

## La dernière citadelle

*Bunker archéologie* de Paul Virilio Galilée, 128 p; *Bunker Archeology*, traduit du français par George Collins, Princeton Architectural Press, 215 p.

*Michal Rovner* de Sylvia Wolf. Chicago, Art Institute, 55 p.

Nathalie Stephens

---

Number 233, July–August 2010

Théâtres de la cruauté : du jamais vu

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/61918ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Stephens, N. (2010). La dernière citadelle / *Bunker archéologie* de Paul Virilio Galilée, 128 p; *Bunker Archeology*, traduit du français par George Collins, Princeton Architectural Press, 215 p. / *Michal Rovner* de Sylvia Wolf. Chicago, Art Institute, 55 p. *Spirale*, (233), 26–27.

# La dernière citadelle

PAR NATHALIE STEPHENS

BUNKER ARCHÉOLOGIE de Paul Virilio

Galilée, 128 p; BUNKER ARCHEOLOGY, traduit du français par George Collins, Princeton Architectural Press, 215 p.

MICHAL ROVNER de Sylvia Wolf

Chicago, Art Institute, 55 p.

Côte à côte ou superposés, le bunker *incliné* de Paul Virilio et *Outside # 2* de Michal Rovner exacerbent — réitérent — le temps de la décomposition : les *sur-expositions* apportent à la surface de la maison bédouine sa dégradation temporelle, lui accordant l'équivalence oblique du bunker qui se fond au sable. Rovner ralentit le temps, mesurant son impression, extirpant de la maison dans le désert le temps implanté d'une dégradation accélérée. Ce qu'expose (documente) le bunker de Virilio, la photo de Rovner l'anticipe par innervation (voir photos p. 18-19). Il y a là une révélation subjective de la désintégration du sujet dans le temps, dans un cadre aussi fortuit que définitif. Ce que je vois, dans chacune de ces instances, n'est ni une maison ni un bunker, mais le travail du temps, l'anticipation et l'accomplissement de la (dé)composition de la mort : « *un événement de lumière* », dirait sans doute Hervé Guibert.

Un événement de lumière qui serait ou ne serait pas orageux. La lumière s'abat sur la maison dans le désert. Une lumière *éventuellement* catastrophique. De part et d'autre, la photo manque de définition. Elle ne manque pas de définition. Elle exude ce qui se définit par l'indéfinition. Indiscerné par l'instrument. Absent de désignation.

La (dé)composition de la mort est (aussi) un théâtre de la guerre.

Qu'attendons-nous. Qu'attendons-nous d'elle.

\* \* \*

*Bunker Archéologie* de Paul Virilio est réitératif. Il se dédouble par exposition — en français et en anglais; image bipartite, polarisée. Je n'isole que cette image-ci, dont l'intitulé dans la traduction anglaise (américaine) indique : « *tilting* ». Cette photo est absente de la version galiléenne, ce qui est regrettable (la traduction aussi profère ses cruautés). Alors que la version publiée par Princeton Architectural Press reproduit les images associées à l'exposition du musée des Arts décoratifs, la version française s'en passe, ne nous offrant que deux vues des bunkers photographiés dès 1958 par Virilio et qui encadrent l'ouvrage — Karola et Barbara, massifs bétonnés

qui portent des noms de femmes. *L'Atlantikwall* devenu spectaculaire. C'est ainsi que Virilio le conçoit.

Ces trois livres ont atterri sur ma table de travail en un seul et même temps décalé (tous surgissent d'un passé concentré), enchevêtrant et démentant le démêlage historique. Et c'est un hasard visuel qui fait que mon regard établit une concordance entre l'un et l'autre (l'une ou l'autre) photographe — Virilio et Rovner — dont les préoccupations peuvent donner l'impression de vouloir se démarquer. Cette impression — et celle, même, qui imprègne le corps d'un Hervé Guibert (celui qui écrit *L'image fantôme*, traité de photographie *ex-foto*) — d'une photographie volée et intégrée à sa peau, c'est le désir qui le fait l'avouer. Dans les photos de Virilio et de Rovner, l'aveu est avare, tout comme l'histoire qui les fixe. J'hésite tout de même à invoquer la spectralité, car malgré les disparitions mises en scène par les édifices mêmes, c'est le présent de ces bâtiments qui interpelle, exigeant une réplique tout aussi historicisée. Le lien entre l'historique et l'hystérique est ici manifeste : figées, ces demeures cryptiques embaument la demeure, font du demeurant un cadavre en gestation, car il « *possède déjà cette rigidité cadavérique que la protection de l'abri était censé lui éviter* », écrit Virilio.

Sans vouloir forcer de faux rapports, je hasarde tout de même une concordance littorale entre les deux photos ici scrutées. Car Rovner (Tel-Aviv) et Virilio (estuaire de la Loire) nous offrent des images *submergées*; à chacune son désert, à chacun son barbelé. La maison bédouine est (une) isolée, les bunkers de Virilio sont des déserteurs. La mer guetteuse est absente des images, mais son effet est présent dans les angles distordus, l'étouffement des lignes et l'estompement des violences perceptiblement sous-jacentes.

