Hors de ma vue

Que faire des photographies qui hantent nos mémoires ? Jim Goldberg, Mika Sperling et Alfredo Jaar

Léa THOUIN

Université Paris Nanterre, ED 395

DOI : https ://doi.org/10.17184/eac.10073

Résumé : L'appareil photographique a figé certains événements traumatisants, certaines silhouettes menaçantes et le temps ne ravage pas assez vite les images produites. Les photographies indésirables demeurent autant sur le papier photosensible que dans nos mémoires, hantées par ces images. Dans l'objectif de certains photographes, comme Jim Goldberg, apparaissent des scènes choquantes. Par égard envers la sensibilité du spectateur, l'artiste choisit de diffuser les images masquées. Cette omission visuelle est une manière de ne pas nier la réalité dont le photographe a été témoin. Dans une perspective semblable, Mika Sperling pour sa série *I have done nothing wrong* découpe la silhouette de son grand-père incestueux sur les photographies familiales. Le découpage des photographies peut se lire comme une forme de résilience pour l'artiste et de sensibilisation à ce crime pour le spectateur. Les photographies ne sont pas strictement traumatisantes pour le spectateur, mais associées à un appareil rhétorique, les images deviennent intelligibles et marquent leur mémoire. Ces dispositifs photo-textuels sont mis en avant dans l'œuvre *Real Pictures* d'Alfredo Jaar, des photographies invisibles du génocide rwandais, qui offre au spectateur « une absence pour provoquer une présence ». Il s'agira de questionner le geste employé par ces trois artistes, pour faire disparaître leurs photographies et témoigner, d'une manière la plus juste possible, de leur traumatisme.

Mots-clés : photographie – traumatisme – irreprésentabilité – mémoire – oubli - disparition – inceste – violence – génocide

Abstract: The camera has captured certain traumatic events and threatening figures, and time does not erase the images quickly enough. Unwanted photographs remain both on photosensitive paper and in our memories, haunted by these images. Shocking scenes appear in the lenses of certain photographers, such as Jim Goldberg. Out of consideration for the viewer's sensitivity, the artist chooses to disseminate the images with certain parts obscured. This visual omission is a way of not denying the reality that the photographer witnessed. In a similar vein, Mika Sperling, in his series *I have done nothing wrong*, cuts out the silhouette of his incestuous grandfather from family photographs. The cutting out of the photographs can be read as a form of resilience for the artist and of raising awareness of this crime for the viewer. The photographs are not strictly traumatic for the viewer, but when combined with a rhetorical device, the images become intelligible and leave a lasting impression. These photo-textual devices are highlighted in Alfredo Jaar's work *Real Pictures*, invisible photographs of the Rwandan genocide, which offers the viewer 'an absence to provoke a presence'. The aim is to question the approach taken by these three artists to make their photographs disappear and bear witness to their trauma in the most accurate way possible.

Keywords: photography – trauma – unrepresentability – memory – forgetting – disappearance – incest – violence – genocide

> 420 / Je me souviens que je rêvais d'arriver au « Mecano » n° 6.
> 421 / Je me souviens des soldats de plomb vraiment en plomb et des soldats en terre.
> 422 / Je me souviens quand j'étais louveteau, mais j'ai oublié le nom de ma patrouille (Pérec 2004 : 103).

