

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

1996-2025 : L'IMAGE D'APRÈS-GUERRE COMME CATALYSEUR MÉMORIEL, RÉCOLTE DE TÉMOIGNAGES
DE SURVIVANTS AU SIÈGE DE SARAJEVO ET CRÉATION DE NOUVEAUX SOUVENIRS PHOTOGRAPHIQUES.

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES (CRÉATION)

PAR

DENIS MCCREADY

OCTOBRE 2025

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.12-2023). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Mes premiers remerciements vont à Karoline Truchon, qui a repéré dans mon parcours photographique les germes de cette maîtrise rendue possible par une série de circonstances cataclysmiques. C'est Karoline qui m'a mis sur la piste de l'essai *Occuper les distances*, d'Esther Laforce, qui a eu la gentillesse de prendre le temps de me rencontrer pour discuter de mon projet.

C'est à Marco Gibert et Guillaume Pascale que je dois d'avoir perdu mon hésitation à considérer un retour à l'université. Nos multiples échanges sur leurs parcours ont terminé d'éroder mes craintes d'entamer une maîtrise 30 ans après avoir arrêté la désorientation de mes études. À Valeria Csizmadia pour avoir vu dans mon travail ce qui y sommeillait et ne demandait qu'à émerger.

Mon directeur de maîtrise, Michael Blum, a trouvé l'équilibre nécessaire pour me guider à travers mes défis tout en faisant confiance à mes forces. Nos sens partagés de la rigueur se sont rencontrés à mesure que se révélaient nos sensibilités pour Sarajevo et ses gens.

À mes collègues de la cohorte 2023, qui ont été la source d'innombrables discussions et fous rires, merci d'avoir nourri les deux. *Le pire qui pouvait arriver, c'est qu'on le gâche.*

À Elma Hašimbegović et Elma Hodžić, ma reconnaissance éternelle d'avoir enrichi ce projet de leurs savoirs, avec le soutien de Belkisa Hasović, Amar Karapuš, Nikola Motika et Nedim Pustahija, et de l'avoir accueilli au *Historijski muzej Bosne i Hercegovine*, le musée de tous et toutes.

À Feđa Rapa, Andrea Mirnić, Faris Brkanić, Goran Vrhunc, Mirza Čerić, Enes Zlatar, Adnan Šaćiragić, Jim Marshall, Nerma Sofić, Garret Patrick Kelly, Džemil Hodžić, Dunja Krvavac, Kat Norman Tahirović, Maša Užičanin, Majda Turkić, pour leur amitié qui me lie à Sarajevo.

À ma famille, qui est une de mes fondations les plus solides. Je manque de place ici pour dire à quel point votre présence et votre soutien ont contribué à me forger. C'est à ma mère Reina Villeneuve et à mon frère Michel que je dois mon introduction à la photographie. À mon meilleur ami Stéphane Prévost, qui m'a mis sur la piste de la Bosnie-Herzégovine, et pour tout le chemin qu'on a fait ensemble. À Marion, qui est revenue dans ma vie au moment de commencer cette maîtrise. C'était de bon augure.

DÉDICACE

De mon voyage initiatique en Bosnie-Herzégovine au printemps 1996 jusqu'à la résidence de recherche-crédation à l'automne 2024, dont ce mémoire est une des conclusions, mon parcours est intimement lié aux notions de perte et de dette. Autant de raisons de lutter contre l'oubli.

La perte d'un ami, Konstantin, celui qui n'a pas vu Sarajevo. Son cancer déclaré en 1995 a été un électrochoc pour tous ses proches, et m'a lancé en quête photographique à travers les Balkans. Il s'en est allé le jour même où je développais mon premier rouleau de film de ce printemps 1996.

La perte de Nicolas Bouvier, dont les mots m'avaient ouvert à une autre dimension des Balkans. Notre conversation autour d'un bourbon à Genève en 1998 m'est aussi précieuse que ses livres, qui sont de ceux qui aident à traverser l'hiver.

La perte de mon père, Bernard, en ce doux automne 1998, comme une montagne emportée par un glissement de terrain. Je suis taillé dans l'étoffe de sa persévérance. Sans ses leçons de vie, prodiguées tant par la parole que par l'action, la mienne n'aurait pas été ce qu'elle continue de devenir.

Je porte le souvenir de ces trois figures de connaissance et de sagesse partout où je vais. J'ai appris à vivre avec l'abîme du temps qui nous a été volé, et de cette injustice est née une féroce urgence de continuer d'écouter ma soif d'apprendre, mon désir de voir et mon besoin de dire.

À ces trois figures disparues s'ajoute celle de Paul Lowe, qui a vu Sarajevo avant moi et qui lui a consacré de nombreuses images pour en préserver l'histoire. Il a fait de son après-guerre un engagement indéfectible pour la paix, en explorant ses ramifications et ses méandres, pour et par l'art, et en inspirant dans son sillage une collectivité de penseurs et d'artistes. Son décès tragique à l'automne 2024 a créé une onde de choc qui résonnera longtemps parmi ses proches, ses collègues, et tous les gens qu'il touchait par son amitié et son travail, à Sarajevo et ailleurs. Sa disparition est une perte profonde. Mes pensées vont à sa famille.

Ma dette impayable est envers les gens de Sarajevo, d'hier à aujourd'hui. Ce mémoire de maîtrise en constitue un autre versement.

AVANT-PROPOS

NO MAN'S LAND

For over a month now, over where the dividing line is, the bodies of the dead lie. You can't get close to them; the white UNPROFOR transporters don't go there to pick them up: the unburied lie and their souls wander with the city crows.

- Semezdin Mehmedinović, *Sarajevo Blue* (1995, 1998)

En France, j'étais un cousin, quelqu'un qu'on salue avec une pointe de camaraderie, une familiarité qui serait normalement déplacée avec n'importe quel autre touriste. En Italie, par simple fait de ne pas être un Italien, j'étais donc un touriste : un visiteur venu d'ailleurs pour admirer ce joyau du monde et m'extasier devant l'art, la Dolce Vita et les monuments millénaires. En Croatie, j'étais un étranger, un homme indéfinissable, certainement riche et, malgré mon accoutrement, quelqu'un qu'on enviait parce qu'il venait d'un monde opulent et libre. En Bosnie, depuis Bihać et maintenant en plein cœur de Sarajevo, la capitale martyre, je ressentais un intime rapprochement avec ceux qui m'accueillaient au point de me sentir « chez moi », mais dans une autre langue.

– Journal personnel de 1996-1997

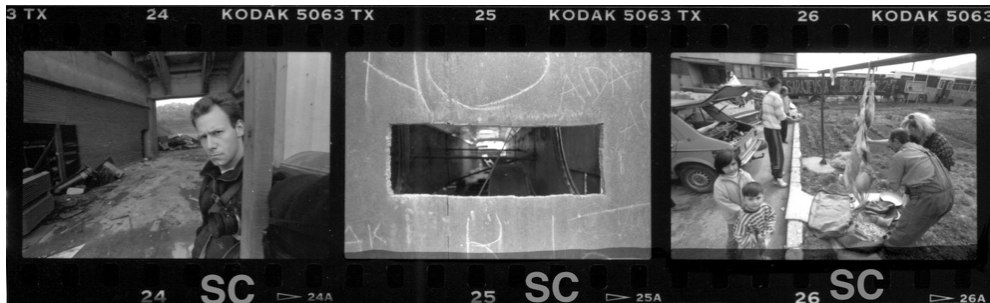


Figure 0.1 Détail de la planche-contact P28_R41 (Denis McCready, 1996).

Autoportrait au stade Grbavica, meurtrière d'un bunker, famille bosnienne préparant un mouton pour marquer Ramazanski Bajram, la fin du ramadan.

AVERTISSEMENT : Ce document contient deux images qui montrent des victimes tuées durant le conflit. Toutefois, mes propres images ont été prises après la guerre et ne montrent ni victime directe ni personne en détresse.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	ii
DÉDICACE.....	iii
AVANT-PROPOS	iv
TABLE DES MATIÈRES.....	v
LISTE DES FIGURES	vii
LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES SIGLES ET DES ACRONYMES	ix
RÉSUMÉ	x
ABSTRACT	xi
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1 Mes photographies de Sarajevo et la couverture historique du conflit	3
1.1 Ma pratique photographique avant 1996	3
1.2 Mon archive photographique de 1996 en Bosnie-Herzégovine	4
1.3 La couverture photographique du siège de Sarajevo	7
1.4 La couverture photographique du conflit en ex-Yougoslavie.....	9
1.4.1 Le témoin de présentation	10
1.4.2 Le témoin participatif	12
1.4.3 Le témoin à charge	13
1.4.4 Le témoin postfactum	15
1.5 La documentation photographique de Sarajevo après le siège	17
1.6 Ma volonté de montrer au monde malgré tout	24
CHAPITRE 2 Mémoire, traumatisme, récit et rapport à l'autre	30
2.1 L'image photographique de l'après-guerre comme catalyseur mémoriel	30
2.2 Entre traumatisme et nostalgie, la mémoire accessible.....	38
2.3 Mémorialisation par le récit personnel	43
2.4 La relation à l'autre dans ma pratique artistique	52
CHAPITRE 3 Enjeux éthiques, méthodologie et bilan de la résidence de recherche-crédation.....	59
3.1 Enjeux éthiques de la recherche en création informée des traumatismes	59
3.2 Méthodologie de ma résidence de recherche-crédation à Sarajevo.....	62
3.2.1 Le Musée d'histoire de Bosnie-Herzégovine à Sarajevo.....	62

3.2.2	Le financement.....	62
3.2.3	L’histoire orale comme moteur de ma recherche.....	63
3.2.4	La question de l’identification des personnes inconnues	65
3.2.5	Les éléments du projet de maîtrise	66
3.2.6	Équipe, calendrier et mise en place de la résidence	66
3.2.7	L’invitation à la participation du public	70
3.2.8	Quelques considérations sur la pérennité du matériel	70
3.3	Documentation de la résidence de recherche-création au HmBiH	71
3.4	Bilan de la résidence de recherche-création au HmBiH	71
3.4.1	La récolte des témoignages.....	71
3.4.2	La création des nouveaux souvenirs	74
3.4.3	La couverture de presse locale.....	76
3.4.4	Rétroaction anonyme des participant-es	77
3.5	Observations sur la résidence de recherche-création	81
3.6	Le pouvoir mnémonique de l’élicitation par les images documentaires.....	82
CHAPITRE 4 Prvo Prolje��e/Premier printemps		91
4.1	Angles et processus qui résonnent avec l’œuvre à créer	91
4.2	Le concept et les intentions de l’œuvre <i>Prvo Prolje��e/Premier printemps</i>	94
4.3	Description de l’œuvre au CDEx	95
4.4	Portée et potentialités du projet de recherche-création	96
4.5	La diffusion souhaitée de l’œuvre et évolution de ma pratique photographique	99
CONCLUSION		100
ANNEXE A PHOTOGRAPHES AYANT DOCUMENTÉ SARAJEVO EN 1996.....		101
ANNEXE B DOCUMENTS ET PERSONNES CONSULTÉES POUR LE PROTOCOLE DE RECHERCHE ÉTHIQUE		102
ANNEXE C DON D’ÉQUIPEMENT AU MUSÉE D’HISTOIRE DE BOSNIE-HERZÉGOVINE.....		103
ANNEXE D ŒUVRES ANTÉRIEURES		104
APPENDICE A AL JAZEERA BALKANS		105
APPENDICE B FK ��ELJEZNI��AR SARAJEVO.....		106
APPENDICE C DOCUMENTATION DE L’EXPOSITION FINALE DE MAITRISE.....		107
APPENDICE D SÉLECTION DE TÉMOIGNAGES		110
BIBLIOGRAPHIE		127

LISTE DES FIGURES

Figure 0.1 Détail de la planche-contact P28_R41 (Denis McCready, 1996).....	iv
Figure 1.1 Claude chez L.L. Lozeau (Denis McCready, 1995).	3
Figure 1.2 Route entre Zagreb et Bihać, (Denis McCready, 1996).....	4
Figure 1.3 Hatidža Osmanagić, bénéficiaire de CARE Canada à Cazin (Denis McCready, 1996).....	5
Figure 1.4 Pierre Vallières et des étudiant-es de l'Université Concordia supervisent de Montréal l'envoi d'un conteneur de matériel pour Sarajevo (Denis McCready, 1997).....	6
Figure 1.5 Les corps d'Admira Ismic, à droite, et de Bosko Brkic près du pont de Vrbania, à Sarajevo (Mark H. Milstein/Northphoto, 1993). (Avec l'aimable autorisation de Mark H. Milstein)	11
Figure 1.6 Baigneurs sur la rivière Miljacka lors d'un cessez-le-feu à Sarajevo. Image de Gilles Peress tirée de <i>Farewell To Bosnia</i> (Gilles Peress/Magnum Photos, 1993).	13
Figure 1.7 Des membres du groupe paramilitaire serbe d'Arkan, les Tigres, exécutent des civils musulmans non armés, Asja Sabonovic (pull gris), Hamijeta Pajazit (pull rayé) et son mari Abduraham Pajazit, lors de la première bataille de la guerre de Bosnie. Cette image de Ron Haviv a été utilisée comme preuve dans de nombreuses procédures d'inculpation et de condamnation pour crimes de guerre. (Avec l'aimable autorisation de Ron Haviv/VII/REDUX, 1992).....	15
Figure 1.8 Image de Ziyah Gafić tirée du livre <i>Quest for Identity</i> (Gafić, 2010, p. 105). (Avec l'aimable autorisation de Ziyah Gafić/VII Network, 2010).....	16
Figure 1.9 Images de Sarajevo 1996 – 2011 de Jim Marshall. Collection du Musée d'histoire de Bosnie-Herzégovine (Avec l'aimable autorisation de Jim Marshall, 1996, 2011).	19
Figure 1.10 Image de diapositives d'Annette Hauschild de Sarajevo fournie par la photographe. (Avec l'aimable autorisation d'Annette Hauschild/OSTRKREUZ, 1996).....	20
Figure 1.11 Rue bordant la bibliothèque nationale et universitaire à Sarajevo. Image de Jeff Heyman tirée du site du photographe. (Avec l'aimable autorisation de Jeff Heyman, 1997)	21
Figure 1.12 Oggi Tomić, Camera Kid, Sarajevo. Image de Chris Leslie tirée du site <i>A Balkan Journey</i> . (Avec l'aimable autorisation de Chris Leslie, 1997)	22
Figure 1.13 Mon exposition <i>Le devoir d'impudeur</i> , galerie Artevista (Denis McCready, 2001).	23
Figure 1.14 Trois duos de l'exposition <i>RE-TRACE — Post-war Sarajevo 1996 + 2019</i> (Denis McCready, 1996, 2019).	23
Figure 1.15 Maison incendiée en 2022 sur la rue Safeta Hadžića à Sarajevo (Denis McCready, 2022).....	24
Figure 1.16 Rešad Gogalića sur son balcon à Sarajevo (Denis McCready, 1996).....	25

Figure 1.17 Aleksa Ribakov, né à Omsk en Russie en 1907, est arrivé à Sarajevo en 1925 (Denis McCready, 1996).	27
Figure 1.18 Intérieur de la bibliothèque nationale et universitaire de Bosnie-Herzégovine à Sarajevo (Denis McCready, 1996).	28
Figure 2.1 Vue du balcon de bibliothèque nationale et universitaire de Bosnie-Herzégovine à Sarajevo (Denis McCready, 1996).	32
Figure 2.2 Détail de l'exposition <i>Footsteps of Those Who Did (Not) Cross</i> du commissaire Azir Osmanović à Srebrenica-Potočari (Denis McCready, 2022).	43
Figure 2.3 <i>Sanctuaire</i> — David L'Heureux, vétéran de la BiH et de l'Afghanistan, et une forêt adjacente à sa maison en Haute-Gaspésie. (Denis McCready, 2022).	45
Figure 2.4 Détail de l'album photographique de Reina Villeneuve (Denis McCready, 2017).	46
Figure 3.1 Le réalisateur Ademir Kenović positionne le jeune acteur Almir Podorica dans le cimetière Gradsko Groblje Stadion (Denis McCready, 1996).	65
Figure 3.2 Hall d'entrée du HmBiH — Détail des photographies-catalyseurs sur les tables (Denis McCready, 2024).	68
Figure 3.3 Salle de l'exposition <i>We, Refugees</i> au HmBiH utilisée comme studio d'enregistrement. Commissaire d'exposition : Danijela Dugandžić, Association for Culture and Art—CRVENA, design : Mirna Ler. (Denis McCready, 2024).	68
Figure 3.4 Affiche de la résidence au HmBiH — version bosnienne. Design : Andrea Mirnić, 2024.	69
Figure 3.5 Mubera Prolić au viaduc de la rue Hamdije Čemerlića à Sarajevo (Denis McCready, 2024).	75
Figure 3.6 Carte des photographies de 1996 (vert) et des portraits de 2024 (noir) (Denis McCready, 2024).	76
Figure 3.7 Quartier de Grbavica nouvellement libéré à Sarajevo (Denis McCready, 1996).	85
Figure 3.8 - Le bras d'Ivor Tokić tatoué du quartier Grbavica. (Avec l'aimable autorisation d'Ivor Tokić, 2013)	89
Figure 4.1 Rue Dalmatinska à Sarajevo (Denis McCready, 1996, 2006, 2019, 2022).	93
Figure 4.2 <i>Jeudi matin à Trieste</i> installée au CDEx de l'UQAM (Denis McCready, 2024).	96
Figure 4.3 <i>Les vieux amants</i> , Square Cabot, Montréal (Denis McCready, 1986).	98

LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES SIGLES ET DES ACRONYMES

BiH	En langue locale, la Bosnie-Herzégovine est appelée <i>Bosnia i Hercegovina</i> et l'usage de l'abréviation BiH est officielle.
ECMM	<i>European Community Monitoring Mission in the former Yugoslavia</i> —La mission de surveillance de la Communauté européenne en ex-Yougoslavie (1991-2000).
HmBiH	En bosnien, le <i>Historijski muzej Bosne i Hercegovine</i> désigne le Musée d'histoire de Bosnie-Herzégovine à Sarajevo. C'est le lieu de ma résidence.
ICRC	<i>International Committee of the Red Cross</i> —Le Comité international de la Croix-Rouge, qui se décrit comme « une organisation humanitaire neutre, impartiale et indépendante, dont la mission est d'apporter protection et assistance aux personnes touchées par les conflits armés et autres situations de violence. ¹ »
ONU	<i>Organisation des Nations unies</i> — L'ONU est une organisation internationale fondée en 1945 qui compte 193 états membres. C'est « le principal forum mondial où les pays peuvent soulever des questions, discuter des problèmes les plus complexes et y apporter une réponse commune. ² »
OTAN	<i>Organisation du traité de l'Atlantique Nord</i> — L'OTAN est « une alliance politique et militaire qui réunit 30 pays membres d'Europe et d'Amérique du Nord. Ces pays se consultent et coopèrent dans le domaine de la sécurité de la défense. ³ »
UNHCR	<i>United Nations High Commissioner for Refugees</i> , en français le Haut Commissariat aux réfugiés, dont la mission est « de sauver des vies, de protéger les droits des réfugiés et de construire un avenir meilleur pour les réfugiés, les communautés déplacées et les apatrides. ⁴ » UNHCR a été très actif en BiH pendant la guerre et l'après-guerre immédiate.
UNPROFOR	<i>United Nations Protection Force</i> ⁵ —La Force de protection des Nations unies (Casques bleus) chargée du maintien de la paix en BiH et en Croatie durant la guerre. Son mandat visait entre autres à maintenir le fonctionnement de l'aéroport de Sarajevo, assurer la distribution d'aide humanitaire et garantir la sécurité des activités de l'UNHCR.

¹ <https://www.icrc.org/fr/nous-sommes-le-comite-international-de-la-croix-rouge-circ> (2025, 24 mars).

² <https://www.un.org/fr/about-us> (2025, 6 mai).

³ https://www.nato.int/nato_static_fl2014/assets/pdf/2020/3/pdf/200327-What-is-NATO-fr.pdf (2025, 6 mai).

⁴ <https://www.unhcr.org/fr/en-bref> (2025, 24 mars).

⁵ https://peacekeeping.un.org/mission/past/unprof_p.htm (2025, 24 mars).

RÉSUMÉ

Ce texte précède la création et l'exposition de l'œuvre *Prvo Proljeće/Premier printemps* qui présente un ensemble d'images photographiques et de témoignages écrits récoltés en deux temps. Le premier temps est celui d'un voyage au printemps de 1996 dans la Bosnie-Herzégovine d'après-guerre, à peine trois mois après la signature de l'accord de Dayton mettant fin à quatre ans de guerre. J'y ai fait plus de 3 000 photographies. Le deuxième temps est celui d'une résidence de recherche-crédation au Musée d'histoire de Bosnie-Herzégovine (HmBiH) à l'automne 2024 où j'ai rencontré des résident-es de Sarajevo. À travers un processus d'éllicitation photographique utilisant mes images de 1996 comme catalyseur de la mémoire, j'ai présenté dans le hall du HmBiH plus de 260 photographies imprimées. Au cours d'une conversation dans un studio d'enregistrement audio, j'ai recueilli les témoignages d'une cinquantaine de résident-es de Sarajevo qui réagissaient aux images, partageant leurs souvenirs, leurs idées, leurs réflexions du moment. À partir d'une carte de la ville et de la question « Où aimerais-tu qu'on se souvienne de toi ? », nous avons ensuite choisi un lieu significatif pour les participant-es où j'ai effectué un portrait photographique afin de constituer un nouveau souvenir ancré dans le présent.

Dans ce texte, je contextualise ma pratique photographique dans le corpus d'œuvres réalisées par les photoreporters et artistes photographes en ex-Yougoslavie depuis les années 90. J'adopte une approche active de mémorialisation en présentant mon archive de Sarajevo aux résident-es qui en sont les sujets à travers un processus d'éllicitation photographique informé des traumatismes. J'explore les notions de mémoire, d'oubli et de nostalgie. Avec une posture éthique sur la recherche-crédation et sur la représentation d'autrui en photographie, je développe une méthodologie adaptée au contexte historique et culturel de Sarajevo. Ce processus enrichit mon rapport à l'autre dans ma pratique photographique et m'amène à adopter une approche de collaboration circulaire et de partage d'agentivité avec la photographie documentaire d'après-guerre.

Mots clés : Photographie, mémoire, Sarajevo, Bosnie-Herzégovine, guerre, après-guerre, archive, témoignage oral, hantise.

ABSTRACT

This text precedes the creation and exhibition of the work *Prvo Proljeće/First Spring*, which presents a collection of photographic images and written testimonies gathered in two phases. The first phase was a trip in the spring of 1996 to post-war Bosnia-Herzegovina, barely three months after the signing of the Dayton Agreement ending four years of war. I took over 3,000 photographs. The second phase was a research-creation residency at the History Museum of Bosnia and Herzegovina (HmBiH) in autumn 2024, where I met Sarajevo residents. Through a process of photographic elicitation using my 1996 images as a catalyst for memory, I presented over 260 printed photographs in the hall of the HmBiH. During a conversation in an audio recording studio, I collected the testimonies of around fifty Sarajevo residents who reacted to the images, sharing their memories, ideas and reflections of the moment. Using a map of the city and the question “Where would you like to be remembered?” we then chose a place of significance to the participants, where I took a photographic portrait to create a new memory anchored in the present.

In this text, I contextualize my photographic practice within the body of work produced by photojournalists and photographic artists in the former Yugoslavia since the 1990s. I adopt an active approach to memorialization, presenting my archive of Sarajevo to the residents who are its subjects through a process of photographic elicitation informed by trauma. I explore notions of memory, forgetting and nostalgia. With an ethical stance on research creation and the representation of others in photography, I develop a methodology adapted to the historical and cultural context of Sarajevo. This process enriches my relationship with others in my photographic practice and leads me to adopt an approach of circular collaboration and shared agency with post-war documentary photography.

Keywords: Photography, memory, Sarajevo, Bosnia and Herzegovina, war, post-war, archives, oral testimony, haunting.

INTRODUCTION

Ce projet de recherche-création puise dans l'archive photographique que j'ai constituée lors d'un voyage en Bosnie-Herzégovine d'après-guerre. En avril et mai 1996, j'ai séjourné    Biha   et Sarajevo. J'ai documenté le premier printemps de la paix à Sarajevo, en arrivant quelques semaines après la réintégration des quartiers occupés, pendant le siège, par l'armée autod  sign  e⁶ des *Serbes de Bosnie*. Au fil des années, ces images ont déclenché des discussions avec des r  sident  s qui m'ont confié spontanément leurs histoires personnelles. Je m'engage dans ce processus de recherche-création avec l'hypothèse que la photographie documentaire d'après-conflit peut jouer un rôle dans la récolte des mémoires collectives en agissant comme catalyseur de témoignages dans un contexte propice à la réflexion et au recueillement.

   la suite de l'effondrement du bloc soviétique au début des années 90, les six républiques formant la République socialiste de Yougoslavie — Slovénie, Croatie, Bosnie-Herzégovine, Serbie, Monténégro, Macédoine — sont entrées en conflit après une série de déclarations d'indépendance, à commencer par la Slovénie, puis la Croatie et la Bosnie-Herzégovine. L'armée yougoslave, dominée par des responsables serbes, est intervenue militairement contre ces nouveaux   tats. Des massacres interethniques ont été documentés. Plusieurs mois avant le début du conflit en BiH, le pouvoir serbe avait planifié l'élimination des musulmans du pays. En juillet 1995, alors que la fin du conflit approchait, l'Armée des Serbes de Bosnie, dirigée par le général Ratko Mladi  , a perpétré un génocide    Srebrenica-Poto  ari, où plus de 8000 hommes et garçons musulmans ont été exécutés. La guerre a pris fin avec l'accord de paix signé à Dayton (Ohio) en décembre 1995, instaurant une division ethnoreligieuse de la Bosnie-Herzégovine entre la Fédération de Bosnie-Herzégovine et la Republika Srpska. Bien sûr, selon leur posture politico-ethno-religieuse, certaines personnes pourraient avoir une tout autre version des événements.

   Sarajevo, l'absence d'une histoire officielle du siège qui fasse consensus au sein d'une communauté multiculturelle donne une valeur essentielle aux récits personnels pour préserver la mémoire des événements, mais la majorité des survivant  s n'ont comme pratique narrative que la parole. C'est au

⁶ Je dis « autod  sign  e » parce que dans ce pays multiconfessionnel où la majorité de la population est d'origine slave, cette armée a instrumentalisé l'identité serbe chrétienne orthodoxe pour justifier son programme génocidaire contre la population de confession musulmane    majorité sunnite. Ils ne représentaient pas la population serbe de la Bosnie-Herzégovine suite à un processus démocratique, et parce qu'ils ont usurpé leur nom, je les désigne plutôt comme « armée d'occupation » quand il s'agit des quartiers occupés pendant le si  ge de Sarajevo.

cours de rencontres avec le HmBiH au printemps 2023 que naît l'intention de collaborer autour de ce projet d'histoire orale. À l'automne 2024, le HmBiH à Sarajevo est le lieu de ma résidence de recherche-crédation, et devient colégataire de l'intégralité du matériel créatif récolté. Mon dispositif consiste à utiliser plus de 260 images de 1996 pour éliciter un dialogue avec les témoins du siège de Sarajevo et de son après-guerre. Nous développons ensuite les modalités de leur portrait à partir de la question : « Où aimerais-tu qu'on se souvienne de toi ? ». Leurs portraits sont ancrés dans le présent et constituent de nouveaux souvenirs photographiques en ces lieux. Appuyé par une recherche théorique et un travail rétrospectif de mes écrits personnels, j'articule mon propos autour du concept photographique de présent antérieur. Je conjugue dans l'œuvre finale les témoignages des participant-es, leur portrait et mes photographies d'après-guerre en guise de contribution contemporaine à leur histoire collective. J'explore la mise en dialogue de mes images avec la population qui en est le sujet, et l'élargissement de l'acte photographique pour y inclure une agentivité partagée et une intendance sur leur usage futur. Ce projet se veut aussi un effort pour dissiper la hantise tenace de cette guerre à Sarajevo.

Au premier chapitre, je contextualise mon travail artistique avec une perspective sur la couverture photographique de l'ex-Yougoslavie pendant et après la guerre. Au deuxième chapitre, je développe la problématique de ce projet en explorant les notions de hantise, de mémoire, de traumatisme, de récit personnel et de nostalgie en résonance avec la relation à l'autre dans ma pratique documentaire. Au troisième chapitre, je décris la préparation et la création de la résidence artistique au HmBiH, et je dresse un bilan des résultats. Le quatrième chapitre est le foyer de mes réflexions pour la création de l'œuvre *Prvo Proljeće/Premier printemps*, présentée au Centre d'expérimentation de la maîtrise en arts visuels et médiatiques de l'UQAM (CDEx) en juin 2025. Je souhaite l'exposer aussi à Sarajevo au printemps 2026, en don à la communauté trente ans plus tard. Je conclus avec un postulat sur la direction que peut prendre la photographie documentaire à l'ère des machines à polluer le réel.

Mon mémoire de maîtrise s'inscrit comme une itération importante de mon engagement à long terme à Sarajevo. Outre deux voyages vidéographiques (1997, 2009), j'y suis retourné documenter en 2006 avec un appareil de pellicule moyen format, puis en 2019 en numérique, puis en 2022 en infrarouge numérique. Après 29 ans à photographier cette ville, j'ai l'intention de continuer jusqu'en 2046, constituant ainsi une documentation visuelle de l'évolution de la ville sur 50 ans.

CHAPITRE 1

Mes photographies de Sarajevo et la couverture historique du conflit

Ce premier chapitre raconte comment et pourquoi s'est constituée mon archive photographique de Sarajevo. Je résume ma pratique photographique documentaire avant mon voyage en BiH en 1996, je décris mon archive visuelle de ce pays, et je la contextualise avec la couverture effectuée par les photoreporters pendant le siège de Sarajevo (1992-1996). Je présente mes images comme une documentation rare, car la majorité des médias sont partis après la libération de la ville. J'explique enfin les réflexions qui motivent ce mémoire de maîtrise.

1.1 Ma pratique photographique avant 1996

Entre 1984 et 1996, je conjugue le portrait à la photographie de rue, captant le quotidien d'une décennie de crise économique et mondiale. Je fraie avec les artistes sur les plateaux de cinéma et les planches de théâtres. Mon contrat de reportage pour l'émission de télévision *S'en sortir* m'amène à photographier des gens au parcours professionnel atypique : décrocheur qui retourne à l'école, contremaître qui devient éleveur d'autruches, fonctionnaire détroqué vers le soutien à domicile, homme atteint d'un lourd handicap moteur qui apprend à marcher seul à 20 ans (voir figure 1.1). Ces dix-huit photoreportages renforcent mon intérêt pour une photographie à caractère social.



Figure 1.1 Claude chez L.L. Lozeau (Denis McCready, 1995).

En parallèle, je photographie Montréal avec la marche comme motif de collection, cartographiant visuellement des lieux en transformations. Conscient d'une éventuelle valeur patrimoniale, je saisis

l'atmosphère lourde de ce siècle qui se finit dans le chaos et le sang⁷. Malgré mon intérêt pour la photographie de conflits, je ne me suis jamais jeté dans l'arène. Souhaitant effectuer mon premier photoreportage à l'étranger pour lancer ma carrière de photoreporter, je prépare dès l'automne 1995 un voyage en Albanie nouvellement ouverte, mais discrète dans les médias. L'accord de Dayton en décembre 1995 met fin à la guerre en BiH et m'ouvre un chemin vers l'Albanie à travers l'ex-Yougoslavie.



Figure 1.2 Route entre Zagreb et Bihać, (Denis McCready, 1996).

