

(artabsolument)

les cahiers de l'art d'hier et d'aujourd'hui



Pharaon et l'art d'aujourd'hui
Marie Madeleine contemporaine
Artistes en Bourgogne
 Kazimir **Malévitch**



Barthélémy **Toguo**
 Sophie **Ristelhueber**
 Bernard **Pagès**
 Cinq **post-abstraites**

M 06192 - 11 - F: 10,00 € - RD



hiver 2005 • numéro **11** 10 €

Photographie

Les délicates blessures de Sophie Ristelhueber

Par Fabien Danesi

Artiste conceptuelle engagée dans une réflexion sur les frontières de l'art et de l'identité, Sophie Ristelhueber privilégie les "zones de conflit" comme matériau photographique. Analyse d'une pratique aussi radicale que singulière.

Aux frontières de la guerre

Au milieu d'un désert qui s'observe à perte de vue, la présence d'un panneau de signalisation semble comme incongrue : la route qu'il indique ne se distingue pas du sol rocailleux, si bien que ses directions opposées paraissent inventer un tracé invisible sur ce territoire indifférencié. Les deux villes inscrites sur le panneau définissent toutefois un espace géopolitique qui est loin d'être anodin. Il s'agit des capitales de la Syrie et de l'Irak, Damas et Bagdad, dont la puissance d'évocation est ici accentuée par le retrait d'une localisation explicite. La photographie a été prise en 1999, quelque part à la frontière entre les deux pays, sans qu'il soit permis de préciser de quel côté. Ainsi, la ligne de partage entre les nations se donne dans toute son abstraction, c'est-à-dire au bord de sa propre disparition. Elle montre sa

fragilité face à la plaine aride, dépourvue de signe physique qui faciliterait sa distinction. Plus qu'une nette démarcation, la frontière s'étend comme un interstice, un espace flottant, un non-lieu à l'identité incertaine. Or, c'est bien cette limite que l'on retrouve dans un grand nombre d'œuvres de Sophie Ristelhueber. Depuis ses premiers clichés à Beyrouth en 1982 jusqu'à son plus récent travail en Cisjordanie, l'artiste n'a cessé de se placer là où un tel



Sophie Ristelhueber.
Beyrouth, photographies.
1984, tirage argentique, 19 x 28,5 cm.

.../...

| actu |

Sophie Ristelhueber : WB
MAMCO – Genève
Du 22 février au 27 avril 2004.

marqueur culturel ne va plus de soi, là où les choses perdent leur stricte intégrité et entrent en confrontation.

Si Sophie Ristelhueber travaille souvent sur les zones de conflit, ce n'est en aucun cas pour y représenter directement la guerre. À ce titre, ses images ne s'apparentent pas au photojournalisme dans la mesure où elle ne cherche pas à s'inscrire dans le vif de l'action pour "couvrir" les événements. Elle n'enregistre pas l'imédiateté des faits et ne montre donc pas la fureur dont rend compte l'information, au point parfois de la neutralisation. La photographie est plutôt pour elle une manière d'opérer un décentrement par rapport à la violence spectaculaire des conflits. Sans fascination pour le feu, elle privilégie les cendres, comme le suggèrent ses nombreux motifs d'architectures dévastées (*Beyrouth, Photographies, 1984*). Témoins des affrontements, les constructions urbaines en ruines ont été arrachées à la vie, figées, avant même que son appareil ne les extraie des griffes du temps. En conséquence, ce sont des traces de *ce qui a*

eu lieu quand le médium photographique affirme également *ce qui a été*. Cela revient à dire que les décombres peuvent déjà être interprétés comme la représentation d'une existence passée, à l'image du jardin de l'ambassade de France au Liban, enregistré en noir et blanc. Le bassin accueillait une eau stagnante tandis que la végétation meurtrie proliférait sans ordre. La décrépitude de ce lieu, encore utilisé il y a peu, pouvait signifier l'anéantissement de toutes choses. Mais sa portée symbolique révélée par la photographie est aussi une manière de résister à la fuite du temps. L'image tente en effet de soustraire le jardin à sa désagrégation en soulignant son intemporalité. →



Sophie Ristelhueber.

