

Topographies de la guerre

Paris

Le Bal / 17 septembre - 18 décembre 2011

L'exposition *Topographies de la guerre* offre un regard biais sur l'activité guerrière, abordée pour l'occasion à travers ses territoires et ses lieux géographiques d'expansion concrète. Le champ de bataille en est le thème principal, une zone de belligérance que l'art de la guerre, depuis le 19^e siècle et la mécanisation de l'outil guerrier, n'a eu de cesse de faire muter. Les progrès de l'artillerie, l'apparition de l'aviation, l'intensification de la guérilla moderne et du terrorisme, la guerre électronique, en effet, contribuent à faire de la notion de champ de bataille un concept évolutif, désormais trop mouvant au regard de la géographie comme de la sémantique pour être mis en images de façon conventionnelle.

Jean-Yves Jouanais dont on connaît les travaux sur les artistes sans œuvre ou encore l'idiote en art, s'est lancé voici quelques années dans une entreprise stupéfiante : écrire rien moins qu'une « encyclopédie de la guerre ». Devenu maître en poéologie, il dispense notamment son savoir au Centre Pompidou, à Paris, lors de stimulantes séances d'analyse de tout ce qui nourrit le phénomène guerrier, des vêtements aux armes en passant par la stratégie ou les chansons à boire des militaires

L'objet principal de son attention, dans le cadre d'une exposition quasi documentaire, essentiellement photographique, dont il partage le commissariat avec Diane Dufour, est le champ de bataille et sa représentation. Sobrement intitulée *Topographies de la guerre*, l'exposition prend la forme d'un inventaire visuel et performe du théâtre guerrier, le fameux champ d'honneur, permet de relever la croissante perte de définition à mesure que l'on avance dans le temps. Il est encore aisé d'embrasser d'un coup d'œil la « morne plaine » (Victor Hugo) de Waterloo, au sud de Bruxelles, depuis le sommet de la colline du Lion édifiée par les Britanniques pour célébrer leur victoire finale sur l'Ogre corse. Mais le champ de bataille dissemine des combats d'Afghanistan, théâtre pourtant, depuis trente ans, de sanglants règlements de compte au détour d'une piste lointaine ou d'une vallée oubliée sur les cartes ? Roger Fenton, en 1855, a tout loisir de fixer, avec sa lourde chambre tirée par des mules, la fameuse « vallée de la mort » de Crimée ou a eu lieu l'héroïque et vaine charge de la Brigade légère (non sans prendre déjà des libertés avec le réel) le photographe,

pour obtenir un effet visuel plus saisissant, va déplacer ça et là quelques boulets de canon. Le lieu existe, est repéré, il fait l'objet de pèlerinages émus. Mais aujourd'hui, tandis que le théâtre des opérations, si mal nommé, peut prendre la forme d'un *Kriegspiel* sur écran numérique dirigé depuis un bunker situé au milieu de nulle part, retranche de la sphère d'opérations menées par des drones et des automates ? Ajoutons qu'un classique champ de bataille après les combats, une fois débarrassé de ses morts, même innombrables (mais peu importe au fond, « une nuit de Paris repeuplera tout ça », comme le dit Napoléon sur le champ de bataille d'Eylau, après les combats), ce n'est jamais qu'un lieu géographique en général quelconque – un paysage parmi d'autres, celui-ci serait-il riche de caractères « belligènes » qui en font un site propice à l'affrontement (cuvette et surplomb permettant l'embuscade, long dégagement plat autorisant la charge lourde) et qui le qualifie comme tel. Philippe Bazin, d'une manière facétieuse, n'a de cesse de nous le rappeler, avec sa série photographique *Battle Landscapes* de ces lieux où se sont déroulées, par le passé, de grandioses batailles, rien ne reste aujourd'hui sinon, justement, un paysage plus mutique que désert.

