

Compte rendu de l'exposition *Josef Koudelka. Ruines*, BnF-François-Mitterrand\*:

-Josef Koudelka, *Ruines*, Paris, Éditions Xavier Barral/Bibliothèque nationale de France, 2020, 368p., 170 photographies ;

-visite virtuelle de l'exposition ([expositions.bnf.fr/koudelka/](http://expositions.bnf.fr/koudelka/)).

« *La photographie acquiert un peu de la dignité qui lui manque quand elle cesse d'être la reproduction du réel et nous montre les choses qui n'existent plus.* »<sup>1</sup>

Après la série de rétrospectives consacrées depuis 2002 par la BnF aux grandes signatures noir et blanc photographique<sup>2</sup>, l'exposition *Josef Koudelka. Ruines* était présentée à la BnF-François Mitterrand, du 16 septembre au 16 décembre 2020 : l'état sanitaire de notre pays ayant conduit à la fermeture des lieux culturels fin octobre, nous n'avons pu aller la voir *in situ*. Mais la BnF propose sur son site internet de nombreux documents : un dossier de presse très fourni, un diaporama élaboré par le photographe lui-même en rapport avec la « Rencontre autour de l'œuvre de Josef Koudelka », un extrait du film *Obéir au soleil* de Coşkun Aşar<sup>3</sup> et une visite virtuelle de l'exposition en reproduction numérique. Rien ne remplace, cela va sans dire, le contact direct avec les œuvres et leur espace d'exposition dans une bibliothèque ou un musée, mais ce dispositif offre une autre forme d'approche qui n'est pas, loin s'en faut, sans intérêt. Surtout quand on peut s'appuyer sur le catalogue : en l'occurrence, le livre *Ruines*, élaboré très minutieusement par Josef Koudelka en collaboration avec l'éditeur Xavier Barral, est une œuvre à part entière<sup>4</sup>. Il comporte davantage de clichés qui sont présentés dans un ordre propre et légendés par Alain Schnapp et Valeria Tosti<sup>5</sup>, avec pour une soixantaine, sur la page paire, une citation d'auteurs d'époques et de textes variés,

---

\* Nous remercions Frédérique Duyrat et la BnF des invitations adressées aux membres d'Antiquité-Avenir, dont malheureusement en raison de la situation sanitaire du pays seul un tout petit nombre a pu profiter, parmi lesquels Marie-Hélène Blanchet : nous la remercions de nous avoir fait part de ses impressions dont quelques-unes sont reprises ici. Nos remerciements vont également à Didier Colus, pour sa relecture pertinente.

<sup>1</sup> M. Proust, *À la Recherche du temps perdu*, « À l'ombre des jeunes filles en fleurs, Nom de pays : le pays », Gallimard, 2020, p. 604.

<sup>2</sup> Avant celles prévues à partir d'avril 2021, *Henri Cartier-Bresson. Le Grand Jeu* et *En transit : photographies de Paul Ickovic* : pour un bilan du travail fait par le BnF, voir Sylvie Aubenas, Héloïse Conésa, Flora Triebler, Dominique Versavel (dir.), *Noir & Blanc, Une esthétique de la photographie*, RMN/BnF, 2020, p. 221-223, le résumé par D. Versavel du « militantisme en faveur du noir et blanc » de Jean-Claude Lemagny.

<sup>3</sup> Version sous-titrée en français, durée environ 15 minutes.

<sup>4</sup> Bernard Latarjet, dans Josef Koudelka, *Ruines*, Paris, Éditions Xavier Barral/Bibliothèque nationale de France, 2020, p. 12, souligne que pour le photographe, face à l'exposition par nature éphémère, le livre est « l'accomplissement de l'œuvre ».

<sup>5</sup> Les photos de l'exposition étaient présentées sans cartel : les informations sur le site, le lieu et la date du cliché étaient fournies aux visiteurs dans un petit fascicule, en virtuel on peut cliquer sur l'icône « i » pour les avoir mais moins détaillées que les légendes des photos en bas de page : ce sont ces dernières que nous reprenons ici. De la même manière, nos décomptes des clichés sont faits à partir de l'ouvrage.

choisis également par Alain Schnapp et traduits avec Annie Schnapp-Gourbeillon. Le compte rendu d'exposition qui suit est donc inhabituel, il combine lecture du catalogue et visite virtuelle, avec des éléments provenant de la « Rencontre » (disponible en podcast) ou du dossier de presse<sup>6</sup> – mais sans la visite réelle de l'exposition.

Dès la réception du carton d'invitation, petit rectangle beige tirant sur le gris, d'une élégance accentuée par les lettres noires à demi effacées du titre *Ruines*, on comprend que l'exposition propose une vision originale, unique. Le raffinement est encore plus grand dans le catalogue, au format à l'italienne, 24 x 31,5cm, avec sa couverture cartonnée habillée d'une belle toile Buckram gris foncé tirant sur le noir des pages de garde, et la blancheur des caractères incrustés du titre eux aussi à demi manquants. Le noir et blanc s'impose donc<sup>7</sup>, on sait déjà que l'ambition du photographe demandera une lecture exigeante, un regard à la hauteur, ce que confirment les propos d'Héloïse Conésa : « Josef Koudelka est un photographe du labeur qui s'impose une forme d'exigence et dont les séries se construisent sur plusieurs années ou même plusieurs décennies comme c'est le cas de "Ruines" »<sup>8</sup> ; Bernard Cuau souligne de son côté le « moment intense »<sup>9</sup>, à l'opposé de l'instantané, que constitue chacune de ses photographies auquel répond pour qui la contemple la nécessité de ralentir le pas.

L'entrée dans l'espace virtuel de l'exposition avec le mouvement de caméra, panoramique à 360 degrés, donne le ton : l'œil parcourt le titre blanc, énorme, occupant tout un mur noir, le texte de présentation du projet, les repères biographiques, pour terminer sur une citation murale signée Josef Koudelka, « Les ruines, ce n'est pas le passé, c'est l'avenir. Tout, autour de nous, un jour sera en ruine »<sup>10</sup>. Hormis le titre, aucune de ces indications ne figure dans le livre qui comporte, outre la préface de Laurence Engel, présidente de la BnF,

---

<sup>6</sup> Les références des citations d'H. Conésa, B. Latarjet et A. Schnapp, quand elles sont extraites de la « Rencontre autour de l'œuvre de Josef Koudelka » (1<sup>er</sup> décembre 2020), entretien autour d'une sélection de photographies (disponible sur le site de la BnF), ne comportent que les noms de leur auteur, les pages sont indiquées pour celles qui se trouvent dans le catalogue (*Ruines*) ou dans le dossier de presse (DP).

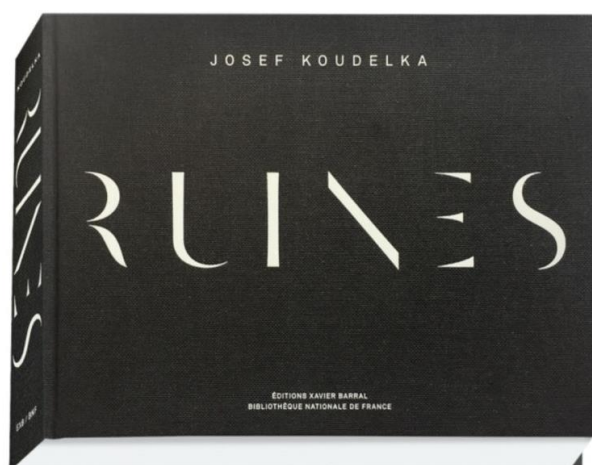
<sup>7</sup> Sur le choix du noir et blanc, voir H. Conésa, DP, p. 12 ; voir aussi Charlotte Cotton, *La photographie dans l'art contemporain*, Thames and Hudson, 2002, p. 104, qui rappelle que le noir et blanc est plus courant en Europe de l'Est qu'à l'Ouest (entre autres pour des raisons économiques).

<sup>8</sup> Interview « Mode panoramique » du 14 sept. 2020 ; voir aussi H. Conésa, DP, p. 12-13, et l'extrait du film *Obéir au soleil*, diffusé dans l'exposition et disponible sur le site.

<sup>9</sup> Bernard Cuau, *Josef Koudelka*, Nathan, 2002, préface (non paginée).

<sup>10</sup> La citation complète est la suivante : « La beauté de la vie au regard de la mort, de la destruction, de la tragédie. Les ruines, ça n'est pas le passé, c'est l'avenir, qui nous invite à l'attention et à la jouissance du présent. Tout en Europe est lié à la Méditerranée et tout, autour de nous, un jour, sera en ruine », rapportée par B. Latarjet, *Ruines*, p. 12 ; pour la ruine et son rapport au temps et sa dimension allégorique, voir Manuel Egaña & Olivier Schefer (dir.), *Esthétique des ruines, Poétique de la destruction*, PUR, 2015, Introduction, « L'art et le temps des ruines », p. 7-12, et O. Schefer, « Ruines à l'envers », *op. cit.*, p. 43-47, pour les notions d'entropie et d'inversion des ruines.

une présentation par Héloïse Conésa<sup>11</sup>, « Une Odyssée en panoramique », Bernard Latarjet<sup>12</sup>, « Rencontre » et Alain Schnapp<sup>13</sup>, « Les ruines émancipées, une généalogie du regard sur le passé » ; en fin de volume se trouvent la carte des voyages du photographe, la liste des lieux visités et un glossaire. Les caractères à demi effacés du titre sont le symbole évident de la ruine, mais sans que soit précisé de quelles ruines il s'agit, même si on associe spontanément le terme aux civilisations antiques et que le rapprochement que certains ont fait, d'après Alain Schnapp, avec le graphisme des runes ou des signes cunéiformes va dans ce sens. Le photographe connu pour son travail sur des paysages contemporains eux aussi en ruines, comme le Liban d'après-guerre en 1991 ou les traces de sites industriels abandonnés, s'est attaché ici à celles du monde gréco-romain autour de la Méditerranée<sup>14</sup>.



Photographe des ruines met en jeu à la fois la dimension allégorique et métonymique de la ruine, du fragment, comme empreinte du passé dans le présent, et sa représentation, image qui est elle-même empreinte sur le papier de la photographie<sup>15</sup>. Koudelka et les deux commissaires de l'exposition, Héloïse Conésa et Bernard Latarjet, ont choisi dans la donation de 171 tirages (format 50 x 60cm) faite par le photographe au département des Estampes et de la Photographie de la BnF, les 110 à exposer : 92 panoramiques horizontaux dont 40 de grand

<sup>11</sup> Conservatrice au département des Estampes et de la photographie, co-commissaire de l'exposition.

<sup>12</sup> Administrateur culturel, directeur de mission photographique à la DATAR (1989-1991), co-commissaire de l'exposition.

<sup>13</sup> Historien, archéologue (spécialité Grèce ancienne), directeur de l'INHA (2000-2005), conseil scientifique de l'exposition ; Alain Schnapp est membre du comité d'honneur d'Antiquité-Avenir.

