

Avant-propos

Carine Trevisan



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/elh/108>

DOI : [10.4000/elh.108](https://doi.org/10.4000/elh.108)

ISSN : 2492-7457

Éditeur

CNRS Éditions

Édition imprimée

Date de publication : 10 juin 2012

Pagination : 9-14

ISBN : 978-2-35698-046-5

ISSN : 1967-7499

Référence électronique

Carine Trevisan, « Avant-propos », *Écrire l'histoire* [En ligne], 9 | 2012, mis en ligne le 10 juin 2015, consulté le 23 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/elh/108> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/elh.108>

Avant-propos

*À défaut de la vérité, [on] trouvera
cependant des instants de vérité, et
ces instants sont en fait tout ce dont nous
disposons pour mettre de l'ordre dans ce
chaos d'horreur. Ces instants surgissent à
l'improviste, telles des oasis dans le désert.*

Hannah Arendt

L'IMAGE S'EST EMPARÉE DEPUIS LONGTEMPS DE l'HISTOIRE: dans la hiérarchie des genres picturaux établie au XVII^e siècle par Félibien, la peinture d'Histoire occupait le plus haut rang. Les historiens se trouvent à leur tour, avec le développement des photographies de guerre – les premières datent de la guerre de Crimée –, des

actualités filmées au XX^e siècle – dès la Première Guerre mondiale –, puis du « déluge de feu et d'images¹ » qui a marqué le XX^e et les débuts du XXI^e siècle, devoir accorder une importance de plus en plus grande à l'image. Elle est devenue une source documentaire de premier ordre, modelant non seulement notre perception, mais également notre mémoire des événements². Témoigne de cette importance la création, dès le début du XX^e siècle, de fonds d'archives photographiques ou audiovisuelles qui contiennent à présent un nombre vertigineux de photographies, des milliers de bobines, des centaines de milliers de kilomètres de pellicule où sont déposées les images de l'Histoire³. Parmi ces images, celles des guerres, dont on sait combien la saisie

Carine Trevisan, Univ Paris Diderot, Sorbonne Paris Cité, CERILAC-Littérature au présent, EA 1819.

1. J'emprunte cette expression à François Fontaine, *La Guerre d'Espagne. Un déluge de feu et d'images*, BDIC / Berg International, 2003.
2. Voir à ce sujet *Figures de l'art*, n° 15, Isabelle Alzieu, Dominique Clévenot (dir.), *L'Image et les traversées de l'histoire*, colloque organisé les 26-28 janvier 2006 par le Centre de recherche en art et sciences de l'art (CERASA) de l'université Toulouse-II Le Mirail, 2008.
3. Laurent Véray, *Les Images d'archives face à l'Histoire. De la conservation à la création*, SCEREN-CNDP-CRDP, 2011.

visuelle a toujours été difficile. « Pour peindre une bataille, écrit Hugo dans *Les Misérables*, il faut de ces puissants peintres qui aient du chaos dans le pinceau. » Représentation d'autant plus problématique que toute guerre donne lieu à un conflit d'interprétations : à qui attribuer la responsabilité de la guerre ? La guerre fut-elle juste ou injuste ? La victoire ne fut-elle pas en réalité, en termes de pertes humaines, une défaite ? Que s'est-il « réellement » passé ? L'image de guerre peut-elle, doit-elle, être neutre, désengagée, si l'on suppose, avec Pierre Zaoui commentant l'œuvre de Watkins, que « les images mentent dès qu'elles s'engagent » ? Peut-il y avoir une image « vraie » de la guerre, ou l'image, dans son caractère lacunaire, fragmentaire (toute image comporte un hors champ ou un contrechamp que le spectateur doit imaginer), ne peut-elle nous donner que des éclats, des bribes de vérité ?

Dans son essai *Du mensonge à la violence*, Hannah Arendt, évoquant la guerre du Vietnam, fait un relevé implacable de toutes les formes de mensonges d'État qui l'ont accompagnée : tromperie consciente, falsification délibérée, mais aussi « tendance passive à l'erreur, à l'illusion, aux distorsions de la mémoire », autosuggestion. Cas particulier qu'elle généralise : « Le mensonge a toujours été considéré comme un moyen parfaitement justifié dans les affaires politiques⁴. »

4. Hannah Arendt, *Du mensonge à la violence. Essais de politique contemporaine*, trad. de l'anglais par Guy Durand, Presses Pocket, 2002, p. 9.

En quoi l'image, dans les interprétations et les usages multiples dont elle peut faire l'objet – lorsqu'elle est décontextualisée, mal légendée, détournée, maquillée –, peut-elle se prêter à une représentation mensongère, ou du moins déformée, fallacieuse, de la guerre ? Comment peut-elle, inversement, par ses moyens propres, dénoncer les mensonges, non-dits ou dénis de l'Histoire ? D'une part, une version iconoclaste qui soupçonne les images de guerre, notamment les images médiatiques, d'être toutes nécessairement mensongères ; de l'autre, l'affirmation de la valeur heuristique de l'image, de son pouvoir de révélation, de levée des secrets ou – mensonges par omission.