1.2 Mon archive photographique de 1996 en Bosnie-Herzégovine

Je quitte Montréal le 6 avril 1996 sans aucun contrat pour faire des images. J'ai à ma disposition 125 rouleaux de film 35 mm. Ciblante l'Albanie, ma recherche sur la Bosnie est sommaire et j'y ai peu de contacts. Arrivé à Paris le 7 avril, l'autostop et le train m'amènent à Zagreb, où je trouve une place dans une camionnette blindée de CARE Canada qui part pour Bihać, dans l'ouest de la BiH. Au détour d'une route banale, je vois les premières maisons détruites (figure 1.2). Il y en aura tout le long de la route jusqu'à ce que je sorte de BiH par le sud quelques semaines plus tard. J'arrive à Bihać le 15 avril 1996. À l'invitation de Brenda Cupper, la directrice des Balkans pour CARE Canada, je documente leurs opérations, dont le programme *Reach*, qui aide les personnes âgées et vulnérables. Les pensions n'étant plus payées depuis le début de la guerre, la précarité alimentaire a atteint un niveau critique pendant le conflit. Kendra Gregson dirige ce projet pour l'ONG canadienne ainsi qu'un programme de restauration partielle des

⁷ Outre la guerre en BiH, on peut mentionner l'invasion russe de l'Afghanistan, le massacre de la place Tian'anmen, la Crise d'Oka, la Guerre du Golfe, les conflits en ex-Yougoslavie, la guerre en Tchétchénie, le génocide des Tutsi au Rwanda.

maisons afin de favoriser le retour des personnes déplacées. Partout, la reconstruction a commencé et beaucoup d'argent venant de l'étranger afflue dans le pays.



Figure 1.3 Hatidža Osmanagić, bénéficiaire de CARE Canada à Cazin (Denis McCready, 1996).

Je pars de Bihać en autobus le matin du 20 avril 1996 et j'arrive à Sarajevo en fin d'après-midi, un mois à peine après la libération des quartiers occupés. Rapidement, je prends contact avec l'équipe locale de CARE Canada et j'effectue des images de leurs opérations. C'est à ce moment que j'apprends que je n'ai pas la carte d'identité de UNHCR nécessaire pour traverser la frontière vers la Republika Srpska ; je suis coincé à Sarajevo et pour me rendre en Albanie, il me faudrait revenir sur mes pas et faire un long détour. Comme à Bihać et ailleurs en BiH, les traces de la guerre à Sarajevo sont partout, cinglantes, omniprésentes. La ville est remplie de carcasses de voitures et d'édifices, hantée de toutes les âmes perdues. Je décide donc de rester à Sarajevo le plus longtemps possible. Je n'ai avec moi qu'un peu d'argent comptant et des chèques de voyage. Le reste de mon argent est inaccessible parce que le système bancaire est dysfonctionnel. Mon temps à Sarajevo est compté. J'adopte une approche non journalistique sans égards aux événements locaux et j'évite les tropes habituels de l'après-guerre : enfant handicapé par les mines

antipersonnel, ancien militaire désabusé, portrait du héros discret. J'opère avec la volonté de documenter l'état des lieux et les efforts de reconstruction en cours. Depuis mon départ, je crains d'arriver dans un pays rempli de photographes professionnels en train de documenter les ruines en long et en large, mais je croise tout au plus 3 ou 4 touristes étrangers. Les médias sont partis après la fin du siège, le 19 mars 1996 ; Sarajevo est vide des photoreporters qui en avaient assuré la couverture pendant quatre ans. Je reste à Sarajevo à peine trois semaines, récoltant plus de 2000 photographies. Au moment de quitter la ville, je suis saturé de la destruction que j'ai vue ; latentes sur des rouleaux, je n'ai aucune idée de la valeur de mes images. En 1996, l'instantanéité du numérique n'existe que dans les laboratoires. Je traîne autant de fantômes dans ma tête.

Au retour, les quelques magazines et agences consultées ne sont pas intéressées. Je n'ai aucun-e mentor ou photographe-conseil pour me guider dans les méandres de l'industrie de la publication. Une fois la paix signée en ex-Yougoslavie, les médias du Québec n'ont plus aucun intérêt pour la région. Pendant la guerre, outre les dépêches internationales, l'un des rares journalistes québécois à raconter la situation en BiH est Pierre Vallières dans *Le Devoir*. J'avais eu l'occasion de le rencontrer avant mon départ, avec son compagnon André McLaughlin, et ils m'avaient refilé quelques contacts à Sarajevo. Pendant la guerre, à travers le Comité Solidarité Québec-Bosnie, Pierre et André ont organisé l'envoi de matériel médical pour l'hôpital général *Opća bolnica Prim.dr. Abdulah Nakaš*, le seul hôpital en opération, et du papier pour le quotidien *Oslobođenje* qui a réussi l'exploit de publier pendant toute la durée du siège. Pierre et André s'y sont rendus à plusieurs reprises et ils étaient bien connus de l'équipe de CARE Canada à Sarajevo. Pierre a continué d'organiser l'envoi de papier journal jusqu'en 1997, l'année précédant son décès.



Figure 1.4 Pierre Vallières et des étudiant-es de l'Université Concordia supervisent de Montréal l'envoi d'un conteneur de matériel pour Sarajevo (Denis McCready, 1997).

1.3 La couverture photographique du siège de Sarajevo

Dans leur livre *Reporting the Siege of Sarajevo* (2021), les auteurs Kenneth Morrison, professeur d'histoire, et Paul Lowe, photographe ayant couvert le siège de Sarajevo et professeur en arts visuels, font un récit détaillé du contexte géopolitique et des conditions de travail des reporters internationaux à Sarajevo, tous médias confondus. Ils s'appuient sur de nombreuses entrevues de première ligne et de solides sources factuelles, tant en anglais qu'en bosnien⁸. Morrison et Lowe soulignent que la capitale de la BiH a bénéficié d'une couverture de presse disproportionnée par rapport aux autres régions, surtout par les grands réseaux de nouvelles télévisuelles. Pendant les quatre ans qu'a duré le siège, Sarajevo est demeurée accessible par plusieurs moyens, sauf pour de rares moments où l'aéroport et les routes étaient fermés. La construction en 1992-1993 d'un tunnel de 800 m sous l'aéroport entre Sarajevo assiégée et la zone contrôlée par l'armée de la BiH a permis de maintenir le flot de personnes, d'armes, de matériel et de nourriture pendant toute la durée du siège. Il était aussi possible de conduire en provenance de la Serbie ou de la Croatie, mais ces routes étaient dangereuses et pour certaines, quand les points de contrôle étaient effectués par l'armée occupante, il fallait payer une taxe de passage en argent ou en denrées. Un marché noir florissant opérait pendant toute la guerre.

Sarajevo avait été l'hôte des Olympiques d'hiver en 1984 et possédait donc au printemps 1992 une infrastructure touristique conséquente (hôtels, restaurants, population multilingue), mais elle n'était pas adaptée aux exigences émergentes de la presse électronique (lien satellite, machines de transmission de dépêches et d'images). L'accès à l'internet était peu répandu à l'époque et essentiellement dépendant des lignes de téléphone. Dès lors, une connexion satellite était vitale pour la transmission rapide de texte (lu et retranscrit) et d'images vidéographiques. La ville fut de facto en état de siège dès le mois de mai 1992. Au cours de l'année qui suivit, alors que beaucoup de Sarajéviens·nes fuyaient, le nombre de journalistes internationaux augmentait progressivement. Plusieurs médias ont ouvert des bureaux permanents dans la ville, avec une forte concentration installée dans l'hôtel Holiday Inn et l'édifice de la télévision nationale. Le conflit dans l'ex-Yougoslavie était dangereux à couvrir. Morrison et Lowe citent le rapport de *Balkan Investigative Reporting Network* (BIRN), qui rapporte que 142 journalistes ont été tués durant les conflits

⁸ La langue commune parlée en Bosnie-Herzégovine, en Croatie et en Serbie était appelée le serbo-croate en linguistique. Depuis la fin de la guerre, chaque groupe s'est accaparé ses régionalismes et nomme sa langue selon son auto-identification ethno-religieuse, malgré qu'ils et elles sont tous des Slaves du sud de confession abrahamique. On utilise maintenant l'acronyme BCS. Afin d'alléger le texte, et parce que mon projet se situe à Sarajevo, capitale de la Fédération de la Bosnie-Herzégovine, je vais faire usage du mot bosnien pour la langue et Bosnien/Bosnienne pour les résident·es, sans égard à leur confession.

en Slovénie, Croatie, BiH, Serbie et Kosovo⁹, la majorité originaire des Balkans et 27 venant de pays étrangers. À Sarajevo, une dizaine de journalistes furent tués et de nombreux blessés.

En plus des enjeux de sécurité et des besoins communs (nourriture, logement, hygiène), travailler comme photographe à Sarajevo durant le siège comportait son lot de défis logistiques. Les photographes d'agences qui étaient affecté-es à la couverture quotidienne utilisaient généralement de la pellicule monochrome et la développaient sur place tous les jours pour transmettre leurs images à leur rédaction via satellite ou l'internet (selon les disponibilités des lignes téléphoniques). Les photographes de magazine travaillaient principalement en diapositives couleur et leurs développements de pellicule se faisaient en dehors de la zone de guerre, entre autres parce que les numériseurs de terrain ne permettaient pas une résolution suffisante pour les magazines. Tout comme les photographes pigistes, s'ils choisissaient de rester dans la ville plutôt que d'en sortir, ils devaient confier leurs rouleaux de film exposés à des personnes qui quittaient Sarajevo, en comptant sur leur bonne volonté.

Džemil Hodžić, originaire de Sarajevo, a créé en 2019 le site web *Sniper Alley Photo*¹⁰, un répertoire des photographes qui ont couvert le siège de Sarajevo. Il recherchait initialement des photographies de son frère aîné Amel, tué en mai 1995 par un tireur embusqué (*sniper*) de l'armée d'occupation. Parce que son frère était un enfant et que les photographes de presse en photographiaient souvent, il a lancé un appel sur les réseaux sociaux. Il a ainsi pu localiser en 2021 les rares photos où son frère apparaissait. Devant l'ampleur de la réponse des photographes de partout qui lui envoyaient du matériel, il a décidé de transformer le site en hommage au travail des photographes, et s'est donné la mission d'identifier les enfants qui apparaissent dans leurs photographies. Džemil Hodžić a répertorié les noms de 375 photographes qui ont photographié Sarajevo entre avril 1992 et l'été 1996, certains en amateurs, d'autres à l'emploi de journaux et magazines locaux et étrangers, et son site présente 125 portfolios. Un bon nombre sont originaires de l'ex-Yougoslavie : Mirza Ajanovic, Danilo Krstanović, Hidajet Delić, Rikard Larma, Zoran Filipović Zoro, Hidajet Delić Degi, Salko Hondo (décédé au travail), Emil Grebenar, Didier Torche, Senad Gubelić, Fuad Fočo and Fehim Demir¹¹. Dans leur ouvrage, Morrison et Lowe soulignent

⁹ Morrison et Lowe, 2021, p.3. À partir d'un rapport de BIRN note #9 de l'introduction (2025, 5 février). <https://balkaninsight.com/2018/12/12/last-despatches-remembering-the-journalists-killed-in-the-balkan-wars-12-11-2018/>

¹⁰ <https://sniperalley.photo/>

¹¹ Échange de courriel avec l'auteur du site en juillet 2024 et mars 2025.

aussi le travail d'autres photographes régionaux dont Milomir (Strašni) Kovačević, Damir Sagojl, Dejan Vekić, Nemrin Muhić, Šahin Šišić, Kemal Hadžić et Nihad Pušija.

Les réactions internationales aux conflits dans la région ont été asymétriques. On a « enduré » le siège de Sarajevo pendant presque quatre ans (avec plus de 11 000 morts et des milliers de déplacés). Alors qu'en 1999, après quelques mois d'exactions serbes contre la minorité albanaise, l'OTAN attaque la Serbie sans ménagement pour arrêter le nettoyage ethnique au Kosovo (78 jours de campagne militaire aérienne, dont 10 484 sorties de bombardement¹²). Certaines journalistes, comme Christiane Amanpour de CNN, se confient à Morrison et Lowe et soutiennent que la couverture médiatique du siège de Sarajevo a toutefois eu un impact significatif sur les politiques des pays étrangers et leurs interventions sur le conflit en BiH (Morrison-Lowe, 2021, p. 167). D'autres, comme le photographe Gary Knight, voient dans la crise du Kosovo une occasion de corriger les échecs du journalisme à empêcher les massacres en BiH (Lowe, 2022, p. 111).

1.4 La couverture photographique du conflit en ex-Yougoslavie

Entre 1991 et 1999, j'ai consommé journaux et magazines, attentif à la couverture photographique des conflits dans l'ex-Yougoslavie depuis la déclaration d'indépendance de la Slovénie, premier domino à tomber, jusqu'à l'intervention de l'OTAN pour arrêter la Serbie dans son nettoyage ethnique des Albanais au Kosovo. Durant cette période, tout a été montré, des gamins qui glissent dans la neige illustrant que la vie continue aux corps décapités et en décomposition visibles dans les fosses communes. Paul Lowe, qui a photographié le siège de Sarajevo et de nombreux autres conflits, a écrit un livre sur la couverture photographique des conflits dans la région de l'ex-Yougoslavie : *Photography, Bearing Witness and the Yugoslav Wars, 1988–2021: Testimonies of Light* (2022). C'est une œuvre de référence importante pour mon mémoire parce qu'elle m'offre une meilleure perspective sur mon travail dans le continuum de la documentation photographique de la région. Cette période a été très documentée par la presse et sa couverture visuelle a contribué à augmenter la conscientisation des auditoires sur les atrocités, injustices et conséquences des conflits. C'est une période dense en événements extrêmes (siège, déplacement de populations, nettoyage ethnique, massacre de civils, génocide) qui a marqué un moment pivot dans la nature même de la pratique journalistique :

¹² Kosovo Air Campaign (March-June 1999) https://www.nato.int/cps/fr/natohg/topics_49602.htm?selectedLocale=en. À noter : l'omission du bombardement de l'édifice de la télévision nationale de la Serbie à Belgrade, qui fit 16 morts, tous des civils.

The conflict that engulfed the former Yugoslavia in the last decade of the 20th century mounted a sustained and significant challenge to the international world order, and to media ethics and practices, introducing a new vocabulary of human rights abuses including the terms ethnic cleansing and the journalism of attachment. (Lowe, 2022, p. 1)

Le conflit bosnien a amené plusieurs journalistes à questionner leur posture éthique et leur rôle de témoin neutre (Lowe, 2022, p. 28). C'est Martin Bell, journaliste de la BBC, qui propose le terme de « *journalism of attachment*¹³ ». Son argument est que, bien que les journalistes aient le devoir de rapporter les événements le plus objectivement et honnêtement possible, quand les preuves s'accumulent démontrant clairement qui est l'agresseur et qui est la victime, comme c'était le cas avec le siège de Sarajevo ou le génocide de Srebrenica, la neutralité n'est plus une posture acceptable. Lowe note que ce réalignement éthique était plus marqué chez les photojournalistes ; plusieurs s'appuyaient sur les principes de lois internationales et de défense des droits de la personne, amenant leur pratique à s'éloigner de l'approche des médias conventionnels pour se rapprocher d'un modèle de plaidoyer (*advocacy model*) centralisé autour de leur rôle de témoin de première ligne. Dans son livre, Lowe observe que les photographes qui ont couvert l'ex-Yougoslavie entre 1988 et 2021 ont exploré différentes stratégies pour transmettre leurs observations, leurs témoignages et leurs préoccupations. Ils ont offert leurs images au public comme un accès privilégié à un monde de détails, leur permettant de prendre du recul sur ce qu'on y voit, ce qui y est raconté, et ainsi jauger leur niveau d'engagement émotionnel et intellectuel. Lowe identifie quatre types de photographie-témoin : témoin de présentation, témoin participatif, témoin à charge et témoin postfactum.

1.4.1 Le témoin de présentation

La photographie comme témoin de présentation est une image contemporaine des événements documentés. C'est par exemple la documentation photographique conventionnelle d'un conflit en cours, dont les images sont dirigées vers un auditoire à informer. L'image est présentée comme un témoignage visuel de ce que l'auteur a vu :

Although the formal tropes of magazine editorial photojournalism are clearly a mediated form of communication, their apparent connection to the viewpoint of the human eye makes them appear to resemble eyewitness testimony. (Lowe, 2022, p. 84)

¹³ Un concept décrit par Martin Bell dans son essai « Journalism of attachment » (1998).

Montrer la violence a le pouvoir de choquer le public. Les journaux et magazines publient les images suivant leur jugement et leur connaissance du public auquel ils s'adressent. Dans ce contexte, l'image est présentée pour ce qu'elle est, sans interpeller à une réflexion, bien qu'elle puisse susciter une forte émotion. Par exemple, la figure 1.5 est tristement célèbre. Mark H. Milstein a photographié, le 19 mai 1993, les corps de Bosko Brkić et Admira Ismić aux abords du pont Vrbanja à Sarajevo. Ce couple mixte (de confession musulmane et chrétienne orthodoxe), surnommé « Roméo et Juliette » par la presse internationale, tentait de fuir Sarajevo et a été abattu par un tireur de précision (sniper). Cette image est restée comme un symbole tragique de ce conflit, en apparence religieux, et de sa profonde barbarie. Bien que le tireur n'ait jamais été formellement identifié, la présomption pointe vers l'armée d'occupation qui contrôlait le quartier Grbavica, adjacent au pont.



Figure 1.5 Les corps d'Admira Ismic, à droite, et de Bosko Brkic près du pont de Vrbania, à Sarajevo (Mark H. Milstein/Northphoto, 1993)¹⁴. (Avec l'aimable autorisation de Mark H. Milstein)

Cette approche en photojournalisme est conventionnelle et très répandue dans les médias, et Susan Sontag souligne dans son essai *Regarding the Pain of Others* que ces images de la guerre sont un type de rhétorique qui crée l'illusion du consensus (Sontag, 2003, p. 6). Le public qui reçoit l'image se situe à la fin d'un transit unidirectionnel qui commence sur les lieux de l'événement et est transmis par le photographe au média qui diffuse ce témoignage. Le public ne peut pas se faire une idée alternative du contexte ou du

¹⁴ Source : compte Flickr de l'auteur (2025, 17 janvier) <https://www.flickr.com/photos/northfoto/3588896797>

sens de l'image, parce qu'elle est montrée pour ce qu'elle représente au premier degré. Le public est passif devant l'image. Il enregistre le moment et reste sous l'emprise de l'émotion provoquée.

1.4.2 Le témoin participatif

La photographie comme témoin participatif est aussi une image contemporaine des événements, mais les photographies adoptent un parti pris esthétique différent de celles des témoins de présentation. Elles sont moins graphiques, moins choquantes et plus complexes à interpréter. Elles opèrent un jeu entre ce qui est dans le cadre et la suggestion d'un hors cadre, ou par l'utilisation de surfaces réfléchissantes, ou par le choix du sujet. Parfois les yeux d'un des sujets sont plongés dans l'objectif, comme s'il nous rendait notre regard. La temporalité de leur diffusion est moins collée aux événements que celle de l'image journalistique, et s'inscrit dans un temps plus long, à travers des projets de livre ou de site web. Il en résulte que l'auditoire est invité à s'engager plus activement dans l'interprétation du contexte et du sens des images :

The "open text" format allows the viewer to navigate some of their own path through the story, whilst simultaneously challenging them to go beyond the images to construct their own sense of what might be happening. (Lowe, 2022, p. 108–109)

Lowe soutient que le spectateur·trice participe activement en collaborant à la création de sens, ouvrant ainsi le processus de la photographie. Il cite en exemple le travail du photographe de l'agence Magnum, Gilles Peress, et son livre *Farewell To Bosnia* (voir figure 1.6). Gilles Peress a poussé l'exploration plus loin en 1996, avec *Bosnia : Uncertain Paths To Peace*¹⁵, un projet Web diffusé sur le site du *New York Times*. L'utilisateur pouvait naviguer à sa guise de manière non linéaire dans un flot labyrinthique de photographies, de textes, de cartes et de témoignages audio de Peress, amenant le public à expérimenter une nouvelle forme de journalisme plus ouvert, offrant une perspective de navigation singulière à chaque visiteur — le lecteur actif, créant ainsi un processus interactif¹⁶. Une visite complète du site demandait environ quatre heures, un engagement plus important que n'importe quel article de fond ou même un long métrage documentaire.

¹⁵ New York Times (2025, 11 février). <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/specials/bosnia/intro.html>

¹⁶ Ritchin, F. (2008). *After Photography*. The Fifth Corner (2025, 11 février) <https://thefifthcorner.org/innovative-projects-bosnia-uncertain-paths-to-peace/>



Figure 1.6 Baigneurs sur la rivière Miljacka lors d'un cessez-le-feu à Sarajevo. Image de Gilles Peress tirée de *Farewell To Bosnia* (Gilles Peress/Magnum Photos, 1993).¹⁷

1.4.3 Le témoin à charge

Les conflits en ex-Yougoslavie ont donné lieu à de nombreux crimes de guerre et crimes contre l'humanité. Certains journalistes ayant constaté leur propre impuissance à empêcher la poursuite des massacres et atrocités qu'ils rapportaient en suivant les méthodes traditionnelles, il s'est opéré un changement dans leur approche pendant la guerre au Kosovo. Lowe souligne que plusieurs photographes ont alors collaboré étroitement avec des organismes de défense des droits de la personne et des procureurs de cours pénales. Certains ont aussi adopté une méthodologie et une esthétique qui se rapprochaient du travail d'enquête sur les droits de la personne afin d'ajouter un impératif moral à leur travail. Lowe en souligne l'impact : « In combining this with more traditional narrative techniques and images, a comprehensive body of work was produced that combined the evidential force of a police report with the journalistic flow of a photo essay. » (Lowe, 2022, p. 111) La notion de témoin à charge se rapporte au contexte judiciaire et criminel, l'objectif étant d'essayer d'avoir un impact sur le cours futur des événements. Lowe prend pour exemple le travail du photographe Gary Knight, réuni dans son livre *Evidence : The Case Against Milosević* (2004), écrit en collaboration avec Anthony Loyd. Avec en main les actes d'accusation du Tribunal pénal international pour l'ex-Yougoslavie (TPIY) contre Slobodan Milošević et quatre autres officiers de l'ex-Yougoslavie, rendus publics le 27 mai 1999¹⁸, Knight a entrepris un travail de documentation dans les camps de réfugié-es albanais-es du Kosovo, dans les fosses communes, auprès des familles des victimes et

¹⁷ Moving Walls (2025, 12 avril). <https://www.movingwalls.org/moving-walls/2/farewell-bosnia.html>

¹⁸ International Criminal Tribunal for the former Yugoslavia (2025, 29 mars). <https://www.icty.org/en/sid/7765>

des enquêteurs qui récoltaient des preuves. S'inspirant du langage et des méthodes de collecte d'images judiciaires, Knight présente dans son livre une série de photographies réalisées sur le terrain en guise de témoignages sur des crimes de guerre [présumés] contre les Albanais du Kosovo. De plus, Knight fait un travail de recoupement factuel avec les éléments de preuves déposées au TPIY et segmente son livre en trois thèmes — déportations, persécutions, meurtres — les mêmes que les différents chefs d'accusation contre Milošević. Lowe rapporte les propos de Knight, pour qui l'objectif était de surcharger le public de preuves et d'éviter d'esthétiser les images, afin de leur conserver un aspect brut rappelant le dossier de preuves d'un procès judiciaire. Lowe qualifie cette approche de « genre slippage », un glissement de genre opéré lorsqu'un photographe utilise les codes d'un autre système à des fins différentes, ici, les codes du milieu judiciaire employés à des fins journalistiques et narratives (Lowe, 2022, p. 127).

Esthétiquement et méthodologiquement accusatrice, la photographie peut littéralement constituer un témoignage à charge lorsque les enquêtes mènent à des procès et que les images sont déposées comme pièces à conviction. Ce fut le cas de Ron Haviv, qui a été le premier à photographier les crimes de guerre commis contre les Bosniens musulmans à Bijeljina en BiH par une milice de volontaires serbes. Haviv avait été autorisé par le chef de guerre Arkan lui-même à accompagner son unité de volontaires, les Tigres d'Arkan. Le 2 avril 1992, Haviv a photographié un milicien donnant un coup de pied à une femme que l'unité venait d'abattre, avec deux autres civils bosniens musulmans (figure 1.7). Cité dans le New York Times¹⁹, Haviv confie qu'il espérait que ces images allaient arrêter l'escalade de violence interethnique en BiH, mais la guerre s'est enflammée et a entraîné des centaines de milliers de morts et des millions de personnes déplacées. Ses images connaîtront une autre vie en 2013, car elles seront déposées comme élément de preuve devant le TPIY au cours du procès de Radovan Karadžić. Morrison et Lowe mentionnent dans *Reporting the Siege of Sarajevo* que plusieurs journalistes ont été invités devant ce tribunal à témoigner de ce qu'ils ont vu pendant la guerre, mais certains, comme Haviv, ont préféré ne fournir que leurs photographies (Morrison-Lowe, 2021, p. 169). Haviv explique qu'elles parlent d'elles-mêmes :

It was my job as a journalist and a photographer to document what I saw, [...] I had those photographs published and the world saw what I had done. The work was enough to show the world what this ethnic cleansing actually looked like. (New York Times, 2013)

¹⁹ New York Times (2025, 17 janvier). <https://archive.nytimes.com/lens.blogs.nytimes.com/2013/04/02/photography-in-the-docket-as-evidence/>

Ayant été la cible de révisionnistes qui contestaient l'authenticité de l'image, Haviv, en collaboration avec le magazine *Rolling Stone*²⁰, a créé des copies numériques cryptées qui sont maintenant hébergées sur des centaines de serveurs à travers le monde, garantissant l'authenticité et la préservation de son image originale. Que ce soit dans des documents qui passent à l'histoire (livres, dépôts en archives) ou par leur usage dans les cours de justice contre les crimes de guerre, la photographie peut se positionner en témoin, en élément de preuve et, d'une certaine manière, servir à juger les événements qu'elle documente.



Figure 1.7 Des membres du groupe paramilitaire serbe d'Arkan, les Tigres, exécutent des civils musulmans non armés, Asja Sabonovic (pull gris), Hamijeta Pajazit (pull rayé) et son mari Abduraham Pajazit, lors de la première bataille de la guerre de Bosnie. Cette image de Ron Haviv a été utilisée comme preuve dans de nombreuses procédures d'inculpation et de condamnation pour crimes de guerre. (Avec l'aimable autorisation de Ron Haviv/VII/REDUX, 1992)²¹

1.4.4 Le témoin postfactum

Lowe termine son exposé par la photographie comme témoin postfactum, soit la photographie captée un certain temps après les événements par une personne qui n'était pas présente pendant l'événement initial. Ce type de photographie contribue à la fois à dissocier et conjuguer les temporalités entre l'événement marquant et la perception contemporaine de l'image. C'est un travail effectué avec les traces des crimes

²⁰ Rolling Stone Magazine (2025, 29 mars). <https://investigation.rollingstone.com/dj-photo-war-crimes-bosnia/archive/the-photograph/>

²¹ Photo prises le 2 avril 1992. L'image a été publiée pour la première fois dans le Times le 20 avril 1992.

et/ou dans les lieux des traumatismes, avec ou sans les témoins et survivant-es. Lowe décrit l'artiste qui entreprend cette démarche comme un témoin secondaire (Lowe, 2022, p. 136), par opposition au témoin primaire que sont les trois premiers types de témoins. Sa posture morale se manifeste par l'intention d'intervenir dans le contexte, la géographie ou l'architecture de l'événement.



Figure 1.8 Image de Ziyah Gafić tirée du livre *Quest for Identity* (Gafić, 2010, p. 105). (Avec l'aimable autorisation de Ziyah Gafić/VII Network, 2010)

Un exemple récent cité par Lowe est le photographe Ziyah Gafić, originaire de Sarajevo, qui a entrepris de photographier des milliers d'objets personnels retrouvés dans des fosses communes où avaient été enterrés les corps démembrés des victimes du génocide de Srebrenica²². Ces objets ont été sommairement nettoyés, et sont identifiés par un code les reliant au lieu et aux restes humains non identifiés. Gafić adopte la même approche pour tous les objets : une vue en plongée sur une table en acier brossé qui rappelle le plateau utilisé pour contenir les parties du corps et les fluides pendant une autopsie. En s'assurant que la

²² Le génocide de Srebrenica a été perpétré en juillet 1995 par l'armée autoproclamée des Serbes de Bosnie sous la gouverne du général Ratko Mladić. Le 22 novembre 2017, le TPIY a reconnu ce dernier coupable de multiples chefs d'accusation dont celui de génocide et de crimes contre l'humanité. International Criminal Tribunal for former Yugoslavia (2025, 21 janvier). <https://www.icty.org/fr/cases/affaire-mladic-informations-cl%C3%A9s-et-chronologie>

nature de l'objet soit reconnaissable, il catalogue sans discrimination, et photographie à la même échelle, avec le même éclairage.

Par cette approche quasi clinique, Gafić crée une distance physique et émotionnelle, un contexte plus accessible et moins choquant, appliquant une sorte de pudeur visuelle pour entrer dans l'expérience associée à ces objets. Leur provenance nous plonge dans un abîme de mémoires traumatiques, car chacun d'eux a appartenu à une personne assassinée. Ce sont des objets qu'ils et elles ont tenus dans leurs mains, emportés par précaution, parce qu'ils et elles espéraient survivre. Si Gafić a débuté en ayant en tête un projet artistique de mémorialisation, dont les images ont été réunies dans le livre *Quest for Identity* (2010), il a rapidement constaté leur valeur encyclopédique. Elles sont maintenant utilisées par les familles des disparus pour retrouver et identifier leurs proches. Depuis l'an 2000, à mesure qu'elles sont identifiées, les victimes du génocide de 1995 sont inhumées au Mémorial et cimetière de Srebrenica-Potočari. En 2024, 14 victimes ont été enterrées le 11 juillet, date qui marque chaque année le début du génocide. Lors de ma visite en 2022, le directeur Emir Suljagić disait qu'il restait plus d'un millier de personnes à identifier dans le laboratoire médico-légal construit à cet effet ; environ 800 personnes sont toujours portées disparues²³. Son livre *Srebrenica MCMXCV* (2023) décrit avec une grande acuité et une documentation irréfutable l'horreur de ce génocide perpétré contre les musulmans de BiH au cœur de l'Europe.

1.5 La documentation photographique de Sarajevo après le siège

Tel que requis par l'Accord de Dayton, qui met fin au conflit en BiH, le 19 mars 1996, les sections de Sarajevo sous contrôle de l'armée d'occupation doivent passer aux mains de la Fédération de BiH — les quartiers de Vogošća, Grbavica et Dobrinja sont libérés. Cette journée-là, beaucoup de résident-es bosnien-nes de confession chrétienne orthodoxe fuient en emportant même leurs morts²⁴. Des incendies sont allumés dans plusieurs édifices²⁵ par des résident-es et/ou l'armée d'occupation évacuant les lieux²⁶. De plus, ces soldats ont déployé un nombre important de mines antipersonnel dans ces quartiers, et ont

²³ Selon le site commémoratif Remembering Srebrenica (2025, 18 janvier) <https://srebrenica.org.uk/what-happened/to-know-where-he-lies>

²⁴ Conversation avec Ferida Duraković (participante PUN_021) le 16 octobre 2024. Elle m'a confié que son appartement a été détruit dans cette période.

²⁵ Zlata Ramić (participante PUN_032) m'a montré des traces au-dessus des fenêtres de son appartement le 27 octobre 2024.

²⁶ Selon une image de Mark H. Milstein relayée par SniperAlleyPhoto. <https://x.com/SniperAlleyPhot/status/1372846063867080705?mx=2>

disséminé des engins explosifs dissimulés un peu partout dans les maisons, piégeant même les objets communs qui jonchent le sol de ces quartiers²⁷.

Dans les jours qui suivent la fin du siège de Sarajevo, la majorité des photoreporters étrangers quittent pour couvrir d'autres événements. Un petit nombre de journalistes et de photoreporters étrangers s'établiront de manière permanente dans la ville, dont Rémy Ourdan et Paul Lowe. À mon arrivée, le 20 avril 1996, les militaires étrangers qu'on voit dans la rue sont de la *Force de mise en œuvre de l'OTAN* (Implementation Force—IFOR). Leurs véhicules sillonnent les rues et leurs hélicoptères survolent la ville. Il règne un climat de calme et le froid de l'hiver est dissipé. C'est le premier printemps de Sarajevo en paix depuis 1992.

