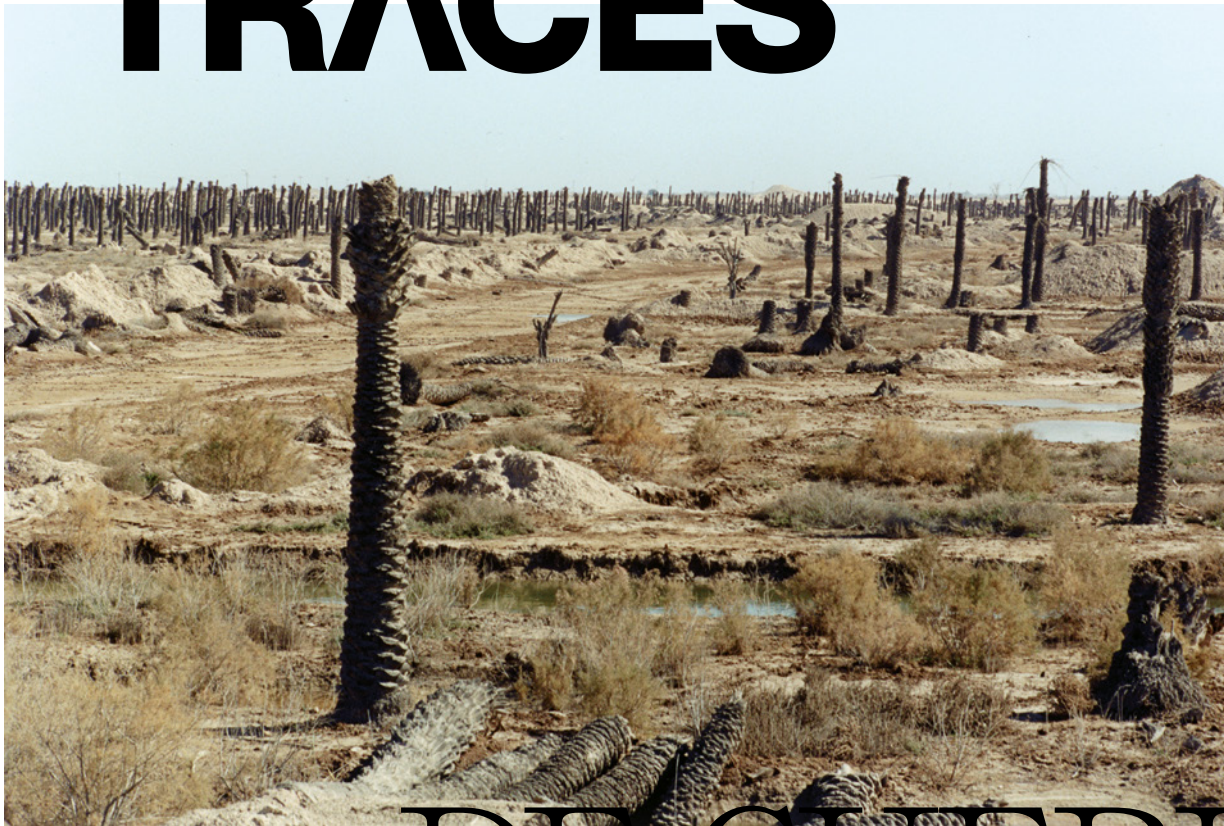


TRACES

Sophie Ristelhueber, *Irak* (troisième partie d'un triptyque), 2001, publié dans *Traces de guerre*, p. 17



DE GUERRE

L'art même : *Traces de guerre se propose de penser la guerre à partir de ses traces, dès lors depuis le rivage de la paix. Pouvez-vous, Thomas Berns, Deborah V. Brosteaux, développer la singularité de l'approche que les études, les vôtres, celles des autres contributeurs, philosophes, plasticiens, mettent en œuvre et définir en quoi questionner la guerre depuis les traces qu'elle a laissées déplace les distinctions traditionnelles (entre guerre et paix, réalité matérielle et réalité psychique, vie et mort) ?*

