adventures-of-guille-and-belinda/>).
- Claudine Doury, *Quinceaneras, La Première Boum d'une adolescente aux USA et Sasha* (<http://www.agencevu.com/stories/index.php?id=166&p=31>).
- Lise Sarfati, *The New Life* (<https://lisesarfati.com/works/the-new-life>).
- Jonas Bendiksen, *Georgian Youth* (<https://www.jonasbendiksen.com/Projects/Georgian-Youth/1>).
- Julia Fullerton-Batten, *Teenage Stories* (<http://www.juliafullerton-batten.com/>).

· Blake Fitch, *Expectations of Adolescence*

(<http://blakefitchphotos.com/artist.asp?ArtistID=37079&Akey=MXHKVXBQ&IM=1&ajx=1#!pf114115>).

- Commande photographique nationale lancée en octobre 2016 par le ministère de la Culture et de la Communication sur le thème de « La jeunesse en France ». Vous pouvez retrouver une présentation des différentes approches des photographes sélectionnés (<http://www.cnap.fr/laureats-de-la-commande-photographique-nationale-«la-jeunesse-en-france-»>).
- Proposer aux élèves de réaliser une série d'images sur leur entourage quotidien et amical (loisirs, moments de détente, fêtes...). On pourra consulter les « Chroniques adolescentes », projet d'édition réalisé par des élèves de première bac pro Photographie du lycée Brassai, en 2017 (<http://www.lycee-brassai.fr/index.php/menu-actualites/smenu-vie-lycee/149-chroniques-adolescentes-carte-blanche-aux-eleves-de-premiere>).

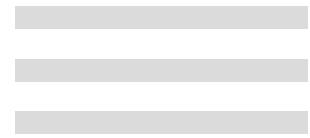
■ A Room of Their Own

[Une chambre à soi], 2015-2017

« Les femmes qui se sont réfugiées dans les foyers pour échapper à un contexte domestique violent ont été invitées à participer aux ateliers organisés par Multistory. Elles ont travaillé avec Emma Purshouse, écrivaine locale, Sarah Taylor Silverwood, illustratrice, Susan Meiselas et deux

de ses collaboratrices, Alex Nelson et Lexi Brown. À l'aide de "cartes de vie" et de collages, ces femmes ont représenté la maison de leurs rêves et créé des journaux visuels à partir de leurs propres photographies. Grâce au collage et à l'écriture, elles ont confectionné des albums pour relater leur parcours et leur vie au jour le jour. » [Texte de présentation rédigé par Pia Viewing pour l'exposition.] Ce projet a permis un travail photographique, mais également la production de récits, de collages et d'un ouvrage, *A Room of Their Own*, en 2017. Vous pouvez consulter le site de Susan Meiselas, ainsi que celui de l'association Multistory (<http://multistory.org.uk/project/susan-meiselas/>).

— Observer la photographie présentant les Post-it rédigés par les femmes accueillies dans le refuge (<http://www.susanmeiselas.com/community-projects-1975-2015/a-room-of-their-own/#id=>). Que peut-on dire de la composition réalisée à partir de ces morceaux de papier, en termes d'ordonnancement, de couleurs ? Quelles significations peut-on leur donner ? Dans la partie gauche de l'image (« Things I brought with me to the refuge »), quels mots peut-on retrouver ? Qu'est-ce que cela peut-il dire de l'importance accordée à ces éléments ? S'agit-il uniquement d'objets matériels ? Dans la partie droite de l'image, identifier ce qui manque à ces personnes au refuge et ce que ce lieu représente pour elles.



Janet, Room 9, a refuge
in the Black Country, UK, 2015

[Janet, chambre 9, un foyer d'accueil
dans le Black Country, Royaume-Uni]
Détail de l'installation multimédia
A Room of Their Own, 2015-2017
Photographie couleur

— Étudier les images suivantes :

- *Janet, Room 9, a refuge in the Black Country, UK* [Janet, chambre 9, un foyer d'accueil dans le Black Country, Royaume-Uni], 2015, détail de l'installation multimédia *A Room of Their Own*, 2015-2017 (voir ci-dessus).
- *Dawn, Suite 7, Grande Bretagne*, 2015 (<http://www.susanmeiselas.com/community-projects-1975-2015/a-room-of-their-own/#id=>).

Quels éléments cités sur les Post-it peuvent se retrouver dans les chambres représentées ? Quels autres rapprochements formels peut-on faire en lien avec l'organisation des espaces et leurs couleurs ? Quels sont les éléments appartenant au refuge et les objets personnels apportés par les résidentes ? Pour quelles raisons ces femmes n'apparaissent-elles pas directement dans ces photographies ?

— Vous pouvez développer en visionnant, dans l'exposition, la vidéo :

- *Life After*, 2 min 10 s.

Quel effet cela produit-il de voir les paroles des résidentes s'inscrire sous forme de textes sur l'image ? Cela oriente-t-il notre perception des lieux ? Comment sont photographiés ces femmes et leurs enfants dans les espaces du refuge ? Que dire de la position de leur corps, de leur place dans le cadre ? Dans quelle mesure l'ensemble des photographies présentes dans ce film constitue un portrait de chacune d'entre elles ?

IMAGES ET ÉVÉNEMENTS

« Qu'est-ce qu'un photojournaliste ? Tout simplement, il s'agit de quelqu'un qui a eu un contact empirique, physique, avec l'événement. La preuve de ce contact est la photo, toujours une image (plus ou moins claire) comme l'index d'une rencontre avec la réalité. Cet index est tout ce qui compte, il est la force et la faiblesse d'une telle pratique, la raison de sa nature paradoxale. On fait partie d'un espace et d'une opinion publiques qui ont toujours besoin d'une image pour parler d'un événement : sans image, il n'y a pas d'opinion, et s'il n'y a pas d'opinion, il n'y a pas d'événement. » [Carles Guerra, « "Antiphotjournalisme" et "1979, un monument aux instants radicaux" » (<http://lemagazine.jeudepaume.org/2011/09/carles-guerra/>).

■ Revue de presse en images

— À partir d'une sélection de quotidiens, extraire des images illustrant un même événement, accompagnées de leurs crédits photographiques. Vous pouvez aussi s'appuyer sur les unes des journaux, en utilisant une revue de presse en ligne (<http://www.revue2presse.fr/toutes-les-unes-de-la-presse>). Repérer la provenance des images à partir des crédits photographiques. Identifier l'auteur de la photographie et le gestionnaire des droits. Relever et décrire les éléments qui

informent sur l'événement (lieu, situation, personnages), puis se poser les questions suivantes :

Quel est l'événement photographié ?
Quel est le sujet de l'image ?

Que donnent à voir les images sélectionnées de cet événement ?

Que peut-on dire de la diversité ou de la similitude de ces images ?

Leur diversité permet-elle d'avoir différents points de vue sur les faits ?

Distribuer ensuite les articles et les légendes qui étaient associés aux images montrées.

Analyser la place du texte et de l'image dans la page du journal.

Quel est le rôle des textes qui accompagnent les images publiées ?

Les images donnent-elles des éléments ou des informations supplémentaires par rapport aux textes ?

Vous pouvez également vous référer à la fiche pédagogique « Légendes et photographies de presse » du CLEMI

– Centre de liaison de l'enseignement et des moyens d'information (en ligne : <http://spme2008.free.fr/formation/fiches/fiche28.html>).

— S'appuyer sur l'exposition « Susan Meiselas. Médiations » pour réaliser des projets et des activités dans le cadre de la « Semaine de la presse et des médias à l'école », dont l'édition 2018 a lieu du 19 au 24 mars, autour du thème « D'où vient l'information » (inscriptions, dossier pédagogique et ressources en ligne sur le site du CLEMI : <https://www.clemi.fr/fr/semaine-presse-medias.html>).



Muchachos await counterattack by the Guard, Matagalpa, Nicaragua, 1978

[*Muchachos attendant la riposte de la Garde nationale, Matagalpa, Nicaragua*]
 Détail de l'installation Mediations, 1978-1982

I Couverture de l'insurrection au Nicaragua (1978-1979)

Travailler à partir de la photographie suivante :

· Susan Meiselas, *Muchachos await counterattack by the Guard, Matagalpa, Nicaragua* [*Muchachos attendant la riposte de la Garde nationale, Matagalpa, Nicaragua*], 1978 (voir ci-dessus).

Dans quel contexte historique cette photographie a-t-elle été prise ? Quels événements marquent le Nicaragua entre juin 1978 et juillet 1979 ? Que signifie le sigle GPP inscrit sur le mur ? Pour quelle raison les hommes sont-ils masqués ? Quelles informations leurs vêtements apportent-ils au spectateur ? Qu'apporte la couleur à cette image ? Quels éléments de la photographie permettent de dégager le caractère insurrectionnel de l'événement ? Dans quelle mesure peut-on dire que cette photographie est narrative ? En quoi la position, l'attitude et le geste de l'homme situé au centre modifient la perception de l'image ? Où la photographie se place-t-elle par rapport à ses sujets ?

