



JEU

DE

PAUME



DOSSIER DOCUMENTAIRE

# Jo Ractliffe

En ces lieux

30.01 – 24.05.2026

# Dossier documentaire mode d'emploi

Conçu par le service des projets éducatifs et les professeurs relais des académies de Créteil et de Paris, en collaboration avec les services des expositions et des éditions du Jeu de Paume, ce dossier rassemble 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 qu'une bibliographie indicative.

→ **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 présentées dans l'exposition.

Ce dossier documentaire est téléchargeable depuis le site Internet du Jeu de Paume (document PDF avec hyperliens actifs).

## Contacts

### Audrey Grollier

Chargée des groupes  
et des publics adultes  
Réservation des visites  
Partenariats champ social  
et médico-social  
01 47 03 12 41  
[serviceeducatif@jeudepaume.org](mailto:serviceeducatif@jeudepaume.org)

### Julia Parisot

Chargée des publics jeunes  
et scolaires  
Partenariats scolaires  
et formations enseignants  
01 47 03 04 95  
[juliaparisot@jeudepaume.org](mailto:juliaparisot@jeudepaume.org)

### Sabine Thiriot

Responsable des projets éducatifs  
[sabinethiriot@jeudepaume.org](mailto:sabinethiriot@jeudepaume.org)

### Claire Boucharlat

Conférencière et formatrice  
[claireboucharlat@jeudepaume.org](mailto:claireboucharlat@jeudepaume.org)

### Raphaël Yung Mariano

Conférencier et formateur  
[raphaelyung@jeudepaume.org](mailto:raphaelyung@jeudepaume.org)

### Caroline Minard

Assistante / chargée d'activités  
éducatives  
[service-educatif@jeudepaume.org](mailto:service-educatif@jeudepaume.org)

### Céline Lourd

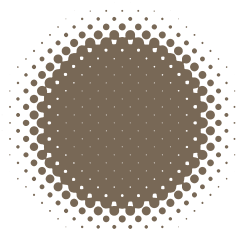
Professeur-relais, académie de Paris  
[celinelourd@jeudepaume.org](mailto:celinelourd@jeudepaume.org)

### Cédric Montel

Professeur-relais, académie de Créteil  
[cedrilmontel@jeudepaume.org](mailto:cedrilmontel@jeudepaume.org)

# SOMMAIRE

|          |   |           |
|----------|---|-----------|
| <b>A</b> | <b>DÉCOUVRIR LES EXPOSITIONS</b>                | <b>7</b>  |
|          | Présentation et parcours de l'exposition        | 8         |
|          | Chronologie                                     | 14        |
|          | Bibliographie indicative et ressources en ligne | 16        |
| <b>B</b> | <b>APPROFONDIR LES EXPOSITIONS</b>              | <b>19</b> |
|          | Introduction                                    | 21        |
|          | Afrique du Sud, violences et déplacements       | 22        |
|          | Conceptions du paysage, expérience et mémoire   | 25        |
|          | Conflits et photographies de l'après            | 28        |
| <b>C</b> | <b>PISTES DE TRAVAIL</b>                        | <b>33</b> |
|          | Contexte et processus                           | 34        |
|          | Lieux et traces                                 | 39        |
|          | Matières et poésie                              | 45        |





1. Jo Ractliffe  
*N1 somewhere between  
Winburg and Ventersburg*  
[Route N1, quelque part  
entre Winburg et Ventersburg]  
1982



### Activités enseignants et scolaires

Centre d'art dédié aux images des <sup>xx</sup>e et <sup>xxi</sup>e siècles, le Jeu de Paume est engagé dans le domaine de l'éducation artistique et culturelle. Ses activités, formations et ressources visent à explorer les multiples dimensions de l'image, tant historiques que contemporaines.

#### → Rencontres enseignant-es

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

**mardi 10 février 2026,  
18h30 - 20h**

visite des expositions  
« Martin Parr. Global Warning »  
et « Jo Ractliffe. En ces lieux »  
- sur inscription :

<https://jeudepaume.org/evenement/rencontre-enseignants-parr-ractliffe/>

#### → Visites commentées ou visites libres pour les classes

Les conférencier-es du Jeu de Paume accueillent et accompagnent les classes dans la découverte des expositions, en favorisant l'observation, la participation et la prise de parole des élèves. Visites contées ou interactives sont proposées aux maternelles pour se familiariser avec un espace d'exposition et apprendre à regarder au travers de récits sensibles ou d'activités.

- tarifs :

**Visites commentées**

Pour une classe : 90 €,  
tarif réduit 45 €\*

**Visites libres**

Pour une classe : 90 €,  
tarif réduit 45 €\*

\* Tarif réduit : élèves à besoins éducatifs particuliers, réseaux d'éducation prioritaires, quartiers prioritaires de la politique de la ville

- sur réservation :

au 01 47 03 12 41

[serviceeducatif@jeudepaume.org](mailto:serviceeducatif@jeudepaume.org)

#### → Visites périscolaires

Visites libres pour les centres de loisirs

- sur réservation :

[serviceeducatif@jeudepaume.org](mailto:serviceeducatif@jeudepaume.org)



Retrouvez le programme des activités éducatives 2025-2026 et les ressources sur le site du Jeu de Paume, espace enseignant-es / animateur-ices :

<https://jeudepaume.org/espace-enseignants/>

#### → Dernier(s) mardi(s) du mois mardis 24 février, 31 mars et 28 avril

- programme disponible sur le site Internet du Jeu de Paume  
- gratuit pour les étudiant-es et les moins de 25 ans inclus

#### → Ping-Pong, le programme enfants et familles

visites en famille, ateliers de création pour les 3-6 ans, atelier cyanotype pour les 7-11 ans, visites contées et ateliers cinéma en famille

<https://jeudepaume.org/enfants-et-familles>

#### → Les cours du Jeu de Paume les mercredis, 18h30 - 20h

- programme et dates :

<https://jeudepaume.org/evenement/les-cours-du-jeu-de-paume-2025-2026/>

### Activités relais et publics du champ social et médico-social

Le Jeu de Paume se veut un lieu convivial de découvertes et d'échanges autour des images. Il s'engage à favoriser l'accès de tous les publics à sa programmation et à accompagner les visiteurs et les visiteuses à besoins spécifiques dans leur rencontre avec les œuvres.

#### → Rencontres relais

Les relais culturels du champ social et médico-social sont invités à une rencontre au début de chaque cycle d'expositions pour découvrir les projets et échanger autour des images présentées.

**mardi 10 février 2026,  
14 h - 16 h**

visite des expositions  
« Martin Parr. Global Warning »  
et « Jo Ractliffe. En ces lieux »  
- sur inscription :

<https://jeudepaume.org/evenement/rencontre-action-sociale-parr-ractliffe/>

#### → Visites commentées ou visites libres

Les publics et relais du champ social bénéficient de la gratuité du droit d'entrée aux expositions, individuellement ou en groupe.

- sur réservation :

01 47 03 12 41

[actionsociale@jeudepaume.org](mailto:actionsociale@jeudepaume.org)

Le Jeu de Paume fait partie de la mission Vivre ensemble et de la RECA – Réunion des établissements culturels pour l'accessibilité du ministère de la Culture. Le Jeu de Paume est détenteur du label Tourisme & Handicap.



Retrouvez le programme, les informations, les livrets FALC et les ressources sur le site du Jeu de Paume, espace action sociale : <https://jeudepaume.org/espace-action-sociale/>

Pour l'accueil des visiteurs et des visiteuses en situation de handicap, vous pouvez consulter la page « accessibilité » : <https://jeudepaume.org/visite/accessibilite/>



2. Jo Ractliffe  
*Tundavala Gorge, Lubango,*  
de la série « *As Terras do Fim do Mundo* »  
[Gorges de Tundavala, Lubango]  
2010

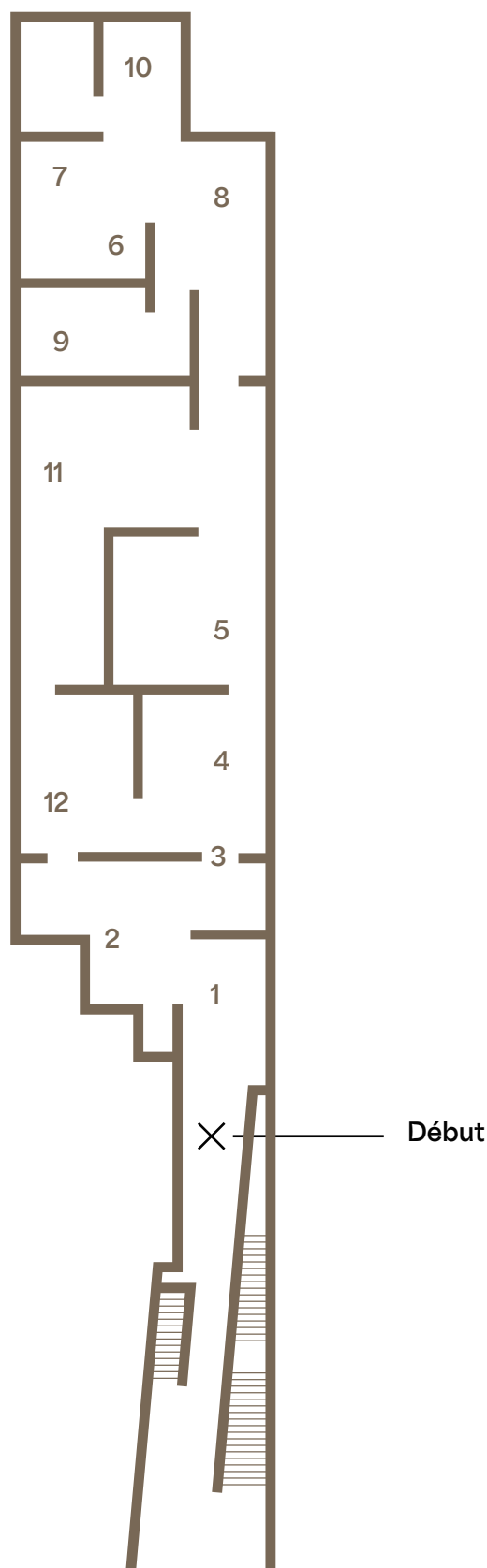
# A DÉCOUVRIR L'EXPOSITION

---



3. Jo Ractliffe  
*Nadir 14*,  
du triptyque *Nadir 14 / Nadir 15 / Nadir 16*  
1988

# Présentation et parcours de l'exposition



Jo Ractliffe est une photographe sud-africaine reconnue pour son travail à la fois analytique et distancié portant sur la mémoire et la persistance des traces de conflits dans le paysage. Depuis quatre décennies, elle explore la manière dont l'histoire – celle, tout particulièrement, de la guerre, des déplacements de population et de l'apartheid – imprègne le territoire. Résistant à l'immédiateté de la photographie documentaire journalistique, ses œuvres abordent le monde par l'oblique : le sens s'y révèle par l'absence, la nuance et la poésie austère qui émanent des situations qu'elle photographie.

« En ces lieux » réunit un ensemble d'œuvres qui illustrent cette démarche singulière. Par leurs résonances plurielles, elles évoquent non seulement des sites disloqués ou déstabilisés, mais aussi le sentiment d'étrangeté qu'on peut éprouver face à des paysages portant la trace à peine perceptible d'une histoire complexe et irrésolue. En ces lieux, le passé et le présent coexistent difficilement – le territoire lui-même devient une archive de ce qui ne se laisse pas voir aisément ni pleinement comprendre.

L'exposition s'ouvre sur des images datant des années 1980 et 1990 : Ractliffe photographie alors des environnements quotidiens, en se détournant de l'extrême violence caractérisant le régime d'apartheid. Plus tard, elle examine les traces du conflit régional complexe qui s'est cristallisé en Angola mais a aussi laissé son empreinte sur l'Afrique du Sud. Zones militaires à l'abandon, infrastructures désaffectées, marquées par l'évidence subtile des faits qui s'y sont déroulés : des lieux façonnés autant par ce qui n'y est plus que par ce qui y demeure.

Ses séries les plus récentes, *Landscaping* et *The Garden*, appellent une observation attentive. Exposées hors d'Afrique du Sud pour la première fois, elles font écho à des enjeux contemporains, tels que l'extraction minière et l'industrie touristique. Dans le monde actuel, défini par les déplacements massifs de populations, les disputes territoriales et la réapparition de traumatismes historiques dans le cadre de la mondialisation économique, « En ces lieux » se révèle d'une acuité toute particulière. Les images de Ractliffe nous rappellent que le paysage n'est jamais neutre : il conserve la mémoire, façonne l'identité et reflète la relation tendue qu'une société entretient avec son passé.

L'exposition nous invite à participer à une conversation visuelle d'une brûlante actualité sur l'appartenance, la perte et la persistance des traces de l'histoire : si elle n'apporte pas de réponses, elle se veut un espace de réflexion sur les complexités de ce qui constitue un lieu.

Les textes qui accompagnent les séries d'œuvres exposées ont été rédigés par l'artiste.

Commissaire : Pia Viewing





4. Jo Ractliffe  
*Velddrif*,  
de la série « Landscaping »  
2023

## 1

**Nadir**  
1986-1988

Au cours des années 1980, je me débattais avec les limites de la photographie documentaire sociale. Mes images me paraissaient quelque peu détachées des événements qui les entouraient. Abasourdie par un monde « devenu fou », je voulais réaliser des œuvres reflétant l'atmosphère de l'époque. Je me suis alors mise à faire des montages photographiques, en découpant mes propres photographies pour créer des images composites reproduites ensuite par lithographie. À cette époque, les chiens étaient omniprésents dans les espaces militarisés de l'Afrique du Sud car la police et l'armée s'en servaient d'instruments de contrôle – mais ils erraient aussi dans les rues et à la périphérie des villes avec une sorte de liberté anarchique.

J'étais attirée par la capacité qu'à un chien à représenter quelque chose de profondément personnel ; tout en prenant une dimension politique, ce qui me troublait : à la fois fidèle et dangereux, victime et menace.

*Nadir* a été une première exploration de thèmes que je n'ai cessé de développer dans ma pratique : la politique du paysage, la persistance du passé dans le présent, la capacité de l'image photographique à contenir la contradiction. Le titre fait référence au point opposé au zénith, évoquant une absence de repères. Ces œuvres tentaient de se confronter à cette instabilité en se servant du montage pour fragmenter et réagencer l'acte même de voir.

## 2

**reShooting Diana**  
1990-1999

J'ai commencé à utiliser un appareil Diana après avoir perdu mon équipement photographique dans un cambriolage. Nous étions en 1990 : Nelson Mandela venait d'être libéré après vingt-sept années de prison, et l'Afrique du Sud entamait une transition compliquée de l'apartheid à la démocratie. Les photographes s'interrogeaient sur la représentation, l'histoire et l'identité.

Privée d'appareil professionnel, je me suis emparée du Diana. J'ai fait de longs trajets en voiture à travers le pays : de la côte à l'intérieur, en passant par les montagnes et les vastes plaines. J'ai photographié le bord de la route qui s'effiloçait, la périphérie des petites villes, en sillonnant les routes secondaires, en pénétrant dans les jardins – l'ordinaire, le quotidien.

Avec son boîtier en plastique, sa lentille fixe et son absence de contrôle de l'exposition, le Diana m'a ouverte à d'autres manières de voir – cela par ses limites mêmes. Halos, fuites de lumière, rendu flou : les images qu'il produisait battaient en brèche les idées reçues sur ce qui est « digne d'être photographié ». Il m'a aussi amenée à réfléchir à l'acte même de regarder – à la manière dont on fabrique du sens avec des fragments, avec ce qui est en partie occulté ou ce qui n'est pas totalement compris. Cette œuvre a défini certaines des problématiques qui structurent mon travail ultérieur, notamment comment la photographie peut se frayer un chemin au milieu des images rémanentes de violence et des traces laissées par les ruptures historiques.

## 3

## Premières images

1982-1996

Mon premier appareil photo était un Nikkormat que j'ai acheté en 1980. À cette époque où je tâtonnais encore, j'étais à la recherche du langage photographique qui me permettrait de répondre de la meilleure façon au monde qui m'entourait. Après m'être essayée à la peinture et à l'estampe, j'ai su, en réalisant mes premières photos, que j'avais trouvé mon instrument.

En 1982, mon père m'a offert un livre, *World Photography*, qui contenait des œuvres de Robert Frank, Joseph Koudelka, Bill Brandt et Manuel Álvarez Bravo. Ces hommes, je les révérais, et j'ai passé les années suivantes à tenter de les imiter. J'arpentais les rues, prête à dégainer mon appareil, l'œil en alerte, attendant que se présente un « moment » que j'arracherais à l'ordinaire en faisant une photographie digne de ce nom. J'ai compris qu'il n'existait pas de séparations rigides entre les genres, les conventions, les démarches – quelles que soient les catégories ou les classifications qu'on souhaite employer. Tout se superposait, se mélangeait, et il était possible de travailler d'une manière qui soit tout à la fois politique, poétique et expressive.

Mais, comme j'allais bientôt le découvrir, dans l'instabilité politique de ces années 1980 en Afrique du Sud, l'urgence était que les photographes s'unissent autour d'un même objectif : révéler les injustices du gouvernement d'apartheid.

## 4

## Années 1980 : lieux de conflit et de dépossession

Les années 1980 ont été marquées par une escalade de la violence d'État, en réponse à l'intensification de la résistance à l'apartheid. Pour riposter à l'essor de la contestation, des marches et des boycotts, le gouvernement a déclaré l'état d'urgence dans tout le pays en 1986. Des organisations ont été dissoutes, des meetings interdits et des personnes détenues sans procès. De nombreux photographes ont été harcelés, arrêtés et ont vu leur équipement confisqué.

En tant que photographe, je m'interrogeais sur ma place dans un tel contexte. Mon travail ne correspondait pas au genre du documentaire social et à son message politique explicite. J'étais à la recherche d'un autre langage, d'une certaine poésie.

