



CULTURE & IDÉES

De quoi l'image est-elle la preuve ?

Photographier un crime sans y assister : l'exposition « Images à charge » au BAL, à Paris, interroge la place des documents visuels dans l'établissement des faits

CHRISTINE CHAUMEAU

Quel est le point commun entre un photographe suisse féru de chimie né en 1875, et un architecte israélien né un siècle plus tard ? Le lien transparaît dans leurs travaux, que l'on peut voir au BAL, lieu parisien consacré à l'image-document, dans l'exposition « Images à charge ». Le premier, Rodolphe Reiss, a fondé en 1909 l'Institut de police scientifique de l'université de Lausanne, et envisageait la photographie « *comme un complément indispensable à l'enquête judiciaire* ». Le second, Eyal Weizman, a créé en 2011 le projet *Forensic Architecture* à Londres. Avec des artistes, des graphistes et chercheurs, il construit des documents visuels pour dénoncer des cas d'atteinte aux droits de l'homme

Au fil de l'exposition, on comprend que les

deux hommes sont unis par leur volonté de rendre visible ce qui ne l'est pas et de constituer une preuve des crimes de masse ou individuels. Les onze cas présentés par l'exposition « Images à charge » rendent hommage à ceux qui, comme Reiss et Weizman, interprètent ce que dit l'image et travaillent à lui donner valeur probatoire. Mais la photographie fournit-elle des preuves ? Elle peut le faire, affirme l'universitaire américaine Jennifer Mnookin, « *mais des preuves de quoi, au juste ?* » L'exposition l'atteste, la photographie en soi ne suffit pas : elle occupe une position centrale dans l'établissement de la preuve, mais ne peut, seule, établir les faits et les prouver. Un paradoxe que Diane Dufour, directrice du BAL, soulève dans le texte introductif de l'ouvrage *Images à charge, la construction de la preuve par l'image*.

Placé au centre de l'exposition, le court-métrage de l'historien Christian Delage sur le procès de Nuremberg fonctionne comme un



pivot. Les mots que prononce le juge Robert Jackson, le procureur américain qui tient à « établir des faits incroyables au moyen de preuves crédibles », font écho aux autres situations présentées. Pour atteindre son objectif, « les images de la découverte des camps de concentration ont été tournées selon un cahier des charges précis », détaille Christian Delage. Les techniciens de l'armée, formés par le cinéaste John Ford, rédigent un rapport qui accompagne les prises de vues. « Vrai, précis, fidèle, sans distorsion, complet : ils utilisent jusqu'à cinq adjectifs pour asseoir l'authenticité de ce qu'ils tournent », souligne Diane Dufour.

Dès l'apparition de la photographie, remarque Jennifer Mnookin, les juges américains ont débattu de son « pouvoir de vérité ». Dans les procédures pénales du *Common Law*, où les procureurs présentent des faits à charge face à des avocats qui plaident à décharge, l'image tient « du champ de bataille », renchérit Eyal Weizman, dont les productions occupent une partie du sous-sol du BAL. Ainsi, les images vidéo du passage à tabac de Rodney King en 1991 à Los Angeles sont utilisées tour à tour à charge et à décharge, pour convaincre les jurés de la culpabilité des policiers comme pour les disculper. « L'image de ce qui s'est passé, dit-il, est construite dans le conflit entre les deux parties. La vérité, la preuve est donc une construction, un seuil qui permet d'entrer dans un débat. »

« Au bout du compte, la validation ultime de l'image en tant que preuve incombe toujours au Verbe, à l'art rhétorique qui s'exerce dans le tribunal », pose Diane Dufour. Pierre Margot, professeur suisse en sciences forensiques, invité à une rencontre en marge de l'exposition, le confirme : « Au final, le caractère de preuve relève de la logique, de la subjectivité et du cadre moral du juge, le cadre moral étant fixé dans l'esprit de la loi. »

Avoir « une influence morale » sur le juge ou sur l'inculpé « en l'incitant à faire des aveux » : c'est précisément ce qu'espérait obtenir, à la fin du XIX^e siècle, le chef du service photographique de la préfecture de police, Alphonse Bertillon, par ses clichés de scènes de crime. Présentés en ouverture de l'exposition, ils sont percutants. L'appareil « plongeur » de Bertillon posé sur un pied de deux mètres de haut saisit les victimes là où elles ont été trouvées. Ce cadrage en surplomb donne l'impression que l'on voit tout.