François Brunet montre combien cette question s'est posée très tôt aux États-Unis, où les pouvoirs attribués aux images de guerre – la guerre de Sécession, qui a fait le plus de morts dans toute l'histoire de ce pays, a été massivement photographiée – ont été constamment accompagnés d'une « exégèse critique », comme pour conjurer la capacité des images à mentir. L'ouvrage d'Errol Morris qu'il commente interroge l'énigme des photographies de guerre. D'où viennent-elles ? Quelles ont été les intentions des photographes ? Quelles sont leurs fonctions ? Dénoncer la guerre ? Appeler à une identification aux victimes ? Satisfaire, en montrant les « désastres »

de la guerre, un regard d'une cruauté perverse? Sont-elles le résultat d'une mise en scène? Daniel Dayan interroge le relais de telles images par les médias, qui ne retiennent souvent que des vues qui ont une aptitude particulièrement puissante à susciter l'émotion, à nous séduire, à conforter des préjugés. C'est ici le spectateur qui deviendrait coproducteur du mensonge ou de la falsification des faits. Comment résister à cette séduisante dissolution de la frontière entre mensonge et vérité?

Évoquant un ouvrage dénonçant les mythes d'une résistance massive des Coréens à la longue entreprise de colonisation de ce pays par le Japon (1905-1945), Alain Delissen montre, lui, la force de conviction, cinquante ans après les événements, de cartes géographiques produites au Japon présentant une idyllique « sphère de coprosperité », au prix de distorsions visuelles particulièrement spectaculaires. En lieu et place d'une immensité topographique « éparpillée », l'image sereine d'un espace que quiconque pourrait parcourir confortablement en train. Ces cartes agissent comme des mirages.

Même effet de mirage dans le montage de photographies étudié par Isabelle Alzieu. Auprès de clichés exaltant la beauté de corps d'athlètes en suspension ou en chute contrôlée, réactualisant le mythe d'Icare, celui d'un homme se jetant du haut d'une tour du World Trade Center le 11 septembre 2001. Ce cliché d'un *Falling Man*, sur fond d'une architecture futuriste, est d'une « perfection glaciale et tragique à la fois ». Son

rapprochement avec les images au côté desquelles il est exposé fait soupçonner en un premier temps un détournement, une aseptisation esthétisante de l'atroce: « mensonge de voisinage ». La photographie perd sa valeur de document et devient une œuvre d'art, objet de jouissance visuelle. Cette déperdition est analysée sous une autre forme par Laurent Véray qui, étudiant la colorisation outrageuse des images d'archives, leur sonorisation – alors qu'elles étaient initialement muettes –, dit combien le maquillage numérique entraîne un aplatissement de la perspective historique, une érosion du sens du passé.

Examinant la façon dont une image de presse se trouve progressivement déliée des circonstances dans lesquelles elle a été prise – le massacre de Benthalha, en Algérie, le 23 septembre 1997 –, Juliette Hanrot, interrogée par Dominique Clévenot, montre comment se fabriquent des icônes historiques. Ici, une icône de la douleur face à l'exercice de la violence extrême. C'est l'emprunt – conscient ou inconscient? – du photographe à une longue tradition picturale de l'expression féminine, plus particulièrement maternelle, du deuil (celle de la *Pietà* chrétienne étant la plus emblématique) qui explique que cette image ait rapidement perdu son ancrage historique et conduit à en faire une fausse lecture. Juliette Hanrot rappelle que la femme représentée n'est pas une *Mater Dolorosa*. Contrairement à ce qui a été affirmé, ce ne sont pas ses enfants qu'elle pleure (elle a déclaré à la presse qu'elle n'en avait

pas). Mais la légende – aux deux sens du terme, comme le note Dominique Clévenot : légende de l'image et rumeurs qu'elle suscite – subsiste.

Reste cependant, par-delà le mensonge, une vérité de l'image, en ce qu'elle condense la violence faite aux « innocents » (femmes et enfants), substituant à la représentation frontale de l'horreur, insoutenable, celle de la douleur et, dans un contexte islamiste, le sort qui est fait aux femmes.

De même, Isabelle Alzieu montre que par-delà le « mensonge de voisinage » qui pourrait induire une fausse lecture, esthétisante, du *Falling Man*, cette photographie, qui avait été interdite, censurée, agit, éclairée sous un nouveau jour, comme un retour du refoulé. Elle produit une « déchirure », pour reprendre un terme de Georges Didi-Huberman⁵, dans le flux des images, nous contraint à la vigilance. Comment, dans ce flux, repérer l'image qui fait historiquement sens ? Comment faire comprendre au spectateur qu'il n'a peut-être pas su la voir ?

Pierre Zaoui, évoquant les reportages fictifs de Watkins – une bataille de 1746 (qui a réellement eu lieu) filmée au plus près, dans un documentaire cinématographique saisissant de vérité, ainsi qu'une attaque atomique du comté de Kent, en 1967, absolument inventée –, montre combien ces productions nous conduisent à interroger la croyance que nous accordons au documentaire filmé. Comment la fiction permet-elle de

questionner les mécanismes de production de la « vérité » historique ?

