

Entre présence et absence

by Bridget Sheridan

Pouvoir du lieu : pouvoir de sa transparence même, en tant qu'elle se rend capable de véhiculer une survivance.¹

Il existe des lieux qui, malgré leur apparence innocente, sont empreints d'une étrange survivance. Ce sont des lieux chargés d'un passé – récent ou lointain – et qui, malgré l'absence de signes qui nous interpellent directement, sont imbibés d'une aura particulière. Cette absence devient le moyen de transmettre une présence : celle du passé. L'absence est visible dans la matière des ruines, cette matière que le temps a grignoté au fil des années. L'absence est présente dans les traces que portent les sols et la végétation environnante. Mais elle est aussi là, dans les vastes paysages, vides, que seul l'air et le vent semblent combler. Pourtant, nombreux sont les artistes qui ont tenté de traduire ce dialogue incessant entre l'absent et le présent. Georges Didi-Huberman a tenté de rendre compte de cette dialectique entre présence et absence dans son récit-photo, *Ecorces*². Il a choisi d'interroger les écorchures qui demeurent visibles dans le camp de concentration d'Auschwitz-Birkenau tout en déambulant autour des ruines qui parsèment le paysage. C'est alors que son regard se met à fouiller la terre, les mares et les bois environnants à la recherche du passé. La terre a également intéressé la photographe américaine Sally Mann, dans sa série *Battlefields* ; une série qui, par sa technique au collodion humide³, véhicule une « inquiétante étrangeté »⁴. Elle questionne notre mémoire collective et la curieuse manière dont la nature semble retenir notre passé. Ce sont aussi des paysages que photographie Bart Michiels, artiste belge, dans sa série *The Course of History*. Vastes et

¹ G. Didi-Huberman, *Génie du non-lieu, air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Les Editions de Minuit, 2001, p144.

² G. Didi-Huberman, *Ecorces*, Paris, Ed. De Minuit, 2011.

³ Le collodion humide est un procédé photographique, mis au point par l'anglais Frederick Scott Archer en 1851 et qui consistait en la préparation d'un négatif pour un appareil à chambre. Il s'agissait de recouvrir une plaque en verre avec un mélange de nitrate de cellulose, d'alcool et d'éther. Une fois que la plaque était plongée dans un bain de nitrate d'argent, elle devenait ainsi sensible à la lumière et pouvait servir de négatif. Le collodion ne devait en aucun sécher, sinon le support ne serait plus photosensible. C'est pour cette raison que nous précisons que le collodion est humide. Cette technique est encore utilisée de nos jours. Des photographes comme Sally Mann ou Julie Ramage s'en servent à cause de la matière visible dans l'image finale.

⁴ Traduction (par Marie Bonaparte en 1933) du concept freudien, *Das Unheimliche*, qui souligne le malaise ressenti face à une situation qui s'écarte de la sécurité et de la rassurance de la vie quotidienne.

vides sont les plaines qui ont accueilli les lieux des batailles les plus illustres de notre passé européen.

A travers ces trois exemples nous nous interrogerons sur la présence d'une mémoire collective dans le paysage. Comme l'affirme Simon Schama, « Avant même d'être le repos des sens, le paysage est l'œuvre de l'esprit. Son décor se construit tout autant à partir des strates de la mémoire que de celles des rochers. »⁵ Ces mêmes rochers semblent être le lieu d'une mémoire – des monuments naturels qui s'érigent devant les yeux de chacun. Si les monuments que nous érigeons à la mémoire de nos aïeux portent une inscription, les lieux de mémoire dont nous allons discuter en sont dépourvus. Nous allons donc nous interroger sur cette absence de trace dans les photographies de Georges Didi-Huberman, Sally Mann et Bart Michiels. Cette pratique photographique de l'absence semble nécessiter une seule inscription – celle de notre culture – lisible parfois dans le titre de certaines de ces photographies.