Thomas Berns : Guerre et paix s'opposent parfaitement, et ceci vaut aussi bien pour l'opinion commune que pour les philosophes ou les juristes. Réfléchir la guerre depuis ses traces, c'est la penser depuis la paix, en compliquant donc l'évidence de leur vis-à-vis (comme Foucault, mais sur un autre mode, quand il dit qu'il faut inverser la formule de von Clausewitz et considérer que la politique n'est autre que la poursuite de la guerre par d'autres moyens). La guerre laisse des traces dans la paix et nous devons traquer celles-ci, et ce non seulement dans les politiques de mémoire c'est-à-dire là où la guerre s'affiche dans la paix comme un souvenir de ce qui est passé, mais dans tous les envers de cette mémoire, dans les multiples résonances de la guerre qui ne passent pas, ou alors dans la mémoire elle-même quand celle-ci n'est que la mémoire des vainqueurs et qu'il faut rétablir d'autres mémoires. Par définition, suivre ces traces nous amène à emprunter des chemins divers, que ce soit l'histoire des vaincus ou les répétitions des traumatisés, mais aussi des trajectoires plus discrètes voire cachées, recouvertes, niées. Dans tous les cas, ces traces doivent être suivies dans leur matérialité singulière : elles n'existent pas sur un mode théorique.

AM : *La question des traces, je dirais des stigmates, laissées par la guerre au présent engage une réflexion sur la représentation, le regard, la mémoire de la destruction, le témoignage, la guerre des images au sens où Baudrillard l'a thématisée. Comment les traces sont-elles à même d'empêcher la fermeture de l'Histoire dans un récit unique, celui des vainqueurs ? Comment font-elles blocage comme tu l'écris dans ton introduction, Deborah ?*

Dirigé par Thomas Berns et Deborah V. Brosteaux, l'ouvrage collectif *Traces de guerre* rassemble des regards de philosophes, de plasticiens, d'artistes chercheurs qui s'emparent de la question du rapport de la guerre à ses traces matérielles et psychiques, abondantes ou lacunaires, prises entre témoignage et oubli, entre attestation et précarité. Entretien avec les concepteurs de ce volume décisif.



Sarah Vanagt, *Balustrade du Tribunal pour l'ex-Yougoslavie*, publié dans *Traces de guerre*, p. 128

Déborah V. Brosteaux: la trace n'est trace que pour un regard en décalage (temporel, spatial...) avec les événements. En pleine guerre, les longs sillons des tranchées sont uniquement des lignes de défense; ils ne deviennent des traces qu'ensuite, lorsque plus aucun soldat ne s'y tient à couvert. Dire qu'il y a des traces, c'est dire que quelque chose persiste après-coup: les ruines, les mines, les déchets toxiques; ou qu'un fragment de l'événement a été prélevé, extrait de son contexte, et amené ailleurs, que ce soient les images de guerre qui circulent dans les médias, et qu'on regarde de chez nous, ou les traces prélevées sur une scène de crime de guerre pour en faire des pièces à conviction devant un Tribunal. Une trace c'est, comme on le répète souvent, la présence d'une absence.

Rassembler les traces, les conserver, les transmettre, les protéger de leur effacement, les faire insister contre les dénis présents et à venir, est un souci permanent pour beaucoup de personnes directement exposées aux violences guerrières ou génocidaires. Nous avons toutes et tous en tête le nombre écrasant de journalistes gazaoui-e-s tué-e-s dans l'exercice de leur fonction, directement ciblé-e-s en raison de leur effort pour produire de telles traces. Et nous savons que c'est entre autres à nous, citoyen-ne-s des États complices du génocide, que leurs images s'adressent. Cette adresse pose directement la question de nos responsabilités face aux traces qui nous parviennent.

En plus de rassembler les traces de la violence, celles et ceux qui résistent et survivent aux destructions guerrières tentent également, bien souvent, de préserver les traces du monde qui est en train d'être détruit. Garder, par exemple, la trace de la maison qu'il a fallu quitter, comme le font les Palestiniens qui en conservent la clé, pas seulement pour se souvenir, mais bien matérialiser leur droit au retour.

Si le soin des traces est éminemment politique, c'est bien sûr parce que les guerres menées contre les populations, et par excellence les génocides, vont avec l'aspiration de la puissance dominante à "tourner la page", à "en finir une bonne fois pour toutes" pour "passer à autre chose". Tout ordre né de la guerre repose sur des déréalisations du passé et des injonctions à s'identifier à l'histoire des vainqueurs. Les traces font que ces récits ne sont jamais clos, ne peuvent jamais s'imposer une bonne fois pour toutes. C'est pourquoi "effacer les traces", celles de la violence et celles de l'histoire des vaincus, est la grande préoccupation du vainqueur. Mais les traces et le soin des traces sont terriblement obstinés, et d'ailleurs même l'effacement laisse des traces, si bien que cette ré-écriture reste toujours fragile, quelle que soit la force déployée pour l'imposer. Généralement les vainqueurs le savent.

