



**HAL**  
open science

# Scènes de guerre dans un salon. Montages photographiques sur la guerre en Irak, 2003-2011

Clara Bouveresse

► **To cite this version:**

Clara Bouveresse. Scènes de guerre dans un salon. Montages photographiques sur la guerre en Irak, 2003-2011. Histoire de l'art, 2020, 86. hal-03177571

**HAL Id: hal-03177571**

**<https://hal.science/hal-03177571v1>**

Submitted on 1 Mar 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Clara BOUVERESSE

## Scènes de guerre dans un salon

Montages photographiques sur la guerre en Irak, 2003-2011

La seconde guerre des États-Unis contre l'Irak, menée par le président George W. Bush, débute le 20 mars 2003. Elle entraîne une forte contestation pacifiste, à laquelle participent de nombreux artistes. Plusieurs photographes américains dénoncent alors l'intervention en créant des montages qui déplacent ce conflit lointain pour le ramener sur le territoire américain. Portraits de vétérans défigurés de retour au foyer, projections de corps mutilés sur des maisons, apparitions de soldats dans de confortables salons : leurs projets mettent en scène la césure entre des décors familiers et la violence du conflit. Ils introduisent la guerre, avec ses combattants et ses blessés, au cœur de la vie privée de tout un chacun. Leur geste est politique : en confrontant deux espaces hétérogènes, ces montages donnent une visibilité dérangeante à cette guerre distante pour mobiliser l'opinion publique américaine.



**Fig. 1.** Martha Rosler, *Red Stripe Kitchen* (série *House Beautiful: Bringing the War Home*), vers 1967-1972, photomontage, collection de l'artiste.



**Fig. 2.** Martha Rosler, *Hooded Captives* (série *House Beautiful: Bringing the War Home, New Series*), 2004, photomontage, collection de l'artiste.



**Fig. 3.** Jean-Christian Bourcart, *Collateral*, 2005, projection photographiée, site de l'artiste.

Entre 1967 et 1972, l'artiste et activiste américaine Martha Rosler, qui décrit son approche comme « anti-guerre » plutôt que « pacifiste<sup>1</sup> », avait déjà déployé ce dispositif de montage pour dénoncer la guerre du Vietnam. Elle juxtaposait des images d'actualité et des illustrations représentant des scènes d'intérieur tirées du magazine de décoration *House Beautiful* (fig. 1). Elle récidive en 2004, après l'intervention en Irak (fig. 2). Les deux séries portent le même sous-titre, affichant l'ambition politique de Rosler : « ramener la guerre à la maison » (« *Bringing the War Home*<sup>2</sup> »).

D'autres photographes s'emparent de cette stratégie. Jean-Christian Bourcart décide ainsi de confronter espace quotidien et violence militaire en projetant les images de victimes irakiennes sur des façades de supermarchés, des églises et à l'intérieur de maisons, avant de photographier le résultat<sup>3</sup> (fig. 3). Suzanne Opton, quant à elle, introduit la guerre dans l'espace public : à partir de fin 2004, elle conçoit des portraits de soldats, à l'horizontale, la tête posée sur une table, puis les expose sur des panneaux publicitaires dans la rue ou dans le métro<sup>4</sup> (fig. 4). Elle confronte le passant, sur son trajet journalier, aux visages de celles et ceux qui participent aux combats. Cette interrogation sur la place des soldats une fois de retour au foyer anime aussi le travail de Nina Berman, lorsqu'elle réalise en 2003 une série de portraits de vétérans. Elle documente notamment la convalescence du Marine Sgt. Ty Ziegel, gravement blessé, et son mariage avec sa fiancée Renee Kline dans l'Illinois. Sur la photographie de mariage du couple, le visage du vétéran, entièrement défiguré, contraste brutalement avec les costumes et le décor traditionnel de la cérémonie<sup>5</sup> (fig. 5). Jennifer Karady, enfin, invite des vétérans à mettre en scène une situation marquante de leur expérience au front, chez eux ou dans leur quartier (fig. 6).

Ces projets se fondent tous sur le choc de l'intrusion de la guerre dans des décors familiers. À l'exception du reportage documentaire de Nina Berman, les photographes font appel à des dispositifs variés, déclinant et amplifiant la technique classique du montage : collage, projection photographiée, portraits installés dans l'espace public, mise en scène. Tous proposent une approche provocatrice du conflit et de ses aspects

les moins visibles – handicap et réinsertion des vétérans, victimes irakiennes. Au-delà de la critique de la propagande et des médias, ils se tiennent à un point ténu d'intersection entre art, photographie et journalisme pour interroger le spectateur sur les conséquences de la guerre. Leur geste brouille les catégories de l'ici et de l'ailleurs, de l'intime et du public, montrant les répercussions du conflit sur le long terme, engageant la responsabilité de chaque citoyen. Cette stratégie visuelle du télescopage entre guerre et vie quotidienne tire sa force de la mobilisation d'un triple imaginaire : le traitement médiatique de la guerre en Irak ; l'héritage de la guerre du Vietnam et de l'activisme féministe ; la tradition du montage politique et de la dissidence. Elle relève à la fois d'un positionnement réflexif caractéristique de la photographie contemporaine et d'un mode de contestation pacifiste qui interroge les fondements du pacte civique américain<sup>6</sup>.