S'il existe un livre qui soit aussi facile à lire que difficile, ce serait *Ecorces* de Georges Didi-Huberman. La fluidité de la pensée du philosophe nous promène de page en page dans une langue d'une beauté inouïe. Et pourtant, derrière l'écriture se cache l'« inimaginable ». Tel est le mot que Didi-Huberman emploie lui-même à propos de la Shoah. Il se rend à Auschwitz-Birkenau en juin 2011 – un voyage personnel, mais un voyage qui a donné lieu à une réflexion sur ces lieux de silence. Au cours de sa visite, il remarque une nette distinction entre le caractère muséal d'Auschwitz et la désolation de Birkenau. Il note que :

(Un) baraquement du camp d'Auschwitz a été transformé en stand commercial : il vend des guides, des cassettes, livres de témoignage, des ouvrages pédagogiques sur le système concentrationnaire nazi. Il vend même une bande dessinée très vulgaire qui semble raconter les amours d'une prisonnière et d'un gardien du camp.⁶

Ce musée d'Etat, ce lieu de culture met en œuvre tout un système de mesures qui tentent de nous guider à travers un lieu de barbarie grâce aux signes qui parsèment le camp de concentration. Entraîné vers les clôtures du camp, Didi-Huberman est interpellé par les barbelés qui délimitent le périmètre du lieu. Deux rangées de clôtures se répondent. Deux couleurs de barbelés – l'une est de rouille, et l'autre de gris clair d'apparence récente – installent un dialogue entre passé et présent. Le mur des exécutions, « reconstitué », diffère de l'original, qui était destiné à éviter le ricochet des balles. Il remarque que désormais la matière grise du mur pourrait rappeler un décor de théâtre. Tout ceci questionne la théâtralité

⁵ S. Schama, *Le paysage et la mémoire*, Paris, Seuil, 1999, p12, p13.

⁶ G. Didi-Huberman, *Ecorces*, op.cit., p19.

de ce musée d'Etat, à travers sa mise en scène. Didi-Huberman souligne ainsi la fiction qui accompagne les enjeux culturels : « Mais que dire quand Auschwitz doit être oublié dans son lieu même pour se constituer comme un lieu fictif destiné à se souvenir d'Auschwitz ? »⁷ C'est alors qu'il se rend à Birkenau. Le philosophe accorde un intérêt tout particulier à la nature qui a pris possession des lieux. Il lève ses yeux vers le ciel et prend quelques photographies des cimes des bouleaux. La photographie instaure un dialogue muet, selon ses dires – un dialogue entre les bouleaux et lui-même, « une question posée aux bouleaux eux-mêmes, les seuls survivants, si l'on y pense, qui continuent de croître ici »⁸. Souvenons-nous que ce sont trois écorces de bouleaux qui sont le point de départ de ce récit – trois écorces de *Birken*, « bouleaux », arrachés aux gardiens des lieux. Les bouleaux gardent silencieusement la douleur du passé – une douleur qui résonne dans la terminaison du nom *Birken-au*⁹ : « Musique profonde et souvent terrible des mots lourdement investis par nos hantises »¹⁰.

Hantise. Ce terme trouve ses racines dans l'ancien français *ham* signifiant « village ». Rappelons aussi que ce terme reste très proche de l'anglais *home*, se traduisant par « foyer » ou « maison ». Mais si nous remontons jusqu'au XII^{ème} siècle, nous remarquerons que le terme *hanter* ne signifiait rien d'autre qu'« habiter ». Notre langage n'indiquera que bien plus tard que les présences surnaturelles qui demeurent dans nos foyers « fréquenteront » nos habitations. Alors *hanter* serait une forme d'*habiter*. Ainsi, les survivances du passé habitent les lieux de mémoire – elles les hantent.

Sally Mann s'est rendu sur les champs de bataille de la guerre civile aux Etats-Unis, dans ces lieux sans signification particulière, mais que l'on pourrait qualifier de « hantés ». La photographe américaine se transforme en chasseuse, *hunter* en anglais. *She is hunting the haunter* – « elle chasse celui qui hante ». En vieil anglais *hentan* signifie « attraper, saisir ». C'est par la photographie que Sally Mann tente d'attraper, de saisir les survivances du passé de son pays. [Battlefields](#) nous présente le sol, le ciel, les arbres et la terre d'un paysage hanté. C'est une série de photographies en noir et blanc, au collodion humide, une technique très ancienne que l'artiste a travaillé de manière à créer une atmosphère étrange dans

⁷ Ibid., p25.