TB: J'ajouterai seulement ceci: il ne s'agit pas ainsi de rétablir la vérité de la guerre, une vérité qui remplacerait une vérité reçue qui ne serait en quelque sorte "que" celle des vainqueurs. Partir des traces de la guerre, c'est aussi reconnaître que de celle-ci nous n'avons jamais que des traces, rien d'autre que des traces: des traces énormes et monstrueuses dont la guerre est la fabrique, mais aussi des traces cachées, des traces oubliées, des traces inventées, etc. Et la guerre se joue dans ces traces, par elles, entre elles, etc.

AM: Thomas, à partir de l'épisode biblique de la femme de Loth, de ses représentations dans l'histoire de l'art, tu élabores une réflexion sur l'organisation du regard de la destruction, sur la distinction entre regard autorisé (celui qui réussit à s'arracher à la capture par la destruction) et regard condamné, interdit (celui de la femme de Loth, suivi par son châtement, être changée en statue de sel). Pourrais-tu tracer la genèse, définir les contours et les enjeux de l'interdit dont est frappé le regard de Loth qui se retourne et voit la ville de Sodome en flammes? Comme dans le chef d'Eurydice, se retourner lui vaut d'être châtiée. Enfin, comment la pensée de Walter Benjamin, son histoire des vaincus, sa volonté "d'honorer la mémoire des sans noms" t'a-t-elle permis d'éclairer la femme de Loth?

TB: Ce qui m'a frappé au point d'orienter définitivement tout ce que je peux imaginer sur la question de la violence est que "celle" qui, au final, ne fait rien d'autre que vouloir voir ce qui était à elle et qui a été détruit par la violence, celle qui doit quitter sa terre et ne peut que vouloir la regarder une dernière fois, et rien d'autre que cela, celle qui est donc l'expression même d'un regard vers les traces de la guerre, de cette guerre qui la condamne à fuir sa terre... Eh bien, celle-là est aussi celle qu'on doit oublier, celle qui devient sel (ce sel qui lui-même désertifie), celle qui n'a pas de nom qui lui est propre. Double violence qui est celle de la guerre: tu es privé-e de ta terre et tu dois te taire. Car ce qui est consternant dans le texte de la Genèse qui évoque la femme de Loth et fait d'elle celle qui doit être oubliée est qu'un autre regard serait possible, légitime, assuré de postérité: celui d'Abraham qui, lui, comprend et accepte la violence en la resituant dans un projet plus large. C'est donc bien l'attention à ce qui ne porte sur rien d'autre que la trace monstrueuse de la guerre qui est présentée comme ce qui doit être oublié: et c'est là ce que Benjamin me semble percevoir dans son texte tellement énigmatique "Sur le concept d'histoire", où l'on palpe véritablement tous les vents contraires (ceux de l'histoire comme progrès) qu'il faut affronter pour regarder avec les vaincus. Mais c'est aussi ce redoublement de la violence que permettent de sentir les quelques artistes ou poètes (il n'y en a pas tant!) qui ont quand même tenu à montrer la femme de Loth, à nous faire sentir la torsion d'un corps qui ne peut que se retourner et qui, ce faisant, est condamné. Ici, l'art et la littérature ont toute leur vocation car les mots manquent inévitablement à la théorie pour faire sentir ce regard en arrière aussi bien que son effacement.

AM: Si les traces posent un geste qui lutte contre l'effacement, contre l'oubli, elles sont aussi éminemment fragiles, menacées de disparition. Aux traces de guerre, le nazisme (mais aussi d'autres régimes) a opposé la guerre des traces, la guerre faite aux traces, la volonté de détruire les preuves, les témoignages du génocide, ce que Juliette Simont interroge à propos du film de Claude Lanzmann, Shoah. Dans ton étude, Déborah, tu convoques Sebald, notamment De la destruction comme élément de l'histoire naturelle, et tu analyses une double destruction, celle des villes bombardées durant la Deuxième Guerre mondiale et celle qui, par la suite, prend le visage d'un oubli actif du passé. Pourrais-tu déplier cette dialectique se soldant par une reconstruction qui exige le refoulement des ruines?