UNE STRATÉGIE AMBIGUË

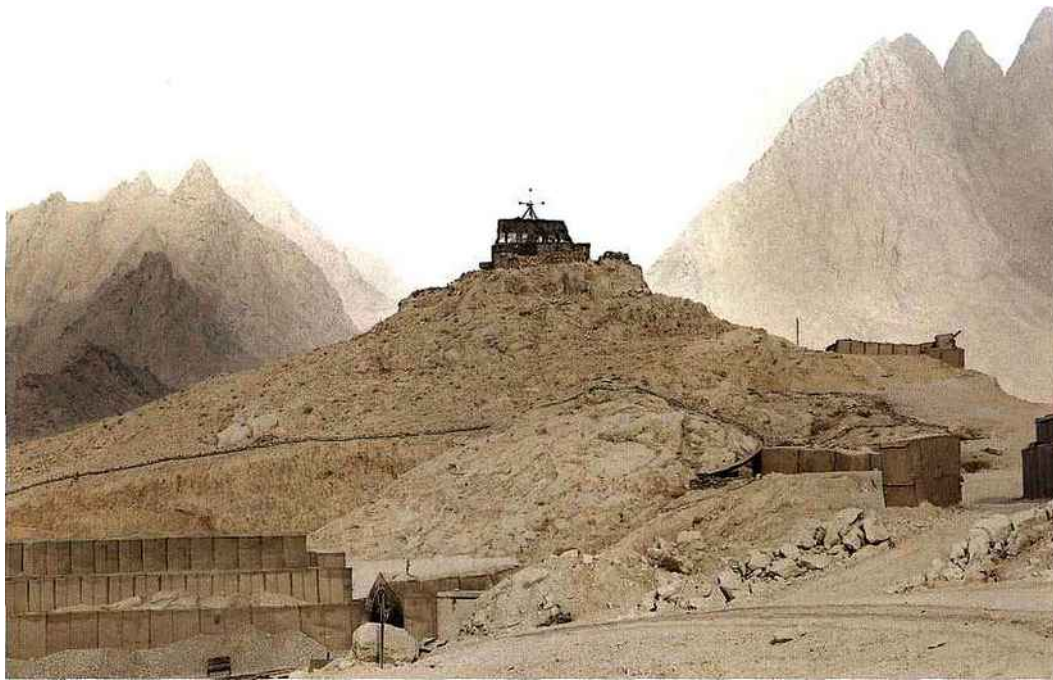
Comment, en somme, montrer la guerre si l'on entend en témoigner de façon retrospective, non pas comme Capa, en débarquant avec les *Marines*, le 6 juin 1944, à Omaha Beach, mais à froid ? Si elle montre à l'envi les plaies endurées par le paysage (ses cicatrices, comme dans les images de Sophie Ristelhueber), et, comme telle, la puissance transformatrice et tragiquement dynamique de la guerre, ce fait social

majeur et dialectique, l'image après coup peine en revanche à ne pas basculer tantôt dans la froideur archéologique (Anne-Marie Filaire et son travail en Éthiopie), tantôt dans la métaphore et l'allusion tragique (de Turner dans ses peintures de guerre, imaginées et non pas inspirées de la réalité, aux *Serious Games* d'Harun Farocki détournant l'esthétique des jeux vidéo de guerre à des fins, pour le spectateur, non plus ludiques mais d'abord méditatives). Ce n'est plus tant la guerre qui est « imagee », des lors, que son pouvoir de reconfiguration spatiale (le paysage, après le combat, a changé) et de trouble psychologique (tout espace où la guerre a eu lieu est pathogène pour qui le fréquente, l'esprit du touriste ne viserait-il pas même la *reenactment*, la re-saisie à l'identique et l'identification aux combattants). Dans tous les cas, l'image peine à restituer la guerre, une guerre qui vient bel et bien, de manière subsidiaire, jeter le trouble dans les rangs de l'image. De l'image de guerre à la guerre dans l'image, en quelque sorte, d'où cette question pour le concepteur d'images : quel *modus operandi* privilégier qui soit suffisamment didactique, persuasif, crédible, pour dire la guerre en dépit de son défaut physique ?

L'enjeu, pour le faiseur d'images, consiste dès lors à revitaliser le champ de bataille, à montrer non pas tant ce qui a pu y avoir lieu que ce qui y demeure en dépit du silence des armes. À indexer, pour le dire autrement, des signes remanents, hors le spectacle de la guerre comme instance de mise à mort. L'exposition en la matière, fournit quelques pistes méthodologiques à commencer par

Harun Farocki « *Serious Games 4 A Sun with no Shadow* » (detail) 2009-10 (© H. Farocki)





The exhibition *Topographies de la guerre*, on view at the Bal in Paris through December 18, offers an indirect view of war, in this case seen not in its active phase but through its geographical aftermath, its concrete impact on territories and places. The central theme is the battleground, an area of violent contention to which the art of war has brought ceaseless change since the mechanization of weaponry in the nineteenth century. In fact, the progress of artillery, the appearance of aviation and later electronic warfare and the sheer intensification of modern warfare and terrorism have contributed to the alteration of the very concept of a battlefield, which has become too unstable in both geographical and semantic terms to be visualized in a conventional fashion.