⁸ Ibid., p51.

⁹ Au ! : Interjection allemande exprimant la douleur. En français : « Aïe ! »

¹⁰ Ibid., p12.

chaque image¹¹. L'une de ces photos représente une clairière entourée d'arbres. Ces arbres se tiennent debout face à notre regard, comme autant de témoins du passé. Tels les bouleaux de Birkenau, ces arbres semblent retenir les secrets du passé, autant de chuchotements qui se fauillent entre les feuilles, de branche en branche. Pourtant Sally Mann reconnaît que la nature se moque du passé, elle se nourrit même de toute l'horreur des batailles sans se soucier de notre mémoire : « La terre ou la nature se moque de la mort. »¹². Ainsi, elle prolifère dans ces lieux que l'homme a souillé de son propre sang. Tout comme Simon Schama, Mann estime que c'est nous qui projetons cette mémoire collective dans le paysage. D'après l'artiste le processus serait culturel. Nous cultivons donc ce paysage mémoriel. Si dans chaque brin d'herbe de cette clairière repose une âme tombée au combat, Mann a tenté de saisir la survivance de ces âmes dans ces photographies au collodion humide. Elle a délibérément travaillé la matière sur le support de manière imparfaite. Alors dans cette clairière les rayures du négatif apparaissent comme autant de balles perdues qui filent à travers le temps. Ailleurs ce sont des bavures, des striures, des écorchures qui imprègnent le sol d'Antietam ou d'autres champs de bataille. La matière des photographies de Sally Mann traduit les blessures de la guerre et les blessures du temps. Serait-ce là les inscriptions de l'absence que nous cherchions ? Gardons à l'esprit que la photographie n'est autre chose que l' « écriture de la lumière »¹³. La racine indo-européenne *sker-* d' « écrire » signifiait « gratter, inciser ». Les traces sur les négatifs de Sally Mann illustrent parfaitement cette idée d'*incision* dans la matière photosensible. Une inscription, une incision dans l'image qui laissera ses cicatrices apparentes comme des brèches dans le temps.

¹¹ Comme l'a souligné Julie Ramage lors de son intervention au colloque de Sorrèze, le 20 février 2013, le collodion servait à la cicatrisation au XIXe siècle. Ce produit chimique sert également, depuis 1851, pour l'embaumement des morts. Ramage dira à propos du projet *What Remains* que « Ce qu'on voit donc ici, c'est, par la réutilisation d'une technique photographique ancienne, l'instauration d'une circulation des références : plasticité de la terre, plasticité du procédé, connotation historique et médicale de la technique, intégration de ce travail photographique dans un réseau de références historiques. ». Cette analyse peut tout aussi bien se prêter à la série *Battlefields*, où l'artiste a délibérément appliqué le collodion de manière à ce que cette matière « collante » et « cicatrisante » soit visible.

¹² S. Mann, *What Remains, The Life and Work of Sally Mann*, Zeitgeist Films, 2008.

¹³ « **Photographie** n.f. est formé (1832) des éléments photo-* et graphie-*, d'origine grecque, et signifie littéralement « écriture de la lumière ». », Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2012, p2574.



Fig.1, Georges Didi-Huberman, photographie extraite de son livre *Ecorces*, Paris, Ed. de Minuit, 2011.

Parfois la beauté cruelle du paysage souligne les cicatrices du temps, comme dans cette image de Georges Didi-Huberman – une image à deux traits : celui de la clôture, des barbelés du camp de concentration et le trait de fleurs blanches qui ont envahi l'ancienne charnière qui se trouvait à cet endroit (fig.1). Ces deux traits brisent l'image en deux espaces-temps : l'ici et l'au-delà ou passé et présent. Et la photographie de Didi-Huberman *décrit* et *décrit* cette frontière. Tout à la fois, elle met à distance par sa nature même – heureusement peut-être – et elle témoigne de cette survivance de notre mémoire collective dans la terre. Si le présent se nourrit des peines du passé, c'est que la terre, tout comme l'Histoire, nous rappelle-t-il, a continué à « travailler » depuis l'hécatombe, et « c'est ce dont (il) se rend compte en découvrant, le cœur serré, ce pullulement bizarre de fleurs blanches sur le lieu exact des fosses de crémation »¹⁴. Selon le philosophe, cette hantise n'imprègne pas que les sols ; elle s'immisce partout, jusque dans l'air que nous respirons. Dans *Génie du non-lieu*¹⁵ il aborde l'œuvre Claudio Parmigianni et ses *delocazioni*. A propos de ces négatifs de cendres il soulève à nouveau la question de la hantise, une réflexion qui pourrait très bien se prêter à sa déambulation autour du crématoire inexistant de Birkenau :