DVB: Je suis arrivée à la question des ruines européennes et de leur effacement en réalisant à quel point il pouvait nous être difficile de mettre en relation les histoires contemporaines des rescapé-e-s, fuyant leurs villes bombardées, et les histoires européennes de la destruction. Comment se fait-il que cette réalité des ruines puisse nous



Photographie aérienne montrant la manipulation de tombes près d'Izibica, pendant la guerre du Kosovo en 1999.
Source : Département d'Etat américain. Publiée dans *Traces de guerre*, Susan Schuppli, "Examen contradictoire", p. 145



paraître tellement étrangère, alors même qu'énormément d'habitant-e-s d'Europe vivent aujourd'hui dans des villes qui ont été ravagées pendant la Deuxième Guerre mondiale ?

Un des éléments pour comprendre ce sentiment d'étrangeté, c'est la tournure qu'a pris la Reconstruction après 1945. Celle-ci consistait moins à se demander comment entretenir des liens avec ce qui avait été perdu que d'enjoindre à sécher ses larmes et à couper les liens avec le passé, de convertir la perte en une occasion de table rase, au nom de la modernisation et du progrès.

Ici j'essaie de retracer une histoire de la destruction à travers l'effacement de ses traces. C'est une sorte d'enquête philosophique née de la rencontre entre une expérience et un texte : d'un côté, le fait d'avoir vécu en Allemagne, dans une région où toutes les villes ont été massivement bombardées et reconstruites — et ce sentiment étrange, où l'on sent très concrètement qu'un désastre a eu lieu dans les centres-villes, puisqu'il n'y a presque plus aucune rue ou maison ancienne, mais où en même temps il n'y a justement quasiment plus aucune trace de la guerre, puisque tout est reconstruit. Et cette expérience m'a amenée à me pencher sur un texte de l'écrivain allemand W.G. Sebald, *De la destruction*, qui aborde la Reconstruction en Allemagne en disant qu'elle a été la mise en œuvre d'une sorte d'amnésie collective, un empressément à faire table rase, à oublier l'expérience de la guerre, en se tournant résolument vers l'avenir. Ce n'est pas un hasard bien sûr si Sebald, dont l'existence a été façonnée par les silences et les amnésies de l'après-guerre allemand, convoque lui aussi la figure de la femme de Loth.

AM: Pouvez-vous parler du choix des photographies de **Sophie Ristelhueber** dans l'introduction, développer sa représentation de la violence, la manière dont ses images constituent une machine de guerre (au sens de Gilles Deleuze et de Félix Guattari) contre la guerre, contre l'imagerie militaire ? En quoi sa vision du réel est-elle poétique, à la fois poétique et politique ? Comment évite-t-elle toute esthétisation de la guerre, de son tissu cicatriciel ?

TB: Merci, Véronique, de nous mettre immédiatement et explicitement face à ce danger d'une esthétisation de la guerre et plus globalement d'une fascination esthétique pour celle-ci. Car ce danger est en effet inhérent à notre projet de livre sur les traces de la guerre et, à ce titre, développer un tel projet consistait précisément à poser et à se poser sans cesse cette question de la fascination. C'est à ce même titre que les photos de Sophie Ristelhueber (mais aussi toutes les autres expressions ou reprises des traces de la guerre qui figurent dans le volume) ont été choisies : elles disent la violence de la guerre, en donnent les traces et se débattent véritablement pour en expulser toute forme de fascination, c'est-à-dire elles s'efforcent de n'être que trace et sont cet effort.

DVB: Je ne sais pas si une trace qui n'est vue que comme trace échappe nécessairement à son esthétisation. On pourrait dire au contraire que pour résister aux esthétisations, il faut contextualiser au maximum : considérer une trace en tant qu'elle est trace de cette maison-ci, où vivait telle famille, et qui a été détruite à telle date, par telle armée, dotée de tels moyens militaires, produits par telle entreprise etc. Bref, résister à l'esthétisation ce serait remonter la trace sensible aux faisceaux des conditions matérielles, des effets vécus et charnels, des circonstances et des logiques dont elle témoigne.