Pour les fins de ma recherche, je tenais à me renseigner sur les autres photographes qui ont documenté l'après-guerre à Sarajevo, et à les contacter. En 2023, Džemil Hodžić (Sniper Alley Photo) me fournit une liste. Pour les photographes qui ont pris un nombre conséquent d'images, j'ai confirmé Jim Marshall, Annette Hauschild, Jeff Heyman, Paul Lowe, Chris Leslie. Une partie du patrimoine de 1996 de Miguel Ruiz Avilés (décédé) est détenu par le HmBiH. Récemment, le travail de Frankie Quinn²⁸ et Sean McKernan a été mis en ligne sur Sniper Alley Photo. Les photographes Dario Mitidieri, Miguel Machado, Francesco Profera, et Cedric Galbe auraient fait des images durant cette période, mais je n'ai pas encore confirmé les dates exactes ni le nombre de photographies que représente leur travail (pour les photographes qui n'ont pris qu'un petit nombre de clichés, et ceux qu'il me reste à confirmer, voir annexe A).

Jim Marshall, originaire d'Écosse, est arrivé en BiH en 1994 pour faire du travail humanitaire et a passé six mois à Mostar. En 1995, il a saisi une occasion de venir travailler à Sarajevo et y est resté depuis²⁹. Au printemps 1996, constatant la reconstruction en cours et l'absence des médias, il entreprend de documenter l'état de la ville en photographiant une soixantaine d'édifices. Il referra le même exercice en 2011, créant un registre avant-après ; son matériel fait maintenant partie de la collection permanente du HmBiH. Sur le site web du HmBiH, il dit de ces images :

²⁷ Conversation le 23 avril 1996 avec une équipe de démineurs français affectée à ces zones. Ils étaient déployés avec IFOR en BiH depuis le 20 décembre 1995. Ils soutiennent qu'un des leurs a perdu un doigt en craquant un briquet trouvé par terre.

²⁸ Je reconnais plusieurs lieux que j'ai visités et ça semble être le printemps 1996. J'attends une réponse de sa part.

²⁹ Conversation avec Jim Marshall à Sarajevo le 31 octobre 2024.

The combined photographs show that enormous changes and improvements have occurred over the last 15 years. They illustrate the wonder of the human spirit. They indicate that Sarajevo's future is not preordained but can be shaped and always improved.³⁰



Figure 1.9 Images de Sarajevo 1996 – 2011 de Jim Marshall. Collection du Musée d'histoire de Bosnie-Herzégovine (Avec l'aimable autorisation de Jim Marshall, 1996, 2011).

Annette Hauschild est une photojournaliste allemande basée à Berlin³¹ qui a séjourné à Sarajevo à l'été 1996. Elle n'y a été qu'une fois, pour accompagner un journaliste qui écrivait un article sur les jeunes après la guerre. C'était sa première visite dans une zone d'après-guerre. Elle a photographié la vie quotidienne, les jeunes dans les bars, la vie nocturne, la radio locale ZID, les enfants à la piscine, la vieille ville et les nouveaux développements, et les dommages de la guerre sur les maisons. Ce matériel n'a jamais été diffusé dans les médias. Pour Annette Hauschild, voir Sarajevo dans cet état était un choc :

For me it was an intense situation, and it was the first time as a young photographer to go in these areas after this cruel war. We all knew about it. And it just was so near and as well, after

³⁰ Citation tirée du site Web du HmBiH (2025, 12 avril). <https://muzej.ba/en/15-godina-jim-marshall/>

³¹ Ostkreuz – Agentur der Fotografen (2025, 22 janvier). <https://www.ostkreuz.de/en/photographers/annette-hauschild/>

the Cold War, it was the first big war in Europe. [...] The journalists had just left the area, and then we were kind of alone³².



Figure 1.10 Image de diapositives d'Annette Hauschild de Sarajevo fournie par la photographe. (Avec l'aimable autorisation d'Annette Hauschild/OSTRKREUZ, 1996)

Jeff Heyman était responsable de l'information pour UNPROFOR pendant la guerre en ex-Yougoslavie, voyageant de manière intensive en Croatie et en BiH. Il a ensuite été porte-parole adjoint de l'ONU à Sarajevo et connaissait beaucoup de journalistes et photoreporters qui couvraient le conflit. Après la guerre, et jusqu'en 1999, il a travaillé pour l'organisation non gouvernementale (ONG) *Search for Common Ground*, puis l'Organisation pour la sécurité et la coopération en Europe (OSCE), opérant la radio nationale de Bosnie — *Radio FERN*. Fort d'un bagage d'études en Beaux-arts de la *San Francisco State University*, bien qu'il n'ait pas été là comme photographe, il a pris un nombre conséquent d'images durant ses séjours. Il ne les a publiées que sur son site web, et me dira :

I just walked around the streets of Sarajevo and it was pretty quiet in those days. There weren't a lot of people around, so my pictures are sort of empty. I didn't have a mission to document things, but I thought, I'm here, it's a historic period, I should go out and take some pictures because the city is never going to look like this again.³³

³² Échange de courriels avec Annette Hauschild en 2024 et 2025. Conversation le 12 février 2025.

³³ Échange de courriels avec Jeff Heyman en 2024 et 2025. Conversation le 11 février 2025.



Figure 1.11 Rue bordant la bibliothèque nationale et universitaire à Sarajevo. Image de Jeff Heyman tirée du site du photographe. (Avec l'aimable autorisation de Jeff Heyman, 1997)³⁴

Le photographe écossais Chris Leslie étudiait la psychologie et la politique quand il s'est rendu dans la région de mai à novembre 1996³⁵. Il a dirigé en 1997 un projet d'initiation à la photographie à Sarajevo avec des orphelin·es, et est retourné 20 ans plus tard pour revoir certains des participant·es. Il a visité la région à plusieurs reprises depuis 1996, et en 2020 il a publié *A Balkan Journey*³⁶, un livre accompagné d'un site web d'arts visuels rassemblant son travail dans les Balkans. Il vient de terminer un long métrage documentaire intitulé *The Partisan Necropolis*, sur le cimetière de Mostar (Bih) où sont enterrés des Partisans qui ont libéré la Yougoslavie pendant la Deuxième Guerre mondiale, devenu aujourd'hui un lieu de controverse autour des identités post-yougoslaves. Dans son livre, il dit :

The Sarajevo Camera Kid was a unique experience both for me and for my students. It led to lifelong friendships and connections, with the students and with the city of Sarajevo. It also

³⁴ Heymanfoto (2025, 12 avril). <https://www.heymanfoto.com/War-Peacekeeping/Sarajevo-After-the-War>

³⁵ Conversation le 28 mars 2025.

³⁶ A Balkan Journey (2025, 5 février). <https://www.balkanjourney.com/> Avec un essai de John McDougall.

resulted in a unique photographic record of a city making its first tentative steps toward recovery after war. (Leslie, 2020, p. 36)



Figure 1.12 Oggi Tomić, Camera Kid, Sarajevo. Image de Chris Leslie tirée du site *A Balkan Journey*. (Avec l'aimable autorisation de Chris Leslie, 1997)

Mon archive de Sarajevo a été très peu diffusée depuis mon retour de BiH en mai 1996. J'en ai tiré trois expositions réparties sur plus de vingt-huit ans, toutes au Canada :

- *Visages de Sarajevo*, une sélection de portraits présentée au *Café Sarajevo* à Montréal (été 1996), dont le propriétaire Osman Koulenović, était un artiste natif de Sarajevo. Il partageait l'idée que c'était plus sensible à ce moment-là de montrer les gens en paix plutôt que la ville détruite.
- *Le devoir d'impudeur*, plus de soixante photographies assemblées en dix tableaux montés sur des panneaux de contreplaqué peints en noir. Les photographies étaient brochées avec une agrafeuse industrielle et classées par thèmes accompagnées de textes. L'exposition a eu lieu sur deux semaines en décembre 2001 à la *Galerie Artevista*, aujourd'hui fermée (édifice Belgo à Montréal).



Figure 1.13 Mon exposition *Le devoir d'impudeur*, galerie Artevista (Denis McCready, 2001).

- *RE-TRACE — Post-war Sarajevo 1996 + 2019*, une série de 19 duos d'images prises aux mêmes endroits à Sarajevo à 23 ans d'intervalle. L'exposition a été présentée pendant deux mois au printemps 2021 à la galerie *Bob Carnie Gallery & Printmaking* de Toronto³⁷.

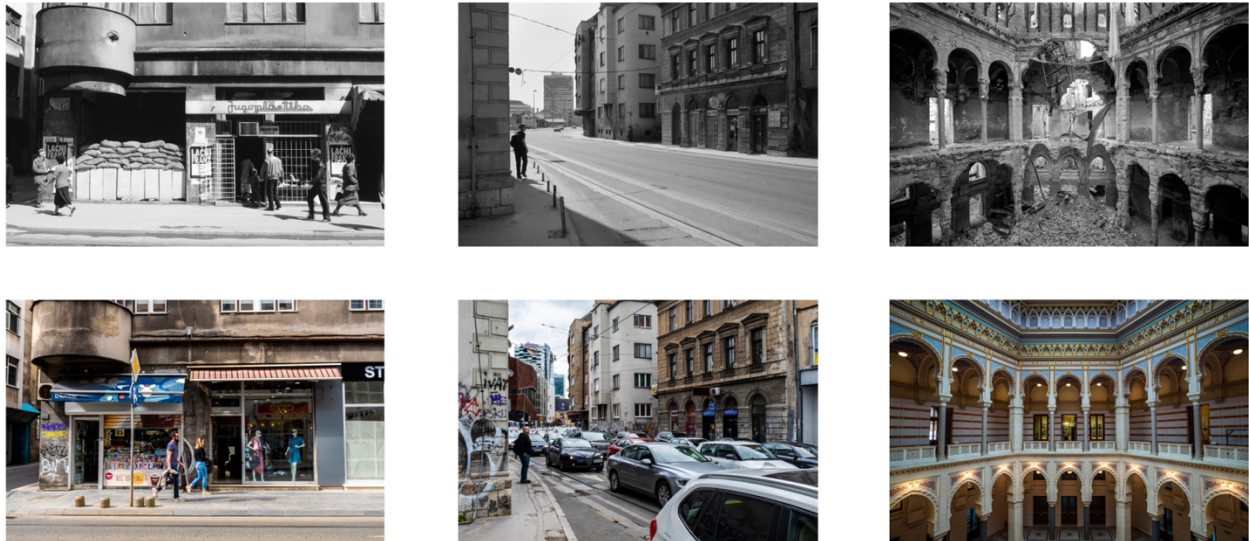


Figure 1.14 Trois duos de l'exposition *RE-TRACE — Post-war Sarajevo 1996 + 2019* (Denis McCready, 1996, 2019).

À l'été 2022, j'ai passé 3 mois à Sarajevo pour continuer mon travail de documentation de la ville, m'attardant à explorer tous les quartiers — certains pour la première fois — pour les (re)découvrir à travers la photographie infrarouge numérique (voir figure 1.15). J'en ai profité pour rencontrer le commissaire Džemil Hodžić (Sniper Alley Photo), et nous avons discuté de mon projet RE-TRACER. Ayant lui-même fait un inventaire exhaustif de la couverture de la ville pour son site, Džemil Hodžić a été le premier à faire le constat de la rareté et de l'importance historique de mon archive. Lors de plusieurs

³⁷ Exposition aussi incluse dans la programmation élargie de Contact, le festival de photographie de Toronto.

conversations subséquentes³⁸, la commissaire sénior du HmBiH Elma Hodžić (aucun lien de parenté) m’a fait la même observation. Dans les musées et galeries qui racontent l’histoire récente, toute l’attention est habituellement donnée à la période du siège, occultant l’après-guerre.



Figure 1.15 Maison incendiée en 2022 sur la rue Safeta Hadžića à Sarajevo (Denis McCready, 2022).

1.6 Ma volonté de montrer au monde malgré tout

En 1996, en BiH, je découvre rapidement que mon statut d’étranger est un atout. Je suis perçu comme neutre et je bénéficie de l’aura bienveillante de mon pays, considérant l’engagement humanitaire et militaire canadien³⁹. Je ne demande jamais aux gens rencontrés de quelle ethnie/religion ils et elles sont⁴⁰. Parfois, on me le précise, parfois c’est implicite dans la manière dont on réfère aux « autres ». Depuis des lustres, le multiculturalisme de la BiH se pose en anomalie pour les nationalistes ethnoreligieux : le pays

³⁸ Conversations avec Elma Hodžić à l’automne 2023 et 2024.

³⁹ Les employé-es m’ont dit que CARE Canada a opéré pendant presque toute la guerre en BiH. Selon Anciens combattants Canada « Des [dizaines de milliers] de Canadiens et de [...] Canadiennes ont servi lors de missions de la Communauté européenne, des Nations Unies (l’ONU) et de l’Organisation du Traité de l’Atlantique Nord (l’OTAN) en Croatie, en Bosnie-Herzégovine, en Serbie et Monténégro et en Macédoine, de nouveaux pays surgis des cendres de l’ex-Yougoslavie. » (2025, 4 mai) https://www.veterans.gc.ca/pdf/cr/pi-sheets/balkans_f.pdf

⁴⁰ La majorité de la population est d’origine slave (Yougoslave veut dire Slaves du Sud). Elle se divise entre quatre religions – chrétienne orthodoxe et catholique, juive et musulmane –, qui sont néanmoins toutes abrahamiques, et leurs membres se cotoient depuis des siècles.

est la preuve vivante de la cohabitation harmonieuse des cultures, des religions, démontrée par le nombre important de mariages mixtes — 1/3 avant la guerre — sans compter les histoires de conversions qui sont monnaie courante. C'est à Sarajevo que j'ai rencontré un « juif musulman » en la personne de Rešad Gogalija⁴¹, fonctionnaire au ministère de la Culture et membre de la communauté juive de Sarajevo. Il m'a raconté comment sa grand-mère de confession juive s'était convertie pour marier son grand-père de confession musulmane (appelé aussi Bosniaque), une pratique courante depuis des générations.



Figure 1.16 Rešad Gogalija sur son balcon à Sarajevo (Denis McCready, 1996).

Pendant les années de guerre qui ont précédé mon voyage, j'avais consommé des journaux, des magazines et des films rapportant la guerre en ex-Yougoslavie. Les commentaires des professionnel·les de l'image et des résident·es m'avaient donné l'impression qu'il s'était développé une fatigue chez les habitant·es de la ville d'être constamment filmé·es et photographié·es, entre autres parce qu'une attention excessive, prédatrice, était donnée aux gens en détresse immédiate, blessé·es ou tué·es. À mon arrivée, j'opère avec la présomption que les résident·es n'auront plus envie d'être scruté·es par des caméras. Je suis prudent afin d'éviter ce que Sontag décrit comme un statut de voyeur, si le sujet photographié n'a pas l'usage de l'image capturée (Sontag, 2003, p. 42). Je dis simplement que je suis venu pour documenter l'état de la

⁴¹ Un ami d'André McLaughlan et Pierre Vallières chez qui j'ai résidé quelques jours en 1996. Il est décédé en 2017.

ville et les gens occupés au travail de reconstruction. La majorité des résident-es rencontré-es souhaitent que je photographie leur quotidien pour le montrer aux gens à l'extérieur. On m'invite à tout raconter, à montrer aux autres, à dire ce que j'ai vu. Selon Morrison et Lowe, plusieurs journalistes ont confié que pendant la guerre, c'était courant que les gens donnent leur accord tacite aux journalistes et photographes, parce qu'ils jugeaient que c'était important de montrer ce qui leur arrivait, tant à l'hôpital que durant les enterrements (Morrison et Lowe, 2021 p. 149).

Pendant mon séjour, j'ai accès à tous les quartiers ; dans ceux de Grbavica et Dobrinja (précédemment contrôlés par l'armée d'occupation), je peux me promener et photographier en relative sécurité, tant que je respecte les consignes des démineurs français : ne marcher que sur le ciment ou l'asphalte, ne rien ramasser qui traîne par terre, ne pas entrer dans les maisons abandonnées. Équipé d'une carte de la ville récente, je marche où je veux.

Contrairement au photojournalisme qui demande de faire un pas en avant pour se rapprocher des gens et les mettre à l'avant-plan avec la caméra, je fais plutôt un pas en arrière, adoptant la posture du marcheur dans la ville, regardant à hauteur d'humain ce que j'y vois, les gens que je croise et avec qui je garde une distance polie. Je documente en essayant de prendre le moins de place possible dans leur quotidien. Cette attitude discrète ne me rend pas invisible pour autant ; avec mes trois appareils autour du cou, on me repère partout. Avec quelques mots de bosnien et des sourires, j'arrive à me faire comprendre et on me laisse photographier sans trop se formaliser. Parfois, on m'invite spontanément à prendre un café, question d'entendre parler d'où je viens. Parfois on m'invite à parler à une classe d'écoliers. Je sens une réelle curiosité de leur part ; elles et ils sortent de la noirceur et sont en mode rattrapage. On veut me parler d'art, de littérature, de musique. Avec Jasminka Veljan, de CARE Canada, je rencontre le bénéficiaire Aleksa Ribakov (voir figure 1.17). Ancien joueur de claron, il me dit que sa plus grande peine est la disparition des six orchestres de musique que comptait Sarajevo avant la guerre.

Je délaisse rapidement les images d'institutions ; une agence de presse de Montréal m'avait dit que les médias voudraient voir des images des banques, bureaux de poste et édifices gouvernementaux, mais depuis mon arrivée je les photographie sans grande conviction. Je tourne progressivement mon attention vers des scènes de rue, des perspectives sur la ville, adoptant des compositions plus dynamiques et plus riches d'histoires à imaginer, me concentrant sur les traces du siège, les édifices meurtris, les quartiers nouvellement accessibles, les infrastructures en ruines ou en reconstruction.



Figure 1.17 Aleksa Ribakov, né à Omsk en Russie en 1907, est arrivé à Sarajevo en 1925 (Denis McCready, 1996).

À regarder ces images des décennies plus tard, je me rends compte qu'en l'absence de corps meurtris et mutilés que je voyais dans les médias pendant le siège, j'ai cherché à en évoquer la tragédie en photographiant les édifices mutilés de trous de balle et d'éclat d'obus. Susan Sontag évoque ce parallèle dans son texte, que je lis 28 ans plus tard :

[...] a cityscape is not made of flesh. Still, sheared-off buildings are almost as eloquent as bodies in the street. (Kaboul, Sarajevo, East Mostar, Grozny, sixteen acres of lower Manhattan after September 11, 2001, the refugee camp in Jenin...). (Sontag, 2003, p. 8)

Je fais aussi des portraits documentaires de travailleurs de la construction et de l'humanitaire avec leurs bénéficiaires (CARE Canada), d'étudiant-es dans leur classe ou leur cour d'école (école Hasan Kikić, Druga Gymnasium), de jeunes de tous âges qui jouent dehors, du plateau de tournage du long métrage *Le Cercle parfait*, du réalisateur Ademir Kenović⁴² (voir figure 3.1), de la gare de train, et une documentation exhaustive (voir figures 1.18 et 2.1) de la bibliothèque nationale et universitaire détruite en 1992⁴³.

⁴² Mis en contact avec la Coop SAGA de production via André McLaughlin et Pierre Vallières, je ne parlerai à Ademir Kenović qu'à l'automne 2024 (participant PUN_024), ayant préféré être discret sur son plateau les deux fois où je m'y suis rendu.

⁴³ Les gens l'appellent *Vijećnica*, qui veut dire « hôtel de ville », en référence à son usage initial.



Figure 1.18 Intérieur de la bibliothèque nationale et universitaire de Bosnie-Herzégovine à Sarajevo (Denis McCready, 1996).

Au cours de mon séjour, j’embrasse pleinement la force visuelle de ce lieu d’après-guerre, maculé des traces de la mort, immense ville-ruine, et je remets à plus tard le questionnement éthique de faire du beau avec l’horreur. Susan Sontag dénonce l’esthétisation des images de guerre (Sontag, 2003, p. 76, 78-80, 110-111) à laquelle s’ajoute le privilège douteux de pouvoir choisir d’être spectateur, ou non, de la douleur des autres. C’est un parallèle avec la littérature qui m’y fera réfléchir en 2001, à travers les mots de Bernard Henry-Lévy dans son essai *Réflexions sur la Guerre, le Mal et la fin de l’Histoire*, paru dans le sillon des attaques du 11 septembre 2001 : « Il y aura toujours dans le fait de faire des phrases avec l’horreur quelque chose d’indécent. » (Lévy, 2001, p. 318).

À mon retour, je deviens réalisateur de publicité à la télévision de MusiquePlus pour gagner ma vie ; la photographie passe au second plan. Ma tentative de lancer ma carrière de photoreporter avec ces images s’avère un échec et les trois expositions montées depuis ne permettent qu’une diffusion limitée à un auditoire modeste.

Aujourd'hui, je comprends que mes photographies constituent une archive singulière d'un moment historique, et s'inscrivent dans le continuum de la couverture photographique de la région depuis le début des années 90 ; je souhaite qu'elles contribuent à la mémoire du siège de Sarajevo auprès de sa population, et par extension pour la postérité. J'aimerais aussi qu'elles contribuent à une plus large réflexion sur le médium et son rôle. Je veux donc les réactiver à travers ce projet de recherche-crédation, motivé en partie par le sentiment coriace d'avoir une dette morale envers celles et ceux qui m'ont accueilli en 1996. J'ai aussi une responsabilité sociale aussi de montrer ce que j'ai vu pour contrer le déni politique et l'amnésie volontaire : une ville et sa population ont été détruites par le racisme génocidaire. Pourtant, l'obligation du souvenir ne fait pas consensus. Sontag tire un boulet rouge sur la notion convenue qu'il est plus éthique de se souvenir ; elle rejette l'argument que l'amnésie démontre qu'on n'a pas de cœur et place l'oubli comme primordial pour la recherche de la paix en disant : « To make peace is to forget. To reconcile, it is necessary that memory be faulty and limited. » (Sontag, 2003, p. 115). Malgré cela, ma posture est assumée : les garder cachées serait une faute grave, parce qu'en un sens ces images ne m'appartiennent pas exclusivement.

Débutées avant de commencer la maîtrise et intensifiées par la présente recherche-crédation, mes réflexions m'amènent à une hypothèse qui repositionne ma démarche et l'inscrit en continuité du nécessaire changement que la photographie documentaire de conflits doit opérer dans un monde inondé d'images. Portée par son auteur·trice, l'image d'après-guerre doit servir de déclencheur de conversations pour récolter des témoignages et constituer une histoire orale des événements au bénéfice de la collectivité. C'est le sujet du prochain chapitre.

CHAPITRE 2

Mémoire, traumatisme, récit et rapport à l'autre

Dans ce chapitre, je m'appuie sur la photographie comme mécanisme de documentation du réel et médium puissant de rappel de la mémoire pour étayer mon hypothèse sur son potentiel catalytique dans un contexte de mémorialisation d'après-guerre. Je contextualise également mon champ d'intervention : la ville de Sarajevo d'après-guerre comme un lieu de nostalgie et de mémoire traumatique. Je soutiens ensuite que le récit personnel est vital pour les efforts de mémorialisations du conflit en ex-Yougoslavie. Je positionne finalement ma pratique de recherche-crédation comme un processus de collaboration avec l'autre, en phase avec l'ontologie de la photographie comme objet politique à la souveraineté partagée. Je conclus en décrivant mon projet de résidence de recherche-crédation à Sarajevo. Dans ce deuxième chapitre, je mets en dialogue mes intuitions photographiques et mes motivations artistiques — anciennes et actuelles — avec certaines théories du médium et d'autres disciplines.

2.1 L'image photographique de l'après-guerre comme catalyseur mémoriel

Le processus photomécanique de la photographie a fait l'objet de nombreuses analyses depuis l'invention de la photographie en 1824 par Nicéphore Niépce⁴⁴. Très tôt, ces analyses dégagent deux aspects (Brunet, 2017) : la capacité de reproduction du réel surpassant tout autre médium visuel (dessin, peinture, etc.), et la capacité d'enregistrer un moment dans le temps et de l'observer plus tard, sa dimension archivistique et historique, voire chronographique. Siegfried Kracauer souligne ce dernier point en 1927 dans son premier essai sur le sujet, *La photographie*⁴⁵, s'attardant au « ... caractère fantomatique de l'image reproduite, son rapport au présent, ses effets sur la mémoire, ses conséquences pour l'histoire... » (Kracauer, 2013, p. 8)⁴⁶. Kracauer dira dans un autre essai, *L'approche photographique* (1951) :

On ne saurait surestimer le précoce succès des photographies comme souvenirs. [...] Avec le temps, cependant, la signification de ces souvenirs se transforme sensiblement. À mesure que s'estompe leur pouvoir évocateur s'affirme leur fonction documentaire : leur valeur

⁴⁴ Selon le site web de la maison Nicéphore Niépce, il invente l'héliographie (de helios – soleil, qui veut dire écrire avec le soleil) en 1824 et obtient la première image permanente en 1827. Maison Nicéphore Niépce (2025, 25 avril). <https://photo-museum.org/fr/bicentenaire-de-la-photo-1824-2024/>

⁴⁵ Kracauer, S., Cornille, S., Orsoni, C., Blanchard, D. et Zinfert, M. (2013). Sur le seuil du temps: essais sur la photographie. Presses de l'Univ. de Montréal.

⁴⁶ Dans la préface intitulée « Kracauer penseur du médium photographique » signée par Philippe Despoix.

d'enregistrement éclipse leur séduction originelle en tant qu'auxiliaires de la mémoire.
(Kracauer, 2013, p. 77)

En lisant Kracauer pour la première fois en 2018, je spécule qu'au moment de décider de prendre une photographie, j'ai « une prémonition nostalgique, comme si je saisisais toute la portée mémorielle [de l'image que je m'apprête à capturer] au moment de la prendre. » (Carnet personnel PH1, 2016-2022, p. 8 et 20-21). Au fil des années à pratiquer la photographie, j'ai développé une forme d'aptitude à pressentir qu'une scène s'apprête à exister devant la caméra et qu'on devrait la saisir pour plus tard.

Dans son essai *La chambre claire : note sur la photographie* (1980), Roland Barthes décrit les capacités d'une photographie de nous dire de ce qui y est photographié que « ça a été ». Il désigne comme « punctum » la force de certaines images qui ont la propriété perçante de nous toucher. Ce punctum est présent dans les photographies documentaires (le témoin de présentation décrit au chapitre 1) quand il s'agit d'interpeller le public avec une image choc. En lisant Marshall McLuhan, *Understanding Media : The Extension of Man* (Critical ed.) (2003), je constate que :

McLuhan, comme Barthes et Sontag, souligne la capacité d'isolement temporel de la photographie. Sélection temporelle, pour être plus exact, car, comme Barthes souligne, c'est la contingence inextricable du geste photographique de dire « ceci à ce moment-là » alors que ça aurait pu être autre chose à ce moment-là [ou ceci à un autre moment], mais comme la photographie choisit ceci, ça devient le seul événement capté à ce moment choisi : celui-là.
(Carnet personnel PH1, 2016-2022, p. 20-21)

Je suis né dans un pays en paix, et visiter une zone d'après-guerre est une situation qui interpelle tous mes sens. Je suis devant un « ceci » exceptionnel « à ce moment-là » historique. C'est donc avec une hypersensibilité au « punctum » que j'aborde la BiH, dans un espace qui n'est plus en guerre, mais qui en porte les traces partout où je vais. Je ne peux rester indifférent à l'écho des événements dont les vestiges me sont accessibles. Parfois, ces vestiges parlent clairement : une trace d'obus en pleine rue, c'est la mort qui atterrit sans avertissement et tue quiconque est à proximité. Parfois, la lecture est rendue difficile par les couches superposées d'événements qu'on lit sur un édifice : centaines de trous de balle ou de bombes à fragmentation (*shrapnel*), toit détruit, traces délavées d'incendie, débris répartis tout autour. On peine à savoir ce qui s'est passé dans quel ordre. Un jour, peut-être que certains résident-es pourront m'en faire le récit. La photographie inapte à percer ce mystère me permet tout de même d'en faire la somme avec une évidence claire. Au moment de capturer l'image, par mon choix de cadrage et d'angle, je saisis cette charge historique qui m'interpelle et je lui assigne une place dans ma collection. Non seulement je dis par

l'image ce qui est maintenant — le présent — mais aussi ce qui a été — les événements antérieurs qui ont mené à ce présent. Ces éléments dans l'image sont une forme d'écho, encapsulant une part de hantise qui peut être réanimée plus tard. C'est tout le travail que je fais à Sarajevo depuis 1996 et que je compte continuer de faire jusqu'en 2046 : je capte la hantise du présent antérieur.



Figure 2.1 Vue du balcon de bibliothèque nationale et universitaire de Bosnie-Herzégovine à Sarajevo (Denis McCready, 1996).

Parce que je suis là un mois après son terme, mes photographies sont une mémoire des impacts du siège de Sarajevo, la preuve indicielle que le crime de ce siège *a bel et bien eu lieu*. Okwui Enwezor, dans le catalogue de l'exposition *Archive Fever : Uses of the Document in Contemporary Art* (2008), contextualise la posture de Michel Foucault quant à l'évolution d'une photographie dans le temps :

But this relationship between past event and its document, an action and its archival photographic trace, is not simply the act of citing a preexisting object or event; the photographic document is a replacement of the object or event, not merely a record of it. "The document... is no longer for history an inert material through which it tries to reconstitute what men have done or said, the events of which only the trace remains; history is now trying to define within the documentary material itself unities, totalities, series, relations."⁴⁷. (Enwezor, 2008, p. 23)

⁴⁷ Il cite Michel Foucault dans : Foucault, M. (1969). *The Archaeology of Knowledge*, p. 7.

Sarajevo a connu une telle transformation depuis la fin du siège que dans bien des cas, mes images sont les rares preuves matérielles de son état initial en 1996. Je documente mon rapport aux lieux et la place qui leur est associée dans les temps, à la fois le temps mémoriel, le rapport au présent, la recherche du temps passé (perdu ?) et une évolution de la mémoire traumatique en couches d'amplitudes variables. Je me place à hauteur d'humain qui marche dans la ville. Le nuage laiteux et trouble du présent est parfois un chaos insaisissable, parfois une sorte de révélation s'opérant par dépôt des sédiments au fil du temps. Le sens immédiat de chaque photographie n'est pas à rejeter : il est parfois appuyé sur la force d'impact de l'image, mais il est souvent sans information, non ancré, volatile et teinté de l'émotion du moment. McLuhan dit de l'impact de la photographie : « *Thus the world itself becomes a sort of museum of objects that have been encountered before in some other medium.* » (McLuhan, 2003, p. 268). Pour le moment, je n'ai que collecté la matière archivistique pour ajouter au petit musée du monde. Ça ne me satisfait pas. Mon introspection pour donner une autre dimension et une autre portée à mon archive m'amène à réfléchir à mes motivations premières et mon engagement émotionnel avec Sarajevo et ses gens. Dans une note datée du 29 décembre 2019, sept mois après un voyage à Sarajevo où j'ai rephotographié 200 lieux documentés en 1996, je réfléchis sur cet engagement émotionnel avec une question dont la formulation semble pointer vers la psychogéographie :

Où est le territoire de ma compassion ? Quel est le lieu de ma compassion, le sujet, l'espace où ça peut exister ? Est-ce même possible en photographie ? Ou est-ce une question d'empathie [de perception personnelle] ? Non, je ne pense pas que la photographie y arrive. Mais peut-être qu'on arrive à capturer quelque chose qui aide [le public] à ressentir une forme de compassion à distance (temps/espace) bien qu'il/elle n'ait aucune incidence possible sur le sort de la/des personnes dans la photographie (individus, peuples, groupes). Ce qui nous amène à se poser la question : ça sert à quoi ? On revient à : aller voir pour dire « ça a été », pour dire qu'on ne peut pas dire « on ne savait pas », alors qu'avec la photographie, on sait. On sait beaucoup d'horreurs, de crimes, d'atrocités et d'injustices, ça on sait. Ça sert à juste ça ? On accumule les horreurs pour compiler ça dans le grand registre de ce que les humains sont capables [de faire subir aux autres], malgré leur supposée « humanité ». Comme les magazines *National Geographic* sont une compilation de tout ce qui a été perdu dans le règne animal et végétal [depuis la crise climatique] ; bibliothèque du [sacrifié] par la folie des hommes, parce qu'ici on/je parle du mâle de l'espèce humaine. (Carnet personnel PH1, 2016-2022, p. 18-19)

Pendant longtemps, cette compassion pour les résident-es de Sarajevo est dans un cul-de-sac ; mes efforts de documentation étant une activité routinière de chaque voyage (1997, 2006, 2009, 2019, 2022), sans toutefois déboucher sur une œuvre durable. Je séjourne quelques semaines, je fais des milliers de photographies, je passe du temps avec les ami-es en buvant des bières, et je rentre au Canada sans jamais

savoir *si* et *quand* je reviendrai à Sarajevo. À chaque voyage, je quitte avec l'insatisfaction au creux du ventre ; je n'ai jamais assez de temps. À la faveur d'une restructuration de l'Office national du film du Canada (ONF), mon poste de producteur exécutif est aboli au printemps 2022. Ce petit cataclysme professionnel m'offre l'occasion inattendue de passer trois mois à Sarajevo. C'est au cours de ce séjour que j'entreprends la lecture du livre d'Esther Laforce, *Occuper les distances* (2021) et ce livre change le cours de ma pratique photographique. Laforce y développe la notion de hantise du public, témoin secondaire qui écoute et lit le récit du témoin principal, la personne qui a vu et subi les pires atrocités. Elle revisite des témoignages du génocide nazi et d'autres crimes contre l'humanité, puisant dans les écrits et témoignages des auteur-trices qui ont exploré ces héritages. Elle évoque entre autres les récits de Charlotte Delbo, Elie Wiesel, Marianne Hirsch, Ingeborg Bachmann, Roméo Dallaire, ainsi que les films de Claude Lanzmann, Alain Resnais, Roman Polanski, Steven Spielberg, etc. Dans cet essai, Laforce questionne son impuissance de lectrice et de spectatrice séparée de ces témoignages dans le temps et l'espace.