« Comme le regard d'un œil qui n'existe pas, d'une vision au-delà de ce que l'humain est capable de voir », remarque Luce Lebart, commissaire associée de l'exposition. Cette vue, supposée « neutre », est très élaborée. Le dispositif d'éclairage et de focale confère une force à ces tirages et assure aux enquêteurs et aux juges un angle inédit. L'emprise morale de l'image n'a pas non plus échappé aux équipes du juge Robert Jackson. A Nuremberg, ils ont placé l'écran sur lequel était projeté le film des camps de concentration au centre de la salle d'audience. Une manière de « mettre les criminels face à face avec leur forfait immense », écrivait Joseph Kessel, envoyé spécial de *France Soir*.

Alphonse Bertillon, Rodolphe Reiss et Eyal Weizman, par leurs travaux, montrent qu'en fonction du dispositif dont l'image procède, elle livre des choses que l'œil ne perçoit pas. Telles ces taches de sang effacées par la lessive sur un tissu de vêtement, que Rodolphe Reiss révèle en recourant à des temps d'exposition des plaques argentiques plus ou moins longs et à des bains différents pour le tirage. Le théoricien de *Forensic Architecture*, Eyal Weizman, revendique toutefois une démarche différente de celle des experts de la police scientifique et technique qui travaillent au service de l'Etat. En mobilisant les vidéos, les images produites par des citoyens afin d'établir des faits occultés, cachés, niés par les Etats, il déplace le champ de discussion hors des tribunaux.

« Nous préférons aller sur un terrain plus politique, détaille-t-il. Ce n'est plus l'Etat qui surveille les citoyens, mais les citoyens qui scrutent l'Etat. » Ce tournant du légal au politique se produit selon lui en 1985, lorsque le légiste américain Clyde Snow expertise le crâne d'un squelette retrouvé au Brésil. Cette enquête, décrite au BAL, est basée sur « l'ostéobiographie », c'est-à-dire la biographie des os. Elle a permis d'établir que le cadavre était celui de Josef Mengele, médecin tortionnaire nazi recherché par l'Etat d'Israël. Ces événements marquent un basculement : les citoyens, désormais, cherchent à découvrir une vérité cachée par l'Etat.

« Nous avons moins de moyens que les Etats, dit Eyal Weizman, mais nous utilisons notre imagination pour offrir un regard subversif qui donne à voir des choses et permet de construire une image qui se rapproche de la vérité. » La dé-



monstration est édifiante. Ainsi, dans le cas des attaques de drones à Miranshah (Pakistan), malgré le manque de visibilité – car l'accès aux images satellite en haute résolution sur cette région est interdit –, les artistes et les enquêteurs de *Forensic Architecture* reconstituent les événements et exposent les conséquences de frappes dites chirurgicales. Les murs de la chambre où atterrit la bombe sont couverts d'éclats d'explosif, sauf sur certains points restés intacts : là où se trouvaient des corps, suggère Eyal Weizman. Les impacts sont à chercher sur les victimes.

A la fin de l'exposition, Diane Dufour a tenu à placer une image qui a servi dans un procès entre l'Etat d'Israël et une famille de Bédouins du Néguev, sur un territoire qu'ils revendiquent comme étant le leur. Ces vues aériennes datant de 1945 attesteraient de la présence d'un cimetière. Mais que voit-on au juste ? Un pixel ? Un grain de sel argenté dans l'émulsion photographique ? Le seuil de détectabilité est-il atteint ? « *C'est l'image d'un cimetière, qui est la matérialité d'une humanité disparue* », commente joliment Diane Dufour, consciente de la fragilité de ces images-documents qu'elle affectionne tant.

En l'écoutant, on repense aussi à la fragilité des visages des victimes de la Grande Terreur, présentés sur un écran. Ces personnes ont été photographiées quelques heures avant d'être exécutées par le NKVD, les services de sécurité de l'ex-URSS dans les années 1930. Près d'un siècle plus tard, ces portraits, conçus comme la confirmation de l'élimination d'un ennemi désigné, deviennent des preuves des crimes commis par le communisme. Quel est le temps de l'« Image à charge » ? Ce n'est pas le moindre des paradoxes soulevés par cette riche exposition, fidèle à la vocation du BAL de nous questionner sur la valeur documentaire de l'image. ■

J

À VOIR

« IMAGES
À CHARGE »Le BAL, 6, impasse
de la Défense, Paris
18^e. Jusqu'au 30 août.

À LIRE

« IMAGES
À CHARGE,
LA CONSTRUCTION
DE LA PREUVE
PAR L'IMAGE »(Xavier Barral et
Le BAL, 240 p., 45 €).

**Alphonse Bertillon, Rodolphe Reiss
et Eyal Weizman montrent dans leurs
travaux qu'en fonction du dispositif
dont l'image procède, elle livre
des choses que l'œil ne perçoit pas**



**Photographie
du criminologue
Alphonse Bertillon
prise en 1914 avec
un appareil dit
« plongeur ».**

ARCHIVES DE LA PRÉFECTURE
DE POLICE DE PARIS