AN UNPICTURABLE LANDSCAPE

Jean-Yves Jouannais, known among other things for his writings on artists who have made no artworks and idiocy in art (disclosure: Jouannais was once managing editor of *art press*), embarked on an amazing enterprise a few years ago, the writing of a would-be definitive "encyclopedia of war." Having become an expert on polemology, he dispenses his knowledge mainly at the Pompidou Center, where he delivers stimulating lectures, analyses based on the gathering and debriefing of everything involved in the phenomenon of war, from uniforms to weapons, including military strategy and drinking songs.

The battlefield and its representation is the principal object of Jouannais' attention in this quasi-documentary, basically photographic exhibition he curated together with Diane Dufour. The show is a protean visual inventory of the theater of war, the celebrated field of honor, the perimeter of human slaughter that has become increasingly hard to define with the march of time. The "dismal plain" (Victor Hugo) south of Brussels where the battle of Waterloo was fought can still be easily taken in by a glance from the top of the Lion Hill the British built to celebrate their final victory over the Corsican Monster. But is that the case with the scattered battlefield of the fighting in Afghanistan, for three decades now a theater of bloody settlements of scores on distant trails and in unmapped valleys? In 1855 Roger Fenton could take his time using his heavy, horse-drawn photographic equipment to capture the famous "Val-

celle-ci l'obligation, pour le faiseur d'images, de se montrer démonstratif – en particulier d'oublier l'allusion et de s'en remettre à la création d'images qui sont autant d'informations. Walid Raad, ainsi, se fait archivist, dans ce but, remettre en perspective l'histoire de la guerre civile libanaise au moyen d'images de presse plus ou moins retravaillées rendant compte de la violence au quotidien, celle des attentats, notamment Till Roeskens, dans *Video-cartographie Aida, Palestine*, fait dessiner sur la carte géographique d'une zone de Palestine occupée par l'armée israélienne, et commenter par eux-mêmes les déplacements

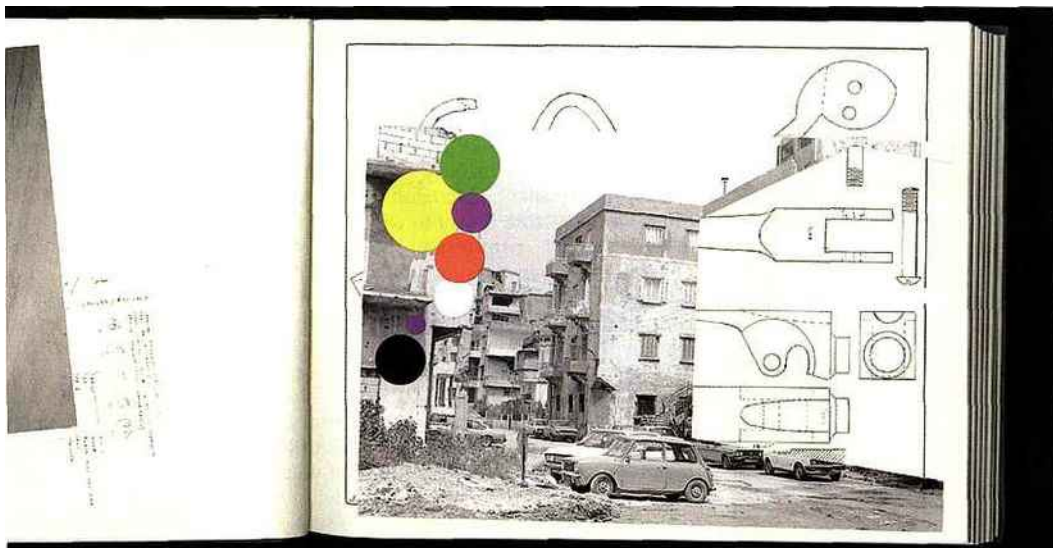
compliqués auxquels sont astreints, d'un check-point à l'autre, les résidents de ce lieu quadrillé par l'autorité et le contrôle militaires. Ici, l'on perçoit clairement l'axe traumatique qui relie, pour le pire, au quotidien, usager de l'endroit et paysage guerrier, montrer la guerre en acte se révélant, du même coup, superfétatoire. Le travail du concepteur d'images se démarque ainsi de moins en moins de celui du reporter, du journaliste, tandis que l'esthétisation passe ouvertement au second plan, devenue comme hors jeu. A quoi bon faire du « beau », de l'esthétique, avec ce qui engage avant tout la vie bafouée et menacée ? Im-

Donovan Wylie « OP1 Forward Operating Base, Ma'sum Ghar Kandahar Province, Afghanistan » 2010 (© D Wylie, Court de l'artiste)
Ci-dessous/below The Atlas Group/Walid Raad « Let's Be Honest, the Weather Helped » 1998-2006 Photographies

porte bien plus, dans cette partie, de laminer toute pulsion à « romantisser » et de revenir à l'essentiel, livrer au regard du spectateur une image qui déclare sur un mode barthien sévère « Cela a été, oui, et ça n'a pas été une plaisanterie », en mentant le moins possible