Hantise : magie noire de l'air ambiant, son étrange « vie » d'effluves propagées jusqu'au plus intime de nous-mêmes, de notre vie. Survivances qui passent, qui soufflent sur les vivants. Courants d'air. L'effet atmosphérique d'une disparition capable d'envahir tout l'espace, de le densifier. Quelqu'un est mort, quelque chose a brûlé, et voilà que partout se propage, puis se dépose « sa présence », manière de dire que la survivance (le reste impersonnel, les cendres

¹⁴ G. Didi-Huberman, *Ecorces*, op.cit., p59.

¹⁵ G. Didi-Huberman, *Génie du non-lieu*, air, poussière, empreinte, hantise, op.cit.

de la brûlure) menace directement les survivants eux-mêmes (les personnes qui ont réchappé à l'incendie).¹⁶

Hantise dans l'air. Chez Didi-Huberman, la survivance des âmes de Birkenau demeure invisible, pourtant elle est bien présente. Quelqu'un est mort : les cendres ont quitté l'air, ils sont désormais au fond de l'étang qui s'est formé. Néanmoins, la hantise se propage encore dans l'air de Birkenau. De manière similaire, dans une photographie de Bart Michiels, *Verdun 1916, Le Mort Homme*, 2001, la survivance des hommes morts au combat semble errer dans l'atmosphère (fig.2). Ici, une brume légère et lourde à la fois pèse sur un vaste champ cultivé de Lorraine. La sensualité de cette photographie de la série, *The Course of History*, pénètre tous nos sens. Dénué de toute présence humaine, ce champ est néanmoins plein de sens. Et tous nos sens sont en éveil dans cette plaine de l'horreur. Un trop plein d'absence qui a empreint le négatif de Michiels. Désormais la survivance est visible. La magie de la photographie s'opère et rend présent le *Mort homme*, tombé pendant la bataille de Verdun en 1916. La brume a rendu visible le dernier souffle du poilu qui s'éternise à jamais dans cette photographie de l'absence.

Au Sud-ouest de la Russie, en 1943, à Kursk plus précisément, a eu lieu l'une des plus sanglantes batailles de chars de l'histoire entre les troupes allemandes et soviétiques. Michiels s'y rend en 2008 et y saisit de nouveau l'immensité de l'absence (fig.3). Un sol pauvre partage l'espace avec un ciel menaçant. Ce ciel figé, immortalisé par l'empreinte photochimique, semble nous prévenir du danger imminent. C'est un ciel témoin des horreurs du passé, mais aussi des malheurs à venir. Ceci est aussi dû au grand nombre des photographies qui composent cette série – autant de batailles qui s'échelonnent à travers toute notre histoire.



Fig.1 Bart Michiels, *Verdun 1916, Le Mort Homme*, 2001.



Fig.2 Bart Michiels, *Kursk 1943, Syrtsevo*, 2008.

¹⁶ Ibid., p123.