## La guerre en Irak, des représentations contestées

S'il est nécessaire de replacer la guerre dans un espace familier, c'est parce qu'elle est perçue comme distante, invisible, voire irréaliste depuis le territoire américain. Son traitement médiatique fait l'objet de nombreuses critiques. La presse américaine est notamment accusée de relayer la propagande de l'administration Bush et de ne pas jouer son rôle de contre-pouvoir<sup>7</sup>. La présence supposée d'armes de destruction massives et l'amalgame fait entre la figure de Saddam Hussein et celle d'Oussama ben Laden suscitent plusieurs controverses. Le conflit en Irak s'inscrit en outre dans un tournant visuel<sup>8</sup>. Lors de la guerre du Golfe en 1991, le gouvernement américain avait tiré la leçon du choc produit par les images du Vietnam en cherchant à contrôler les représentations des combats. Lors de la guerre de 2003, l'armée américaine décide d'intensifier le dispositif des journalistes embarqués, en proposant à des reporters d'intégrer ses troupes<sup>9</sup>. Le but est à la fois de contrôler l'accès au terrain et de répondre aux exigences de transparence qui émanent de la société civile. Cette pratique du journalisme embarqué est contestée : l'intimité rapprochant les journalistes des soldats met en cause l'indépendance de la presse et reconduit le mythe d'une image authentique, « en direct », du conflit. Certains photographes non embarqués refusent de s'enrôler dans l'armée pour enquêter sur des sujets périphériques et notamment sur la réinsertion difficile des vétérans de retour du front.

D'autres photographes s'emparent des représentations médiatiques du conflit pour les subvertir ou les dénoncer. Martha Rosler réinterprète ainsi certaines des images les plus diffusées, comme celles de la prise des palais de Saddam Hussein (**fig. 7**). Ces palais



**Fig. 4.** Suzanne Opton, en collaboration avec Susan Reynolds, *Soldier: Williams—396 Days in Iraq*, 2006, installation photographique, site de l'artiste.



**Fig. 5.** Nina Berman, *Wounded U.S. Marine Returns Home from Iraq to Marry* (série *Marine Wedding*), 2006, épreuve numérique, site de l'artiste.



**Fig. 6.** Jennifer Karady, *Former Sergeant Jeff Gramlich, U.S. Marine Corps Infantry, 3/6 Lima Company, Veteran of Operation Iraqi Freedom and Operation Enduring Freedom, with Parents, Eileen and Larry, and Sister, Jackie; Buffalo, NY, 2011, épreuve numérique, 121,9 × 121,9 cm, collection de l'artiste.*

n'étaient pas des points stratégiques décisifs, mais leur chute a été mise en exergue par la presse, focalisant l'attention sur le personnage de Saddam Hussein et sur son goût de la splendeur<sup>10</sup>. L'artiste tourne en dérision cet accent mis sur le faste des palais du dictateur, déployant dans les décombres de l'un d'entre eux une armée de femmes souriantes vaporisant des produits nettoyants. Ce montage ironique se moque de la fascination pour le personnage de Saddam Hussein et parodie l'image d'une guerre « propre » qui vient assainir un pays soumis à la débauche du despote oriental.

Plusieurs photographes s'intéressent également au rôle des images amateurs, notamment après le scandale des photographies d'exactions américaines dans la prison d'Abou Ghraïb<sup>11</sup>. Ces images sont le fait des soldats américains, qui se photographient à côté de leurs victimes, dans des situations humiliantes inspirées des pratiques sadomasochistes. Martha Rosler montre par exemple la réserviste Lynndie England, qui n'a cessé de faire la couverture des journaux lors de son procès, tenant un détenu en laisse au milieu d'une cuisine étincelante (fig. 8). Autour d'elle, plusieurs magazines affichent en couverture d'autres images de torture, notamment la célèbre silhouette d'un détenu au visage



**Fig. 7.** Martha Rosler, *Saddam's Palace (Febzeze)* (série *House Beautiful: Bringing the War Home, New Series*), 2004, photomontage, collection de l'artiste.



**Fig. 8.** Martha Rosler, *Election (Lynndie)* (série *House Beautiful: Bringing the War Home, New Series*), 2004, photomontage, collection de l'artiste.



**Fig. 9.** Martha Rosler, *Photo-op* (série *House Beautiful: Bringing the War Home, New Series*), 2004, photomontage, collection de l'artiste.