Qu'y-a-t-il entre ces lignes, invisible, sur le blanc du papier ? Le cerveau sélectionne, dans les évènements vécus, certains fragments de temps qui s'inscriront dans la mémoire et jette le reste dans les limbes de l'oubli. Destruction, "silenciation", rejet, condamnation, le passé est fracturé. George Perec débute un de ses ouvrages sur ce constat : « Je n'ai pas de souvenir d'enfance. » (Pérec 1993 : 17). Il revient sur la perte de ses parents pendant la Deuxième Guerre mondiale, douloureux traumatisme qui a créé chez lui une forme d'amnésie. Ce terme d'amnésie post-traumatique mentionné par l'auteur est expliqué par la professeure Muriel Salmona, psychiatre et Présidente de l'association Mémoire Traumatique et Victimologie, comme la conséquence d'une dissociation traumatique, c'est-à-dire la disjonction du circuit émotionnel, un mécanisme de survie qui empêche notamment le fonctionnement normal de la mémorisation (Salmona 2018 : 71-85). Elle précise : « L'hippocampe ne peut pas faire son travail d'encodage et de stockage de la mémoire, celle-ci reste dans l'amygdale sans être traitée, ni transformée en mémoire autobiographique. Cette mémoire émotionnelle, "boîte noire des violences" piégée hors du temps et de la conscience, est la mémoire traumatique » (Salmona 2015 : 83). Les souvenirs classés dans cette mémoire traumatique sont bruts, immuables et peuvent ressurgir inopinément au contact de stimuli évoquant le traumatisme. Ce sont des images latentes semblables aux images présentes sur un négatif et qui n'auraient pas encore été développées. Par leur caractère indicible, elles ne peuvent pas être comprises, ni ternies par le temps. Le terme de « boîte noire » résume d'ailleurs l'aspect brut de ces images. Référence aux enregistreurs de vol des avions, ces boîtes étanches contenaient originellement une pellicule photographique encore photosensible. Véritable chambre noire, le négatif enregistrait les indications des instruments de vol traduites en faisceaux lumineux oscillants. Parfois, ces boîtes deviennent la mémoire d'un accident et permettent d'en analyser les circonstances. Ce lien entre photographie et mémoire traumatique n'est pas isolé. L'appareil photographique a figé certains événements inconcevables, certaines silhouettes menaçantes qui hantent la mémoire de l'artiste. Que faire de ces images qui, même par leur absence, obsèdent leur propriétaire ? Mika Sperling, Jim Goldberg et Alfredo Jaar proposent trois pistes de réflexion, trois manières de faire disparaître pour pouvoir affronter la violente réalité dont ils ont été les témoins et les victimes. Détruire pour se reconstruire, recouvrir pour prévenir et enfermer pour informer.

1 L'absence comme reconstruction à l'œuvre chez Mika Sperling

La capacité des artistes à utiliser des cicatrices de leurs traumatismes comme force créative semble être un *topos* dans l'histoire de l'art. Nombre d'entre eux pourraient être cités parmi lesquels Niki de Saint Phalle, Louise Bourgeois, Yoko Ono, anselm Kiefer ou Käthe Kollwitz. Mika Sperling s'insère dans cette lignée en explorant sa propre « boîte noire des violences ». Victime d'inceste pendant son enfance, elle exploite le médium de la photographie dans sa série *Je n'ai rien fait de mal* pour s'exprimer

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

sur ce crime. Elle s'empare des archives photographiques familiales, les découpe, les masque, les légende, les met en relation avec des photographies de sa propre fille et un texte fictif adressé à son grand-père incestueux. La figure de l'agresseur est méticuleusement découpée des photographies et toutes les silhouettes sont regroupées dans une enveloppe. Contrairement à de nombreux photomontages qui se caractérisent par l'ajout d'éléments disparates, Mika Sperling est à l'inverse dans la sélection et dans l'éviction. Elle s'intéresse à la contreforme, au vide laissé par le découpage. Si les silhouettes du grand-père rassemblées dans l'enveloppe peuvent rappeler le *Profil découpé dans un négatif de paysage* de Man Ray, leur surface unie immaculée les différencie. Avant elle, Douglas Gordon avait pareillement évidé des photographies. Sa série *Blind stars* se compose de portraits d'actrices et d'acteurs dont les yeux ont été ôtés, les rendant aveugles. Pendant la réalisation de son film *24 Hour Psycho*, version ralentie de *Psychose* d'Alfred Hitchcock qui dépeint une relation incestuelle mère-fils, Douglas Gordon affiche autour de son lit des portraits de célébrités. Il raconte : « Une nuit, je me suis réveillé et j'ai paniqué avec toutes ces photos qui me regardaient, alors je me suis levé, j'ai pris un scalpel et j'ai coupé les yeux, ce qui m'a réconforté. J'ai réalisé toute une série de stars aveugles. » (in : Blanch 2019 : 262). Cet artiste, comme Mika Sperling, use d'un processus de destruction partielle, pour s'approprier des archives et affronter sa réalité. La mémoire se veut trouée pour être pensable. Ce geste fait inévitablement écho à celui d'Œdipe qui a préféré se crever les yeux pour ne plus voir la relation incestueuse qu'il entretenait avec sa mère. Ces trous dans les photographies, présentant l'histoire familiale sous un nouveau jour, peuvent exprimer le silence souvent imposé au sein des familles, et plus généralement le tabou sociétal qui entoure l'inceste. Ces dernières années le voile sociétal a été partiellement levé grâce à la publication des récits autobiographiques de Christine Angot (1999), Camille Kouchner (2021), ou encore Neige Sinno (2023). Ces œuvres restent cependant minoritaires dans le paysage médiatique. Iris Brey (2022 : 137) explique à ce propos : « Tous ces espaces blancs racontent autre chose. Celle d'une mémoire en fragments, une mémoire en lambeaux, une impossibilité à dire. […] Peut-être qu'expérimenter les manières dont on pourrait montrer l'inceste fait encore trop peur. » Il est alors nécessaire de l'écrire, selon une récente étude, un enfant est victime d'inceste, de viol ou d'agression sexuelle toutes les trois minutes[1]. Huit années composent le corpus d'archives de Mika Sperling, et trente ans ont été nécessaires pour qu'elle puisse faire face à son passé. Ces différents chiffres témoignent de l'épaisseur temporelle de l'œuvre. La photographie, illusion d'un temps unique figé, se lit dans sa dimension temporelle. Gilles Deleuze (1992 : 72) mentionnait que « L'image n'est pas un objet mais un processus. On ne sait pas la puissance de telles images, si simples soient-elles du point de vue de l'objet. Ce qui compte dans l'image ce n'est pas son "pauvre contenu" mais sa "folle énergie". » La photographie de Mika Sperling permet dans ce sens de faire l'expérience d'un nouvel espace-temps qui se déploie dans les interstices de l'œuvre. Le trou dans la photographie conjure l'instant révolu de la prise de vue qui demeurait, jusqu'alors, irrémédiablement pétrifié sur la surface photosensible. Le support, désormais palimpseste, se montre prêt à accueillir une nouvelle temporalité. Véritable forme de résilience, il ne s'agit pas simplement d'effacer ses souvenirs familiaux, mais d'ex-