C'est également un ciel chargé de mémoire dont Sally Mann rend compte dans la série [Battlefields](#). Plusieurs photos représentent des ciels sombres, des nuages lourds, pleins de peines, de cruauté et d'horreur. La technique du collodion humide joue un grand rôle ici : c'est une matière nuageuse que l'artiste a peint sur les plaques de verre – la métaphore du palimpseste de notre mémoire collective, les couches de collodion essuyant les larmes de notre passé sur ces surfaces prêtes à recevoir la beauté du paysage américain. Danièle Méaux souligne que :

Les photographies où figurent des éléments marqués d'empreintes du passé abondent. À croire que tous ces indices d'usure, toutes ces traces du temps écoulé, fonctionnent dans l'image comme une mise en abîme de l'empreinte photochimique, elle-même indice d'un moment révolu, et fascinent le photographe pour cette raison.¹⁷

Sally Mann a mis en abîme l'empreinte du passé et l'a rendue visible en utilisant cette technique ancienne. Les bavures, les coulures et les couches de collodion sont autant de couches sédimentaires qui se chevauchent dans ces images comme les différents événements de notre mémoire collective. Elle creuse ces espaces vides de toute présence humaine afin de rendre visible l'invisible, à la manière d'un archéologue creusant le sol à la recherche d'un indice, d'une trace des fantômes du passé.



Fig.4, Georges Didi-Huberman, photographie extraite de son livre *Ecorces*, Paris, Ed. de Minuit, 2011.

Parfois nul besoin de creuser. Le temps, les intempéries auront travaillé à notre place, comme c'est le cas dans une photographie d'*Ecorces* (fig.4). Les murs du crématoire V ne

¹⁷ D. Méaux, *La photographie et le temps, Le déroulement temporel dans l'image photographique*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1997, p39

se dressent plus devant le visiteur de Birkenau, ils s'écroulent. Des rebuts du laborieux travail des nazis s'affaissent dans les fondations du bâti. Les mains habiles du temps ont essayé de démanteler les traces d'une mémoire qui rougissait de honte devant les yeux du monde entier. Les doigts de ces mains ont tenté d'arracher à l'Histoire la vue d'un passé aussi abominable qu'insupportable. Et pourtant Didi-Huberman constate que :

Le ciel était lourd au-dessus, une brise passait alentour. Les fondations nettement visibles, la persistance de quelques rangées de briques, tout cela donnait, comme par une inversion du paysage ouvert devant moi, à imaginer les murs et les plafonds de ce bâtiment où s'étouffèrent tant de vies humaines.¹⁸

Le philosophe dit vrai. Malgré les efforts du Temps, le passé hante toujours ces lieux. Le vide qui a grignoté la matière au fil du temps a révélé d'avantage que toute conservation ou toute reconstitution de bâti. Selon Robert Ginsberg « la matière, qui avait été conquise dans l'original, réapparaît dans la ruine à la conquête de la forme. La matière déploie son être dans l'absence de la forme entière »¹⁹. La matière que Didi-Huberman a photographiée joue donc de cette absence de forme. Elle se nourrit de l'absence pour délivrer au visiteur des lieux les formes de la survivance – une matière impalpable que la photographie capte ici dans l'empreinte photochimique. A propos de l'empreinte et l'absence Didi-Huberman dira que:

Il suffirait tout aussi bien de rappeler qu'en toute procédure d'empreinte, le lieu s'instaure forcément d'un retrait, d'une *delocazione* : il faut bien le déplacement du pied – il faut bien que le marcheur s'en aille – pour que son empreinte nous soit rendue visible.²⁰



Fig.5, Bart Michiels, *Thermopylae 480BC, The Phocian Wall I*, Fig.6, Bart Michiels, *Verdun 1916, La tranchée des*

¹⁸ G. Didi-Huberman, *Ecorces*, op.cit., p53, p54.

¹⁹ R. Ginsberg, *The Aesthetics of Ruins*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2004, p1.

²⁰ G. Didi-Huberman, *Génie du non-lieu, air, poussière, empreinte, hantise*, op.cit., p36.