Du point de vue de la mémoire inscrite dans mon nom de famille, la douleur que je vois sur les photos des conflits armés plus ou moins éloignés ou que je lis dans les récits et les témoignages d'abus et d'injustice immonde sera toujours la douleur des autres. (Laforce, 2021, p. 10)

Cette posture est celle de la majorité d'entre nous qui recevons les atrocités du monde par tous les médias de nouvelles auxquels nous avons accès. Très tôt dans ma lecture, l'évidence de son propos me trouble. Laforce déconstruit ensuite notre injonction au bonheur et maintient le cap de son impulsion première de vouloir savoir.

Pourtant, pour moi qui ne *peux* et ne *veux* avoir, au fond, qu'une connaissance partielle, imparfaite, lointaine et distante de cette souffrance et de la violence, pour moi qui ne veux pas la vivre *pour vrai*, cette connaissance me sort de mon bonheur. Elle m'inquiète et m'astreint à la vigilance. La force des images est telle qu'elle a le pouvoir de devenir un pivot à partir duquel écrire, penser, envisager le monde. Quelque chose d'important se joue dans ces images, quelque chose qui me concerne. (Laforce, 2021, p. 36)

Parce que c'est exactement ce qui se passait en moi avec les images de la guerre en BiH que je voyais dans les médias. J'ai été horrifié par les images de la Première guerre du Golfe (1991) et celles du génocide des Tutsi au Rwanda (1995), mais je n'arrivais pas à me défaire de l'impression que la guerre en BiH me concernait.

La disjonction du temps qui caractérise le moment spectral de l'apprentissage de la vie et de la justice chez [Jacques] Derrida⁴⁸ permet d'envisager la posture de la hantise comme se situant quelque part entre le caractère situé et contextualisé de la souffrance que montrent les images ou que narrent les récits de la violence, et son caractère universel. Elle permet d'accéder à la conscience d'être concerné et visé, comme être humain, par cette souffrance et par cette violence. (Laforce, 2021, p. 75-76)

Laforce nomme cette chose que j'ai tant de mal à décrire depuis si longtemps. Elle suggère que la connaissance de la souffrance des autres et les images des atrocités qu'elles et ils ont subies peuvent transformer notre regard et informer notre manière de voir le monde, et par extension notre manière de le rendre, d'en parler, de créer des œuvres qui en portent l'écho. C'est une évidence, mais elle va plus loin.

Je voudrais pouvoir proposer une sorte de phénoménologie de ce regard, et m'attacher à la façon dont les images de la souffrance, quelle que soit leur nature, arrivent dans une vie qui leur est éloignée, étrangère, et ce qu'elles font de cette vie. Je veux *essayer de regarder, pour voir*, et utiliser l'écriture comme moyen d'explorer ce regard, d'examiner comment il se pose ou non, et voir ce qu'il y a à voir une fois qu'il existe. Ainsi, par l'acte même d'écrire, je pourrai connaître mieux, et agir, même modestement, et cela, même si mon écriture doit demeurer du côté du doute, de l'hésitation, de la conscience de sa propre insuffisance, et même si elle doit ressembler davantage à un bégaiement qu'à une parole pleine et lisse, faite pour habiller une réalité qui, à tous les égards, la dépasse. (Laforce, 2021, p. 44-45)

Ce sont ces simples mots qui constituent le cœur de ma pratique : « connaître mieux, et agir, même modestement ». Tout est là. C'est exactement ce que je fais depuis 1996. À partir de ce moment, ma lecture de cet essai ouvre un monde de possibilités. Les parallèles me sont évidents : son médium étant l'écriture, moi la photographie.

Dans cette perspective, la posture de la hantise pourrait être celle du témoin, du témoin lecteur, de celui ou de celle qui pense à partir des écrits laissés par ceux et celles qui sont mort.e.s. C'est bien la posture que je cherche quand je lis Delbo, Berr et Hillesum, quand je lis Bachmann aussi : je lis leurs mots comme autant de traces de leur survivance. Je me laisse, avec elles, habiter un temps en dehors de mon temps *présent vivant* et de mon identité, de mon appartenance à une histoire qui n'est pas la leur, mon histoire de Québécoise, Montréalaise [...]. (Laforce, 2021, p. 74)

Les photographies récoltées à Sarajevo cachent autant de récits de survivance, en latence derrière l'opacité de l'image que je décrivais plus tôt. Face à l'horreur et aux douleurs d'autrui, notre position d'observateur extérieur, distant, en décalage temporel et sans agentivité sur les événements pourrait nous

⁴⁸ Elle évoque Jacques Derrida dans : Derrida, J. (1993). *Exorde*, dans *Spectre de Marx*. Galilée.

confiner à l'impuissance, mais Laforce postule que la hantise en nous peut devenir un acte vivant de mémoire contre l'oubli et l'indifférence, donnant une autre dimension à notre compassion.

En compagnie des fantômes, peut-être serait-il possible de se voir comme un double potentiel, bien qu'éloigné, des autres qui souffrent dans les images de la douleur. La hantise s'accompagnerait ainsi autant d'une forme d'empathie ou de compassion, c'est-à-dire de souffrance avec les autres, dans la distance, que la reconnaissance de notre appartenance commune à une humanité à la fois souffrante et barbare. Quand je lis Delbo, Berr, Hillesum ou Bachmann, leurs œuvres me rappellent à quel monde j'appartiens. Ce sont des femmes qui écrivent, qui regardent, qui sont hantées, qui essaient de vivre en se faisant les témoins de ce qui arrive, qui est horrible. Dans leur mort, la leur ou celle des autres qu'elles racontent, je reconnais une violence millénaire, une violence toujours à l'œuvre, à laquelle elles m'invitent à être vigilante. (Laforce, 2021, p. 76-77)

Et c'est dans cette posture de vigilance qu'une fenêtre d'action s'ouvre à moi. Laforce plonge au cœur des réflexions de ces auteur-trices pour en dépasser les constats, les paradoxes et les fatalités, rejetant l'idée qu'il ne nous reste que l'impuissance face à la douleur d'autrui. En juillet 2022, plus j'avance dans le livre de Laforce, plus je réalise que c'est une œuvre pivot pour ma pratique. De Sarajevo, je note :

... je sens une adéquation avec les points qu'elle soulève et ma posture avec mon matériel de 1996, mais je comprends aussi que je me situe entre elle et les témoignages qui sont le cœur et le sujet de son essai ; ayant vu l'après-guerre immédiate [à Sarajevo], l'ayant observé dans le quotidien des gens et ayant écouté leurs récits [et] détails biographiques. Et donc je suis [situé] entre l'observateur inexpérimenté [que Laforce décrit, c'est sa posture aussi] et le témoin direct de première ligne, qu'il ou elle raconte son histoire ou qu'elle soit racontée ou relayée par un autre (au-delà de l'anecdote). (Carnet personnel PH2, 2016-2024, p. 22)

Ce livre stimule les idées qui ancrent mes intuitions artistiques et m'invite à dépasser ma condition d'observateur pour entrer en relation active avec les gens qui vivent dans ce lieu de mémoire traumatique qu'est Sarajevo.

Plutôt que différencier hantise et compréhension en distinguant le pouvoir des photographies et celui des récits, comme le fait Sontag, je pourrais penser la hantise comme une forme de compréhension de la réalité qui se reconnaît elle-même comme insuffisante, incapable de comprendre vraiment, mais attentive, inquiète et disponible pour recevoir ce que les mort.e.s ont à dire. (Laforce, 2021, p. 78)

Oui, assurément, mais qu'en est-il de la parole des vivants ? Qu'en est-il de la mémoire de celles et ceux qui ne se sont pas raconté-es ? Parce que contrairement au public distant qui ne franchirait pas la distance physique entre son monde et Sarajevo, qui ne saurait pas par où commencer pour franchir la distance

psychologique, j'ai accès aux témoins de première ligne du siège de Sarajevo et, malgré mes balbutiements avec leur langue, je sais leur parler. Après 28 ans, il y a urgence d'agir pour révéler leur mémoire et consigner leurs récits, avant que le temps ne les emporte dans les abîmes de l'oubli. Je postule que mes images sont une clé pour ouvrir leurs souvenirs, parce qu'à mesure que Sarajevo a été reconstruite, les traces de la guerre ont été enlevées ou effacées. Mes photographies sont donc devenues des preuves historiques, des pièces à conviction. La mémoire de mes images peut révéler la mémoire enfouie dans l'esprit des résident·es qui habitent cette ville hantée par un après-guerre qui s'éternise.

Mes images postfactums du siège sont des traces de traces, et ont remplacé les artefacts et lieux historiques disparus au fil du temps par un document visuel. Dans son article intitulé *Traces of Traces : Time, Space, Objects, and the Forensic Turn in Photography* (2018), Paul Lowe résume ainsi le potentiel des images postfactums : « *This trace of a trace of the traumatic event provides perhaps a more contemplative space in which the viewer can engage in a dialog with the image without the fear that the representation of explicit violence might force them to look away.* » (Lowe, 2018, p. 2) À travers la lecture de Laforce (2021) et Lowe (2018), j'ai compris le potentiel qui s'offre à moi, si je traverse la distance qui me sépare des résident·es/témoins que j'ai documenté·es en 1996 pour entrer en dialogue à travers mon matériel, puisque la nature de mes photographies les rend plus accessibles aux résident·es. De nouveau, Lowe :

In the case of images of atrocity, perhaps those that do not show the act of violence itself but rather allude to it by depicting the perpetrator or the aftermath can engage the imagination more successfully than those whose more graphic content might prove problematic. Such images of the absence of visible violence can lead the viewer into an imaginative engagement with the nature of atrocity, and the nature of those who perpetrate it. (Lowe, 2018, p. 4)

Parce qu'elles montrent l'après-guerre (*aftermath*), mes images sont plus accessibles pour effectuer un exercice d'éllicitation photographique, puisque non-violentes et sans présentation de personnes en détresse.

Sarajevo est une ville où l'après-guerre semble s'éterniser et où l'histoire officielle ne fait pas consensus, en partie à cause du désengagement de l'état et de l'ethnonationalisme (Simic, 2024) qui sévit partout malgré l'accord de paix. Le récit de la guerre a surtout été fait par des individus et des ONG, privés et

étrangers⁴⁹. Sarajevo a une communauté artistique et intellectuelle florissante, mais les personnes survivantes du siège ont été peu entendues, et la majorité n'a que la parole pour s'exprimer. C'est aussi une population vieillissante ; on observe depuis plusieurs années un exode de la jeunesse (Sarajevo Times, 2025). Les résident-es de Sarajevo ont peu (ou pas) d'accès aux archives du conflit pour se raconter. C'est à la source de leurs récits personnels, dans la cohabitation de ces mémoires contemporaines, que je veux aller puiser. Pourquoi ? Je discerne une réponse dans une autre note tirée de mon carnet en décembre 2019, alors que je lis l'essai de Susan Sontag, *On Photography* (1977) :

Aussi, le rôle de la photographie [est pour moi un] outil pour expliquer les gens autour de moi, parce que je ne les comprends pas, je peine à les décrire et peut-être que je suis attiré par le portrait parce que j'ai une soif de comprendre l'autre, de le saisir, de le montrer aux autres, oui, mais [de] me le montrer à moi en partant. Ça explique en partie pourquoi j'accumule autant de photographies que je ne montre à presque personne. Elles sont pour moi en premier, ce sont mes outils, mes références, mes regards à analyser un jour, ou à ne plus regarder, ou des décennies plus tard. Il y a une trame narrative entre les photographies, et c'est là où les mots peuvent intervenir pour enrichir, décanter, révéler ce qui échappe à l'œil ou à l'appareil. Sontag écrit : « *Only that which narrates can make us understand.* » Et c'est pour ça que le cœur du projet sur Sarajevo doit inclure les mots, ceux d'hier et d'aujourd'hui. (Carnet personnel PH1, 2016-2022, p. 16)

En réponse à ma question précédente « où est le territoire de ma compassion ? », je réponds simplement : à Sarajevo. Avec mon projet de maîtrise, j'entreprends donc avec les résident-es de Sarajevo une anamnèse photographique dans une ville encore hantée par la guerre — la hantise du présent antérieur — afin de récolter des récits personnels inédits. Je veux explorer le rapport de la photographie avec la mémoire, le passage du temps, le rapport à la douleur de l'autre, la représentation de l'autre en image, le traumatisme, la hantise, la photographie de guerre et d'après-guerre. Je veux aborder les notions d'archive personnelle et collective, de ruines, de conservation et de transmission, tout en questionnant la dimension éthique de mon travail et la légitimité de celui qui raconte. Avant de faire tout ça, je dois mieux comprendre dans quel territoire historique et émotionnel je m'aventure.

2.2 Entre traumatisme et nostalgie, la mémoire accessible

Quelle est cette mémoire à révéler et comment l'approcher, quand la population entière d'une ville a subi 44 mois de siège ? Le bilan est lourd : des milliers de citoyen-es ont fui et plus de 11 000 personnes, dont

⁴⁹ Cet aspect a été souligné par Elma Hodžić, commissaire principale au HmBiH, lors d'une conversation à l'automne 2023. Les points de vue officiels (HmBiH, Srebrenica Memorial Centre) sur le récit du conflit sont rares.

plus de 1600 enfants, ont été tuées par les balles, les obus, la maladie, le froid et la faim, le suicide. Tout comme les quartiers de Grbavica et Dobrinja après la fin du siège de Sarajevo, la mémoire des résident-es est un terrain miné. Dans une discussion avec Paul Lowe⁵⁰, quelques mois avant ma résidence, il résume un fait incontournable par une phrase simple : « Start with the assumption of trauma. »

Depuis 1996, je visite un pays traumatisé avec un mélange de précautions et de tact, navigant dans les conversations sans éveiller les douloureux déclencheurs, portant tantôt une pile d'images de l'après-guerre sous le bras, me présentant tantôt comme un simple visiteur attentif. La seule constante, c'est qu'on me confie spontanément des anecdotes de ce qui est arrivé : les gens veulent se raconter. En juin 2022, après quelques semaines à Sarajevo, je cerne les grandes lignes de ce projet de maîtrise, en commençant par une observation :

Une génération entière se souvient encore (toujours) et une nouvelle génération d'adultes [né après 1996] n'a rien connu directement et a besoin d'apprendre [son histoire] pour ne pas tomber dans les mêmes travers : l'oubli et la déformation de l'histoire, le nationalisme identitaire et la haine fratricide, la bêtise et la désinformation, l'autocratie et le totalitarisme génocidaire. Il n'y a pas eu de paix ni de guérison collective, mais heureusement tout n'a pas été dit. (Carnet personnel PH2, 2016-2024, p. 20)

Un peu plus loin, je remarque :

Tous ont vécu quelque chose, mais [...] peu l'ont raconté soit par absence de tribune [soit] parce que tous autour [d'eux] ont vécu la même chose ou parce qu'ils ne savent pas comment l'exprimer — blocage émotionnel [voire traumatique], absence de capacité de storytelling, impression que ce n'est pas pertinent parce que [trop] commun [puisque tous les résident-es de la ville ont vécu le siège]. (Carnet personnel PH2, 2016-2024, p. 21)

Contrairement à la précédente guerre d'envergure en Europe où les *gagnants* ont enclenché un processus judiciaire pour punir un certain nombre de responsables et écrire une version consensuelle de l'histoire, cette guerre en BiH ne s'est pas conclue avec un grand gagnant et un grand perdant, mais en figeant des positions militaires et en imposant une cohabitation entre belligérants. Après la démobilisation, et hormis quelques procès retentissants pour génocide et crimes de guerre par le TPIY, la majorité des personnes ayant commis ces crimes vivent aujourd'hui en toute impunité⁵¹. Après la guerre, il n'y a pas eu de

⁵⁰ Appel vidéo du 29 mars 2025.

⁵¹ L'ancien Premier ministre de la Republika Srpska, Radovan Višković, est lui-même soupçonné d'avoir coordonné des activités de transport pendant le génocide de Srebrenica, selon des documents du TPIY. Il nie tous les faits et refuse d'expliquer ses actions.

commission vérité et réconciliation comme en Afrique du Sud après l'apartheid, ou au Canada pour les pensionnats autochtones⁵². Le déni des différents massacres et du génocide de Srebrenica est devenu un cancer qui ronge le pays. On ne parle pas ici de conversations de taverne. Dans un article de l'Associated Press paru en ligne le 18 avril 2024,⁵³ on décrit une manifestation publique tenue à Banja Luka (BiH) :

Thousands of Bosnian Serbs rallied on Thursday denying that genocide was committed in Srebrenica in 1995 despite rulings to the contrary by two United Nations courts. [...] More than 8,000 Bosniak Muslim men and boys were executed by Bosnian Serb troops in the eastern Bosnian enclave in July 1995. The victims' remains were dumped in mass graves and later reburied to hide evidence of atrocities. International courts in The Hague, Netherlands, have branded the crime in Srebrenica a genocide, Europe's first since World War II. Bosnian Serb top army officers and political leaders also have been convicted of genocide by U.N. judges. Srebrenica was a "mistake" and a "huge crime," Bosnian Serb separatist leader Milorad Dodik told the crowd at the rally in the northwestern town of Banja Luka that is the Bosnian Serb main administrative center. "But it wasn't genocide."

En plus du déni de génocide, la Republika Srpska poursuit un agenda sécessionniste, et tient des événements en contravention de l'accord de Dayton. Encore récemment, les États-Unis dénonçaient ces actions et imposaient des sanctions au président de l'entité Republika Srpska, Milorad Dodik, et son entourage politique⁵⁴. Dodik est en conflit ouvert avec les autorités de BiH depuis sa condamnation criminelle pour avoir refusé d'implanter une décision du Haut-Représentant des Nations Unies, qui veille à l'intégrité constitutionnelle de la BiH. Depuis la fin février 2025, cette situation crée une tension extraordinaire et sans précédent en BiH et menace la paix dans le pays. Depuis plusieurs années, j'observe que ce déni exacerbe les traumatismes des gens en BiH et s'accompagne d'un malaise profond chez les témoins et survivant-es devant l'impunité des autres crimes commis. Le niveau de corruption des élus, dénoncé tant par la population que par les organismes d'observation de la corruption comme *Transparency International BiH*⁵⁵, est tellement élevé que les gens vivent dans la fatalité qu'il n'y aura

dans cette période, tel que demandé par le Srebrenica Memorial Center. Ce n'est qu'un des centaines d'exemples. Il est présentement sous sanctions des États-Unis pour avoir mis en danger l'Accord de paix de Dayton.

⁵² Selon les rapports rendus publics, la Commission de vérité et réconciliation du Canada (CVR) a récolté plus de 6750 témoignages des survivant-es des pensionnats autochtones répartis partout sur le territoire du Canada. <https://nctr.ca/documents/rapports/?lang=fr#rapports-cvr>

⁵³ *Thousands of Bosnian Serbs attend rally denying genocide was committed in Srebrenica in 1995* (2025, 5 février). <https://apnews.com/article/bosnia-serbs-srebrenica-genocide-denial-56d4c3b1e7dca96a5be28b66a9fcdc6a>

⁵⁴ U.S. Department of Treasury – *Treasury Sanctions Destabilizing Actors and Financial Enablers in Republika Srpska* (2025, 11 février). <https://home.treasury.gov/news/press-releases/jy2793>

⁵⁵ *Bosnia and Herzegovina's Corruption Perceptions Index Hits Historic Low* (2025, 11 février). <https://sarajevotimes.com/bosnia-and-herzegovinas-corruption-perceptions-index-hits-historic-low/>

jamais de justice. S'ils ne se racontent pas, les témoins de cette guerre continueront de porter leurs histoires en silence jusque dans leur tombeau, morts-vivants marchant dans leur quotidien, le corps alourdi d'une roche coincée dans le rouage du cœur, une roche appelée crime, injustice, et qui les étouffe.

Lors d'un séminaire de maîtrise⁵⁶, une voix nomme les choses pour éclairer un peu plus cet abîme. Dans son livre *Sortir de la grande nuit* (2013), Achille Mbembe décrit les défis de l'Afrique d'aujourd'hui, des décennies après la libération de l'emprise coloniale européenne. Ce qu'il dit s'applique à la BiH d'après-guerre :

Cela dit, le souci de réconciliation à lui tout seul ne peut guère se substituer à l'exigence radicale de justice. Pour que ceux qui hier étaient à genoux et courbés sous le poids de l'oppression puissent se lever et marcher, il faut que justice soit faite. On n'échappera donc pas à l'exigence de justice. Celle-ci implique la délivrance de la haine de soi et de la haine de l'Autre, condition première pour pouvoir revenir à la vie. Elle implique également que l'on se libère de l'addiction au souvenir de sa propre souffrance, qui caractérise toute conscience victimaire. Car se libérer de cette addiction est la condition pour réapprendre à parler un langage humain et, éventuellement, créer un monde nouveau. (Mbembe, 2013, p. 52)

Dans le récit qu'on me fait parfois de la BiH d'aujourd'hui, la spirale du siège avale tout ; les gens ne parlent pas d'autres choses parce que ça n'a collectivement pas été dit, entendu, et les gens n'ont pas l'impression que c'est su et compris, bien que toutes et tous l'aient vécu. En plaidant que des horreurs ont été *commises de tous les côtés*, véritable éteignoir à enquête judiciaire sur les crimes de guerre, les politiciens serbes empêchent une paix durable de s'ancrer dans le travail pourtant nécessaire de vérité et de réconciliation. Avec leur politique de cruauté fratricide, les partis politiques nationalistes de tous côtés forment ce que la directrice de la Fondation Heinrich Böll à Sarajevo qualifiait d'*ethnocartel* dans un article paru pour marquer les 25^e anniversaires de l'accord de Dayton (Kraske, 2020). Elle ne plaide rien de moins que l'éjection de ces partis du pouvoir.

La rhétorique nationaliste en quête du pays « ethniquement pur » à retrouver s'inscrit dans une nostalgie problématique que Svetlana Boym identifie dans son livre *The Future of Nostalgia* (2001). Boym rappelle que la nostalgie vient de « nostos » retourner à la maison (dans le sens anglais de *home*) et « algia » désir, manque (dans le sens anglais de *longing*) : « Nostalgia [...] is a longing for a home that no longer exists or has never existed. Nostalgia is a sentiment of loss and displacement, but it is also a romance with one's

⁵⁶ AVM803L - La contribution des artistes aux mutations récentes des institutions, donné par Anne Bénichou à l'automne 2023.

own fantasy. » (Boym, 2001, p. xiii) La nostalgie est un désir de retourner à notre maison perdue, une quête qui n'est pas sans risque de dérapage (C'est moi qui souligne) :

Nostalgia is paradoxical in the sense that longing can make us more empathetic toward fellow humans, yet the moment we try to repair longing with belonging, the apprehension of loss with the discovery of identity, we often part ways and put an end to mutual understanding. Algia... longing—is what we share, yet nostos... the return home—is what divides us. It is the promise to rebuild the ideal home that lies at the core of many powerful ideologies of today, tempting us to relinquish critical thinking for emotional bonding. The danger of nostalgia is that it tends to confuse the actual home and the imaginary one. In extreme cases it can create a phantom homeland, for the sake of which one is ready to die or kill. Unreflected nostalgia breeds monsters. Yet the sentiment itself, the mourning of displacement and temporal irreversibility, is at the very core of the modern condition. (Boym, 2001, p. xv - xvi)

La nostalgie irréfléchie a engendré les monstres qui empoisonnent la BiH depuis la guerre. Boym oppose deux types de nostalgie — restaurative et réflexive :

Restorative nostalgia stresses nostos and attempt a trans historical reconstruction of the lost home. Reflective nostalgia thrives in algia, the longing itself, and delays the homecoming—wistfully, ironically, desperately. Restorative nostalgia does not think of itself as nostalgia, but rather as truth and tradition. Reflective nostalgia dwells on the ambivalences of human longing and belonging and does not shy away from the contradictions of modernity. Restorative nostalgia protects the absolute truth, while reflective nostalgia calls it into doubt. (Boym, 2001, p. xviii)

Je me positionne du côté de la nostalgie réflexive, en refusant l'idée de vérité absolue, et en embrassant le doute et la complexité des souvenirs. C'est pourquoi je veux constituer une banque de témoignages réflexifs qui accueille des voix distinctes et diverses, constituant une histoire collective. C'est une manière de prendre ce qui a été fragmenté par la guerre, le réunir en un tout pour créer quelque chose comme une réflexion collective contemporaine. Boym évoque cette fragmentation et cite un auteur important de la littérature du siècle, Semezdin Mehmedinović :

As most of the stories in this book suggest, the nostalgic rendezvous with oneself is not always a private affair. Voluntary and involuntary recollections of an individual intertwine with collective memories. In many cases the mirror of reflectiveness nostalgia is shattered by experiences of collective devastation and resembles—involuntarily—a modern work of art. Bosnian poet Semezdin Mehmedinović offers one of such shattered mirrors in his native Sarajevo: "Standing by the window, I see the shattered glass of Yugobank. I could stand like this for hours. A blue, glassed-in facade. One floor above the window I am looking from, a professor of aesthetics comes out onto his balcony; running his fingers through his beard, he

adjusts his glasses. I see his reflection in the blue facade of Yugobank, in the shattered glass that turns the scene into a live cubist painting on a sunny day.⁵⁷ (Boym, 2001, p. 50–51)

Je conceptualise mon projet bien avant de lire Boym, et son propos résonne en moi quand elle dit : « ... to unearth the fragments of nostalgia one needs a dual archeology of memory and of place, and a dual history of illusions and of actual practices. » (Boym, 2001 p. XVIII). J'ai déterminé au premier chapitre que je fais une archéologie du lieu par mes images, en me demandant où elles se situent dans la couverture photographique de la BiH depuis la guerre. Ce second chapitre contextualise ce projet comme une archéologie des mémoires dans un processus d'activation de la nostalgie réflexive. Reste à déterminer où je me situe par rapport aux pratiques d'histoire orale, de récolte de témoignages et de mémorialisation.

2.3 Mémorialisation par le récit personnel

La réflexion de Sontag sur la difficulté de trouver un espace solennel pour contempler et réfléchir à la souffrance humaine résonne quand je repense aux espaces de mémorialisation que j'ai vus dans ma vie (Sontag, 2003, p. 120-121). Une exposition visitée en juillet 2022 au *Centre mémorial de Srebrenica*, *Footsteps of Those Who Did (Not) Cross*, du commissaire Azir Osmanović⁵⁸, m'a particulièrement touché.

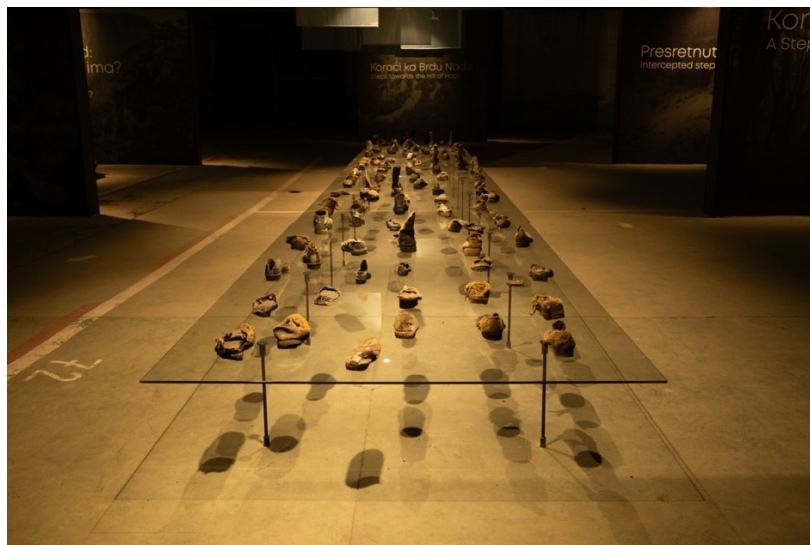


Figure 2.2 Détail de l'exposition *Footsteps of Those Who Did (Not) Cross* du commissaire Azir Osmanović à Srebrenica-Potočari (Denis McCready, 2022).

⁵⁷ Elle cite: Mehmedinović, S. (1995-1998). *Sarajevo blues* (A. Alcalay, trad.). City Lights Books. p. 49.

⁵⁸ Exposition visitée le 8 juillet 2022. Recension sur le site Balkan Insight (2025, 4 février). <https://balkaninsight.com/2021/09/20/srebrenica-victims-possessions-displayed-at-memorial-exhibition/>

À travers des objets personnels et une centaine de souliers retrouvés, l'exposition évoquait la marche de la mort que les Bosnien·nes de confession musulmane de la région ont entamée pour fuir les exactions génocidaires de l'armée des Serbes de Bosnie sous le commandement de Ratko Mladić. Poursuivis pendant des jours en juillet 1995, exposés aux éléments, ils sont des milliers à avoir fui dans la forêt entre Srebrenica et Nežak. Il est impossible de savoir combien ont péri, des centaines de corps n'ayant jamais été retrouvés.

Depuis quelques années, je suis interpellé par le travail d'artistes contemporains qui s'intéressent aux conflits après coup. Ce sont autant leur approche du sujet, la dimension visuelle de leurs œuvres ainsi que les principes qui les guident qui trouvent écho dans mon travail.

Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, cinéastes et artistes libanais, ont fait plusieurs projets avec comme sujets la guerre au Liban et l'après-guerre à Beyrouth. Ils « interrogent la narration, la fabrication des images et des représentations, la construction des imaginaires et l'écriture de l'histoire.⁵⁹ » Avec l'œuvre *Wonder Beirut*⁶⁰, ils ont fait une archéologie de leurs propres photographies du Liban d'après guerre, les traitant comme une archive méconnue d'un photographe fictif. Ils se disent dans une temporalité plutôt qu'une géographie, ce qui rejoint mon travail en BiH ; les deux pays étant aussi des espaces géopolitiques où il n'y a pas de consensus sur l'histoire de la guerre. Ils évoquent aussi l'acceptation des fantômes et des zombies qui habitent ces espaces représentés. Leur œuvre *Circle of Confusion* (1997) présente 3000 impressions numériques étampées, numérotées et collées sur un miroir de 4 x 3 m⁶¹. On y voit une vue aérienne de Beyrouth fragmentée. Le public visitant l'œuvre est invité à prendre un des fragments et l'emporter, effaçant lentement la ville, et révélant par le miroir leur réflexion et le lieu de l'exposition. Leurs différentes œuvres m'ont sensibilisé aux possibilités d'intervenir sur l'image documentaire pour désacraliser mon rapport à l'objet historique⁶² et en ouvrir le sens par des procédés qui offrent différentes avenues d'interprétation.