[1] 160 000 enfants subissent des violences sexuelles chaque année, selon le rapport de la commission de la CIIVISE publié en 2023.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

poser les images abîmées, lacérées. Elle opère une autopsie de son enfance, et décide d'en arborer les blessures. De la même manière que Mika Sperling crée des preuves tangibles de son traumatisme, Nan Goldin, dans un autoportrait intitulé *Nan after being battered, 1984* et plus généralement dans son projet *The ballad of sexual dependency,* fixe sur sa pellicule sans aucune sublimation, sa douleur physique et mentale. À dix-huit ans, l'âge de sa sœur lors de son suicide, elle commence la photographie pour enregistrer son quotidien, créant un journal intime visuel. Elle lie ce désir d'enregistrer obsessionnellement les détails de sa vie à la perte de sa sœur dans l'introduction de son livre. Elle souhaitait que ses souvenirs ne soient plus jamais ternis par le temps. (Goldin 2021 : 9). En 2021, elle écrit « La photographie a été rédemptrice pour moi, elle m'a aidée à consigner mes moments noirs et ma reconstruction[2]. » (*Ibid.* : 147).

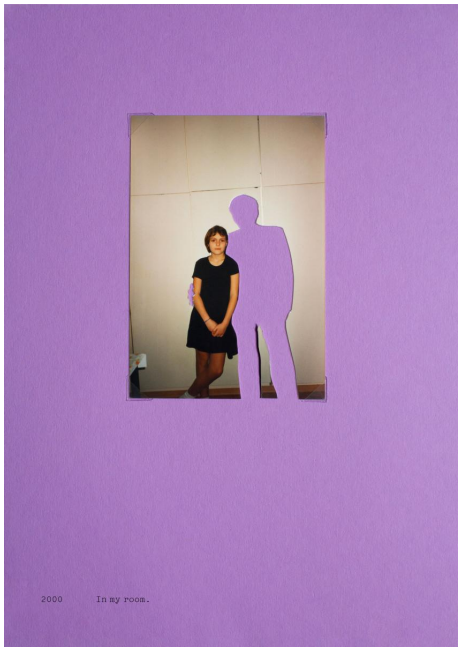


Fig. 1 : Mika Sperling, *Dans ma chambre*, 2000, série *I Have Done Nothing Wrong*. Crédits Mika Sperling.

Il y a donc chez Nan Goldin cette même volonté d'user de la photographie comme preuve, comme aide-mémoire suite à un traumatisme qui altère la mémorisation. Néanmoins, plusieurs différences pourraient être mises en avant dans cette analogie entre Mika Sperling et Nan Goldin. Nan Goldin est autrice de ses photographies, ce qui n'est pas toujours le cas de Mika Sperling, et cette dernière intervient sur ses photographies de famille, elle ne délivre donc pas un témoignage brut. En coupant ses photographies, Mika Sperling semble laisser au spectateur le soin de les compléter. Cette idée n'est pas sans rappeler la pensée de W.J.T. Mitchell (2005), pionnier des *visual studies* aux États-Unis. Il avance qu'en tant que spectateurs, nous sommes

[2] « *Photography has been redemptive for me, it's helped me chart my descents and my reconstruction.* » (traduction personnelle).

