

Les séquelles de la guerre en douze séquences au Louvre-Lens .

Le Beau Vice

Elisabeth Lebovici / 31 mai 2014



Francisco de Goya, Les désastres de la guerre (n°30 : estragos de la guerra), 1810-20 publié en 1863
Otto Dix, der Krieg (rencontre de nuit avec un fou), 1924

Premier bienfait: l'appréciation de l'exposition dans le travail de l'historien(ne).

Pour Laurence Bertrand-Dorléac, une exposition est une recherche. C'est de ce terrain, qui lance également à la poursuite des oeuvres dans des lieux parfois improbables, loin des sentiers battus des musées d'art (le Musée de la dernière cartouche à Bazeilles) que semble se bâtir sa pratique curatoriale. Celle-ci, du coup, s'ancre dans des productions, dans ce qu'elles disent et ce qu'on y lit mais aussi, et cela semble important pour la chercheuse, de ce avec quoi on les associe "librement", énonçant des discours, qui se mesurent moins l'aune du vrai ou du faux, qu'à ce qu'ils fabriquent, seuls ou ensemble. Voilà pour dire la nécessité des images, au delà de l'illustration.

Après "L'art en guerre, 1938-47", voilà "Les désastres de la guerre 1800-2014 " au Louvre-Lens, dont les courbes insensibles* servent la belle mise en espace de Cécile Degos. Investissant la "longue durée" de l'histoire qu'elle décrit, la seconde exposition englobe la première et débute avec "le tournant" de 1800. Pour qu'il y ait tournant, il faut voir d'où on part: ce Premier Consul sur son cheval fougueux franchissant le col du Grand St Bernard, peint par Jacques-Louis David, basculant vers l'arrière pour mieux aller de l'avant, le chemin pavé des inscriptions "Bonaparte" "Hannibal" " Charlemagne ". C'est un tableau qui sert de portillon à l'exposition de Lens. Car l'image conquérante n'est plus à l'ordre du jour lorsque Napoléon bat en retraite de Russie. "Nach Frankreich zogen zwei Grenadier"... Le lied de Heinrich Heine épelle l'épuisement de la guerre qui ne finira jamais parce qu'on n'en finira jamais avec elle (cf. Boisdenier, "Episodes de la retraite de Moscou, 1875, musée de Rouen). Alors, le tournant, c'est celui d'une représentation d'après la Révolution et le régicide, en un moment lors duquel la peinture ne compte plus les morts, car ils excèdent la représentation, mais où elle métabolise les effets de la violence brûlant les corps et leurs souffrances -- nobles et romantiques chez Géricault, débridées et folles chez Goya et carrément homo-érotiques chez le séillant Emile Betselière, pour "L'isolé", 1872 (musée Bonnat) qui sert de tête d'affiche. "Les désastres de la guerre", les eaux-fortes de Goya publiées de façon posthume, en 1863, en sont le catalogue, la tête en bas, et le bas en haut, viol compris. Goya dit à la fois Yo lo vi (« Je l'ai vu ») et No se puede mirar (« On ne peut pas voir »). La psychanalyse n'énoncerait pas mieux que ce "double bind" l'opération de montage nécessaire à la représentation- sur laquelle notre regard, comme celui de l'artiste ne sera plus jamais retourné par ceux, celles ou ce qui y figurent. Ainsi suture-t-elle sans hors champ les images avec ce qu'elles nous font et ce que nous faisons aux images.

C'est une dimension à laquelle retournent, inlassablement les désastres devenus presque abstraits d'Hans Hartung et de Robert Morris ou, avant eux, Käthe Kollwitz, Picasso, George Grosz ou Otto Dix, avec son portfolio "der Krieg", de 1924, répondant point par point à Goya, et dont les nazis se sont acharnés à faire l'autodafé. Rescapé, l'exemplaire exposé vient du Mémorial de Péronne. Car entre Dix et Goya, combien de divisions, de partitions, combien de guerres, qu'énumère l'exposition (Grecs, Algérie, Boers, Crimée, Secession, Franco-Prussienne, Commune) jusqu'à celle qu'on appelle "La Grande", celle qu'on commémore aujourd'hui - *in situ*, à Lens--et qui donne aussi l'occasion de cette exposition.