Fabrice Dekoninck est un journaliste et artiste visuel belge qui explore la mémoire de la guerre en BiH et l'état actuel du pays. À travers son livre *Between Fears and Hope* (2024), il conjugue les récits de survivant·es avec des photographies récentes dans différentes régions. Certaines images sont des portraits

⁵⁹ Joana & Khalil, Traduction DeepL (2024, 18 avril). <http://hadjithomasjoreige.com/biography/>

⁶⁰ Joana & Khalil (2024, 18 avril). <http://hadjithomasjoreige.com/artwork/wonder-beirut/>

⁶¹ Joana & Khalil (2024, 18 avril). <http://hadjithomasjoreige.com/circle-of-confusion/>

⁶² C'était une des mises en garde des commissaires de l'exposition du CCA décrite à la section 4.1.

captés dans le quotidien de ses sujets, d'autres montrent des moments troublants, comme cet homme qui assiste à la reconstruction des restes de son père, victime du génocide de Srebrenica, suite à son identification médico-légale (Dekoninck, 2024, p. 40-41). J'ai découvert le travail de cet artiste en parallèle avec mon mémoire de maîtrise. Nous partageons la BiH comme territoire d'intérêt ; il a effectué en BiH un travail de documentation exhaustif des événements pour soutenir factuellement la présentation des sujets autour du génocide de Srebrenica alors que sa couverture de Sarajevo dresse un portrait de plusieurs artistes et intellectuels locaux à travers de brèves descriptions et citations. Je partage son amour profond pour les Bosniens et les Bosniennes, pour leur pays, et sa volonté d'amplifier leurs voix et de raconter leurs histoires avec tout le respect et la gravité que le sujet demande. Je prends également le même angle d'approche, qui consiste à prendre le pouls de la BiH maintenant, mais j'utilise une approche visuelle et des procédés différents.

Le témoignage sous différentes formes prend une place croissante dans ma pratique artistique. Pendant les 25 années qui ont suivi mon retour de Sarajevo, mon champ de pratique principal n'a pas été la photographie, mais le cinéma documentaire. J'y tenais les rôles de producteur exécutif, producteur, réalisateur et scénariste. Mes sujets de prédilection étaient les droits de la personne, l'environnement, la condition des femmes, la guerre et l'après-guerre. J'ai développé mes projets en donnant une place importante à l'entrevue et aux récits de témoins de première ligne. Depuis 2015, j'ai réenclenché mon travail photographique en élargissant la teneur du portrait par un entretien avec la personne où son récit personnel est au cœur de la conversation. Je continue d'utiliser la déambulation comme motif de collecte d'images et, lorsque les deux types d'images se conjuguent, elles créent un espace habité.



Figure 2.3 *Sanctuaire* — David L'Heureux, vétéran de la BiH et de l'Afghanistan, et une forêt adjacente à sa maison en Haute-Gaspésie. (Denis McCready, 2022).

Je m'intéresse depuis longtemps à l'association des images et des mots. J'ai écrit, réalisé et produit en 2017, le court métrage *Vimy retrouvé* (voir annexe D), une œuvre de fiction réalisée à partir d'archives cinématographiques détenues par l'ONF. J'y conjugue deux voix qui dialoguent à travers le temps — une jeune femme contemporaine et son arrière-grand-père, disparu à Vimy — pour créer un récit réaliste qui contextualise et soutient les images documentaires. Pour ce projet, je puise dans des centaines de lettres écrites par les soldats canadiens de la Première Guerre mondiale pour émuler leur langage.

La même année, j'entame un travail d'élicitation photographique familial en filmant sur vidéo ma mère qui commente toutes ses photographies, véritable archive de sa vie entre sa naissance en 1933 et le début des années 70. Pendant plus de 2 h 30, elle identifie tous les membres de sa famille et ses ami-es, les liens de parenté, et me raconte toutes les anecdotes, histoires et tragédies. Âgée de 84 ans lors de l'entrevue, elle s'est souvenue de toutes les personnes qui figuraient sur les images, de détails parfois banals, d'histoires entre les personnes, de disputes et de bonheurs. C'est à ce moment-là que j'ai compris la force d'évocation de l'archive photographique et que mon intérêt pour l'histoire orale associée à la photographie a grandi.



Figure 2.4 Détail de l'album photographique de Reina Villeneuve (Denis McCready, 2017).

En 2021-22 à l'ONF, je poursuis mon travail sur Vimy en produisant une expérience interactive intitulée *Vimy : Mémorial vivant — Le pèlerinage numérique* (voir annexe D). Plus de 80 témoignages vidéo, audio et écrits de militaires, de familles de militaires et de personnes réfugiées y sont présentés. Ces histoires se conjuguent par thèmes à travers plus de 100 ans d'histoire. Cette expérience cimentera ma volonté d'intégrer les récits personnels dans ma pratique photographique. J'entreprends à l'automne 2022 un

projet de portraits intitulé *Sanctuaire* (voir annexe D et figure 2.3) où je m’entretiens avec des vétérans canadiens du conflit en Afghanistan (2001-2014).

À l’été 2024, quelques semaines avant mon départ pour la BiH, j’ai la chance d’effectuer un projet d’histoire orale et de portrait pour le *Festival Montréal en poésie* (voir annexe D) en vue d’une diffusion sur Instagram. Prenant la forme d’un vox pop sur la poésie à Montréal, je rencontre une quarantaine de personnes dans quatorze parcs pour récolter leurs impressions sur la poésie et faire leur portrait *in situ*. Ce projet devient un banc d’essai pour ma résidence de création à Sarajevo.

Jusqu’à présent, mon travail avec des témoignages se fait en conjuguant mes capacités d’intervieweur et mon expérience de *storytelling* documentaire et d’écrivain. Je navigue à vue en suivant mes intuitions, sans trop connaître les pratiques d’histoire orale, ni même comprendre où se situe mon travail, qui ne s’appuie pas sur les livres d’histoire, mais donne la prépondérance à la personne filmée ou photographiée : le témoin. Je compte sur l’adéquation de mon empathie et de ma sensibilité, ayant travaillé sur plusieurs projets avec des artistes et sujets traumatisés. Dans le texte d’introduction que j’écris pour le projet *Vimy : Mémorial vivant — Le pèlerinage numérique*, je résume ainsi notre rapport aux conflits :

Depuis des temps immémoriaux, les guerres et les conflits façonnent l’humanité. De près ou de loin, nos vies s’en trouvent bouleversées et nous racontons nos histoires, créant des liens qui comblent la distance entre les générations. (ONF, 2022)

C’est en lisant *L’ère du témoin*, d’Annette Wieviorka (1998), que je prends la pleine mesure de l’importance que le témoignage occupe pour constituer l’histoire depuis les génocides de la Deuxième Guerre mondiale. Pendant et après la Shoah, le génocide des Européen·nes de confession juive, le témoignage n’est plus l’apanage des écrivains et écrivaines⁶³ : toute personne qui a vécu ces atrocités est mise à contribution pour documenter pour la postérité. Les personnes qui ont organisé ces collections étaient animées par la conviction qu’il était primordial de consigner l’expérience vécue avant qu’elle ne disparaisse :

Qu’importe si cet acte n’a pu être effectué qu’un demi-siècle après la sortie du camp. Dire ce qu’a été sa vie pendant la Shoah valide en quelque sorte cette expérience qui, bien des survivants l’ont dit et écrit, leur a semblé bien vite irréaliste, souvent dès leur libération, eux qui ont bien souvent redouté de ne pas être crus. (Wieviorka, 1998, p. 161)

⁶³ Dans leur œuvre respective, Wieviorka et Laforce s’appuient sur la contribution littéraire d’auteurs phares.

Pour expliquer la réticence des historien·nes à utiliser les témoignages comme sources de première ligne pour soutenir leurs efforts à construire l'histoire de l'Histoire, Wieviorka évoque les tropes habituels de la faillibilité de la mémoire, de l'évolution du souvenir au fil du temps et de la part de fabrication qu'une personne ajoute parfois sans même s'en rendre compte. Malgré cela, son analyse révèle une dimension qui confère une force inattaquable par quelconque critique : leur nombre. Il existe des dizaines de milliers de témoignages de celles et ceux qui ont subi la Shoah, témoignages qui nous arrivent parfois d'outre-tombe, parfois par la plume, la voix, la confession filmée des survivants et survivantes. Certains témoignages ont commencé à être consignés dans les ghettos, dans les camps, et d'autres dès la fin de la Deuxième Guerre mondiale et jusqu'à aujourd'hui.

Wieviorka désigne le procès d'Adolf Eichmann⁶⁴ tenu à Jérusalem en 1961 comme la fracture du plafond de verre sous lequel les historien·nes plaçaient les témoignages.

Et l'avènement du témoin transforme profondément à terme les conditions mêmes de l'écriture de l'histoire du génocide. Avec le procès Eichmann et l'émergence du témoin, homme-mémoire attestant que le passé fut et qu'il est toujours présent, le génocide devient une succession d'expériences individuelles auxquelles le public est supposé s'identifier. De l'éclairage mis à Nuremberg⁶⁵ sur les bourreaux et sur les mécanismes qui avaient permis la guerre, assortie de la volonté de mettre la guerre, ses auteurs, ses criminels hors la loi, l'éclairage se porte dès lors sur les seules victimes. À la volonté d'intervenir dans l'histoire en posant le principe que les hommes politiques peuvent être jugés et en tentant de mettre sur pied un nouveau droit international, s'oppose l'idée de constituer une mémoire riche de leçons pour aujourd'hui et pour demain. Ces diverses fonctions du témoignage voulu dans la lucidité lors du procès Eichmann, énoncées clairement par le procureur israélien, perdurent. Du sens produit par cette identification, de la modification qu'elle doit entraîner, et qu'elle entraîne, dans les comportements où les pensées des générations d'après, rien n'est dit au moment d'Eichmann. (Wieviorka, 1998, p. 118-119)

Wieviorka place le procès Eichmann comme un moment pivot et décrit la place qu'occupe désormais le témoignage.

Chaque époque trouve pour le témoignage un support différent : le papier, la bande vidéo, la cour de justice, le documentaire. Même si le récit reste identique dans ses composantes factuelles, il se trouve, suivant les circonstances mêmes du témoignage, pris dans une construction collective. Il fait désormais partie d'un récit plus vaste, d'une construction

⁶⁴ Lors du procès, le procureur Gideon Hausner a entendu un nombre important de survivants de la Shoah venus raconter leurs expériences, sans égard à l'établissement d'une chaîne de preuves des actes criminels reprochés à Eichmann. C'était une première dans une cour de justice.

⁶⁵ Ce procès de 24 des principaux responsables nazis s'est tenu à Nuremberg, en Allemagne, de 1945 à 1946.

sociale, comme le montre particulièrement clairement le procès Eichmann. (Wieviorka, 1998, p. 112)

Récolter par écrit, en audio et/ou vidéo, les récits personnels des témoins d'un événement historique est devenu une pratique commune dans le milieu muséal et commémoratif. Des initiatives telles que Story Corp⁶⁶, USC Shoah Foundation⁶⁷, Bosnia and Herzegovina Memories⁶⁸ et le Srebrenica Memorial Center⁶⁹ ne sont que quelques exemples où la motivation première est d'accumuler les témoignages de personnes survivantes. Le film-monument *Shoah*, de Claude Lanzmann (1985) est un exemple-phare de l'utilisation des témoignages comme source principale du récit. Lanzmann refuse l'usage d'une quelconque archive, préférant la parole des témoins directs de la Shoah : celles et ceux qui ont vu les camions à gaz de Chelmno, les camps d'extermination de Treblinka et d'Auschwitz-Birkenau, et le processus de liquidation du ghetto de Varsovie. On y entend des officiers allemands qui ont géré les camps d'extermination et les prisonniers qui suivaient leurs ordres et manipulaient les cadavres, ainsi que le récit d'un chef de train polonais qui leur livraient les prisonniers. Il interviewe aussi l'historien de l'Holocauste Raul Hilberg, auteur de *La destruction des Juifs d'Europe* (1961). Lanzmann dira dans un entretien intitulé *Le monument contre l'archive* :

J'ai toujours dit que les images d'archives sont des images sans imagination. Elles pétrifient la pensée et tuent toute puissance d'évocation. [...] À quoi bon regarder des images d'archives en leur attribuant implicitement une valeur probatoire plus grande que celle des témoignages ? La Shoah a été aussi ce meurtre de la parole, à la fois par la propagande nazie dans la manipulation des assassinés, par le mensonge devant les chambres à gaz, et dans l'effort de faire disparaître les traces, les preuves. Préférer l'archive filmique aux paroles des témoins, comme si celle-là prouvait plus que celles-ci, c'est, subrepticement, reconduire cette disqualification de la parole humaine dans sa destination à la vérité. (Lanzmann, 2001, p. 274)

Lanzmann respecte la dimension fondamentale de la parole, posant des questions précises, en apparence simples, et écoutant les réponses sans imposer à ses participant·es d'opérer pour nous une synthèse historique. La force de leur propos est dans leur simplicité, et il finit par se dégager un récit profondément

⁶⁶ Story Corps (2025, 20 avril). <https://storycorps.org/>

⁶⁷ Projet débuté sous le nom *Survivors of the Shoah Visual History Foundation* à l'initiative de Steven Spielberg après le tournage de son long métrage *Shindler's List* et localisé à la *University of Southern California* à l'*Institute for Visual History and Education*. L'organisme récolte sur vidéo des témoignages de survivants de plusieurs génocides : Rwanda, Arménie, BiH, Cambodge. (2025, 20 avril). <https://sfi.usc.edu/>

⁶⁸ Oral Memory in Bosnia and Herzegovina (2025, 11 février). <https://web.archive.org/web/20170118064621/http://www.bosnianmemories.org/>

⁶⁹ En collaboration avec Balkan Investigative Reporting Network Bosnia and Herzegovina (BIRN BiH) et intitulé *The Lives behind the Fields of Death* (2025, 11 février). <https://zivotiizapoljasmrti.srebrenicamemorial.org/en>

ancré et cauchemardesque. Annette Wioviorka compare l'approche du procureur du procès Eichmann avec celle de Claude Lanzmann, en y soulignant la particularité de ce dernier :

C'est bien tout à la fois la façon de conduire l'entretien et sa mise en perspective qui décident du témoignage. Le procureur [du procès Eichmann,] Gideon Hausner pose des questions précises, qui réclament des réponses factuelles. Les questions de [Claude] Lanzmann sont d'une autre nature. Ainsi à Michael Podklebik : « Qu'est-ce qui est mort en lui à Chelmno ? » « Est-ce qu'il trouve que c'est bien d'en parler ? Alors pourquoi en parle-t-il quand même ? » et ces questions induisent une double réflexion chez le témoin, réflexion absente du procès Eichmann. Une réflexion ou un effort de mémoire sur ce qu'il pensait ou sentait ; une réflexion sur ce qu'il ressent aujourd'hui. Le témoin porteur d'une expérience, fût-elle unique, n'existe pas en soi. Il n'existe que dans la situation de témoignage dans laquelle il est placé. Et il faut bien reconnaître que [le film] *Shoah* révolutionne en quelque sorte le témoignage, dans un au-delà de l'histoire des historiens, qui est proprement l'œuvre d'art. (Wieviorka, 1998, p. 111-112)

Elle identifie toutefois en quoi le témoignage a maintenant pris une autre dimension, supplantant presque l'historien-ne sur l'échelle de la crédibilité.

Si Geoffrey Hartman⁷⁰ déplorait les limites de l'histoire académique de la Shoah — trop cérébrale, trop froide —, et souhaitait, ce qui ne nous semble guère scandaleux car le récit historique n'a à prétendre à aucune hégémonie, que le discours des survivants de la Shoah fût entendu, un discours dont il mettrait en lumière les éminentes qualités littéraires, Michael Berenbaum⁷¹ et Steven Spielberg⁷² aspirent à toute autre chose : la substitution des témoignages, qui serait la vraie histoire, à l'Histoire. C'est tout simplement à une révolution historiographique qu'ils nous convient, révolution rendue possible par la technologie moderne. L'histoire serait ainsi restituée à ses vrais auteurs, ceux à qui elle appartient : les acteurs et les témoins qui la racontent en direct, pour aujourd'hui et pour demain. (Wieviorka, 1998, p. 150)

Je ne peux pas prétendre à faire une collection de dimension encyclopédique, à l'image des œuvres dont je viens de parler. Mon projet se veut un banc d'essai, pour voir si les résident-es de Sarajevo voudront participer, et si leur nombre sera conséquent. Bien que je souhaite éventuellement explorer différentes approches d'interaction, de réappropriation, de collaboration et de cocréation (Casemajor, Lamoureux, Racine, 2016) pour activer l'agentivité d'une partie de la population qui est dépourvue de pratiques narratives ou qui n'a pas de tribune pour s'exprimer, je me limite pour ce projet de maîtrise à

⁷⁰ Elle fait référence à son livre *The Longest Shadow: In the Aftermath of the Holocaust* (1996).

⁷¹ Elle fait référence au travail de cet auteur et cinéaste, spécialiste de l'Holocauste.

⁷² Voir note 68, p. 49.

l'enregistrement audio et au portrait photographique. Il est trop tôt pour juger de la portée de mon travail, mais j'ouvre ici deux pistes pour y réfléchir. La première piste est la consignation des témoignages comme documents dans le HmBih. Elle fait écho au point de vue d'Annete Wiewiorka :

La brouille actuelle que l'on discerne parfois entre témoins et historiens provient aussi probablement largement du brouillage récent des scènes où chacun se déploie et des rôles qui sont impartis. Les témoins, comme les historiens, sont désormais convoqués dans les mêmes lieux : les prétoires, les médias (télévision et radio), les salles de classe. Il s'y trouve bien souvent en rivalité. Le « devoir de mémoire » assigne au témoin et à son témoignage une finalité qui dépasse de loin le récit d'une expérience vécue. (Wiewiorka, 1998, p. 168)

La deuxième piste touche au processus de guérison. Elle m'apparaît lors de la conférence *Reframing Archive* en septembre 2023⁷³ où j'ai entendu Sara Callahan évoquer Jacques Derrida. Elle rappelle qu'il se rend en Afrique du Sud après la fin de l'apartheid et donne une conférence dans une université au sujet des archives. Il y clarifie plusieurs points évoqués dans son livre phare *Mal d'archive : une impression freudienne* (1995) ; l'une d'elles est l'archive comme un lieu du traumatisme à bien des égards, mais il décrit aussi l'acte d'archiver comme un stockage ailleurs. C'est une façon de l'exclure de sa propre expérience vécue et de la mettre en dehors de soi. Derrida voit la Commission Vérité et Réconciliation de l'Afrique du Sud à la fois comme une collecte d'histoires et d'atrocités de l'époque de l'apartheid dans l'intention de ne pas oublier, et comme un geste pour passer à autre chose ; consigner les traumatismes dans une archive peut aussi contribuer à soigner la nation. Partager son expérience personnelle et la déposer dans une archive crée une histoire collective extérieure à chaque personne et permet de l'extraire de son corps — au sens propre, la voix et les mots sont déposés dans un lieu en dehors de soi, et au sens figuré, comme extraction de ce qui fait mal. L'externalisation du traumatisme et la création d'une archive, foyer de l'expérience collective, deviennent, pour reprendre une expression de Claude Lanzmann, « un monument » habité de tous leurs récits.

La nécessité de récolter des témoignages de résident·es de Sarajevo et leur importance historique comme rempart face à l'oubli et l'absence de justice ne fait pas de doute pour moi. À la posture d'opposition entre l'archive et le témoignage que Lanzmann pose dans son cinéma documentaire, je réponds par une posture d'inclusion et de conjugaison : l'archive révèle et focalise le témoignage et en retour, le témoignage

⁷³ Conférence annuelle organisée par ARCHIVO, un groupe de recherche sur la photographie et la culture visuelle. Écoute initiale en septembre 2023 et ré-écoute de l'enregistrement en avril 2025.

informe et enrichit l'archive. Tout se joue donc dans le rapport que je développe avec les personnes participantes.

2.4 La relation à l'autre dans ma pratique artistique

Des questions éthiques sur la prise et la diffusion d'images de personnes se posent depuis des décennies quant aux pratiques de documentation visuelle. Au long de ma carrière, mon rapport à l'autre a évolué en parallèle à ma réflexion sur l'éthique de la photographie de rue, résultat de mon travail en cinéma documentaire, et des suites du jugement de la Cour suprême du Canada dans l'affaire Duclos-Aubry en 1998. Ce jugement a entraîné une quasi-prescription de documenter le consentement des personnes photographiées pour se protéger d'éventuelles poursuites judiciaires. Ce qui était du ressort de la posture morale dans l'acte de photographier est devenu un enjeu légal. Il en tient à chacun de trouver un juste équilibre entre le droit individuel, la liberté de création et l'intérêt du public à être informé, ce dernier point étant au cœur de l'argument des photoreporters pour justifier la diffusion d'images de personnes en détresse, victimes de catastrophes ou d'atrocités. Ce qui nous amène à la dimension de « prédation » de la photographie en zone de conflit. En lisant Sontag (*On Photography*, 1977, p. 123), je note ceci le 9 mai 2020 :

Le photographe [est] comme un chercheur parfait ou amical, sensible [selon] les positions de László Moholy-Nagy et Robert Frank avec la notion d'observateur bienveillant, alors que Susan Sontag souligne l'aspect prédateur du geste, le fait que le geste est une agression, et que la photographie est le paradigme d'une relation équivoque entre soi et le monde. Entre l'effacement et l'affirmation de soi, entre l'observation bienveillante et l'agression prédatrice [...] notre geste [...] explore tantôt l'un, tantôt l'autre, redécouvre et conquiert, voire milite pour l'un ou l'autre. Assaut contre, ou soumission à, la réalité⁷⁴. (Carnet personnel PH1, 2016-2022, p. 48)

Avec l'émergence des volontés de décolonisation au Canada lancée par le mouvement de résistance *Idle No More* en 2012, la notion de souveraineté des visages et des histoires autochtones s'est implantée. Une des références est le protocole développé par *Screen Australia* pour encadrer la production cinématographique sur des sujets, avec les populations et auprès des communautés autochtones⁷⁵. Au Canada, le *Bureau de l'écran autochtone* a publié en 2019 un protocole semblable pour tout ce qui touche

⁷⁴ Dans cette note, je mélange ma réflexion avec une paraphrase de Sontag.

⁷⁵ Pathways & Protocols, un guide élaboré et publié par Screen Australia en 2009. <https://www.screenaustralia.gov.au/about-us/doing-business-with-us/indigenous-content/indigenous-protocols>

aux communautés des Premières nations, Métis et Inuit⁷⁶. Ces engagements de respect des droits, une primauté pendant mon travail à l'ONF, m'ont amené à réfléchir à ma responsabilité de photographe documentaire. En février 2020, je réfléchis sur mon incapacité et mon refus de photographier les gens dans la rue à Toronto — mon travail photographique étant plus proche du mouvement *New Topographics*⁷⁷ que de la photographie de rue plaçant les humains comme sujet principal. Je tire une conclusion qui m'apparaît aujourd'hui chargée d'une sensibilité à autrui dont les balises restaient à définir :

Mon incapacité de photographier les gens [dans la rue] prend racine dans le principe de respect de la réalité sociale de l'autre, dans [lequel] chacun a maintenant le contrôle via son téléphone, et donc il n'est plus légitime — est-ce que ça l'a déjà été ? — de piger dans l'image de l'autre pour répondre à quelque (pseudo) nécessité sociale, militante ou partisane d'un universalisme de convention, posture moralisante, presque méprisante, parce que mue par la prétention d'une préoccupation humaniste alors que c'est de l'instrumentalisation idéologique. Et c'est obscène. Et c'est irrespectueux. Et c'est se positionner en juge pétri de fausse compassion. En ce sens, la photographie documentaire sociale pour « faire changer le monde » en montrant la douleur, la misère, la tragédie ordinaire n'a plus sa raison d'être. (Carnet personnel PH1, 2016-2022, p. 26)

Mais cette posture est un cul-de-sac pour mon matériel de 1996. À mon arrivée à Sarajevo, deux ans avant l'arrêt Aubry et des décennies avant les réflexions décoloniales, l'éthique du photojournalisme m'est familière. La notion de droit d'informer, qui encadre généralement le photojournalisme, est cependant floue dans mon cas : l'état de siège n'existe plus et je me suis automandaté ce projet. J'adopte deux approches au moment de photographier des personnes. Lorsqu'elles sont proches, isolées du contexte général, je demande toujours un consentement verbal parce qu'elles tiennent le *premier rôle* dans l'image. Quand je prends une photo en plan large où une personne est loin, ou que plusieurs personnes apparaissent, je ne les interpelle pas parce qu'elles ont plutôt un rôle de *figuration*. Dans tous les cas, je ne me cache jamais. L'absence de documentation du consentement des personnes visibles dans mon archive de 1996 ne m'apparaît pas problématique. La situation est plus tranchée pour les quelques enfants

⁷⁶ Protocoles et cheminement cinématographique : Un guide de production médiatique pour la collaboration avec les communautés, cultures, concepts et histoires des peuples des Premières nations, des Métis et Inuit. https://iso-bea.ca/wp-content/uploads/2023/10/ISO_On-Screen_Protocols_Pathways_FR.pdf

⁷⁷ Ce mouvement émerge suite à l'exposition phare intitulée *New Topographics - Photographs of a Man-Altered Landscape* à la *George Eastman House's International Museum of Photography* (Rochester, New York) qui s'attache à documenter les traces de l'activité humaine dans le paysage naturel. Les artistes exposés sont Robert Adams, Lewis Baltz, Bernd et Hilla Becher, Joe Deal, Frank Gohlke, Nicholas Nixon, John Schott, Stephen Shore, et Henry Wessel. <https://www.sfmoma.org/exhibition/new-topographics/>

rencontrés au hasard dans la rue ou les adolescent-es photographié-es dans leurs classes à l'invitation de leurs professeur-es, puisqu'aucun parent n'a été consulté.

En juin 2022, alors que je retourne à Sarajevo pour continuer mon travail de documentation de la ville, cette fois en utilisant la photographie infrarouge numérique, une présentation de Paul Lowe⁷⁸ à l'Académie des beaux-arts de Sarajevo me permet de faire une mise au point sur cette question centrale du consentement :

Paul a soulevé les questions d'éthique qui sont au cœur d'une relecture du travail journalistique quand le sujet de la photographie n'est pas en état de donner son consentement (réfugiés, enfants, etc.) On a touché à ça souvent à l'ONF et ça devient évident que la reprise de contrôle de l'image de soi est au cœur de la décolonisation des médias, des regards et des rapports entre classes sociales et classes géoéconomiques. [...] Puisque ce n'est pas qu'une question de bonnes intentions ; la bienveillance serait trop facile à plaider pour toute incursion non invitée dans la vie des gens. Mais encore... Avril et mai 1996, il n'y a presque personne à Sarajevo [en train de photographier la ville] — j'ai rencontré un photographe — et plus personne à Bihać. Je ne suis pas un vautour, je suis un témoin, asynchrone avec la nouvelle et, sans le savoir, une sorte de collecteur [postfactum] de moments que d'autres n'ont pas vus, un archiviste involontaire d'un moment singulier de leur histoire. (Carnet personnel PH1, 2016-2022, p. 77-79)

Entre écrits théoriques, demandes légitimes de peuples génocidés et effacés qui nous [ré]apprennent la notion de respect de la dignité, je cherche à éteindre le sentiment d'imposteur. Je postule qu'il faut retourner à Sarajevo et aller à la rencontre de mes sujets, les résident-es de la ville. C'est un geste-pont pour briser la linéarité unidirectionnelle de la photographie comme témoin de présentation. En leur rendant les images de leur ville, de leur propre vécu d'après-guerre, je pose un geste circulaire, et je participe à raconter leur histoire, à découvrir la « teneur de la réalité » que Jean-Toussaint Desanti (2003, p. 28) décrit dans son texte *Voir ensemble* afin de révéler « ce qui n'est pas vu et à jamais invisible » (p. 30), à savoir, tous ces récits inédits dont mes images peuvent être le révélateur. Lors de cette conférence éponyme⁷⁹, Desanti a dit une chose qui résonne avec mon impulsion envers les sujets de mes images :

Et le voir commun n'est pas simplement la convergence du regard de chacun. Il est la production de cet espace commun, où va se constituer l'unité du visible et de l'invisible dans l'œuvre. Elle peut être un parler, un écrit, une œuvre plastique ou d'autres choses encore, dont toutes n'ont pas été inventées à ce jour, mais seules les œuvres, une fois produites où en

⁷⁸ C'est à cette occasion que je le rencontre pour la première fois et que je lui présente un échantillon de mon travail *avant-après* fait à Sarajevo en 1996 et 2019.

⁷⁹ Le 6 juin 2001 à l'École des beaux arts à Paris.

chemin vers leur production, pourront nous permettre de donner un sens à ce que nous disons lorsque nous parlons de voir ensemble. (Desanti et Mondzain, 2003, p. 32)

En juillet 2022, lors de ma participation à l'académie d'été de la Fondation *War Art Reporting and Memory* (WARM), j'assiste à une présentation de l'artiste visuel Velibor Božović, natif de Sarajevo et résident de Montréal. Il est photographe et chargé de cours à l'Université Concordia où il a complété une maîtrise en arts visuels. Il nous parle de son projet de recherche *Unfolding Elsewheres*⁸⁰ auprès de la diaspora bosnienne au Canada et aux États-Unis. Au cours de conversations qui durent des heures, il échange avec les personnes participantes dans leur langue commune. Il souligne que leur expérience conjointe de la guerre crée un espace de confiance et de compréhension où ils peuvent se parler sans avoir à tout expliquer, à tout contextualiser. Il insiste sur le geste d'écouter et son rôle dans le partage de la mémoire.

Ayant déjà en tête d'intégrer une dimension orale à mon travail, cette présentation me confronte à ma posture de l'étranger qui est arrivé après, détenteur d'une archive photographique sur laquelle j'ai une souveraineté à questionner. J'apprendrai 21 ans plus tard que Bosović a vu ma deuxième exposition sur la BiH en décembre 2001 à Montréal. Compte tenu de son parcours académique, je décide de consulter Božović pour la dimension éthique de ma recherche.

Mon intention avec ce projet de création se cristallise autour de la parole, oscillant entre la posture de Božović dans le geste d'écouter et cette citation de Susan Sontag : « But essentially the camera makes everyone a tourist in other people's reality, and eventually our own. » (Sontag, 1977, p. 56-57). Je veux briser ma posture de « touriste » en engageant directement un dialogue avec les résident-es de Sarajevo à propos de mes images. Dans son essai de 2022 (p. 50), Paul Lowe rejoint mes réflexions sur la posture d'Esther Laforce décrite plus haut ; comme quoi il existe un potentiel que le sujet, le photographe et le public collaborent pour créer une nouvelle interprétation du moment capturé, de la photographie qui en résulte, de l'événement perçu, du sens à y construire, des leçons et conclusions à en tirer.

Pour Lowe, la caméra-témoin est déjà un processus de mémorialisation (Lowe, 2022, p. 62-64), puisque l'objet photographié change de fonction. La question de l'éthique de la représentation liée au consentement (ou son absence, son incapacité) est confrontée à la « moralité » du regard (Lowe, 2022, p. 65-66), à laquelle s'ajoute l'acte de reconnaître une humanité et de la photographier. Quand une

⁸⁰ VELIBOR BOŽOVIĆ (2025, 30 mars). <https://veliborbozovic.com/>

personne subit des atrocités qui nient son humanité, la photographie constitue une reconnaissance de son droit d'exister (Lowe, 2022, p. 67) et l'inverse, la non-documentation prétextant une éthique absolutiste, constitue une forme de disparition et donc, une négation de l'humanité de la personne. Lowe évoque la cruauté de la non-représentation, à laquelle j'ajouterais la violence de l'effacement. La hantise du présent antérieur dans mes images permet à l'écho du moment enregistré d'être transmis à l'autre qui sera ensuite hanté par cette histoire, une manière de rejoindre la posture d'Esther Laforce (2021).