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

dans un rapport intersubjectif aux images. Nous pouvons avoir l'impression qu'elles attendent ou qu'elles veulent quelque chose de nous. Ces blancs sur les photographies de Mika Sperling représentent donc le début d'une discussion avec le spectateur sur ce sujet et le déplacement de cette question du champ de l'intime au champ public.

2 Montrer sans infliger, la responsabilité photographique de Jim Goldberg

La dialectique montrer/cacher par l'éviction ou le rajout d'éléments est indéniablement liée à cette question du lien entre l'image et les spectateurs. Face à ces œuvres, ces derniers deviennent, comme le théorisera plus tard Jacques Rancière, « émancipés », c'est-à-dire « des spectateurs qui jouent le rôle d'interprètes actifs, qui élaborent leur propre traduction pour s'approprier l'"histoire" et en faire leur propre histoire. » (Rancière 2008 : 29). Quels moyens l'artiste a-t-il employés pour exposer son traumatisme au public ? Quel angle de vue a-t-il adopté ? Quels éléments a-t-il jugé bon de reléguer à l'hors-champ de la photographie ? J'ai eu la chance de pouvoir questionner Jim Goldberg sur cette problématique à l'œuvre dans *Signing off*, une planche-contact dont les images sont raturées dans une version et masquées par le collage de télévisions brouillées dans une seconde version. Ce ne sont ni des images oubliées, disparues, ni même des images impossibles, les images existent. Le choix même d'exposer une planche-contact questionne. Ordinairement considérée comme un document de travail, les photographes usent de ce support pour sélectionner les images qu'ils veulent ensuite voir agrandies. C'est donc un outil de sélection qui empêche la diffusion de toute une partie des images, ce qui est d'autant plus vrai qu'à l'agence Magnum Photos, dont l'artiste est membre, les éditeurs se fondent sur ces choix pour créer et vendre des reportages (Bouveresse 2017). Les planches-contacts des photographes de cette agence sont rarement raturées au point de faire disparaître les images ratées, les vues à utiliser sont simplement entourées, soulignées ou annotées (Lubben 2017). Jim Goldberg n'insiste pas sur les vues uniques mais sur le temps long de la prise de vue. Le spectateur découvre une scène de violence sexuelle entre deux adolescents[3]. Ce texte brutal se heurte à la répétition de cette même photographie d'une télévision brouillée. Rien ne se passe à l'écran, les pixels restent inertes face à la crudité des mots. L'image est en peine. En 1967, l'artiste Timm Ulrichs photocopie la couverture de l'ouvrage *L'Oeuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique* de Walter Benjamin jusqu'à l'abstraction la plus totale. L'artiste crée des copies imparfaites, des copies altérées, exemple parfait de la thèse du philosophe qui s'est intéressé à la perte de l'aura due à la reproductibilité. Plus tard, d'autres artistes, tels que Sara Cwynar et sa série

[3] « Elle était ivre morte et il n'arrêtait pas de m'offrir à boire. J'ai refusé. Il l'a réveillée. Ils se sont embrassés devant la caméra. Le ton était donné… Elle voulait se mettre en maillot de bain, il a enlevé sa chemise. J'avais été prévenu par son coup de fil. Et ce que Cornell avait dit. Encore de l'alcool. Des allers-retours à la salle de bain, des vêtements enlevés. Je ne savais pas quoi faire. Ils ne m'ont pas cru quand j'ai dit que je ne voulais pas de photos de baise. Je me suis dit que je pouvais essayer de prendre des photos sans leurs visages. Il commençait à hésiter. Elle le narguait en buvant davantage. Un ton parental tendu emplissait sa voix. Ils se disputaient et avant que je m'en rende compte, ils essayaient de baiser en se mordant. Il pouvait s'énerver. Il était encore plus incontrôlable. Cigarettes et alcool, coups de poing. Il était tellement frustré et tendu qu'il se mettait à gifler. Un sourire. Elle a riposté. D'autres coups pendant tout ce temps, en s'appelant l'un l'autre maman et papa. J'ai caché ces photos pendant des années. » (traduction personnelle du texte inscrit sur l'œuvre, Jim Goldberg, *Signing Off, San Francisco, Californie, États-Unis*, 1989).