Les photographies de Ristelhueber se tiennent sur un fil. Si elles ont quelque chose en commun avec les gestes esthétisants, c'est dans la mesure où elles fonctionnent en faisant abstraction des contextes. Mais les façons de résister aux esthétisations sont multiples — et je pense que Ristelhueber développe sur ce point ses propres stratégies. Pour Walter Benjamin, l'esthétisation repose sur une illusion d'imédiateté, sur l'impression que la réalité capturée par l'image ne peut être autre que ce qu'elle est, et s'en trouve comme transfigurée. Le travail de Ristelhueber résiste à l'esthétisation précisément sur ce point : rien n'y est immédiat, tout y est déplacé, médié. Elle photographie des cicatrices postopératoires dans un hôpital parisien pour nous parler de la guerre en ex-Yougoslavie ; elle part en Irak et n'expose à son retour que des photographies de troncs de palmiers étêtés, brûlés, ou étendus sur le sol. Elle déplace le regard vers des petits faits, des détails, qui résistent à la dévitalisation du visible dans des représentations-clichés.

AM: La question de la représentation de la guerre est au cœur du travail de la cinéaste et plasticienne **Sarah Vanagt**, des recherches du collectif **Forensic Architecture**, dont vous rassemblez ici plusieurs contributions (celle d'**Eyal** et **Ines Weizman** et celle de **Susan Schuppli**). Comment la première et les seconds appréhendent-ils, chacun à leur manière, la question de la focale, de la prise de vue, de l'adresse au spectateur afin de briser la distance et l'abstraction des images ?

DVB: Pour Sarah Vanagt comme pour **Forensic Architecture**, il ne s'agit pas seulement de briser la distance et l'abstraction, mais aussi de les interroger et d'en faire un élément central de leurs démarches, en tant qu'elles font pleinement partie de la réalité de la violence.

La démarche de Sarah Vanagt, telle que je l'ai comprise et reçue, interroge nos existences de Blancs d'Europe occidentale, pour qui les guerres peuvent sembler si lointaines, alors même qu'elles nous concernent de très près. Elle s'est rendue dans les salles d'audience du TPIY pendant les congés du tribunal, à l'époque du procès de Radovan Karadžić, et y a pratiqué sur les différentes surfaces de la salle du tribunal la technique plastique du frottage, relevant les empreintes du micro du témoin, de la table sur laquelle étaient présentées les pièces à conviction, du siège de

l'accusé... Elle explique que cette entreprise était une manière de rentrer en contact avec cette énorme machine de distance qu'est le tribunal. L'étrangeté de son dispositif, c'est que les dessins produits par les frottages sont, comme elle l'écrit encore, à la fois ultra-réalistes — ils portent la marque directe, tactile, du tribunal et des traces que ses occupants y ont laissées —, mais ils sont en même temps ultra-abstraites : ces traces ne laissent pas, en elles-mêmes, voir grand-chose de la violence. Dans le dispositif artistique de Sarah Vanagt, la distance est là depuis le départ, c'est ce qui le suscite, et le résultat de son travail n'abolit pas cette distance, mais lui donne une texture, explore ses réalités sensibles, en fait quelque chose de concret en lui donnant corps par le biais d'une série de médiations.

Les travaux de Forensic Architecture sur les crimes de guerre commis par des États doivent, quant à eux, sans cesse relever le défi de produire du savoir, de reconstituer la vérité, à partir de traces fragmentaires, effacées, parasitées... Comment reconstruire le récit de la violence en repartant de la précarité de ce qui en témoigne ? C'est la question que pose Susan Schuppli dans ses réflexions sur ce qu'elle appelle les "témoins matériels", c'est-à-dire des entités non humaines qui se transforment en archive de la violence — que ce soient des vidéos, des architectures, des environnements... Leur place dans les tribunaux



Milosevic. Compilation d'extraits de bandes vidéo de la pièce 13. Type de document : pièce à conviction P13/1. Date 20/02/2002. Par : poursuites. Sources : Dossiers du TPIY. Publié dans *Traces de guerre*, Susan Schuppli, "Examen contradictoire", p. 157



L'aéroport international de Djibouti, vu par la fonction "Afficher des images anciennes" de Google Earth, avril 2009 et octobre 2011

© 2013 Forensic Architecture. Publié dans *Traces de guerre, Avant et Après. Documents d'une architecture du désastre*, p. 182