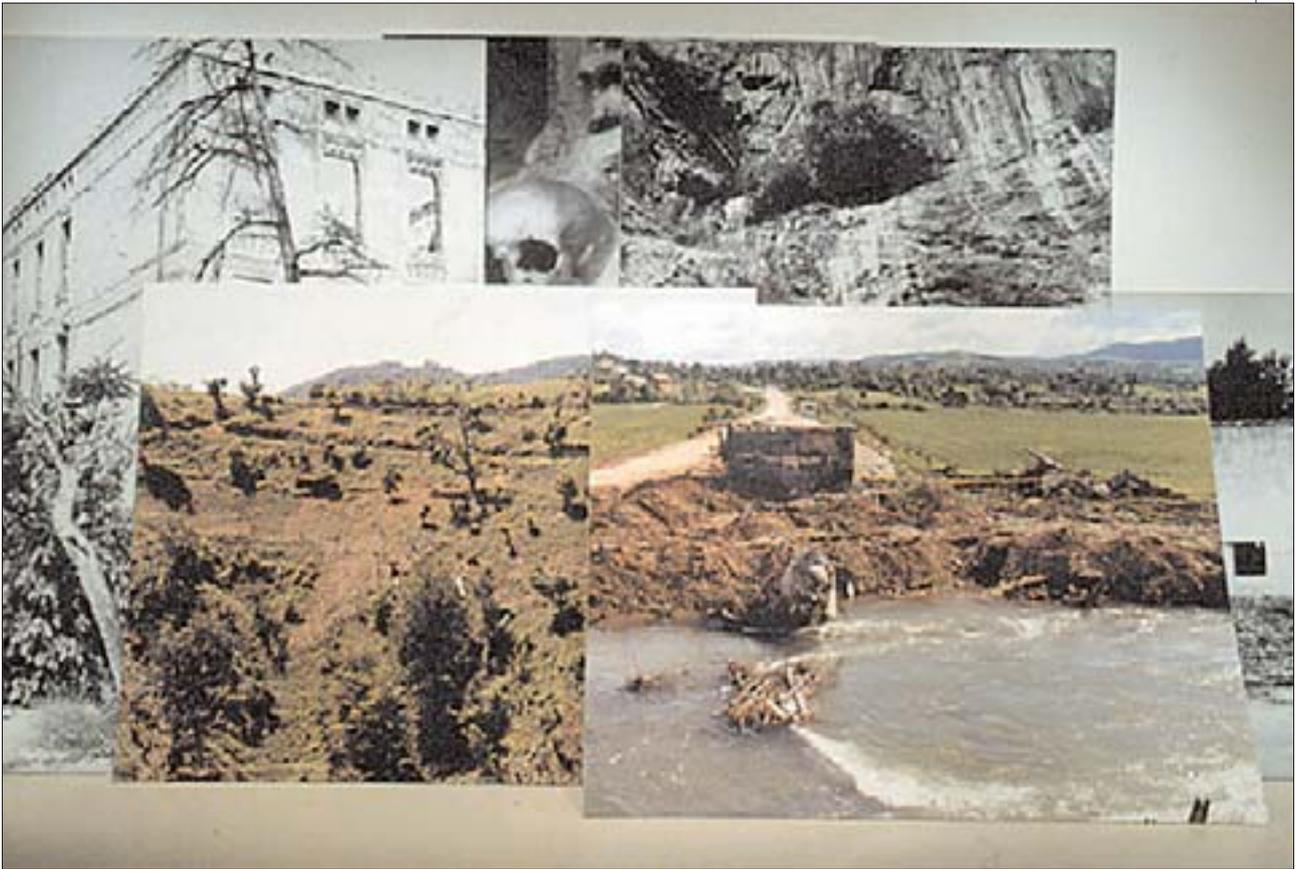
Damas Bagdad, 1999.

Extrait du livre *Détails du monde*, Acte Sud 2002.

Sophie Ristelhueber.

La campagne.

1997, 195 x 700 x 37 cm et 195 x 570 x 26 cm. Vue partielle de l'installation, Museum of Fine Arts, Boston, 2001.