Mais les effets du massacre se portent également sur, ou plutôt *dans* la peau des images. C'est cette "charpie" que décrit Jean Clay, à propos de la lithographie : "Guerre Civile" de Manet, qui porte dans sa trame même les effets de la dislocation des corps, qui font trembler et s'entrechoquer les contours. Les photographies aussi, tissent l'histoire des champs de batailles anonymes, celui d'après les noms, mais où tous les restes, les détritrus, les scories, l'élevage de poussières de la guerre occupent le premier plan, attestant que c'est "Fait", comme le titre Sophie Ristelhueber pour ses photos des terrains non encore cicatrisés du Koweït après la guerre du Golfe (1992): la guerre est un paysage et la photographie est le medium de sa géographie, traversée par un train qui s'est encastré dans une architecture (Barnard, Charleston), par les boulets de canon de la "Vallée de l'ombre de la mort" (1855, Roger Fenton), ou tout simplement par un cadavre desséché, désarticulé comme un pantin, en pleine rue: une victime du génocide arménien.





En haut: photo du panorama de Sébastopol pris de la tour Malakoff (14 images) par Langlois, Ménéhin et Martens, 1855. Manet, Guerre Civile, 1874. George Barnard, Ruins of the RR depot in Charleston, 1865. Dessin de Van Dongen, « Le Péril Blanc », *Les Temps nouveaux*, 30/9/1905. Portfolio de Vallotton, "C'est la guerre." Extrait du carnet n°9, "ecce homo" de Maryan, 1971. Photogramme du "J'accuse" d'Abel Gance



Des taches rouges impriment le support de papier (Vallotton). Dans le journal anarchiste "les Temps Nouveaux", Van Dongen traite Jésus-christ, qui béatement sourit alors que se préparent les usines, les canons, les bateaux de la conquête coloniale, de "Péril blanc". Les caricaturistes de "L'Assiette au beurre" dessinent les camps de "reconcentration" (Jean Weber) "au Transvaal ou en Chine à moins que ce ne soit aux Philippines, au Maroc, ou ailleurs..." (Louis Malateste, 1901), en Algérie ou au Congo. Bonnard a illustré "Ubu colonial" d'Alfred Jarry. L'exposition vient verser plusieurs de ces pièces relatant la cruauté quotidienne de la colonisation, au dossier de l'expérience "primitiviste" des artistes de la modernité, mêlant la fascination à l'indignation politique.

"J'accuse" d'Abel Gance est un pamphlet filmique contre la guerre, dont la fiction restitue toute l'horreur quotidienne, des tranchées où les soldats attendent de mourir, jusqu'au village où les femmes attendent d'apprendre que les soldats sont morts, de la ligne de front à l'arrière, également ravagés par la destruction, les viols et la folie qui en résulte. Pour le cri, aller voir du côté de l'Espagne et de sa guerre, car les gueules ouvertes hantent la peau de fer forgé du masque de la "Montserrat" de Gonzalez comme le cheval du "Guernica" de Picasso. Mais il y a aussi ce "HELP!" récurrent de Pinchas Burstein dit Maryan (1927-77 (récemment exposé au musée d'art juif de Paris), cet après coup (1971) insistant du rescapé des camps.

De la destruction, de la distorsion, de la déshumanisation: je connaissais "Cache toi, guerre", les dessins désolés de Toyen, mais pas les gravures de Chimei Hamada, japonais né en 1917 (toujours vivant), non plus que les dépications des abris souterrains dans le métro londonien d'Henry Moore. J'ai essayé de regarder les images survivantes des charniers de Dachau et de Maidanek, de l'extermination des Juifs en Ukraine, de l'enfant de Varsovie et de Bergen-Belsen, dont la complexité et la fragilité va contre "l'histoire spectaculaire" que dénonce Sylvie Lindeperg dans son livre "La Voie des Images"(2013)--c'est à dire, en essayant de comprendre quelle histoire la vision de ces images a façonnée. La photographie de Kimura Gonichi, montrant les motifs de kimono incrustés par brûlure dans la peau d'une femme après l'explosion nucléaire d'Hiroshima m'a appris, via le catalogue, que les Américains avaient autorisé cette image parce qu'elle était plus étonnante qu'effroyable et surtout, qu'elle a donné lieu à une rhétorique du corps "photographié" par l'explosion et de la photographie comme brûlure et comme marque de violence et de domination.