**Fig. 10.** Martha Rosler, *Cellular* (série *House Beautiful: Bringing the War Home, New Series*), 2004, photomontage, collection de l'artiste.

couvert d'un capuchon noir. Ce montage, en multipliant les sources visuelles et en montrant directement des magazines, interroge notre rapport aux images de violence, simples éléments de décor meublant un intérieur immaculé. Dans un autre montage, une femme brandit son téléphone portable dans un geste rappelant le selfie (**fig. 9**). Le visage d'un homme irakien s'affiche sur son écran ; derrière elle, dans le salon, on aperçoit des jeunes filles endormies – peut-être blessées – ou mortes et, par la fenêtre, un char et des explosions. La femme au téléphone, la bouche déformée par un cri d'enthousiasme ou d'horreur, est dupliquée, comme si la photographie avait déjà permis d'enregistrer son double pixélisé. Le titre de l'image reprend l'abréviation « *photo-op* », ou « *photo opportunity* », qui désigne une occasion de prendre une image, souvent stéréotypée. Le montage interroge la culture narcissique de l'enregistrement permanent de la vie privée : le téléphone-écran empêche-t-il de voir les explosions à l'arrière-plan ? Ou celles-ci ne sont-elles qu'une occasion de se portraiturer ? Un autre montage montre ainsi des jeunes femmes rayonnantes, là aussi armées de leurs téléphones, devant les fumées d'explosions, comme si la guerre n'était qu'un simple feu d'artifice festif (**fig. 10**).

Jean-Christian Bourcart sonde lui aussi cette violence banalisée des images amateurs, en reprenant les photographies publiées par les soldats américains sur Internet, « avec des légendes “humoristiques” : une jambe coupée aura pour titre “*Where is the rest of my shit?*”, une tête arrachée, “*Needs a hair cut*”<sup>12</sup>. » Ces trophées morbides réactualisent les deux critiques traditionnellement adressées aux images de guerre : d’une part, leur ressort voyeuriste, témoignant d’une curiosité malsaine qui aurait remplacé toute implication morale ; de l’autre, leur effet anesthésiant pour les spectateurs, à force de surexposition aux scènes les plus macabres<sup>13</sup>. Ces objections, nées dans le contexte du photojournalisme, s’élargissent aux pratiques amateurs, marquées par une compulsion frénétique et une diffusion exponentielle en ligne, ébranlant le partage du privé et du public.

Le rôle équivoque des images de violence, entre indifférence et fascination, conduit certains photographes à soulever le problème de l’esthétisation de la violence<sup>14</sup>. Les portraits de Suzanne Opton, montrant des soldats en vue rapprochée, à l’horizontale, la tête posée sur une table, jouent sur l’ambiguïté de la beauté et du macabre. Les visages paisibles et la composition travaillée des photographies évoquent des natures mortes dérangeantes. La compagnie CBS Outdoor, qui devait les afficher sur des panneaux publicitaires dans le Minnesota, a refusé de les exposer, de peur que les passants ne les confondent avec des images de soldats morts<sup>15</sup>. Suzanne Opton récuse cette interprétation : « ils n’ont pas l’air morts. C’est comme lorsque l’on voit quelqu’un face à soi la tête sur l’oreiller. Nous voyons nos amants et nos enfants dans cette position. Cela ressemble aux têtes de statues déchues, offrant au spectateur la vision intime de la figure d’une jeune personne dont la vie est en danger<sup>16</sup>. » La monumentalité de certains tirages convoque effectivement une dimension de vestige à la fois colossal et vulnérable. Cette faiblesse place le spectateur dans une position troublante : juge supérieur, coupable impuissant ou témoin perplexe. Ce trouble est magnifié par la pose statique des modèles et par le travail très élaboré de la lumière, mettant en valeur les reliefs du visage et le grain de la peau (**fig. 11**).

Nina Berman, dans la série *Marine Wedding*, joue également sur les représentations conventionnelles de la beauté et de l’horreur, rappelant la célèbre histoire de la Belle et la Bête. L’une de ses images montre la danse des mariés : la vision frontale du visage défiguré du soldat est contournée, mais l’on devine les cicatrices sur son crâne qui contrastent avec les mains manucurées de son épouse (**fig. 12**). Vue sous cet angle, la scène ressemble presque à celle d’une fin heureuse de conte de fées, où toutes les blessures seraient pensées. Les projets photographiques sur les vétérans mettent en doute la possibilité d’une réinsertion indolore, qui effacerait l’expérience du conflit.



**Fig. 11.** Suzanne Opton *Soldier L. Jefferson—Length of Service Undisclosed*, [vers 2006], épreuve numérique, site de l’artiste.