Pour quelle raison Susan Meiselas a-t-elle pu choisir cette image pour la couverture de son livre *Nicaragua* publié en 1981 ?

— Rapprocher cette photographie de la réflexion de la citation suivante : « Je me sentais indispensable. J'avais une fonction. J'éprouvais toute la puissance d'un média quand il se concentre sur quelque chose, quand

il soutient une cause. Cette période m'a aussi permis de clarifier le fait que, quel que soit le matériau utilisé, je n'ai aucun contrôle dessus à moins d'être moi-même à l'origine de son contexte. Mon livre devrait relier deux cultures distinctes.

Je ne suis pas sûre que cette expérience m'ait changée, mais elle a précisé les relations entre les pouvoirs en place dans le monde ou entre les pouvoirs et ceux sur qui ils s'exercent. Pour moi, elle confirme ce sur quoi je m'aligne : le peuple. » [Susan Meiselas, *En première ligne*, Paris, Xavier Barral, 2017, p. 96.]

— En vue de recherches sur le contexte historique et politique du Nicaragua, vous pouvez notamment consulter les sites et les reportages suivants :

· « Nicaragua. Chronologie depuis 1945 ».

(<http://perspective.usherbrooke.ca/bilan/servlet/BMHistoriquePays?codePays=NIC>).

· « Nicaragua. Histoire » (<http://www.larousse.fr/encyclopedie/pays/Nicaragua/135193>).

· « Nicaragua – le mouvement sandiniste : ses hommes, son histoire, sa politique ».

(<https://www.lutte-ouvriere.org/documents/archives/cercle-leon-trotsky/article/nicaragua-le-mouvement-sandiniste>).

· « 30 ans de révolution sandiniste au Nicaragua : la réélection de Daniel Ortega à la tête du Front sandiniste de libération nationale (FSLN) ». ([http://www.regardcritique.](http://www.regardcritique.ca/assets/documents/article/pdf/p-18-30-ans-de-revolution-sandiniste-au-nicaragua.pdf)

[ca/assets/documents/article/pdf/p-18-30-ans-de-revolution-sandiniste-au-nicaragua.pdf](http://www.regardcritique.ca/assets/documents/article/pdf/p-18-30-ans-de-revolution-sandiniste-au-nicaragua.pdf)).

· Reportage TV pendant l'insurrection sandiniste, 1978 (<http://www.ina.fr/video/CAB7801219801>).

· Reportage TV tourné au moment de la proclamation de la victoire des sandinistes en 1979 (<http://www.ina.fr/video/CAA7901216201>).

I De la « fabrication » d'une image à sa publication

Observer les deux photographies suivantes de Susan Meiselas :

· *Traditional Indian dance mask from the town of Monimbo, adopted by the rebels during the fight against Somoza to conceal identity, Masaya, Nicaragua*

[*Masque de danse indien traditionnel de la ville de Monimbo adopté par les rebelles pendant la bataille contre Somoza pour cacher leur identité, Masaya, Nicaragua*], 1978 (voir p. 49).

· *Youths throwing contact bombs in forest surrounding Monimbo, Nicaragua*

[*Jeunes s'exerçant à lancer des bombes artisanales dans la forêt entourant Monimbo*], 1978 (<https://www.sfmoma.org/artwork/2006.70>).

« Sur les photos de *Mediations* prises à la galerie Camerawork en 1982, on peut lire un sous-titre qui, en plus de *Nicaragua*, mentionne : *Demasking. The Making of History, The Making of A Book* [Démâquer. La fabrication de l'histoire. La fabrication d'un livre]. En disposant les photos dans le



Traditional Indian dance mask from the town of Monimbo, adopted by the rebels during the fight against Somoza to conceal identity, Masaya, Nicaragua, 1978

[Masque de danse indien traditionnel de la ville de Monimbo adopté par les rebelles pendant la bataille contre Somoza pour cacher leur identité, Masaya, Nicaragua]

même ordre que le livre, la première accrochée au mur était celle d'un masque traditionnel, *Masque de danse indien traditionnel de la ville de Monimbo, adopté par les rebelles pendant la bataille contre Somoza.* » [Carles Guerra, « Une fois dépassé l'effet de la mémoire immédiate », in Susan Meiselas. *Médiations*, Paris, Jeu de Paume / Barcelone, Fundació Antoni Tàpies / Rome, Damiani, 2018, p. 80-81.]

Quel type de masque apparaît dans ces images ? Quelle utilisation en était faite traditionnellement ? Pourquoi recouvre-t-il les visages des personnes photographiées ici ? — Décrire la première image (personne représentée, éléments de l'environnement, geste...) et relever les choix de la photographe à la prise de vue (cadrage, point de vue, éclairage, netteté...). Quels éléments sont mis en valeur ? Cette image vous semble-t-elle violente, douce, sensible, contrastée... ? Comment a-t-elle pu devenir un symbole de l'insurrection sandiniste ?

Commenter le sous-titre « Demasking. The Making of History, The Making of A Book » cité ci-dessus.

Rechercher dans l'exposition des magazines ou journaux dans lesquels apparaît cette photographie et comparer les utilisations qui en sont faites.

— À propos de la deuxième image, Susan Meiselas explique : « Étant une étrangère au Nicaragua, on m'a demandé d'agir comme une

faiseuse d'images. Des Indiens de la ville de Monimbo m'ont demandé de les prendre en photo en train de s'entraîner à lancer des cocktails Molotov en prévision de l'insurrection. J'étais réticente à l'idée de prendre cette photo, pensant qu'ils voudraient se mettre en scène. Je l'ai finalement prise, parce que l'histoire du Nicaragua est si peu connue qu'en accédant à leur demande, je rendais leur histoire réelle. Je suis retournée à New York et durant mon séjour cette photo des Indiens de Monimbo fit la une du *New York Times Magazine*. C'était la première photo de la révolution nicaraguayenne à paraître dans la presse américaine. » [Susan Meiselas et Marc Karlin, sous-titres du film *Voyages* (1985), trad. de P. Bachelot.]

Qui a participé à la genèse de cette photographie ? Donne-t-elle à voir un événement précis ? Quelle est la relation de Susan Meiselas avec les protagonistes de l'image ? Où et quand cette image a-t-elle été publiée pour la première fois ? Dans quel type de publication ? Longtemps après la prise de vue ? Accompagnée de quelle légende ? En tant qu'image diffusée par un journal, qu'a-t-elle permis ? Vous pouvez retrouver la couverture du *New York Times Magazine* du 30 juillet 1978 (<https://lens.blogs.nytimes.com/2016/10/31/behind-the-mask-scenes-from-nicaraguas-sandinista-revolution/>) ainsi que le texte de l'article d'Alan Riding ([http://](http://www.nytimes.com/1978/07/30/archives/national-mutiny-in-nicaragua-nicaragua.html)

www.nytimes.com/1978/07/30/archives/national-mutiny-in-nicaragua-nicaragua.html).

■ Autour des images primées par le World Press Photo

— Analyser les photographies suivantes ayant toutes obtenues le World Press Photo (<https://www.worldpressphoto.org/collection/contests/>) :

· Hocine Zaourar, *Massacre à Benthalha, Algérie, le 23.09.1997, dite « La Madone algérienne »*, World Press Photo, 1998.

· Georges Mérillon, *Veillée funèbre au Kosovo, Nagavc, obsèques de Nasini Elshani, 28 janvier 1990, dite « Pietà du Kosovo »*, World Press Photo 1991.

· Samuel Aranda, *Sanaa, Yémen, 2011, dite « La Pietà yéménite »*, World Press Photo 2012.

Quelles sont les situations présentées dans ces trois images ? À quel type de sujets dans la tradition picturale ces scènes peuvent-elles faire référence ? Pourquoi ce type de représentations emblématiques s'est-il multiplié dans la presse ?

— Initier un débat sur le World Press Photo et ses critères de sélection. Vous pouvez vous appuyer sur les questionnements suivants :

· « Mais que récompense-t-on exactement par l'attribution d'un prix du World Press Photo (WPP) ? Le photographe, l'image ou l'événement ? Si le photographe est le destinataire des honneurs,



Wall stencil mobilizing popular militia to fight against the contra, based on "Molotov Man", Estelí, Nicaragua, 1982
 [Pochoir mural inspiré du «Molotov Man» pour encourager la milice populaire à combattre la Contra, Estelí, Nicaragua] Série Molotov Man, 1979-2009 Tirage chromogène

l'est-il pour son engagement éthique, sa probité journalistique ou son talent et ses habiletés esthétiques ? L'image est-elle primée en raison de sa valeur informative et testimoniale ou à cause de ses propriétés formelles et narratives ? Et l'événement, le retient-on pour sa valeur historique ou pour sa photogénie ? » [Vincent Lavoie, « Le mérite photojournalistique : une incertitude critériologique », *Études photographiques*, n° 20, juin 2007 (<http://etudesphotographiques.revues.org/1192>).]

