



Focales

5 | 2021

Le Paysage Temps photographié

« Remonter le temps » entretien avec Antoine Cardi

Danièle Méaux

Éditeur

Presses universitaires de Saint-Étienne

Édition électronique

<https://focales.univ-st-etienne.fr/index.index.php?id=2850>

ISSN 2556-5125

Danièle Méaux, « “Remonter le temps” entretien avec Antoine Cardi », *Focales* n° 5 : *Le Paysage Temps photographié*, mis à jour le 30/04/2021. URL : <https://focales.univ-st-etienne.fr/index.index.php?id=2850>

© Focales, Université Jean Monnet – Saint-Étienne

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des règles de la propriété intellectuelle et artistique. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur.

« Remonter le temps » entretien avec Antoine Cardi

Danièle Méaux

Danièle Méaux : Votre ouvrage *1944. Paysages/Dommages*, paru en 2018, est le fruit d'un long travail d'enquête. Avez-vous entamé cette investigation de votre propre chef ou bien résulte-t-elle d'une commande ? Si oui, de quel type ?

Antoine Cardi : Un peu des deux, pour tout dire. J'ai imaginé ce projet en 2013, à l'approche des célébrations nationales du soixante-dixième anniversaire du Débarquement allié en Normandie. Afin de sortir du traditionnel hommage aux combattants militaires, j'ai proposé aux différents partenaires institutionnels en charge de ces commémorations (villes, départements, région Normandie, etc.) de mettre en lumière la place des populations civiles dans la Bataille de Normandie. En a résulté une commande publique, mais dont j'ai somme toute été l'initiateur originel.

DM : Comment avez-vous procédé afin de déterminer les lieux des prises de vues ? Êtes-vous parti de la lecture d'ouvrages historiques ou bien de la consultation d'archives ? Avez-vous échangé avec certains experts ?

AC : J'ai repéré les lieux photographiés essentiellement en ayant recours à la consultation de travaux effectués dans le courant des années 1990 par un laboratoire de recherche en Histoire de l'Université de Caen, lequel s'était attelé à un recensement quantitatif (les noms, les lieux, les catégories socio-professionnelles, etc.) et qualitatif (recueil de témoignages, publication de documents archivistiques, etc.) des victimes civiles sur le territoire normand pendant la seconde guerre mondiale. Pour avoir travaillé sur le sujet durant mes études d'histoire et pour avoir moi-même appartenu à cette unité de recherche, je connaissais bien cette documentation.

Loin de toute volonté d'exhaustivité, le choix des lieux à photographier (une vingtaine au total) s'est effectué selon un souci de représentativité en rapport avec la problématique qui était la mienne. Avec comme ambition centrale de signifier les différents types de violences perpétrées sur les civils (individuelles ou collectives, de la part des troupes allemandes ou des soldats alliés, etc.) dans les différents espaces qui constituent le territoire normand (milieu urbain ou rural, paysage de plaine, de forêt, maritime, etc.).

DM : Dans le livre, vos photographies de format paysage sont en belle page, tandis qu'en vis-à-vis un court texte rappelle les événements tragiques dont les lieux représentés ont été le théâtre. Est-ce un dispositif auquel vous aviez pensé au préalable, avant les prises de vues ? Ou bien est-ce une présentation qui s'est imposée par la suite ?

AC : Dès le départ, mon idée était de mettre en dialogue des images et du texte (une légende se bornant à préciser le lieu, la date et le nombre de victimes de l'événement concerné). L'objectif central du travail était d'amener à reconsidérer, par le biais d'une pratique de la photographie

documentaire, des lieux « communs », banals – un quartier d'une ville, le centre d'un bourg rural, une route, une clairière en forêt, etc. – dont on ne sait plus aujourd'hui qu'ils ont été le théâtre de la guerre au quotidien. L'objectif était de rendre « perceptibles » les tragédies qui s'y étaient nouées soixante-dix ans auparavant. C'était une façon de faire un travail d'historien en redonnant vie au passé par sa construction, sa mise en récit à partir du présent. Et, par-delà, d'interroger la capacité documentaire de la photographie à rendre compte du « réel », un « réel » ici révolu.

DM : Est-ce que cette série a été exposée ? Si oui, selon quel agencement des photographies et des textes ?

AC : Une première série d'une quinzaine de tirages (98 x 70 cm, contrecollés sur Dibon) assortis de leur légende a effectivement été exposée dans le cadre des commémorations du soixante-dixième anniversaire du Débarquement, dans plusieurs endroits en Normandie, au printemps et à l'été 2014. Neuf de ces tirages ont d'ailleurs intégré les collections de l'Artothèque de Caen.