soulevé des difficultés épistémologiques : dans un tribunal, les documents filmiques idéaux par exemple sont des documents bien composés, dont l'image est nette et bien cadrée, enregistrés sur leur support d'origine, dont on peut identifier l'auteur, etc. Or, c'est bien souvent tout l'inverse qui se passe en situation de guerre. Les personnes qui filment vont en même temps devoir se protéger ou se cacher et ça va affecter le cadrage. Si la personne a peur, l'image pourra être très instable, marquée par les tremblements de son bras. Souvent seules des copies subsistent. S'il s'agit d'une pellicule, elle pourra avoir été endommagée au cours d'un acheminement périlleux. Schuppli nous montre que toutes ces apparentes imperfections témoignent en fait de l'événement. Pour prendre cela en compte, il faut envisager la vidéo non pas seulement comme un support qui véhiculerait des informations qui lui sont extrinsèques, mais comme un *témoin matériel*, dans ses dimensions à la fois techniques et sensorielles, sa densité magnétique de particules et de pixels. Ce faisant, les failles, les lacunes du document témoignent des conditions matérielles de la prise de vues et des étapes concrètes de sa transmission. Les effacements n'y apparaissent pas comme une absence de traces : ce sont des textures qui saturent le visible, des brouillages, des manifestations parasitaires, qui elles aussi racontent la guerre.

AM : *De l'ordre du visible, les traces ne disent rien sinon les conséquences, l'action de la guerre. En sus d'être fragiles en tant que témoins, elles sont mutiques, dès lors complexes à interpréter. Comment se prémunir contre une lecture idéologique, contre un usage instrumental des traces ? Dans la coupure entre visible et dicible, ne peut-on leur faire dire ce qu'on veut ?*

TB : Je commencerais par dire que les traces sont souvent rendues mutiques, effacées par cela même qui les produit ; la guerre fait des traces et s'applique à les effacer, les transformer, les surinterpréter de manières diverses. À ce titre, leur instrumentalisation est toujours déjà là et il s'agit plus de revenir à la seule trace que d'en freiner l'instrumentalisation. S'il semble simplificateur d'imaginer une distinction définitive entre histoire et mémoire, en sous-entendant que la première cherche la neutralité et la seconde est encombrée de politique, je pense que le livre avait quand même bien vocation à insister sur la nécessité de se tenir au plus près de la matérialité des traces, non pas tant par méfiance vis-à-vis de l'interprétation qu'au nom de la difficulté qu'il y aurait de ne pas interpréter ; pour mettre à l'honneur quelque chose comme un art de ne pas interpréter.

DVB : En complément de ce que dit Thomas, je voudrais pour ma part défendre le registre de la mémoire, avec son lot de ré-écritures après-coup, de réinvestissements, de plasticité. Freud, pour décrire la mémoire, parlait d'ailleurs de "traces mnésiques". Les traces impliquent de penser la guerre depuis ses persistances, ses après-vies. Les traces en ce sens sont vivantes, le passé lui-même y est pris dans des devenirs qui sont ceux du présent. Ce sont de véritables devenirs, tout à fait concrets, et pas juste une ouverture à la pluralité des interprétations. Ça implique certes qu'on ne pourra pas simplement faire valoir un accès "non médié" aux traces contre leur reprise instrumentalisante. Mais l'attention aux traces, c'est aussi le refus de toute linéarité de l'histoire et de la mémoire : il y a plein de façons par lesquelles le passé peut venir réinsister et recomposer le sens du présent. C'est bien sûr pour cela que la mémoire est le siège de luttes politiques intenses.

Entretien mené par Véronique Bergen

TRACES DE GUERRE, DIRECTION THOMAS BERNIS, DÉBORAH VANAUDENHOVE BROSTEAUX,
LES PRESSES DU RÉEL, 288 P., 24 €

CONTRIBUTIONS DE DÉBORAH VANAUDENHOVE BROSTEAUX, MURIEL PIC (SUR ABY WARBURG), THOMAS BERNIS, JULIETTE SIMONT (SUR LE FILM *SHOAH* DE CLAUDE LANZMANN), SARAH VANAGT, SUSAN SCHUPPLI, EYAL ET INES WEISMANN, GEORGES DIDI-HUBERMAN.

Thomas Bernis est professeur de philosophie politique à l'Université Libre de Bruxelles. Dernière publication : *La guerre des philosophes*, PUF, 2019

Déborah V. Brosteaux est chercheuse en philosophie à l'Université Libre de Bruxelles (ULB), co-coordinatrice du Centre de Recherche sur l'Expérience de Guerre (CREG, MSH-ULB) et chercheuse associée au Centre Marc Bloch à Berlin. Elle est également éditrice aux éditions Météores. Elle a récemment publié le livre *Les désirs guerriers de la modernité* (Seuil, "La couleur des idées", 2025).

Véronique Bergen est écrivaine, poète et philosophe. Dernières publications : *Saint-Just, roman*, Tinbad, 2025 ; *Le Collectionneur*, Onlit, 2025.