<sup>14</sup> B. Latarjet, *Ruines*, p. 11, et dans l'entretien, souligne l'engagement européen du travail de Koudelka face à ces paysages d'où sont originaires les cultures d'Europe, son « souci d'Europe » : par cette exposition il cherche à déjouer les menaces sur son avenir, à revivifier l'espérance par cette plongée dans son passé bien vivant.

<sup>15</sup> Sur le fragment comme allégorie, voir H. Conésa, *Ruines*, p. 8, et pour son rapport avec l'empreinte, André Rouillé, *La photographie*, Folio « Essais », 2005, p. 519-520 ; sur le « binôme fragment/photographie », et en particulier dans les panoramiques de Koudelka, voir Michel Fortini, *L'esthétique des ruines dans la photographie de guerre, Beyrouth, Centre-ville, une commande exemplaire*, L'Harmattan, 2014, p. 33-37.

format (1,24 x 2,60m) et 52 autres de format moindre (0,40 x 1,20m) ainsi que les 18 panoramiques verticaux<sup>16</sup> : le catalogue propose l'intégralité de la donation, sans différences de formats. Dès le seuil de la salle de l'exposition, on se trouve devant un accrochage de grands cadres suspendus : la photographie de l'affiche, avec les trois doigts repliés d'une main colossale sortant de terre, est entourée de deux autres, devant d'autres, et le reflet sur le parquet révèle une enfilade de plusieurs triptyques ou diptyques en alternance<sup>17</sup>. Il s'agira donc de circuler dans cette installation, avec précaution. Une fois entré dans la salle unique de l'exposition, et après quelques clics sur les anneaux apparaissant au sol, on découvre que les photographies d'un format moindre sont couchées à plat sur des socles bas et noirs juxtaposés, courant tout le long des murs du même noir : quelques autres enfin, les panoramiques verticaux, sont, banalement pourrait-on dire, accrochés sur les cimaises périphériques. L'ensemble de la scénographie, selon Jasmin Oezcebi son concepteur<sup>18</sup>, veut recréer les impressions d'un parcours sur un site archéologique où alternent vues d'ensemble qui entourent et détails qu'on regarde en se penchant ; comme le suggère Héloïse Conésá dans l'entretien, le noir de la salle, les différentes dispositions des clichés, peuvent évoquer aussi les étapes d'un tirage photographique, séchage en chambre noire puis pellicule sur des planches de contact.



<sup>16</sup> Précisions apportées par H. Conésá : les dimensions des tirages sont indiquées dans le dossier de presse mais pas dans les cartouches (« i ») de la visite virtuelle ni dans le livre.

<sup>17</sup> On a une bonne vision de cet accrochage avec le diaporama conçu par Koudelka (disponible sur le site).

<sup>18</sup> Voir DP, p.14 et p. 19.

Les tirages sont en noir et blanc, comme il est habituel pour la photographie d'art<sup>19</sup>, dans leurs nuances les plus mates, ce qui met en valeur les jeux de lumière avec les ombres, très importantes dans les clichés<sup>20</sup>. Si le photographe en effet « obéit au soleil » dans le choix du moment propice pour prendre ses photos<sup>21</sup>, il en devient le maître dans ses tirages et sa façon d'utiliser les ombres. Dans l'exposition, les cadres noirs font ressortir la luminosité des bandes blanches qui entourent les clichés suspendus et accentuent les contrastes<sup>22</sup> ; sur les pages du volume, la présentation est différente, les photos sont toutes entourées, dans le sens de la longueur uniquement, de deux bandes blanches – ce qui produit le même effet.

Tous les clichés, ici reproduits, là exposés, sont des panoramiques. Koudelka s'est souvent expliqué sur le choix de cette technique – la vision initiale d'un « panorama » du Vésuve, enfant chez son grand-père dans les années 40, puis les premières photos prises avec un Rolleiflex 6x6<sup>23</sup>, puis les panoramiques, qualifiés de « spaghettis » par Henri Cartier-Bresson rappelle Héloïse Conésa. L'usage des panoramas fragmentés (par découpage et assemblage<sup>24</sup>) est devenu chez lui systématique à partir de sa mission confiée par la DATAR, en 1986, pour rendre compte des paysages français marqués par la fin de l'activité humaine : d'abord dubitatif, Koudelka a parfaitement maîtrisé le nouveau matériel de prise de vues mis à sa disposition, qu'il a perfectionné depuis, passant au numérique<sup>25</sup>. Sa manière d'user du panoramique à contrecourant et contre-emploi, sans trépied pour être plus mobile<sup>26</sup>, est devenue sa marque de fabrique, sa signature<sup>27</sup>. Loin de simplement photographier la réalité du

---

<sup>19</sup> Sur le choix du noir et blanc, depuis les années 1970, par opposition à la couleur pour les photos artistiques, et les qualités de la monochromie, voir Michel Freeman, *L'Art du noir & blanc*, Eyrolles, 2017, chapitre 1 : « la tradition du noir et blanc », p. 8-61, et S. Aubenas *et al.*, *op. cit.*, H. Conésa, « Le noir et blanc ou l'esthétique de la distance », p. 235-242.

<sup>20</sup> Voir par ex. le premier cliché dans la reproduction de la scénographie ci-dessus, intérieur du temple dorique à Ségeste, p. 131\*\*. Nous signalons par des astérisques les clichés qui sont visibles dans l'exposition virtuelle : \* pour ceux qui sont couchés sur les socles ou verticaux, \*\* pour les grands panoramiques suspendus.

<sup>21</sup> L'extrait du film *Obéir au soleil* permet de voir comment Koudelka, présent sur le site avant l'aube pour capter le lever du soleil, se cale sur l'apparition de la lumière éclairant la ruine qu'il veut photographier.

<sup>22</sup> L'éclairage dans la salle sombre ajoute à leur mise en valeur. Notons que dans la liste des œuvres exposées dans S. Aubenas *et al.*, *op. cit.*, Koudelka est classé dans la section « Objectif contraste » (p. 249).

<sup>23</sup> H. Conésa, *Ruines*, p. 7.

<sup>24</sup> Sur l'assemblage, voir Arnaud Frich, *La photographie panoramique*, Eyrolles, 2004, particulièrement p. 20-21 et le chapitre 5.

<sup>25</sup> Pour les détails techniques de son travail et son intérêt pour « les choses en train de disparaître » voir son entretien à l'occasion de l'exposition *Ruines* avec Christian Caujolle, *The Art Newspaper*, 10 novembre 2020 (disponible en ligne).

<sup>26</sup> On le voit à l'œuvre dans l'extrait *Obéir...*

<sup>27</sup> Pour sa maîtrise des qualités de ce procédé (détails et vues d'ensemble, netteté par la profondeur de champ, rencontre entre horizontalité et verticalité, maîtrise des points de vue...), voir M. Fortoni, *op. cit.*, p. 28.

paysage pour un cliché à valeur documentaire comme un photoreporter<sup>28</sup>, ou illustrative pour une documentation archéologique<sup>29</sup> sur l'Antiquité gréco-romaine, il le découpe, en choisit un fragment, un angle, un point vue qu'il (re)construit en « paysage » pour en faire une œuvre qui dise son regard à lui sur la chose (ici la ruine), le lieu, l'espace et le temps – la définition même de l'artiste<sup>30</sup>. Même s'il ne revendique aucun maître<sup>31</sup>, Koudelka s'inscrit, comme son compatriote Josef Sudek également familier du panoramique, dans la lignée de la *Subjektive Fotografie* d'un Otto Steinert des années 50, pour lequel la photographie est créative, donnant une vision personnelle et transformatrice du monde<sup>32</sup>. L'œil de celui qui regarde la photo est alors dérouté, incité à revoir, c'est-à-dire à voir de nouveau et à reconsidérer, ce qu'il croyait déjà connaître<sup>33</sup>, ou bien, pour qui ne connaît pas ces sites, à découvrir une vue, une vision différente des guides touristiques – l'effet propre d'une œuvre d'art. La beauté de ces photographies est stupéfiante, littéralement bouleversante, par l'effet du panoramique qui donne une autre dimension à ces lieux, souvent archiconnus mais dont la perspective est renouvelée par « l'éclatement des vues »<sup>34</sup> : les théâtres par exemple de Delphes, Dodone, Orange, Pétra, Salamine, Pergame ou Milet<sup>35</sup> comme on ne les a jamais montrés ni donc vus. « Évidence de l'histoire, énigme de la beauté », résume joliment d'Héloïse Conésá<sup>36</sup>.

Dans l'ouvrage, les clichés sont tous présentés horizontalement : quand le panoramique est vertical, il faut ainsi faire l'effort de tourner le volume pour le voir correctement. Cela correspond à l'effet voulu, une déconstruction du regard devant ces points de vue inhabituels,

---

<sup>28</sup> Il le fut par ailleurs, par exemple à Prague lors des événements du Printemps 1968 : mais dès 1991, à propos de ses photos de Beyrouth en ruines, M. Fortini, *op. cit.*, p. 17, souligne qu'« il découpe le paysage et refuse sa globalité documentaire ».

<sup>29</sup> Comme les premiers photographes de ruines, à la suite de la narration photographique de Maxime du Camp, lors de son voyage en Égypte avec Flaubert (1849-1850), par exemple Gustave Le Gray (Palerme, 1860), Edouard Baldus (Le Pont du Gard, 1850, voir *infra*) ou Désiré Charnay (Palais des nonnes, Chichen Itza, 1860) ; voir H. Conésá, *Ruines*, p. 9.

<sup>30</sup> Dans l'entretien A. Schnapp parle de « souffle poétique ».

<sup>31</sup> « Je crois qu'il y a de grandes images et non pas de grands photographes, la photo étant le seul médium où un chef-d'œuvre résulte souvent d'un incident. Ce qui explique sans doute pourquoi je n'ai jamais réellement eu de figures de référence dans le domaine, mais plutôt des images que j'aime. », propos recueillis par Gilles Khoury, *L'Orient-Le Jour*, le 18 septembre 2018.

<sup>32</sup> Jean-Claude Lemagny, *L'ombre et le temps, Essais sur la photographie comme art*, Armand Colin, 1992, p. 215, parle de « la manière expressionniste, de la sensibilité dostoïevskienne de Josef Koudelka » (placé à 6h dans la répartition des photographes contemporains selon « l'horloge esthétique de Lemagny », p. 90-92) ; il est classé parmi les photographes qui valorisent l'expression, la subjectivité par rapport à l'objet et au document, par A. Rouillé, *op. cit.*, p. 209 ; voir aussi plus globalement, *Id.*, p. 309-445, la définition du photographe artiste, et p. 612-617, le changement de nature de la photographie par le numérique et le virtuel.

<sup>33</sup> Cf. les témoignages d'archéologues rapportés par B. Latarjet, *Ruines*, p. 11, dont Alain Schnapp fait état également.

<sup>34</sup> Voir H. Conésá, *id.*, p. 7-8, et A. Schnapp, *id.*, p. 17.

<sup>35</sup> Dans l'ordre, p. 23, p. 44, p. 157\*\*, p. 231, p. 271, p. 301, p. 329.