L'idée d'un livre est née dans les mois qui ont suivi, avec la volonté d'approfondir la rencontre entre arts et sciences humaines, de voir comment ces deux champs pouvaient s'associer dans un même espace de sens (le livre) en adjoignant à la série d'images des textes à dimension théorique qui développeraient cette notion de dialogue entre « production artistique » et « production de connaissances ». J'ai alors procédé à de nouvelles prises de vues dans l'optique de cette publication, laquelle est intervenue à la fin de l'année 2018.

Dans l'exposition comme dans le livre, les images de grand format sont situées à droite, complétées par les légendes à gauche. Dans les deux cas, les images s'enchaînent selon un ordre chronologique qui, en plus d'évoquer une typologie des violences auxquelles les populations civiles ont été confrontées, permet de faire apparaître en filigrane les différentes phases de la Bataille de Normandie (villes bombardées, exode des populations civiles, exactions commises par les armées allemandes en déroute, etc.).

DM : Par rapport aux violences de 1944, les photographies, vides de tout figurant et cadrées de façon très concertée, paraissent signer une forme de persistance des sites (quand des vies ont disparu). Avez-vous cherché cette tension, cet écart ?

AC : Durant des décennies, la recherche historique sur les conflits du xx^e siècle s'est plutôt concentrée sur les belligérants, les tactiques, les batailles, tout ce qui en constituait le déroulement événementiel ou stratégique. La place des populations civiles est longtemps restée un point aveugle. Or, un danger permanent guette l'historien : celui de réduire l'histoire des sociétés à celles des groupes sociaux dominants – ceux qui ont laissé le plus de traces tangibles, qu'ils aient ou non sciemment œuvré en ce sens – à l'exclusion des autres, dominés (même si plus nombreux quantitativement) et/ou marginalisés.

Depuis quelques années, des recherches salutaires ont vu le jour en histoire, qui ont ouvert l'exploration au sort des acteurs sociaux majoritaires des conflits contemporains, les populations civiles. Je pense tout particulièrement aux travaux pionniers sur les aspects anthropologiques de la première guerre mondiale menés par Annette Becker ou Stéphane Audoin-Rouzeau et à ceux, plus récents et concernant l'ensemble du xx^e siècle, de Bruno Cabanes, Nicolas Beaupré ou Christian Ingrao.

Mon travail s'inscrit dans cette évolution, qui a pour ambition de faire remonter à la surface cette place des invisibles, des oubliés de l'histoire. Il s'agit de livrer une histoire spectrale, en somme, où l'image se résout à être le dépôt de ce qui est indicible, par la mise en évidence d'une perte, d'un manque, par la figuration du vide. C'est ce que j'ai tenté de suggérer dans ces images, effectivement vides de toute personne humaine. Mais, comme l'écrit Annette Becker dans le texte qu'elle a rédigé pour l'ouvrage, « partout, l'absence des corps, des décombres, des ruines, des pleurs, des cris, des vibrations de moteurs, des odeurs de putréfaction, d'essence, de corps brûlés, surgit des photographies, la terreur et les hurlements résonnent par tous les sens. On ne voit rien, on voit tout. »

DM : Entre les faits consignés par les mots et les sites contemporains montrés sur les photographies, une distance temporelle se creuse. En quoi la prise de vue vous semble-t-elle propice à l'évocation de cette profondeur de temps ?

AC : Je crois que ce phénomène est intimement lié au médium photographique, dont l'image donne la matière du temps en spectacle. Comme l'écrit Georges Didi-Huberman dans *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, « nous sommes devant l'image comme devant du temps » : « dans l'image c'est bien du temps qui nous regarde ». Essayer de rendre palpable, par la photographie du présent, le révolu désormais invisible se présente comme un paradoxe fécond sur le plan de la création.

Pourtant, l'humilité reste nécessaire en ce qui concerne la capacité de l'image photographique à dire le réel, *a fortiori* si ce réel est échu. La polysémie fondamentale de toute image – même documentaire – rend nécessaire l'adjonction d'un texte (ici, les légendes) qui permet au regardeur d'identifier l'événement auquel chaque image se rapporte. Par cette opération de confrontation s'enclenche le sentiment d'un décalage temporel entre l'image (contemporaine) et sa légende (les événements qui se sont produits il y a soixante-dix ans) ; se dégage une forme d'anachronisme qui, rendant palpable l'épaisseur du temps, peut se configurer en pensée d'histoire.