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

Darkroom Manuals datant de 2013-2014, ont utilisé cette technique du brouillage. L'artiste scanne, photographie à l'argentique, retouche numériquement puis réimprime des images de manuels de photographie. Le résultat, un ensemble de pixels en mouvement, est difficilement lisible et compréhensible. Par ce biais, elle interroge le regardeur sur les limites d'une lecture rapide des images (voir Jones et Ebner 2021). Dans ce sens, il faut questionner la réception des images émises par les télévisions, foncièrement différentes des images exposées dans les musées, publiées dans les livres ou la presse. Le spectateur ne choisit pas les images qu'il veut regarder ni le temps qu'il veut y consacrer, il subit les images. La seule liberté qu'il possède est d'allumer ou d'éteindre le poste de télévision. Comme l'explique Vilém Flusser (2006 : 97) : « La boîte reçoit certes des messages, mais n'en émet aucun. Elle condamne donc le récepteur à une existence passive. » Avec ces télévisions brouillées ou ces rayures, Jim Goldberg se place comme son propre censeur pour éviter que le public ne subisse des images selon lui irreprésentables. Georges Didi-Huberman, lors d'une exposition et d'un catalogue sous le commissariat de Clément Chéroux, insiste sur l'existence essentielle des quatre photographies du camp d'Auschwitz-Birkenau, conservées malgré le soin pris par les SS de faire disparaître toute trace de cette réalité (Chéroux 2001). Communément les crimes contre l'humanité sont dits irreprésentables parce qu'ils sont inintelligibles ou impensables. En réalité, la question de la représentabilité est davantage celle des moyens autorisés à employer pour représenter quelque chose. La règle de bienséance dans le théâtre classique édictée par Nicolas Boileau encadre par exemple la représentation « Ce qu'on ne doit point voir, qu'un récit nous l'expose : / Les yeux en le voyant saisiraient mieux la chose ; / Mais il est des objets que l'art judicieux / Doit offrir à l'oreille et reculer des yeux. » (Boileau 1674 : chant III, vers 51-54) Le code Hays, règles édifiant ce qui est convenable de montrer à l'écran, établi en mars 1930 en est un second exemple. Le « jeûne des images » imposé par Bush suite aux attentats du 11 septembre 2001 en est un autre exemple : « pas de morts à l'écran, épuration des programmes télévisuels et cinématographiques, invisibilité des combats » (Mondzain 2015 : 9-10). Dans ces différents codes, la représentation de la violence est proscrite. En 1989 – année de création de *Signing off*–, une rétrospective du photographe Robert Mapplethorpe est annulée au Corcoran Gallery de Washington sous la pression de groupes religieux. Un an après, suite à la fermeture de l'exposition au Contemporary Arts Center de Cincinnati par les forces de l'ordre, un procès débute. Le directeur, Dennis Barrie, et l'artiste sont accusés de pornographie et d'incitation à l'homosexualité. Le jury acquitte : l'art échappe à l'obscénité car les œuvres sont jugées en fonction de leur contexte muséal, espace dépénalisant. Jim Goldberg crée son œuvre dans ce moment de réflexion sur la place du jugement moral dans l'art (voir Talon-Hugon 2009). À la différence de Mapplethorpe, l'œuvre de Jim Goldberg ne présente non pas un acte sexuel entre adultes consentants mais entre enfants sous l'emprise de substances. La violence de la scène l'a lui-même heurté. Lors de notre entretien Jim Goldberg m'explique :

> L'image de la télévision est un thème de *Raised by Wolves*. C'est au début, quand vous ouvrez le livre, et c'est à la fin. *Signing off* était autrefois ce qui se passait tard dans la nuit à la télévision, lorsqu'ils ne diffusaient plus de programmes. Ils montraient le drapeau américain et jouaient de la

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

> musique patriotique. Cela revenait à dire « bonne nuit ». Lorsque les jeunes ont la chance d'avoir assez d'argent, ils peuvent louer une chambre d'hôtel. S'ils sont ivres ou défoncés, ils s'endorment devant la télévision qui reste allumée toute la nuit. Concernant les enfants présents sur ces photos, la situation dont j'ai été témoin était très troublante. Il ne s'agissait pas de deux enfants faisant l'amour, mais qui se maltraitaient, se frappaient. Ils étaient ivres. C'était tellement douloureux que j'ai pensé que je ne pouvais pas le montrer. […] Lire quelque chose et le voir sont tout simplement deux choses différentes. L'imagination peut fonctionner et vous pouvez imaginer ce qui se passe. Vous n'avez pas besoin de le voir. Ce n'était pas très joli. Nous n'avons pas besoin de le voir.[4]