De même, Magali Nachtergaeel, dans son compte rendu de l'exposition *Les vigiles, les menteurs, les rêveurs*, dit combien les images questionnent leur propre fonction d'attestation des événements, et leur valeur d'archives. Ainsi, l'effet euphorique d'images artistiques couvertes de pastilles colorées qui, en réalité, figurent des cibles et se réfèrent à des événements sanglants (la guerre du Liban). Ou le mensonge par omission de l'image qui, se détournant de l'horreur, filme un coucher de soleil pendant des massacres lors de cette même guerre.

L'image de guerre critiquant les mensonges de l'image de guerre, telle est également la perspective de l'article de Jean-Philippe Chimot. Après la grandiose représentation par le peintre Gros de Napoléon touchant, dans un geste apparent de commisération, les bubons des pestiférés de Jaffa, représentation qui détourne l'attention des massacres dont l'empereur s'est rendu coupable – 30 000 prisonniers turcs assassinés sur son ordre lors de la retraite de Palestine –, les tableaux de Delaroche. En contrepoint à la séduction chromatique de la peinture de Gros, qui ouvre l'ère picturale de l'exotisme orientaliste, celle de Delaroche dit, par un travail subtil sur le détail, l'envers obscur de l'épopée napoléonienne, et sa chute dans la trivialité : bottes crottées, ventre

5. Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Éd. de Minuit, 2003, p. 104.

avachi de l'empereur à Fontainebleau (le tableau a pour titre *Napoléon I^{er} à Fontainebleau. Le 31 mars 1814*) méditant peut-être sur ce que fut la réalité des conquêtes menées: une série de tueries parfois inutiles. C'est ultimement un genre pictural considéré comme mineur, la caricature, qui dira « la vérité sur le mensonge ».

Le travail d'un artiste contemporain, Philippe Niorthe, sur l'histoire d'une « histoire sans images » interroge les lieux du massacre de milliers de Camerounais par l'armée française de 1954 à 1971, dont les livres d'Histoire font peu mention. Travail photographique qui interroge la singulière absence de traces des crimes, montre des lieux vides, parfois de très beaux paysages – chutes d'eau où ont été jetés les corps des suppliciés –, belle végétation où les arbres ont eu peut-être pour engrais des restes humains, et, inspirées de l'esthétique de Malevitch, des images abstraites – en réalité des puits où l'on semble tomber comme ceux qui y ont été jetés, lorsque nous lisons la légende accompagnant l'image. L'artiste a exposé ces photographies auprès des rares survivants de ce massacre, suscitant, de façon surprenante, de longs et précis témoignages de ce qui était resté tu, non dit. Ces lieux vides, ou plutôt évidés, sont repeuplés par les récits des témoins. Enfin, par leur reproductibilité à l'infini, ces photos

viennent dire l'ampleur du massacre (autant de photos, autant de victimes...)

Pouvoir de l'image de guerre, même lorsqu'elle est non seulement muette mais apparemment vide⁶?

Dans ce numéro également, un hommage au *Katyn* de Wajda. Ewa Maczka nous offre la traduction d'un texte d'Alexey Pamyatnykh retraçant la sombre, longue et complexe histoire de la reconnaissance officielle par la Russie (ex-URSS) du massacre de milliers d'officiers polonais durant la Seconde Guerre mondiale. Alexandra Khazina a traduit pour nous un entretien avec Wajda paru dans la revue russe *Novaja Gazeta* à l'occasion de la diffusion de *Katyn* sur une chaîne de télévision de Saint-Petersbourg, dans le contexte de la visite de Poutine sur les lieux du massacre le 7 avril 2010 en compagnie de son homologue polonais Donald Tusk. Cette visite, on s'en souvient, devait être suivie le 10 avril de celle de Lech Kaczynski, dont le Tupolev 154 s'écrasa à l'atterrissage, entraînant sa mort et celle des nombreux dignitaires polonais qui l'accompagnaient. En dépit des remous provoqués par cette tragédie, Wajda pouvait alors voir dans cette visite de Poutine et dans la diffusion télévisée de son film un signe d'espoir pour le triomphe de la vérité sur le mensonge, hélas démenti par la récente condamnation de la Russie par la

6. Voir à ce sujet l'idée de « stratégie du retrait » de Dominique Baqué, *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, Flammarion, 2004.

Cour européenne des droits de l'homme pour son absence de coopération judiciaire et pour son « attitude dépourvue d'humanité », dont témoigne « le déni de la réalité du massacre⁷ ». Ce déni n'en reste pas moins irrévocablement percé à jour par tous les téléspectateurs russes qui ont pu voir le film de Wajda en 2010.

Les textes rassemblés ici disent notre fascination pour les images, et notre désarroi face à elles. Il y a des images de guerre dont on a fait une utilisation mensongère, certes. Il y a des images que nous avons tendance à refuser mais qui « supplient un regard de notre part⁸ ». Reste l'obligation (et le plaisir), à présent, de les prendre en considération pour « écrire l'Histoire ».

7. Piotr Smolar, « Massacre de Katyn : la Cour européenne condamne la Russie », *Le Monde*, 18 avr. 2012.

8. Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 96.