<sup>36</sup> *Ruines*, p. 10. On est en effet au moins autant du côté de la « beauté convulsive » d'André Breton (*Nadja*), que du « rêve de pierre » de Baudelaire (« La Beauté », *Les Fleurs du mal*).

ce regard « décentré »<sup>37</sup> : sur place, ces panoramiques verticaux, les seuls à être exposés sur les cimaises, sont un peu au-dessus de la hauteur du regard du visiteur ce qui force à lever les yeux, comme dans l'espace de déambulation pour les grands cadres suspendus (qui gênent aussi peut-être la marche), alors qu'on doit se pencher pour regarder les œuvres placées à hauteur de genoux et qu'on surplombe. Jamais le regard n'est statique, les yeux balayent les panoramiques de gauche à droite, de haut en bas, d'avant en arrière, et inversement. Il est difficile d'échapper à l'attraction de ces photographies, dont les formats et la disposition désorientent, les points d'ancrage « vacillent »<sup>38</sup> : paradoxalement, dans cette salle au décor sombre, entre ces quatre murs, entouré de ces larges vues inédites on finirait par se sentir comme dans un site aux perspectives multiples et changeantes, celles qu'on a sous les yeux. Et même devant son ordinateur, le sentiment d'échapper à l'étroitesse des limites de son écran est là : on est happé par ces panoramiques, surtout quand vus de loin ou difficilement devinés à plat sur leur support, d'un clic sur l'image ils surgissent devant les yeux, face à soi – bien que, de toute évidence, manque la perception juste de l'espace et des dimensions, surtout pour les grands cadres.

Une carte murale (reproduite p. 364) localise les 187 sites de l'Antiquité gréco-romaine autour de la Méditerranée où s'est rendu Koudelka de 1991 à 2019<sup>39</sup>, lieux plus nombreux que ceux dont les photos sont retenues, aussi bien dans l'exposition que dans le catalogue. « Dans l'exposition, le parcours n'obéit à aucune logique, si ce n'est celle de mettre en avant le regard singulier du photographe. Sont rassemblées des images qui appartiennent à des sites différents mais qui fonctionnent très bien ensemble formellement, esthétiquement », dit Héloïse Conésa<sup>40</sup>. Dans le volume, les clichés sont regroupés par les aires géographiques des vingt-et-un pays ou régions du bassin méditerranéen visités et, pour chaque pays, par site archéologique : la liste alphabétique en est donnée page 363. À tout seigneur tout honneur, on commence par la Grèce (p. 21-65, soit 23 photos) et l'Italie (p. 67-147, soit 41 photos) ; puis l'ordre de la présentation suit le pourtour du *Mare Nostrum* : Albanie, France, Espagne, l'Afrique du Nord (Maroc, Algérie, Tunisie), Libye, Égypte (un

---

<sup>37</sup> *Idem*, p. 8.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> Pourtant le cliché le plus récent est de 2017 : dans le volume, cinq clichés datent de 1991 (Grèce, Italie), une trentaine de 2002-2003 (Grèce et Italie), vingt-cinq entre 2006 et 2009 (Syrie, Libye, Jordanie, Israël/Palestine, Espagne), la majorité (112) ont été pris entre 2011 et 2017 (Turquie, Afrique du Nord, Égypte, Liban, Chypre, Grèce, Italie, Espagne).

<sup>40</sup> DP, p. 14 : les rapprochements esthétiques et formels sont nets pour certains clichés comme les lignes de fuite des deux grands cadres, Rome (p. 67\*\*) et le stade d'Aphrodisias (p. 295\*\*), visibles dans le diaporama ; ou les deux verticaux, haut relief de Pétra (p. 245\*) et temple d'Apollon à Didymes (p. 323\*) ; voir aussi *infra*.

seul cliché), Israël/Palestine (*sic*), Jordanie, Liban, Chypre et Syrie<sup>41</sup>, pour fermer la boucle avec trente-cinq clichés pris en Turquie, pays dont les sites visités sont les plus nombreux. Au total, la Grèce, l'Italie et la Turquie représentent plus de la moitié des clichés du catalogue.

La chronologie, même pour un pays donné, n'est pas un critère déterminant. Car pour l'artiste, le contexte est secondaire, ou plutôt non essentiel, éphémère face à la permanence de la pierre, sinon des édifices. Son objectif premier n'est pas de documenter le touriste ni l'antiquaire – même si ces explorations peuvent leur être utiles – mais d'inscrire ses visions dans un espace propre, aussi bien temporellement que spatialement, celui des ruines<sup>42</sup>. On l'a dit, ni dans l'exposition ni dans le catalogue les indications historiques ou géographiques ne sont données de prime abord, les photos ne sont pas non plus titrées : la carte des sites antiques se trouve non pas à l'entrée mais sur un des murs de la salle de la BnF, et dans le volume seulement à la fin. On éprouve même un puissant effet de surprise à regarder les photos et à essayer de deviner le lieu où elles ont été prises : les sites romains, en particulier, présentent une très grande homogénéité, l'Algérie ne se distingue pratiquement pas de l'Italie ou de la Turquie, et la notion de territoire romanisé prend ici tout son sens. Peu importe où se trouvent exactement ces colonnes brisées, ces temples effondrés, ces *caveae* à demi défaits, peu importe l'époque de ce qui est montré et quand la photo a été prise, Héloïse Conésa qualifie ces vues d'« a-géographiques » et « a-temporelles », ce que revendique leur auteur<sup>43</sup> : « Je sélectionnais mes meilleures photos mais l'agence me disait qu'elles n'étaient pas vendables au motif qu'on ne pouvait pas les dater ou les localiser. Je n'étais pas triste parce que c'est exactement ce que je recherchais ». Elles donnent à voir un univers particulier<sup>44</sup>, autonome, celui de l'artiste Josef Koudelka, qui offre son regard sur le monde dans le temps de sa photographie, cliché qui « nous invite à l'attention et à la jouissance du présent », selon ses propres mots<sup>45</sup> : un monde passé, en l'occurrence le monde antique, détruit par le temps quelles que soient les causes, naturelles ou humaines, et dont les traces présentes annoncent, irrémédiablement, notre futur – dimension spéculaire de la ruine que rappelle la citation à l'entrée de l'exposition.

---

<sup>41</sup> Les clichés ont été pris avant les destructions de 2014-2015.

<sup>42</sup> Ce qui explique l'absence de cartels dans l'exposition, cf. n. 5.

<sup>43</sup> H. Conésa, *Ruines*, p. 9, qui cite un entretien de Koudelka en 2002. Elle rapproche, p. 10, cette conception du fait que le photographe a été apatride (en exil à partir de 1970, d'abord au Royaume-Uni jusqu'en 1980, puis en France où il obtient la nationalité en 1987) : « Pour être photographe, il faut être nomade », dit-il lui-même à Gilles Khoury, dans l'interview de 2018 citée *supra*.

<sup>44</sup> Cela rejoint paradoxalement l'universalité de l'attrait des ruines telle que la définit Chateaubriand, voir A. Schnapp, *Une Histoire universelle des ruines, Des origines aux Lumières*, Éditions du Seuil, 2020, p. 10-14 et chapitre VII, « L'universalité des ruines », p. 550-642.

<sup>45</sup> Voir n. 10.



Mais, au lieu du crâne des *memento mori* posé dans un coin dans les vanités picturales, les pierres : façonnées par la main de l'homme en un édifice où la vie circulait, sanctuaire, théâtre, viaduc, stade, elles étaient vives<sup>46</sup>, elles sont désormais à nouveau minérales<sup>47</sup> ; fondues dans une nature qui s'insinue entre les pierres ou fait irruption, tel le pin parasol poussé dans les gradins du théâtre d'Arycanda (p. 359). Ce mince tronc de pin en plein milieu de la photo, qui jaillit des gradins à moitié détruits, fait figure d'*axis mundi* dans le tourbillon qui semble emporter dans sa courbe les roches disjointes, vues en plongée, et, par son ombre protectrice dans cette journée ensoleillée, redonne vie à toutes les comédies qui se jouent encore et pour longtemps, sinon sur cette scène-ci, du moins dans le théâtre de nos existences<sup>48</sup>. Les mêmes solidité et ancrage du monde sont évoqués cette fois-ci par un massif tronc d'olivier en gros plan, qui occupe la moitié de la photo devant le Pont du Gard filant en oblique vers l'horizon lointain et son passé enfui (p. 155\*).

La végétation peut être envahissante<sup>49</sup> au point de quasiment faire disparaître la statue acéphale d'Isis à Dion (p. 29\*), les ruines de l'agora de Solonte (p. 145), ou les marques d'une petite tour défensive à Labranda (p. 357\*), que le photographe précisément nous fait voir en les mettant, l'une au centre du cliché, les deuxièmes au premier plan, et les troisièmes au centre de l'avant-plan. C'est même, ici, le bloc minéral naturel qui devient ruine, ou inversement : cette indécision, la colonnade dorique bien abîmée du grand temple d'Adonis creusé dans la roche à Qalaat Faqra (p. 263\*\*) la reflète également, par le noir et blanc les colonnes semblent se mêler aux rochers enneigés alentour. Le spectateur est placé face à ce qui subsiste des anciennes constructions, face peut-être même à l'idée d'une hybridité entre nature et artefact, un mariage des deux, sur certains clichés où l'on n'est plus très sûr de ce qui est d'origine humaine ou naturelle. Mais le photographe laisse le spectateur libre de son interprétation, sans discours ou réponse préconçue.

---

<sup>46</sup> Dans le sens de Rabelais : « Les beaux et nouveaux bâtisseurs de pierres mortes ne sont pas marqués dans mon livre de vie ; je ne bâtis que pierres vives, ce sont hommes », *Œuvres complètes, Le Tiers Livre*, 6, Guy Demerson (éd.), Paris, Seuil, 1973, p. 392.

<sup>47</sup> Pour ce retour à la nature selon la définition de la ruine par Georg Simmel : « La nature a fait de l'œuvre d'art la matière de sa création à elle, de même qu'auparavant l'art s'était servi de la nature comme de sa matière à lui », voir A. Schnapp, *Ruines*, p. 14, qui résume *Id.*, *op. cit.*, p. 16-17.

<sup>48</sup> B. Cuau, *op. cit.*, rappelle que Koudelka a fait ses débuts comme photographe de plateau de théâtre à Prague.

<sup>49</sup> H. Conésa, *Ruines*, p. 9, parle de « vitalisme végétal ». La nature a une place identique pour Mimmo Jodice dans ses photo des ruines antiques (1988-1993), voir Audrey Norcia, « La résurgence des ruines antiques dans la photographie italienne contemporaine : Gabriele Basilico et Mimmo Jodice », dans Chantal Liaroutzos (dir.), *Que faire avec les ruines ? Poétique et politique des ruines*, PUR, 2015, p. 243-245.

On ne peut parler de nostalgie des civilisations disparues malgré les tonalités à prédominance sombre des photos<sup>50</sup> et le parti-pris non folklorique, car Koudelka souligne la permanence de ces vestiges ancrés dans le sol, partie prenante des terres méditerranéennes riches de leur héritage antique : comme le dit Alain Schnapp, « il donne la parole aux pierres »<sup>51</sup>, pierres qui redeviennent vives, il les magnifie, en révélant leur beauté propre, leur vie en tant que ruines – pas leur mort<sup>52</sup>.