■ La position du photographe

« Le photographe apprend à se positionner par le biais de toute une série de présupposés politiques, de modes d'être, de considérations morales, de gestes et de postures du corps, de modalités d'interrogation de la réalité et des attitudes critiques. » [Ariella Azoulay, « Se déprendre de la position de photographe en tant qu'expert », in *Susan Meiselas. Médiations*, Paris, Jeu de Paume / Barcelone, Fundació Antoni Tàpies / Rome, Damiani, 2018, p. 103.]
 — Étudier le parcours et les images du photoreporter Gilles Caron (1939-1970). Vous pouvez vous référer au dossier documentaire de l'exposition présentée au Jeu de Paume – Château de Tours en 2014 (http://www.jeudepaume.org/pdf/DossierDocumentaire_GillesCaron.pdf).
 — Rechercher et observer notamment les photographies ou planches-

contacts de Gilles Caron qui prennent comme sujet les photojournalistes. « C'est à partir de 1968, au Biafra, que l'on décèle une manière de travailler qui consiste à produire un *reportage dans le reportage*. Non que l'enquête et l'information passent au second plan, mais il se glisse désormais et de façon récurrente des photographies montrant les journalistes eux-mêmes, comme si cette représentation des coulisses de l'information et de l'aventure que constitue le photojournalisme lui-même venait se superposer au sujet initial. [...] Une forme d'autoportrait de Caron lui-même et, plus largement, de la profession qui se trouve réfléchi dans un métarécit que dévoilent les planches-contacts. » [Michel Poivert, *Gilles Caron. Le Conflit intérieur*, Arles, Photosyntèses, 2013, p. 361-362.]
 On pourra notamment consulter les sites suivants :

- Fondation Gilles-Caron (<http://www.fondationgillescaron.org>).
 - Galerie Polka (<http://www.polkagalerie.com/fr/gilles-caron-travaux.htm>).
 - decryptimages.net (<https://www.decryptimages.net/16-evenements/607-gilles-caron-le-conflit-interieur>).
- Que montrent-elles du travail du photojournaliste ? Quelles questions suscitent-elles sur le métier et la position du reporter ?
 — Revenir sur la photographie de Gilles Caron, Guerre du Biafra,

Raymond Depardon filmant un enfant à l'agonie, juillet 1968. Comment apparaît la personne filmant par rapport à son sujet ? À votre avis, quelle pouvait être son intention ? À quoi sa posture peut-elle vous faire penser ? Pourquoi Gilles Caron a-t-il photographié des vautours juste après avoir réalisé ce portrait ? Pourquoi Raymond Depardon a-t-il décidé ensuite de se détourner de ce type d'images ?
 — Quels questionnements Susan Meiselas a-t-elle développés au regard de la représentation des événements dont elle a été le témoin en Amérique latine ? À partir de ses images et des projets présentés dans l'exposition, repérer en quoi son approche et sa démarche se distinguent des procédures, de l'économie et de la temporalité du photojournalisme.

■ Entre images d'actualité et démarches artistiques

« L'attentat de New York constitue, à n'en pas douter, l'événement le plus photographié de l'histoire du photojournalisme. C'est pourtant celui dont le traitement médiatique semble avoir été le moins diversifié. Un nombre incalculable de caméras pointées vers le site de la tragédie et guère plus de six images à la une des journaux. Une profusion de photographies différentes et la sensation de voir toujours la même chose. » [Clément Chéroux,

« Le déjà-vu du 11-Septembre. Essai d'intericonicité », *Études photographiques*, n° 20, juin 2007 (<http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/998>).] — Étudier les photographies du 11-Septembre réalisées par trente photographes de l'agence Magnum (<http://www.cct-seecity.com/en/2013/09/11-settembre-2001-nyc-negli-occhi-dei-fotografi-magnum/>): Comment l'événement est-il représenté ? Voit-on celui-ci au moment où il se déroule ou après ? Selon vous, pourquoi ? — Analyser les œuvres suivantes :

- Hans-Peter Feldmann, *9/12 Front Page*, 2001, vue d'installation (<http://www.303gallery.com/public-exhibitions/hans-peter-feldmann10>).
- Omer Fast, *CNN Concatenated*, 2002 (https://www.youtube.com/watch?v=IID_XUsl0JM).
- Joan Fontcuberta, *Googlegram Five: 11-S NY*, 2005 (<http://1.f1g.fr/media/ext/1900x1900/madame.lefigaro.fr/sites/default/files/img/2016/07/googlegram-five-11-s-ny.jpg>).
- Guillaume Chamahian, *Breaking News*, 2016 (<http://www.guillaumechamahian.com/video-2/>).

De quoi ces œuvres sont-elles constituées ? En quoi s'opposent-elles aux photographies de l'agence Magnum ? Quel peut être l'intérêt d'utiliser et d'interroger ces images issues de la presse ? À votre avis, pourquoi ces dernières se ressemblent-elles souvent ? Vous pouvez consulter le texte de Clément Chéroux, cité ci-dessus, pour comprendre le mécanisme médiatique analysé ici.

— Comparer ces approches à partir d'archives journalistiques aux démarches suivantes :

- Thomas Ruff, *JPEGNY02*, 2004 (<https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/2006.92/>).
- Gerhard Richter, *September*, 2005 (https://www.gerhard-richter.com/datadir/images_new/xxlarge/19488.jpg).
- Dennis Adams, *Patriot*, 2002, série *Airborne* (http://moisdelaphoto.com/wp-content/uploads/2016/04/Payback_72ppp.jpg et <http://soulevements.jeudepaupe.org/parcours/>).

Quel effet produit la pixellisation ou le recouvrement pictural de l'image d'une des tours du World Trade Center ? Comment peut-on l'interpréter ? Dennis Adams a photographié l'après-événement. Comment peut-on voir ce journal suspendu dans les airs ? À quoi ces deux images peuvent-elles faire penser ? En quoi la dimension poétique de ces images permet-elle de percevoir l'événement et sa réception d'une autre manière ? — Prolonger en étudiant les photographies du 11-Septembre 2001 réalisées par Susan Meiselas (<http://www.susanmeiselas.com/new-york/9-11/#id=intro>).

À partir de cette série, déterminer quelle progression Susan Meiselas a privilégiée dans ce travail. Où se place-t-elle par rapport à l'événement lors de la première partie intitulée « Ground Zero » ? Quel sens donner à la première photographie de cette série ? Que peut-elle révéler de la position de reporter de la photographe professionnelle ? Si l'effondrement des tours est présent dans une grande partie des images de « Ground Zero », à quels détails porte-t-elle également son attention ? Quels effets cela suscite-t-il chez le spectateur ?

Visionner le film suivant :

- Jonas Mekas, *My 11/09 Footage*, 2001, vidéo, 40 min 20 s (<http://jonasmekas.com/diary/?m=201109>).

En comparant avec le travail de Susan Meiselas, quelles sont les différentes parties du film et quelle progression suit-il ? Quelle est la position de Jonas Mekas au début du film ? Puis, à votre avis, pourquoi se détache-t-il de cette réalité et suit-il l'événement à travers les actualités télévisées ? Quelle est sa démarche dans la dernière partie du film ? *My 11/09 Footage* est publié le 10 septembre 2011 dans son journal en ligne. Que pensez-vous de ce mode de diffusion ? Quelle peut être alors la fonction de ce film ? Peut-il être considéré comme étant un document ? Que devient son statut dix ans plus tard ?

Ce même jour, Jonas Mekas publie le film *WTC Haikus* (<http://jonasmekas.com/diary/?m=201109>), compilant

des extraits de ses films précédents dans lesquels apparaît le World Trade Center. En 2011, Susan Meiselas photographie les commémorations des attentats et la construction du mémorial. Que pensez-vous de ces deux démarches : l'une tournée vers le passé et l'autre vers l'avenir, mais dans un même but de conserver des traces ?