Les mots viennent ainsi suppléer l'image, des phrases factuelles et descriptives qui laissent au spectateur la liberté d'en imaginer la scène. Le texte devient alors une représentation suffisante. Jim Goldberg décide ainsi de témoigner sans user de ce médium qui livre la réalité trop rapidement. En décrivant le contexte et en utilisant le pronom personnel "je", il oriente la lecture de la scène. Il se trouve partagé entre les exigences de son métier de photojournaliste et sa responsabilité morale envers deux personnes en difficulté. Dans la légende qu'il inscrit sous les images, il ne décrit aucune réaction qu'il aurait pu avoir pour tenter d'empêcher cette agression. Ce dilemme éthique s'impose au spectateur : doit-il considérer le photographe comme un voyeur ou comme un indispensable porte-parole ? Il est nécessaire de questionner le positionnement de Jim Goldberg face à cette violence. Susan Sontag explique l'indécence éprouvée à regarder des images ou à les diffuser par la frustration de ne rien avoir pu faire face à ce que les images montraient. Les images ne nous dictent en effet aucune manière d'agir, elles « ne peuvent guère faire plus que nous inviter à prêter attention, à réfléchir, à apprendre, à examiner les rationalisations par lesquels les pouvoirs établis justifient la souffrance massive. » (Sontag 2022 : 130)

3 *Real Pictures* d'Alfredo Jaar ou écrire ce que l'image ne montre plus

Alfredo Jaar utilise de même l'absence des images et le secours des mots pour questionner le spectateur sur une situation dont il a été témoin. Il a créé une installation *Real Pictures* composée de 291 boîtes d'archives, chacune contenant une photographie et portant une description de l'image qu'elle contient. À la lecture des textes, le spectateur découvre le témoignage d'Alfredo Jaar, qui s'est rendu trois semaines après la fin du génocide rwandais à Kigali, puis sur la frontière rwando-zaïroise, sur les lieux des massacres ou dans les camps de réfugiés. Il a non seulement photographié les lieux et les survivants mais les a questionnés et écoutés. Les images sont cachées, cette absence est rendue possible par les boîtes mais est intelligible pour le spectateur grâce aux textes. Ce sont les descriptions des photographies qui, selon les mots de Georges Didi-Huberman (2007 : 61), permettent de placer les images « en attente d'une possible, d'une future lisibilité ». Alfredo Jaar explique les raisons de ne pas exposer ces photographies : « Ma logique était la suivante : si les médias et

[4] Entretien avec Jim Goldberg, par visioconférence, le 14 avril 2022.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

leurs images nous remplissent d'une illusion de présence, qui nous laisse ensuite avec un sentiment d'absence, pourquoi ne pas essayer le contraire ? C'est-à-dire offrir une absence qui puisse peut-être provoquer une présence[5]. » Jacques Rancière analyse son œuvre dans cette même perspective, l'artiste propose une autre manière de voir : « Il s'agit de construire une image, c'est-à-dire une certaine connexion du verbal et du visuel. Le pouvoir de cette image est alors de déranger le régime ordinaire de cette connexion, tel que le met en œuvre le système officiel de l'information.[6] » (Jaar 1997 : 59) En effet, selon le philosophe, le mythe de la société contemporaine submergée par les images est faux. Il affirme qu'au contraire les médias réduisent le nombre des images, et diffusent surtout des portraits de ceux qui commentent ces images, qui les décryptent. Si en effet, l'information est basée sur des images qu'il convient de décrypter, de décortiquer, de désosser, elle s'insère dans un système de répétition. En cas d'attentat par exemple, les programmes télévisés sont suspendus, la couverture médiatique est très grande. Les médias se centrent sur cet évènement, les propos et les images sont répétés d'un support à l'autre. De surcroît, les médias nourrissent un appétit pour les images bouleversantes, spectaculaires, les images qui deviennent un argument de vente et forcent le regard d'un consommateur de violence en tant que spectacle. Roger Thérond, directeur de la rédaction de Paris-Match, définit à partir de 1978 le slogan du magazine ainsi : « Le poids des mots, le choc des photos ». Ce déferlement d'images ultraviolentes, ces sons d'effroi, et ces témoignages bruts participent au développement de traumatismes collectifs. Régine Waintrater explique cette hypermémoire de la terreur : « Saturé d'images, le récit devient opaque, dans un trop-plein de réalité qui ne laisse aucune possibilité à "l'oubli de la chose". » (Waintrater 2000 : 184) La population qui ne serait pas géographiquement présente lors de l'attentat ou qui n'aurait pas de lien avec les victimes ou les aidants, peut simplement par le biais de la télévision, de la radio ou des réseaux sociaux éprouver les effets d'un stress posttraumatique (Nouyrigat 2016). Alfredo Jaar déjoue ces codes de représentations en cachant les images et ne laissant que les textes apparents. Il se place ainsi dans une réflexion plus générale sur le lien photo-texte. Dès 1962, Roland Barthes insiste sur la connotation de la légende sur l'image (Barthes 1962). En effet, la réception d'une image dépend des mots qui l'entoure. L'artiste américaine Sarah Charlesworth joue avec cette appropriation de l'image médiatique, dans sa série *Modern History*. Elle reproduit plusieurs unes de presse en ôtant le contenu des articles, y subsistent les photographies et le titre du journal. Grâce à ce geste de soustraction, chaque visuel a ainsi un espace nouveau pour se déployer. À l'inverse de cette œuvre, Alfredo Jaar n'expose que le message écrit. Jacques Rancière explique cette démarche : « Les mots ne sont pas à la place des images. Ils sont des images, c'est-à-dire des formes de distribution des éléments de la représentation. Ils sont des figures qui substituent une image à une autre, des mots à des formes visuelles ou des formes visuelles à des mots. » (Rancière 2008 : 105-107) La lecture des textes permet de faire advenir des scènes en latence. Alfredo Jaar, à travers le système qu'il met en place, exprime tout à fait le mécanisme de la boîte noire. Les images sont présentes mais cachées, le moindre déclencheur peut les faire déferler. Les images hors de la vue du spectateur ne sont pas pour autant manquantes, invisibles ou impensées par le spectateur. En