Chimei Hamada, Paysage, 1953.

Ci-dessous: Henry Moore, Woman Seated in the Underground ,1941



ci-dessous: Nick Ut, "Napalm Girl": village de Träng Bông, Vietnam du Sud, 1972



Ci-dessus, une photographie qui fit le tour du monde et, dit-on, changea le cours de la guerre au Vietnam, car elle fut immédiatement reprise par les télévisions et la presse. Dans l'exposition, elle est évidemment montrée sans le recadrage qui lui fut infligé par l'agence Associated Press, préalablement à sa diffusion, qui recentrait la petite fille en lui donnant une position de martyr chrétien, et éliminait le photographe en train de recharger son appareil, le travail de l'un se poursuivant sous la douleur des autres.

Il est dommage que ce travail de décadre et d'historicisation de l'image n'ait pas servi de moteur à la partie contemporaine de l'exposition. Non (seulement) pour renouveler la démonstration à partir

d'autres icones et des recadrages composant l'histoire de leurs publications (même l'"Algérie" figurant dans les affiches lacérées de Villéglé et d'Hains n'a été l'objet d'un regard insistant que, somme toute, récemment). Mais surtout, parce que ce sont les artistes - "comme ethnographe", "comme historien-ne", "comme archiviste"...-- qui l'ont fait et qui le font encore aujourd'hui, dans cette constellation de propositions et de méthodes interdisciplinaires qui construisent les récits et les discours postcoloniaux? Où sont en effet ici les artistes, qui, partout où des guerres ont lieu, mais aussi partout où des guerres *ont eu lieu*, se penchent sur les archives --parfois pour les sauver-- travaillant à découvrir ou à s'interroger plus ou moins minutieusement sur leurs conditions de production, de réception, d'annulation, de survivance, de résurgence ou de commerce (y compris sur ebay!) ainsi que sur leurs possibilités narratives Le travail d'Haroun Farocki est bien présent comme celui de Martha Rosler cependant Chris Marker nous manque ainsi que l'"Ici et Ailleurs" de Godard et Miéville. Mais où sont les artistes, celles et ceux qui du Sud au Nord et de l'Est à l'Ouest s'efforcent de multiplier les voix ? Où sont les travaux des artistes de Beyrouth? Où sont Hito Steyerl et The Otolith Group? Où sont Danh Vo, Vincent Meesen, Sineb Sedira, Maja Bajevic? Où sont les travaux de Paola Yacoub et Michel Lasserre? Ceux d'Eyal Weizman? On n'a pas du tout envie d'égrener des noms comme représentatifs de "positions" d'ailleurs hétérogènes, qui délaissent la linéarité chronologique d'un art comme succession de dénonciations, relient leurs modes de représentation à une perception de l'histoire influencée par l'usage du multimedia.

Il est difficile de l'ignorer, les conflits militaires incessants et leurs ramifications géographiques, sociales, politiques, économiques, culturelles, écologiques, y compris les guerres d'images et de représentations, sont l'objet d'expositions et de bibliographies conséquentes, au depuis les Documenta de Catherine David (1997) et d'Okwui Enwezor (2002), depuis le projet "War Zones" des canadiennes Karen Love et Karen Henry (1999) ou "Zones of Conflict" à Londres (2008-9)...jusqu'à l'exposition de Kapwani Kiwanga ouverte aujourd'hui au Jeu de Paume. Mais ce serait ici accoler le projet d'une deuxième exposition entière dédoublant la première.

Jusqu'au 6 octobre 2014. Au Louvre-Lens, dans le cadre du programme "Centenaire 14-18".
Catalogue, 400 pages, 39€ Programmation cf : <http://www.louvrelens.fr/>

(*) L'architecture de Kazuyo Sejima et Ryue Nishizawa, c'est à dire de l'agence Sanaa, qui vient de se faire retoquer son projet parisien pour la Samaritaine, est bluffante.

Posted Yesterday by [élisabeth lebovici](#)