Searching everyone travelling
by car, truck, bus or foot,
Ciudad Sandino, Nicaragua,
1978

[Fouille de toutes les personnes voyageant
en voiture, en camion, en bus ou
à pied, Ciudad Sandino, Nicaragua]
Série Nicaragua, 1978
Photographie couleur

DE MOLOTOV MAN À REFRAMING HISTORY

«[...] une image ne devient lisible qu'à être mise en regard avec d'autres images, qu'à être entourée d'autres éléments qui forment une part de sa légende, une part du contexte sur fond duquel elle peut être interprétée. Autrement dit, la seule lecture possible d'une image est une lecture historique, mais nous ne devons jamais imaginer pouvoir pleinement saisir ses contextes, ceux-là mêmes sans lesquels nous ne pourrions même pas l'approcher – et cela parce que l'image, à mesure qu'elle est éclairée par ses contextes, continue de les modifier.» [Eduardo Cadava, «Apprendre à voir», in Susan Meiselas. *Médiations*, Paris, Jeu de Paume / Barcelone, Fundació Antoni Tàpies / Rome, Damiani, 2018, p. 58.]

I Association d'images et récits

«Photo Swap. J'en viens à présent à la question de la sérialité des photographies, au fait que chaque photographie appartient à une série, qu'elle est même fissurée de l'intérieur par sa propre sérialité – par son lien avec d'autres images, relations ou histoires –, mais que cette sérialité doit être comprise en termes d'interruption plutôt que de successivité. La sérialité soulève la question de la distance plus ou moins grande entre l'"avant" et l'"après", et ce qui nous permettra de penser cette question est l'exercice que tu as mis au point avec tes

élèves – "Photo Swap". Cet exercice concerne aussi, bien sûr, les histoires que nous racontons ou inventons à propos des images que nous avons sous les yeux.» [Eduardo Cadava, «Apprendre à voir», in Susan Meiselas. *Médiations*, Paris, Jeu de Paume / Barcelone, Fundació Antoni Tàpies / Rome, Damiani, 2018, p. 54.] En 1975, Susan Meiselas rejoint le Center for Understanding Media de la New School for Social Research de New York, et travaille avec des éducateurs chargés d'initier aux médias dans les écoles publiques locales. Devenue consultante pour la Polaroid Foundation, elle conçoit et dirige *Learn to See*, un manuel conçu à partir des expériences menées par les enseignants utilisant du matériel Polaroid en classe et qui regroupe cent une propositions d'exercices réalisés avec des élèves, à partir de prises de vue photographiques ou de photographies existantes. L'une d'elles, *Photo Swap* [Échanges de photo], consiste à former trois équipes de deux élèves. Chaque équipe prend trois photographies, en garde une et échange les deux autres avec les autres groupes. Puis elles écrivent des récits à partir des photographies mises ensemble.

Vous pouvez consulter cet ouvrage en ligne : https://issuu.com/susanmeiselas/docs/learn_to_see_pages_web
— Rapprocher les deux photographies suivantes de Susan Meiselas :

• *Searching everyone travelling by car, truck, bus or foot, Ciudad Sandino, Nicaragua* [Fouille de toutes les personnes voyageant en voiture, en camion, en bus ou à pied, Ciudad Sandino, Nicaragua], 1978 (voir ci-dessus).

• *Soldiers search bus passengers along the Northern Highway near Suchitoto, El Salvador* [Soldats fouillant les passagers du bus sur l'autoroute du nord près de Suchitoto, Salvador], 1980 (voir p. 53).

Que peut-on trouver de commun entre ces deux images ? Quelles sont les différences dans la manière de représenter les personnes et les gestes ?

Distinguer, à l'aide des titres et des dates, les contextes historiques dans lesquels ses photographies ont été réalisées. Quels récits et quelles réflexions l'association de ces deux images peut-elle inspirer ? Vous pouvez vous référer à la citation suivante : « Cet échange qui substitue l'ombre au corps est important en ce qu'il est révélateur de la difficulté à regarder en face la brutalité qui caractérisait si ouvertement le Salvador à l'époque – une brutalité qui, comme tu l'as toi-même dit, t'était beaucoup plus difficile à regarder que tout ce que tu avais pu voir au Nicaragua, y compris à Cuesta del Plomo. Les ombres sont par ailleurs des figures liminaires qui, en projetant leurs contours sur le mur, y inscrivent la marque d'un mouvement de présence/absence qui deviendra



Soldiers search bus passengers
along the Northern Highway
near Suchitoto, El Salvador,
1980

[Soldats fouillant les passagers
du bus sur l'autoroute du nord
près de Suchitoto, Salvador]
Série El Salvador, 1978-1983
Tirage numérique

la signature d'une dictature militaire responsable de tant de disparitions forcées. Instrument d'élimination de l'opposition et de terreur généralisée des populations, les disparitions entraînaient l'effacement de la vie comme de la mort – refusant même aux proches le secours d'un corps à pleurer. » [Eduardo Cadava, « Apprendre à voir », in *Susan Meiselas. Médiations*, Paris, Jeu de Paume / Barcelone, Fundació Antoni Tàpies / Rome, Damiani, 2018, p. 58.]

■ *Molotov Man* [L'homme au cocktail Molotov], installation, 1979-2009

« Le 16 juillet 1979, la veille du jour où Somoza s'enfuit du Nicaragua, Meiselas photographie un révolutionnaire sandiniste lançant un cocktail Molotov sur l'un des derniers régiments de la Garde nationale somozistes encore sous le commandement du dictateur. Devenue le symbole de la révolution nicaraguayenne, cette image sera reproduite sous forme de peintures murales et de graffitis, sur des T-shirts, des tracts et des affiches. Meiselas apprendra le nom du "Molotov Man" des années plus tard en revenant sur place pour retrouver sa trace : Pablo "Bareta" Araúz. » [Texte de présentation rédigé par Pia Viewing pour l'exposition.]

— Observer dans l'exposition, la planche-contact et la planche de diapositives, qui montrent les images réalisées par Susan Meiselas en

amont et en aval de *Molotov Man*. Vous pouvez aussi les retrouver en ligne (<https://www.nga.gov/features/slideshows/memory-of-time-meiselas.html#slide>).

Que permet la vision globale de ces deux planches que ne permet pas la photographie isolée ? Quelles informations nous donnent-elles sur la chronologie d'un événement ? Sur le déroulé de la prise de vue et sur la manière dont travaille la photographe (choix du thème et de l'angle, placement et déplacement du photographe par rapport à son sujet, nombre de clichés réalisés pour un même sujet...) ? Quelles impressions nous donne la succession d'images réalisées à peu de temps d'intervalle ? Comment Susan Meiselas alterne-t-elle ses prises de vue noir et blanc et couleur ? — Envisager et argumenter les réponses aux questions suivantes : À quoi servent les planches-contacts pour un photographe ? Pour un éditeur d'agence ? Qu'indiquent les inscriptions portées sur les planches-contacts ? Comment se fait la sélection d'une image ? Pourquoi telle image plutôt qu'une autre ?

— Rapprocher la figure du « Molotov Man » de celle du « lanceur » dans les photographies de Gilles Caron. Vous trouverez des images et planches contact dans le dossier documentaire « Gilles Caron. Le conflit intérieur » (http://www.jeudepaume.org/pdf/DossierDocumentaire_GillesCaron.pdf).

Identifier les événements couverts par Gilles Caron dans la représentation desquels apparaît cette figure du lanceur. Réaliser un texte résumant ces événements et précisant contre qui le lanceur est en opposition.

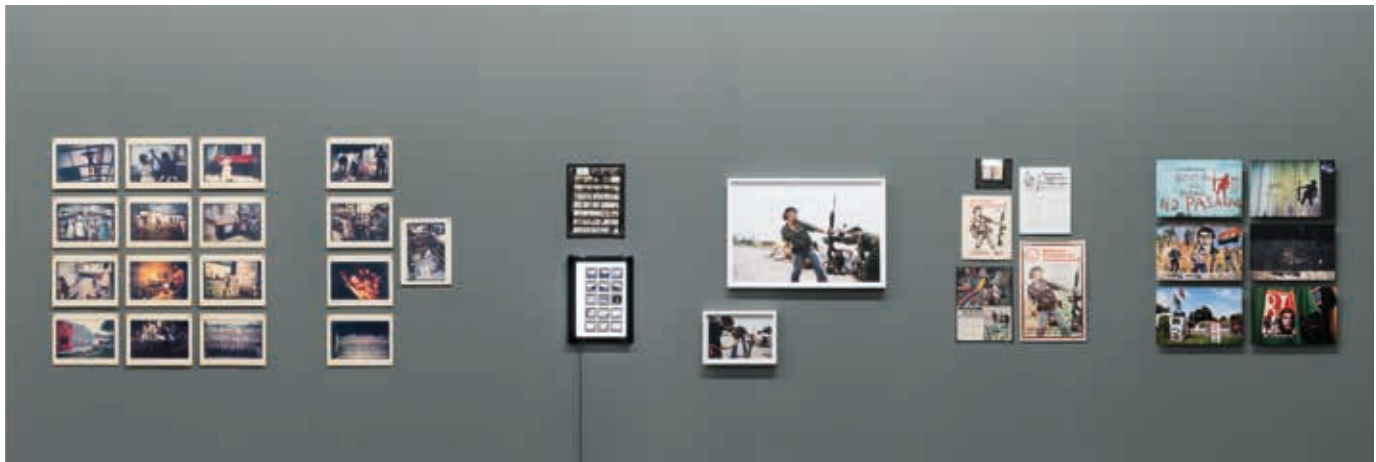
— Repérer d'autres gestes qui sont devenus des symboles de révolte, d'insurrection et de lutte (poing levé, main levant un drapeau, V de victoire de Churchill...). Rechercher des représentations passées et dans l'actualité. Vous pouvez vous référer :

- Au dossier documentaire l'exposition « Soulèvements » et au site Internet dédié (<http://soulevements.jeudepaume.org>).