**Fig. 12.** Nina Berman, cliché issu de la série *Marine Wedding*, 2006, épreuve numérique, site de l'artiste.

La guerre en Irak a des répercussions concrètes dans la vie des soldats et de leurs familles, sur le sol américain. Les études sur le syndrome de stress post-traumatique, relayées par la presse, ont permis une prise de conscience de ce phénomène<sup>17</sup>. Cette médiatisation explique la démarche presque thérapeutique de Jennifer Karady, qui invite des vétérans à mettre en scène leurs traumas, dans une forme de catharsis visuelle (**fig. 13**). Chaque image est le fruit d'un dialogue au long cours avec les anciens soldats, à partir d'entretiens, de plans et de dessins réalisés sur des Polaroid afin de chorégraphier la prise de vue et de donner une forme visuelle à des épisodes marquants de leur expérience au front<sup>18</sup>. L'intrusion de la guerre dans l'espace privé interroge la place des soldats dans la société civile et notre rapport aux images de violence, à commencer par celles des médias et des amateurs. Tour à tour banalisées ou sublimées, ces dernières exercent un pouvoir de fascination et ponctuent notre accès à l'information.

## Nostalgie du Vietnam et politisation de l'intime

À travers ce dispositif, les photographes convoquent aussi un imaginaire historique, celui du militantisme pacifiste américain. L'intervention en Irak est présentée comme un second Vietnam, une guerre impérialiste et injuste, entraînant le sacrifice inique de soldats et de civils. Cette comparaison permet de mettre en doute la légitimité du conflit. Reprenant le principe de montage expérimenté lors de la guerre du Vietnam, Martha Rosler expose ses deux séries à la galerie Gorney Bravin + Lee en novembre 2004 et choisit de ne plus les dissocier. Cette autocitation fait profiter à la nouvelle série du succès de la première. La référence au Vietnam est aussi sollicitée parce qu'elle représente un âge d'or de la mobilisation pacifiste et du photojournalisme, une époque mythologisée où les images semblaient jouer un rôle décisif, à même de renverser l'opinion<sup>19</sup>. Ce rappel historique donne du poids aux œuvres pacifistes et les ancre dans des filiations artistiques et militantes. Il répond à plusieurs attentes : réinsertion de la guerre dans l'histoire nationale et travail de mémoire. Le télescopage des montages sur le Vietnam et sur l'Irak redouble ainsi la portée du travail de Rosler.

Les montages qui introduisent la guerre dans l'espace privé s'inscrivent dans une seconde tradition, celle des combats féministes. Le féminisme a parfois été perçu comme désuet par les pacifistes, il a même pu être discrédité : les femmes s'engageraient « naturellement » contre la guerre, en raison de leur tendance à protéger la vie en tant que mères<sup>20</sup>. Leur implication « instinctive » ne relèverait pas d'une position rationnelle et critique. Ces stéréotypes témoignent du caractère genré des catégories de guerre et de paix<sup>21</sup>. La sphère intime, celle de la maison, serait associée aux femmes, et la guerre demeurerait l'apanage des hommes. Les montages confrontant ces deux univers invitent frontalement à remettre en cause ces catégories. Martha Rosler, très engagée dans les mouvements féministes, tourne en dérision ces préjugés. Elle investit ainsi l'espace de la cuisine (voir fig. 1), où s'alignent les objets de consommation et d'asservissement des femmes – ces ustensiles qu'elle avait énumérés dans sa vidéo de 1975, *Semiotics of the Kitchen*.



**Fig. 13.** Jennifer Karady, *Former Sergeant Jose Adames*, U.S. Marine Corps Recon, Stinger Gunner, 1st Platoon, Alpha Company, veteran of Operation Iraqi Freedom; Brooklyn, NY, 2009, épreuve numérique, 121,9 × 121,9 cm, collection de l'artiste.

La représentation de ces intérieurs suréquipés soulève également une autre question : le mode de vie consumériste américain n'implique-t-il pas une politique étrangère impérialiste, qui permet d'assurer l'approvisionnement continu en produits à bas coût ? Le montage met en relation ces deux aspects. L'espace du foyer n'est donc pas nécessairement déconnecté de la scène publique, bien au contraire. La sphère domestique est *aussi* un espace politique, comme le souligne le mot d'ordre féministe de la fin des années 1960 : « le personnel est politique<sup>22</sup> ». Suzanne Opton, en installant des portraits intimistes dans l'espace public, sur des panneaux publicitaires, opère ainsi un brouillage des catégories du privé et du public. Le choix du panneau publicitaire invite à explorer les liens entre stratégie militaire et société de consommation. La confrontation de l'intime et du conflit instruit dès lors une double politisation de l'espace national et du sanctuaire du foyer, la dissonance entre les éléments hétérogènes du montage élargissant la sphère du débat public.