Paul Ardenne

Catalogue publié par / published by Steidl





De gauche a droite/from left
Jo Ractliffe « Hillside Graves near
Dorbe Grande » 2010 (© J Ractliffe ,
Court de l'artiste et Stevenson, Cape
Town et Johannesburg)
An-My Lê « Saso, graffiti I » 2003-04
Serie « 29 Palms » (© An-My Lê
Court de l'artiste et Murray Guy, NY)
Ci-dessous/below Paola de Pietri
« Pal Piccolo » 2009 Serie « To Face »
(© P de Pietri, court de l'artiste)

ley of Death," site of the heroic but futile Charge of the Light Brigade during the Crimean War (by the way, this photographer was already taking liberties with reality—in order to obtain a more striking picture he moved cannonballs onto the road). This is a real place whose location is known, the destination of many an emotional pilgrimage. But what about today, when the badly-named theater of operations can take the form of a war game on a computer screen, waged from a bunker situated in the middle of nowhere, at a safe

remove from the sphere of operations, using drones and other remote-controlled devices? Here it must be said that after the fighting has ceased and the dead are removed, even if there are a great many of them (in the end, that doesn't matter—"a single night in Paris will repopulate the ranks" Napoleon is said to have remarked on seeing the corpses of his men after the battle of Eylau), a battlefield is never more than an ordinary geographic site, just another landscape, no matter how freighted it may be with the bellicose factors that made it a propitious site for battle, such as the hollows and heights that made an ambush possible or a extended clearing where a full charge could be mounted. As Philippe Bazin ironically shows us with his series of photos entitled *Battle Landscapes*, in such places nothing remains of the grand battles that once took place but a landscape that is more mute than eloquent.



In short, how can war be shown if the intention is to do so retrospectively, not like it was by Capa, who landed with the Marines at Omaha Beach of June 6, 1944, but with cool hindsight? While the "post-war" photo may successfully show the wounds left on the landscape (its scars, like in Sophie Ristelhueber's pictures), and thus war's transformative and tragically dynamic power, a major social and dialectical fact, it is difficult to avoid either archeological coldness (e.g., Anne-Marie Filaire's work on Ethiopia) or metaphor and tragic allusion (from Turner's war paintings, products of his imagination and not inspired by reality, to Harun Farocki's *Serious Games* where he appropriates the aesthetics of video games not to entertain viewers but to make them think). What is made visible in that case is not so much war itself as its ability to reconfigure space (the changed postwar landscape) and affect us psychologically (any battlefield is pathogenic for visitors, who sometimes even seek a reenactment of the battle and the experience of identifying with the soldiers). In any case, the image has difficulty reconstituting the war since war actually throws the ranks of the image into disorder, if only as a secondary effect. The result is a shift from a picture of war to war in the picture, provoking the following still open question faced by those who conceive images: what modus operandi can be sufficiently didactic, persuasive and credible to describe war despite its physical absence? Thus the problem for image-makers is to revitalize the battlefield, to show not so much what might have happened there as what remains after the guns fall silent. To catalog, in other words, the res-

dual signs now no longer framed by the spectacle of war as a category of killing. The exhibition provides several methodological indications in this regard, such as the image-maker's obligation to be demonstrative, and in particular, to forget about allusions and stick to making pictures that are informational. With this aim, Walid Raad, for instance, has become an archivist, putting the history of the Lebanese civil war into perspective through the use of press photos (reworked to various degrees) recording the daily violence, especially bombings. In *Videocartographie. Aida, Palestine*, Till Roeskens draws on a map of a Palestinian area occupied by the Israeli army, with comments by the residents themselves about the complicated routes from one point to another they are forced to take by Israeli army checkpoints and other exigencies of the occupation. Here we can clearly see the traumatic axis that shackles the user of these places to a wartime landscape, demonstrates that actual war has thus been rendered superfluous. In this domain the work of the conceiver of images has become increasingly indistinguishable from that of the news photographer, while aestheticization openly becomes a secondary and in fact unwanted effect. What good is it to create beauty with what is, above all, human life being treated with contempt and threatened? What's far more important in this matter is to smash any impulse to romanticize and instead get back to basics, to give the viewer an image that declares, in the most severe Barthesian terms, "That was how it was, and it wasn't a joke," and lying as little as possible.

Paul Ardenne
Translation, L-S Torgoff