Cette vitalité des ruines qui renaissent par la nature, l'arbre, on vient de le dire, en est un élément facilement repérable. Par le symbolisme qui y est attaché, arbre de vie<sup>53</sup>, et par sa forme, tronc enraciné ou feuillage et branches, ceux du climat méditerranéen sont très présents : pins parasol, cyprès, oliviers, lauriers, et même un figuier de Barbarie avec le foisonnement de ses raquettes au premier plan (p. 147). Les panoramiques qui en sont emblématiques sont les deux verticaux des page 61\*, à Philippes (1991<sup>54</sup>), et page 75, sur le mont Palatin neuf ans plus tard (2000). Un pin parasol qui s'élève au sommet de la colline dans le ciel, symétriquement à un fragment de colonne de la Domus Augustana, au sol, en contre-plongée ; même disposition mais moins équilibrée à Philippes, avec un arbre de plus petite taille, défeuillé, comme au sommet des fragments de dalles du pavement de la basilique que la contre-plongée agrandit jusqu'à occuper plus de la moitié du cliché. Dans les deux cas, l'arbre et le ciel surplombent la ruine à terre, mais dans le plus récent, à Rome, le conifère avec son large dôme persistant et protecteur surmonte la disparition, alors qu'à Philippes, le squelette hivernal du végétal répond, en mode mineur, à la ruine, *vanitas vanitatum* : quoi qu'il en soit, l'œil de Koudelka redonne vie aux vestiges par cette forme de symétrie dans la conjonction des deux éléments ici mis en rapport, en opposition ou en redondance. On retrouve dans un panoramique horizontal, « Rome en amazone dominatrice », les pins et leur parasol autour d'une statue du forum (p. 101\*), visage à demi disparu, que la contre-plongée agrandit : parallèle au fût d'un des conifères qui l'entourent, est-ce elle qui leur donne un sens ou eux qui la valorisent, on ne sait, mais le tout est comme animé d'un mouvement de vie.

---

<sup>50</sup> Par opposition aux clichés de Mimmo Jodice, « photographe d'une belle désolation », dont les photos pourtant dans des tonalités plus claires soulignent l'angoisse de la mort, selon A. Norcia, art. cit., p. 246.

<sup>51</sup> A. Schnapp, *id.*, p. 17.

<sup>52</sup> Nous ne suivons pas H. Conésa, *id.*, p. 9, citant Danielle Sallenave, qui voit dans ces clichés la fixité de la mort ; sur le rapport présence-absence dans la photo de manière générale, voir A. Rouillé, *op. cit.*, p. 274-300.

<sup>53</sup> Voir les clichés de la même époque dont l'arbre est le sujet central, souvent dans un paysage désolé, comme sur le site d'Aigai (p. 65, 1991) ou en Grèce, avec brouillard et neige (1994) et, plus connu, *Rue de Damas, Beyrouth*, en 1991, arbre mutilé surgissant des pavés (M. Fortini, *op. cit.*, p. 112).

<sup>54</sup> Nous indiquons la date du cliché uniquement quand elle est significative.

L'arbre par son tronc est un double naturel et vivant de la colonne, élément majeur de l'architecture gréco-romaine qu'on retrouve en toute logique dans plus d'une centaine de ces photographies, comme sujet principal du cliché ou élément le structurant. Les colonnes, colonnades, péristyles, portiques, deviennent signes du passé, mais qui n'est pas mort : ce vestige, dans l'objectif de Koudelka, redevient partie prenante d'un monument, non plus ouvrage d'art, mais d'un *monumentum* au sens étymologique de « ce qui rappelle le souvenir »<sup>55</sup>, cette fois œuvre d'art, en l'occurrence une photographie, qui, empreinte de trace, fixe cette dernière pour une autre éternité<sup>56</sup> (au demeurant tout aussi relative) dans la beauté nouvelle de son noir et blanc.

Regardons par exemple deux clichés de colonnes sortes de ballets immobiles. Les hautes colonnes en marbre cipolin, couronnées de chapiteaux de réemploi, de la basilique d'Apollonie de Cyrène (p. 219\*\*) sont photographiées en plan rapproché ce qui souligne leur disparité de taille et donne l'impression qu'elles sont disposées sans plan régulier, leur verticalité étant soulignée par une colonne couchée au tout premier plan. Mais leur irrégularité est compensée par les courbes des fins branchages feuillus à l'avant-plan, comme prêts à enlacer les fûts, conférant à cet ensemble une légèreté et un mouvement qui font oublier que ces colonnes sont figées en ruines. Autre façon de les rendre vibrantes, sans même recourir à la nature, les colonnes de la *frons scaenae* du théâtre de Thugga, édifié par Constantin au II<sup>e</sup> siècle (p. 183\*\*), derrière lesquelles on devine la *cavea* : vues de l'arrière, en contre-plongée, elles occupent la moitié supérieure de l'image dont la partie inférieure montre des fragments d'une inscription latine, en capitales énormes, sur des blocs incomplets. Ici la parole a circulé, désormais illisible et inaudible, mais l'élan des colonnes, interrompu par la limite de la photo, dépasse le cadre du cliché pour s'élancer vers le ciel présent.

La colonne est un élément structurant la photographie comme elles le sont dans un édifice et par suite dans un paysage, donc, mais d'une manière nouvelle : debout ou à terre, intactes ou brisées, dans des colonnades et portiques complets ou non, avec ou sans leur chapiteau, tambours couchés en série ou éparpillés.

Dans les lieux où elles abondent encore debout, leur verticalité ordonne les plans successifs : sur le marché antique de Leptis Magna (p. 201\*\*), le groupe de fûts de la colonnade en avant-

---

<sup>55</sup> Pour le rapport la photographie au temps et à la mémoire, voir A. Rouillé, *op. cit.*, p. , p. 284-295 ; A. Schnapp précise dans l'entretien que, pour la ruine, l'oubli est pire que la destruction.

<sup>56</sup> A. Schnapp, *Ruines*, p. 14, rappelle les vers de Pindare, *Pythiques*, 6, 5-18, et d'Horace, *Odes*, 3, 30, 1, qui font du poème un monument plus durable que le marbre ou le bronze ; cf. DP p. 10, la phrase de Mérimée, initiateur de la Mission héliographique de 1851 : « Plus solide que les monuments, la photographie ».

plan, serrés les uns aux autres, contraste avec les portiques à colonnes derrière, se détachant sur l'horizon marin ; magnifiée par la contre-plongée, la bonne moitié des 46 colonnes doriques colossales et compactes du temple de Zeus à Cyrène (p. 215\*), avec leur chapiteau et architrave, favorise paradoxalement la vue du temple qui se détache sur le ciel nuageux ; frêles marques du Cardo IV à Herculaneum (p. 121\*), se frayant leur passage entre les murs en ruines des *insulae* bordant la voie, les fines colonnes traversent en diagonale le cliché de part en part. On est sensible au jeu subtil entre les lignes horizontales des marches et les verticales des colonnes dans l'aire sacrée du Capitole de Volubilis (p. 165\*), que l'on retrouve dans le dallage du sol ; à l'impression de voir un échiquier infini, là où deux voies se croisent au pied de l'arc de Trajan à Timgad (p. 171\*\*).

Arrêtons-nous devant les deux clichés du grand tétrapyle de Palmyre début du III<sup>e</sup> siècle (p. 277\*, 2006, et p. 281\*\*, 2007) : le fait de retourner à plusieurs reprises dans un même lieu, de photographier à quelques mois ou années d'intervalle un même site ou partie de site relève de la répétition que privilégie Koudelka, pour obtenir la bonne photo « qui [l']attend » sur le site, et être à son « maximum »<sup>57</sup>.

Dans le premier, le plan horizontal est souligné par les ombres de deux colonnes à peine visibles qui s'étirent au sol, derrière des blocs à l'avant-plan avec le parallélisme des droites entre l'arête de la pierre couchée et la ligne de faite des colonnes ; les quatre édicules du tétrapyle tiennent le tiers gauche du cliché, les autres ruines de la place où il se trouve en occupant le reste, avec quatre colonnes corinthiennes au centre, perpendiculaires aux lignes horizontales ; on repère à l'arrière-plan le début de la grande colonnade, seul point blanc de l'image, en plein sur la ligne de fuite du tiers gauche, avant que le regard ne se déplace encore plus loin, vers un monticule coiffé des ruines du château Qalat Ibn Maan, édifié au XIII<sup>e</sup> siècle. Le regard voyage ainsi à travers cinq voire six plans. Le second, pris quelques mois plus tard, d'un autre point de vue mais avec une lumière solaire identique, souligne également l'horizontalité par l'ombre allongée d'une colonne, ligne parallèle à celle de la grande colonnade, ici bien visible bien qu'à l'arrière-plan ; au centre de la photo, le gros plan à l'avant-plan d'un fragment de colonne sortant de terre affine, par contraste, la colonnade qui se trouve derrière, et instaure la verticalité, reprise à droite par les colonnes du tétrapyle, cette

---

<sup>57</sup>« La bonne photo, il ne s'agit pas seulement de savoir comment la faire mais surtout de savoir où la trouver. Elle est quelque part qui m'attend et je la cherche. Quelquefois, il faut revenir dix fois sur les mêmes lieux ; quelquefois on ne trouve rien. J'explore la réalité mais je ne la documente pas », propos rapportés par B. Latarjet, *Ruines*, p. 11-12 : voir aussi *Obéir...* Cette attitude semble illustrer le propos de J.-C. Lemagny, *op. cit.*, p. 159, à propos de l'objet de la photographie : « Non plus reconstituer, comme dans la peinture, mais cueillir directement sur la branche du temps l'unique d'un instant et la particularité intime d'un endroit ».

fois-ci en arrière-plan ; on retrouve, à nouveau mais à travers la colonnade, le château tout au loin. L'impression est plus déroutante dans ce second cliché, raison pour laquelle, peut-être, considéré comme « la bonne photo » par Koudelka il a été choisi pour le grand format dans l'exposition.

Le photographe souligne régulièrement le contraste entre un élément rendu massif par l'usage du grand angle et une structure plus ou moins intacte dont les découpes ou les colonnes, pourtant faites du même élément, semblent alors fines. Par exemple, à Sidé (p. 309), l'opposition est totale entre la masse d'une colonne à terre, barrant tout le premier plan de ses cannelures devant les vestiges du temple d'Apollon qui paraissent posés dessus tant la perspective est écrasée, aériens. Il y a à la fois contraste et similitude en écho entre une colonne isolée et d'autres, dans la photo dont la composition est une des plus épurées, la colonne relevée (selon les techniques de l'anastylose, précise la légende) du stade de Messène (p. 53) : seule, au premier plan et quasiment au centre de l'image, elle s'impose comme l'élément majeur qui renvoie aux nombreuses autres du portique au second plan, sur la droite, alors qu'elle marque l'échappée de la diagonale de fuite du stade vers la gauche. Comme une vigie, à défaut d'être phare, pour signaler la fière présence du passé toujours là. Peut-être aussi vigie, ou même phare par son chapiteau, dans le panoramique vertical exposé le premier à droite dès l'entrée : une colonne monolithe du temple d'Apollon à Corinthe (p. 59\*, 2003), aux cannelures percées de quatre trous<sup>58</sup>, se dresse de son *crépis* en une contre-plongée légèrement oblique qui accentue sa tension vers le ciel et occulte tout le reste du temple, on aperçoit juste, minuscule, une église byzantine au loin. Près de dix ans plus tard, dans le panoramique, lui horizontal, du Sérapéum d'Alexandrie (p. 221\*, 2012, le seul d'Égypte), de la même manière la colonne monumentale de Dioclétien est vue en une contre-plongée oblique mais ici elle magnifie le Sphinx vers lequel elle se penche. D'autres colonnes isolées, moins impressionnantes, souvent au centre de la photo, servent de marqueur, on pourrait dire de signalisation, pour faire ressortir un autre vestige : la mosaïque des thermes de Neptune à Italica en Andalousie (p. 159\*) ; le tétrapyle de la porte monumentale d'Aphrodisias (p. 293\*).