DM : Quels choix esthétiques (en matière de prises de vues) vous ont semblé nécessaires afin de travailler à cette remontée du passé dans le présent ?

AC : Aborder photographiquement, dans une approche à vocation historique, un sujet tel que celui des violences de guerre réclame certaines précautions. Évoquant un plan-séquence du film *Kapo* de Gillo Pontecorvo, Jean-Luc Godard estimait qu'au cinéma « le travelling est affaire de morale » (*Les Cahiers du cinéma*, juillet 1959). En photographie le cadrage relève également d'une forme d'éthique. Dans *1944. Paysages/Dommages*, celle-ci s'incarne dans certaines règles esthétiques, au premier rang desquelles figure le fait de tendre vers une certaine forme d'« objectivité », en privilégiant le caractère informatif d'images où prédomine le souci de la transparence et de la lisibilité : photographier en couleur, selon un cadrage le plus souvent frontal, à l'aide d'une optique « neutre » – qui crée un espace perspectif proche de celui qui est perçu par l'œil humain –, une lumière diffuse qui, dans une harmonie des tons, ne marque pas trop les ombres et ne participe pas à une dramatisation de la scène. À mon sens, ces règles convergent pour proposer, sur le terrain même des images, une réponse qui permette d'historiciser face au trauma.

DM : On peut dire que *1944. Paysages/Dommages* relève du documentaire historique. Quelle relation voyez-vous entre la pratique de la photographie et l'exercice de la recherche en sciences

humaines (plus particulièrement en l'occurrence dans le champ de l'histoire)? Pour le dire autrement, qu'est-ce que votre travail apporte quant à la saisie du passé ?

AC : Ce rapprochement me paraît permis car la photographie documentaire et l'histoire entretiennent des relations comparables avec les notions de réel, de vérité et de fiction. Elles partagent également une épistémologie mixte, construite sur un entrelacement d'objectivité et de subjectivité.

Science humaine, la pratique de l'histoire débute avec le rassemblement documentaire d'un corpus d'éléments disparates, issus du passé. Puis, comme l'a montré notamment Paul Ricœur, le discours historien met en résonance ces éléments par l'écriture, s'apparentant à un récit et, à ce titre, se situant dans une relation de proximité avec la fiction. Mais l'histoire ne constitue pas n'importe quel type de récit puisqu'elle se veut aussi et surtout discours de vérité, représentation problématisée du passé.

C'est, au fond, ce que j'essaie également de faire dans ce travail. Mon corpus documentaire est constitué d'images contemporaines, qui sont « mises en récit » et problématisées par le truchement de deux opérations. La première consiste à leur adjoindre une légende : de la confrontation des mots et des photographies naît le sentiment d'un décalage temporel, d'une forme d'anachronisme qui peut se configurer en pensée d'histoire. La seconde tient à l'agencement des images, les unes par rapport aux autres. Les interstices qui existent entre les images et leur légende d'une part et entre les images qui se succèdent d'autre part enclenchent, chez le regardeur, un travail de l'imagination qui est producteur de sens, une forme de mise en récit mental qui s'apparente à une démarche de production de connaissance.

Il me semble que la photographie, même sous sa forme la plus documentaire, apporte un surcroît de sens à l'évocation du passé. Irréductible à un simple décalque du réel, elle est également *cosa mentale* et résulte tout autant de la capture de l'existant qu'elle renvoie à une forme de projection de la conscience – de son auteur comme de son regardeur – confrontée à l'objet photographié. Loin d'être un document pur, privé d'affect ou de sensibilité, la photographie se situe ainsi entre empreinte indicielle et projection imaginaire. Et, de ce fait, elle se démarque par son aptitude à rendre le passé tangible, au sens étymologique du terme (du latin *tangere* : « toucher », mais aussi « émouvoir »).

Comme l'historien, le photographe documentaire qui travaille sur l'histoire des lieux se pose une question depuis sa situation, du présent vers le passé, à laquelle il répond en mettant en place une forme de récit qui s'inscrit dans un régime de vérité, sans en rejeter le caractère fictionnel, mais en donnant à voir plutôt qu'à lire la profondeur temporelle des lieux. Une façon, en somme, d'écrire l'histoire autrement qu'avec des mots.

DM : Vous avez vous-même une formation d'historien. Pourquoi avoir délaissé ce domaine ? Dans quelle mesure cette formation habite-t-elle aujourd'hui votre pratique de la photographie ?