En 1985, j'ai acheté un appareil moyen format et je suis partie sur les routes. J'ai traversé le district de la Côte Ouest jusqu'au Namaqualand ; après avoir traversé le Karoo, je suis remontée à Johannesburg ; et puis au nord j'ai atteint le *homeland* (territoire assigné aux populations noires par le régime d'apartheid) du Venda ; de la province du Transvaal, je suis descendue au cœur du Natal, puis vers la côte est et un autre *homeland*, le Transkei. J'étais attirée par les marges industrielles des villes, les usines abandonnées, les mines et leurs dépotoirs – les sites de l'exploitation industrielle et de ses promesses oubliées. Plus loin, j'ai recherché des terrains vagues ruraux et des camps de relogement – des lieux qui portaient l'empreinte de la violence de l'apartheid et des expulsions forcées. Je m'intéressais au paysage et à la manière dont il pouvait refléter une histoire de violence. L'après-coup ne faisait pas encore partie de mon vocabulaire ; il m'a fallu de nombreuses années pour comprendre ce que j'avais alors tenté de faire.

## 5

## The Borderlands

2011-2013

Les sites représentés dans cette série ont une histoire commune : celle de la violence coloniale, des préjugés de la période de l'apartheid et des luttes postcoloniales pour la réparation. En outre, chacun de ces lieux portait l'empreinte de la Force de défense sud-africaine. Ils avaient été militarisés puis avaient reçu les soldats démobilisés ayant combattu en Angola et en Namibie.

Riemvasmaak a été le théâtre d'expulsions forcées massives dans les années 1970. Durant la décennie suivante, ce territoire « vidé » a servi aux entraînements militaires et aux essais d'armement. Riemvasmaak est la première région où, en 1994, la terre a été restituée aux populations déplacées.

En 1988, l'ancienne mine d'amiante de Pomfret a été convertie en base militaire pour loger le bataillon 32, une unité des forces spéciales composée d'officiers blancs sud-africains et de soldats noirs angolais. Contraints de combattre pour l'Afrique du Sud, ces soldats et leurs familles se sont retrouvés apatrides. Malgré la nationalité sud-africaine qui leur avait été accordée, ils étaient ostracisés à cause de leur association avec le régime de l'apartheid.

Schmidtsdrift était initialement une base d'entraînement militaire. Plus tard, elle a accueilli les anciens pisteurs San d'Angola et de Namibie qui avaient servi dans une unité des Forces spéciales, le bataillon 31/201. Ces vétérans y ont été déplacés après la guerre, mais ils ont vécu quatorze ans sous des tentes, en attendant que soit réglée une dispute territoriale locale. Ils ont fini par s'installer non loin de là, à Platfontein. En 2012, j'ai assisté au dévoilement d'une réplique de l'Aiguille de l'honneur, monument commémorant les soldats tombés au combat.

## 6

## Terreno Ocupado

2007

Au cours des années 1970-1980, l'Angola est devenu l'épicentre d'un conflit régional complexe. En 1974, après cinq siècles de domination coloniale, le Portugal s'est retiré du pays. La guerre de libération nationale s'est transformée en lutte de pouvoir interne, et l'Angola a sombré dans le chaos. Après 1975, la guerre civile a été encore aggravée par les rivalités de la guerre froide, les États-Unis et l'Union soviétique soutenant des camps opposés.

Ce conflit géopolitique s'est enchevêtré avec les autres mouvements de libération et conflits de la région – tout particulièrement avec celui des Namibiens pour s'émanciper de la domination sud-africaine. Redoutant l'accession au pouvoir d'un gouvernement marxiste favorable aux mouvements indépendantistes des pays voisins, l'Afrique du Sud s'est engagée militairement dans cette guerre.

En 1987, la bataille de Cuito Cuanavale a marqué un tournant. L'Afrique du Sud, l'Angola et Cuba ont signé un accord tripartite en 1988, qui a mis un terme à l'engagement des puissances étrangères en Angola et ouvert la voie à l'indépendance de la Namibie. Toutefois, la guerre civile angolaise s'est poursuivie jusqu'à la mort du chef rebelle Jonas Savimbi, en 2002, quand une perspective de paix a pu se dessiner.

En 2007, je me suis rendue à Luanda. Ne connaissant guère le pays, je m'y sentais, en tant que photographe, dans une position précaire. J'ai été immédiatement happée par le chaos de cette ville animée de l'énergie des lendemains de guerre et de la promesse contradictoire d'un avenir nouveau.

## As Terras do Fim do Mundo 2009-2010

Pendant deux ans, j'ai sillonné le Sud de l'Angola. Avec des anciens soldats, je suis revenue sur les lieux où ils avaient combattu dans leur jeunesse, trente ans plus tôt. Tandis que nous traversions la campagne en voiture, nous avons rencontré un paysage de silence. Des millions de personnes avaient fui vers les villes, la faune avait été décimée par les militaires ou les braconniers, et les innombrables mines antipersonnel avaient fait de la région une terre de désolation. Si les lignes de front s'étaient déplacées, il restait des millions de mines : souvent déployées autour des villages et des champs, elles avaient contraint les civils à la fuite. En 1976, la ville minière abandonnée de Cassinga a été désignée comme lieu d'accueil des réfugiés namibiens. Mais le renseignement sud-africain l'avait classée comme base militaire : en 1978, plus de six cents personnes, pour la plupart des femmes et des enfants, ont été tuées dans une attaque aérienne de parachutistes sud-africains. J'ai photographié les deux fosses communes. Longues, plates et légèrement surélevées à une extrémité, elles ressemblaient à d'étranges lits géants avec leurs oreillers. Les mots *Massacre de Cassinga, 4 mai 1978* et *Ils resteront à jamais dans notre souvenir* étaient gravés à la surface, à peine lisibles. Je me suis intéressée à l'idée du paysage comme pathologie : à la manière dont on peut trouver des traces de la violence passée dans l'espace du présent – cela malgré l'échec du témoignage – et à la possibilité pour l'absence et le silence, si éphémères soient-ils, de se frayer un chemin dans l'image.

## Cuba en Angola

Cuba s'est engagée en Afrique par internationalisme, une orientation politique ancrée dans l'idéologie humaniste et marxiste selon laquelle la solidarité était une obligation éthique – Fidel Castro parlait d'un « devoir des révolutionnaires ». Entre 1975 et 1991, ce sont près de quatre cent mille Cubains qui ont servi en Angola pour soutenir le gouvernement contre les forces rebelles, que finançaient les États-Unis, et l'armée sud-africaine. En 1987, la guerre d'Angola est entrée dans une phase décisive avec la bataille de Cuito Cuanavale – l'une des plus longues de l'histoire africaine. Comme en 1975, les renforts militaires cubains ont permis au gouvernement angolais assiégé de tenir ses positions face aux troupes rebelles et aux forces sud-africaines. En 2009, alors que je voyageais dans le Sud de l'Angola en compagnie d'anciens soldats, nous avons entendu parler d'une base cubaine. Celle-ci se situait à quarante-cinq kilomètres au sud de Namibe ; elle était si bien camouflée dans le désert de la côte que nous avons failli la manquer. Elle se composait d'un réseau de tranchées et de bunkers souterrains, reliés entre eux par des rangées de pierres qui délimitaient des routes et des parkings. Rien de cela n'était visible depuis la route. En entrant dans la base, j'ai vu des cailloux disposés en étoile et ces mots : *Bem Vindo Colegas do Namibe* – Bienvenue, collègues de Namibe.

## Vlakplaas : 2 June 1999 (drive-by shooting) 1999

En 1980, la police sud-africaine a acheté une ferme nommée Vlakplaas, où elle a établi une unité contre-insurrectionnelle clandestine et particulièrement meurtrière, C1. Au cours des années suivantes, cette unité a été responsable d'attentats à la bombe, d'actes de torture et d'assassinats. Son premier commandant était le capitaine Dirk Coetzee ; le dernier, Eugene de Kock. Les deux hommes ont témoigné devant la Commission de la vérité et de la réconciliation (CVR), où les exactions qui ont eu lieu à Vlakplaas sont apparues publiquement dans toute leur horreur. En 1999, j'ai visité l'endroit dans le but de réaliser une œuvre pour l'exposition « Truth Veils », qui accompagnait une conférence de la CVR à l'université Wits. Après avoir traversé en voiture la campagne paisible, je suis arrivée à la petite ferme : une pelouse, un projecteur, une clôture grillagée, le bâtiment. Rien de plus. J'étais stupéfaite par la banalité de ce lieu, très en deçà de l'image que je m'en étais faite. J'y suis revenue le jour des deuxième élections démocratiques en Afrique du Sud. Munie d'un Holga en plastique dont j'avais retiré le mécanisme de prise de vue, j'ai laissé se dérouler la totalité de la pellicule en une séquence continue – l'équivalent photographique d'un *drive-by shooting*, une fusillade depuis un véhicule en mouvement, mode opératoire d'un grand nombre d'agents de l'unité C1. En 2000, j'ai reconfiguré cette œuvre à l'occasion de l'exposition « Kwere Kwere: Journeys into Strangeness ». J'ai filmé la séquence photographique en vidéo, en y ajoutant des extraits sonores du témoignage de Coetzee devant la CVR et d'un entretien du président F. W. de Klerk avec le journaliste Max du Preez.

## End of Time 1996-1999

En janvier 1996, j'ai effectué un aller-retour entre Johannesburg et Le Cap. Je me suis alors livrée à un exercice conceptuel, un inventaire photographique de la nationale N1 qui consistait à prendre une photo à travers le pare-brise tous les cent kilomètres. Ainsi, j'ai réduit un voyage de 1 400 kilomètres à vingt-huit photographies. Sur le chemin du retour, dans le Karoo, quelque part entre les villes de Beaufort West et Richmond, j'ai aperçu trois ânes dans un fossé qui longeait la route. Ils avaient été tués par balle. Cette zone est connue pour être un territoire arpenté par la communauté des Karretjie, gens du voyage qui, à bord de chariots tirés par des ânes, cherchent du travail de ferme en ferme, essentiellement pour tondre des moutons. Je ne suis pas parvenue à trouver d'information sur ces ânes abattus, mais des articles de presse évoquaient les salaires de misère, la hausse du chômage, les menaces d'expulsion. L'exposition « End of Time » s'est tenue tout près de là, à Nieu-Bethesda. Elle se composait d'une série d'événements. Elle commençait avec un véritable voyage, huit heures de route à travers le Karoo. Dans la galerie étaient exposées les vingt-huit photographies de la route et le portrait grandeur nature d'un des ânes morts.



En 2022, j'ai décidé de retourner sur les lieux où, quarante ans plus tôt, j'avais réalisé mes premières photographies : la côte ouest de l'Afrique du Sud. Partie du Cap, j'ai pris la route du nord, celle du Namaqualand et du fleuve Orange, à la frontière namibienne. J'ai traversé des bourgs agricoles, des villages de pêche et des colonies minières dispersées dans des paysages désolés, ravagés par des décennies d'extractivisme.

Dans *Landscape and Power* (2002), W. J. T. Mitchell soutient que l'on devrait considérer le mot *landscape* (paysage) non pas comme un nom mais comme un verbe, car ce qu'il désigne façonne autant qu'il est façonné par des pratiques sociales et politiques. Sa proposition m'a permis de repenser ce genre pictural, de prendre mes distances avec le point de vue panoramique de mes œuvres antérieures pour adopter un registre plus abstrait, en étudiant les conséquences de l'exploitation commerciale.

Après plus d'un siècle d'extraction à l'échelle industrielle, le territoire est dévasté. Des petites villes jadis prospères manquent des services essentiels, le taux de chômage y est parmi les plus élevés du pays. À Okiep, les anciens sites miniers n'ont toujours pas été réhabilités. Les résidents doivent vivre avec les résidus de mines, les anciennes fonderies, les eaux et les sols contaminés. Mes œuvres précédentes traitent de l'inscription de la violence passée dans le paysage actuel, tandis que ces images évoquent un autre genre de dommage : ce que Rob Nixon appelle, dans son livre *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor* (2011), « une destruction différée, dispersée dans le temps et l'espace [...] et qu'en règle générale on ne perçoit pas du tout comme une forme de violence ».

En 2024, alors que je prenais des photos à Saint Helena Bay, j'ai fait un détour en longeant le port. Je suis tombée sur un très curieux jardin. Situé en face de la dernière rangée de maisons bordant le chemin qui conduit à la plage, il contenait un agencement d'ornements, de figurines et de meubles – des objets qui, pour la plupart, avaient été récupérés à la décharge du coin. Cela m'a rappelé les parcs communautaires des années 1980 : à cette époque, les comités des townships avaient lancé des campagnes de nettoyage pour transformer en jardins des coins laissés à l'abandon et des terrains vagues envahis par la végétation. On les appelait des *people's parks*, des parcs populaires. Depuis, j'ai visité de nombreuses villes de la côte, à la recherche de ces jardins personnels et des histoires qu'ils recèlent.

Les habitants de la Côte Ouest et du Namaqualand voient leurs vies et leurs moyens de subsistance de plus en plus menacés, au nord par l'extraction minière, et au sud par le développement de l'immobilier touristique et des complexes résidentiels sécurisés.

Ces jardins apparaissent comme un geste de défi, la manifestation d'un refus féroce. Qu'est-ce qui fait un jardin ? Il y a des jardins qui contiennent un monde, ou qui en créent un – c'est le terrain de jeu conçu par Mariska Prins pour ses enfants, peuplé de créatures fantastiques fabriquées avec des pneus de récupération. Il y a ceux qui permettent de s'évader de ce monde, à l'instar de ce petit potager inspiré d'une vidéo TikTok. D'autres sont l'expression d'une démarche artistique, tels les agencements surréalistes de Nicholene Dampies. D'autres encore sont affaire de rituel et de beauté, comme le lit de roses de Petrus Mannel, enseignant à la retraite.



Retrouver la présentation de l'exposition, la programmation culturelle et les ressources en ligne sur le site du Jeu de Paume.  
<https://jeudepaume.org/evenement/jo-ractliffe-en-ces-lieux/>

# Chronologie

Cette chronologie, couvrant une période allant de 1949 à 2002, fournit quelques informations sur des sujets qui sous-tendent l'œuvre de Jo Ractliffe. Elle met en lumière des événements marquants de l'histoire de l'Afrique du Sud, de l'apartheid, de la guerre d'indépendance de la Namibie et de la guerre civile en Angola. Elle fait aussi état de jalons de l'histoire de la photographie sud-africaine, étroitement liée à la lutte pour une démocratie non raciale.

En Afrique du Sud  
*En Angola / Namibie*

**1949**

Création de *Zonk!*, magazine pionnier de la culture populaire et du journalisme visuel noirs.

**1950**

Le Group Areas Act (loi sur les zones réservées) instaure la ségrégation résidentielle et professionnelle et autorise l'expulsion forcée de certaines communautés.

**1951**

Création du magazine *Drum*. Axé sur la vie et la culture urbaines noires, il lance une nouvelle génération d'auteurs et de photographes, tels qu'Ernest Cole, Bob Gosani et Peter Magubane.

**1952**

Le Native Laws Amendment Act (loi portant amendement des lois relatives aux autochtones) renforce le dispositif juridique – dont une partie remonte à 1923 – restreignant le droit des personnes noires à vivre, travailler et se déplacer dans les zones urbaines. Celles qui sont âgées de plus de 16 ans devront pouvoir produire un permis de circuler (*dompas*).

**1956**

Mabel Cetu, première photojournaliste noire d'Afrique, publie dans *Zonk!*.

**1958**

Peter Magubane est le premier photographe noir à recevoir le prix annuel de la photographie de la presse sud-africaine.

**1960**

Massacre de Sharpeville : la police tue soixante-neuf personnes manifestant contre le permis de circuler.

*Fondation de l'Organisation du peuple du Sud-Ouest africain (SWAPO), qui vise à émanciper le pays de la domination sud-africaine. Elle est dirigée par Sam Nujoma.*

**1961**

À la suite du référendum de 1960 (auprès d'un électorat exclusivement blanc), l'Afrique du Sud devient une république et se retire du Commonwealth.

*Début de la guerre d'indépendance de l'Angola.*

**1966**

*Attaque de la SWAPO contre les forces sud-africaines. Début de la guerre de libération de la Namibie, aussi connue sous le nom de « The Border War ». Elle durera vingt-trois ans.*

**1967**

Ernest Cole s'exile aux États-Unis. Il publie *House of Bondage*, dans lequel il documente les différentes facettes de l'apartheid. L'ouvrage est interdit en Afrique du Sud.

Le service militaire devient obligatoire pour les hommes blancs de plus de 16 ans.

**1968**

*Le Sud-Ouest africain est officiellement renommé « Namibie » par les Nations unies.*

**1971**

*L'ONU adopte la résolution 301, qui déclare illégale la présence de l'Afrique du Sud en Namibie et exige son retrait. L'Afrique du Sud fait fi de cette résolution.*

**1973**

Les résidents de Riemvasmaak sont expulsés de force en raison des lois raciales et déplacés dans des régions lointaines telles que la Namibie et le *homeland* de Ciskei, dans la province du Cap-Oriental.

**1974**

*Un coup d'État militaire met fin à la dictature au Portugal, qui renonce à ses colonies africaines.*

**1975**

Malgré les lois restreignant la liberté de circulation et de résidence des personnes noires, le township informel de Crossroads, à proximité du Cap, se développe rapidement.

*Le Mouvement populaire de libération de l'Angola (MPLA), l'Union nationale pour l'indépendance totale de l'Angola (UNITA) et le Front national de libération de l'Angola (FNLA) se disputent le contrôle de la capitale, Luanda. Les rivalités s'exacerbent à l'approche de l'indépendance.*

*L'Afrique du Sud envahit le Sud du pays pour soutenir l'UNITA et le FNLA ; Cuba envoie des troupes en appui du MPLA à Luanda.*

*Le leader du MPLA, Agostinho Neto, déclare l'indépendance le 11 novembre. La guerre civile éclate.*

**1976**

Soulèvement de Soweto : des milliers d'élèves manifestent contre l'imposition de l'afrikaans comme langue d'enseignement. La police tue cinq cent soixante-quinze personnes et en blesse environ un millier d'autres.

**1978**

*Les parachutistes sud-africains attaquent Cassinga, dans le Sud de l'Angola, faisant six cents morts parmi les réfugiés namibiens, en majorité des femmes et des enfants.*

**1979**

*Création de Koevoet, unité paramilitaire contre-insurrectionnelle de la police du Sud-Ouest africain. Elle se compose d'officiers sud-africains blancs et de pisteurs namibiens noirs.*

**1980**

Création d'une unité contre-insurrectionnelle secrète de la police. Elle s'installe à Vlakplaas, à proximité de Prétoria.