- Au texte d'Audrey Leblanc, « Fixer l'événement. Le Mai 68 du photojournalisme », *Sociétés & Représentations*, n° 32 : « Faire l'événement », Paris, Publications de la Sorbonne, décembre 2011, p. 57-76 (<https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2011-2-page-57.htm>) ainsi qu'à l'exposition « Icônes de Mai 68. Les images ont une histoire », présentée à la BnF du 17 avril au 26 août 2018.

— Analyser la façon dont l'image *Molotov Man* a été reprise et réutilisée à partir des images reproduites dans ce dossier (voir p. 16, 50, 54-55) et des liens suivants :

- Site de Susan Meiselas : <http://www.susanmeiselas.com/latin-america/nicaragua/#id=molotov-man>.



· « Molotov Man », 100 photos, *Time* : <http://100photos.time.com/photos/susan-meiselas-molotov-man>.
 · Susan Meiselas, « Do you know when you've taken an iconic photograph? », courte séquence vidéo en anglais dans laquelle la photographe parle de « Molotov Man » : <https://www.youtube.com/watch?v=jPKz48xOM7g>.
 · Joy Garnett et Susan Meiselas, « On the rights of Molotov Man. Appropriation and the art of context » : http://fdm.ucsc.edu/~landrews/film171aw09/readings_files/OnTheRightsOfTheMolotovMan.PDF.
 — Étudier le dispositif de présentation de la série *Molotov Man* dans l'exposition et sur le site de Susan Meiselas. Observer la façon dont les images sont présentées. Que met en avant le dispositif choisi par Susan Meiselas ? Que révèle-t-il sur la démarche de la photographe ?

■ Médiations installation, 1978-1982

Poursuivre la séquence précédente en travaillant à partir de l'installation de Susan Meiselas intitulée *Médiations* (1978-1982) et composée de photographies de l'artiste et de documents :
 « Cette œuvre prend appui sur la première expérience de photographe de Meiselas, celle qu'elle a vécue lors de l'insurrection populaire au Nicaragua. Le choix des images en vue de la publication de *Nicaragua: June 1978-July 1979* et leur utilisation par les médias l'ont

conduite à réfléchir à la façon dont les photographies sont utilisées en fonction des contextes.
 Cette installation peut se lire verticalement, comme les étapes d'un projet de publication, et horizontalement, comme la relation de l'histoire en train de se faire, sous la forme de fragments d'une expérience. Chaque rangée correspond à une partie du processus de sélection :
 — la rangée centrale est constituée de pages tirées du livre. Ensemble, elles offrent une synthèse du récit. On peut y voir un "reportage" ou de l'"art" comme le suggèrent les épreuves originales encadrées : elles possèdent une valeur, sont exposées et ont été achetées par des collectionneurs ;
 — la rangée du haut se compose de pages de magazines du monde entier montrant le travail de Meiselas. Elles tendent à comprimer l'histoire et à réduire l'événement à des moments spectaculaires plutôt que quotidiens. La façon dont les images sont lues et comprises par le lecteur est en grande partie dictées par les magazines, qui modifient et parfois trahissent le message de la photographe ;
 — la rangée du bas montre des tirages couleur des images non retenues. *Médiations* explique comment des photographies peuvent devenir des symboles iconiques représentatifs d'un événement historique. » [Texte de présentation rédigé par Pia Viewing pour l'exposition.]

Dans l'exposition, observer les trois rangées d'images et de documents. Quelles différences peut-on relever entre les photographies publiées dans l'ouvrage et celles publiées dans la presse ? Dans quelle mesure les titres orientent-ils notre perception des photographies ? En quoi ce dispositif permet-il d'analyser les différents usages des images photographiques et d'interroger leurs contextes de diffusion ?

■ *Pictures from a Revolution [Images d'une révolution]* (1991)

« Ce film retrace le second voyage effectué par Meiselas au Nicaragua en 1990, douze ans après l'insurrection populaire de 1978 dont elle avait rapporté de nombreuses images fortes. Celles-ci ont d'abord été publiées dans *Nicaragua* et c'est ce livre qui lui sert à présent d'outil pour tenter de retrouver les personnes photographiées la première fois. On voit Meiselas parler avec elles de ce qu'elles ont vécu, des espoirs placés dans la révolution et de ce que celle-ci a changé dans leur quotidien. Le film montre la campagne, les villages, et nous donne un aperçu du pays et de ceux qui ont combattu pour arracher leur indépendance au régime de Somoza. » [Texte de présentation rédigé par Pia Viewing pour l'exposition.]
 Ce film de Susan Meiselas, coréalisé avec Alfred Guzzetti et Richard P. Rogers, est projeté dans l'auditorium du Jeu de Paume, pendant la durée



T-shirts sold at the 30th anniversary celebration in the Plaza of the Revolution Managua, Nicaragua, juillet 2009
 [T-shirts vendus lors de la célébration du 30^e anniversaire sur la place de la Révolution, Managua, Nicaragua]
 Série Molotov Man, 1979-2009

P. 54
 Vue de l'installation *The Life of an Image: Molotov Man* (1979-2009) au sein de l'exposition « Susan Meiselas. Médiations », Fundació Antoni Tàpies, Barcelone, 2017

de l'exposition, les jeudis et dimanches à 15 h 30 (durée : 92 min).

— Visionner et revenir sur les extraits du film disponibles en ligne :

· Extrait 1 : *Pictures from a Revolution – Napoleon*, 5 min 33 s (<https://vimeo.com/50626662>).

De quel support visuel se sert Susan Meiselas pour retrouver les personnes rencontrées au moment de la révolution ? Au début de cet extrait, où se place-t-elle par rapport à la caméra ? Quel est son rôle ? Quels types d'images accompagnent le témoignage de la mère ? Quels documents sont employés pour appuyer les propos du père sur l'évolution de la situation après la révolution ? Pourquoi ces deux choix différents ? Quel personnage Susan Meiselas parvient-elle à retrouver ? Où se rend-elle pour cela ? Par quels types de plan et quels mouvements de caméra comprend-on qu'elle change de lieu ? Quel constat le personnage fait-il sur son parcours de vie, en tant que combattant au moment de la révolution et exilé au Canada au moment du tournage du film ?

· Extrait 2 : *Pictures from a Revolution – Four prisoners*, 3 min 12 s (<https://vimeo.com/50305838>).

Quelle est la particularité de cet extrait par rapport au précédent ? Par quel procédé cinématographique Susan Meiselas parvient-elle à confronter les visages de ces hommes photographiés en 1978 et au moment du tournage ? Quel effet cela produit-

il sur le spectateur ? A-t-on des raisons de croire ou de ne pas croire ces hommes ? Parvient-on à avoir un avis ? Dans son commentaire en voix off, Susan Meiselas dit : « C'est très étrange : la seule chose qu'une photographie devrait être capable de faire, c'est d'identifier. Or j'ignore si ces hommes sont les soldats de la Garde nationale qui figurent sur cette image. Le temps change tellement les gens et la signification des choses. C'est vrai que la photographie arrête le temps, mais pour les gens, le temps ne s'arrête pas. Les photographies disent peut-être une forme de vérité sur les moments qu'elles fixent, mais cette vérité suffit-elle ? Et pour les gens, qui sont obligés de vivre avec le temps, cette vérité a-t-elle une quelconque importance ? » Quelle réflexion porte-t-elle sur son travail photographique et sa fonction de document ? Comment replace-t-elle son ouvrage sur le Nicaragua et le témoignage qu'il apporte sur la révolution dans l'histoire actuelle du pays ?