Elle figure la mort. On peut sans trop de difficulté croire en ces habitations surgies *ex nihilo* d'un temps de guerre, un temps qui continue à être élaboré à partir de ce *rien* meurtrier dont la riposte — photographique — est indéniable. « *La dernière citadelle est un théâtre où le passé et le présent de la guerre se concentrent* », écrit encore Virilio. C'est cette concentration temporelle qu'élabore ce

travail photographique ou essayistique, car la photo telle qu'elle nous est livrée dans la traduction de langue anglaise prolonge le geste de l'essai entamé par une exposition sur la mer « invisibilisée » pendant la guerre, celle que découvrira Virilio par la suite, en 1948, et ce, pour la première fois de sa vie. Une mer flanquée des blockhaus du Mur de l'Atlantique et qui provoqueront chez lui un besoin considéré par certains futile, si ce n'est dément, de documentation, un sentiment que l'archive est en péril, au moment où les corps se déplient, se déploient après les années d'enfermement martial. Archiver la mort n'est pas une mince affaire. L'attention portée par Virilio sur ces habitations creuses a sa part d'affection, si ce n'est d'affectation pour un lieu qui aura déterminé sa jeunesse de façon tout à fait sublimée, car il aura été hors de la portée de tous ses sens. L'éradication de cette série de photos de la version française ne fait que raviver ce geste « invisibilisant », l'extraction de l'image là où l'image existe déjà, là où elle devance le texte, là, surtout, où elle aurait été au commencement de ce travail d'archivage non seulement de la mort, mais de la guerre, de son terrible

*Archiver la mort n'est pas une mince affaire. L'attention portée par Virilio sur ces habitations creuses a sa part d'affection, si ce n'est d'affectation pour un lieu qui aura déterminé sa jeunesse de façon tout à fait sublimée, car il aura été hors de la portée de tous ses sens.*

insuccès (terrible, car les techniques oblitérantes employées pour la subjuguier n'auront fait qu'accélérer les moyens de mise à mort, auront confirmé le pronostic de Marc Bloch qui envisageait la vitesse comme l'erreur — ou l'accident, vu par Virilio dans *L'accident original* — de toutes les années ultérieures menant jusqu'à l'aujourd'hui bachmannien<sup>1</sup>, c'est-à-dire suicidaire, que nous vivons actuellement) et de son décalage dans les airs, loin des terres concentrées d'Hitler, sur des ondes et en fonction de trajectoires alors inconcevables.

Les casemates de l'organisation Todt sont devenues l'alibi de « toute une société [qui] s'enterre pour survivre hors d'une surface devenue inhabitable ». C'est de façon oblique que cette surface est elle-même interrogée par les photographies excisées. C'est par leur absence qu'elles viennent à signifier l'absentéisme pressenti et préfiguré. Un désaccord ironique veut qu'une des séries de photos soit intitulée *Aesthetics of Disappearance*, un dossier qui n'est pas compris dans le très sobre livre publié chez Galilée. Aucune des deux versions ne fait état de la

décision qui a mené à des fins (à deux fins) différentes, mais il n'en demeure pas moins que les photos, à l'instar de ce projet d'archivage, en font partie intégrante. L'aléa de leur publication fait écho aux aléas représentationnels de la guerre. Selon Virilio, en 1943-1944, « [o]n compose des photomontages de ruines prématurées comme si Paris était déjà détruit ; on préfigure les ravages de la guerre totale pour amener les populations occupées à redouter, plus qu'à espérer, leur libération après l'effondrement de la grande muraille ». Il n'y a peut-être pas lieu de (re)dire que toute photo est un montage, voire un coup monté, et que la mort en est empreinte là même et surtout où elle dit ne pas être représentée. Ce n'est plus la peine d'évoquer Barthes pour en avoir la certitude, il suffit de regarder ses propres mains.

Si j'ai posé la question de l'attente, de notre attente — *qu'attendons-nous* — au début de ce texte, sans point d'interrogation, l'interrogation étant à la fois sous-entendue et tue, c'était pour la ramener à une éthique du regard, du regard autant porté que posé, transporté et interrompu, dans et hors un contexte commun, la guerre

au vingtième siècle, en passe de devenir un lieu commun, c'est-à-dire inattentif. Car c'est de ce terreau que nous sommes faits — avec ou sans images à l'appui. C'est cela du moins que suggère cette double exposition d'images et de textes signée Paul Virilio, aléatoirement (re)doublée d'une image de Michal Rovner arrivée dans mon champ de vision juste au moment où je me penchais sur les massifs en béton. Textes et images qui nous offrent le temps au ralenti. Car s'il faut parler

d'esthétique, il s'agit peut-être d'une esthétique du temps, non celui dont Virilio rend compte — accéléré, de plus en plus meurtrier à mesure de l'abandon aux assauts informatisés et de la perforation à distance des corps par l'industrie minutieuse de la mort contemporaine (prenons pour seul exemple actuel l'utilisation de particules radioactives dans les bombes DIME déployées par l'armée israélienne et conçues aux États-Unis, dont l'effet est de brûler le corps de l'intérieur et, à défaut, de provoquer des cancers fulgurants et irrémédiables ; il ne s'agit plus, aujourd'hui, de transporter les corps par convois et de les fourrer dans des crématoires : ironie mordante, c'est maintenant le projectile qui transforme le corps humain en camp de la mort, summum d'efficacité et d'éthique renversée) —, mais un temps bien plus lent : le temps de la décomposition, le temps décomposé. †

1. La mort violente et la violence de la mort sont inscrites au cœur de l'œuvre de l'écrivain allemand Ingeborg Bachmann (1926-1973).