**1982**

Fondation du collectif de photographes Afrapix, dont le but est de documenter la répression et la violence de l'apartheid. Il compte à peine un tiers de femmes sur une quarantaine de membres.

Plusieurs centaines d'artistes, d'auteurs et de militants se réunissent à Gaborone pour participer à la Conférence pour la culture et la résistance.

**1985**

Un état d'urgence partiel est déclaré dans les régions du Cap-Oriental et de Prétoria-Johannesburg.

**1986**

L'état d'urgence partiel est levé en mars, mais remplacé en juin par un état d'urgence national, qui ne sera levé qu'en 1990. Vingt mille personnes sont détenues sans procès, et les forces armées occupent les townships. La violence politique fait de nombreux morts.

Tentative de déplacer de force les habitants de Crossroads vers un nouveau township proche du Cap, Khayelitsha. Les résidents résistent et les pouvoirs publics font détruire leurs habitations.

L'exposition et le livre de photos *South Africa: The Cordoned Heart* sont présentés au Centre international de la photographie à New York.

**1987**

*Début de la bataille de Cuito Cuanavale. Les forces sud-africaines soutiennent l'UNITA contre les forces armées angolaises, soutenues par les troupes cubaines.*

**1988**

*Les pourparlers de paix en Angola, sous l'égide de la diplomatie américaine, débouchent sur les accords tripartites qui mettent un terme à la guerre de libération de la Namibie.*

**1989**

Publication, par les éditions Aperture à New York, de l'ouvrage *Beyond the Barricades: Popular Resistance in South Africa*.

Fondation, par David Goldblatt, du Market Photo Workshop, école de photographie non raciale proposant des formations aux apprentis photographes, en particulier à ceux dont l'éducation a été entravée par le régime d'apartheid.

*Les troupes sud-africaines se retirent de Namibie.*

**1990**

Le régime d'apartheid commence à s'effondrer : Nelson Mandela et d'autres prisonniers sont libérés. Des organisations politiques interdites, comme l'ANC, sont de nouveau autorisées.

*Le Sud-Ouest africain acquiert l'indépendance sous le nom de Namibie.*

*La SWAPO remporte les élections démocratiques, Sam Nujoma devient président.*

**1991**

Abrogation du Natives Land Act (loi sur les terres autochtones) de 1913 et du Group Areas Act de 1950.

**1992**

La communauté de Riemvasmaak dépose une demande de restitution de terres.

*En Angola, les élections donnent la majorité au MPLA. Jonas Savimbi, dirigeant de l'UNITA, en refuse le résultat. La guerre reprend.*

**1994**

Première élection démocratique et non raciale en Afrique du Sud. Nelson Mandela devient président.

Fin du service militaire obligatoire.

La Commission consultative sur l'allocation des terres recommande de rendre Riemvasmaak à ses anciens habitants.

**1995**

Création de la Commission de la vérité et de la réconciliation (CVR). Elle poursuivra ses travaux jusqu'en 2001.

**1996**

Eugene de Kock, dernier commandant de l'unité de Vlakplaas, est condamné à deux peines d'emprisonnement à vie, assorties d'une peine de deux cent douze ans de prison pour crimes contre l'humanité.

**2002**

*En Angola, l'assassinat de Savimbi met fin à la guerre civile.*

### Catalogue de l'exposition



→ *Jo Ractliffe. En ces lieux*, textes de Rory Bester, Oluremi C. Onabanjo, Jo Ractliffe et Pia Viewing, Paris, Atelier EXB/Jeu de Paume, 2026.

### Livres de photographie et monographies

- RACTLIFFE, Jo, *Terreno Ocupado*, Johannesburg, Warren Siebrits, 2008.
- RACTLIFFE, Jo, *As Terras do Fim do Mundo*, Cape Town, Michael Stevenson, 2010.
- RACTLIFFE, Jo, *The Borderlands*, Barcelone/Mexico, RM, 2015.
- RACTLIFFE, Jo, *Everything is Everything*, Cape Town, Michael Stevenson, 2017.
- RACTLIFFE, Jo, *Signs of Life*, Cape Town, Michael Stevenson, 2019.
- RACTLIFFE, Jo, *Photographs: 1980s-now*, Göttingen, Steidl/New York, The Walther Collection, 2020.
- RACTLIFFE, Jo, *Two Men arrive in a village*, New York/Paris/Tokyo, The Gould Collection, 2021.
- RACTLIFFE, Jo, *Something this way comes*, publié par l'artiste, 2021.
- RACTLIFFE, Jo, *Being There*, Cape Town, Michael Stevenson, 2022.
- RACTLIFFE, Jo, *N1: every hundred kilometers*, publié par l'artiste, 2022.

### Catalogues d'exposition et ouvrages collectifs

- AISEMBERG, Paula, et GALBERT, Antoine de (dir.), *My Joburg*, cat. exp., Lyon, Fage/Paris, La Maison rouge, 2013.
- BRANDT, Nicola, *Landscapes between Then and Now: Recent Histories in Southern African Photography, Performance and Video Art*, Londres, Bloomsbury, 2020.
- BAKER, Simon (dir.), *Conflict, Time, Photography*, Londres, Tate Publishing, 2014.
- BARENTS, Els, et O'TOOLE, Sean (dir.), *Apartheid & After*, cat. exp., Amsterdam, Huis Marseille, 2014.
- DISERENS, Corinne (dir.), *Appropriated Landscapes: Contemporary African Photography from The Walther Collection*, Göttingen, Steidl, 2011.
- ENWEZOR, Okwui, et RORY, Bester, *Rise and Fall of Apartheid: Photography and the Bureaucracy of Everyday Life*, New York, Prestel, 2013.
- FLEETWOOD, John, et HÉBEL, François (dir.), *Transition, paysages d'une société*, cat. exp., Paris, Xavier Barral, 2013 (<https://www.rencontres-arles.com/fr/expositions/view/470/transition-paysages-d-une-societe>).
- GARB, Tamar, *Figures & Fictions: Contemporary South African Photography*, cat. exp., Göttingen, Steidl/Londres, V&A, 2011.
- JOUANNAIS, Jean-Yves, *Topographies de la guerre*, cat. exp., Paris, LE BAL/ Göttingen, Steidl, 2011 (<https://lebalbooks.com/topographies-de-la-guerre>).



---

## Articles et dossiers

- Article sur Jo Ractliffe en anglais en ligne sur le site de la galerie Stevenson, Cape Town, Johannesburg et Amsterdam : <https://www.stevenson.info/artist/jo-ractliffe/texts>
- ANGELUCCI, Federica, « La photographie sud-africaine aujourd'hui : une sphère en verre éclatée », *Africultures*, 14 juin 2012 : <https://africultures.com/la-photographie-sud-africaine-aujourd'hui-une-sphere-en-verre-eclatee-10839/>
- DAGHIGHIAN, Nassim, cours « Afrique du Sud » : <https://www.phototheoria.ch/up/South-Africa.pdf>
- NIMIS, Érika, « Le printemps de la photographie sud-africaine », *Ciel variable*, n° 91, printemps-été 2012, p. 57-64 : <https://www.erudit.org/fr/revues/cv/2012-n91-cv090/66485ac.pdf>
- NUR GONI, Marian, « Transition, paysages d'une société, une lecture », *Africultures*, 25 mars 2014 : <https://africultures.com/transition-paysages-dune-societe-une-lecture-12136/>
- WEIDMANN, Ericka, « Gabriela Löffel et Jo Ractliffe sont les deux lauréates du Lewis Baltz Research Fund », *9 Lives magazine*, 18 novembre 2022 : <https://www.9lives-magazine.com/90922/2022/11/18/gabriela-loffel-et-jo-ractliffe-sont-les-deux-laureates-du-lewis-baltz-research-fund/>

---

## Vidéos et podcasts

- « Jo Ractliffe. Interview », Imbali Visual Literacy Project : <https://www.youtube.com/watch?v=hIH626mD1tQ>
- « Jo Ractliffe, *The Borderlands* (2015) », feuilletage du livre : <https://www.youtube.com/watch?v=XBStPto2No>
- « Transition, paysages d'une société », projection et présentation, Arles, Les Rencontres de la photographie, 2013 : <https://www.rencontres-arles.com/fr/mediatheque/view/198/transition-paysages-d-une-societe>
- SEIDERER, Anna, « *Borderlands* de Jo Ractliffe », intervention dans le cadre des Rencontres autour de l'exposition « À toi appartient le regard », Paris, musée du Quai Branly - Jacques Chirac, 1<sup>er</sup> octobre 2020 : <https://www.youtube.com/watch?v=XzT1ha33Kac> (chapitre 7)

---

## Sites et ressources en ligne :

- Pages d'Aware. Archives of Women Artists : <https://awarewomenartists.com/artiste/jo-ractliffe/>
- Pages de la collection Walther : <https://www.walthercollection.com/en/collection/artists/jo-ractliffe>
- Pages de la galerie Stevenson, Cape Town, Johannesburg et Amsterdam : <https://www.stevenson.info/artist/jo-ractliffe>
- Pages du Prix Virginia, « Jo Ractliffe, Lauréate 2024 » (*Landscaping*) : <https://www.prixvirginia.com/laureate-2024-jo-ractliffe/>

---

## En résonance

- DISERENS, Corinne (dir.), *Santu Mofokeng. Chasseur d'ombres. Trente ans d'essais photographiques*, cat. exp., Paris, Jeu de Paume/Munich, Londres, New York, Prestel, 2011.
- « Santu Mofokeng. Chasseur d'ombres », Paris, Jeu de Paume, du 24 mai au 25 septembre 2011 : <https://jeudepaume.org/evenement/santu-mofokeng-chasseur-dombres/>
- Portrait filmé : <https://jeudepaume.org/mediatheque/santu-mofokeng/>
- KAPUŚCIŃSKI, Ryszard, *D'une guerre l'autre. Angola, 1975*, Paris, Flammarion, coll. « Essais », 2011.
- ZIEBINSKA-LEWANDOWSKA, Karolina (dir.), *David Goldblatt. Structures de domination et de démocratie*, cat. exp., Göttingen, Steidl/Paris, Centre Pompidou, 2018.
- « David Goldblatt », Paris, Centre Pompidou, du 21 février au 13 mai 2018 : <https://www.centrepompidou.fr/fr/programme/agenda/evenement/cxnRgkK>



Retrouvez la sélection des ouvrages liés aux expositions et des bibliographies thématiques sur le site de la librairie du Jeu de Paume : [www.librairiejeudepaume.org](http://www.librairiejeudepaume.org)



5. Jo Ractliffe  
*Crossroads*,  
de la série éponyme  
1986

# APPROFONDIR L'EXPOSITION

---

En regard de l'exposition « Jo Ractliffe. En ces lieux », ce dossier aborde trois thématiques :

- ❶ Afrique du Sud, violences et déplacements
- ❷ Conceptions du paysage, expérience et mémoire
- ❸ Conflits et photographies de l'après



6. Jo Ractliffe  
*Vacant plot near Atlantico Sul,*  
de la série « Terreno Ocupado »  
[Terrain vague/à l'abandon  
près d'Atlantico Sul]  
2007

Afin de documenter ces champs d'analyse et de réflexion sont rassemblés ici des extraits de textes d'artistes, de théoriciens et de théoriciennes, d'historiens et d'historiennes, qui pourront être mis en perspective.





# Introduction

« Le travail de Jo Ractliffe s'élabore à partir d'une étude approfondie de sites explorant différentes formes de présence dans des lieux historiques. [...] »

Étymologiquement, le mot *lieu* vient du latin *locus*, qui signifie aussi "place", "endroit". Dans l'œuvre de Ractliffe, toutefois, la notion de "lieu" ne se résume absolument pas à la dimension tangible de l'espace. Elle renferme une propriété plus éphémère, celle de l'expérience, et recouvre un enchevêtrement complexe de dimensions sociales, politiques et culturelles. Elle est façonnée par l'atmosphère des régions, des zones ou même des espaces privés où les individus vivent, interagissent, forment leur identité et un certain sentiment d'appartenance. Cette idée revêt une importance majeure pour comprendre son approche et la manière dont son travail évoque le passé, le présent et les histoires potentielles de sites particuliers. Ainsi, la particularité de son travail photographique réside dans sa capacité à amplifier le sens des images, cela à partir de leurs caractéristiques purement descriptives et visuelles. Chacune de ses séries photographiques et de ses vidéos fait partie d'un processus – une exploration de divers aspects issus de l'histoire coloniale sud-africaine, exploration que le titre ou le sous-titre des œuvres ancre dans une localisation géographique. »

Pia Viewing, « Le Voyage sans fin », in *Jo Ractliffe. En ces lieux*, Paris, Atelier EXB/Jeu de Paume, 2026, p. 51.

« D'aussi loin que je me souviens, la route remue quelque chose en moi. Dans les années 1960, mon père était directeur d'une briqueterie de la Côte Ouest ; les week-ends, je faisais avec lui ce long trajet en voiture. Je crois que, plus tard, l'appréhension du paysage, de l'espace et du temps par la vitre d'une voiture s'est rattachée à l'activité photographique. Plus que l'espace du voyage, c'est la route qui a conditionné – hier comme aujourd'hui – ma manière de voir. »

Jo Ractliffe, « Notes de terrain. Années 1980 : lieux de conflit et de dépossession », in *Jo Ractliffe. En ces lieux*, Paris, Atelier EXB/Jeu de Paume, 2026, non paginé.

« La photographie de Ractliffe est profondément ancrée dans le paysage et particulièrement les lieux marqués par la mémoire de la violence et de la disparition. Ses paysages documentent ce qu'on ne remarque généralement pas, ce qui n'est pas pris en compte : un passé qui ne laisse plus de traces visibles, qui demande à être imaginé, qui est contingent au regard du spectateur. Ses images, mystérieuses, mythologiques, transcendent l'apparence immédiate du quotidien. »

Artur Walther, « Jo Ractliffe. No final da guerra (à la fin de la guerre) », Arles, Les Rencontres de la photographie, 2011  
(<https://www.rencontres-arles.com/fr/expositions/view/665/jo-ractliffe>).

« "The Garden" [2024-2026] est le fruit de conversations prolongées, d'observations attentives, de longs trajets en voiture. [...] »

Ses images ont pour structure opératoire l'expérience incarnée et prennent des itinéraires sinueux pour explorer les chemins engendrés par le jardin et son créateur. Ce faisant, elle épouse la densité de ces compositions vivantes, une corde tressée fait courir ses boucles d'une vue à l'autre, produisant un effet pendulaire et rythmique. En effet, comme le remarque Okwui Enwezor, "Ractliffe est une artiste qui non seulement réfléchit soigneusement aux conditions de production de ses images mais présente aussi ses œuvres de telle manière que les images reflètent sa pensée, tout en impliquant activement le spectateur dans la réflexion sur les situations représentées dans les images". À mes yeux, les images de Jo Ractliffe constituent la subversion par excellence : au lieu de faire du jardin une image, elles fonctionnent *comme* des jardins car elles sont, par leur forme et leur substance, des puissances d'engendrement. »

Oluremi C. Onabanjo, « Pour la beauté », in *Jo Ractliffe. En ces lieux*, Paris, Atelier EXB/Jeu de Paume, 2026, p. 277 et 281.



# Afrique du sud, violences et déplacements

« Alors que je grandissais, petite fille blanche dans l'Afrique du Sud des années 1960 et 1970, j'avais une conscience honteusement limitée de l'apartheid. Je remarquais ses signes les plus visibles – les bancs réservés aux “Blancs” et aux “non-Blancs”, par exemple – sans toutefois m'interroger sur leur raison d'être. J'étais au lycée quand eut lieu le soulèvement de Soweto, le 16 juin 1976.

Des milliers d'élèves noirs, sortis manifester contre l'imposition de l'afrikaans en tant que langue d'enseignement, se firent tirer dessus par la police. Je me souviens surtout de l'annonce faite ce jour-là par notre proviseur : les élèves qui prenaient le train devaient contacter leurs parents parce qu'il y avait eu “des troubles” dans les townships. Néanmoins, c'est cette année-là que je commençai à mieux comprendre la situation du pays. Notre professeure de géographie nous fit passer en revue notre manuel, page par page, paragraphe par paragraphe, ligne par ligne, pour y remplacer chaque occurrence de “non-Blanc” par “Noir”. Il fallut deux séances pour venir à bout de l'exercice. Tout le monde restait silencieux. Quand nous eûmes terminé, elle déclara simplement : “Dans cette classe, personne n'est une non-personne”. Ce fut ma première prise de conscience politique. »

Jo Ractliffe, « Notes de terrain. Premières images. 1982-1996 », in Jo Ractliffe. *En ces lieux*, Paris, Atelier EXB/Jeu de Paume, 2026, non paginé.

« Le mot afrikaans *apartheid* se compose de *apart*, qui provient du français “à part”, et de *heid*, qui renvoie à l'espace ou au quartier. *Ségrégation* provient du latin *segregare*, où le préfixe *se-* signifie “séparé de” et le radical *greg-*, “le troupeau”, et désigne l'établissement d'une séparation entre des groupes ou des communautés. Ces deux termes reflètent, y compris sur le plan étymologique, les lois de séparation spatiale et de gouvernance des personnes, mécanismes essentiels de la mise en œuvre des lois de discrimination raciale sud-africaines. Puisant leurs racines dans le colonialisme, ces lois ont été mises en place dès 1910, lors de la fondation de l'Union d'Afrique du Sud, qui a unifié les colonies britanniques et les républiques boers, puis durcies en 1913, avec le Natives Land Act. Par la suite, une série d'autres lois relatives à l'usage de l'espace ont imposé un contrôle permanent de zones spécifiques, régi les déplacements quotidiens des personnes, et conduit à l'expulsion et au déracinement violents de certaines communautés. Par exemple, le Group Areas Act, adopté en 1950, a institué légalement un zonage racial dans les villes, réservant certains quartiers à des groupes raciaux particuliers. La photographie a joué son rôle dans la documentation de cette violence sournoise et pourtant manifeste. Par exemple, Ernest Cole, dans son ouvrage *House of Bondage*, examine cette réalité et sa représentation visuelle, en insistant sur le rôle de la photographie dans la documentation et la contestation de ce système. Dès les années 1950, la photographie documentaire, principalement publiée dans le magazine *Drum*, dépeignait la vie sous le régime ségrégationniste. Entre autres conséquences terrifiantes de l'apartheid, des populations entières ont été délogées et forcées de s'installer dans des townships à la périphérie des villes, ce qui a creusé le fossé culturel et historique entre les populations et a supprimé les espaces qu'elles partageaient, rendant obsolète toute forme de reconnaissance réciproque. Au cours des décennies suivantes, le niveau d'oppression et de violence n'a cessé de croître, ce qui a profondément marqué l'histoire du pays. Dans les années 1970 et 1980, l'image photographique est devenue

un instrument de résistance. Le collectif Afrapix, dont faisaient partie Paul Weinberg, Santu Mofokeng et Omar Badsha, est né en 1982 “dans le but de faire de la photographie une arme de lutte et pour proposer un contre-récit, un récit alternatif à celui de l'État d'apartheid”. »

Pia Viewing, « Le Voyage sans fin », in Jo Ractliffe. *En ces lieux*, Paris, Atelier EXB/Jeu de Paume, 2026, p. 52.