[5] Alfredo Jaar in : (Rubèn Gallo ; Hal Foster ; Alfredo Jaar ; Sylvère Lotringer 1997 : 59).
[6] *Ibid.*

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

effet, comme l'indique Frédéric Worms (2012) : « On peut être hanté par une image comme par l'absence d'une image. »

4 Conclusion

Lorsqu'on se questionne sur les mécanismes qui permettent à la mémoire d'émerger et de composer un récit, on conclut inévitablement par le tri, le silence et le rejet. Les notions de censure, de disparition et d'oubli deviennent des notions structurantes, indispensables dans l'élaboration de l'identité individuelle comme collective. Les trois manières de faire disparaître la photographie employées par Mika Sperling, Jim Goldberg et Alfredo Jaar, – trouer, recouvrir, enfermer –, sont autant de failles qu'ils créent dans leur mémoire traumatique. Le seul moyen trouvé par les artistes pour exposer leurs photographies est paradoxalement par leur absence. Le vide laissé par les photographies révèle les cicatrices de leurs traumatismes souvent invisibles pour les autres. Les artistes créent ainsi pour le spectateur des espaces de représentation et de réflexion. Ils tentent chacun à leur manière de proposer une « juste mémoire » si l'on reprend les termes de Paul Ricoeur, une mémoire dont la composante première serait l'oubli (Ricœur 2000 : 1)[7]. C'est dans ce sens que cette étude se terminera par un éloge de Léthé, déesse qui délivre des peines passées, comme Charles Baudelaire (1972 : 48) l'a si bien formulé : « Pour engloutir mes sanglots apaisés / Rien ne me vaut l'abîme de ta couche ; / L'oubli puissant habite sur ta bouche, / Et le Léthé coule dans tes baisers. »

Bibliographie

Angot, Christine (1999), *L'inceste*, France, Stock.

Bachelard, Gaston (1970), « Le Monde comme caprice et miniature », in : Gaston Bachelard, *Études*, Paris, J. Vrin, Bibliothèque des textes philosophiques.

Barthes, Roland (1962), « Le message photographique », *Communications*, n° 1, 1961, p. 127-138.

Baudelaire, Charles [1857] (1972), *Les fleurs du mal*, Paris, Librairie Générale Française.

Bayard, Pierre ; Déotte, Jean-Louis (2006), « L'irreprésentable en question, entretien avec Jacques Rancière », *Europe (revue littéraire mensuelle),* n° 926, France, Éditions Rieder, p. 232-243.

Blanch, Andrea (2019), « Douglas Gordon », *Musée Magazine*, n° 23, 2019, p. 262.

Boileau, Nicolas [1674] (1840), *L'Art poétique*, Paris, Édition P. Masgana. Consultable en ligne sur BNF Gallica : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5544311c/f1.item.texteImage

Bouveresse, Clara (2017), *Histoire de l'agence Magnum, L'art d'être photographe*, Paris, Flammarion.