Dans l'objectif du photographe, on trouve des colonnes intactes mais aussi démantelées ou monolithes brisées, dont les tambours ou les fragments sont le centre du

---

<sup>58</sup> Peut-être des impacts de balles lors des nombreux combats dans ce lieu pendant la guerre d'indépendance de la Grèce.

cliché – vraiment ruines<sup>59</sup>. On pourrait se demander à quoi bon user des grands moyens qu’offre le panoramique pour photographier le détail d’un tambour, gros plan au centre du cliché, comme dans la photographie du temple E de la colline orientale Sélinonte (p. 143). Ce choix permet à Koudelka de désigner les cannelures, accentuées par les verticales des ombres, comme dignes d’intérêt, fragment qui a une vie propre avec les marques de temps sur son calcaire, tout comme un autre, dont on voit une partie à quelques mètres, également marqué mais différemment ; en les inscrivant dans l’ampleur du site environnant – on aperçoit dans la profondeur de champ le temple C sur l’Acropole – il souligne leur appartenance à un large tout dont elles sont des éléments aussi intéressants que l’ensemble, même si elles ne sont qu’une infime partie de la colonnade du deuxième temple le plus grand du site. Les tambours défaits ou tronçons de dimensions variées offrent au photographe l’occasion de nombreuses prises dans toutes les positions possibles pourrait-on dire, comme sur les clichés à Delphes (p. 21\*\*) ou à Olympie (p. 35\*).

Écroulés mais conservant encore leur succession : vestiges de l’Olympiéion d’Athènes (p. 51\*\*), de la péristasis du temple d’Apollon de Didymes (p. 325\*), en gros plans, éparpillés ou isolés, de face ou de profil, ils sont le sujet principal d’une trentaine de clichés, donnant parfois l’impression que Koudelka les utilise comme les pièces d’un jeu de construction détruit dont il s’amuse à réagencer les pièces par l’angle de sa prise de vue. Tronçons alignés à Palmyre (p. 283\* et p. 285) ou étagés sur quatre plans dans le panoramique d’Apamée (p. 291\*) ; sur le point de s’effondrer encore davantage à Aphrodisias, temple d’Aphrodite (p. 297\*), avec un cadrage oblique qui accentue l’impression de déséquilibre de l’ensemble ; entassées dans le désordre à Sélinonte (p. 141\*) ou sur l’agora (p. 299\*\*), désordre qui semble pourtant inscrit dans le paysage. Comme si Koudelka illustrait le passage de Richard Chandler lors de son voyage en Asie Mineure, « en dessous du temple se trouvent des colonnes brisées et des morceaux de marbre, les restes d’édifices d’ordre ionique et dorique »<sup>60</sup> cité en regard, sont mis à l’honneur trois tambours du temple d’Athéna Polias de Priène (p. 339), qui, aux deux premiers plans, semblent énormes. Ils rappellent, par contraste ici encore, que l’élégance des cinq colonnes ioniques encore debout au troisième plan, bien détachées sur le feuillage sombre des oliviers de la colline, leur est due : on aurait presque davantage l’impression d’une construction à venir que d’une ruine. Dans un paysage de terrain sablonneux sous un ciel nuageux, un tambour pris de face, devenu roue crantée seule au milieu du paysage où on aperçoit deux colonnes, vestiges du temple d’Artémis de Sardes

<sup>59</sup> A. Scnapp, *Ruines*, p. 14, rappelle l’étymologie latine du terme « ruine » de *ruere*, « s’effondrer ».

<sup>60</sup> *Travels in Asia Minor*, Dublin, 1775, p. 240-24.

(p. 313\*\*), semble être la pièce inutilisée, plutôt que restante, d'une des colonnes d'un monument disparu, pièce oubliée mais bien là, puisque vue par le photographe.

Enfin, tel un index, par sa cassure en biseau, en avant-plan et pointé vers le haut, personnage inattendu devant la statue acéphale sur son socle dans l'orchestra du théâtre de Salamine (p. 271\*), c'est ce tronçon qui désigne la *cavea* environnante. Ainsi à Orange (p. 157\*), le gros plan à l'avant-plan du reste du fût d'une des colonnes monolithes du *praecinctio* le rend colossal et perturbe la perception de l'espace théâtral en aplatissant la perspective : la *cavea*, morcelée de part et d'autre de la colonne, la scène en bois, l'orchestra, le célèbre *frons scaenae*, clou habituel de la visite du site – tout est plus petit et la statue colossale de l'empereur Auguste dans la niche centrale, malgré ses 3,50 m, est réduite à une minuscule vignette de l'ensemble, comme les rares visiteurs visibles sur les gradins deviennent fourmis. C'est lui, ce « détail » souligné par le grand angle, le sujet principal, la ruine, même et surtout dans un site antique parmi les mieux conservés ou restaurés<sup>61</sup>. Ce qui intéresse l'artiste, ce n'est pas la restauration<sup>62</sup> qui s'efforce (vainement ?) de faire revivre l'antique, mais bien la marque de cet antique comme tel, révolu mais encore présent et que le regard actuel fait vibrer à nouveau, mais autre.

Le fragment a vocation à trouver une nouvelle vie et une justification propre en tant que trace, il n'est pas condamné à évoquer ni à suggérer la restitution du bâtiment entier. C'est cet usage du gros plan qu'on retrouve dans la photo qui a été choisie comme affiche de l'exposition: cette fois-ci tout le temple d'Hercule, dans la citadelle d'Amman (p. 228\*\*), est en ruines, l'arrière-plan est mangé par un brouillard qui fait ressortir les quelques colonnes encore debout, et surgissent, en avant-plan, les trois doigts mutilés d'une main colossale en marbre blanc, comme s'agrippant aux pierres du sol, avec le coude à quelques mètres – la contre-plongée accentuant l'effet de gigantisme. Même si la destruction est due ici à un séisme du II<sup>e</sup> siècle, on ne peut s'empêcher de penser à une mutilation guerrière étant donné l'histoire lourde de conflits dans cette région, ou même à une sorte de film d'horreur faisant resurgir l'Hercule brisé mais immortel. Paradoxalement, le fragment de ruine évoque la vie<sup>63</sup>.

---

<sup>61</sup> Voir *Actualité de l'archéologie du théâtre antique d'Orange*, document de la DRAC Provence-Côte d'Azur (2019), en ligne : « L'état de conservation du bâtiment de scène n'a pas d'équivalent dans tout l'Occident romain ; en Orient seuls ceux des théâtres de Bosra en Syrie et d'Aspendos en Turquie s'en approchent ».

<sup>62</sup> Sur les enjeux entre « valeur d'ancienneté » et « valeur historique » de la restauration, voir Gilles A. Tiberghien, « Des ruines, pour quoi faire ? », dans M. Egaña & O. Schefer (dir.), *op. cit.*, p. 29-38 ; voir aussi C. Liaroutzos, *op. cit.*, Introduction, p. 12-16 ; sur cette question envisagée par les Grecs et les Romains, voir A. Schnapp, *op. cit.*, p. 152-174.

<sup>63</sup> Comme celui du panoramique vertical du bouclier à protomé de gorgone aux yeux exorbités sculpté sur les arcs du portique, forum de Leptis Magna (p. 205\*) : signalons une erreur de légende dans la notice de l'exposition virtuelle qui situe le cliché dans le temple de Zeus de Cyrène.

Ces gros plans en avant-plan surprennent dans un panoramique et correspondent à son usage en « contre-emploi » : au lieu d'un vaste paysage, on a sous les yeux un élément du site, parfois grandiose, élément qui devient lui-même paysage, selon les mots de Bernard Latarjet dans l'entretien<sup>64</sup>. Cette double mise en valeur accroche le regard et force à s'arrêter, un peu comme une adresse de Koudelka au *viator* : « Toi qui passes, ralentis ton pas et pose ton regard sur ce fragment qui m'a touché, moi, qui vins avant toi dans ce lieu »<sup>65</sup>. Dans l'extrait du film *Obéir au soleil*, le photographe regrette de ne pouvoir faire partager par ses photos toute l'émotion, le bonheur qu'il a éprouvés *in situ* devant ces ruines : on peut le rassurer, les clichés transmettent la force de ses impressions à travers leur beauté, et les font éprouver à qui les regarde – même virtuellement. On en a une belle illustration avec la vue du théâtre de Sagalassos (p. 340\*\*) : le premier plan est constitué d'une rangée de la *cavea* formée de gros blocs horizontaux, avec sur la droite un siège placé perpendiculairement, dont le dossier pose une verticale de haut en bas du cliché ; vue en plongée, la scène est en contrebas, s'y entasse un fouillis de blocs de pierre, d'où émergent quelques colonnes du mur de scène, fouillis qui se prolonge à gauche sur la partie démolie de la *cavea*. Le siège, en gros plan, semble attendre un spectateur dans ce décor effondré, comme s'il y avait encore quelque spectacle à voir. Et justement, il y a encore quelque chose qui se joue dans ce cadre, dans ces pierres, ne serait-ce que lors de la présence du photographe qui les photographie – et quand nous regardons, nous, le cliché.

Outre l'importance des colonnes et de la nature, la géométrie des photographies ou le choix de certains détails font des ruines de véritables compositions, parfois tirant vers l'abstraction.

Commençons par le traitement de l'espace : les quelques vues d'ensemble des sites, comme celui de Timgad (p. 171) ou Pétra (p. 231\*\*), correspondent tout à fait à l'attente dans l'usage de cette technique. Le panoramique accentue de manière spectaculaire la ligne de fuite par la profondeur de champ, les colonnades ou les arches d'un aqueduc mènent vers l'horizon le regard qui suit leur point de fuite : entre autres le *decumanus* de Timgad (p. 173\*) ou de Volubilis (p. 169\*), le *cardo maximus* d'Apamée (p. 289\*), l'aqueduc d'Uthina (p. 187\*).

Ou encore la piste du stade entouré de gradins à Aphrodisias (p. 295\*\*), cadre suspendu à côté de celui du forum romain (p. 67\*\*) qui, au lieu de montrer les deux temples bordant la

<sup>64</sup> Il parle d'une « vision paysagère des choses ».