La photographie matérialise ce retrait. De plus la ruine redouble ce phénomène avec le retrait de la forme et l'apparition de la matière. Il existe un autre mur ruiné par le Temps qui mériterait notre attention. Photographié par Michiels, le Grand Mur Phocéen témoigne encore de la bataille de Thermopyles entre les Grecs et les Perses au Vème siècle avant J.C. La bataille s'essoufflera au bout de deux longues journées de combat devant le mur de la cité phocéenne (fig.5). Le mur n'est plus « grand ». Le mur n'est plus qu'un tas de pierres qui ressemble d'avantage à un enclos pour bétail. Pourtant, la photographie de Bart Michiels fait sens. Notre regard court sur le sol jusqu'au mur ruiné et jusqu'au ciel menaçant qui, ensemble, n'occupent qu'un cinquième de l'image. Le mur domine ainsi l'image. De plus, la matière de la ruine tend vers le haut, vers le ciel. Selon Ginsberg, la ruine est animée, elle vit : « La matière tend ses doigts vers l'existence »²¹. Elle tend aussi ses doigts vers son passé. Sophie Lacroix souligne, quant à elle, la présence du tout :

Ce qui manque, c'est le tout, dont l'absence se fait sentir douloureusement. Car, bien qu'absent, le tout s'affirme comme une présence.²²

Ceci est d'autant plus vrai avec la photographie qui fait écho à la ruine. Elle emporte avec elle l'empreinte d'un moment du passé. Pourtant, ici, il s'agit d'un moment absent. Nous avons déjà évoqué le fait que notre culture nous permet de lire ces images de l'absence. Mais nous devons préciser que le titre joue un rôle important dans la survivance de ce passé à travers ces photographies. Sonja Fessel a relevé le contraste entre la beauté des paysages photographiés par Michiels et l'horreur que sous-entendent les titres des photographies.²³ Un titre comme *Verdun 1916, La Tranchée des Baïonnettes, 2001*, transforme cette photographie d'un parterre d'herbe et de fleurs en une image de l'atrocité (fig.6). De cette manière les photographies de l'absence se trouvent emplies de fantômes du passé. Sally Mann choisit le titre *Battlefields* pour sa série et nous situe dans l'ambiance inconfortable de ces lieux de mémoire. Quant à Georges Didi-Huberman, c'est le texte tout entier qui informe ses images.

Georges Didi-Huberman, Sally Mann et Bart Michiels ont choisi, de trois manières différentes, de nous présenter l'absence. Ils *présentent* une mémoire collective – ils nous

²¹ R. Ginsberg, *The Aesthetics of Ruins*, op.cit., p2.

²² S. Lacroix, *Ruine*, Paris, Ed. de la Villette, 2008, p307

²³ S. Fessel, « The Absence of Atrocity : Bart Michiels's The Course of History photographs », in *History of Photography*, Vol.36, Issue 3, 2012, p318

l' « offrent » et ils la « font apparaître »²⁴ par la magie de la photographie. C'est en photographiant la terre, le sol, le ciel, les arbres la végétation et les ruines dans ces différents lieux de mémoire, qu'ils ont saisi sur le support photographique un paysage qui se souvient. L'absence devient présence. Le silence de ces lieux se met à parler et le spectateur se met à entendre. Paroles du silence enfoui dans la terre, les pierres et les écorces des paysages de notre mémoire collective. Ce ne sont pas des événements brefs dont témoignent ces images de l'absence, mais des épisodes qui se sont déroulés pendant des heures et des jours pour les champs de bataille de Sally Mann et Bart Michiels, pendant des mois pour celui de Georges Didi-Huberman. Une durée lourde qui s'est imprégnée dans chaque élément de ces paysages et dans chaque trace de lumière de ces photographies.

Corpus :

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ecorces*, Paris, Ed. De Minuit, 2011.

LACROIX, Sophie, *Ruine*, Paris, Ed. de la Villette, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Génie du non-lieu, air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Les Editions de Minuit, 2001.

FESSEL, Sonja, « The Absence of Atrocity : Bart Michiels's *The Course of History* photographs », in *History of Photography*, Vol.36, Issue 3, 2012.

GINSBERG, Robert, *The Aesthetics of Ruins*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2004.

MANN, Sally, *What Remains, The Life and Work of Sally Mann*, Zeitgeist Films, 2008.

MEAUX, Danièle, *La photographie et le temps, Le déroulement temporel dans l'image photographique*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1997.

REY, Alain, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2012.

SCHAMA, Simon, *Le paysage et la mémoire*, Paris, Seuil, 1999.

Sites des artistes :

<http://sallymann.com/>

<http://www.bartmichiels.com/>

²⁴ A. Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, op.cit., p2780.