Le fugitif et l'immuable

Cette tension entre la permanence et la précarité, souvent visible dans ses images, peut être considérée comme l'expression du dialogue entretenu par l'esthétique et le politique. Pour la philosophe Hannah Arendt, "la culture indique que l'art et la politique, nonobstant leurs conflits et leurs tensions, sont liés, et même en mutuelle dépendance. Se détachant sur l'arrière-fond des expériences politiques et des activités qui, laissées à elles-mêmes, viennent et s'en vont sans laisser de trace dans le monde, la beauté est la manifestation même de la permanence. La grandeur passagère de la parole et de l'acte peut durer en ce monde dans la mesure où la beauté lui est accordée.

Sans la beauté, c'est-à-dire sans la gloire radieuse par laquelle une immortalité potentielle est rendue manifeste dans le monde humain, toute vie d'homme serait futile, et nulle grandeur durable". Bien entendu, les photographies de Sophie Ristelhueber s'écartent de cette sensibilité héroïque selon laquelle l'art offre à la splendeur du monde humain la possibilité de perdurer. À cette rhétorique de la grandeur, elles substituent une expression plus tragique même si le désastre se formule sans pathos en raison de leur forme allégorique. Néanmoins, la citation d'Arendt permet de souligner le jeu des forces à l'œuvre dans la pratique de l'artiste : son travail se situe au plus près du terrain politique mais il ne s'y confond jamais, n'appartenant pas à l'art engagé (au sens d'une prise de position au service d'une cause). Il est en fait le produit d'une réalité mais en retour il produit lui-même un réel.

C'est le cas par exemple d'une autre photographie de *Détails du monde*, prise de nuit en 1991, à Ahmadi, le long de la frontière entre l'Irak et le Koweït. Autour d'un but de football laissé à l'abandon,

Sophie Ristelhueber.

Ahmadi, 1991.

Extrait du livre *Détails du monde*, Acte Sud 2002.



les empreintes des véhicules sur le sable évoquent les récentes manœuvres militaires. En pérennisant ces marques vouées à être effacées, Sophie Ristelhueber prolonge la modernité baudelairienne car elle associe le transitoire et le fugitif à une part plus immuable propre à l'instant photographique. La résonance politique de ses œuvres est donc liée à une poétique de la blessure qui expose la douleur du monde avec une grande délicatesse. Afin de se faire cicatrices, elles captent les échos de l'assourdissante puissance destructrice, visible au cœur de notre contemporanéité. De ce point de vue, le triptyque (*Irak*, 2001) d'une palmeraie calcinée, dont les troncs sont à terre ou amputés, est emblématique : réalisé lors d'un voyage en Mésopotamie en 2000, il incarne un anéantissement guerrier. L'artiste parle d'ailleurs à son sujet d'une "armée en déroute". Mais à l'instar de la plupart de ses créations, les trois images sont dépourvues de toute présence humaine. La nature, de même que l'architecture, y remplace l'individu sans que cela se traduise par l'affirmation d'un anthropo-

morphisme. Ces éléments reculent en fait devant l'identification du spectateur de façon à le confronter à des espaces qui échappent à l'appropriation subjective.

L'empreinte du dehors

Cette démarche s'observe explicitement à travers son installation intitulée *La Campagne* (1991-1997) dont les photographies ont été faites en ex-Yougoslavie, principalement après la signature des accords de Dayton en 1995. Au sein de l'apparente banalité de ces paysages, Sophie Ristelhueber a choisi quelques rares signes renvoyant aux exactions meurtrières de la guerre civile restées dans les mémoires. De la →

sorte, le spectateur ne peut jamais saisir complètement la teneur des lieux et seuls les noms de ville associés aux images, tels Sarajevo ou Srebrenica, réduisent leur ambiguïté. Pour autant, leur neutralité visuelle demeure suspecte. Elle se transforme même en une véritable menace dans la mesure où les sites observés connaissent de manière contradictoire une certaine sérénité. Un manque irréductible se propage, que l'on peut mettre en parallèle avec l'expérience de la perte et le déni de l'objectivité. Ces photographies ne se comprennent pas en effet comme des totalités autonomes : contrecollées sur du carton et posées directement contre le mur, elles se chevauchent les unes les autres, ce qui induit une lecture tronquée. Le hors champ habituel s'inscrit à même l'image qui passe en partie en dessous. Il souligne que les choses se dérobent au regard et qu'aucune certitude n'est à envisager.