« En 1970, deux employés noirs de Polaroid, au siège social, à Cambridge (Massachusetts) – la chimiste Caroline Hunter et le photographe Ken Williams –, déduisent que des produits Polaroid vendus à l'Afrique du Sud à l'époque du régime de l'apartheid facilitait la mise en place de son système discriminatoire de cartes d'identité, obligatoire pour tous les Noirs autochtones. Avec l'appui d'autres militants anti-apartheid, le PRWM [Polaroid Revolutionary Workers Movement] met la pression sur Polaroid pour que l'entreprise quitte l'Afrique du Sud. Ce qu'elle fait en 1977. Elle sera l'une des premières grandes entreprises à participer à cette campagne de boycott du régime de l'apartheid. Non seulement les affaires de Polaroid n'étaient plus aussi florissantes en Afrique du Sud, pointe le PRWM, mais la compagnie de photos instantanées et ses techniques d'auto-développement rendaient Polaroid complice de la machine administrative de racisme institutionnel. »

Joseph Slaughter, « Le Polaroid Revolutionary Workers Movement », in Ariella Aïcha Azoulay, Wendy Ewald, Susan Meiselas, Leigh Raiford, Laura Wexler, *La Photo, une histoire de collaboration(s)*, Paris, Delpeire & co, 2023, p. 109.

« En Afrique du Sud, les années 1980 furent une période de tumulte. La violence et la répression d'État redoublèrent à mesure que la résistance à l'apartheid gagnait en intensité. En réaction à la contestation, aux marches et aux boycotts, le gouvernement déclara l'état d'urgence dans certaines provinces en juillet 1985 avant de l'étendre, en juin de l'année suivante, à l'ensemble du pays. Il ne fut levé qu'après la libération de Nelson Mandela, en 1990. Ainsi doté des pleins pouvoirs, l'exécutif put interdire des organisations et des meetings, détenir des personnes sans procès et restreindre la liberté d'expression des médias. Bon nombre de photographes subirent le sort d'autres militants : ils furent harcelés, arrêtés, et virent leur équipement confisqué.

Je faisais partie d'un groupe d'artistes qui collaboraient avec des associations de quartier, mais, s'agissant de mon propre travail de photographe, je me sentais un peu à part – cela parce que je m'interrogeais sur ma place dans ce contexte, mais aussi parce que mon travail ne relevait pas du documentaire social, au propos explicitement politique. J'étais à la recherche d'un autre langage, d'une certaine poétique. »

Jo Ractliffe, « Notes de terrain. Années 1980 : lieux de conflit et de dépossession », in Jo Ractliffe. *En ces lieux*, Paris, Atelier EXB/Jeu de Paume, 2026, non paginé.



8. Jo Ractliffe  
*Crossroads*,  
de la série éponyme  
1986

« Lier les deux mots “photographie” et “sociale” semble aller de soi. La photographie comme technique d’enregistrement visuel semble un bon outil de témoignage et, par là même, d’observation, sinon de description, de ce qu’il est convenu d’appeler “la réalité sociale” ou les faits de société. Je rappelle que la notion même de “fait”, qui induit l’idée d’observation, a été déterminante depuis le <sup>xix</sup><sup>e</sup> siècle, pour la définition des possibilités de la photographie ; elle a permis et elle soutient encore l’idée de photographie documentaire. Photographie documentaire et photographie sociale sont liées d’abord par le présupposé qu’il existe des faits sociaux, qu’on peut les isoler et les livrer à l’interprétation. La photographie dite “documentaire” serait un vaste domaine de production d’images, une catégorie très inclusive, dans laquelle on pourrait découper un secteur plus restreint, qui serait la photographie sociale. À vrai dire, la distinction des deux termes “documentaire” et “sociale” induit – on l’entend immédiatement – un écart entre une attitude d’objectivité, neutre, du côté du documentaire, et une autre attitude, du côté du social, qu’il est difficile de qualifier ; on peut parler de parti pris, d’engagement. J’espère que nous pourrions commencer à voir ce qu’il faut ou, du moins, ce que l’on peut penser de cette distinction, en nous appuyant sur des cas et des moments spécifiques. Nous ne pourrions évidemment pas faire l’économie des questions éthiques et politiques. Nous serons amenés à nous interroger sur la question déterminante de l’action photographique, ou de la photographie comme moyen d’action. »

Jean-François Chevrier, « Introduction », journée d’études « Photographie sociale / photographie documentaire », organisée par la Fondation Henri Cartier-Bresson et le Jeu de Paume, Paris, 10 décembre 2011.

« *Transition* est le fruit d’une mission photographique sur le thème du paysage social en Afrique du Sud : plusieurs photographes français et sud-africains se sont interrogés sur le rôle que la photographie continue à jouer dans la représentation et la réinvention de cette terre. [...] En Afrique du Sud, les problèmes liés à la terre sont indissociables des discriminations raciales, de l’histoire de l’apartheid, de la colonisation, et des conjectures relatives à la propriété, l’appartenance et l’identité, l’héritage des problématiques liées à la terre perpétue une société opprimée et inégalitaire, que ce soit dans un contexte urbain ou rural. Pour cette raison, la terre ne peut être interprétée qu’à travers un contexte social. L’histoire de la photographie en Afrique du Sud est profondément marquée par cette complexité sociopolitique. Le récit par la photographie de la terre et des lieux n’a pas seulement enregistré les paysages, il les a aussi légitimés. *Transition* a permis de renégocier cette histoire, d’échanger des points de vue nombreux et souvent divergents. »

François Hébel et John Fleetwood, « *Transition* », in *Transition, paysages d’une société*, cat. exp. (Arles, Les Rencontres de la photographie/Johannesburg, Market Photo Workshop), Paris, Xavier Barral, 2013, p. 4-5.

« Alors que l’Afrique du Sud entamait sa délicate transition de l’apartheid à la démocratie, nous réfléchissions beaucoup à la manière dont nos histoires et nos identités avaient été façonnées. Les photographes se débattaient avec la question de la représentation et le type de récits que leur art pouvait – ou devait – déployer. Curieusement, les limites (techniques) de l’appareil me permettaient d’explorer d’autres manières de voir. Je réalisai la plupart des photographies de “reShooting

Diana” au cours de longs trajets en voiture à travers le pays : les endroits où le bord de la route s’effiloçait, la périphérie des petites villes, les routes secondaires et les jardins – le sans-importance, l’ordinaire. Avec son exposition imprévisible, ses fuites de lumière et son rendu flou, le Diana produisait des images qui paraissaient brouillées, instables. Néanmoins, il y avait quelque chose de libérateur à céder le contrôle aux incohérences de l’appareil. Dans un médium si souvent défini par la précision et la netteté, le Diana m’apportait une forme d’indiscipline qui me semblait féconde. Il battait en brèche les conventions en matière d’autorité photographique, allait à rebours de ce qu’on tenait pour “digne d’être photographié” et techniquement acceptable. Il m’amena aussi à réfléchir à l’acte même de regarder – et à la manière dont on fabrique du sens à partir de fragments, à partir de ce qu’on ne voit ou ne comprend pas tout à fait. »

Jo Ractliffe, « Notes de terrain. reShooting Diana », in Jo Ractliffe. *En ces lieux*, Paris, Atelier EXB/Jeu de Paume, 2026, non paginé.

« [...] c’est ce que font les artistes : diriger le regard vers ce qui est obscur, tenter d’apercevoir ce qui ne se voit pas, se fixer comme impératif d’observer des lieux dans lesquels la lumière est engloutie et produire une connaissance sensible malgré et à partir de cette obscurité.

Recourir à des stratégies de représentation indirecte permet de s’abandonner à voir ce que l’on ne sait pas. Cela permet de rompre la logique de la lumière et de la dissimulation, et de subvertir l’évidence de l’image. C’est l’expression d’un contre-pouvoir, la preuve que les angles morts existent et qu’ils articulent les événements d’une manière différente. »

Joan Fontcuberta, « Du récit de guerre à la guerre du récit », in Stephen Dock, *Échos. La photographie à distance du conflit*, Paris, Delpire & co, 2024, non paginé.

« Entre le début des années 1990 et le début des années 2000, Ractliffe produit des œuvres expérimentales qui interrogent l’objectivité et la clarté du style documentaire. Dans l’œuvre “reShooting Diana” (1990-1999), réalisée avec un appareil rudimentaire, le Diana, la sensation d’incertitude et d’ambiguïté suscitée par les images reflète le malaise de la période de transition démocratique. La série couvre une dizaine d’années, allant de la libération de Nelson Mandela (1990) à la deuxième élection démocratique, et jusqu’aux auditions de la Commission de la vérité et de la réconciliation (1995-2003). Composée d’une quarantaine d’impressions pigmentaires, images sombres et mystérieuses agencées dans cette exposition sous la forme d’une grille, l’œuvre dégage une atmosphère sous tension. Les photographies dessinent un voyage à travers des signes lourds de significations multiples. La composition incertaine de chacune de ces images, la vulnérabilité du médium, l’étrangeté générale qui en émane subvertissent l’apparente banalité de ces fragments de paysage, jardins privés, rues de banlieue et sites industriels périphériques. L’œuvre met en scène une exploration de la mémoire collective de situations traumatiques, de lieux représentant un danger potentiel et d’autres encore, étroitement surveillés par l’armée. Ces photographies, prises par l’artiste au fil de ses trajets en voiture à travers le pays, ne présentent aucune trace de violence explicite, mais des formes de violence plus subtiles, plus intimes, reflétant le tumulte des années qui ont immédiatement suivi la fin de l’apartheid. »

Pia Viewing, « Le Voyage sans fin », in Jo Ractliffe. *En ces lieux*, Paris, Atelier EXB/Jeu de Paume, 2026, p. 53.

« Il existe d’autres violences, plus sournoises, qui s’abattent quotidiennement sur les populations et les paysages, mais de manière cachée, presque invisible, quand ce n’est pas avec un long de retard par rapport à la cause ayant déclenché ces désastres. Ces violences humaines et environnementales, qui ont pour point commun de se dérouler le plus souvent dans les pays en développement, le chercheur sud-africain Rob Nixon, professeur d’anglais à l’University of Wisconsin-Madison, propose de les désigner par le concept de “slow violence”. [...] Rob Nixon propose ainsi de changer notre perception de la violence en tant qu’événement singulier faisant brutalement irruption sur la scène médiatique pour un mode d’appréciation qui souligne plutôt la durée et la dissimulation de ces violences environnementales. Tout le problème réside dans la représentation de ces violences : si le côté spectaculaire de villages en feu, d’immeubles détruits par les bombardements et de civils en fuite ne fait aucun doute et occupe une place privilégiée dans les médias – qu’il ne faut nullement remettre en question –, que faire des conséquences tardives et tout aussi désastreuses de l’exploitation illimitée de champs de pétrole, des émanations toxiques des gaz industriels, de la disparition progressive de milliers d’espèces animales et végétales ? Ces dégâts-là sont bien moins photogéniques, pour autant qu’ils soient visibles : or les radiations, les gaz, les pollutions de l’air et de l’eau les plus dramatiques ne sont pas toujours détectables à l’œil nu. »

Émeline Baudet, « Écrire les corps et territoires violentés : quel environnementalisme pour les pauvres ? », *Le Club de Mediapart*, 1<sup>er</sup> novembre 2018 (<https://blogs.mediapart.fr/emeline-baudet/blog/011118/ecrire-les-corps-et-territoires-violentes-quel-environnementalisme-pour-les-pauvres>).





9. Jo Ractliffe  
Port Nolloth,  
de la série « Landscaping »  
2023

## 2

## Conceptions du paysage, expérience et mémoire

« Dans *Landscape and Power* (2002), W. J. T. Mitchell soutient qu'on devrait considérer le mot *landscape* non pas comme un nom mais comme un verbe, car ce qu'il désigne façonne autant qu'il est façonné par des pratiques sociales et politiques. Ces réflexions m'ont conduite à repenser le "paysage", à en faire une "chose agissante" dans ma démarche photographique. Je me suis toujours débattue avec ce mot, parce qu'il évoque une vision artificielle plutôt que l'indiscipline d'un espace concret et parce qu'il confond ensuite cette vue avec le lieu lui-même. Je continue de rejeter cette notion, pour arracher tant bien que mal mon travail photographique aux conventions qu'elle charrie – à ce que William Kentridge appelle la "plaie du pittoresque". Accoler au paysage le champ lexical de la beauté, ou de la laideur, revient à observer plutôt qu'à participer, à réduire le lieu au concept plutôt qu'à tenter d'en restituer l'expérience vécue. »

Jo Ractliffe, « Notes de terrain. Landscaping », in Jo Ractliffe. *En ces lieux*, Paris, Atelier EXB/Jeu de Paume, 2026, non paginé.

« L'appareil photographique a joué un rôle important dans la colonisation de l'Afrique du Sud. Dès 1856, David Livingstone conseillait à son frère Charles de documenter photographiquement, au cours de son expédition vers les chutes Victoria, les sujets relevant de l'ethnographie, de la botanique, de la zoologie et de la géographie. Pour lui, l'intérêt de la représentation des paysages traversés résidait dans "l'élargissement du champ des connaissances géographiques, notamment des ressources en minerais et terres agricoles",

avec l'espoir de trouver des "matières premières" propres à "être exportées en Angleterre en échange de produits manufacturés britanniques". Aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, l'appareil photo fut largement utilisé au sein de la colonie du Cap à des fins de prospection et de surveillance. Au fur et à mesure de l'implantation des nouveaux centres industriels, la photographie permit de témoigner de la mise en place des infrastructures de communication : construction de routes, de voies ferrées et de lignes télégraphiques. Parallèlement, les explorateurs photographiaient aussi le paysage par plaisir personnel ; ils s'efforçaient alors de cadrer leurs images en associant à la supposée objectivité de l'appareil photo les conventions de la peinture. Ils espéraient ainsi une représentation juste du "paysage". L'entreprise de civilisation de l'Afrique avait, en partie, pour mission d'appriivoiser la nature désordonnée afin de la transformer en un prolongement harmonieux et policé de l'Europe. »

Michael Godby, « Une brève histoire de la photographie de paysage sud-africaine », in *Transition, paysages d'une société*, cat. exp. (Arles, Les Rencontres de la photographie/Johannesburg, Market Photo Workshop), Paris, Xavier Barral, 2013, p. 158.

« Le mot français "paysage" est issu des parlers médiévaux de l'Europe du Nord à travers les dénominations *landscape* en anglais, *landschaft* en allemand, *landschap* en néerlandais ou *landskap* en suédois, qui renvoient au travail du sol et à l'élaboration collective du territoire. À partir de la Renaissance, le terme va prendre une dimension visuelle, proche des usages venant des langues latines, à l'instar de *paesaggio* en italien ou



10. Jo Ractliffe  
'Die Gat', Pomfret,  
de la série « The Borderlands »  
2011

de *paisaje* en espagnol. Le mot paysage fait son entrée dans la langue française en 1549, bien plus tardivement qu'en Europe du Nord dont la première apparition date de 1462.

Les artistes lui confèrent alors une définition à la fois technique et esthétique avec l'instauration de la perspective linéaire, qui vient "légitimer" l'ordre de la représentation. Longtemps il restera essentiellement attaché à la peinture, le paysage se ramenant à une représentation figurée, destinée à séduire l'œil du spectateur par le moyen de l'illusion perspectiviste. Au départ motif décoratif ou secondaire, tracé à travers une ouverture plus ou moins grande, le paysage va devenir un genre pictural autonome dès le <sup>XVII</sup><sup>e</sup> siècle, jusqu'à faire penser deux siècles plus tard qu'un "paysagiste" est d'abord un peintre spécialiste des paysages. [...]

Les concepts surdéterminés par un primat de l'œil apparaissent toutefois singulièrement obsolètes aujourd'hui. Le paysage est à présent compris sous la forme d'une "géographie complète", pour reprendre une expression de Jean-Marc Besse\*. Ce n'est pas un "théâtre vide" mais un terrain d'expériences, un espace habité, un tissu de relations où s'expriment de multiples sensations liées aux mouvements de l'air, aux sons, aux odeurs, aux climats ou au temps, qui dépassent ce qui est simplement aperçu. Le paysage est ici envisagé comme un territoire vivant en constante transformation. Selon Tim Ingold, "c'est paradoxalement au fond des bois que le monde s'ouvre le plus complètement à notre perception, car c'est ici mieux qu'ailleurs que se dissipe l'illusion dont sont victimes ceux qui regardent le monde de haut"\*\*\* ; les forêts font disparaître la ligne d'horizon et les lointains pour nous situer non plus face au paysage, mais au plus près, à l'intérieur. Être dedans abolit les distances et permet d'éprouver le paysage comme un croisement d'événements sensibles. »

\*Jean-Marc Besse, *La Nécessité du paysage*, Marseille, Parenthèses, 2018, p. 47.

\*\*Tim Ingold, *Faire, anthropologie, archéologie, art et architecture*, Bellevaux, Éditions Dehors, 2017, p. 192.

Patrick Nardin et Soko Phay, « Des paysages », in *Le Paysage après coup*, Paris, Naima, 2022, p. 9-11.