■ **Reframing History [Recadrer l'Histoire] (2004)** (voir p. 13 et 56)

« À l'occasion du vingt-cinquième anniversaire de la victoire sur Somoza, je suis à nouveau repartie au Nicaragua, cette fois avec de larges agrandissements de mes photos, transformées en affiches placardées *in situ*. Le projet "Reframing History" [Recadrer l'Histoire] était conçu en collaboration avec l'Institut d'histoire

de l'Université centroaméricaine de Managua. Mon désir était de poursuivre une réflexion sur la façon dont les photos impactent et influencent la mémoire collective. J'étais tout particulièrement intéressée par les réactions de la nouvelle génération, qui connaissait son histoire sans y avoir directement participé. En tant que témoin, on doit toujours protéger la mémoire de l'oubli. Les affiches interpellent, et cette provocation a une dimension publique. Le temps, lui, continue de passer, comme l'intérêt du monde. » [Susan Meiselas, *En première ligne*, Paris, Xavier Barral, 2017, p. 132.] Ce film de Susan Meiselas, coréalisé avec Alfred Guzzetti en 2004, est diffusé dans les salles de l'exposition du Jeu de Paume (durée : 11 min 46 s). Vous pouvez également le consulter en ligne : <https://vimeo.com/204205149> et vous référer à la traduction en français des sous-titres (voir p. 12-13 de ce dossier).

— Observer les photographies de restitution de ce projet sur le site de Susan Meiselas (<http://www.susanmeiselas.com/latin-america/nicaragua/#id=reframing-history>):

- *Anastasio Somoza Portocarrero, with recruits of the elite infantry training school (EEBI), Managua, Nicaragua*, juillet 1978, série Reframing History, 1978-2004.
- *Residential Neighborhood, Matagalpa, Nicaragua*, août 1978, série Reframing History, 1978-2004.
- *Returning Home, Masaya, Nicaragua*, 1978, série Reframing History, 1978-2004.



Excerpt from the film *Reframing History* by Susan Meiselas and Alfred Guzzetti, Estelí, Nicaragua, juillet 2004

[Photogramme tiré du film *Reframing History* de Susan Meiselas et Alfred Guzzetti, Estelí, Nicaragua]
Série *Molotov Man*, 1979-2009
Tirage chromogène

· *National Guard Entering Estelí, Nicaragua*, septembre 1978, série *Reframing History*, 1978-2004.
· *Awaiting Counterattack by the Guard, Nicaragua*, septembre 1978, série *Reframing History*, 1978-2004.
Quels éléments présents dans les affiches peuvent influencer la façon dont les personnes photographiées dans l'espace urbain se positionnent face aux panneaux ? Dans les trois premières photographies prises en 2004, par qui et comment se fait le retour sur les événements photographiés en 1978 ? Que peut provoquer la présence de ces images sur les jeunes générations ? Comparer avec la quatrième image, quelle impression donne-t-elle ? Au contraire, que suscite la présence de la photographie des jeunes combattants dans la cinquième image ? Comment interpréter sa position en hauteur dans la rue et les différentes lignes et réseaux présents dans la composition de l'image ?
— Le collectif #Dysturb, connu pour ses photographies d'actualité collées sur les murs de plusieurs grandes villes du monde, propose des outils pédagogiques et des interventions dans les établissements scolaires (<http://www.dysturb.com/education-fr/#presentation>).

DANS L'OMBRE DE L'HISTOIRE

■ Établir les faits et « exhumers le passé »

« En 1991, Meiselas se rend au nord de l'Irak pour photographier les villages détruits lors de la campagne d'Anfal par laquelle Saddam Hussein avait tenté d'anéantir la communauté kurde et qui avait fait 100 000 morts. L'équipe de légistes de Middle East Watch s'est attachée à mettre au jour les charniers du village de Koreme en enregistrant ce qu'elle y a trouvé afin de rassembler des preuves sur le massacre de 1988, "camouflé" après la destruction des restes par l'armée irakienne. » [Texte de présentation rédigé par Pia Viewing pour l'exposition.]

— Travailler à partir de l'image suivante :

· Susan Meiselas, *Concrete blocks mark the mass grave in Koreme, northern Iraq* [Blocs de béton délimitant le charnier de Koreme, nord de l'Irak], 1992, série *Kurdistan*, 1991-2007 (voir p. 57).

— Proposer tout d'abord aux élèves de décrire la photographie, en l'absence de sa légende. Que remarquent-ils ? Que peut indiquer la présence du muret dans ce paysage ? De quels éléments et informations supplémentaires ont-ils besoin pour préciser la signification de ce qu'ils voient ?

Leur donner ensuite la légende. Les inciter à faire des recherches sur la campagne d'Anfal en 1988 et le génocide ordonné à l'encontre des Kurdes en Irak par Saddam Hussein.

— Consulter les images en ligne sur le site de Susan Meiselas (page « Archive Projects /Kurdistan / Mass graves »), ainsi que l'article de Clara Bouveresse, « Le renouveau de l'approche documentaire, exemple d'une archive collaborative : Susan Meiselas, Kurdistan (1991-2009) » (<http://journals.openedition.org/transatlantica/docannexe/image/7144/img-7.jpg>).

De quoi témoignent les images réalisées par Susan Meiselas à Koreme ? À qui peuvent-elles s'adresser ? Aux historiens ? Aux juges ? Aux familles et aux parents ? À nous-mêmes ?

Observer notamment la une du *New York Times Magazine* du 3 janvier 1993, qui présente une photographie de Susan Meiselas. Selon vous, pourquoi cette image a-t-elle été choisie par ce magazine ? Quelle peut être la fonction de la photographie dans une telle entreprise d'enquête ? Suffit-elle à établir les faits ? De quels autres moyens a-t-on besoin pour prouver la réalité des massacres ? En quoi l'exhumation des corps et leur identification étaient-elles nécessaires ?

Vous pouvez vous référer au site de Human Rights Watch and Physicians for Human Rights, « The Destruction of Koreme During the Anfal Campaign », janvier 1993 (<https://www.hrw.org/reports/1992/iraqkor/index.htm#TopOfPage>).



Concrete blocks mark the mass grave in Koreme, northern Iraq, 1991-2007
 [Blocs de béton délimitant le charnier de Koreme, nord de l'Irak]
 Série Kurdistan, 1991-2007

— Lire le texte suivant d'Albert Camus : « En face d'un village supposé rebelle, on n'imagine jusque-là que deux attitudes du conquérant. Ou bien la répression calculée et l'exécution froide d'otages, ou bien la ruée sauvage, et forcément brève, de soldats exaspérés. Lidice a été détruite par les deux systèmes conjugués. Elle illustre les ravages de cette raison irrationnelle qui est la seule valeur qu'on puisse trouver dans l'histoire. Non seulement les maisons furent incendiées, les cent soixante-quatorze hommes du village fusillés, les deux cent trois femmes déportées et les cent trois enfants transférés pour être éduqués dans la religion du Führer, mais des équipes spéciales fournirent des mois de travail pour niveler le terrain à la dynamite, faire disparaître les pierres, combler l'étang du village, détourner enfin la route et la rivière. Lidice, après cela, n'était vraiment plus rien, qu'un avenir pur, selon la logique du mouvement. Pour plus de sûreté, on vida le cimetière de ses morts, qui rappelaient encore que quelque chose, en cet endroit, avait été. » [Albert Camus, *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard, 1951, p. 195.] Quelles analogies pouvez-vous établir entre la destruction de Lidice et les destructions des villages kurdes pendant la campagne Anfal ? Quelles différences relevez-vous ?

— Mener une recherche sur la définition du crime de génocide. Quelles différences existe-t-il entre

génocide, crime contre l'humanité et crime de guerre ? Vous pouvez aborder ces questions à l'aide de ce document de référence de l'ONU et de cet article du *Monde International* :

- <http://www.un.org/fr/preventgenocide/adviser/pdf/Genocide%20Framework%20of%20Analysis.pdf>
- http://www.lemonde.fr/international/visuel/2015/04/15/genocide-la-douloureuse-question-de-la-definition_4616442_3210.html

— Prolonger la réflexion autour de la citation suivante de l'historien français Jules Michelet :

« Oui, chaque mort laisse un petit bien, sa mémoire, et demande qu'on la soigne. Pour celui qui n'a pas d'amis, il faut que le magistrat y supplée. Car la loi, la justice, est plus sûre que toutes nos tendresses oubliées, nos larmes si vite séchées. Cette magistrature, c'est l'Histoire. [...] Jamais dans ma carrière je n'ai perdu ce devoir de l'historien ? J'ai donné à beaucoup de morts trop oubliés l'assistance dont moi-même j'aurai besoin. Je les ai exhumés pour une seconde vie. » [Jules Michelet, *Histoire du XIX^e siècle*, in *Œuvres complètes*, tome XXI, Paris, Flammarion, 1982, p. 268.] En quoi cette citation peut-elle éclairer le travail de Susan Meiselas ?