<sup>65</sup> Selon M. Fortini, *op. cit.*, p. 139, les photographies de Koudelka « installent le spectateur dans une situation contraignante mais nécessaire afin de prendre son temps de voir ».



voie, incite le regard à suivre la ligne de fuite filant le long des marches brillantes d'humidité du podium vers l'arc de Titus au loin, voilé par la brume.

Koudelka excelle dans son jeu avec la symétrie dans ces paysages de ruines. Souvent elle frappe au premier regard, inscrivant ces vestiges d'une architecture qu'on a dite dominée par le rectangle d'or dans un classicisme reposant sur l'harmonie<sup>66</sup> – comme la vue de l'amphithéâtre de Thysdrus (p. 189\*), où seules les ombres perturbent légèrement la symétrie entre les deux côtés de l'accès. Mais très vite on découvre que la symétrie est imparfaite et cette attente déçue ouvre à une perception plus personnelle et plus féconde des canons antiques. Qui dit perfection des équilibres ne dit pas fixité d'un ordre qui risquerait de devenir mortifère et ne peut de toutes façons qu'être provisoire, comme l'attestent les ruines : on sait, depuis Nietzsche, qu'« Apollon ne pouvait vivre sans Dionysos »<sup>67</sup>, que la beauté de la rationalité apollinienne repose sur la vitalité du chaos dionysiaque<sup>68</sup>. Encore une fois, les ruines ne sont pas figées dans la mort.

Attardons-nous sur les deux vues du Pont du Gard : elles se suivent dans le catalogue, mais dans l'exposition, l'une (p.153\*\*, 2015) est un panoramique suspendu, donc en grand format, au milieu de la salle, l'autre (p. 155\*, 2012<sup>69</sup>) plus petit, à plat sur un des socles. Le choix du tirage en grand format incite à penser que Koudelka considère le cliché le plus récent comme le plus réussi, « la bonne photo » – alors qu'elle peut sembler la plus touristique, vue d'ensemble et de face du pont, qui se reflète dans le Gardon, tandis que celle de 2012 offre une vue plus originale, avec le tronc d'olivier (encore un arbre) énorme au premier plan occupant presque la moitié du cliché et, en arrière-plan, le pont s'enfuyant sur l'autre rive et marquant la perspective. Or le cliché de 2015, « vue depuis le Gardon » comme l'indique la légende, suppose le photographe dans le lit de la rivière, à peu près à l'endroit où se trouvent les personnages qu'on voit sur la photo du même Pont prise par Édouard Balbus, en 1850 ; apparemment plus classique donc par cet écho et la symétrie horizontale, celle de Koudelka révèle une composition subtile. Alors que, restauré, l'aqueduc n'est plus vraiment ruine, l'édifice est fragilisé par son reflet à demi défait, la ligne horizontale instable : le reflet est vraiment symétrique uniquement au milieu de la photo, car sur la gauche il est dévié, la

<sup>66</sup> Voir Matila C. Ghyka, *Le Nombre d'Or*, Gallimard, 1976 [1931] ; Marguerite Neveux, « Le Mythe du Nombre d'Or », *La Recherche*, 278, juillet/août 1995, p. 810-816.

<sup>67</sup> *Naissance de la tragédie, Apollon et Dionysos*, Paris, Denoël/ Gonthier/, 1964, p. 34.

<sup>68</sup> Selon H. Conésa, *Ruines*, p. 9, Koudelka « fait le choix de pointer le déséquilibre » et rappelle la puissance créatrice du chaos ; voir aussi B. Latarjet, *Id.*, p. 12, rapportant les propos du photographe qui dit s'être tourné vers la beauté des ruines antiques après les nombreuses ruines résultant, à l'inverse, de la « force négative » de l'homme ; également sur les ruines comme traces des violences de l'humanité, A. Schnapp, *op. cit.*, p. 583-586.

<sup>69</sup> Nous reprenons les dates indiquées dans le catalogue car les notices de la visite virtuelle disent l'inverse.

surface de l'eau n'est plus miroir lisse, des taches signalant le courant ; à droite, par sa large bande de pierre, c'est la rive qui court et souligne la perspective, perpendiculairement au pont. En 2012, une photo originale du Pont du Gard qui est minimisé par rapport au tronc de l'olivier symbole méditerranéen et, en France, de la Provence ; en 2015, une prise moins inattendue mais plus originale car si le Pont est bien le sujet central et occupe toute la photo, la beauté des découpes de l'édifice soulignée par la force massive de la rive sur laquelle il s'appuie, le monument (dont la situation géographique n'est plus si explicite) se révèle plus troublant que les clichés habituels qui valorisent son équilibre – comme par exemple celui de Mimmo Jodice (en 1990), dont les tons sont également moins contrastés.

Géométrie et symétrie apparaissent dans une douzaine de clichés qui sont encore plus élaborés quand s'y mêlent des effets d'ombre, comme page 131\*, dans l'intérieur du temple dorique à Ségeste (voir *supra* n. 20), ou encore, page 89, parc des aqueducs à Rome. Dans ce dernier cliché ce sont les ombres monumentales de deux arches de l'Aqua Claudia qui projettent la large bande noire autour de laquelle se divise le plan<sup>70</sup>. L'effet est grandiose car de ruines on n'en voit point au premier regard mais une ligne horizontale de pins se détachant à l'arrière-plan, à peine interrompue par un petit monticule central, et, s'étalant en patte d'oie sur la pelouse, de larges bandes noires qu'on identifie mal – on pourrait croire des chemins – avant de lire la légende qui explique de quoi il s'agit. Le jeu avec les ombres ainsi que la polarité entre ombre et lumière, familiers aux photographes du noir et blanc dès l'origine<sup>71</sup>, suffisent à affirmer, malgré l'absence de la couleur, la luminosité du soleil méditerranéen dans ces paysages.

De manière générale la géométrie devient reconstruction dans cette photographie créative : alors que les ruines sont le résultat d'une destruction, on pourrait dire que Koudelka en fait l'effet d'une déconstruction, précisément en s'intéressant aux parties davantage qu'au tout qui n'existe plus complètement, et que, dans la lignée des constructivistes du début du 20<sup>e</sup> siècle<sup>72</sup>, il les reconstruit dans ses cadrages, par les lignes, les formes de toutes sortes, les

<sup>70</sup> On a là une parfaite illustration de la remarque d'A. Schnapp, *Ruines*, p. 17 : ce qui intéresse Koudelka c'est « le jeu complexe des éléments architecturaux dans leur rapport avec la lumière ».

<sup>71</sup> Sur le lien intrinsèque de la photographie avec l'ombre, voir J.-C. Lemagny, *op. cit.*, p. 273-276, p. 289-305 (« La matière, l'ombre et la fiction »), p. 315-316 et p. 336 : « le photographe fait qu'une absence : l'ombre, devient une matière objective et présente ». Voir aussi S. Aubenas *et al.*, *op. cit.*, « Ombre et Lumière » p. 129-184.

<sup>72</sup> Pour un panorama des différents mouvements artistiques photographiques, voir A. Rouillé, *op. cit.*, p. 309-445, et Michel Poivert, *Brève histoire de la photographie*, Éditions Hazan, 2015, p. 114-160, 181-197.

différents plans<sup>73</sup> – que le choix du noir et blanc fait ressortir<sup>74</sup>. L'œil n'est plus distrait pas les couleurs, l'austérité l'emporte pour montrer la Méditerranée sans chaleur ni évocation de senteurs ou de bruits.

Vue qui s'étage vers le ciel, comme le péristyle d'une maison de Délos devant des habitations (p. 46\*) ; à Caunos, la présentation de tous les états d'une colonne, du tambour à la forme finale, s'étage sur cinq plans dans un panoramique vertical (p. 331\*) ; à Messène (p. 55\*) pas de colonnes mais des blocs de pierre taillée de toutes dimensions, dont un linteau renversé, véritable chantier moins de ruines que de bâtiment en construction par l'équilibre provisoire que suggère ce linteau comme posé en attente – et, placés à côté sur le même socle, les tronçons à terre de l'amphithéâtre de Pouzzoles (p. 117\*) semblent comme d'un édifice inachevé. On croit voir des sortes de maquettes géantes devant les photos des arènes des amphithéâtres de Sabratha (p. 211) ou d'Italica (p. 161), tous deux dévoilant leurs tunnels perpendiculaires et sous-sols pour les machineries des spectacles<sup>75</sup>. Quadrillage des lieux encore dans la photo des sous-sols inscrits dans le cercle de l'arène et d'une partie de la *cavea* du Colisée (p. 71\*\*) : moins que l'harmonie ou la majesté du monument, ce qui intéresse ici l'œil du photographe c'est la complexité de l'agencement des lieux.

Cet agencement apparaît également primordial dans le cas des ruines les plus anciennes, à Mycènes ou Tirynthe, quand les constructions sont monumentales. Deux panoramiques verticaux le montrent : celui de la porte des Lions, milieu du XIII<sup>e</sup> siècle a. n. è. (p. 39\*), où les lions ne sont plus le sujet principal du cliché, relégués pourrait-on dire dans le quart supérieur de la photo, au profit de la porte qui devient encadrement dans le cadre : au premier plan la rampe moderne avec ses lattes horizontales et les blocs cyclopéens du linteau, ouvrant sur un pan du mur extérieur qui part en oblique surmonté du triangle d'une colline à l'arrière-plan. La géométrie domine. Entièrement minérale, l'autre photo, à Mycènes également (p. 43\*), souligne moins la monumentalité que l'agencement des marches et des pierres sèches entassées autour de l'ouverture, au centre du cliché, de la citerne souterraine.

---

<sup>73</sup> M. Fortini, *op. cit.*, p. 46 et p. 124 évoque un Josef Koudelka « en proie à l'obsession de l'ordre dans les ruines » de Beyrouth, qui cherche à rétablir un « ordre visuel » face au désordre de la ville dévastée : si la situation n'est pas comparable face aux ruines antiques, l'impact de cette mission sur la façon qu'a le regard du photographe de recomposer les ruines, de leur donner, même si elle sont devenues informes, une nouvelle forme.

<sup>74</sup> Sur le lien entre la palette binaire du noir et blanc, forme et géométrie, voir Freeman, *op. cit.*, p. 30, p. 48-50 ; S. Aubenas *et al.*, *op. cit.*, p. 50 et p. 236-242.

<sup>75</sup> Cliché contredisant « le jeu du néant » du « fier amphithéâtre délabré » évoqué dans la citation en regard (p. 160) du poète espagnol Rodrigo Caro (XVII<sup>e</sup> s.).