« "Vlakplaas" est le nom d'une ferme située à proximité de Pretoria, transformée par l'armée sud-africaine en un lieu d'interrogatoire, de torture et d'assassinat des opposants politiques à partir de la fin des années 1970. Aujourd'hui, c'est l'un des endroits qui symbolisent les horreurs systématiques clandestinement perpétrées par le régime dans le but d'entretenir un climat de violence et de peur. La Commission de la vérité et de la réconciliation a enquêté sur les crimes qui y ont été commis.

Dans le film *Vlakplaas: 2 June 1999 (drive-by shooting)*, Ractliffe filme une bande d'images issues de planches-contacts en noir et blanc prises depuis les alentours de la ferme. Cette séquence ininterrompue d'images a pour fond sonore des enregistrements réalisés sur place (et transformés en sons abstraits), ainsi que des extraits des auditions de la Commission et de la demande d'amnistie de Dirk Coetzee.

Dans ce paysage privé de toute présence humaine, on trouve des portails et des clôtures caractéristiques, des bosquets d'eucalyptus (dont la plantation est un signe distinctif de la colonisation du pays) et des terres agricoles laissées à l'abandon. L'immobilité des images signifie les atrocités qui se sont déroulées là, et leur silence terrifiant accentue leur désolation. Le film se soustrait aux catégories toutes faites et devient un symbole de disjonction : familier et méconnaissable, perceptible mais privé d'indicateurs tangibles. Il illustre en cela une constante de l'œuvre de Ractliffe : le paysage en tant qu'espace de réflexion, en tant que lieu où l'histoire n'est pas donnée mais recherchée. »

Pia Viewing, « Le Voyage sans fin », in Jo Ractliffe, *En ces lieux*, Paris, Atelier EXB/Jeu de Paume, 2026, p. 53-54.

« Durant les années qui ont suivi les premières élections, en 1994, on a débattu officiellement de ce qu'il fallait faire d'endroits comme Robben Island, Vlakplaas ou les cimetières des camps de concentration. L'enjeu, c'est qui détient la mémoire. Habituellement, lorsqu'il y a un conflit et que l'on en sort victorieux, on écrit l'histoire sur le paysage, on érige des monuments, on identifie des héros, etc. Dans notre situation, où il y a eu une solution négociée, c'est différent. Pour moi, la guerre n'a pas été remportée par l'ANC, mais par l'économie. Les Boers ne pouvaient plus soutenir l'apartheid, c'était trop coûteux. L'ANC a gagné dans les urnes, mais les Afrikaners ne se sont jamais sentis battus. On retrouve ce sentiment persistant d'insatisfaction, ce sentiment de colère, de trahison, des deux côtés. Maintenant, on demande "Que va-t-on faire de Robben Island ?" La question fait problème, parce que l'on parle de réconciliation, parce que l'on essaie de forger une nation qui soit unifiée. [...]

Des histoires sont apparues sur d'autres endroits, comme Sanlam Bank dans la province du Cap-Est, où des gens ont été incarcérés, interrogés et assassinés. Des endroits ordinaires que l'on n'imagine pas répressifs ou en rapport avec l'apartheid. On commence à se poser des questions sur la terre – "À qui appartient cette terre ?" – et sur la mémoire – "De quoi va-t-on se souvenir ?". Moi je dis que je ne sais pas, je ne suis pas partisan, l'idée de considérer les deux côtés est une chose à quoi nous avons ostensiblement adhéré. Mais si on avait tué ma mère, j'aurais probablement adopté une autre position. Quoi qu'il en soit, je dis que tout cela est venu embourber l'histoire en ce qui concerne la route à suivre. Avons-nous une vision de ce que nous voulons ? Selon moi, les Sud-Africains n'ont pas suffisamment intériorisé la question pour dire qui nous sommes – nous au sens vrai – que nous sommes Sud-Africains. Non, il y a des enclaves, des nations différentes, en fait. [...]

Sous l'apartheid, il y avait des lieux où je n'avais jamais pu me rendre, étant Noir, des endroits que nous n'avions pas le droit de voir ou de visiter. Aussi, après 1994, je me suis mis à voyager davantage, et les gens m'ont considéré non seulement comme individu, mais comme Sud-Africain. C'était comme des lieux sud-africains liés à mon identité. Et j'ai réalisé que je ne connaissais même pas mon pays. En un sens, c'était découvrir l'Afrique du Sud à travers la recherche de lieux de mémoire, en particulier de sinistre mémoire. [...]

C'est alors que je me suis mis à considérer le paysage et le traumatisme, le paysage et la mémoire. Si on vient me dire "Cet endroit est beau", je réponds "Il faut s'interroger sur ce que 'beau' veut dire". Si je connais quelqu'un qui s'est noyé là, par exemple, pour moi, ce n'est pas un bel endroit. À force de voir des paysages tristes, des paysages traumatiques, on se met à interroger l'idée même de paysage. Un géographe, lui, aura une définition différente du paysage. Pourquoi photographier le paysage en soi ? »

Santu Mofokeng et Corinne Diserens, « Entretien, seconde partie », in *Santu Mofokeng. Chasseur d'ombres. Trente ans d'essais photographiques*, cat. exp., Paris, Jeu de Paume/Munich, Londres, New York, Prestel, 2011, p. 93-94.

« Le paysage est un théâtre d'opérations économiques, sociales, environnementales ou historiques et apparaît comme un concept central pour penser l'éthique et l'écologie politique contemporaine. Il est aussi porteur de mémoire, au sens que lui a donné Maurice Halbwachs, s'attachant à la fois aux cadres sociaux et à l'identité collective. Chaque individu, chaque groupe perçoit dans son environnement les traces de son passé et y cherche des signes de son appartenance. C'est pourquoi il y a autant de paysages que de regards portés, mobilisant une pluralité des mémoires et des identités. Comme le souligne Anne Sgard, "le paysage n'est pas un legs, il est sans cesse réinterprété, renégocié, actualisé\*", en fonction des repères et des réminiscences, mais également en fonction des interprétations sensorielles, émotionnelles ou de l'évolution des codes et des valeurs. Le paysage mémoriel invite à décrypter et à partager les récits, surtout s'il est marqué par un événement douloureux. Qu'en est-il des paysages de guerres et de conflits ? Comment les appréhender, même lorsque tous les indices ont disparu ?

Selon Pierre Wat, William Turner a inventé un nouvel art en peinture, celui des "paysages catastrophes", habités par une vision tragique de l'Histoire, qui donnent au paysage le rôle d'une peinture d'histoire\*\*. Ce renversement des usages et des codes esthétiques se fonde sur l'expérience intime du peintre dans le paysage, dont témoignent *Hannibal traversant les Alpes* (1812) ou *Le Champ de bataille de Waterloo* (1818). Pour son aquarelle *Aube après le naufrage* (1841), Pierre Wat souligne le vide du tableau, où la tragédie s'est effacée ; "le paysage, explique-t-il, est ce qui vient après l'histoire quand celle-ci a disparu, sur le mode de la catastrophe. Ainsi, le paysage ne remplace pas l'histoire, mais il commémore sa disparition. On est bien devant un paysage cénotaphe". Le cénotaphe est un tombeau-monument dans lequel corps manque ; le tableau de Turner n'illustre aucun naufrage, la catastrophe déjà nouée et ses conséquences ne sont pas montrées, mais pourtant l'horizon brouillé que l'on scrute en vain est chargé d'une présence invisible. L'absence est manifeste, ce qui confère à l'image un étrange rapport au temps, entre l'événement soudain rapporté par le titre et le monde sans durée d'un paysage marin, ne connaissant ni début ni fin. Cette aquarelle maintient le souvenir d'un drame obscur resté sans images et dont les témoins mêmes ont disparu. Turner se tient dans l'après coup, lorsque plus rien n'est à voir et ne subsiste que la mémoire de ce qui a eu lieu.

Ainsi le paysage mémoriel n'est perçu qu'après coup, après un travail de remémoration et de construction à rebours du sens de l'expérience. Pour Freud, la notion de l'"après-coup" (*Nachträglichkeit*), qu'il établit en 1897, désigne le processus de réorganisation ou de réinscription par lequel des événements traumatiques ne prennent sens pour le sujet que rétroactivement. Ce dernier est amené à remanier, à réinterpréter ce qu'il a vécu, après avoir intégré psychologiquement de nouvelles expériences et de nouveaux récits. Au regard de cet "après-coup" freudien, il s'agit de considérer le paysage comme un opérateur de transmission, qui tient moins de la preuve que du témoignage. »

\* Anne Sgard, « Questionner le paysage et la mémoire. Empreintes, traces, marques », *Mémoire en jeu*, vol. 7 : *La Mémoire se fond-elle dans le paysage ?*, 2018, p. 110.

\*\* Pierre Wat, *Turner. menteur magnifique*, Paris, Hazan, 2010, p. 97.

Patrick Nardin et Soko Phay, « Des paysages », in *Le Paysage après coup*, Paris, Naima, 2022, p. 12-13.



« Durant toute la guerre froide, de 1947 à 1991, les tensions géopolitiques ont provoqué un grand nombre de révolutions et de conflits armés à travers le monde. Dans un grand nombre de pays africains, les guerres de libération nationale ont apporté des mutations politiques, économiques et culturelles. À la fin de cette période, le Mozambique, l'Angola, le Zimbabwe et la Namibie, nouvelles nations indépendantes, ont été déchirés par de violents conflits politiques. Au Mozambique et en Angola, des guerres par procuration, alimentées par les rivalités entre les grandes puissances de la guerre froide, ont fait rage pendant plus d'une décennie. Pendant ce temps, en Afrique du Sud, le gouvernement d'apartheid écrasait les soulèvements déclenchés par son système inique. De plus, dans le cadre d'une stratégie régionale de sécurisation de ses frontières et de préservation de son influence, il a impliqué ses forces armées dans les guerres civiles angolaise et mozambicaine. Entre 2007 et 2010, Ractliffe se rend en Angola à plusieurs reprises, et deux séries photographiques, "Terreno Ocupado" (2007) et "As Terras do Fim do Mundo" (2009-2010), sont issues de ces explorations. D'abord elle arpente la capitale, Luanda, et par la suite, des paysages ruraux et des sites particuliers. Elle décrit un voyage en Angola en 2009, guidée par des vétérans qui retournaient sur les lieux pour la première fois depuis la guerre : "J'ai le sentiment d'être dans un lieu qui s'est abandonné lui-même, indifférent à l'effondrement du temps et de l'histoire. [...] C'est devenu un paysage de vestiges, un dépôt à ciel ouvert des stocks laissés par la guerre". Le caractère paisible des images de la série "As Terras do Fim do Mundo" contraste fortement avec la violence et les bouleversements sous-jacents au sujet traité. Dans les zones de guérilla, le silence est un indicateur puissant d'événements à venir ou récemment advenus. En ouverture du premier texte du livre *As Terras do Fim do Mundo*, Ractliffe en témoigne : "Il n'y a pas un bruit. Il me faut un certain temps pour en prendre acte, pour reconnaître que ce dont je fais l'expérience, c'est le silence". »

Pia Viewing, « Le Voyage sans fin », in Jo Ractliffe. *En ces lieux*, Paris, Atelier EXB/ Jeu de Paume, 2026, p. 54.

« Du point de vue photographique, ces œuvres examinent et autopsient l'influence symbolique ou non des traumatismes passés dans le paysage du présent. Nous vivons dans un espace présent, mais qui, comme l'écrit Jill Bennett dans *A Concept of Prepossession* (Un concept de préjugé), "porte les traces indélébiles et éphémères de son histoire. Et si nous occupons des espaces, ils ont la capacité de nous pré-occuper". »

Jo Ractliffe, in « Jo Ractliffe. No final da guerra (À la fin de la guerre) », Arles, Les Rencontres de la photographie, 2011 (<https://www.rencontres-arles.com/fr/expositions/view/665/jo-ractliffe>).

« S'il y a bien quelque chose qui laisse des traces, et des traces terribles, c'est la guerre : terres déchirées ou intoxiquées, débris et impacts, architectures effondrées, mémoires et corps meurtris. Approcher la guerre par ses traces, donc depuis ses réalités en apparence les plus matérielles et les plus ordinaires, permet de rebattre les cartes de la guerre, bien souvent réparties selon des schémas si dualistes : vision d'adversaires qui se font face – comme si ce face-à-face s'extrayait de toute inscription dans un contexte – séparation tranchée de la guerre et de la paix, voire de la mort et de la vie. Les traces de la guerre, ce sont non seulement celles de la vie dans la guerre, mais peut-être même de la vie de la guerre ; elles nous situent précisément sur le fil en apparence ténu et en réalité plein d'épaisseur qui sépare les adversaires, la guerre et la paix, voire la mort et la vie... [...]

De prime abord la guerre est ailleurs – au loin, aux frontières, dans d'autres temps. Mais les traces rappellent toujours ces lointains apparents à l'ici et maintenant : que reste-t-il ? Quelles ombres les mondes disparus ont-ils laissées sur le nôtre ? Comment agissent sur nous les images, les mémoires et les mots qui traversent les temps, les frontières ? Comment nos cartographies sont-elles mêlées aux leurs ? De quelles absences, de quelles vérités rendues muettes notre présent est-il le nom ?

Peut-être même les réalités concrètes de la guerre ne deviennent-elles traces qu'en relation à des dehors. Une maison effondrée en temps de guerre n'a rien d'une "trace", c'est un abri qui se transforme en piège mortel ou qu'il a fallu fuir, ou un abri malgré tout, ou encore une position avantageuse pour tirer... Sa ruine n'est une trace qu'après coup. »

Déborah Vanaudenhove Brosteaux, « Introduction », in Déborah Vanaudenhove Brosteaux et Thomas Berns (dir.), *Traces de guerre*, Dijon, Les Presses du réel, coll. « Perceptions », 2023, p. 5-6.

« Qui sont ces documentaristes d'après-guerre et quelles sont leurs motivations ? Quel est le coefficient d'information de leurs "reportages" ? Et comment s'établit dans le temps la valeur de leurs images en tant que documents ? Les réponses à ces questions se trouvent en divers endroits très précis de l'histoire de l'art ou de la littérature, même si elles recoupent également en certains points le mystère du tourisme de guerre. Que vient-on voir de ce qui a disparu, que vient-on constater qui n'a plus lieu et dont le lieu, justement, ne décèle rien ? Que reste-t-il à prélever sur ces champs de bataille abandonnés par l'action, livrés au "rien", sur ces sites qui survivent dans la mémoire de quelques hommes, liés à l'excitation de la victoire ou au navrement de la défaite, au scellement d'un destin national, familial ou personnel ?

Ce "rien" ne correspond en fait qu'à une première impression. Il y a, cachés dans ce vide, comme autant de "lettres volées", estompées à force d'évidence, un certain nombre d'indices ésotériques. Chez Jo Ractliffe, de discrets cairns ou cercles de pierres à même le sol, des abris à moitié recouverts, de mystérieux tracés. [...] Le choix judicieux, par la photographe, d'un regard à hauteur de vue, sans surplomb, encore moins aérien, vient ajouter au caractère énigmatique de son témoignage.

Comme Jo Ractliffe, peut-être en venons-nous à attendre que quelque chose se manifeste, qu'un hasard heureux nous livre une clef. Et cette clef ne peut être que de l'ordre du sentiment si un lien personnel vous rattache au site en question, ou bien de l'ordre de la fable si c'est en simple curieux que vous vous y





11

11 et 12. Jo Ractliffe  
View of Boa Vista from Roque Santeiro market,  
diptyque de la série « Terreno Ocupado »  
[Vue de Boa Vista depuis le marché de Roque Santeiro]  
2007



12

rendez. L'expérience du *touriste de guerre* s'apparente alors à l'aventure des *Paroles gelées* que vivent Pantagruel et Panurge dans le *Quart Livre* de Rabelais. Les deux compères sont sur un bateau en haute mer, dans une contrée boréale, isolés du monde comme peu d'êtres ont dû l'être avant eux. Défiant cette solitude, des bruits de bataille, des coups de canon et des coups de gueule se font entendre, sortis du néant. Des chocs et des mots éclosent alentour sans que rien ne soit pourtant visible sur l'océan vide. Ce sont les échos d'un combat qui s'est déroulé en ce lieu une année auparavant, lesquels ont gelé, ont été emprisonnés et préservés par les frimas. Ces "paroles gelées", seul le réchauffement du climat, les rend soudainement à la vie, les restituant à l'ouïe, et même à la vue de nos argonautes. »

Jean-Yves Jouannais, *Topographies de la guerre*, Paris, LE BAL/Göttingen, Steidl, 2011, p. 9-10.

« Visuellement, la photographie de la fin du <sup>xx</sup>e et du début du <sup>xxi</sup>e siècles évoque certaines images célèbres prises au <sup>xix</sup>e siècle sur les champs de bataille – ainsi celles de Roger Fenton montrant les reliefs désolés de la Crimée dans les années 1850, ou celles de Mathew Brady, datées de la décennie suivante, montrant les dépouilles de victimes de la guerre civile américaine. Cette ressemblance risque toutefois de masquer des différences essentielles, dues notamment aux bouleversements intervenus depuis lors dans notre culture de l'image. Considérons, par exemple, la question de la fixité. Dire que les photographies sont "fixes" semble relever du truisme scientifique ; or, ce mot recouvre différentes réalités selon le contexte historique et culturel. En effet, les photographies du <sup>xix</sup>e siècle mentionnées ci-dessus ne sont pas fixes au sens où nous l'entendons aujourd'hui. Je ne parle pas ici du fait que les objets bougeaient durant le temps de pose, dont personne n'ignore combien il était long. En réalité, ces images n'étaient ni plus ni moins fixes que la quasi-totalité des photographies de cette époque : l'immobilité de la photographie était alors

une donnée si évidente qu'elle allait de soi. La fixité des images photographiques ne se manifesta et ne s'imposa définitivement qu'en regard de l'image en mouvement. C'est à l'ère du cinéma que la photographie, se muant en instrument de précision, entrepris d'arrêter le temps et de figer l'action : de sorte que le cinéma inventa non seulement l'image en mouvement, mais aussi la fixité de la photographie. »

David Campany, « Pour une politique des ruines : quelques réflexions sur la "photographie de l'après" », in Jean-Pierre Criqui (dir.), *L'Image-document, entre réalité et fiction*, Marseille, Images en manœuvres éditions/Paris, LE BAL, coll. « Les carnets du Bal », 2010, p. 57-58.