■ « Faire renaître le Kurdistan de ses cendres »
 — Étudier les images suivantes de

Susan Meiselas de la série *Kurdistan* (1991-2007) :

- *Families return to ruins of their homes after Iraqi army forced them to leave in 1989, Qala Diza, northern Iraq* [Familles retrouvant leurs maisons en ruine après en avoir été chassées par l'armée irakienne en 1989, Qala Diza, nord de l'Irak], 1991 (voir p. 15).
- *Jamal Keder Osman shows the picture he carries of himself as a peshmerga from the 1963 rebellion, Sulaymaniyah, northern Iraq* [Jamal Keder Osman montre une photographie de lui en peshmerga prise lors de la rébellion de 1963, Sulaymaniya, Kurdistan, nord de l'Irak], 1991 (voir p. 58).

— Revenir sur le film de Susan Meiselas et Jeroen de Vries, *Making "Kurdistan: In the Shadow of History"* [Dans les coulisses de *Kurdistan: In the Shadow of History*], 2008. Ce dernier est présenté dans l'exposition sous la forme d'une projection vidéo à quatre écrans et une version mono écran est consultable en ligne (<https://vimeo.com/58025769>). Vous pouvez utiliser les sous-titres en français (voir p. 14-15).

Dans quelles circonstances historiques Susan Meiselas commence-t-elle à s'interroger sur l'histoire des Kurdes ? Pourquoi a-t-elle pu écrire : « Les images sont comme des ossements dispersés, séparées du squelette du récit » ? Comment en arrive-t-elle à collecter des images faites par d'autres ? Quels différents types



Jamal Keder Osman shows a picture he carries of himself as a peshmerga from the 1963 rebellion. Sulaymaniyah, Northern Iraq, 1991

[Jamal Keder Osman montre une photographie de lui en peshmerga prise lors de la rébellion de 1963, Sulaymaniya, Kurdistan, nord de l'Irak], 1991
Série Kurdistan, 1991-2007
Tirage chromogène

d'images rassemble-t-elle alors ? Repérer leurs usages et leurs fonctions, ainsi que leurs places dans l'exposition.

Quels aspects de la culture du Kurdistan Susan Meiselas met-elle particulièrement en valeur selon vous ? Quelle place donne-t-elle aux rencontres et aux témoignages ? — Mener des recherches sur l'histoire du peuple kurde au cours du XX^e siècle. Consulter un atlas historique et observer les changements de frontières au Moyen-Orient entre 1914 et 1992. Sur une carte, colorier les zones où se trouvent des populations kurdes importantes. Situer les villes de Sulaymaniya, Irbil (ou Arbil), Koreme, Halabja, Mossoul, Bagdad. À quelles dates ont été créés sous leur forme actuelle les pays suivants : l'Azerbaïdjan, l'Irak, la République de Turquie, la Syrie, l'Iran. Quelles sont les conséquences des traités internationaux de Sèvres, Lausanne et San Francisco sur le projet d'un État kurde ? Dans quelles circonstances les Kurdes ont-ils brièvement créé l'État de Mahabad ? Depuis quand existe-t-il une lutte armée kurde pour obtenir un État indépendant ? Existe-t-il une iconographie particulière des combattants kurdes ? Vous pouvez notamment consulter les sites suivants :

- <http://akakurdistan.com/kurds/stories/index.html>
- <http://www.lesclesdumoyenorient.com/Les-Kurdes-et-le-Kurdistan-par-les.html>

- <https://www.franceculture.fr/geopolitique/vers-lindependance-le-kurdistan-politique-en-5-dates>
- <http://www.un.org/fr/sections/un-charter/chapter-i/index.html>

— Observer la *Storymap* [Carte aux histoires] (2006-en cours), présentée dans l'exposition par Susan Meiselas. « Le "Kurdistan" n'existe sur aucune carte. Depuis 1918, la patrie des Kurdes est divisée entre la Turquie, l'Irak, l'Iran, la Syrie et ce qui est désormais l'ex-URSS. Dans chacun de ces pays, les Kurdes n'ont cessé d'être menacés ou d'assimilation ou d'extermination. En revanche, comme territoire, le "Kurdistan" existe dans l'esprit de plus de vingt millions de personnes, le plus grand groupe ethnique au monde dépourvu d'État propre. Dans cette œuvre qui tente de cartographier l'implantation des Kurdes en Occident, Meiselas convie le spectateur à découvrir un peuple à distance, sans savoir exactement où cela la conduira. Ces récits individuels sont présentés au public sous forme de livres d'histoires illustrés. Il s'agit de fragments représentant partiellement une communauté dispersée et non plus cantonnée à un territoire politique ou géographique précis. » [Texte de présentation rédigé par pour l'exposition.]
Quelles sont les spécificités de cette carte ? Comment les récits individuels peuvent-ils participer à la construction de l'histoire ?

I Pratiques artistiques autour des archives

« Aka Kurdistan est constitué d'importantes archives d'images historiques du peuple kurde trouvées dans des marchés aux puces ou récupérées auprès des gens. Au lieu de prendre de nouvelles photos, Meiselas devient collectionneuse en s'écartant des images journalistiques typiques – corps blessés, cadavres... Au-delà de l'assassinat de telle ou telle personne, la photographe cherche à refléter le massacre d'une société civile constituée où les personnes ont leurs habitudes quotidiennes, se lèvent tous les matins, se couchent, se marient, vont à l'école, lisent les journaux... C'est à travers la pratique de l'archive qu'elle identifie ce crime à une attaque contre toute une société civile. » [Carlos Guerra, « Antiphotjournalisme » et « 1979, un monument aux instants radicaux » » (<http://lemagazine.jeudepaume.org/2011/09/carles-guerra/>).]

— Consulter le site conçu par Susan Meiselas et intitulé « akaKURDISTAN – A place for collective memory and cultural exchange » (<http://www.akakurdistan.com>). Analyser la structure du site et son fonctionnement. En quel sens peut-on parler d'« espace ouvert » ? Que signifient les rubriques « Explore », « Identify » et « Add » ? Comment peut-on contribuer à ce site ? Quel sens peut-il avoir pour la mémoire collective ? Quel rôle peut avoir la

constitution d'une telle archive pour le peuple kurde ? Peut-elle contribuer à l'écriture de son histoire ?

— Comparer la démarche de Susan Meiselas avec les approches des projets ci-dessous à partir de la consultation de leurs sites :

· Arab Image Foundation, 1997-aujourd'hui (<http://www.fai.org.lb>).

· The Atlas Group, 1999-aujourd'hui (<http://www.theatlasgroup.org>).

· Muntadas, The File Room, 2001-aujourd'hui (<http://www.thefileroom.org>).

Comment ces sites sont-ils constitués ?

À partir de quels matériaux ? Face à quelle nécessité ou quel manque ?

Identifier les démarches « historiques » à partir de ces archives et celles qui sont fictives. Quel sens peut avoir la création d'archives fictives dans le cas du Liban ? En quoi cette démarche constitue-t-elle une réponse à ce cas particulier ?

— Prolonger la réflexion à partir des démarches suivantes :

· Gerhard Richter, Atlas,

1972-aujourd'hui (<https://www.gerhard-richter.com/fr/art/atlas>).

· Harun Farocki, Vidéogrammes d'une révolution, 1992 (<https://www.youtube.com/watch?v=gGQ1U9Gue8M>; sous-titré en anglais).

· Mathieu Pernot, Un camp pour les bohémiens, 1997-2001 (www.mathieupernot.com).

· Mathieu Pernot, séries Le Meilleur des mondes et Les Témoins, 2006 (www.mathieupernot.com).

· Taryn Simon, A Living Man Declared Dead and Other Chapters, 2011 (<http://tarynsimon.com/works/almd/#1>).

· Ken Gonzales-Day, série Erased Lynching, 2000-2015 (<http://kengonzalesday.com/erased-lynchings/>) et Hang Trees, 2002-2005 (<http://kengonzalesday.com/hang-trees/>).

· Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, Wonder Beirut, histoire d'un photographe pyromane, 1997-2006 et Lasting Images [Images rémanentes], 2003 (<http://hadjithomasjoreige.com>).

· Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, Landscape of Khiam, 2007 (<http://hadjithomasjoreige.com>).

· Oscar Muñoz, Archivo porcontacto, 2004-2008 et El puente, 2004

(http://www.jeudepaume.org/pdf/PetitJournal_OscarMunoz.pdf).

· Jeremy Deller, The Battle of Orgreave, 2001 (<http://journals.openedition.org/imagesrevues/334>).

· Lorna Simpson, 1957-2009, 2009, et Please Remind Me Who I Am, 2009 (<http://www.lsimpsonstudio.com>).

Distinguer les différentes approches : utilisation d'archives de presse, historiques ou de souvenirs personnels. Analyser les démarches des artistes : exposition des archives, dispositifs de présentation, retour sur les lieux, réalisation d'enquêtes, recueil de témoignages, prise de vue photographique des témoins, « reenactment » (rejouer et/ou reconstituer les situations...). Dans quels cas s'agit-il d'interroger la mémoire individuelle ? Collective ? Est-il toujours évident de les dissocier ? En quoi ces démarches permettent-elles de questionner les notions d'identité et d'histoire ? Quel rôle peuvent avoir la photographie et la vidéo dans ces réflexions ?