Par leur décontextualisation, d'autres photos frôlent l'abstraction<sup>76</sup>. Plusieurs « détails » des paysages perdent ainsi leur rôle au sein du plan d'ensemble constitué par les lieux pour devenir en eux-mêmes le sujet – clichés proches de certaines macrophotographies où l'usage du noir et blanc rend compte de la matière, de la texture<sup>77</sup>, ici minérale. Le détail du dallage de la rue des Courètes à Éphèse (p. 305\*\*), en légère plongée, avec ses marques de points, ses stries, ses lignes de toutes natures, ses variations de formes et de gris, constitue un véritable tableau abstrait. Les deux clichés de la *cavea* du théâtre de Stratonice de Carie (p. 345 et p. 347\*) vont également dans cette direction par leurs effets d'optique : la spirale et les jeux d'ombres de chaque pierre, ou les gradins devenus rayures ombrées, iraient presque du côté des œuvres cinétiques, la régularité mathématique en moins. Ou encore le détail du pavement en roche volcanique de la voie Appienne (p. 83\*\*) dont chaque pavé (*saxum quadratum*) brille sous la pluie, dans le mouvement de la plongée vers l'angle gauche : l'abstraction n'en est pas pour autant conceptuelle, car la fragile présence de ceux qui sont passés là surgit des traces visibles du passage de leurs chars sur la permanence de la pierre, et provoque l'émotion, comme on la ressent sur place<sup>78</sup>. Bien des photographes antérieurs à Koudelka ont joué des lignes et du noir et blanc dans des compositions abstraites, mais en général il s'agit, pour les photographes du siècle dernier, principalement américains (Paul Strand, Margaret Bourke-White, Nathan Lerner, Edward Steichen...), russes ou européens surtout de l'Est (Alexander Rodtchenko, Germaine Krull, Alexandre Vitkine, Bernd et Hilla Becher...), de mettre en valeur la beauté de la nouvelle modernité architecturale, structures métalliques complexes, hauteur vertigineuse de buildings, cheminées d'usine, massivité des turbines ou autres constructions industrielles<sup>79</sup>. Nous avons affaire ici à une sorte de retournement à la fois temporel et culturel : les ruines, bien que vestiges de civilisations passées, peuvent participer elles aussi de cette esthétique moderne et proposer des compositions tout aussi étonnantes.

---

<sup>76</sup> H. Conésa, *Ruines*, p. 9 ; cela rappelle certains de ses premiers clichés, qu'on peut voir sur le site de Magnum : [www.magnumphotos.com/photographer/josef-koudelka/](http://www.magnumphotos.com/photographer/josef-koudelka/)

<sup>77</sup> Voir M. Freeman, *op. cit.*, p. 56, S. Aubenas *et al.*, *op. cit.*, « Nuancier de matières », p. 192-216.

<sup>78</sup> Ce qu'A. Schnapp, *op. cit.*, appelle « la voix des ruines », p. 44-45 ; pour les nuances de sens entre « trace », « empreinte » et « vestige », voir *id.*, p. 24-25.

<sup>79</sup> Dans la même veine, parmi les photographes contemporains adeptes du noir et blanc, on peut penser à Gabriele Basilico, mais sa préoccupation est davantage la valorisation de l'architecture contemporaine à côté des ruines antiques que la géométrie de la photo elle-même, voir A. Norcia, art. cit., p. 241-243. Il faisait également partie de la Mission DATAR au Liban, voir M. Fortini, *op. cit.*, et *Beyrouth, Centre ville*, Éditions du Cypres, 1992.

Cette « organisation géométrique de la ruine » fait de Koudelka « un metteur en scène de paysages fantastiques »<sup>80</sup> ou oniriques bien qu'abstraites : c'est le cas de la photo la plus récente, prise en 2017 dans une des salles des thermes du parc archéologique des champs Phlégréens à Baïes (p. 115), qui n'est malheureusement pas exposée. À travers l'*oculus* du sommet un rayon de soleil dessine sur la paroi sombre comme un gros œil clair, qui est reflété dans l'eau noire de la salle ; et, dans l'obscurité du lieu, de l'autre côté du cliché, un rectangle se détache, également projeté à partir d'une ouverture rectangulaire de la voûte, dont le reflet aplati mais plus lumineux crée une trace vive. Si n'était la légende, le tableau serait bien mystérieux voire inquiétant, proche d'une fantasmagorie<sup>81</sup>.

Dans le même temps, les matériaux naturels changent de matière ou de statut, le marbre n'est plus matériau de construction mais de création artistique, ses stries deviennent gestes de « peintre », comme celles des vestiges du mont du Temple à Jérusalem (p. 223\*\*). Le grès dans lequel les tombeaux de Pétra sont taillés n'est plus immobile mais les stries sont ondes mouvantes de part et d'autre de l'entrée obscure dont seul le rectangle paraît solide (p. 241) : sorte de transmutation de la matière des choses. Les ombres deviennent aplats de couleur noire, dont la perception est modifiée<sup>82</sup> : par exemple les ruines en grès des fortifications à Agrigente (p. 137), avec leurs nécropoles trouées comme d'yeux noirs, en avant-plan, détonnent avec le paysage vallonné à l'arrière-plan gauche, comme un découpage ajouté sur un aplat noir, fait de l'ombre des roches à contre-jour<sup>83</sup>. Parfois même, un peu comme dans ces images utilisées en *Gestalttheorie*, on hésite sur les formes qu'on voit<sup>84</sup> : bien que selon ses théoriciens du mouvement la perception globale d'une forme précède les détails, Koudelka inverse le processus et choisit de privilégier une partie sur le tout, dans les clichés qui isolent un seul détail évidemment puisque le tout est hors cadre, mais aussi dans d'autres où la partie en avant-plan sinon en gros plan, modifie complètement la perception de l'ensemble. Que voit-on de prime abord page 79\* : la mosaïque ou la partie du sol, d'un noir parsemé de petits points blancs, qui s'avance en elle à partir de l'avant-plan comme queue d'un animal marin gigantesque ou une langue fourchue, et qui occupe plus du tiers de la photo ? Jeu de formes noires, triangle, rectangles, verticales, on voit les figures géométriques projetées par

---

<sup>80</sup> M. Fortini, *op. cit.*, p.22.

<sup>81</sup> Rappelant certaines des lithographies ou gravures comme les *Noirs* d'Odilon Redon.

<sup>82</sup> Surtout dans les tirages du catalogue d'un noir très dense ; sur la différence entre impression en photogravure dans un ouvrage et tirage photographique, voir S. Aubenas *et al.*, *op. cit.*, p. 123.

<sup>83</sup> À propos de ces « noirs matiéristes », voir H. Conésa, *Ruines*, p. 8.

<sup>84</sup> Un des premiers clichés de Koudelka, *Profil*, datant de 1963, s'en rapproche.

les ombres plutôt que les murailles dans la partie du péristyle de la Domus Augustana (p. 73)<sup>85</sup>.

Autre forme de construction, l'apparence de collage que donnent certains clichés, accentuée par l'usage inattendu du panoramique, tant le point de vue paraît parfois impossible. Les contorsions du photographe filmé au théâtre de Myre, dans l'extrait du film *Obéir au soleil*, prouvent qu'il n'en est rien ; mais l'impression demeure, conférant la puissance d'une œuvre artistique tout à fait originale au visage du masque tragique, décoration sculptée de la scène, qui compte bien davantage que l'espace théâtral aperçu sur la gauche (p. 337\*)<sup>86</sup>.

Photomontage apparent également que la vue composite du temple rond de Tibur (p. 109\*\*), mêlant dans le même plan, un bout de la colonnade périptère et, en avant-plan un pan de mur de la cella, au-dessus duquel on aperçoit son intérieur découpé d'une fenêtre. Ces effets impressionnants de collage sont encore accentués par la contre-plongée en gros plan dans des panoramiques verticaux. Celui de Rome (p. 69\*, 2000) mêle en cinq plans des éléments hétéroclites à la manière surréaliste : à l'arrière-plan, se détachant sur un ciel pur, le dôme d'une église (Santi Luca e Martina), derrière un pan du contrefort d'une rue Renaissance disparue, sur lequel les ronces et les salissures dessinent la forme d'une main géante, les restes d'un chapiteau corinthien renversé formant son poignet habillé d'une manchette qu'on dirait en dentelles – alors qu'à l'avant-plan deux rochers découpent le champ de vision. Douze ans plus tard, moins chargé mais tout aussi déroutant, un autre panoramique vertical, accroché à côté du précédent dans l'exposition, montre un fragment de colonne appuyé sur un mur du temple de Bacchus à Héliopolis (p. 257\*, 2012) : dans sa géométrie inattendue, voire froide, brutale peut-être, surgissent à nouveau la fragilité de la colonne et la beauté qui peut en naître même une fois qu'elle est devenue ruine.

Terminons par l'atmosphère qui se dégage du parcours à travers ces photographies.

Le refus du cliché touristique<sup>87</sup> mais aussi de l'évocation picturale de la lumière méditerranéenne<sup>88</sup> signifie-t-il morosité, tristesse ? Le soleil n'est visible que par les ombres qu'il projette, sans que son rayonnement ni sa chaleur ne soient perceptibles, et une trentaine

---

<sup>85</sup> Les vers de Du Bellay en regard (p. 72) sont tout à fait adéquats, qui évoquent la grandeur de Rome qu'on peut compasser « à la ligne, et au plomb, au compas, à l'équerre ».

<sup>86</sup> On éprouve la même sensation devant le détail d'un fragment du dallage habillant l'autel devant le Capitulum à Ostie (p. 91\*) qui écrase la perspective et semble collé au bâtiment lui-même ; ici non plus la notice dans l'exposition virtuelle ne correspond pas au cliché.

<sup>87</sup> Cela est manifeste par le fait que le ciel soit hors-cadre dans bon nombre des photos.

<sup>88</sup> Dans *Obéir au soleil* on voit bien comment le pittoresque disparaît quand la couleur de la pierre sous l'éclairage du soleil au moment de la prise laisse place, dans le tirage, au noir et blanc ; ce travail est aux antipodes de *Monet, Renoir... Chagall. Voyages en Méditerranée*, la création à L'Atelier des Lumières en 2020.

de photos montrent un ciel encombré de nuages ou des sols mouillés de pluie. Poésie de la réalité, sans aucun folklore, sous la grisaille de cieux couverts comme dans certains plans des premiers films de Fellini, pour l'Italie<sup>89</sup>, ou ceux de Theo Angelopoulos, pour les Balkans – dont le point commun pourrait être « l'antilyrisme »<sup>90</sup>.

Cela crée aussi, par exemple dans plusieurs des photos de Pétra, des paysages irréels, mystérieux, projetés dans l'univers du fantastique voire de la science-fiction où ne sont perçues que les ombres qui seules semblent intéresser Koudelka : bouches d'ombre ou orbites vides qui happent le regard vers l'intérieur de ces tombeaux encore vivants<sup>91</sup> – comme aussi les tombes de Paphos (p. 273\*\*). La vue du théâtre de Pétra, prise de l'intérieur d'une cavité dont les contours découpent l'espace de la photo, cadre dans le cadre, devient décor lunaire entouré d'un ciel noir (p. 235\*\*). Le climat est aussi inquiétant dans un autre lieu qui l'exige, l'ancre de la Sibylle à Cumes (p. 111\*), où les quelques éléments éclairés par les rais de lumière ne peuvent que difficilement rassurer celui qui descendrait ces marches luisantes vers son entrée ; ou encore à Madaure (p. 175), cimetière non pas sous la lune mais sous un ciel orageux, les ruines de piliers éparpillés semblent des stèles aux ombres peu rassurantes.