« La particularité du regard de Jo Ractliffe a trait au temps. La photographie entretient une relation complexe avec ce dernier – ne serait-ce que parce que les photographies marquent le début d'un après autant qu'elles saisissent un instant dans le temps –, mais ces temporalités diffèrent selon le type de photographie, selon son mode de réalisation, de circulation et de compréhension : le photojournalisme porte souvent sur l'immédiat ; quant à la photographie documentaire, il arrive qu'elle traite de la succession temporelle. L'après-coup, que Ractliffe cherche à saisir dans ces terres frontalières, concerne pour sa part le passage du temps. Les approches contemporaines de l'après-coup sont compliquées encore davantage par leur rapport au lieu. En anglais, "après-coup" se dit *aftermath*, composé d'*after*, "après", et de *math*, qui vient de *maeth*, "tondu", mot qui découle lui-même de *māwan*, "couper (l'herbe)". Ce terme contient l'idée de succession temporelle : il évoque la fin de l'été, après la première coupe de la mi-saison. L'*aftermath* renvoie donc à la fois à la temporalité et au territoire, et à un lieu situé sur ce territoire. *Math* désigne la première coupe de l'herbe pendant la saison de la floraison, et *aftermath* le second moment où l'on coupe cette même herbe au cours de la même saison, ce qui sous-entend qu'on revient dans le même lieu pour y accomplir la même tâche. Ainsi, bien que ce mot ne fasse pas référence à l'agriculture saisonnière,

13. Jo Ractliffe  
*Water tank, Riemvasmaak,*  
 de la série « The Borderlands »  
 [Réservoir d'eau,  
 Riemvasmaak]  
 2012



14. Jo Ractliffe  
*Johanna Taukuheke, who was evicted in 1974 and sent to Khorixas in Namibia, returning home to Riemvasmaak in 1995,*  
 de la série « The Borderlands »  
 [Johanna Taukuheke, expulsée en 1974 et envoyée à Khorixas en Namibie, rentre chez elle, à Riemvasmaak, en 1995]  
 2013



ni, plus particulièrement, à sa promesse de fécondité et de récoltes, son sens abrite un imaginaire du lieu. Dans ses usages contemporains, *aftermath* renvoie, surtout lorsqu'il se rapporte au conflit et à la guerre, à un genre différent d'après-coup : en général, à un événement désastreux ou destructeur et, en un sens plus spécifique, dans la pratique photographique, à un *retour* à la violence de cet événement. La temporalité de ce retour s'évoque aisément dans le retour sur le lieu du conflit. Les photographies du Koweït réalisées par Sophie Ristelhueber peu après la fin de la première guerre du Golfe, en 1991, constituent – par leur tonalité et leur titre – un premier exemple notable de cet après-coup contemporain. [...] Alors que le photojournalisme et le documentaire nous ont habitués à la certitude du "fait" de l'avant et de l'après, l'après-coup devient une riposte à ces formes photographiques, dans la mesure où il implique un effondrement de la distinction entre l'avant et l'après du temps et du lieu. Par la poétique de la traduction ainsi opérée, il peut s'exprimer dans l'interstice séparant ce qui fut fait de ce qui est en train de se faire. [...]

L'après-coup, dans la mesure où il consiste à suivre la trace du passé depuis le présent et à pister ce passé dans le présent, est toujours à la fois visible et invisible. »

Rory Bester, « Jo Ractliffe : un regard archivistique, ou le signe de quelque chose », in *Jo Ractliffe. En ces lieux*, Paris, Atelier EXB/Jeu de Paume, 2026, p. 181-182.

« *Fait* est né d'une photographie publiée dans l'édition du 25 février 1991 du magazine *Time*, une petite image monochrome, apparemment une vue aérienne du désert du Koweït. Sans l'article qui l'accompagnait, elle aurait pu être interprétée comme l'image abstraite d'éclosions noires sur une surface cicatrisée. Pour Ristelhueber, c'est un rappel immédiat de *L'Élevage de poussière* [Marcel Duchamp et Man Ray, 1920]. La combinaison des références visuelles et de son intérêt constant pour les traces et les fractures atteint alors son paroxysme. "J'étais obsédée par l'idée de ce désert qui n'en était plus un", expliquera-t-elle plus tard. Elle sait que ces blessures sur la surface de la terre seront bientôt balayées par le vent. Le séjour lui-même ne s'étendra que sur quatre semaines, mais elle passera ensuite de longs mois à travailler dans son atelier. Ristelhueber, qui se présente bien comme une artiste et non comme une journaliste, arrive au Koweït en octobre 1991, soit sept mois après la fin de la guerre. Ses vols en hélicoptère ou en avion – indispensables pour les vues qu'elle souhaite réaliser – sont aléatoires et difficiles à négocier.

Pour la plupart des images de *Fait*, elle utilise une pellicule couleur, laissant à la monochromie du désert le soin de limiter sa palette, mais elle opte pour le noir et blanc, lorsqu'en raison de l'épaisse fumée des gisements de pétrole en feu, tout revêt l'apparence d'une gamme de gris, même lorsque le soleil est au zénith.

En plus de ses vols précaires au-dessus du désert, Ristelhueber tient à marcher sur le sol brûlant, au milieu des tranchées, des traces de tanks, des effets personnels abandonnés, des douilles et des mines. Elle doit non seulement trouver ses surfaces entaillées, abstraites vues du ciel, mais aussi localiser l'humanité au sein d'une telle violence. »

Cheryl Brutvan, « *Fait* », in *Sophie Ristelhueber. Opérations*, Paris, Jeu de Paume / Dijon, Les Presses du réel, 2009, p. 280.

« Chez Ractliffe, le travail de traçage et de pistage de l'après-coup est rendu d'autant plus impossible que les conflits dans les terres frontalières de la Namibie et de l'Angola sont multiples, imbriqués et superposés ; qu'ils se sont étalés sur plus de quarante ans, de 1961 à 2002 ; et que leurs théâtres excèdent les conflits eux-mêmes. C'est peut-être ce qui explique que l'artiste ait éprouvé le besoin de réaliser une trilogie : d'abord, une réflexion sur Luanda et ses environs après la guerre civile dans "Terreno Ocupado" (2008\*) ; puis un voyage dans le sud de l'Angola en compagnie d'anciens soldats de la Force de défense sud-africaine (SADF), dans "As Terras do Fim do Mundo" (2010\*) ; enfin, les survivants déplacés de la guerre de libération qui hantent la zone frontalière dans "The Borderlands" (2015\*). Dans ces trois projets, la photographie se place dans un rapport complexe à l'instabilité du temps, non seulement parce qu'elle fait se confondre le passé et le présent mais aussi parce qu'elle se débat avec les marqueurs de ce passé et de ce présent.

Jo Ractliffe fait face aux conceptions conventionnelles de l'après-coup en résistant aux appréhensions inquiètes du conflit qui voudraient déterminer et définir un temps et un lieu. Elle privilégie une approche plus libre, jouant avec les règles qui régissent la manière de produire des images, tant dans leur composition que dans leur diffusion. L'auteur et critique d'art Emmanuel Iduma a éloquemment mis en évidence la fusion du temps et de l'espace en écrivant, à propos d'une photographie de "The Borderlands" : "Les morts sont ici. On ne le remarque que petit à petit, mais, au bout d'un moment, c'est tout ce qui finit par caractériser ce lieu". Cette confusion, Ractliffe la réitère : "Quand je suis entrée pour la première fois dans le sud de l'Angola [...], j'étais très consciente de ne pas avoir les mots ; parfois je ne savais tout simplement pas ce que je regardais, ni si ce que je regardais datait d'il y a vingt ou trente ans ou seulement du mois précédent". L'après-coup, à son plus haut degré d'acuité, est refus des conventions de la géographie et de l'histoire parce qu'il rejette les distinctions et les déconnexions caractérisant le lieu cartographique et le temps chronologique. »

[\*Dates de publication]

Rory Bester, « Jo Ractliffe : un regard archivistique, ou le signe de quelque chose », in *Jo Ractliffe. En ces lieux*, Paris, Atelier EXB/Jeu de Paume, 2026, p. 182-183.



15. Jo Ractliffe  
*Aggenys*, partie centrale du triptyque  
de la série « Landscaping »  
2022

---

## Légendes des pictogrammes



Visionner (films et extraits)



Observer et analyser (images et documents)



Effectuer des recherches (pistes de réflexion)



Pour aller plus loin



Activité ou mise en pratique



Document à lire

# C PISTES DE TRAVAIL

---

Les pistes de travail qui suivent rassemblent des propositions ouvertes et des ressources qui s'articulent autour de notions et de questions liées aux images exposées. Elles ont été conçues au Jeu de Paume avec les professeurs relais des délégations académiques à l'éducation artistique et culturelle (DAAC) des rectorats de Créteil et de Paris.

Il appartient aux équipes pédagogiques et éducatives de s'en emparer pour concevoir, dans le contexte de leurs classes et de leurs programmes, la forme et le contenu spécifiques de leurs cours.

Ces pistes peuvent aussi être développées hors temps scolaire, afin de préparer ou de prolonger la découverte des expositions.



16. Jo Ractliffe  
*Crossroads*,  
de la série éponyme  
1986

En lien avec les parties précédentes de ce dossier, les pistes sont organisées autour des thèmes suivants :

- 1 Contexte et processus
- 2 Lieux et traces
- 3 Matières et poésie

Les œuvres présentées dans l'exposition au Jeu de Paume sont soulignées en marron.

Vous pouvez retrouver la présentation par Jo Ractliffe des séries citées dans la partie « Découvrir » de ce dossier.



## Contexte et processus



17

« [...] il m'apparut qu'il n'existait pas de séparations rigides entre les genres, les conventions, les démarches – quelles que soient les catégories et les classifications qu'on souhaite employer. Tout se superposait, se mélangeait, et il était possible de travailler d'une manière qui fût tout à la fois politique, poétique et expressive. »

Jo Ractliffe, « Notes de terrain. Premières images 1982-1996 », in Jo Ractliffe, *En ces lieux*, Paris, Atelier EXB/ Jeu de Paume, 2026, non paginé.

18



Consulter la chronologie (voir p. 14-15) et mener des recherches sur l'histoire de l'Afrique du Sud. En quelle année naît le régime institutionnel de l'apartheid en Afrique du Sud et combien de temps a-t-il duré ? Quelles lois et inégalités sociales le caractérisent ? Quand et où débute le mouvement de contestation qui débouchera sur la fin de l'apartheid ? Quel rôle a joué Nelson Mandela ? Quel a été le but de la Commission de la vérité et de la réconciliation mise en place en 1995 ? Dans quelle mesure l'histoire et la mémoire de l'apartheid hantent-elles la société sud-africaine aujourd'hui ?

→ South African History Online : <https://bit.ly/49U6V81>

→ Grégory Gauthier, « Mémoires sud-africaines ; une courte histoire de l'Afrique du Sud », La Clé des langues, 2014 : <https://bit.ly/4sEsr83>

→ Gilles Teulie, « La fin de l'apartheid en Afrique du Sud (1991) », Encyclopédie d'histoire numérique de l'Europe, 2023 : <https://bit.ly/4sBXP7r>

→ « La commission Vérité et Réconciliation en Afrique du Sud », Lumni / INA, 1997 : <https://bit.ly/3LMJaFI>

→ « Afrique du Sud : les démons du passé », *Le Dessous des cartes*, Arte, 2022 : <https://bit.ly/4qTFmBw>



→ Jo Ractliffe, *Seapoint*, 1984 (<https://bit.ly/49B8uGx>)

En Afrique du Sud, le volant est à droite dans les automobiles. Où se trouve l'artiste lorsqu'elle fait cette photographie ? Quel effet produit ce point de vue ? Que voit-on au premier plan de cette image ? Et à l'arrière-plan ? Quelle impression donne ce cadrage ? L'arroseur sait-il qu'il est observé ?

Étudier les cartes suivantes :

→ Carte administrative d'Afrique du Sud, *Encyclopædia Universalis* : <https://bit.ly/45e0Mku>

→ Carte de l'Afrique du Sud et des itinéraires de Jo Ractliffe (voir p. 20)

Repérer les principales villes sud-africaines sur la carte administrative. Comparer avec la carte des itinéraires de Jo Ractliffe. La route et les déplacements en voiture sont fondamentaux dans sa façon d'appréhender et de photographier le réel. En dehors de Johannesburg et du Cap, se rend-elle seulement dans des grandes villes ? Où concentre-t-elle son attention ? Sur quels aspects du pays tente-t-elle alors de mettre l'accent ?

17. Jo Ractliffe  
*Seapoint*  
1984

18. Carte de l'Afrique du Sud  
et des itinéraires de Jo Ractliffe



19



20



21



Étudier les livres de photographie suivants :

→ Jo Ractliffe, *N1: every hundred kilometres*, livre d'artiste, 2022

(<https://bit.ly/45VaZT4>)

→ Ed Ruscha, *Every Building on the Sunset Strip*, livre d'artiste, 1966

(<https://bit.ly/4rehdGb>)

→ Robert Frank, *Les Américains*, Paris, Delpire, 1958 (<https://bit.ly/4qqIV3x>)

Entre 1996 et 1999, Jo Ractliffe traverse l'Afrique du Sud via la route N1, en se fixant une contrainte : prendre une photo tous les 100 kilomètres (voir p. 12). Elle fait ici référence ici à l'art conceptuel, notamment à John Baldessari. À partir de ces images, elle publie en 2022 un leporello (ou « livre-accordéon »).

Établir un lien avec le projet et le livre *Every Building on the sunset Trip* de l'artiste américain Ed Ruscha. Quelle méthode commune ces deux artistes adoptent-ils ?

Pourquoi, dans les deux cas, la forme finale rappelle-t-elle l'expérience du voyage sur la route ?

En quoi ces réflexions sur l'espace, les déplacements et le rapport à la route, s'apparentent-elles au célèbre ouvrage photographique intitulé *Les Américains* de Robert Frank ainsi qu'au roman *Sur la route* de Jack Kerouac ?

→ Entretien de Jo Ractliffe avec Josh Ginsburg, décembre 2022 : <https://bit.ly/4jBFjaY>

→ Livre d'Ed Ruscha, dans les collections du musée d'Art et d'Histoire de Genève :

<https://bit.ly/4pYfRyh>

→ Exposition au Jeu de Paume « Robert Frank. Un regard étranger », 2009 :

<https://bit.ly/4jCOLuG>

→ Chloé Leprince, « La folle histoire de *The Americans*, le classique majuscule du photographe Robert Frank », France Culture, 2019 : <https://bit.ly/4pFoRYO>

→ Yann Lagarde, « *Sur la route* de Kerouac, les secrets du rouleau original », France Culture, 2022 : <https://bit.ly/4qq4tMu>



→ Jo Ractliffe, *Crossroads*, 1986, de la série éponyme (<https://bit.ly/4sG9uSt>)

→ Jo Ractliffe, *Crossroads*, 1986, de la série éponyme (<https://bit.ly/45Fd3iO>)

→ Jo Ractliffe, *Crossroads*, 1986, de la série éponyme (<https://bit.ly/3LAqngS>)

Que désigne et recouvre le terme *township* sous le régime de l'apartheid ? Comment le territoire de l'Afrique du Sud et les déplacements au sein de ce territoire sont-ils réorganisés dans ce contexte ? Circule-t-on librement ? Où se situe le township de *Crossroads* photographié par Jo Ractliffe et à quelle époque se développe-il ?

→ Abdelkader Belbahri, « Bidonvilles et townships en Afrique du Sud », dossier « Des bidonvilles aux jungles urbaines », *Écarts d'identité*, n° 130, 2018 : <https://bit.ly/3YFFwAo>

→ « Afrique du Sud : vivre à Soweto », *L'Événement*, TF1, 20 novembre 1980 :

<https://bit.ly/4pK41Yn>

Observer la première image ci-dessus. Où se trouve Jo Ractliffe par rapport au township ? Des barbelés coupent la photographie en deux parties : que voit-on au premier plan ? au second ? Quel rapport établir entre les personnes photographiées ? Dans la deuxième image, qu'est-ce qui renvoie à des traces de présence humaine ? En quoi ces abris de fortune et les débris évoquent-ils la violence du démantèlement ? Qu'est-ce que cela révèle de la considération des personnes noires dans la société sud-africaine sous le régime de l'apartheid ?

Que distingue-t-on au centre de la troisième image ? Quel sens peut-on donner à cette composition et à la place centrale des chiens dans les images de Jo Ractliffe ?



→ « Dans les années 1980, les chiens étaient excessivement présents dans l'espace militarisé de l'Afrique du Sud – la police et l'armée s'en servaient d'instruments de contrôle. Mais ils erraient aussi dans les rues et à la périphérie des villes avec une sorte de liberté anarchique. Cette tension m'attirait : le chien représentait quelque chose de profondément personnel, et en même temps, de troublant parce que politique. »

Jo Ractliffe, « Notes de terrain. Nadir », in Jo Ractliffe. *En ces lieux*, Paris, Atelier EXB/Jeu de Paume, 2026, non paginé.

→ « Les chiens tenaient encore le coup. C'étaient des animaux domestiques abandonnés par leurs propriétaires dans la panique de la fuite. Partout on pouvait voir des bêtes de toutes les races possibles et imaginables : des boxers, des bouledogues, des lévriers, des dobermans, des teckels, des pinschers, des épagneuls, des terriers écossais, des dogues, des mops et des caniches. Ces chiens errants se déplaçaient dans la ville [...]. En regardant cette scène, on se serait cru à une grande exposition de chiens de race. »

Ryszard Kapuściński, *D'une guerre à l'autre*, 1988, in *Œuvres*, Paris, Flammarion, 2022, p. 96.

Dans ces deux passages, de quoi les chiens errants sont-ils le symbole ?



→ Jo Ractliffe, *Nadir 14*, 1988 (<https://bit.ly/4aUfQY9>)  
 → Jo Ractliffe, *Nadir 15*, 1988 (<https://bit.ly/3LNOp89>)  
 → Jo Ractliffe, *Nadir 16*, 1988 (<https://bit.ly/3Lj8iUy>)

À partir de quelles photographies et comment Jo Ractliffe a-t-elle réalisé ces photomontages ? Comment qualifier le caractère de ces images ? Quels lieux et objets peut-on repérer ? Quels êtres vivants ? Comment sont traités l'éclairage, les contrastes et l'usage de la couleur dans ces images ? Qu'évoque le terme « nadir », ce point à l'opposé du zénith pour l'observateur (voir p. 10) ? Quel regard sur le chaos et la violence générés par l'apartheid est ainsi suggéré ?