La mise en crise de la signification peut être alors associée au doute existentiel du sujet que l'on observe plus particulièrement dans une œuvre de 1999 présentée comme son *Autoportrait* : la présence physique des images est encore primordiale puisque ce sont de véritables objets en trois dimensions inscrits dans l'espace d'exposition. Il s'agit de paysages surplombés par le détail d'un tableau appartenant à l'enfance de Sophie Ristelhueber, la représentation d'une vieille femme assise dont la vie tranquille est aux antipodes de ses errances. L'artiste se met à distance et s'éclipse derrière les milliers de kilomètres parcourus. Ce processus de

dépersonnalisation rappelle ce que Roland Barthes remarquait à propos de son propre portrait : "ce que l'on voit sur une photographie, ce n'est pas soi. Je dirais que JE suis le seul à ne jamais pouvoir ME voir, alors que les autres me voient". Les photographies ouvrent sur un vide qui suggère une inscription continuelle vers l'extérieur. À cet égard, Sophie Ristelhueber renverse le mouvement réflexif de l'autoportrait, porté vers les profondeurs de l'intimité, en direction du dehors, afin de mieux éprouver la limite de son identité.

Finalement, son intérêt pour les surfaces entaillées est sans doute l'expression de son acuité face à l'inadéquation entre l'homme et les choses. Une telle interprétation est suggérée par le texte qui accompagnait son exposition intitulée *Le Luxembourg* au Musée Zadkine, à l'hiver 2003. Comme souvent, elle avait emprunté l'extrait d'un livre afin de parler indirectement de son travail, en l'occurrence celui de Me?a Selimovi?. Ce texte l'avait obsédé au point qu'elle l'utilisa à nouveau dans une version longue pour une autre installation sonore, *Le Tunnel* (2003), présentée à la Triennale japonaise d'Echigo-Tsumari : "nous sommes d'une autre essence que ce qui nous entoure, sans aucun lien possible, écrit l'auteur. Le développement de l'homme devrait tendre à ce qu'il perde conscience de lui-même. La terre est inhabitable, comme la lune, et nous nous leurrons en pensant que c'est là notre vraie demeure, car nous n'avons pas où aller". Il y a effectivement chez Sophie Ristelhueber une sorte de refus obtus de l'unité factice avec le monde qui invite si facilement l'homme à se projeter dans son environnement et à y rechercher une fusion fantasmatique. Loin de tout idéal de maîtrise, l'artiste préfère envisager l'espace comme une plaie, une césure. Que ce soit les indices de la première guerre du Golfe dans le désert koweïtien (*Fait*, 1992) ou les "coupures" faites par l'armée israélienne autour des villages palestiniens (*West Bank*, 2004), elle prélève les formes meurtries de la vie qui signalent sa réticence face à l'évidence de notre pouvoir sur la réalité. Ainsi, la frontière se pense comme une discontinuité. Et si ce seuil est synonyme de souffrance, elle incite pourtant à se déplacer, encore et toujours, cette fois sans esprit de conquête et avec humilité.



Sophie Ristelhueber en quelques dates

- Née en 1949. Vit et travaille à Paris.

Expositions personnelles :

- 1998 Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York (USA)
- 1999 *The Power Plant*, Contemporary Art Gallery, Toronto (Canada)
- 2000 Hôtel des Arts, centre méditerranéen d'art, Toulon : *La Liste*
- 2001 Galerie Blancpain-Stepczynski, Genève (Suisse) : *Dead set*
- 2001/02 Museum of Fire Arts, Boston (USA) : *Details of the world*
- 2002/03 Musée Zadkine, Paris : *Le Luxembourg*
- 2005 Mamco, Genève (Suisse)



Sophie Ristelhueber.

Autoportrait.

1999, 8 photographies couleur 193 x 156 cm chacune et un tirage sur canevas 410 x 200 cm. Détail de l'installation à la galerie Arlogos, Paris.