## Chirurgie du montage et mariage précaire des images

La stratégie du montage renvoie à des exemples plus anciens, dans le sillage de la Première Guerre mondiale, lorsque plusieurs penseurs et artistes interrogent ses usages dans les domaines du cinéma et de la photographie, comme Sergueï Eisenstein, Bertolt Brecht, John Heartfield et Walter Benjamin. Martha Rosler revendique cette filiation historique et théorique<sup>23</sup>. George Didi-Huberman, dans son essai *Quand les images prennent position*, retrace une généalogie de cette pensée du montage<sup>24</sup>. Pour lui, ces artistes sont en fait confrontés à un même problème : comment faire entrer l'image en politique sans l'enfermer dans les limites de la doctrine ? L'enjeu est de maintenir l'image ouverte, de ménager un suspens interrogatif et d'échapper aux restrictions de l'affirmation univoque, quitte à prendre le risque de l'absurde ou même de l'incompréhension<sup>25</sup>. Le montage ne propose pas de comprendre le monde, mais d'instituer un rapport inédit aux images qui le documentent. Il constitue un mode d'approche privilégié des conflits armés, une réponse à la violence qui reprend et détourne leur brutalité. Le célèbre photomontage de Man Ray, *Rencontre d'une machine à coudre et d'un parapluie sur une table de dissection* (1932-1933), cristallise la férocité du geste du montage, opération chirurgicale de découpe et de suture, chirurgie des images qui serait une posture possible face à la guerre<sup>26</sup>. L'un des montages de Martha Rosler contre la guerre au Vietnam met en scène cette chirurgie visuelle (**fig. 14**). À la jambe manquante d'une jeune fille amputée répond son bras découpé cette fois-ci par les ciseaux de la photographe. Le montage redouble la mutilation du personnage, prolongeant la blessure physique par une violence plastique. Aux États-Unis, le montage pacifiste soulève la question du rôle des artistes dans l'espace politique national. Du point de vue de la propagande, les activistes pacifistes sont des traîtres qui se placent du côté de l'ennemi et mettent en péril la cohésion nationale. Leurs montages mettent en scène la violation du territoire sacré de la nation. Ils opèrent une forme d'agression militaire par l'image.

Malgré tout, en opérant cette violation, les pacifistes renouent avec le pacte américain, celui des origines de la nation. Leur geste de rupture est aussi un engagement civique. Pour comprendre cette idée, il faut revenir sur la tradition perfectionniste de la philosophie américaine et la lecture qui en est proposée par Olivier Abel<sup>27</sup>. L'une des pensées fondant cette tradition est celle de John Milton, qui déploie le premier, dans *Doctrine et discipline du divorce*, en 1643, un paradigme de la rupture. Milton soutient qu'il n'y a pas de mariage sans divorce : on ne peut penser l'accord sans droit au désaccord. La fragilité du lien devient alors paradoxalement sa force, car il ne tient que du consentement sans cesse renouvelé, de la possibilité de le rompre. Milton associe les libertés domestique, religieuse et politique : le droit du divorce, le droit d'abjurer sa religion et le droit de sortir de la société constituent les différents aspects de cette doctrine de la séparation.



**Fig. 14.** Martha Rosler, *Tron (Amputee)* (série *House Beautiful: Bringing the War Home*), 1967-1972, photomontage, collection de l'artiste.

Le fait de chercher un meilleur soi, même au prix de la rupture et du départ, fonde la tradition perfectionniste de l'exigence. Les premiers colons rompent avec l'Angleterre pour fonder les colonies d'Amérique. Le début de la Déclaration d'indépendance de 1776, qui entérine la séparation des colonies d'avec la métropole britannique, fait de la dissidence une exigence patriotique fondamentale lorsque les gouvernements ne remplissent plus leurs obligations<sup>28</sup>. Ces quelques phrases furent ensuite citées par de nombreux mouvements contestataires. La dissidence n'est donc pas une trahison. C'est un retour à l'exigence qui légitime la création du pays, une refondation du lien citoyen dans toute sa précarité. Certains activistes, comme le groupe des Artists Against War, se réclament d'un tel geste citoyen. En réponse aux critiques qui présentaient leurs actions comme déloyales, ils diffusent, dans le cadre du *Dissent Sticker Project*, des autocollants avec des citations des fondateurs de la nation et de figures plus récentes, afin de prouver qu'au contraire, le dissentiment est patriotique.

Les montages pacifistes mettent en scène la possibilité de rupture sans laquelle le pacte citoyen n'a plus de sens, révélant cette fragilité qui lui donne toute sa valeur. Les photographes figurent le retour sur le sol national des conflits menés à l'étranger, forme d'invasion visuelle dévoilant les failles de leur pays. Ils déploient la vulnérabilité du pacte civique et lui rendent une envergure qui dépasse l'adhésion irréfléchie ou le consentement tacite. La technique du montage opère dès lors une forme de mariage précaire des images, dans lequel la possibilité du divorce, de la séparation, n'est jamais exclue.