→ Jo Ractliffe, « Nadir: a graphic interpretation of dispossession and aspects of conflict », mémoire de master, University of Cape Town, Faculty of Humanities, Michaelis School of Fine Art, 1988 : <https://bit.ly/4qYy6Vc>



→ John Heartfield, *Krieg und Leichen - Die letzte Hoffnung der Reichen*, 1932 (<https://bit.ly/3NjIXeN>)

Dans quel contexte ce photomontage de John Heartfield a-t-il été réalisé ? Quel animal peut-on reconnaître ? Comment et dans quel lieu est-il représenté ? De quoi est-il affublé, et que fait-il ? Qu'est-il inscrit sur la médaille ? De qui ou de quoi l'hyène est-elle ici le symbole ? Que souhaite dénoncer Heartfield ? Peut-on établir un lien avec la démarche de Jo Ractliffe ?

→ « John Heartfield, « Le photocollage comme arme politique », *Graphéine*, 2020 : <https://bit.ly/4qm7GfR>

→ Dossier de presse de l'exposition « Couper, coller, imprimer : le photomontage politique au xx<sup>e</sup> siècle », Nanterre, La Contemporaine, 19 novembre 2025-14 mars 2026 : <https://bit.ly/4acflOD>



23.

Jo Ractliffe  
doll's head,  
de la série « reShooting Diana »  
1990-1999



Utiliser la technique du photomontage à partir de photographies collectées sur Internet et dans la presse, ou de photographies personnelles imprimées. Définir une thématique (crise climatique, intelligence artificielle, troubles politiques...). Travailler avec des figures animales, comme symboles des comportements humains, de menace ou de liberté. Choisir des moyens plastiques appropriés pour suggérer un sentiment de catastrophe imminente.



→ Jo Ractliffe, *doll's head*, 1990-1999, de la série « reShooting Diana » (<https://bit.ly/49lhYaa>)

→ Jo Ractliffe, série « reShooting Diana », 1990-1999 (<https://bit.ly/3LiSJMB>)

« Ces images désignent toutes des lieux, et elles ont pour sujet le déplacement du regard. »

Jo Ractliffe in Pia Viewing, « Le Voyage sans fin », in Jo Ractliffe. *En ces lieux*, Paris, Atelier EXB/Jeu de Paume, 2026, p. 53.

À quel appareil photographique fait référence le titre de la série « reShooting Diana » (voir p. 10) ? Que peut signifier le préfixe « re- » du titre ? Pourquoi le Diana est-il classé dans la catégorie des « appareils jouets » ? Quelles en sont les limites (mise au point et réglages possibles) ? En quoi ont-elles pu intéresser Jo Ractliffe ? Comment certains « défauts » techniques peuvent-ils devenir des modes d'expression ? Que peut évoquer le flou, par exemple ?

Dans *doll's head*, sur quoi est positionnée la tête de poupée, au premier plan ? Quelle analogie de forme lie les cheveux et la végétation ? Quelle atmosphère s'en dégage ? Quels fragments de lieux sont visibles ? Sont-ils facilement identifiables ?

→ Jean-Pierre Buccioli, « Manifeste pour le diana », vers 1999-2013:

<https://bit.ly/3NuasBb>

→ Cheeo, « Diana - Qui es-tu ? », *Lomography*, 2023 : <https://bit.ly/4qXJDnC>



Choisir une photographie de la série « reShooting Diana » et inventer un texte narratif sur une action pouvant se dérouler dans le hors-champ de l'image. Poursuivre en associant deux images au choix de la série et s'interroger sur la production de sens issue de la mise en relation de celles-ci. Imaginer quelle pourrait être l'image suivante.



→ Nancy Rexroth, *Iowa*, 1970-1976 (<https://bit.ly/3LudgxM>)

→ Bernard Plossu, *Californie*, 1990 (<https://bit.ly/4pQ23pu>)

Comment Nancy Rexroth utilise-t-elle les caractéristiques de l'appareil photo Diana pour évoquer ses souvenirs d'enfance ? Pourquoi la série est-elle intitulée « Iowa » alors que l'artiste a grandi dans l'Ohio ? Quelles similitudes les pratiques de Bernard Plossu, de Nancy Rexroth et de Jo Ractliffe présentent-elles ? Quant à leur approche de l'acte photographique ? Concernant le rendu de leurs images ?

→ Yannick Vigouroux, « Entretien avec Bernard Plossu (Paris, 1999) », Foto Povera, 23 avril 2008 : <https://bit.ly/4qWhUDH>

→ Jean-Marc Victor, « Dans un État proche de l'Ohio : *IOWA* de Nancy Rexroth », *Sillages critiques*, n° 27, 2019 : <https://bit.ly/4qS2xw3>



« Employer des appareils amateurs en plastique, les transformer si l'on a envie, fabriquer un sténopé, c'est élaborer sa propre machine de vision. C'est l'enjeu majeur des ateliers pédagogiques liés à une telle pratique : faire découvrir à des enfants, des adolescents, sinon des adultes, que le monde peut être perçu autrement, recréé subjectivement, qu'il est possible sinon urgent et nécessaire d'échapper au rectangle de la télévision ou de l'écran d'ordinateur. Que l'on peut échapper au diktat des marques, au "prêt à penser" et "prêt à regarder" de la société de consommation. »

Yannick Vigouroux, « Les Pratiques archaïsantes dans la photographie contemporaine, du sténopé au téléphone mobile » (<https://bit.ly/45ckKw0>).

Organiser un atelier de pratique photographique autour des « pratiques pauvres » de la photographie. On pourra fabriquer un sténopé, avec ses réglages rudimentaires (cadrage peu contrôlable, absence de mise au point, ouverture fixe et petite, long temps de pose, obturation manuelle) pour aborder la fabrication des images photographiques de manière ludique et expérimentale.

→ « Sténopé DIY », FabLab de Lacassagne : <https://bit.ly/3Nji1L6>

→ « Fabriquer un appareil photo », Chacun sa tablette : <https://bit.ly/4aVviPB>

→ Henry Thomas, « Quelques recettes et ficelles pour débiter au sténopé », 2009 : <https://bit.ly/4pyaEg5>



→ Jo Ractliffe, *Vlakplaats: 2 June 1999 (drive-by shooting)*, 1999

(<https://bit.ly/3LDiE1r>)

Observer cette œuvre sans consulter sa légende et s'interroger sur ce que l'on voit : un portail, un chemin, des bosquets d'eucalyptus, des clôtures, des champs, un paysage en apparence banal...

Quelles caractéristiques plastiques de la série « reShooting Diana » retrouve-t-on ?

Effectuer des recherches sur l'histoire de ce lieu (voir p. 12 et 26-27). En quoi cette démarche change-t-elle le regard sur ces images ? Comment les traces de l'histoire et des traumatismes associés à ce lieu apparaissent-elles ici ?





## Lieux et traces

« En 2009 et 2010, je me rendis en Angola en compagnie de vétérans de la guerre entre l'Afrique du Sud et l'Angola. C'était la première fois que ces derniers retournaient sur les lieux où, jeunes hommes, ils avaient combattu trente ans plus tôt. Tandis que nous traversions la campagne en voiture, nous rencontrâmes un paysage de silence. Des millions de personnes avaient fui les villes, la faune avait été massacrée par des bandes de soldats et de braconniers, d'innombrables mines avaient ravagé de grandes étendues de terre. »

Jo Ractliffe, « Notes de terrain. As Terras do Fim do Mundo », Jo Ractliffe. *En ces lieux*, Paris, Atelier EXB/ Jeu de Paume, 2026, non paginé.



→ Carte de l'Angola et des itinéraires de Jo Ractliffe (ci-dessus)  
→ Jo Ractliffe, *Mural depicting Fidel Castro, Agostinho Neto and Leonid Brezhnev, painted on the wall of a house in Viriambundo, Angola, circa 1975*, 2009, de la série « As Terras do Fim do Mundo » (<https://bit.ly/4jPbbJy>)

Mener une recherche sur l'histoire coloniale de la Namibie et de l'Angola. Dans quelles conditions et en quelles années ces deux pays ont-ils accédé à l'indépendance ? Expliquer les causes du conflit entre la Namibie et l'Angola en les replaçant dans le contexte de la guerre froide. Quel rôle a joué l'Afrique du Sud dans les conflits militaires et politiques de ces deux pays ? Qui sont les trois hommes politiques peints sur les murs de la maison à Viriambundo ? Qu'appelle-t-on la « guerre des frontières » ? Quel rôle y a joué l'armée sud-africaine ? Combien de temps a duré la guerre civile en Angola ?

→ « Angola - Eldorado africain », *Le Dessous des cartes*, Arte, 2014 :

<https://bit.ly/3NqVdcf>

→ Chloé Maurel, « Les luttes de décolonisation et la guerre civile en Angola (1956-2002) », *Histoire des relations internationales depuis 1945 (Dossiers)*, Paris, Ellipses, 2010, p. 191-204 : <https://bit.ly/4qUQZlh>

→ Augusta Conchiglia, « L'Angola champ de bataille mondial », *Afrique XXI*, 28 juin 2024 : <https://bit.ly/4qgmBbu>

→ « Namibie : un double passé colonial », *Le Dessous des cartes*, Arte, 2020 : <https://bit.ly/3ZiOB2d>

→ « Premières élections libres en Namibie », Lumni / INA, 1990 : <https://bit.ly/45MiBav>

25



27



26



25. Jo Ractliffe  
*Johanna Taukuheke, who was evicted in 1974 and sent to Khorixas in Namibia, returning home to Riemvasmaak in 1995*, de la série « The Borderlands »  
[Johanna Taukuheke, expulsée en 1974 et envoyée à Khorixas en Namibie, rentre chez elle, à Riemvasmaak, en 1995]  
2013
26. Jo Ractliffe  
*Piet Basson's bible*, de la série « The Borderlands »  
[La Bible de Piet Basson]  
2013
27. *Boys at the shaft, Pomfret Asbestos Mine*, de la série « The Borderlands »  
[Garçons dans une galerie, mine d'amiante de Pomfret]  
2013



→ Jo Ractliffe, *Johanna Taukuheke, who was evicted in 1974 and sent to Khorixas in Namibia, returning home to Riemvasmaak in 1995*, 2013, de la série

« The Borderlands » (ci-dessus)

→ Jo Ractliffe, *Piet Basson's bible*, 2013, de la série « The Borderlands »

(<https://bit.ly/4sY5YTZ>)

→ Jo Ractliffe, *Boys at the shaft, Pomfret Asbestos Mine*, 2013, de la série

« The Borderlands » (<https://bit.ly/3LLzds8>)

→ David Goldblatt, *Children of Pomfret at the entrance to the incline shaft and underground pool of water in which they swim. Pomfret Blue Asbestos Mine, which closed in 1986. North West Province, 20 December 2002*, 2002 (<https://bit.ly/45aOERc>)

Quels aspects de leur personnalité les portraits de Johanna Taukuheke et de Piet Basson mettent-ils en valeur ? Analyser les points de vue, poses, cadrages et compositions choisis. Quelle relation la photographe instaure-t-elle avec ses sujets ? Quelle impression le portrait de Johanna Taukuheke peut-il produire ? Que lit Piet Basson ?

Vous pouvez vous référer au titre et à la citation suivante :

« En traversant ce terrain aride, parcouru de sillons, je surpris un homme qui lisait la Bible sous un abri de tôle. Il s'appelait Piet Basson. Ses chèvres paissaient à proximité, sous la surveillance de ses chiens. Il me raconta que, pendant la période des déplacements de population, ses parents avaient été envoyés en Namibie et qu'ils y étaient morts. Il était revenu en Afrique du Sud en 1996. Il cherchait dans l'Évangile selon Luc des conseils pour faire pousser des plantes sur un tel sol. »

Jo Ractliffe, « Notes de terrain. Premières images 1982-1996 », in Jo Ractliffe. *En ces lieux*, Paris, Atelier EXB/ Jeu de Paume, 2026, non paginé.

Pourquoi Jo Ractliffe s'est-elle aussi intéressée à la ville de Pomfret ? Mener une recherche sur cette ville. Qu'est-elle devenue ? Que peuvent incarner les enfants photographiés par elle et David Goldblatt ?

→ Philippe Chapleau, « En Afrique du Sud, à Pomfret, avec les soldats oubliés du 32e bataillon », *Ouest-France*, 23 mai 2017 : <https://bit.ly/3LdpHOU>

→ « David Goldblatt », Paris, Centre Pompidou, 21 février-13 mai 2018 : <https://bit.ly/49U9ly1>



28



29

28. Jo Ractliffe  
'Die Gat', Pomfret,  
de la série « The Borderlands »  
2011

29. Jo Ractliffe  
Water tank, Riemvasmaak,  
de la série « The Borderlands »  
[Réservoir d'eau, Riemvasmaak]  
2012



→ Jo Ractliffe, *'Die Gat', Pomfret*, 2011, de la série « The Borderlands »  
(<https://bit.ly/49DBspi>)

→ Jo Ractliffe, *Water Tank, Riemvasmaak*, 2012, de la série « The Borderlands »  
(<https://bit.ly/4jBHnje>)

« Avec "The Borderlands" (2011-2013), Jo Ractliffe approfondit sa réflexion sur les zones de frictions géopolitiques, en s'intéressant à la frontière de l'Afrique du Sud et de la Namibie, en particulier au Cap-Nord. [...]. Comme dans un état permanent d'évaporation où les traces du passé se feraient de plus en plus abstraites à cause de l'action du temps, ces photographies montrent des lieux jadis occupés par un camp militaire, puis évacués, et dans lesquels ne subsiste qu'une partie des fondations. Dénuée de tout spectaculaire, l'œuvre traduit une esthétique de la distance et de la retenue. Ce n'est pas l'événement historique qui est représenté, mais son empreinte - la persistance du passé dans les formes du présent. »

Pia Viewing, « Le Voyage sans fin », in Jo Ractliffe. *En ces lieux*, Paris, Atelier EXB/Jeu de Paume, 2026, p. 55.

Pomfret et Riemvasmaak étaient des villes de garnison frontalières durant la guerre entre l'Afrique du Sud et l'Angola. De nombreux soldats angolais ayant combattu aux côtés de l'armée sud-africaine sont restés sur place et, peu à peu, ont été délaissés par les autorités sud-africaines (voir p. 11).

Observer les zones de rencontre entre les éléments naturels et les constructions humaines. Dans quel état sont ces constructions ? Sont-elles encore utilisées ou abandonnées ? S'agit-il de vestiges du temps de la guerre ou de bâtiments témoignant d'une vie après ?

Comment ces photographies illustrent-elles l'idée de "non-lieux" introduite par Anna Seiderer, maîtresse de conférence en art et anthropologie, dans l'intervention ci-dessous ?

→ Anna Seiderer, « *Borderlands* de Jo Ractliffe », intervention dans le cadre des Rencontres autour de l'exposition « À toi appartient le regard », Paris, musée du Quai Branly - Jacques Chirac, 1<sup>er</sup> octobre 2020 : <https://bit.ly/4qVtjDP> (chapitre 7, 03:00:34 à 03:10:27)



Mener une recherche sur des lieux anciens, abandonnés ou disparus, qui ont marqué l'histoire de votre commune. Réaliser une ou plusieurs photographies d'un de ces lieux. Observer ensuite les photographies obtenues : laissent-elles apparaître des traces du passé, de l'histoire de la commune ? Sous quelles formes ces signes se manifestent-ils ?





30



31

30. Jo Ractliffe  
*Vacant plot near Atlantico Sul*,  
de la série « Terreno Ocupado »  
[Terrain vague/à l'abandon  
près d'Atlantico Sul]  
2007
31. Jo Ractliffe  
*On the road to Cuito Cuanavale IV*,  
de la série « As Terras do Fim do Mundo »  
[Sur la route de Cuito Cuanavale IV]  
2010



→ Jo Ractliffe, *Vacant plot near Atlantico Sul*, 2007, de la série « Terreno Ocupado » (<https://bit.ly/3YJ9G5Q>)  
→ Jo Ractliffe, *On the road to Cuito Cuanavale IV*, 2010, de la série « As Terras do Fim do Mundo » (<https://bit.ly/4pKUVKR>)  
« *Terreno ocupado* » signifie « terrain occupé » en français. Vestiges de la guerre contre l'Angola, de nombreuses pancartes sont ainsi restées debout. Au milieu de quoi ces panneaux sont-ils plantés ? Quels sentiments peuvent-ils provoquer chez la personne qui regarde ? Lire la présentation de la série « As Terras do Fim do Mundo » par Jo Ractliffe (voir p. 12), qui évoque les innombrables mines restées dans les champs après la guerre. En quoi ces images nous invitent-elles à questionner le visible et l'invisible dans le paysage ?



→ Roger Fenton, *The Valley of the Shadow of Death*, 1856 (<https://bit.ly/4sC2pCJ>)  
→ Paul Seawright, *Valley, Afghanistan*, série « Hidden », 2002  
(<https://bit.ly/4qmlLc4>)

→ Santu Mofokeng, *Undersized, Stunted-in-Growth and Rotting Melons Dumped in the Veld Outside Kroonstad, Free State*, 2007 (<https://bit.ly/4jFqPaj>)

Comparer ces trois images. Qu'est-ce qui renvoie à une présence humaine ? Comment savoir si le paysage photographié a été lieu un lieu de guerre ? Que voit-on au premier plan ? La série de Seawright s'intitule « Hidden ». Qu'est-ce qui serait caché sur ses photos ? Qu'y a-t-il de troublant dans l'image de Santu Mofokeng ? Quelles connotations peut-on relever ?