■ Images, souvenirs et montages

« Comment se souviennent les gens qui ne filment pas, qui ne photographient pas, qui ne magnétoscopent pas, comment faisait l'humanité pour se souvenir... » [Chris Marker, *Sans Soleil*, 1983, 85^e min.]

— Visionner les quatre premières minutes du film suivant, composées à partir d'images d'archives et de films préexistants :

· Chris Marker, Le fond de l'air est rouge, 1977, 16 mm, noir et blanc et couleur, 240 min (<http://www.dailymotion.com/video/x11eekv>).

Quelles sont les caractéristiques des différents types d'images que vous pouvez voir dans cette introduction (noir et blanc, couleur, fiction, documentaire...) ? Que raconte la voix de la comédienne Simone Signoret au début du film ? Pourquoi ce choix ? Quel lien pouvez-vous établir avec le titre du film ?

Observer attentivement le montage du film. Par quels effets de montage Chris Marker passe-t-il le plus souvent

d'un plan à l'autre ? Que provoque l'alternance d'images empruntées à un film de fiction avec les images documentaires de manifestations ? Que suscite l'utilisation de la musique de Luciano Berio au cours de cette introduction ?

— Prolonger la réflexion à partir de la citation suivante :

· « Dans l'admirable prologue de son film *Le fond de l'air est rouge*, Chris Marker a fait se soulever ensemble des images récentes – liées aux luttes politiques des années 1960-1970 – et les plans célèbres, remontés, du *Cuirassé Potemkine* d'Eisenstein, qui racontent le soulèvement d'Odessa en 1905 à partir du deuil collectif manifesté autour du cadavre de Vakoulintchouk, le matelot assassiné dont "la mort réclame justice". Sur la voix inimitable de Simone Signoret et la *Musica notturna nelle strade di Madrid* de Luciano Berio, on voit s'entrechoquer la "foule qui descend vers la veillée mortuaire" du *Potemkine* avec l'enterrement des morts de Charonne en 1962 : "Enterrement des morts de Charonne, écrit Marker dans son découpage. Une femme s'essuie les yeux. *Potemkine* : gros plan d'une femme qui s'essuie les yeux, achevant le geste de la femme de Charonne". Que nous dit cette extraordinaire hypothèse – esthétique, mais sans doute également politique, voire anthropologique – selon laquelle un geste filmé en 1925 pourrait "achever le geste de la femme de Charonne" en 1962 ? Elle nous dit d'abord que les soulèvements, aux yeux de Chris Marker, supposent une très profonde solidarité qui lie les sujets, avec leurs deuils et leurs désirs, mais qui fait se conjoindre aussi les temps eux-mêmes par images interposées. » [Georges Didi-Huberman (dir.), « Par les désirs (Fragments sur ce qui nous soulève) », in *Soulèvements*, Paris, Jeu de Paume / Gallimard, 2016, p. 290.] La Cinémathèque française présente l'exposition « Chris Marker » à Paris du 2 mai au 29 juillet 2018.

RENDEZ-VOUS

■ mercredis et samedis, 12h30

les rendez-vous du Jeu de Paume :
visite commentée des expositions en cours
par un conférencier du Jeu de Paume

■ jeudis et dimanches, 15h30-17h

projection du film *Pictures from a Revolution* (1991, 91 min, vostfr) de Susan Meiselas et Richard P. Rogers

■ mardi 6 février, 18h

visite commentée de l'exposition par Susan Meiselas et Pia Viewing, co-commissaire

■ mardis 20 février, 6 mars, 20 mars et 15 mai, 19h

cycle de rencontres « Les images à l'épreuve du terrain », dans l'espace d'exposition : des associations et ONG, dont le Centre Hubertine Auclert, le Centre audiovisuel Simone de Beauvoir, le Centre Primo Levi, l'association FIT, une femme, un toit et la Fondation Institut kurde de Paris, partagent leurs expériences sur le terrain et discutent de leurs actions pour lutter contre les violences faites aux femmes ou pour accueillir les migrants et réfugiés. Comment les images s'insèrent-elles dans leurs réflexions et leurs démarches ?

■ mardi 27 février, 18h

visite commentée de l'exposition par Clara Bouveresse, historienne de la photographie, dans le cadre des mardis jeunes

■ mardi 20 mars, 18h

visite commentée de l'exposition par Pia Viewing, co-commissaire

■ samedi 14 avril, 15h-18h

masterclass de Susan Meiselas, accompagnée de Shelley Rice, historienne et critique d'art

■ mardi 24 et mercredi 25 avril, 14h30-17h30

12-15ans.jdp : stage de pratique des images sur le thème « Faire des histoires », avec Irvin Anneix, créateur numérique

■ mardi 15 mai, 18h

visite commentée des expositions en cours par un conférencier du Jeu de Paume, dans le cadre des mardis jeunes

PUBLICATIONS

■ Susan Meiselas. *Médiations*

Textes d'Ariella Azoulay, Eduardo Cadava, Carles Guerra, Marianne Hirsch, Corey Keller, Kristen Lubben, İşin Önel et Pia Viewing
Éditions française, anglaise et espagnole
Coédition Jeu de Paume / Damiani / Fundació Antoni Tàpies, 17,5 x 24 cm, 192 pages, 150 ill., 30 €

RESSOURCES EN LIGNE

Le site web du Jeu de Paume rassemble des pages d'informations et des contenus sur les expositions, mais aussi sur l'ensemble de la programmation artistique et culturelle présente, passée ou à venir.

Vous pouvez également retrouver dans les rubriques « Éducatif » et « Ressources », des enregistrements sonores de séances de formation, des séquences pédagogiques mises en ligne par les enseignants partenaires, les archives des « dossiers documentaires » autour des expositions, ainsi que l'espace « Échanges d'expériences » consacré à la présentation de travaux des classes.

www.jeudepaume.org

Des portraits filmés et des parcours en images liés aux expositions, des entretiens et des rencontres, des publications et des portfolios figurent sur le magazine en ligne du Jeu de Paume :

<http://lemagazine.jeudepaume.org>

INFORMATIONS PRATIQUES

1, place de la Concorde · 75008 Paris
+33 1 47 03 12 50

mardi (nocturne) : 11 h-21 h

mercredi-dimanche : 11 h-19 h

nocturnes exceptionnelles les 16 et

17 février jusqu'à 23 h

fermeture le lundi et le 1^{er} mai

expositions

■ plein tarif : 10 € / tarif réduit : 7,50 €
(billet valable uniquement à la journée)

■ accès gratuit aux espaces de la programmation Satellite (entresol et niveau -1)

■ mardis jeunes : accès gratuit pour les étudiants et les moins de 25 ans inclus le dernier mardi du mois, de 11 h à 21 h

■ accès libre et illimité pour les détenteurs du laissez-passer du Jeu de Paume

rendez-vous

■ accès libre sur présentation du billet d'entrée aux expositions ou du laissez-passer, dans la limite des places disponibles

■ sur réservation : 12-15ans.jdp@jeudepaume.org

■ rencontres et projections seules : gratuit

■ masterclass seule : 3 €

Rejoignez-nous sur les réseaux sociaux



#SusanMeiselas

Retrouvez la programmation complète, les avantages du laissez-passer et l'actualité du Jeu de Paume sur :
www.jeudepaume.org
<http://lemagazine.jeudepaume.org>

Le Jeu de Paume est subventionné par le **ministère de la Culture**.



Les activités éducatives du Jeu de Paume bénéficient du soutien de **Neufilze OBC**, mécène privilégié, et d'**Olympus France**.



Les Amis du Jeu de Paume soutiennent ses activités.

Commissaire de l'exposition : Carles Guerra et Pia Viewing

Exposition coproduite par la **Fondation Antoni Tàpies**, et le **Jeu de Paume**.

FUNDACIÓ ANTONI TÀPIES



LE JEU DE PAUME

Partenaires média :



Couverture :

Traditional Indian dance mask from the town of Monimbo, adopted by the rebels during the fight against Somoza to conceal identity, Masaya, Nicaragua, 1978

[Masque de danse indien traditionnel de la ville de Monimbo adopté par les rebelles pendant la bataille contre Somoza pour cacher leur identité, Masaya, Nicaragua]

Crédits photographiques :

Toutes les images :
© Susan Meiselas / Magnum Photos
sauf p. 8 © Alain Dejean Sygma et p. 55 © Roberto Ruiz

Traduction : F. Durand-Bogaert
Maquette : Cathy Piens/Pays
© Jeu de Paume, Paris, 2018