Une autre atmosphère moins sombre mais tout autant irréelle se dégage des vestiges de la salle dite « aux Douze Colonnes », l'avant-cour du temple d'Apollon à Didymes (p. 321\*\*) : les trois tronçons sur pied à l'avant-plan, disposés en triangle, écrasent la profondeur de champ des neuf autres et créent une impression de labyrinthe sans issue, d'autant que les fûts sont bien abîmés, leurs sommets comportant des morceaux de pierre informes qui leur donnent presque des allures d'êtres vivants. Ce décor minéral n'est cependant pas morbide ni effrayant, sauvé par sa beauté qui laisserait présager la rencontre de quelque être surnaturel, *genius loci* de cette « étendue rêveuse »<sup>92</sup>, dans l'espace poétiquement habité par le passé, le mystère du temps de la ruine telle que la voit le photographe.

<sup>89</sup> Par exemple la via Appia (p. 85\*), l'Aqua Claudia (p. 87\*), ou encore les bords du golfe de Solonte (p. 145).

<sup>90</sup> Comme la terrasse du musée d'Éleusis (p. 49\*) ou le paysage d'Assos sous la pluie (p. 355\*\*) : Koudelka a fait un reportage sur le tournage du film *Le regard d'Ulysse* (exposé à Thessalonique en 1998) ; le terme d'« antilyrisme » est employé par Jean-Pierre Montier dans la présentation de sa conférence sur ce tournage, « Le voyage de Josef Koudelka », le 20 mars 2006, au Centre de Recherche sur la Littérature de Voyages (disponible en ligne).

<sup>91</sup> P. 233\*, 239\*, 245\* et p. 241, le plus effrayant. Cela n'aboutit pas pour autant à l'anthropomorphisme de ces paysages comme chez Mimmo Jodice, voir A. Norcia, *art.cit.*, p. 245-247.

<sup>92</sup> L'expression est de J.-C. Lemagny, *op. cit.* p. 149-159, où il mentionne, parmi d'autres, Sudek, et p. 302-303 où il reconnaît « l'écrasante supériorité » de Koudelka dans les clichés duquel « rôde l'ombre mythique », celle de « l'aquarium de l'irréel » mis en évidence par Malraux dans ses écrits sur l'art.

Parce qu'il « s'entoure d'effets esthétiques audacieux (utilisation verticale du panoramique, vision graphique, lumière contrastée) »<sup>93</sup>, on pourrait reprocher à Koudelka un certain esthétisme et quelques clichés n'échappent pas à cette critique par l'accumulation de ces effets qui cherchent à éviter le pittoresque. En particulier le cadrage oblique, auquel le photographe n'a recours qu'une demi-douzaine de fois, nous semble le procédé de trop. Il accentue certes l'effet d'effondrement mais il ne paraît pas nécessaire pour l'appréhension de la notion de ruines.

On signalera, dans le même ordre d'idées, que la présence des textes placés dans le catalogue en regard de plusieurs clichés, le point commun étant parfois plutôt le lieu que la ruine elle-même, ne s'imposait pas à notre sens malgré leur intérêt documentaire indéniable. Certaines citations sont en décalage avec l'image, comme l'extrait de *Noces à Tipasa* de Camus, qui parle de soleil, de couleurs et de sensualité face au ciel couvert du paysage et à la piètre ruine photographiée (p. 180-181), ou la vision de Lamartine, dans son *Voyage en Orient*, devant « la fabuleuse Baalbeck » dorée par le soleil couchant à côté du cliché géométrique à Héliopolis en plein jour (p. 256-257\*) : assurément ces écarts cherchent à mettre en perspective notre regard sur le passé<sup>94</sup> et à souligner l'originalité de Koudelka, loin des visions romantiques et romanesques des ruines<sup>95</sup>, mais les photos se suffisent à elles-mêmes et n'ont pas besoin pour être appréciées de ces illustrations littéraires qui relèvent d'un autre art.

Ces photographies ne font preuve d'aucun lyrisme ou sentimentalisme envers les individus, quasiment absents, contrairement aux premières séries du photographe, *Invasion Prague 1968*, *Gypsies* (1962-1970), *Exiles* (1968-1994), photoreportages dont les hommes, les femmes, les enfants, comme aussi les animaux, sont les sujets on ne peut plus humains dans leur existence<sup>96</sup>. Déjà dans la série *Chaos* (1988-2004), paysages et édifices devenaient les sujets eux-mêmes dotés de vie, sans qu'il soit besoin de rappeler la présence des êtres vivants ; et, logiquement dans *Ruines* (1991-2019), comme en 2018 dans *Vestiges* (1991-2015), l'homme disparaît. Contrairement aux représentations antérieures des ruines où une présence humaine servait à indiquer l'échelle, dans les quelques clichés où des individus sont présents, ils sont réduits, au cap Sounion (p. 27\*) et à Orange (p. 157\*), à des silhouettes

---

<sup>93</sup> M. Fortini, *op. cit.*, p. 139.

<sup>94</sup> DP, p. 10.

<sup>95</sup> Voir les études approfondies de plusieurs œuvres d'« archéofiction romantique », réunies par Mathilde Lavaud (dir.), *La plume et la pierre, L'écrivain et le modèle archéologique au XIX<sup>e</sup> siècle*, LUCIE éditions, 2007.

<sup>96</sup> Pour Dominique Eddé, qui a conçu la mission photographique Beyrouth Centre-ville, « Josef Koudelka avec le format panoramique faisait corps intellectuellement et physiquement avec la ville et la ruine. Je savais que c'était quelqu'un qui avait un sens très profond de l'humain », M. Fortini, *op. cit.*, Épilogue, p. 141.



minuscules, dans les deux autres à des ombres. Ce sont ces ombres qui accrochent le regard autant que la mosaïque des thermes de Neptune elle-même (dont la polychromie disparaît avec le noir et blanc), pratiquement toute entière dans l'ombre (p. 95\*) : clin d'œil ironique de la part du photographe, qui reconnaît son privilège de pouvoir parcourir seul ces sites antiques dans *Obéir...*, à l'endroit des touristes devenus marionnettes dérisoires, ou bien rappel que les fantômes gardiens du lieu sont là et le surveillent ?

Et page 361\*, comme un autre clin d'œil final dans l'ouvrage<sup>97</sup>, l'ombre du photographe lui-même, à peine visible mais qui suffit à marquer les deux faces de la photo du théâtre-stade d'Aizanoi : de part et d'autre de l'*orchestra* méconnaissable, en cercle, un tas de blocs de la *frons scaenae* en ruines et les restes de la *cavea*, pris en plongée par la petite silhouette humaine placée en haut des gradins mais qui semble, ici, partie prenante des vestiges. Signature discrète du photographe, manière de se montrer ombre minuscule dans la grandeur des lieux où s'est inscrit un moment de l'histoire de l'Antiquité et dont il témoigne, lui, personnage d'un autre temps, celui de la survie des ruines.

Même les statues, souvent acéphales, ne sont présentes que dans une demi-douzaine de clichés<sup>98</sup>. Outre Isis à peine visible dans la végétation, comme déjà indiqué, Le Tibre en marbre du Canope de la villa d'Hadrien (p. 107\*) nous fait face couvert de mousses et le regard éteint ; quant au télamon colossal (7,65m) de la Vallée des Temples à Agrigente (p. 139\*), reconstitué à terre, il est à peine reconnaissable tant le point de vue à fleur de sol écrase la dimension pour faire ressortir les blocs carrés composant la statue, tels de gigantesques osselets de calcaire alignés : le panoramique vertical replace l'atlante dans la position debout initiale mais soutenant difficilement le paysage qui semble glisser vers la droite. Les temps ne sont plus de la puissance des Titans ou Géants, qui ont d'ailleurs perdu leur combat contre les dieux – dieux qui eux-mêmes sont tous morts<sup>99</sup>.

Car ce sont bien les ruines et leur (sur)vie à elles qui comptent. Les vues austères<sup>100</sup>, ne serait-ce que par l'usage du noir et blanc, de ces vestiges, ne visent pas à provoquer l'exaltation des visites *in situ*, mais elles retransmettent à qui les contemple le bonheur qu'a éprouvé le photographe sur place, selon son propre témoignage. Un sentiment teinté de

<sup>97</sup> Dans l'exposition le cliché se trouve parmi d'autres sur un socle à gauche, dans le fond de la salle.

<sup>98</sup> Ce qui distingue Koudelka de Mimmo Jodice, dont le travail sur les statues antiques revisitées par la lumière et les angles de prises de vue inhabituels leur donnent une apparence de vie, de manière très esthétisante.

<sup>99</sup> Sur la désacralisation de la ruine par Koudelka, voir M. Fortini, *op. cit.*, p. 117-118.

<sup>100</sup> B. Latajet, *Ruines*, p. 12, met en avant l'ascèse du mode de vie de Koudelka dans son refus du commercial, le qualifiant d'« ermite ».

« douceur triste »<sup>101</sup>, proche de la mélancolie dionysiaque – peut-on dire slave ? – une fois l’illusion de l’apparence dissipée et le voile de Maïa déchiré face au tragique de l’existence et à la réalité du temps qui fuit, seule démarche qui ouvre au devenir<sup>102</sup>. L’œuvre de Koudelka est, selon Bernard Cuau, « un livre de questions » qu’il traduit en « images par un découpage attentif dans le désordre du monde »<sup>103</sup>, là l’exil ou la guerre, ici ses ruines. Face à ces images qui reflètent la « science de l’espace, de la lumière et des formes » des anciens Grecs et Romains<sup>104</sup>, l’émotion esthétique est vive, profonde : par son « esthétique de l’extraordinaire de la ruine »<sup>105</sup>, Koudelka magnifie la diversité des ruines de l’Antiquité gréco-romaine et revivifie le legs que celle-ci nous a fait dans les multiples lieux du pourtour méditerranéen et, comme tout artiste, redonne confiance en l’être humain, son passé, son présent et même son avenir. C’est faire preuve d’un humanisme tel que le conçoivent les véritables amoureux de l’Antiquité : *Ruines*, l’exposition et le livre de Josef Koudelka, « drôle de photographe » ou « photographe intranquille »<sup>106</sup>, en sont un vibrant témoignage.

Emilia Ndiaye  
Secrétaire Antiquité-Avenir  
février 2021  
©Antiquité-Avenir

---

<sup>101</sup> B. Cuau, *op. cit.*

<sup>102</sup> Nietzsche, *op. cit.* p. 119 ; voir aussi B. Latarjet, *Ruines*, p. 12.

<sup>103</sup> B. Cuau, *op. cit.* ; voir aussi H. Conésa, *Ruines*, p. 9 : « Chez Koudelka, l’art et plus précisément la beauté réaffirme sa présence au cœur de ce qui fait et défait le monde ».

<sup>104</sup> B. Latarjet, *Ruines*, p. 12.

<sup>105</sup> M. Fortini, *op. cit.*, p. 40.

<sup>106</sup> Selon B. Cuau, *op. cit.*, à propos de sa méthode de travail particulière concernant les tirages (et non-tirages), et H. Conésa, *Ruines*, p. 9.