Dans son essai *The Civil Contract of Photography*, Ariella Azoulay dit que l'acte de la photographie est toujours une rencontre entre le photographe et le sujet (Azoulay, 2008, p. 11-12), et qu'il en ressort un devoir civique envers la personne regardée dans la photographie (p. 16) (j'ajouterais envers son lieu d'appartenance, ici, Sarajevo). Ce devoir s'articule autour de la notion de citoyenneté, soit le droit d'être reconnu comme membre de la cité, par extension membre de la communauté des peuples. L'acte photographique est donc un geste de réhabilitation au monde de la citoyenneté du sujet, une citoyenneté bafouée à Sarajevo par un siège et des crimes contre l'humanité. Une fois mes milliers d'images prises en 1996, les personnes résidentes n'ont pas arrêté d'être là, leur intendance des lieux et de leurs histoires leur appartient pleinement et est inaliénable. Il en découle ma responsabilité de photographe. Azoulay va plus loin dans l'introduction de son livre *The Civil Imagination : A Political Ontology of Photography*. Elle identifie une asymétrie de souveraineté sur l'acte photographique qui est problématique (Azoulay, 2012, 2024, p. 32-33) quand le geste exclut les sujets — qui sont les intendants de l'événement, du lieu, de leur image — et que la prise d'image demeure la possession du photographe qui en détient le contrôle effectif, celui de montrer ou non, comment, où et à qui. Azoulay décrit la photographie comme un espace politique où tous et toutes sont non gouvernées et donc égales dans le contexte de l'acte photographique. Lowe abonde dans ce sens, en évoquant la coexistence/co-ontologie de la subjectivité et de l'objectivité de l'image documentaire. (Lowe, 2022, p. 86) Dans le livre *Collaboration : A Potential History of Photography* (2024), dirigé par Ariella [Aïsha] Azoulay, sont abordés différents aspects du postulat que la photographie est ontologiquement un processus collaboratif. La démonstration se fait à travers des centaines d'exemples remontant aussi loin que 1841. Cet ouvrage finit de sceller mon engagement de partager mes droits d'auteurs sur mes images de 1996.

Considérant ce devoir civique et cette reconnaissance de citoyenneté envers les résident·es de Sarajevo, il m'apparaît évident que je dois rompre cette souveraineté problématique, si je veux respecter ce contrat civique (non-dit, pour l'instant) ; une manière de le faire est de partager la souveraineté des images issues

de l'acte photographique. C'est là que s'inscrit mon projet de maitrise, réactivant une archive inerte pour en faire une réflexion active en interaction avec les résident-es, leur donnant accès aux images et en partageant l'agentivité sur ces documents afin de consigner leurs mémoires vivantes au récit collectif.

Bien que certaines de mes images aient de la force visuelle, le « punctum » de Barthes, ce n'est pas leur pouvoir individuel que je veux déployer, mais leur dimension de collection historique. Ma sélection (ou mon exclusion d'une image) s'effectue non sur la qualité de la photographie — est-ce une bonne image ? — mais plutôt, sur la quantité d'informations qu'elle contient, son « volume de studium », pour emprunter encore à Barthes. Mon projet de maitrise est un travail postfactum en deux temps, la prise d'images en 1996 et leur réactivation en 2024 en les retournant aux résident-es dans l'espace muséal du HmBiH. Rendre mes photographies documentaires d'après-guerre accessibles à la communauté de Sarajevo est un don. En leur présentant mes images et en récoltant leurs témoignages spontanés dans un contexte de bienveillance, je prends une matière visuelle en dormance, et, par un acte performatif sur et avec l'archive, je réactive la mémoire potentielle qu'elle renferme, la rendant ainsi vivante (expression empruntée à Anna Maria Guasch, *Reframing Archives*, 2023).

Dans ce processus, je souhaite saisir la hantise du présent antérieur dans le Sarajevo actuel et transmettre cette hantise au public comme un acte de mémoire contre l'oubli et l'indifférence (Laforce, 2021). Je veux interpréter mes archives et en dégager de nouvelles dimensions à travers la création d'une œuvre contemporaine où dialoguent le passé, le présent et une certaine idée de l'avenir. À l'automne 2024, je réalise ma résidence de recherche-crédation au Musée historique de Bosnie-Herzégovine (HmBiH)⁸¹ à Sarajevo. À la fin du projet, le HmBiH devient le colégataire des témoignages et des portraits des personnes participantes, en plus d'une copie des images de 1996 que nous utiliserons pour éliciter leurs histoires.

Au cours de cette maitrise, j'endosse une vision active de l'aspect relationnel de l'art ; je me positionne en artiste-metteur en scène présent, intervenant en première ligne avec les personnes participantes. Je veux vivre un moment privilégié avec elles et eux pour créer une œuvre qui se déploie en deux phases :

- Le partage : la récolte des témoignages et la création des portraits contemporains.
- Le don : en cédant au HmBiH des droits non exclusifs de tout le matériel récolté et en y organisant une exposition.

⁸¹ Musée d'histoire de Bosnie-Herzégovine. <https://muzej.ba/en/>

Les portraits des participant·es — les nouveaux souvenirs photographiques — constituent une autre dimension de collaboration, pour créer ensemble dans un lieu de leur choix, tirant le passé vers le présent. Parce que ces visages racontent aussi. En janvier 2023, je réfléchis à ce que j'intitule *Note sur l'obscénité du portrait volé* :

[...] j'ai vu sur mon téléphone un visage passer [dans une publication de réseau social] : une femme un peu punk, le visage dur, beau, un peu abattu, survivante, dont les efforts (maquillage, cheveux, veste de cuir) rehaussaient le vécu perceptible, bien que non dit, et j'ai compris que le visage humain est une géographie de la survivance. [...] Le voler à la sauvette est donc une grossière indécence parce que l'on capture quelque chose qui n'a pas été consenti à la conservation ou au partage avec autrui, mais offert en public avec la possibilité pour ceux qui sont dans cet espace d'interagir avec soi ; un simple bonjour peut l'ouvrir et nous donner accès à l'histoire de ce visage, le photographe après ce contact devient un échange qui se discute entre deux humains qui interagissent. Et donc s'ouvre à la lecture (re-lecture) et à l'analyse de tous mes portraits et toutes mes photographies de rue, et des livres à (re)lire dont l'incontournable *Regarding the Pain of Others* de Susan Sontag qui fera écho/provoquera une perspective sur l'histoire de [tous ces ami·es que j'ai photographiés]. S'ajoutent à ça tous les gens rencontrés en Bosnie-Herzégovine, puisque la majorité avait vécu (survécu) la guerre et sa souffrance. D'où l'idée de retourner leur parler et consigner au registre des témoignages et refaire des photographies dont bien sûr certains jeunes hommes (idéalement tous). (Carnet personnel PH2, 2016-2024, p. 41)

En contrepoint aux images de gens *volés* dans la rue, la création de nouveaux portraits avec les participant·es éventuel·les devient un acte citoyen consenti pour s'ancrer dans le temps présent. J'invite les résident·es de Sarajevo à y participer comme un pacte structurant. L'œuvre que je crée, qui débute en 1996 et s'étend jusqu'à ces expositions de 2025-2026, constitue une seule et même action en collaboration avec les résident·es de la ville. Encore une fois, Esther Laforce : « C'est ainsi qu'en lisant et en écrivant, on en arrive peut-être à créer une mémoire commune, à se partager le souvenir des mort·e·s et des disparu·e·s, des fantômes qui habitent la Terre. Allez pleurer, avec ou sans larmes, ensemble. » (Laforce, 2021, p. 84-85). J'ajoute à cette invitation que c'est avec les vivants que je veux dialoguer.

Plusieurs aspects se matérialisent lorsqu'on considère faire un travail d'histoire orale avec une population traumatisée. Une fois mon intention de recherche bien ancrée dans l'actualisation de mon archive comme catalyseur de mémoire, confiant du fort potentiel narratif du matériel et de la nécessité de constituer une pareille collection de récits, les obligations morales et éthiques deviennent évidentes. Il n'y a pas que les bonnes intentions, il y a aussi la manière. C'est le point de départ du troisième chapitre.

CHAPITRE 3

Enjeux éthiques, méthodologie et bilan de la résidence de recherche-crédation

Dans ce chapitre, je présente les enjeux éthiques de la recherche-crédation informée des traumatismes qui s'appliquent à mon contexte de pratique et le processus de certification de recherche éthique que j'ai complété en amont de la résidence de création. J'explique en détail ma méthodologie pour cette résidence et mes objectifs. Je décris le déroulement de la résidence pour ensuite en dresser un bilan avec des statistiques, des observations de l'équipe de recherche, des rétroactions des participant-es et la couverture de presse offrant un rayonnement au projet.

3.1 Enjeux éthiques de la recherche en création informée des traumatismes

Travailler en arts visuels et médiatiques avec des personnes présumées porteuses d'un traumatisme direct, par procuration ou intergénérationnel, demande de prendre des précautions similaires à ce qui est en usage dans les milieux humanitaires, sociaux et hospitaliers. Avant même d'intégrer l'UQAM, mon travail documentaire en cinéma et en photographie m'avait permis d'acquérir une expérience de terrain au contact d'intervenant-es et participant-es de mes projets, qui vivaient avec des traumatismes :

- des vétérans déployés en BiH, en Afghanistan et d'autres conflits ;
- des survivant-es de conflits, des réfugié-es ;
- des créateurs et créatrices issu-es des premiers peuples du Canada ;
- des créateurs et créatrices issu-es de communautés racisées et/ou minorisées ;
- des femmes victimes d'agressions physiques et sexuelles.

Même avec les meilleures intentions, nul n'est à l'abri des maladroites. Je dois donc me doter d'un protocole éthique rigoureux et éviter un contexte où une personne participante est à risque d'être retraumatisée par le matériel présenté ou le processus de consultation. De plus, je ne dois pas commettre d'impair culturel dans un contexte historiquement chargé par les notions d'origine ethnique et de religion.

Dans le contexte de la maîtrise de l'UQAM, travailler avec des sujets humains exige une certification du *Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants* (CERPÉ plurifacultaire)⁸² afin d'encadrer mon projet de maîtrise, de sa conception à sa diffusion. Au moment de soumettre ma demande au printemps 2024, j'ai une appréhension que mon processus de recherche puisse être alourdi de conditions

⁸² Certification obtenue le 21 juin, 2024.

inadaptées à cause d’une hypervigilance des analystes, n’ayant aucune manière de jauger leur connaissance de la culture bosnienne ou d’un contexte d’après-guerre. De plus, bien que la narration de son propre traumatisme puisse déclencher des émotions fortes et des symptômes, et comporte des risques évidents de retraumatisation, mon contexte de consultation est pensé pour exposer la personne progressivement aux stimuli — mes images de l’après-guerre — lui permettant à tout moment de ralentir son exposition, de prendre une pause, ou de changer d’avis et se retirer du processus.

Les exigences éthiques du CERPÉ plurifacultaire sont basées sur la politique de la recherche scientifique canadienne décrite dans le document *Énoncé de politique des trois conseils — Éthique de la recherche avec des êtres humains — EPTC 2 2022* (ci-après appelé l’*Énoncé*). Huit des onze chapitres s’appliquent à mon projet, y présentant le cadre éthique, sa portée et son approche, détaillant le processus de consentement, les notions de justice et d’équité, le respect de la vie privée et la confidentialité exigée, avec une mise en garde sur les conflits d’intérêts. Je dois aussi compléter une formation obligatoire en ligne basée sur l’*Énoncé*⁸³. Bien que ces documents et formations soient rigoureuses, il m’apparaît important de consulter d’autres sources théoriques, de mettre à profit mes contacts dans la diaspora bosnienne au Canada, en plus de consulter mes contacts en BiH, en priorité les deux Elmas du HmBiH (voir annexe B pour la liste complète).

En mars 2024, je contacte le professeur Paul Lowe. En plus de son travail académique et artistique très important en BiH, il était lui-même membre du comité d’éthique à la *University of Arts London* où il enseignait. À ce moment-là, au meilleur de sa connaissance, de pareils comités ou politiques officielles pour la recherche éthique n’existent toujours pas en BiH, chaque projet développant son propre protocole. J’en suis à considérer d’avoir une personne dédiée au soutien psychologique pendant les entrevues. J’abandonne toutefois cette idée après avoir revu Velibor Božović à Montréal. Il me confie que la présence d’une personne dédiée au soutien psychologique pendant les entrevues risque d’être un frein à la conversation. Selon lui, et plusieurs bosnien·nes avec qui j’en ai parlé par la suite, bien que les gens soient traumatisés à un degré ou un autre, recevoir des soins pour sa santé mentale est encore tabou. Après des mois à discuter entre collègues dans une perspective universitaire et à lire des recommandations théoriques, l’évidence de son commentaire me saute aux yeux et c’est cohérent avec ma connaissance de la culture bosnienne. Avec ce recentrement, je clarifie ma position : le soutien psychologique est essentiel,

⁸³ Formation en éthique de la recherche basée sur l’*Énoncé de politiques des trois Conseils : Éthique de la recherche avec des êtres humains* (EPTC 2: FER 2022) effectuée avec succès le 24 mars 2024.

mais l'imposer d'emblée en entrevue serait une maladresse culturelle plus grave que l'impact hypothétique de son absence. Cela risquerait d'affecter la confiance de la personne participante envers mon projet et le HmBiH, en plus d'avoir un effet potentiellement délétère sur les résultats de la recherche. Je ne m'engage donc pas auprès du CERPÉ d'avoir une psychologue présente en entrevue, mais plutôt qu'elle soit disponible sur appel pour les participant-es.

Devant l'ampleur des documents à consulter et considérant la rigueur exigée par ces enjeux, et parce qu'il me faut partager ces exigences avec l'équipe du HmBiH, je me crée mon propre protocole couvrant toutes les exigences qui s'appliquent à mon projet :

- le choix de la langue de travail — bosnien et anglais,
- la primauté du respect de la dignité des participant-es, de leur consentement, de leur propriété intellectuelle, et de leurs informations confidentielles,
- mes obligations de protection de leur bien-être physique, spirituel et mental,
- les notions de justice et d'inclusion — nous n'excluons que les personnes qui n'ont pas connu Sarajevo à cette époque,
- ma compréhension de la culture où je compte intervenir — c'est mon 8^e voyage à Sarajevo,
- la notion de proportionnalité des précautions vis-à-vis des risques psychologiques encourus — mon projet est qualifié par le CERPÉ comme ayant un risque minimal,
- la compréhension des lois du Canada et de la Bosnie,
- l'usage d'incitatif pour les participant-es — il n'y en a pas, sauf l'intérêt de contribuer à un projet collectif et l'obtention d'une copie imprimée et électronique de son portrait,
- l'offre de soutien psychologique gratuit, confidentiel et anonyme pour les participant-es et les membres d'équipe qui en sentiraient le besoin — Belma Žiga, une psychologue de Sarajevo, sera en veille pendant toute la durée de la résidence et disponible sur appel,
- mes obligations de partager les résultats avec la population : une exposition sera organisée au HmBiH au printemps 2026.

Bien que l'*Énoncé* ait un chapitre sur la recherche qualitative, je cherche plus d'informations à cause de la présence du traumatisme dans mon groupe cible et dans l'équipe éventuelle. Curieusement, il existe très peu d'informations sur les approches de recherche qualitative informée des traumatismes. Edward J. Alessi et Sarilee Kahn publient en 2023 un article présentant leur travail sur ce sujet — *Toward a trauma-informed qualitative research approach: Guidelines for ensuring the safety and promoting the resilience of research participants*. Cette rareté est énoncée en introduction (c'est moi qui souligne) :

Despite the critical need for qualitative researchers to be trauma-informed in their work, to our knowledge, in-depth discussions of how to conduct qualitative research using a trauma-informed approach do not exist. Thus, the purpose of this article is to present trauma-

informed research guidelines that can be used for designing and implementing trauma-informed qualitative studies. (Alessi et Kahn, 2023, p. 2)

Il semble que la discipline offre encore de larges avenues à explorer. Leur texte me permet d'enrichir mon protocole d'un aspect important : tenir compte du bien-être de l'équipe qui m'accompagne. C'est un aspect critique, car à mon arrivée le HmBiH me propose de travailler avec leurs cinq commissaires ; âgé-es entre 27 et 43 ans, elles et ils sont autant à risque de retraumatisme que les personnes qui participeront.

3.2 Méthodologie de ma résidence de recherche-crédation à Sarajevo

Ma méthodologie pour ce projet s'est développée depuis 2022 ; certains aspects étaient clairs depuis des années et d'autres se sont manifestés en cours de résidence, voire en rédaction du présent texte. Je décris ici les acquis empiriques et théoriques, et leurs impacts sur ma réflexion expérimentale. Bien que je n'ai pas fait une recherche exhaustive, je n'ai trouvé à date aucun artiste qui utilise ses propres archives comme matière première pour constituer une collection d'histoire orale.

3.2.1 Le Musée d'histoire de Bosnie-Herzégovine à Sarajevo

Lors de ma première session de maîtrise, un an avant de faire ma résidence, la commissaire principale du HmBiH, Elma Hodžić me souligne que le musée souhaite mettre de l'avant ce type de projet qui active le public et l'engage dans le contenu présenté. Elle y voit une nouvelle manière d'analyser et d'explorer la place de la photographie dans son rapport à l'histoire. Le HmBiH est un pionnier dans le récit du siège et de la vie quotidienne, et présente une exposition permanente où on trouve de nombreux artefacts. Elma évoque le rôle important des musées pour créer un dialogue ouvert sur l'histoire récente, pour proposer des valeurs universelles et non-partisanes. Au cours de conversations subséquentes avec elle et la directrice Elma Hašimbegović, elles acceptent d'héberger ma résidence au cours du mois d'octobre 2024 ; j'arriverai trois semaines avant pour faire la préparation et prendrai quelques jours après pour fermer le projet, et partager les documents et photographies. Une entente formelle est signée dans les mois suivants.

3.2.2 Le financement

Je finance moi-même ce voyage d'une durée de 8 semaines — 9 septembre au 5 novembre 2024 — incluant tous les frais de matériel audio et photographique, les cachets à l'équipe de commissaires (5

personnes), la psychologue qui sera sur appel, et un montant forfaitaire au HmBiH⁸⁴. Avant mon départ, j'obtiens une bourse à la mobilité de l'UQAM pour couvrir une partie des frais de voyage. Au retour, j'obtiens une bourse institutionnelle à la maîtrise de l'UQAM. Pour le HmBiH, je constitue aussi un parc d'équipement d'enregistrement audio professionnel pour leur donner la capacité de faire du travail de collection d'histoires orales, incluant un ordinateur portable Apple. De plus, je leur donne quatre appareils photographiques 35 mm et du matériel de chambre noire pour leur permettre d'organiser des formations et des projets de création, tout en générant des revenus. Voir le matériel donné en annexe C.

3.2.3 L'histoire orale comme moteur de ma recherche

J'ai choisi d'élargir mes réflexions sur l'histoire orale à travers des conversations avec des chercheurs dont le travail résonne avec le mien, et en écoutant des conférences internationales. Je discute avec Maria Luisa (Nisa) Remigio, qui fait son doctorat en histoire orale à l'Université Concordia (Montréal). Son projet est ancré dans son pays natal, les Açores, un archipel dans l'océan Atlantique Nord qui est une région autonome du Portugal. « Portant sur l'Aérodrome Santana — Açores, c'est un projet artistique multidisciplinaire fondé sur l'histoire orale, visant à encourager la participation civique pour la sauvegarde du patrimoine matériel et immatériel associé à ce lieu, en tissant des liens entre territoire, identité, mémoire et communauté.⁸⁵ » Au cours de notre conversation en juillet 2024, je lui explique ma démarche et j'écoute avec attention les éléments qu'elle souligne d'emblée :

- Ce processus de récolter des témoignages est avant tout une manière de redonner à la communauté et aux personnes qui en font partie.
- C'est une réflexion pour aujourd'hui et demain, à partir du vécu d'hier.
- Il faut éviter de demander le « pourquoi » des actions, des sentiments, des réactions que les gens partagent, et favoriser les questions plus ouvertes, comme demander ce qu'il y a dans l'image qui leur a rappelé cette histoire.
- Il faut éviter de diriger la réponse par la question.
- Il faut éviter de bombarder la personne et laisser plutôt la conversation se dérouler naturellement.

Elle suggère aussi de retranscrire intégralement les témoignages avec les pauses, les hésitations, les répétitions. Au moment de la rencontrer, j'ignore combien de personnes participeront, dans quelle langue

⁸⁴ Bien qu'il soit une institution officielle gouvernementale, le HmBiH ne reçoit aucun financement récurrent de l'État. Le HmBiH doit donc se financer à même tous les projets qui y sont créés. Comme je mobilise l'équipe pendant deux mois (préparation, résidence, fermeture) et que j'occupe leur hall tout le mois d'octobre, il est important d'allouer un montant adéquat pour le HmBiH et l'équipe.

⁸⁵ Descriptif reçu de Nisa dans un échange de courriel du 17 avril 2025.

(bosnien ou anglais), et combien coûterait ce travail de transcription intégrale. Elle termine en soulignant l'importance du débriefage avec l'équipe chaque jour, autant pour la charge émotionnelle à désamorcer que le riche contenu de leurs observations.

En juillet 2024, je présente mon projet de recherche à la conférence en ligne *Why Remember ? : Reframing Trauma* (Sarajevo, 2024)⁸⁶ et j'y glane plusieurs réflexions qui touchent à mon projet. Le professeur Kit Messham-Muir⁸⁷ souligne que le stress n'est pas un traumatisme, et qu'il faut faire attention de ne pas amalgamer toute situation tendue avec une qui traumatiserait ou réactiverait un traumatisme, puisque ça peut trivialisier le traumatisme des gens. J'y entends plusieurs mises en garde qui provoquent une vague de doutes chez-moi. Par exemple, Ajnura Akbaš⁸⁸ commente que les gens sont saturés de chercheurs qui viennent en BiH collecter leurs histoires pour faire avancer leur pratique. Hikmet Karcic⁸⁹ souligne aussi que les personnes traumatisées sont excédées de se faire poser des questions. La présentation qui retiendra mon attention est celle de Hasan Hasanović et Ann Petrilu intitulée *A Trauma Informed Approach To Oral History Methodology*⁹⁰. Hasanović, un survivant du génocide de Srebrenica, est le directeur du programme d'histoire orale au *Srebrenica Memorial Centre*. Il avoue d'entrée de jeu que ça lui a pris 30 ans pour être prêt à parler du génocide et du traumatisme associé. Petrilu de son côté est professeure à l'université de Denver, au Colorado, et directrice d'un département d'études consacrées à la BiH. Ils préparent ensemble leur deuxième ouvrage consacré à l'histoire orale du génocide de Srebrenica, et cette fois ils s'attarderont à leur méthodologie. Au moment de présenter leur conférence, leur projet a récolté les témoignages vidéographiques de plus de 600 témoins et survivant-es du génocide. Leur travail est inspirant et me rassure quant aux efforts en cours pour contrer l'oubli et le déni. Une distinction importante se dégage tout de même : leur projet plonge dans les abîmes du génocide, ce qui s'est passé

⁸⁶ J'ai présenté en vidéoconférence mon projet de recherche le 13 juillet 2024 dans la Session 2, Panel C - *Post-war photography as catalyst for oral history, a master's degree research project (in progress)*.

⁸⁷ Conférence disponible en ligne - Why Remember? 2024 Conference Day 1- Keynote 2: https://www.youtube.com/watch?v=UrieEiYfXJ0&list=PLxs99W4LGoM_DVe5jbsxKIKUCVLZ_coW9&index=16&ab_channel=PCCNAdministrator

⁸⁸ Candidate au doctorat qui fait une historiographie féministe critique sur l'engagement militaire des femmes pendant la guerre en BiH. Conférence disponible en ligne - Why Remember? 2024 Conference Day 1- Session 1 Panel A: https://www.youtube.com/watch?v=iZwpXet2yW0&list=PLxs99W4LGoM_DVe5jbsxKIKUCVLZ_coW9&index=14&ab_channel=PCCNAdministrator

⁸⁹ Son projet sur la mémoire et le deuil enquête sur l'usage de cavités naturelles comme fosse commune pendant la guerre en BiH. Voir sa conférence dans le bloc de la note 89.

⁹⁰ Conférence disponible en ligne - Why Remember? 2024 Conference Day 2 - Session 2 Panel: https://www.youtube.com/watch?v=H1fA-ZVkp3Y&list=PLxs99W4LGoM_DVe5jbsxKIKUCVLZ_coW9&index=3&ab_channel=PCCNAdministrator

avant et après, en parlant explicitement de ce sujet avec celles et ceux qui l'ont vu et qui ont survécu. Mon projet s'attarde au printemps de la paix, à l'après-guerre ; bien que la référence aux événements tragiques et traumatisants du siège soit implicite dans le matériel, ce serait exagéré de calquer mon processus de soutien psychologique sur des projets comme pour celui-ci sur Srebrenica ou la Commission de vérité et réconciliation du Canada.

3.2.4 La question de l'identification des personnes inconnues

Comme décrit dans mon chapitre 2.4, je n'ai que des consentements tacites et verbaux des gens qui apparaissent dans mes images de 1996. Pour la présentation des images au HmBiH, j'effectue donc une sélection en excluant les portraits, les plans rapprochés d'enfants sans la présence d'adulte, les bénéficiaires et l'équipe de CARE Canada. Je serai au HmBiH tous les jours pour discuter avec les gens qui visitent ; si quelqu'un vient à se reconnaître, je peux facilement retirer leur image sur demande. Au final, ça n'arrivera pas, mais un participant reconnaîtra des amis assis dans la rue.



Figure 3.1 Le réalisateur Ademir Kenović positionne le jeune acteur Almir Podorica dans le cimetière Gradsko Groblje Stadion (Denis McCready, 1996).

3.2.5 Les éléments du projet de maîtrise

Le projet de création est constitué des éléments photographiques et audio récoltés lors de la résidence de création au HmBiH : les images-catalyseurs, les témoignages et les nouveaux souvenirs photographiques. La matière première du projet provient des gens invités à témoigner au HmBiH. Pour les nourrir et déclencher leurs souvenirs, je leur présente plus de 260 photographies imprimées et sélectionnées à partir de mon archive de 1996. Ces images montrent des paysages de Sarajevo, des scènes de rue avec des passants, des édifices, dont la Bibliothèque nationale et universitaire devenue le symbole du martyr de Sarajevo, la gare de train, le plateau de tournage du film *Le Cercle parfait* (1997), film légendaire d'Ademir Kenović (figure 3.1). Les images-catalyseurs ont été imprimées à l'UQAM avant mon départ sur un papier de 14 cm x 19 cm pour qu'elles puissent être prises facilement par les personnes participantes. Elles sont toutes identifiées avec un code unique. Elles n'ont jamais été exposées à Sarajevo avant cette résidence. Les personnes participantes entrent dans un espace muséal propice à cet exercice et y voient des lieux dans la ville qui leur sont familiers à divers degrés, selon leur âge. Une carte récente de Sarajevo est disponible pour référence au besoin.

Je choisis de récolter l'audio seulement afin d'occulter toute préoccupation de la personne participante sur son apparence physique. La première version du questionnaire que je compte utiliser a été développée lors de ma participation à une classe de maîtres en photographie documentaire et journalistique donnée par l'agence VII à Arles (France) en 2022-2023. Les sujets du projet *Sanctuaire* étaient des soldats canadiens vétérans de l'Afghanistan (voir œuvres antérieures en annexe D).

Après avoir recueilli les témoignages des résident-es de Sarajevo, nous consultons la carte de la ville et choisissons un lieu où créer leur portrait, qui devient un nouveau souvenir dans cet espace urbain contemporain. Le portrait est fait en extérieur pour se situer dans le même contexte visuel que les images-catalyseurs. Je travaille en numérique et en argentique en format 24 mm x 36 mm.

3.2.6 Équipe, calendrier et mise en place de la résidence

À mon arrivée sur place, je prends trois semaines pour préparer la résidence. Je rencontre Elma Hašimbegović, la directrice du HmBiH, pour discuter logistique, approche éditoriale, composition de l'équipe et promotion. Je présente ensuite mon projet à l'équipe, composée d'Elma Hašimbegović, de la commissaire principale, Elma Hodžić, et des quatre autres commissaires du HmBiH : Belkisa Hasović, Nikola Motika, Nedim Pustahija, et Amar Karapuš. Plusieurs employé-es du HmBiH choisissent également de

participer. Nous discutons du ton à adopter pour parler du projet, du choix des mots, et du processus pour approuver les textes anglais traduits en bosnien. Toutes et tous partagent cette volonté d'ouvrir à un regard contemporain à partir de la paix. Nous convenons rapidement d'abandonner les termes de *guerre*, *après-guerre*, *survivants*, pour aligner la nomenclature sur la posture du HmBiH qui utilise le mot *témoin*. Les textes promotionnels porteront la mention du *premier printemps de paix après quatre ans de siège*. C'est Elma Hodžić qui cerne le projet en trois phrases sur son compte Instagram personnel : *Choisissez une photographie — Racontez votre histoire — Créez un nouveau portrait*. Ces trois phrases deviennent notre slogan pour les réseaux sociaux et l'affiche (voir figure 3.5), en plus du panneau explicatif placé dans le hall du HmBiH.

Avec l'équipe, nous faisons un partage de connaissances afin que je comprenne la culture de travail du HmBiH, le contexte Bosnie/Sarajevo en 2024, et que je présente les grands principes de la recherche éthique. De plus, nous convenons d'une manière de créer et partager les documents générés pour la résidence (données personnelles, témoignages, photographies, documents écrits). Nous faisons une tournée complète des installations afin de trouver l'endroit idéal pour la résidence. L'archive photographique est au sous-sol, c'est une pièce froide et encombrée de cabinets ; c'est là que sont conservées les 400 000 images de leur photothèque. La chambre noire est vaste et bien équipée (aération, électricité, eau courante, grands bassins), mais il manque certains équipements pour qu'elle soit fonctionnelle pour le développement de pellicule et de papier monochrome. C'est sombre, froid et malodorant (chimies). Ces deux endroits ne sont pas adéquats pour l'exposition des images ni pour les entrevues. Au final, je propose de placer les images dans le hall sur des tables, afin de simplifier l'installation et l'accès — le public les voit immédiatement en rentrant. Dans la pièce adjacente, l'exposition *We, Refugees*⁹¹ (voir figure 3.4) recrée un salon typique de la Yougoslavie des années 90. Parce que des murs et un plafond flottant ont été installés, en plus des meubles et du tapis, la pièce est feutrée, contrairement à tout le HmBiH qui est fait de marbre, de verre et d'acier. Nous en faisons le studio d'enregistrement avec le mobilier déjà présent.

⁹¹ *We, Refugees* au HmBiH (2025, 5 mai). <https://muzej.ba/en/stalne-postavke-en/mi-izbjeglice/>



Figure 3.2 Hall d'entrée du HmBiH — Détail des photographies-catalyseurs sur les tables (Denis McCready, 2024).

Après discussion avec Elma Hodžić, nous réduisons le nombre de questions à celles-ci : « Pourquoi as-tu choisi cette photographie ? Quelle histoire cette image t'inspire-t-elle ? » Et si la personne a des réponses courtes, nous lui demandons de nous parler de l'atmosphère dans la ville en ce printemps 1996. Selon la longueur de la réponse, nous pouvons aussi ajouter : « Si tu pouvais parler à la personne que tu étais à cette époque, que lui dirais-tu ? À l'inverse, que dirait cette personne d'avant à la personne que tu es aujourd'hui ? »



Figure 3.3 Salle de l'exposition *We, Refugees* au HmBiH utilisée comme studio d'enregistrement. Commissaire d'exposition : Danijela Dugandžić, Association for Culture and Art—CRVENA, design : Mirna Ler. (Denis McCready, 2024).