Brey, Iris ; Drouar, Juliet (dir.) (2022), *La culture de l'inceste*, Paris, Éditions du Seuil.

Chéroux, Clément (dir.) (2001), *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*, Paris, Marval.

Chéroux Clément (dir.) (2001), *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis* (1933-1999), Paris, Marval.

Chéroux, Clément (2007), « Le déjà-vu du 11 Septembre », *Études photographiques* (Société française de photographie), n° 20, juin 2007, p. 148-173.

[7] Ce terme a été beaucoup débattu par les historiens et qualifié d'impossible : lire à ce propos (Robin 2003 :28).

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

Didi-Huberman, Georges (2007), « L'émotion ne dit pas "je". Dix fragments sur la liberté esthétique », in : Nicole Schweizer (dir.), *Alfredo Jaar. La politique des images*, Lausanne, JRP/Ringier.

Didi-Huberman, Georges (2005), *Images malgré tout*, Paris, Les Éditions de Minuit.

Deleuze, Gilles (1992), « L'épuisé », in : Samuel Beckett, *Quad et autres pièces pour la télévision*, Paris, Éditions de Minuit, p. 57-100.

Dury, Maxime (1995), *La censure, la prédication silencieuse*, France, Publisud.

Flusser, Vilém (2006), *La civilisation des médias*, Belval, Circé.

Gallo, Rubèn ; Foster, Hal ; Jaar, Alfredo ; Lotringer, Sylvère (1997), « Representation of Violence. Violence of Representation », *Trans*, vol. 1/2, n° 3/4, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, p. 59.

Goldin, Nan (2021), *The ballad of sexual dependency*, New York, Aperture.

Jones, Julie ; Ebner, Florian (2021), *L'image et son double*, Paris, Éditions du Centre Pompidou/Spector.

Kouchner, Camille (2021), *La Familia grande*, France, Éditions du Seuil.

Lubben, Kristen (dir.) (2017), *Magnum Contact Sheets*, Royaume-Uni, Thames & Hudson.

Mitchell, W.J.T. (2005), *What do Pictures Want ? The Lives and Loves of Images*, États-Unis, University of Chicago Press.

Mondzain, Marie José (2015), *L'image peut-elle tuer ?*, Montrouge, Bayard.

Nouyrigat, Vincent (2016), « Attentats terroristes : vivre dans l'angoisse, ce que la science dit du traumatisme », *Sciences et Vie*, n° 1180, janvier 2016.

Perec, George (2004), *Je me souviens*, Paris, Hachette.

Perec, George (1993), *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Gallimard.

Rancière, Jacques (2008), *Le spectateur émancipé*, France, La Fabrique Éditions.

Rancière, Jacques (2006), « L'irreprésentable en question », entretien réalisé par Pierre Bayard et Jean-Louis Déotte, *Europe (Revue littéraire mensuelle),* vol. 84, n° 926-927, *Écrire l'extrême. La littérature et l'art*, 1er juin 2006, p. 232-243.

Ricoeur, Paul (2000), *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris, Éditions du Seuil.

Régine Robin, Régine (2003), *La Mémoire saturée*, Paris, Stock.

Salmona, Muriel (2015), *Violences sexuelles. Les 40 questions-réponses incontournables*, France, Dunod.

Salmona, Muriel (2018), « L'amnésie traumatique : un mécanisme dissociatif pour survivre », *in :* Coutanceau, Roland ; Damiani, Claire (dir.), *Victimologie - évaluation, traitement, résilience*, France, Dunod, p. 71-85.

Schweizer, Nicole (dir.) (2007), *Alfredo Jaar. La politique des images*, Suisse, JRP/Ringier.

Sinno, Neige (2023), *Triste tigre*, France, P.O.L.

Sontag, Susan (2022), *Devant la douleur des autres*, Christian Bourgeois éditeur, Paris.

Talon-Hugon, Carole (2009), *Morales de l'art*, Paris, Presses Universitaires de France.

Waintrater, Régine (2000), « L'addiction au souvenir, défense ultime contre la désobjectalisation », in : Sylvie Le Poulichet (dir.), *Les addictions*, Paris, Puf, p. 175-186.

Worms, Frédéric (2012), « Vivre avec ou sans les images : quelle différence ? » in : Dork Zabunyan (dir.), *Les Images Manquantes, Les carnets du Bal #3*, Paris, Editions Le BAL Images / Centre National d'Art Plastique.

Zabunyan, Dork (dir.) (2012), *Les Images Manquantes, Les carnets du Bal #3*, Paris, Éditions Le BAL Images / Centre National d'Art Plastique.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809