Les montages fondés sur l'intrusion du conflit en Irak dans des espaces familiers répondent d'abord à des représentations médiatiques contestées et au trouble suscité par les images de violence. Ils transgressent les catégories de l'intime et du public, invitant à une politisation de la sphère privée. Ce dispositif s'inscrit dans l'histoire



**Fig. 15.** Gohar Dashti, *Today's Life and War*, 2008, épreuve numérique, 105 × 70 cm, collection de l'artiste.

de l'activisme américain, de la mobilisation pacifiste contre le Vietnam à la tradition de la dissidence en passant par l'engagement féministe. La mobilisation de cet imaginaire politique, parfois revendiquée, est une source de légitimité artistique. Elle actualise aussi la position critique et citoyenne des artistes pacifistes, qui renouvellent le geste du montage, de la projection à la mise en scène. Leurs œuvres interrogent notre consommation d'images d'actualité, les conséquences de la politique étrangère américaine, la condition des populations civiles et des vétérans. Elles opèrent une forme d'agression militaire par l'image exposant les failles du pacte civique américain. Au tournant des années 2010, plusieurs artistes iraniens se sont emparés de cette même stratégie visuelle<sup>29</sup>. Gohar Dashti travaille ainsi sur la mémoire des guerres qui ont marqué son pays, et met en scène la vie quotidienne d'un jeune couple au sein de paysages de fiction ravagés. Dans l'une de ses photographies, les deux protagonistes étendent leur linge immaculé sur des barbelés, vision tout à la fois absurde et provocatrice, grave et poétique (fig. 15). Si « le linge sale se lave en famille », les efforts de nettoyage menés en privé semblent ici se heurter inéluctablement au souvenir d'un passé ruiné.

Clara Bouveresse est maîtresse de conférences à l'université d'Évry – Paris-Saclay. Spécialiste de photographie, elle a publié une *Histoire de l'agence Magnum* (Flammarion, 2017), le catalogue d'une exposition présentée aux Rencontres de la photographie d'Arles, *Femmes à l'œuvre, femmes à l'épreuve. Eve Arnold, Abigail Heyman, Susan Meiselas* (Actes Sud, 2019) et les trois volumes consacrés aux femmes photographes par la collection « Photopoché » (2020).

## NOTES

1. Courriel à l'autrice, 21 juin 2020.

2. Ce slogan est diffusé par les mouvements de la gauche radicale américaine de la fin des années 1960 et des années 1970, notamment par John Gregory Jacobs (du collectif du Weather Underground) lors des Days of Rage de Chicago, en octobre 1969. La série *Bringing the War Home* est l'une des plus connues de Martha Rosler. Son travail, qui se prête aux filiations théoriques, revendiquées par l'artiste (voir n. 24) car sources de légitimité, est largement commenté : C. De Zegher (dir.), *Martha Rosler: Positions in the Life World*, Birmingham / Vienne / Cambridge, Ikon Gallery / Generali Foundation / MIT Press, 1998 ; I. Schube (dir.), *Martha Rosler: Passionate Signals*, Hanovre / Ostfildern-Ruit, Sprengel Museum / Hatje Cantz, 2005 ; V. Mavridorakis, D. Perreau et E. Zabunyan (dir.), *Martha Rosler: Sur/sous le pavé*, Rennes, PUR, 2006.

3. Jean-Christian Bourcart commente cette série sur son site [en ligne] [www.jcbourcart.com/p.php?p=pages%2F01-Photography%2F10-Collateral](http://www.jcbourcart.com/p.php?p=pages%2F01-Photography%2F10-Collateral), où l'on trouve aussi des entretiens avec Brigitte Ollier (2004) et avec Caroline Hoctan et Isabelle Rozenbaum (2009).

4. Ce projet est le fruit d'une collaboration avec Susan Reynolds. Voir le site du projet *Soldiers*, [en ligne] [www.soldiersface.com](http://www.soldiersface.com), et celui de la photographe, [en ligne] [www.suzanneopton.com](http://www.suzanneopton.com). Un texte de Suzanne Opton est disponible dans *Visura Magazine*, 9, janvier 2009, [en ligne] [www.visuramagazine.com/vm/suzanne-opton](http://www.visuramagazine.com/vm/suzanne-opton). Voir aussi V. Aletti, « Wartime Portraits », *The New Yorker*, 12 février 2007, [en ligne] [www.newyorker.com/magazine/2007/02/12/wartime-portraits](http://www.newyorker.com/magazine/2007/02/12/wartime-portraits) ; J. Casper, « Soldier: A Series of Portraits by Suzanne Opton », *Lens Culture*, s. d. [en ligne] [www.lensculture.com/articles/suzanne-opton-soldier](http://www.lensculture.com/articles/suzanne-opton-soldier).