AC : Il est évident que ma formation universitaire en histoire m'a architecturé sur le plan intellectuel et sensible, l'essentiel de mon travail s'intéressant à l'épaisseur temporelle des lieux, soit sous le sceau de l'histoire, soit sous celui de la mémoire. Je ne crois donc pas avoir délaissé ce domaine, justement ! Simplement, j'entends l'aborder avec une « écriture » – celle de la photographie – qui ne relève pas de la littérature universitaire *stricto sensu*.

Ma formation d'historien alimente mon travail photographique tout à la fois en ce qui concerne la méthode adoptée et les effets que je souhaite produire. En amont de la prise de vue, j'ai souvent recours à une documentation universitaire (bibliographie, données statistiques, cartographie, etc.) et/ou archivistique se rapportant au sujet que j'entends traiter. Ce n'est qu'une fois sur le terrain que je me laisse porter par les sensations qui se dégagent de la confrontation avec le paysage, par la « photogénie » des lieux. En résulte, dans chaque image comme au sein de la série, un récit où les éléments de connaissance historique et une projection imaginaire qui confine à la fiction sont inextricablement liés.

DM : Des historiens comme Ivan Jablonka ou Philippe Artières proposent aujourd'hui des biais proches des arts (ou de la littérature) pour mener des recherches sur des faits passés. Vous sentez-vous proches de leurs démarches ?

AC : En tout cas, je me sens proche des préoccupations des historiens qui investissent des formes novatrices d'écriture de l'histoire. Dans *1944. Paysages/Dommages*, le texte théorique dont je suis l'auteur (« Écrire l'histoire par la photographie ? ») fait effectivement plusieurs fois référence à *L'Histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales* d'Ivan Jablonka, paru au Seuil en 2014, qui fut pour moi une source d'inspiration majeure dans la réalisation de ce travail. Au-delà, c'est toute une réflexion sur l'écriture de l'histoire comme texte littéraire qui m'a inspiré : de Fernand Braudel (qui fait de la Méditerranée un personnage historique à part entière) à Patrick Boucheron qui a rédigé la préface du livre (notamment ses réflexions sur la force politique des images), en passant par Michel de Certeau, Paul Ricœur ou Paul Veyne – qui ont ouvert la voie à une approche où l'historiographie, entre science et fiction narrative, est intrinsèquement liée à la littérature.

Les démarches de photographes comme Arno Gisinger ou Thierry Girard m'ont également beaucoup influencé. Arno Gisinger développe, depuis plus de vingt ans, une œuvre qui questionne la fabrique de l'histoire et la construction de la mémoire. Par le biais de la photographie, il porte une réflexion sur ce qu'elle peut (ou ne peut pas) dire du passé et de ses hantises. Ses projets travaillent la matière du temps comme le fait un véritable historien, dans une recherche patiente et complexe des faits, dans la confrontation et la consignation des témoignages et des documents archivistiques. Dans un style documentaire très « sec », il pousse la photographie – souvent accompagné de textes – dans ses retranchements narratifs.

Thierry Girard, est un photographe « péripatéticien », volontiers contemplatif, qui arpente l'espace et capture le paysage en documentariste sensible, laissant affleurer son épaisseur, notamment temporelle. En témoignent par exemple ses « paysages insoumis » dans lesquels il saisit les hautes terres du Limousin qui furent, au cours de l'histoire moderne et contemporaine, le théâtre de nombreux soulèvements populaires.

DM : Est-ce une piste que vous souhaitez aujourd'hui poursuivre au travers de nouveaux travaux documentaires ?

AC : Je travaille depuis plusieurs mois sur un autre projet qui s'intéresse à l'histoire d'une île grecque qui a pour particularité d'avoir été le lieu de création, à la fin de la décennie 1940, d'un des plus grands hôpitaux psychiatriques de Grèce dans lequel différentes catégories d'« indésirables » (malades mentaux, mais aussi personnes sans ressources ou opposants politiques

durant la « dictature des Colonels ») ont été internés dans des bâtiments construits à l'origine (dans les années 1920-1930) par l'Italie fasciste pour loger ses troupes, l'île se trouvant alors sous sa domination. Le pouvoir mussolinien s'était alors attelé à refondre complètement le plus gros bourg de l'île, le transformant en un espace urbanistiquement et architecturalement moderniste et rationaliste. Aujourd'hui, cette île abrite un des quinze camps de rétention de migrants en Méditerranée. C'est de ce *continuum* de restriction des libertés, d'exercice de dominations sur des populations en détresse, de contrôle des corps volontairement maintenus dans un « hors-lieu » dont témoignera ce travail. Esthétiquement, ce projet devrait pourtant être fort différent de ce que j'ai fait sur les populations civiles normandes dans la guerre, avec notamment un recours important à des images d'archives.