Nous évitons de pousser la personne participante à raconter un événement qui peut rappeler un traumatisme. Ainsi, la personne choisit l'image qui l'inspire et répond aux questions aussi intimement et

longuement qu'elle le souhaite. Nos autres outils sont le silence et l'écoute. Ensuite nous posons la dernière question : « Où aimerais-tu qu'on se souvienne de toi ? » Cette phrase m'est venue en anglais en plein milieu d'un cours en octobre 2023 — *Where would you like to be remembered?* — et j'ai tout de suite compris sa charge émotionnelle et poétique pour déclencher la création d'un nouveau souvenir personnel dans une ville hantée par le passé. J'ai choisi de la traduire au « tu » en français, parce que ça crée une intimité avec la personne qui témoigne. Cette dernière question sert de sortie d'entrevue, de retour à la réalité du moment et au temps présent.



Figure 3.4 Affiche de la résidence au HmBiH — version bosnienne. Design : Andrea Mirnić, 2024.

La résidence artistique a lieu au HmBiH à Sarajevo du 1er au 31 octobre 2024. Nous recevons des gens en entrevue du mardi au vendredi. Chaque jour, l'un-e des cinq commissaires de l'équipe est présent pour faire les entrevues en bosnien ; je m'occupe des entrevues en anglais. Les samedis, je travaille seul. Quand

c'est tranquille, la commissaire assignée fait aussi une transcription sommaire des témoignages bosniens vers l'anglais. Les entrevues anglaises sont transcrites intégralement à l'aide du logiciel Premiere d'Adobe.

3.2.7 L'invitation à la participation du public

Pour informer et inviter le public à participer, nous avons recours aux réseaux sociaux, au bouche-à-oreille, aux invitations directes dans les réseaux de l'équipe et du HmBiH. Douze publications sont affichées sur mon compte Instagram (qui passera de 700 à 900 abonné-es pendant le projet) et sur celui du HmBiH (4000+ abonné-es). J'affiche une trentaine de publications sur mon compte Facebook, plusieurs étant relayées par mes contacts locaux. L'intervention qui a le plus de résonance est la publication de deux courtes vidéos sur Instagram (anglais et bosnien) promues par un paiement de seulement 40 \$. Ces vidéos sont composées de photographie et de texte. Les deux versions sont vues plus de 10 000 fois dans les jours qui suivent. Nous créons aussi une affiche bilingue avec l'image de l'homme devant le troupeau de moutons (voir figure 3.5). Cette photographie a été prise quelques jours avant la fête Ramazanski Bajram, qui marque la fin du ramadan. De plus, nous bénéficions de la notoriété naturelle du HmBiH qui reçoit un nombre important de personnes chaque jour. Je discute quotidiennement avec le public en provenance d'un peu partout dans le monde. Une couverture médiatique surprise (voir section 3.4.3) complète nos efforts de promotion de l'événement auprès de la population de Sarajevo.

3.2.8 Quelques considérations sur la pérennité du matériel

La décolonisation des archives pose des questions importantes quant à l'usufruit des photographies documentaires par les populations qui en sont les sujets. Est-ce possible et/ou souhaitable de donner l'accès inconditionnel et intégral à toutes les communautés représentées ? Dans le livre tiré de l'exposition *Deep Storage* sont évoqués trois paradoxes de l'archivage (Schaffner et Winzen, 1998, p. 22-24) :

- la protection par la mise en archive équivaut à la destruction, puisque l'objet n'est plus activé et devient invisible aux yeux du public et de la communauté représentée,
- bien que le matériel soit déposé en archive, les conditions institutionnelles font que sa présentation publique est intermittente et imprévisible, et donc le matériel risque de ne plus être disponible pour être interprété par la communauté qui en est le sujet,
- le classement des archives par similarité ouvre à l'effacement des différences et à l'amalgame des particularités, ce qui peut nuire à leur localisation et à la rigueur factuelle de leur interprétation⁹²,

⁹² Un exemple patent de ce type de disparition dans l'archive est l'histoire de bandes magnétiques audio où des aîné-es d'une communauté autochtone avaient été enregistré-es par l'ONF dans les années 40 ou 50. Quand la communauté a contacté l'ONF

Ce qui m’amène à réfléchir : comment puis-je m’assurer que l’archivage des témoignages récoltés ne soit pas une sorte de disparition/destruction ? L’œuvre que je crée au CDEx peut être un antidote de cette tendance, en l’exposant à Montréal et Sarajevo (et je l’espère possiblement ailleurs). Bien que le HmBiH soit une institution officielle, publique et d’état, son patrimoine est fragile à cause du financement gouvernemental inexistant et de sa dépendance existentielle au pouvoir politique en BiH. C’est pourquoi j’octroie au HmBiH tout le matériel créatif récolté avec des droits non exclusifs, non partisans, non commerciaux et à perpétuité, afin de le rendre disponible à d’autres commissaires et chercheurs. Je conserve mes droits sur tout le matériel récolté pour la création de l’œuvre finale de la maîtrise, et je prends l’engagement avec les personnes participantes⁹³ que si je souhaite utiliser les témoignages et les portraits dans un autre projet, hors de l’UQAM, je dois obtenir leur consentement de nouveau.

3.3 Documentation de la résidence de recherche-crédation au HmBiH

J’utilise principalement la photographie et l’écriture pour documenter ma résidence artistique :

- Le journal de bord débuté à la maîtrise pour mes réflexions et mes explorations.
- La photographie dans l’espace où auront lieu la sélection des photographies et les consultations.
- Un journal de résidence que je tiens chaque jour, où je note mes activités avec des photographies.
- Au retour, un journal de prise de vue effectué en regardant les portraits et en lisant les transcriptions d’entrevues.

Pour la création de l’œuvre finale, j’ajouterai à ces documents mon journal du voyage de 1996, que j’ai augmenté par un processus d’écriture élicité par mes planches contacts en 1997. J’y ai consigné toutes les informations factuelles sur les gens rencontrés, leur nom, provenance, âge, etc.

3.4 Bilan de la résidence de recherche-crédation au HmBiH

3.4.1 La récolte des témoignages

Installés dans le hall du HmBiH du 1^{er} au 31 octobre 2024, nous récoltons les témoignages de 50 personnes, certaines interviewées ensemble, sur un total de 22 jours. Voici quelques statistiques :

- 22 femmes et 28 hommes ;

pour avoir accès aux voix de leurs aîné-es aujourd’hui décédé-es, l’ONF a été incapable de les localiser dans leurs archives. C’est un technicien qui a eu la présence d’esprit d’aller fouiller dans la banque d’effets sonores qui les a localisées. Ces enregistrements ont ensuite été partagés avec la communauté. Discussion interne à l’ONF en 2021.

⁹³ Le formulaire de consentement est explicite là-dessus.

- Âgé-es entre 27 et 82 ans — plus de la moitié entre 36 et 55 ans, l'âge médian étant 46 ;
- 28 clips de témoignages en bosnien, 24 clips en anglais ;
- 33 personnes originaires de Sarajevo, 3 originaires de pays étrangers, le reste majoritairement de BiH, la plupart résidant à Sarajevo, seulement 4 personnes bosniennes vivent ailleurs ;
- 114 photographies de 1996 sont choisies, soit 81 images uniques en enlevant les doublons ;
- 44 séances de portrait au cours desquelles je prends environ 1375 images dans une variété de lieux (voir la figure 3.7), 3 personnes ne sont pas disponibles pour leur portrait pour cause de voyage, de maladie ou de congé.

Les personnes participantes sont de différents horizons sociodémographiques (mentionnés lors des conversations), et bien que je n'ai pas pris les professions en note, de mémoire je peux dire qu'il y a :

- 1 analyste média,
- 4 architectes,
- 2 artistes visuels,
- 2 sculpteur-es,
- 1 photographe,
- 4 employées de banque,
- 1 cadre d'une compagnie de télécommunication,
- 1 cinéaste,
- 5 commissaires du HmBiH (interviewé-es par l'un-e ou l'autre, incluant moi),
- 1 criminologue,
- 3 écrivain-es,
- 2 employées du HmBiH,
- 1 enseignant,
- 1 environnementaliste,
- 2 informaticiens,
- 2 journalistes,
- 2 musiciens,
- 1 doctorante,
- 1 serveur de bar,
- 1 scientifique,
- 2 personnes du milieu humanitaire.

Au total, 17 heures et 26 minutes d'entrevue sont enregistrées lors de 49 séances, soit une moyenne de 21 minutes par séance. Dès le départ, je voulais que la personne interviewée puisse parler dans la langue de son choix. Annette Wieviorka souligne cet aspect et me permet d'ancrer ma décision parce que ces témoignages s'adressent avant tout à la collectivité :

Or, la question de la langue du témoignage est fondamentale. Il ne s'agit pas de savoir dans quelle langue le témoin est le mieux à même de s'exprimer, comment il est capable d'aller au plus profond de sa mémoire, comme pourrait le faire croire le débat qui anime sur ce point

les diverses organisations qui se fixent aujourd'hui comme objectif les collectes systématiques de témoignages et qui sont toutes, à des degrés divers, influencées par la psychanalyse. La question de la langue est au cœur de la double question cruciale pour l'historien : d'où témoigne-t-on ? de quoi témoigne-t-on ? (Wieviorka, 1998, p. 53)

En cours de résidence, j'observe qu'invariablement la personne connecte par son regard et sa posture avec le ou la commissaire en bosnien, et je deviens un spectateur de leur échange. Dès que la personne parle en anglais — partiellement ou pour toute l'entrevue, c'est à moi qu'elle s'adresse. Parfois, en bosnien, je reste spectateur sur toute la durée de l'entrevue et je n'arrive pas à établir de bon rapport avec la personne, même durant la séance de portrait. Dans tous les cas où une partie ou la totalité de l'échange se fait en anglais, j'établis un meilleur rapport avec la personne, et le portrait qui en résulte est également meilleur à mon sens. Toutes les informations sur le soutien psychologique sont remises aux personnes participantes et à l'équipe du HmBiH. Au final, personne ne se prévaut du service, même plusieurs semaines après.

Les témoignages sont variés et dénotent à la fois l'intérêt que la personne porte à l'image, à ce qui y est vu, qu'à l'histoire qu'elle aimerait nous raconter. L'âge est un facteur important, les plus jeunes se rappelant ce qui les intéressait à l'époque (jouer dehors, magasiner, aller à l'école, manger des gâteaux). Les gens qui étaient adolescent·es pendant la guerre ont vécu la même frustration d'être arrêté·es dans leur vie pendant le siège et d'être pris·es d'une soif de tout faire avec leur nouvelle liberté quand le siège a été levé. C'est une génération qui est forgée par ce conflit d'une manière différente des enfants et des adultes ; cette guerre est une partie constitutive de leur personnalité, ils et elles sont en quelque sorte fier·e·s d'avoir passé au travers et certain·es ont même dit que l'après-guerre était la plus belle période de leur vie. Pour les gens qui étaient adultes et plus vieux, il se dégage une impression qu'ils et elles voient cette guerre comme un moment terrible de leur vie. En plus des pertes et de la souffrance, c'est une sorte de gaspillage de possibilités, de potentiels irrécupérables.

Les commentaires des 4 architectes participants sur l'évolution de la ville sont dans une catégorie à part. Ils portent moins sur leurs souvenirs et leurs émotions que sur des considérations architecturales et historiques. Les artistes visuels et le cinéaste offrent une analyse significative autant sur les photographies de 1996 que sur la société bosnienne, et la place de l'art dans la guerre et l'après-guerre. Le récit de trois résidentes de Grbavica (Alma, Maja et Zlata qui sont aussi amies) permet une incursion singulière dans le siège de leur quartier, la terreur qui y régnait, et comment elles ont survécu par un mélange de chance, de clarté d'esprit et de courage. L'histoire d'Elma, survivante d'un tir de *sniper*, est à glacer le sang, mais

elle renferme une extraordinaire révélation sur la force de caractère d'une jeune femme après avoir échappé à la mort. La résidence a permis de recueillir un nombre, une variété et une richesse conséquente de témoignages à partir d'images offrant un panorama sur l'état de Sarajevo en 1996.

3.4.2 La création des nouveaux souvenirs

Mes séances de portraits se tiennent dans un large spectre de conditions. Tantôt effectuées rapidement, parfois sur le site même du musée, tantôt lors de moments plus tranquilles où je peux échanger avec la personne. Dans mes séances de portraits, je favorise le regard dans l'objectif de la caméra, rejoignant en ce sens l'observation qu'Azoulay fait que l'événement de la photographie est plus évident quand il y a une interaction avec la caméra (2012, 2024, p. 27), bien que quelques portraits montrent un sujet qui regarde hors champ. Il n'y a pas juste consentement, il y a une reconnaissance de la présence de l'entité caméra/photographe. Au cours de la séance de photo, je fais une mise en place minimale de la personne, tantôt la laissant déambuler dans le lieu, au gré de ses envies, tantôt en lui demandant de se tenir ici ou là, de regarder la caméra ou ailleurs. Je favorise surtout le plan d'ensemble, le plan pied et le plan américain, et je fais très peu de gros plans.

Contrairement à mes projets *Sanctuaire* et *Portraits géomémoriels*, l'entrevue à Sarajevo s'effectue avant la séance de portraits, au lieu de se faire pendant la séance. Dans ces précédents projets, il s'agissait de capter la réaction aux questions pendant que la personne y réfléchissait et qu'elle y répondait. En choisissant un lieu éminemment porteur de souvenirs — la cour de jeu de notre enfance — j'induisais dans *Portraits géomémoriels* un processus de remémoration qui passait de la nostalgie restaurative à la nostalgie réflexive (Boym, 2001). À Sarajevo, la séparation physique et temporelle entre l'entrevue et le lieu du portrait sert deux objectifs distincts : sortir la personne d'un processus de remémoration pour l'ancrer dans le moment présent, et l'amener dans un lieu qui est significatif pour elle. D'où l'usage de la question : « Où aimerais-tu qu'on se souvienne de toi ? » à la toute fin. Le portrait est aussi important que leur témoignage pour leur contribution à ce projet d'histoire collective. Les rétroactions présentées au point 3.4.4 ci-dessous suggèrent tout de même que pour certaines personnes, les lieux sont de puissants déclencheurs de souvenirs du siège. Je pense qu'au fil du temps, elles et ils pourraient en venir à changer leur perception de ce moment en regardant leur portrait comme un souvenir de leur participation de 2024.



Figure 3.5 Mubera Prolić au viaduc de la rue Hamdije Čemerlića à Sarajevo (Denis McCready, 2024).

La chambre noire de HmBiH étant équipée pour développer les négatifs monochromes, je développe deux rouleaux de portraits pour tester les chimies et l'équipement ; ce test me sert aussi à démontrer la technique à l'équipe du HmBiH. Les images numériques sont enregistrées sur plusieurs disques durs et sur un serveur en ligne (DropBox et OneDrive).

En continuité de mon travail antérieur à Sarajevo, je cartographie aussi les photographies de la résidence. À la figure 3.7, chaque sigle vert représente une photographie de 1996 choisie pour la séance d'enregistrement, chaque sigle noir représente l'emplacement d'une séance de nouveau portrait. Quelques jours après chaque séance de portrait, j'envoie par courriel à chaque participant et participante une sélection de 2 à 5 images. La résidence se termine le 31 octobre et je complète les portraits dans les jours qui suivent. J'invite toutes les personnes participantes à un cocktail au HmBiH le soir du 4 novembre, afin de leur offrir un imprimé de leur portrait et pouvoir discuter ensemble. C'est une occasion de se rencontrer entre participant-es et de créer un esprit de groupe autour du projet.

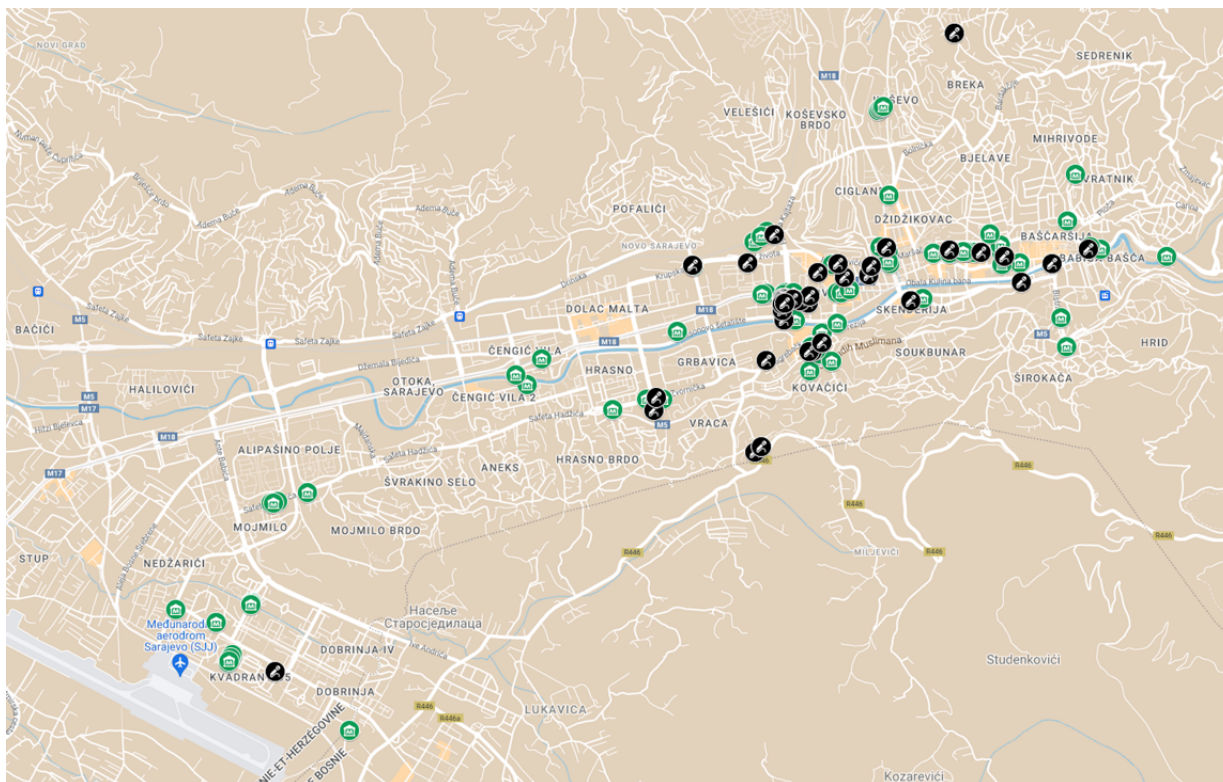


Figure 3.6 Carte des photographies de 1996 (vert) et des portraits de 2024 (noir)⁹⁴ (Denis McCreedy, 2024).

3.4.3 La couverture de presse locale

Selon les sources consultées, la population de Sarajevo est estimée entre 275 000 et 300 000 personnes et est desservie par de nombreux journaux/agences de nouvelles, des stations de télévision et de radio, et des médias en ligne. L'un des participants, Adis Nadarević, publie sur Objavi.ba un article en ligne à propos du projet, qui est relayé sur Facebook par Džemil Hodžić, le créateur de Sniper Alley Photos. Par ailleurs, la communauté locale et sa diaspora à l'étranger sont très actives sur les réseaux sociaux, dont Facebook, transformant Sarajevo en petit village où tout le monde connaît tout le monde, et où les nouvelles et rumeurs se répandent à grande vitesse. Je découvre avec surprise l'interconnectivité des gens. Je lance un soir un appel à partir de mes comptes Facebook et Instagram pour tenter d'identifier l'homme marchant devant le troupeau de moutons qui figure sur l'image faisant la promotion du projet (figure 3.5). En quelques heures, j'apprends qu'il s'agit d'Omer Čomor, décédé en 2017. C'est son neveu qui l'identifie, et qui me fournit le contact de sa famille. Très rapidement, quelques médias en ligne relayent notre quête et décrivent au passage le projet. Les médias *Klix.ba*, *Sarajevo Times*, *N1* et *Vijesti.ba* se manifestent suite à

⁹⁴ Carte créée avec « Mes cartes » sur Google Maps/Google Earth (2025, 24 février) montrant Sarajevo.

cette recherche. La télévision nationale *BHTV* fait une entrevue avec Elma Hodžić et moi-même, et *Al Jazeera Balkans* fait un résumé complet du projet à la fin de la résidence (voir appendice A). Le plus surprenant vient de l'équipe de football *FK Željezničar*. À la suite de ma visite au stade avec le participant Feđa Rapa, le club publie un article détaillé avec photographies sur son site web officiel et ses pages Facebook et Instagram (voir appendice B). L'article du *FK Željezničar* souligne aussi que je suis l'auteur de l'image mythique de Grbavica où on voit leur stade. Je leur offre un agrandissement de cette image en guise de remerciement pour l'accès au stade et leur couverture médiatique.

3.4.4 Rétroaction anonyme des participant·es

Le 10 décembre 2024, un mois après la fin de la résidence, j'envoie par courriel à toutes les personnes participantes un questionnaire bilingue anglais — bosnien en les informant que leur participation est anonyme. Au 27 avril 2025, je compte 18 réponses sur les 50 personnes ciblées, soit un taux de réponse de 36 %. Je présente ci-dessous une sélection des commentaires les plus significatifs aux six questions posées, sans les altérer, sauf quelques fautes d'orthographe évidentes. Cette rétroaction m'est utile aux termes de mon processus de certification éthique pour évaluer si l'approche théorique de ma méthodologie a fonctionné dans un contexte pratique. Elle permet aussi de soutenir ma recherche éventuelle avec plus de personnes, à Sarajevo et ailleurs en BiH.

Question 1 — Comment vous êtes-vous senti-e en regardant les photographies de 1996 au HmBiH ?

Shaken.

Sad, nostalgic.

It was, of course, like stepping back in time; made one think how much things have improved physically since that time just after the war.

Nice. Photos are interesting, they ask for interaction... incredibly strong potential.

I got neutral thoughts, felt a bit nostalgic, watching some of photos that were displayed brought me some good memories, despite we have previously passed through wartime and scarcity.

I felt a bit nostalgic, a bit excited, and a bit sad. Mixed emotions, but predominantly positive overall. It was very impressive to see photographs taken in Sarajevo just a few months after the end of the war.

It even made me a bit nostalgic. Not for those hard times but for times when people were working together to overcome hardship and tragedy. I don't think that this kind of unity will ever rise again in BiH.

The feeling was as if someone had teleported you back some thirty years. I had the impression of facing myself—my mistakes in thinking and reflecting in the past, a strange sense of aimlessness and anger that I felt at the time, and the realization of how unnecessary it all was and how it made me unhappy, aimless, and helpless in that moment.

Fine, a little sad, but glad to have an opportunity to talk about what marked my life forever. My generation can't forget what we went through, so it was good for me to have somebody to listen to my story.

I was so emotional and pretty stressed when I got out of the museum and I talked to everyone about it and memories just filled my mind, some of it were deep buried and suddenly all of it emerged and I was overwhelmed with either with bad and good memories.

Those photos in some very peculiar way almost felt nostalgic and above all they offered different perspectives to those times, today when destruction is no longer normalized in our brains.

Question 2—Comment vous êtes-vous senti-e pendant l'enregistrement audio ?

A little more shaken.

Shaken

I was amazed at the things I said... didn't realize that one small photo would elicit so many memories.

Pleasant. The atmosphere was friendly enough that I felt trusted and protected.

I felt it was a sort of relief.

Relaxed, I really haven't any doubts to take participation in something that, potentially, could have priceless historical value.

It was hard. I wanted to cry.

I felt very good and somewhat important because I framed it for myself as participating in a significant and valuable project. It was a pleasure for me.

Very pleasant; the atmosphere and the familiarity with the people conducting the interview made it possible for me to adequately face the feelings I described in the previous question.

Grateful again to have the opportunity to share my memories.

It was pleasant for me.

Well, I actually wanted to talk only about some good memories because if I talk about war horror scenes I would be more stressed but I was stressed anyway therefore I felt excited to share the moments of my life during those 4 and half years of war.

Calm and glad that I could participate in the project, it was interesting to see how deep I could express what I felt about the photo I picked out.

Absolutely fine and at ease. I have no lasting trauma talking about war times and interviewer made sure that I felt content and within my comfort zone.

Question 3—Comment vous êtes-vous senti-e pendant la séance de portrait ?

It was pleasant. —Nice.

I liked the portrait: D

It's like I'm doing something important for myself...

Returned to past. Sad.

As someone who enjoys photography, the whole session was bliss, if only we had more time to visit some other important places that could be useful for the project.

Melancholic.

I felt very joyful, almost euphoric, which is evident from the expression on my face. :-)

Even more pleasant since it was done respectfully and in a non-forced environment.

The most enjoyable part of it all was choosing the locations and the way the photographer did their utmost to make the photo look perfect.

Accidentally, Denis had the same idea as me: to make a photo at the spot I thought will reflect my person and my life experience.

I was also excited and in my mind I was in those 1993, 1994, 1995 year passing by that place when going to University each day.

Really nice, it was fun to walk through the city with the photographer.

Question 4—Qu'est-ce que vous avez le plus aimé ?

Dedication to human stories without politicization.

Conversation during recording.

I was thinking how many ideas the picture and interview elicited and then when I talked to other people at the closing event I realized this was going to be an extremely rich vein of memories.

The possibility to close a life cycle, very high/quality project structure and layering.

The most thing I liked was to speak with participants. It was also important for my professional growth, and to hear experiences of the eyewitnesses.

Photo session.

That I remembered...

I liked that dimension of retrospection, the past and the present.

I like the methodology of the project. I think that this is a clear and well-needed followup to the authors work in 96. It was well organized and well executed.

The team's approach to the project, the fun and interesting people, and the fact that I got to meet someone like Denis.

The whole project is great for me! From photo exhibition, to audio recording and portrait photo.

I think I recognized Denis's eagerness and commitment to the task.

Conversation with people.

The concept of Mr. McCready since we were all occupied with survival so the making photos in those years was not the thought in mind of all us, but then when I saw it, I was glad that someone thought about it and made something so great cause as I said previously we were longing for normal life, normal living as anyone else in the world, we were trying to find the way to listen to new songs, reading new books, but it was not possible as we were cut off the world. And seeing those photos was also have nostalgia for the days before war (as the photos were showing the life of us before the war and nowadays everything is changed) and also the horrific memories of the war.

The fact you're still doing the right thing with sending the message and doing research for your degree.

The idea and initiative to keep memory alive to those times reminding the wider audience why war should never be an answer to any question.

Question 5—Qu'est-ce qui aurait pu être amélioré ?

Maybe, subsequent collection of information from participants, that has correlation with certain places.

Not much, if you give the artist more funding I'm sure that this project is very well museum worthy and can be presented all around the world.

After the interview, we could organize a relaxing walk or a coffee shop through Vilsonovo [neighbourhood] so that the interviewees could relax even more and get rid of the inevitable rollercoaster of emotions.

It would be great if there are more events like this one, but showing us the culture life in Sarajevo and remembering the times that we fought not with guns, but with our mind, strength to stay reasonable and not to break down psychologically, as many of my friends stayed alive during the war, but they were not quite good health and some of them sadly killed themselves.

Question 6—Voudriez-vous ajouter quelques chose ?

In the beginning, I hesitated a little bit to participate, but I felt honesty of the photographer, and the project. So, very soon I was in, seeing sort of opportunity to release a bit of my personal trauma. It was a meaningful experience.

Thank you for the time, respect towards the people, and non-intrusive work you have done on this very interesting and challenging topic.

This project will become one of the artistic contributions to the history (and art history) of my city, coming from abroad. We are living in a shaky world of wars all over, influenced by

corporate interests and a crawling fascism, this project will be a valuable document connected to art-for-peace attempts.

Annette Wieviorka cite la psychanalyste Anne-Lise Stern (elle-même survivante de la Shoah), qui voit les déporté-es et survivant-es se transformer par l'acte de témoigner : « Chaque sujet déporté, réellement, témoigne de [...] cette loque qu'il était devenu. [...] Mais quand il en parle, en témoigne, loque il n'est plus. » (Wieviorka, 1998, p. 161). Le paragraphe suivant me touche particulièrement, parce qu'il rejoint ce que j'ai entendu et vécu au contact des participant-es :

Henri Borlant, déporté à 14 ans en 1942, exprime en des termes plus ordinaires le même sentiment : « *En tout déporté, il y a un humilié qui sommeille.* » Et le témoignage, quand l'ancien déporté qu'il est, sinon compris, du moins véritablement écouté, lui rend sa dignité, dans la part même de son identité qui a été humiliée : celle d'anciens concentrationnaires ou de rescapés de ghettos. Dans ce sens, les recueils de témoignages, quand ils sont menés avec respect, répondent au désir qu'avait violemment exprimé Robert Antelme, dans un texte paru en 1948 et passé alors inaperçu. « *La véritable hémorragie d'expression que chacun a connue, écrivain ou non, écrivait-il alors, exprime une vérité qui contient toutes celles-là : que chacun veut mettre toute sa persévérance à se reconnaître dans ce temps passé et que chacun veut que l'on sache que c'est bien le même homme, celui qui parle et celui qui était là-bas.*⁹⁵ ». (Wieviorka, 1998, p. 161-162)

3.5 Observations sur la résidence de recherche-crédation

Une première fois à mi-chemin de la résidence, une deuxième fois à la fin, je m'assois avec la directrice et l'équipe du HmBiH pour consigner nos observations. Le centre de gravité naturel de l'événement demeure le siège, et cela ramène les conversations des personnes participantes vers la période de la guerre, même si mes images ont été prises après et malgré nos efforts de ramener la discussion au premier printemps de la paix. Les gens veulent partager leurs histoires de résistance et de survivance, de pertes et d'espoir, de douleurs et de fierté, de colère et de paix. Elma Hodžić observe que le HmBiH rencontre habituellement beaucoup de résistance quand les gens sont invités à parler de la guerre ; en les invitant de parler de l'après, il semble qu'ils et elles deviennent paradoxalement très à l'aise de s'exprimer sur le siège. L'une des participantes me confie même qu'elle n'est jamais arrivée à écrire ses souvenirs malgré de multiples tentatives, et que notre projet lui permet de se raconter avec une grande facilité. Une autre, en plus de 30 ans, n'avait jamais rapporté à personne l'incident qu'elle nous décrit. Les photographies qui montrent peu de gens (ou de loin) attirent les histoires, donnant aux participant-es plus de liberté pour s'investir dans les images. Le processus d'entretien est facile ; les gens suivent les directives et ont de la facilité à

⁹⁵ Wieviorka cite : Antelme, R., (1948) *Témoignage du camp et poésie*. Le Patriote résistant, n° 23, p. 5.

s'exprimer. Nous avons anticipé de fortes émotions, mais elles ne sont pas fréquentes. La grande majorité des témoignages se font avec une certaine sérénité, les larmes étant l'exception. Les participant-es, bien que volontaires, ne semblent pas conscient-es de la valeur de leur témoignage. Nos remerciements sincères et fréquents, et notre insistance sur leur contribution à l'histoire collective aident à recentrer leur perception, comme en témoignent certains commentaires reçus en personne et sur le questionnaire anonyme (section 3.4.4). Mon statut d'étranger informé constitue probablement un élément déclencheur et facilitateur de la participation des gens. N'étant pas de BiH, mais ayant une certaine connaissance de leur histoire, je suis un public réceptif et sincère. Ceci se conjugue à mon statut de Canadien ethniquement neutre (comme en 1996).

Bien que, comme Velibor Božović le soulignait à l'Académie WARM en 2022 (voir page 55 de ce texte), le fait d'avoir une discussion entre Bosniens et Bosniennes qui ont connu la guerre crée un espace de compréhension commune, je constate, à travers les commentaires de plusieurs personnes participantes, qu'elles sont réticentes à aborder cette période entre elles au quotidien. Avec les quelques mises en garde décrites précédemment, les hypothèses sont multiples :

- peut-être est-il déplacé ou mal vu d'en parler parce que tous et toutes ont vécu des choses horribles et personne n'est à plaindre plus qu'un-e autre ;
- peut-être est-ce si commun que ça n'intéresse plus personne d'en parler ou d'en entendre parler ;
- peut-être y a-t-il une fatigue dans la population de parler de ces choses en général.

Par ailleurs, les gens qui se rendent au HmBiH sont au courant du projet et souhaitent y participer ; on ne sait pas comment réagiraient les gens rencontrés au hasard. Elma Hodžić aurait aimé que nous fassions un vox pop sur la rue avec une sélection de photographies, mais nous avons manqué de temps.