5. Cette photographie a remporté en 2007 le prix World Press Photo dans la catégorie « Portraits. Singles ». Voir les critiques : H. Cotter, « Behind Nina Berman's Lens: The Faces that Speak Volumes about the Iraq War », *The New York Times*, 24 août 2007, [en ligne] [www.nytimes.com/2007/08/24/arts/24iht-portraits.1.7238952.html](http://www.nytimes.com/2007/08/24/arts/24iht-portraits.1.7238952.html) ; R. E. Kott, « Wedding Gaze », *University of Chicago Magazine*, 2010, [en ligne] [magazine.uchicago.edu/1006/arts\\_sciences/wedding-gaze.shtml](http://magazine.uchicago.edu/1006/arts_sciences/wedding-gaze.shtml).

6. Sur le positionnement réflexif dans le documentaire contemporain : F. Gierstberg (dir.), *Positions Attitudes Actions: Social and Political Commitment in Photography*, Rotterdam, Nederlands Foto Instituut, 2000 ; *Documentary Now! Contemporary Strategies in Photography, Film and the Visual Arts*, Rotterdam, NAI Publishers, 2005. Sur la pratique documentaire : J. Kempf, « La photographie documentaire contemporaine aux États-Unis », *Transatlantica*, 2, 2014, [en ligne] [journals.openedition.org/transatlantica/7127](http://journals.openedition.org/transatlantica/7127).

7. Sur le traitement médiatique de la guerre en Irak : S. Allan et B. Zelizer, *Reporting War: Journalism in Wartime*, Londres, Routledge, 2004 ; M. Griffin, « Picturing America's 'War on Terrorism' in Afghanistan and Iraq: Photographic Motifs as News Frames », *Journalism*, 5/4, 2004, p. 381-402 ; J.-M. Charon et A. Mercier (dir.), *Armes de communication massive. Informations de guerre en Irak : 1991-2003*, Paris, CNRS, 2004.

8. L. Veray, « De la force redoutée des images aux images fortes diffusées », dans *ibid.*, p. 101-109.

9. J.-F. Bureau, « *Embedded* : le reportage de guerre *live* », dans *ibid.*, p. 83-87.

10. S. Fahmy et D. Kim, « Picturing the Iraq War. Constructing the Image of War in the British and US Press », *International Communi-*

*cation Gazette*, 70/6, décembre 2008, p. 443-562 ; C. B. Schwalbe, B. W. Silcock et S. Keith, « Visual Framing of the Early Weeks of the U.S.-Led Invasion of Iraq », *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 52/3, 2008, p. 448-465.

11. Sur le scandale d'Abou Ghraïb : S. Sontag, « Regarding the Torture of Others », *The New York Times*, 23 mai 2004, [en ligne] [www.nytimes.com/2004/05/23/magazine/regarding-the-torture-of-others.html](http://www.nytimes.com/2004/05/23/magazine/regarding-the-torture-of-others.html). Voir aussi fig. 2.

12. Présentation de la série *Collateral* par Jean-Christian Bourcart sur son site, 2005, [en ligne] [www.jcbourcart.com/p.php?p=pages%2F01-Photography%2F10-Collateral](http://www.jcbourcart.com/p.php?p=pages%2F01-Photography%2F10-Collateral).

13. Sur l'anesthésie : S. Sontag, *On Photography*, New York, Farrar, Straus et Giroux, 1977 ; *ead.*, *Regarding the Pain of Others*, New York, Farrar, Straus et Giroux, 2003. Sur le voyeurisme : Martha Rosler, « Post-documentary, Post-photography », dans *Decoys and Disruptions: Selected Writings, 1975-2001*, Cambridge, MIT Press, 2004, p. 151-206. Sur l'histoire des photographies de guerre : T. Blondet-Bisch, R. Frank *et al.* (dir.), *Voir / ne pas voir la guerre. Histoire des représentations photographiques de la guerre*, Paris, Somogy / BDIC, 2001 ; V. Williams, « Simples documents ? Art, photojournalisme, guerre. De 1980 à aujourd'hui », dans *Face à l'histoire, 1933-1996. L'artiste moderne devant l'événement historique*, cat. exp. (Paris, Centre Georges-Pompidou, 1996), Paris, Centre Georges-Pompidou, 1996, p. 523-527 ; M. Guerrin, « Crise du reportage de guerre », *La Recherche photographique*, 6, juin 1989, p. 56-61 ; *id.*, *Profession photoreporter. Vingt ans d'images d'actualité*, Paris, Centre Georges-Pompidou / Gallimard, 1988.

14. Voir notamment A. Solomon-Godeau, « Photographier la catastrophe », *Terrain*, 54, 2010, p. 56-65 ; M. Reinhardt (dir.), *Beautiful Suffering. Photography and the Traffic in Pain*, Chicago, University of Chicago Press, 2007.