« Le champ de bataille, c'est la rencontre de l'histoire et du paysage : une affaire de domination, où les hommes tentent de prendre le contrôle d'un paysage. On parle alors de territoire. Paysage et guerre ont donc partie liée, terriblement. »

Pierre Wat, *Pérégrinations. Paysages entre nature et histoire*, Paris, Hazan, 2017, p. 115

→ Luc Delahaye, *Us Bombing on Taliban Positions*, 2001 (<https://bit.ly/4b5CwF3>)

→ Sophie Ristelhueber, série « Fait », 1992 (<https://bit.ly/4jJi1jN>)

→ Michel Slomka, *Donbass*, série « Topographies », 2022 (<https://bit.ly/3YFI2GQ>)

À l'instar de Jo Ractliffe en Afrique du Sud et en Angola, des artistes comme Luc Delahaye en Afghanistan, Sophie Ristelhueber au Koweït, ou encore Michel Slomka en Ukraine tentent de documenter des territoires portant les empreintes de la guerre. Comment ces photographes travaillent-ils (prises de vue directes avant ou après le conflit, réemploi d'images extraites d'Internet, etc.) ? Quelles similitudes peut-on observer entre ces démarches au-delà de leurs différences ? Quels points de vue et cadrages sont adoptés pour révéler les traces de la guerre ? Comment la mémoire des conflits apparaît-elle dans ces paysages ?





32



33

32 et 33. Jo Ractliffe  
*The battlefield at Cuito Cuanavale*,  
 diptyque de la série « As Terras do Fim do  
 Mundo »,  
 [Champ de bataille de Cuito Cuanavale]  
 2009



→ Jo Ractliffe, *The battlefield at Cuito Cuanavale*, diptyque de la série « As Terras do Fim do Mundo », 2009 (<https://bit.ly/4jBI108>)

« En 1987, la bataille de Cuito Cuanavale marqua un tournant dans la guerre civile angolaise. Le gouvernement de l'Angola était soutenu par Cuba ; l'Afrique du Sud combattait le groupe rebelle de l'UNITA. Depuis le pont, en contemplant, au nord, de l'autre côté de la rivière Lomba, la route de craie qui conduit à l'unique rue de la petite ville, on avait du mal à imaginer que ce lieu avait été le théâtre de la plus grande bataille de chars du continent depuis celle d'El-Alamein. »

Jo Ractliffe, « Notes de terrain. As Terras do Fim do Mundo », Jo Ractliffe. *En ces lieux*, Paris, Atelier EXB/Jeu de Paume, 2026, non paginé.

Repérer sur une carte de l'Angola le site de Cuito Cuanavale. Quelle a été l'importance de cet événement sur la situation géopolitique régionale ? Quel lien peut-on faire entre les deux images qui composent ce diptyque ? Renvoient-elles à un avant et un après ou bien relèvent-elles de la même temporalité ? Que produit l'association de ces deux images ? Que voit-on de la guerre ?

→ Sylvain Ferreira, « La bataille de Cuito Cuanavale : tournant de la guerre en Angola », *Le Diplomate*, 27 novembre 2024 : <https://bit.ly/3LueZTM>

→ Pierre Houpert, « Ce jour-là : le 12 janvier 1988, début de la bataille de Cuito Cuanavale, apogée de la présence cubaine en Afrique », *Jeune Afrique*, 12 janvier 2017 : <https://bit.ly/4qm645Q>

→ Augusta Conchiglia, « Quand Cuba se battait pour l'Angola », *Le Monde diplomatique*, octobre 2014 : <https://bit.ly/4jG6vFH>



→ Roberto Frankenberg, *Treblinka death camp, near Warsaw, Poland*, série « Traces », 2011-2012 (<https://bit.ly/49THRho>)

→ Santu Mofokeng, *Lake Once Filled with the Ashes of the Cremated, KZ2-Auschwitz*, série « Trauma Landscapes », vers 1997-1998 (<https://bit.ly/49lUNfX>)

→ Alexis Cordesse, *Sans titre, forêt primaire de Nyungwe, Rwanda #2*, série « Absences », 2013 (<https://bit.ly/49lFpjF>)

Que nous donnent à voir ces trois photographes ? Comment savoir si ce paysage est marqué par les violences du passé ? Quel motif revient dans ces images ? En quoi la végétation et les arbres permettent-ils d'évoquer le passé ?

→ « Roberto Frankenberg : derrière une nature si paisible », propos recueillis par Vladimir de Gmeline, *Marianne*, 8 février 2015 : <https://bit.ly/3NmXhqz>

→ Site internet d'Alexis Cordesse : <https://bit.ly/4byAlKa>

→ Nathan Réra, « Paysages du désastre, territoires de la mémoire », *Études photographiques*, n° 31, printemps 2014 : <https://bit.ly/3Z9uvaK>

→ Luba Jurgenson, « Paysage », *Mémoires en jeu*, 11 mars 2024 : <https://bit.ly/49DQvzg>



« Ce sont là trois lambeaux arrachés à un arbre, il y a quelques semaines, en Pologne. Trois lambeaux de temps. Mon temps lui-même en ses lambeaux : un morceau de mémoire, cette chose non écrite que je tente de lire ; un morceau de présent, là, sous mes yeux, sur la blanche page ; un morceau de désir, la lettre à écrire, mais à qui ? »

Georges Didi-Huberman, *Écorces*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2011, p. 10.

L'auteur s'est rendu dans le camp d'extermination nazi d'Auschwitz-Birkenau, où une partie de ses ancêtres ont perdu la vie. Quelle mémoire peuvent contenir ces morceaux de bois ?



→ Monica de Miranda, *Path to the Stars*, vidéo, 2022 (<https://bit.ly/4r9zbJw>, extrait : <https://bit.ly/3NdCkcZ>)

→ Léonard Pongo, *Tales From the sources*, film, 2023 et installation, 2025 (<https://bit.ly/3YFJ5GM>)

→ Richard Pak, *L'île naufragée*, 2022-2024 (<https://bit.ly/3Ndxht0>)

→ Festival du Jeu de Paume, 2<sup>e</sup> édition : « Paysages mouvants », du 7 février au 23 mars 2025 : <https://bit.ly/3LFlkui> et <https://bit.ly/4qZPzMZ>

Ces œuvres exposées au Jeu de Paume en 2025, évoquent, respectivement, l'Angola, la République démocratique du Congo et Nauru en Océanie. Quelle est la place les éléments naturels dans chacune de ces installations ? De quelles histoires ces rivières, forêts, savanes et déserts sont-ils porteurs ? Comment le passé colonial de ces pays est-il ainsi rendu perceptible ?

Quel lien peut-on tisser avec la démarche de Jo Ractliffe ?

« Plutôt que de documenter les vestiges de la guerre, je voulais explorer le paysage en tant que pathologie : en tant que lieu du témoignage et du traumatisme. J'étais aussi curieuse de la formation des mythes, des récits qui font circuler les archives historiques. »

Jo Ractliffe, « Notes de terrain. As Terras do Fim do Mundo », *Jo Ractliffe. En ces lieux*, Paris, Atelier EXB/Jeu de Paume, 2026, non paginé.



34. Jo Ractliffe  
*Velddrif*,  
de la série « Landscaping »  
2023

35. Jo Ractliffe  
*Port Nolloth*,  
de la série « Landscaping »  
2023



36

37

38



36, 37 et 38.

Jo Ractliffe  
*Aggenys*, triptyque  
de la série « Landscaping »  
2022

## Matières et poésie

« Après plus d'un siècle d'extraction à l'échelle industrielle, la campagne est dévastée. De petites villes jadis prospères manquent des services essentiels, le taux de chômage y compte parmi les plus élevés du pays. À Okiep, un document d'entreprise jamais publié fait état de quarante et un sites restant à réhabiliter. En attendant, les résidents doivent vivre avec les résidus des mines, les anciennes fonderies, les sols et les eaux contaminés. »

Jo Ractliffe, « Notes de terrain. Landscaping », Jo Ractliffe. *En ces lieux*, Paris, Atelier EXB/Jeu de Paume, 2026, non paginé.



→ Jo Ractliffe, *Velddrif*, 2023, de la série « Landscaping » (<https://bit.ly/4bu2WAK>)

→ Jo Ractliffe, *Port Nolloth*, 2023, de la série « Landscaping »

(<https://bit.ly/49HjyIK>)

→ Jo Ractliffe, *Aggenys*, 2022, triptyque de la série « Landscaping »

(<https://bit.ly/49CjzaC>)

Traduire le mot « *landscaping* », titre de cette série photographique (voir p. 13). En quoi ces lieux sont-ils aménagés ? Est-ce en vue d'une future exploitation ? Comment peut-on voir l'impact de l'activité humaine ? Comment apparaissent l'industrialisation et ses conséquences ? Jo Ractliffe s'intéresse-t-elle aux matières premières ? Ou aux déchets ? Comment les photographie-t-elle ?

Quel effet produit l'association des images dans le triptyque ?

Vous pouvez vous référer à cette citation et aux ressources suivantes :

→ « De nombreuses villes du Namaqualand furent fondées après la "découverte" de cuivre à Okiep en 1685. Plus tard, la présence de gisements alluvionnaires de diamants provoqua un nouvel afflux d'aventuriers recherchant la fortune. C'est alors que débuta l'exploitation minière. La mythologie des pionniers affleure aussi dans le romantisme des brochures touristiques, qui racontent des histoires de baleiniers, de matelots et de naufrages, même si, à présent, les mots "paysage intact" et "hospitalité chaleureuse" ont remplacé "battu par les vents" et "aride".

Est absent de ces récits le vécu des communautés locales, dépossédées de leurs terres par le gouvernement de l'apartheid et marginalisées aujourd'hui encore par celui de l'ANC. »

Jo Ractliffe, « Notes de terrain. Landscaping », Jo Ractliffe. *En ces lieux*, Paris, Atelier EXB/Jeu de Paume, 2026, non paginé.

→ Anja Benz, « Afrique du Sud : les traces empoisonnées de l'exploitation minière », Arte, 2025, disponible jusqu'au 5 octobre 2026 : <https://bit.ly/4qnF9qw>

→ Jo Ractliffe, « Landscaping », Prix Virginia, 2024 : <https://bit.ly/4qxPT5q>

39



40



39 et 40. Jo Ractliffe  
*Jo-Marie Robinson's house and garden, Doringbaai,*  
 diptyque de la série « The Garden »  
 [La maison et le jardin de Jo-Marie Robinson, Doringbaai]  
 2025

40. Jo Ractliffe  
*Petrus Mannel, Ebenhaeser,*  
 de la série « The Garden »  
 2025

41



→ Jo Ractliffe, *Jo-Marie Robinson's house and garden, Doringbaai*, 2025, diptyque de la série « The Garden » (ci-dessus)

→ Jo Ractliffe, *Petrus Mannel, Ebenhaeser*, 2025, de la série « The Garden » (<https://bit.ly/4qRsj3k>)

Que voit-on au premier plan dans les images du diptyque ? À quoi servent les pneus ici ? Comment sont-ils disposés ? Comment appelle-t-on cette pratique de réemploi ? En quoi l'*upcycling*, dans sa réutilisation créative de déchets, dialogue-t-il avec la démarche de Ractliffe (voir p. 13) ?

Dans la seconde photo, un homme regarde Jo Ractliffe. La pratique du portrait posé est-elle fréquente dans son œuvre ? Pourquoi le nom des personnes est-il important dans les titres ici ?

→ « Quelle est la différence entre recyclage et upcycling ? », Cy-Clope, 3 août 2023 : <https://bit.ly/49Hae1j>



→ « Qu'est-ce qui fait un jardin ? Un jardin peut contenir un monde. Ou créer un monde [...] »

Jo Ractliffe, « Notes de terrain. The Garden », *Jo Ractliffe. En ces lieux*, Paris, Atelier EXB/Jeu de Paume, 2026, non paginé.

→ « Le jardin a pour mission première de nourrir. Mais au fil du temps il change de fonction et devient un décor. L'un n'empêche pas l'autre. Ce décor relève de l'architecture, la forme et la construction dans l'espace prennent le dessus. Les styles différents en lien avec les cultures révèlent une manière de voir le beau, le meilleur, ce qu'il faut à tout prix protéger. D'où l'enclos, cette enceinte qui traduit le nom même de "jardin" en différentes langues. »

Gilles Clément, « Jardin », in *Arts, écologies, transitions - Un abécédaire*, Dijon, Les Presses du réel, 2025, p. 133.

→ « Il n'y a ni murs ni clôtures. Mon jardin a l'horizon pour unique frontière. Dans ce paysage désolé, le silence n'est brisé que par le vent et les querelles des mouettes autour des pêcheurs qui rapportent leurs prises de l'après-midi. L'endroit a le plus fort ensoleillement de Grande-Bretagne. À cause de cela et du vent incessant, les galets se changent en un désert minéral où seules les herbes les plus robustes parviennent à s'implanter. »

Derek Jarman, *Nature morte*, Arles, Actes Sud, 2025, p. 21.

Qu'est-ce qui définit un jardin ? Quelle notion revient dans les propos de Gilles Clément et de Derek Jarman ? Pourquoi la clôture, ou son absence, est-elle si importante ? Peut-on rapprocher l'enclos de la notion de frontière ?





→ Derek Jarman, *The Garden*, film, Angleterre, 1990, 92 min (<https://bit.ly/4jKbX1>)  
« Derek Jarman entame le journal devenu *Nature moderne* le 1<sup>er</sup> janvier 1989, par une description de Prospect Cottage, la petite maison de pêcheur noir de jais sur la plage de Dungeness qu'il avait achetée sur un coup de tête pour 32 000 livres, grâce à l'héritage reçu de son père. Après plusieurs décennies à Londres, il tient enfin une occasion de retrouver son premier amour, le jardinage. [...] Dans ce désert caillouteux, surplombé par une centrale nucléaire menaçante, Jarman fit émerger une improbable oasis.

Olivia Laing, « Préface », in Derek Jarman, *Nature morte*, Arles, Actes Sud, 2025, p. 9.

Pourquoi Derek Jarman s'installe-t-il dans ce cottage anglais ? À quelle période de sa vie ? À côté de quoi se trouve sa maison ? Le lieu semble-t-il favorable au jardinage ? Regarder la vidéo jusqu'à 2 min 30. Outre l'artiste en train de jardiner, que voit-on ? Quels autres personnages ? Quels animaux ? Le lieu paraît-il idyllique ? Quel lien peut-on faire entre la démarche de Jarman et les photographies de la série « The Garden » de Jo Ractliffe ?

→ Cédric Saint André Perrin, « L'incroyable cottage anglais du cinéaste Derek Jarman, Milk, 10 octobre 2024 : <https://bit.ly/4pYp8X7>

→ Emmanuel Grandjean, « Le paysage d'une vie », *L'Information immobilière*, n° 147, été 2025 : <https://bit.ly/4jFXegE>

→ « Eden et Gethsémani : le jardin de Derek Jarman », rencontre entre Marco Martella et Claire Le Restif, Le Crédac, 10 octobre 2021 : <https://bit.ly/3LqI8iF>



Imaginer l'aménagement d'un jardin personnel et singulier, sa fonction et ses possibles usages, réalisé avec des objets du quotidien, recyclés ou abîmés. Détourner les objets récupérés pour leur donner une nouvelle fonction esthétique ou utilitaire. Dessiner un plan du jardin en identifiant les zones de circulation, les endroits dédiés aux plantations, à la détente et à l'évasion, et lister les différents éléments qui le constitueront.

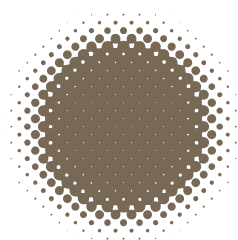
Réaliser une maquette ou un diorama, ou utiliser la technique du collage ou du photomontage, pour donner forme à ce jardin.

→ « Habitants paysagistes : cartographie des maisons et jardins singuliers », LaM - Lille Métropole musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut :

<https://bit.ly/3YFpQxc>

→ Dossier pédagogique de l'exposition « Chercher l'or du temps », Lille, LaM, 14 octobre 2022-29 janvier 2023 : <https://bit.ly/45aWR87>

→ Tutoriel vidéo « Diorama », Action éducative, 2022 : <https://bit.ly/3LHeXrH>



## ACCÈS

1, place de la Concorde,  
jardin des Tuileries, Paris 1<sup>er</sup>

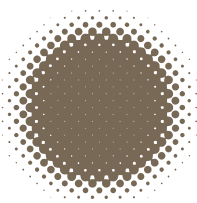
## PASS IMAGE



Abonnez-vous et profitez  
d'un accès libre à toutes les expositions,  
ainsi que d'avantages exclusifs

## VISITES DE GROUPE

Sur réservation :  
serviceeducatif@jeudepaume.org



Retrouvez en ligne  
toute la programmation  
autour de l'exposition



#JoRactliffe  
jeudepaume.org

### COUVERTURE :

Jo Ractliffe  
*Donkey, Pomfret*, de la série « The Borderlands »  
[Âne, Pomfret]  
2011

Jo Ractliffe  
*Tundavala Gorge, Lubango*,  
de la série « As Terras do Fim do Mundo »  
[Gorges de Tundavala, Lubango]  
2010

Jo Ractliffe  
*Velddrif*, de la série « Landscaping »  
2023

### CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES :

Pour toutes les photographies de l'artiste :  
© Jo Ractliffe. Courtesy Stevenson, Le Cap,  
Johannesburg, Amsterdam, 2026

### Pour les cartes :

© François Dézafit, courtesy Atelier EXB, Paris

RELECTURE : Claire Lemoine

GRAPHISME : Sara Campo et Édith Bazin

MAQUETTE : Élise Garreau

© Jeu de Paume, Paris, 2026

## Activités autour de l'exposition

MERCREDIS

• 12 H 30

& VENDREDIS

• 17 H 15

### VISITES DE L'EXPOSITION

Par une conférencière ou un conférencier

MARDI 3 FÉVRIER

• 17 H 30

### QUESTION DE POINT DE VUE. SOIRÉE AUTOUR DE JO RACTLIFFE

Visite, projection et rencontre  
Avec Jo Ractliffe, Rory Bester, Anna Seiderer  
et Pia Viewing

MARDI 24 FÉVRIER

• 18 H

### NOCTURNE JEUNES

Échanges dans l'exposition avec les  
étudiant-es de l'association La Prisée

VENDREDI 27 MARS

• 19 H 30

### UNE MOSAÏQUE DE POÈMES D'AFRIQUE DU SUD

Lecture, face aux images de Jo Ractliffe par Sonia  
Emmanuel, Rethabile Masilo et Denis Hirson,  
accompagnée par Steve Potts au saxophone

MARDI 28 AVRIL

• 18 H 00

### VISITE DE L'EXPOSITION

Par Claire Boucharlat

Commissaire : Pia Viewing.

Exposition produite par le Jeu de Paume.

### Soutenu par



### En partenariat avec



### Médias associés