15. S. Saulny, « Battles Over Billboard Space Precede G.O.P. Gathering », *The New York Times*, 29 août 2008, [en ligne] [www.nytimes.com/2008/08/30/us/politics/30billboard.html?\\_r=1](http://www.nytimes.com/2008/08/30/us/politics/30billboard.html?_r=1).

16. D. Nasaw, « US Election: Billboards of US Soldiers Cancelled in Host City of Republican Convention », *The Guardian*, 28 août 2008, [en ligne] [www.guardian.co.uk/world/2008/aug/28/selections2008.media](http://www.guardian.co.uk/world/2008/aug/28/selections2008.media).

17. T. Armstrong et B. Olatunji, « PTSD in the Media: A Critical Analysis of the Portrayal of Controversial Issues », *Scientific Review of Mental Health Practice*, 7/1, 2009, p. 55-60.

18. Voir le film documentaire de Jennifer Karady, *Soldiers' Stories from Iraq and Afghanistan: The Artist's Process*, 2019, The Big Pieces Company, Green Series, 18 min.

19. Sur « la nostalgie des années Vietnam » dans la mobilisation des artistes anti-guerre à New York : L. Ucciani, « Art et politique », *Noesis*, 11, 2007, p. 63-74. Sur son rôle dans le cadre de la reconnaissance institutionnelle : A. C. Danto, « American Self-Consciousness in Politics and Art », *Artforum International*, 43/1, septembre 2004, [en ligne] [www.artforum.com/print/200407/american-self-consciousness-in-politics-and-art-7391](http://www.artforum.com/print/200407/american-self-consciousness-in-politics-and-art-7391). Sur la photographie de guerre : C. Rouquet, « Les icônes du Vietnam et leur pouvoir. Mécanismes de consécration des images photojournalistiques et rhétorique de l'influence des médias depuis la guerre du Vietnam », thèse de doctorat, université Paris-Diderot, 2017.

20. V. Roussel, « Les artistes américains contre la guerre en Irak », dans J. Balasinski et L. Mathieu (dir.), *Art et Contestation*, Rennes, PUR, 2006, p. 65-85.

21. V. Roussel, « Les femmes, l'art et la guerre en Irak. Consolidation et subversion des stéréotypes de genre (enquête) », *Terrains et Travaux*, 13, 2007, p. 73-89.
22. C'est le titre d'un essai de C. Hanisch, « The Personal is Political », dans *New York Radical Women* (éd.), *Notes from the Second Year: Women's Liberation*, New York, s. é., 1970, p. 76-77.
23. *A Conversation with Martha Rosler*, Villeurbanne, Institut d'art contemporain, 1999 ; Zahia Rahmani (dir.), *Martha Rosler Library*, cat. exp. (Paris, INHA, 2007), Paris, INHA, 2007.
24. G. Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1*, Paris, Minuit, 2009.
25. *Ibid.* Sur la dialectique du montage : J. Aumont, *Montage Eisenstein*, Paris, Albatros, 1979 ; S. Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge, MIT Press, 1989.
26. Je m'appuie ici sur l'analyse des photomontages surréalistes par P.-A. Michaud, « La coalescence et la suture », dans *La Subversion des images. Photographie, film, surréalisme*, Paris, Centre Pompidou, 2009, p. 173-177.
27. O. Abel, *Doctrine et discipline du divorce (1643-1644)*, trad. C. Tournu, Paris, Belin, 2005.
28. « *When, in the course of human events, it becomes necessary for one people to dissolve the political bonds which have connected them with another, and to assume among the powers of the earth, the separate and equal station to which the laws of nature and of nature's God entitle them, a decent respect to the opinions of mankind requires that they should declare the causes which impel them to the separation.* » The Declaration of Independence, 4 juillet 1976.
29. Reza Aramesh, photographe iranien installé à Londres, utilise des photographies de presse pour reconstituer des scènes de guerre dans des manoirs ou des salles de musée (série *Actions*, 2011). Saba Alizadeh, dans la série *Light and Soil* (2011), projette des photographies de soldats iraniens sur des meubles à l'intérieur de maisons. Shadi Ghadirian, dans *Nil nil* (2008), installe des objets symbolisant la guerre (armes, équipement) au milieu d'éléments de la vie domestique (une table, une chambre, un réfrigérateur, une coupe de fruits...).

## CRÉDITS ICONOGRAPHIQUES

**Fig. 1, 2, 7-10 et 14.** © Martha Rosler. Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de Mitchell-Innes & Nash, New York.

**Fig. 3.** © Jean-Christian Bourcart. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.

**Fig. 4 et 11.** © Suzanne Opton. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.

**Fig. 5 et 12.** © Nina Berman. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.

**Fig. 6 et 13.** © Jennifer Karady. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.

**Fig. 15.** © Gohar Dashti. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.