3.6 Le pouvoir mnémonique de l'élicitation par les images documentaires

Durant la rédaction de ce texte, je m'intéresse au processus d'élicitation photographique pour comparer mes observations avec celles d'autres chercheurs. La dimension de catalyseur ou d'adjuvant mémoriel de la photographie est bien décrite par Keith C. Barton dans son texte intitulé *Elicitation Techniques : Getting People to Talk About Ideas They Don't Usually Talk About* (2015). Il y souligne que les techniques d'élicitation sont « ...particularly useful for exploring topics that may be difficult to discuss in formal interviews, such as those that involve sensitive issues or rely on tacit knowledge. » (Barton, 2015, p. 179). Le siège de Sarajevo est à la fois sujet porteur de traumatisme, et objet d'une connaissance tacite par les résident-es qui ont connu le siège. Les techniques d'élicitation peuvent faciliter les conversations en

déplaçant l'attention de l'entrevue vers un stimulus extérieur et changer la dynamique de pouvoir entre chercheurs et sujet (Barton, 2015, p. 180). La dynamique de l'entrevue au HmBiH est propice à une horizontalité de pouvoir parce que le ou la commissaire présent·e a une expérience similaire, à laquelle s'ajoute mon enthousiasme exprimé de découvrir leurs choix d'images et leurs histoires.

Cinq ou six connaissances et amis viennent voir les images, mais préfèrent ne pas participer. Seulement quelques personnes viennent voir le projet par hasard et choisissent de participer sur le champ. Il m'est donc difficile de savoir si notre technique d'éllicitation permet de surmonter ce qui fait obstacle à la conversation, à cause de barrières sociales, culturelles ou psychologiques (Barton, 2015, p. 180). Notre usage de photographies de taille moyenne est pensé pour en faire un objet commun et facile à manipuler. Notre dispositif s'apparente à une activité de la vie quotidienne aussi commune que regarder un album familial et le commenter. (Barton, 2015, p. 181).

J'observe dans le projet plusieurs des effets dont Barton parle, par exemple, le fait que l'image devienne une tierce entité dans le rapport entre le sujet et nous. Comme l'attention se porte sur l'image, le participant est intégré de facto à notre équipe de chercheurs et ça évite que le processus d'entrevue ne crée une distance entre nous. Nos participant·es deviennent les expert·es qui nous guident dans le matériel visuel, plutôt que des réceptacles de contenu où nous puisons la matière qui sera analysée ailleurs : « With many tasks, participants can control the exchange of information, introduce ideas and concepts they consider relevant and significant, and participate meaningfully in the research process. » (Barton, 2015, p. 182). On touche ici au « voir ensemble » évoqué plus tôt (Desanti, 2003). J'observe plusieurs fois le phénomène que Barton illustre avec une métaphore très à propos — l'effet d'ouvre-boîte : la capacité de la photographie de déclencher un rapport [avec le chercheur] :

Collier and Collier (1986)⁹⁶ refer to this as the “can-opener effect” and note how photographs can speed up the process of establishing rapport. Photographs can release anecdotes and recollections that might otherwise remain buried. They further note that because photographs often are emotionally charged, participants sometimes use them as a stimulus for dialogues with themselves, and this leads to the kind of fluency and deep reflection that might not come about when responding only to verbal prompts. Collier and Collier even suggest that it can be harder for participants to lie about their reactions to a photograph because of their emotional salience. (Barton, 2015, p. 197)

⁹⁶ Barton cite : Collier Jr., J., & Collier, M. (1986). *Visual anthropology: Photography as a research method (Revised and expanded edition)*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

Un nombre important de participant·es soulignent avoir oublié l'état initial de lieux et d'édifices vus sur mes photographies, et même leur existence. Les images leur rappellent une anecdote, un incident, un état d'esprit, un récit personnel, ce qui se passait dans leur quartier ou dans la ville assiégée. Les architectes qui nous visitent nous mentionnent invariablement la valeur patrimoniale des images.

Une photographie en particulier exemplifie l'étendue et l'intensité du rapport personnel qu'une personne peut développer avec une image : ma photographie de Grbavica (figure 3.7), où on voit le stade qui abrite le Fudbalski Klub Željezničar Sarajevo, dont le nom signifie « cheminots ». Très tôt dans le siège de Sarajevo, l'armée des Serbes de Bosnie occupe ce quartier, et la population de confession musulmane fuit à la suite d'exactions commises contre elle⁹⁷. Il n'existe que deux images montrant cet angle du quartier au moment de la libération : une photographie prise le 19 mars 1996 par la Lieutnante Stacey Wyzkowski⁹⁸, une militaire américaine en BiH avec la Force d'implantation de l'ONU (IFOR), la mienne, prise le 28 avril suivant.

En 2019, alors que je prépare un voyage photographique à Sarajevo de type *avant-après*, mon ami et guide Feđa Rapa localise un site web avec une image qui ressemble à la mienne. Je la reconnais immédiatement et j'entreprends sur le champ d'effectuer une recherche inversée en utilisant *Google Image Search* et *TinyEyes* pour découvrir à ma grande stupeur que ma photographie — dans une version mal éditée, en basse résolution et avec un cadrage plus serré — est utilisée sans attribution de crédit photographique sur plus de 40 sites web, la quasi-totalité en langue bosnienne.

Les premières occurrences ont lieu en 2012 et j'en constate aussi récemment qu'avril 2025 ; souvent la date affichée est erronée, parfois l'image est accompagnée d'un message prorésident ou pro-occupation serbe, selon qui l'affiche. J'ai fait trois photographies dans cet angle. La figure 3.8 est la 2^e exposition. Celle que je retrouve en ligne est la première, que je n'avais jamais numérisée à partir de mes négatifs. Je suis perplexe. La seule explication serait qu'elle ait été numérisée à partir d'imprimés de format 4 po x 6 po que j'ai donnés à un ami à Sarajevo en 2006. Il était réalisateur d'une émission de télévision locale et souhaitait parler de mon travail photographique *avant-après*, entamé 10 ans après le voyage initial. Bien

⁹⁷ Selon le récit de trois résidentes de Grbavica qui participent au projet. Voyant disparaître des voisins de confession musulmane, arrêtés par l'armée d'occupation, elles fuient avec leur famille. Zlata me raconte avoir eu la vie sauve parce que le policier chargé de commander son exécution était une connaissance du quartier. Elle est convaincue que si elle avait été arrêtée par un des dizaines de soldats venus d'en dehors de Sarajevo, elle n'aurait pas survécu.

⁹⁸ L'image est dans le domaine public et peut être consultée sur Wikipédia. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sarajevo_19.3.1996_war.JPG

qu'irrité par cette absence de référence, je me rends à l'évidence que l'image va circuler librement et que je n'y peux rien.



Figure 3.7 Quartier de Grbavica nouvellement libéré à Sarajevo (Denis McCready, 1996).

À l'été 2022, je rencontre à Sarajevo un natif du quartier Grbavica, Arman, qui vit depuis la guerre aux États-Unis. Il est content d'enfin mettre un nom et un visage sur cette image. Ayant tout perdu en fuyant avec ses parents, il n'a plus aucune image de son enfance et ma photographie est la seule qui lui rappelle son quartier. Le témoignage d'Arman me touche et m'aide à comprendre la place qu'occupe une image comme celle-ci quand une personne n'a plus aucuns souvenirs. Mais je n'ai encore rien vu : il me montre en ligne qu'un homme, en 2013, s'est fait tatouer cette photographie sur le bras. Je sais que mon image est la référence à cause de l'alignement des lampadaires avec les édifices, et de la place des câbles de trolleybus qui pendent dans le ciel. Après cette rencontre, ce qui était une irritation mineure devient une fascination. Je veux comprendre pourquoi cette image provoque une pareille réaction émotionnelle.

C'est Adis Nadarević, un des premiers participants, qui me l'explique. Parmi les 260 images étalées sur les tables dans le Musée, il reconnaît tout de suite celle du stade. Je lui raconte ce que j'ai découvert, les sites

web, le souvenir d'Arman, le tatouage, et il comprend tout de suite. Il me confie que pendant le siège, l'occupation de Grbavica était une épine dans le cœur des Sarajevien-es. C'est alors qu'il m'apprend l'existence de la chanson *Grbavica*. L'auteur Dragan Jokić, soldat dans l'armée bosnienne, était stationné dans l'hôtel Bristol, de l'autre côté de la rivière Miljacka. De son poste d'observation, il voyait son quartier et son stade, occupés par l'ennemi. Il a alors écrit les paroles de cette chanson, qui a été enregistrée après la guerre par Mladen Vojičić Tifa⁹⁹, sur une musique de Mustafa Čizmić pour être lancée en 1997. Ce chant patriotique est rapidement devenu l'hymne non officiel des *Maniacs*, le nom que se donnent les admirateurs de l'équipe de football Željezničar. Depuis des années, les *Maniacs* entonnent cette chanson en ouverture de tous les matchs de leur équipe dans leur stade. Les paroles sont éloquentes des souffrances et de l'interminable attente d'un jour reprendre le quartier, le cœur de Sarajevo. En voici les paroles en français¹⁰⁰ :

Hé Grbavica, plaie ouverte
Un lourd chagrin m'écrase
Un instant, je crois
Que tu es différente maintenant.

Hé Grbavica, tu souffres
De loin, je regarde tes rues
Là où j'ai laissé les images de mon enfance
Tout ce qui m'appartient est resté là.

Toute ma vie, la Miljacka nous sépare
De ton étreinte
Et je ne sais pas quand, mais je sais que
Je reviendrai chez moi.

Et puis je regarde le stade Željo (note de l'auteur : c'est le diminutif de l'équipe de football)
Je vois ta fierté
Je donnerai ma vie, mais jamais je ne t'abandonnerai
Car ma vie, c'est toi.

Ne sois pas triste quand tu entends cette chanson
La douleur qui déchire nos cœurs
Car chacun de nous qui chante cette chanson
Se bat pour toi jusqu'au dernier souffle.

À cause de cette douleur, quand de [l'hôtel] Bristol
Nous te regardons

⁹⁹ Wikipedia (2025, février). [https://en.wikipedia.org/wiki/Grbavica_\(song\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Grbavica_(song))

¹⁰⁰ Traduite en français par ChatGPT à partir de la version anglaise trouvée sur la page Wikipedia.

À cause de cette chanson, il n'y a pas de retour en arrière
Nous ne te laisserons jamais à personne.

Adis conclut que ma photographie démontre le triste état du quartier, et que bien qu'il ait été libéré, l'image est en parfaite adéquation avec l'émotion de la chanson et le souvenir résiduel de cette blessure collective, d'où l'attachement qu'elle provoque. La diffusion par le club de football d'un article sur mon projet montrant cette photographie n'est donc pas surprenante.

C'est en cours de rédaction de ce texte que je lis l'étude de Penny Tinkler, effectuée lors de l'exposition de la photographe britannique Shirley Baker (1932-2014) à la Manchester Art Gallery. Baker a documenté la vie de quartier des taudis de Manchester et Salford entre 1960 et 1981, quartiers qui disparaîtront plus tard à la faveur d'un renouvellement urbain. Paru dans le journal *Visual Studies* et intitulé *Intimate relationships with Shirley Baker's photos of Manchester and Salford: the mnemonic potential of documentary photos* (2021), l'article présente les réactions et sentiments face aux images à partir d'une série d'entrevues avec des gens visitant l'exposition. Après avoir expliqué le potentiel mnémonique d'images documentaires pour réactiver des histoires personnelles, Tinkler postule qu'entre le regardeur et l'image se développe une relation intime. Cette relation est possible quand une image a de la résonance avec la personne, qu'une reconnaissance s'effectue du lieu, de la période, de leur propre ressemblance avec les sujets captés, quand une personne se reconnaît dans l'image ou y reconnaît une personne de son passé. Cette reconnaissance confère une authenticité aux images qui amène le public à les endosser dans la construction de souvenirs personnels de cet espace significatif qu'a été leur enfance. S'ajoute à ce processus la réalisation que ce mode de vie n'existe plus ; certaines personnes évoquant que les images leur avaient rappelé des souvenirs qu'ils et elles avaient oubliés, entre autres à cause de l'absence d'images ou d'artefacts mnémoniques dans leur propre vie.

La reconnaissance et l'authenticité ont été au cœur de la relation intime que le public a développée avec les images de Baker ; ils et elles ont aussi vécu une sorte de validation de leur expérience, comme si de voir les images de Baker, qui révèlent pourtant une pauvreté abjecte et des conditions de vie pénibles, avait facilité la création d'un récit de vie dont ce public tirait maintenant une certaine fierté. De plus, les images permettaient une meilleure intelligibilité de leur expérience, s'appuyant sur elle pour partager et mieux décrire leurs souvenirs aux autres. Se dégageait aussi une admission générale que la vie dans les maisons était pénible (précarité alimentaire, violence familiale, maladie mentale), mais que d'être un enfant et jouer en liberté dans la rue avait été une expérience agréable. Dans le processus d'entretien, il

s'est effectué une appropriation des images et une compréhension de soi qui a mené à un sentiment collectif d'appartenance à la période et aux quartiers. L'expérience de voir ces images et se rappeler leurs souvenirs, bien que poignante et parfois émotive, a été vécue comme quelque chose de positif, et les gens ont exprimé une gratitude, conférant une valeur au projet de recherche, en sa capacité de révéler leurs souvenirs, tout en leur permettant de rendre le travail de Baker plus intelligible pour les gens qui n'ont pas connu ces lieux en cette période. Ces témoignages ont ensuite été ajoutés à un audio guide de l'exposition, enrichissant l'interprétation du travail de Baker pour les visiteurs suivants.

Au cours de ma résidence de recherche-crédation à l'automne 2024, je discute avec environ 150 personnes visitant le Musée, et je m'entretiens avec les 50 participant-es de mon projet de recherche. J'observe tous les phénomènes décrits par Tinkler avec les images de Baker, l'après-guerre de Sarajevo répondant aux mêmes paramètres de temps passé et de lieux disparus. Cette période regorge aussi de moments significatifs de leur vie, comme la solidarité pendant le siège, la fierté d'avoir survécu et le sentiment d'appartenance collective. À tout ça s'ajoute la reconnaissance que cet événement les a forgés, malgré les aspects qui ont laissé un traumatisme tels la durée du siège, la précarité alimentaire, l'insécurité, les blessures et les morts, l'isolement et la détresse mentale.

Je postule que ma photographie de Grbavica encapsule en une seule image la manifestation de tous ces phénomènes — réactivation mnémonique, résonance, reconnaissance, authenticité, validation, appropriation personnelle et identification collective — et que cela amène les gens à développer une relation personnelle avec cette image. Je vois maintenant, dans l'insistance des gens à partager cette image, une soif d'exprimer les sentiments qu'ils ressentent, en écho entre autres avec la chanson éponyme, et de les échanger avec la collectivité, entre autres avec ceux et celles qui ont aussi vécu le siège de Sarajevo. J'ai donc souhaité parler à cet homme qui a marqué cette image dans sa chair et dont les photographies sont apparues sur ce site d'amateurs de football¹⁰¹. En publiant un simple appel public sur Facebook, nous avons rapidement été mis en contact par ses ami-es qui ont vu mon message. Le 3 juillet 2025, j'ai donc discuté avec l'homme au tatouage, Ivor Tokić, originaire de Sarajevo. Il m'a expliqué qu'il s'était fait tatouer cette image, car, à plusieurs niveaux, elle représente à la fois son histoire familiale, son attachement à son quartier et la ligne de front que ses grands-parents ont dû franchir pour fuir l'occupation de Grbavica au début de la guerre.

¹⁰¹ <http://forum.ultras-tifo.net/tattoo-t7984-s120.html>



Figure 3.8 - Le bras d'Ivor Tokić tatoué du quartier Grbavica. (Avec l'aimable autorisation d'Ivor Tokić, 2013)

Après un mois en conversation avec des gens venus se confier et contribuer à quelque chose de plus grand que nous, la posture d'Annette Wieviorka résume parfaitement mon point de vue :

Certains préfèrent dès lors, comme Lucy Dawidowicz¹⁰² ou Raul Hilberg, s'éloigner sur la pointe des pieds des témoignages, ne jamais les soumettre à la critique, les ignorer, mais ainsi, les abandonner à l'oubli ou aux autres disciplines : critique littéraire ou psychologie qui n'ont pas la même conception de la vérité. Mais l'historien peut procéder autrement. Il peut lire, entendre ou regarder les témoignages, en n'y cherchant jamais ce qu'il sait pertinemment ne pas y trouver : des éclairages sur les événements précis, des lieux, des dates, des chiffres qui sont avec une régularité de métronome toujours faux. Mais en sachant aussi qu'ils recèlent en eux d'extraordinaires richesses : la rencontre avec une voix humaine qui a traversé l'histoire, et, de façon oblique, la vérité non des faits, mais celle plus subtile mais aussi indispensable d'une époque et d'une expérience. (Wieviorka, 1998, p. 167-168)

Dès 2023, je travaillais dans l'idée de dissiper la hantise tenace de la guerre, la hantise du présent antérieur. J'ai compris que depuis le début de mon travail photographique en Bosnie, je suis motivé par une volonté

¹⁰² Historienne américaine de l'Holocauste et de l'histoire moderne des personnes de confession juive.

d'agir sur l'histoire, d'intervenir auprès des témoins/survivants de la guerre. Je cherche à rebalancer le déni de justice, et j'effleure modestement la notion de guérison. Je ne sais pas s'il est possible de faire vivre une catharsis dans une exposition, mais j'ai mis du temps à m'avouer que c'est une part importante de ma pulsion artistique. La création de l'œuvre *Prvo Proljeće/Premier printemps* est l'aboutissement de ce travail de maîtrise. C'est aussi une itération charnière dans mon engagement de documentation à long terme de l'après-guerre en BiH.

CHAPITRE 4

Prvo Proljeće/Premier printemps

Ce jour-là, j'ai bien cru tenir quelque chose et que ma vie s'en trouverait changée. Mais rien de cette nature n'est définitivement acquis. Comme une eau, le monde vous traverse et pour un temps vous prête ses couleurs. Puis se retire, et vous replace devant ce vide qu'on porte en soi, devant cette espèce d'insuffisance centrale de l'âme qu'il faut bien apprendre à côtoyer, à combattre, et qui, paradoxalement, et peut-être notre moteur le plus sûr.

– Nicolas Bouvier, *L'usage du monde* (1963, 1992)

Dans ce chapitre, je commence en évoquant le travail d'artistes dont les angles, principes et processus résonnent avec l'œuvre à créer. Ça me permet de contextualiser mes explorations artistiques, et de décrire l'œuvre en création qui sera exposée au CDEx. J'avance dans ce travail avec un respect envers les participant-es de ma résidence à Sarajevo, qui m'ont confié leurs histoires, et je prends acte de ma responsabilité morale et artistique des portraits consentis. J'opère dans l'esprit d'élargir l'échange et la collaboration avec le public qui visite l'œuvre. Je conclus avec la portée potentielle de ce projet de recherche-crédation, et une description de la diffusion souhaitée pour l'œuvre finale et ses itérations éventuelles.

4.1 Angles et processus qui résonnent avec l'œuvre à créer

Mon projet invoque la réactivation de la mémoire en réaction au passage du temps constaté par et avec l'image. J'en entends l'écho dans le travail d'artistes vu-es dans l'exposition *La vie des documents — La photographie en tant que projet* au Centre canadien d'architecture (CCA)¹⁰³. Cette exposition et le livre qui l'accompagne sont le fruit du travail des commissaires Stefano Graziani et Bas Princen, qui :

[...] adopte[nt] l'idée du documentaire comme une qualité intrinsèque du langage photographique et questionne[nt] la pertinence et l'actualité de la photographie comme

¹⁰³ Exposition présentée à Montréal du 3 mai 2023 au 7 avril 2024, visitée le 7 mars 2024. Centre canadien d'architecture. <https://www.cca.qc.ca/fr/evenements/86030/les-vies-des-documents-la-photographie-en-tant-que-projet>

moyen d'interroger notre environnement et d'interpréter les mécanismes qui façonnent notre monde visible.¹⁰⁴

Naoya Hatakeyama est un artiste visuel japonais qui a documenté la transformation de sa ville natale, Rikusentakata, à la suite de sa destruction par le tsunami qui a frappé le Japon en 2011. Retournant sur les mêmes lieux, il conjugue ses images d'après le tsunami avec celles qu'il avait prises en 2002 et 2010. Selon Bas Princen :

La documentation des catastrophes, qu'elles soient naturelles ou causées par les humains, a toujours été un thème central de la photographie. Ces projets soulignent la responsabilité qu'a le photographe de documenter le monde pour les générations futures plutôt que de se contenter d'imaginer ou de réaliser un concept ou une idée abstraite. En évitant toute représentation spectaculaire du paysage et en se concentrant sur les changements qu'il subit lentement, au fil du temps, les photographies de Hatakeyama imaginent la possibilité d'envisager un futur même dans des circonstances tragiques. (Graziani et Princen, 2024, p. 271)

À l'écoute de la conversation filmée par les auteurs avec Hatakeyama, je me sens dans une posture semblable : Hatakeyama se situe en dehors du journalisme et ne cherche pas à activer une émotion par une prise de vue spectaculaire. C'est ce qu'il confie de manière presque anecdotique qui me touche directement au cœur : lorsqu'il a fait ses images, il était hanté par l'appréhension lancinante d'une future catastrophe imprévisible et irrationnelle. C'est le sentiment qui me hante depuis 1996 à propos de la BiH et Sarajevo. Avec les troubles politiques de 2025 causés par les sécessionnistes en Republika Srpska, je crains que mes images d'après-guerre deviennent les images d'avant-guerre du prochain conflit.

Pour revenir à l'exposition et au livre du CCA, je paraphrase et commente trois propos entendus dans cette exposition qui m'aident à ancrer ma création :

Guido Guidi — *Faire un voyage photographique comme un pèlerinage, sans religiosité, mais avec une dévotion assumée.* — Ma fréquence de retour à Sarajevo et l'importance que ce processus occupe au niveau mental et émotionnel me fait penser que j'ai un rapport de pèlerinage avec la ville et ses résident-es. C'est une sorte de dévotion et d'engagement auto-imposé. Je souhaite qu'on perçoive cet engagement en voyant l'œuvre.

¹⁰⁴ Ibid. (2025, 14 avril)

Phyllis Lambert — *Photographers dealing with a city as authors*. — Je m'attarde à l'idée de poser un regard d'auteur sur la ville, sans que ma méthodologie soit le résultat d'une affiliation professionnelle (architecte, urbaniste, etc.). Je cherche à décanter un langage de ma posture d'auteur, à en extraire les motifs et en dégager une grammaire visuelle, des images qui tiennent lieu de noms, de pivots, d'articulations.

Discussion entre Gabrielle Basilico et Stefano Boeri — *Faire montre de rigueur, peu importe la qualité ou la médiocrité du sujet*. — Ça décrit complètement ce que je photographie à Sarajevo, mon choix de lieux : des édifices mythiques (la bibliothèque martyre) aux lieux communs (Holiday Inn, tours jumelles Unis, le parlement), en passant par l'Intersection de nombreuses rues qu'on pourrait penser banales (voir figure 4.1), les maisons isolées, les perspectives (angles de vue, espaces), et les non-lieux. L'intérêt porté par les participant·es à certaines images de 1996 qui ne sont pas esthétiquement impressionnantes, mais portent une information à interpréter, a validé la sélection large que j'ai effectuée et la rigueur de leur donner autant de place que mes images vedettes (le stade de Grbavica, par exemple).



Figure 4.1 Rue Dalmatinska à Sarajevo (Denis McCready, 1996, 2006, 2019, 2022).

En regardant le travail de Bruno Serralongue, j'ai reconnu cette approche que nous partageons de s'automander sur des sujets qui sont dans les actualités, par exemple sa série *Kosovo 2009-2018*, et de travailler les séries sur une longue durée. Erik Steinbrecher opine sur le site du *Centre de la photographie de Genève* que l'approche de Serralongue est « alter-informative » et « anartistique »¹⁰⁵. Ces deux termes résonnent avec mon approche pour mon travail photographique en BiH, à la fois parce que je ne cherche pas à fournir une information liée à l'actualité ou dans le spectre des analyses/opinions, et que je rejette volontairement la mise en espace esthétisante où l'image imprimée est traitée comme une œuvre précieuse, ayant une rareté et une valeur singulière à isoler. L'exposition de Montréal n'est qu'un des moments de ce processus qui s'inscrit dans une séquence structurellement indéfinie et temporellement indéterminée. Après son retour à Sarajevo en 2026, je pourrais continuer de faire évoluer l'œuvre à travers les réactions et commentaires du public, ajoutant des couches de témoignages et de portraits à chaque présentation publique.

4.2 Le concept et les intentions de l'œuvre *Prvo Proljeće/Premier printemps*

Mon œuvre finale sera un projet de mots, de photographies imprimées ; un projet où cohabitent le bosnien, l'anglais et le français. Je veux que le public ressente une émotion en voyant un grand nombre d'images de 1996 alignées ensemble. Les images doivent être accessibles au public et d'une taille où elles sont visualisables individuellement. Il est important pour moi de présenter les images dans la meilleure qualité et dans un format appréciable qui n'est ni trop grand (monumental), ni trop petit (perte de détails). Je ne veux pas non plus altérer le contenu de l'image de quelque manière ni intervenir physiquement sur le papier imprimé. Je cherchais initialement à saisir la dimension spectrale des images, fantômes en apparition ou en disparition. J'ai exploré différents procédés et matières pour suggérer une dissolution ou une disparition de l'image : acétate, papier calque, papier carbone, papier à tracer, gravure au laser, crayon-feutre, crayon de bois, bâton de fusain, double exposition, altérations chimiques, érosion du temps ou avec des matières abrasives, manipulations photosensibles, rayon X. Et bien que l'idée d'entamer un processus expérimental exhaustif avec la matérialité des supports visuels me soit stimulante, mes quelques essais et les principes artistiques sous-entendus par ces procédés ci-dessus ne collent tout simplement pas à mon sujet, ni à la matière visuelle, pas plus qu'à l'univers que les témoignages ont révélé. C'est parce que mon travail est un processus d'apparition de l'image et de la mémoire, un geste d'émergence du néant, de l'oubli ; il ne s'agit pas d'effacement de la mémoire, mais de sa réapparition.

¹⁰⁵ Centre de la photographie Genève. <https://www.centrefotogeneve.ch/artist/bruno-serralongue/>

Face à l'oubli, j'oppose la narration par les témoins et la prise en main de l'image antérieure pour en faire un objet contemporain de leur nouveau souvenir. Je veux faire du présent le cadre temporel de l'œuvre, les images de 1996 étant des archives interprétées par les témoignages de 2024, et les nouveaux souvenirs étant les portraits contemporains. L'exposition crée une émergence contemporaine du souvenir, la réinscription de la mémoire dans le présent et l'activation actuelle de l'image de 1996. Dans l'exposition du CDEx, je continue de placer au centre de ma démarche la relation circulaire, l'élicitation par l'image et la rétroaction. Ainsi, le public visitant l'exposition au CDEx sera invité à réagir aux images et aux témoignages par écrit et par la voix. Tout le matériel récolté sera partagé avec les participant-es de la résidence de l'automne 2024 et le HmBiH, et intégré à l'exposition à Sarajevo en 2026.

4.3 Description de l'œuvre au CDEx

Je veux créer un espace où s'expérimentent la surcharge, par le nombre d'images de 1996 présentées, et la rencontre individuelle avec chaque participant-e de 2024, où le public peut passer un instant à la fois avec le portrait et les mots d'une personne. J'utiliserai une cimaise pour créer un sas d'acclimatation. J'y présenterai une mise en contexte de l'exposition par quelques images et textes. Le public découvrira l'exposition avec une vue d'ensemble sur les tables et les autres cimaises placées dans l'espace. Je placerai sur une rangée de tables entre 200 et 250 photographies prises à Sarajevo en 1996, imprimées sur papier mat d'environ 9 po x 6 po. Le dispositif sera semblable à celui déployé dans mon œuvre *Jeudi matin à Trieste* (voir figure 4.2) et à celui utilisé pour la présentation des images dans le hall du HmBiH (voir figure 3.2). L'étalement d'images s'étendra sur environ 30 pieds.

Il y aura des stations placées de part et d'autre des tables centrales où je présenterai les portraits de 15 à 17 participant-es. Le nombre total de photographies sera déterminé par la taille du CDEx. Je placerai le portrait contemporain sur le mur, avec le texte du témoignage en français¹⁰⁶, avec la ou les images de 1996 qui ont été choisies. La taille des portraits sera d'environ 18 po x 24 po et les photographies de 1996 seront de plus petits formats. Le volume total de texte présenté sera édité en fonction d'un temps de lecture de vingt à trente minutes. Un dispositif web ou un document imprimé à déterminer pourrait donner accès au texte intégral et aux autres portraits contemporains.

¹⁰⁶ Selon que le témoignage ait été donné en bosnien ou en anglais, des versions du texte choisi pourraient être ajoutées à la station.

Un petit salon sera aménagé à l'écart de l'exposition. On y trouvera des tables et des chaises, ainsi que des feuilles de papier et des crayons. Le public sera invité à commenter les témoignages, les photographies de 1996 ou même les portraits dans l'exposition. Le public pourra aussi imiter le processus d'éllicitation photographique de la résidence en choisissant une image pour faire un témoignage par écrit ou en utilisant l'enregistreur numérique disponible sur place. Je pense également élargir la dimension « nouveaux souvenirs » en leur offrant la possibilité de faire un portrait sur place.



Figure 4.2 *Jeudi matin à Trieste* installée au CEx de l'UQAM (Denis McCreedy, 2024).

4.4 Portée et potentialités du projet de recherche-crédation

Dans son essai intitulé *Manifeste pour une post-photographie* (2022), Joan Fontcuberta, en collaboration avec Émilie Fernandez, suggère que la prolifération des images sur les réseaux sociaux et les sites internet entraîne la perte de l'auteur de la photographie. Il soutient que la photographie est devenue une sorte de langage saisi (avancé ou primitif¹⁰⁷), détourné dans un grand chaos du nombre, dilué par l'inondation d'images : la photographie perd son essence dans le bruit. Il évoque l'impasse des images générées par ordinateurs (via des outils d'intelligence artificielle de type Midjourney/Dall-E), puisque ce sont les autres images déjà existantes et les algorithmes qui les génèrent. Il craint la perte de souveraineté humaine sur

¹⁰⁷ Barthes (1980) développe la notion de photème pour décrire le contenu photographique d'une image, une idée développée aussi par Nathan Jurgenson dans son essai *The Social Photo: On Photography and Social Media* (2019).

la création d'images : « La post-photographie nous offre une occasion de repenser la culture visuelle au sein d'un capitalisme esthétique dévoreur de signes, d'expériences, de mémoires et nous presse de réagir. » (Fontcuberta et Fernandez, 2022 p. 67)

C'était une intuition que j'entretenais depuis l'émergence des images générées par intelligence artificielle, et qui s'est clarifiée au cours du projet. La photographie documentaire est à un tournant de son histoire, parce que la génération d'images par intelligence artificielle — la *promptographie*¹⁰⁸ — crée de fausses images sans auteur, sans histoires et sans référent. La pollution du réel est déjà commencée, et sans un espace réglementaire sur son usage dans les nouvelles et les documentaires, le risque de manipulation du réalisme est évident. Le ou la photographe documentaire doit donc s'affirmer comme l'humain-e à l'origine des images présentées au public en se positionnant comme l'auteur-trice de l'acte photographique effectué dans le lieu et au moment de la capture, assumant le point de vue humain et subjectif qui peut parler du contexte et des gens qui y sont représentés.

Mais il faut aller plus loin que la vedettisation de l'artiste telle qu'on l'observe depuis l'avènement des réseaux sociaux. Je l'ai maintenant vérifié par l'expérience sur le terrain. Aucune machine de génération d'image, aucune *promptographie*, ne peut créer un rapport avec des personnes/sujets et récolter ce que j'ai capturé lors de mes rencontres avec les résident-es de Sarajevo. Je me suis engagé dans un exercice qui pouvait apparaître nostalgique à première vue, mais c'est tout le contraire. J'ai ancré ma pratique de la photographie documentaire dans une relation humaine interpersonnelle au présent, là où aucune machine ne peut m'imiter. Par le fait même, j'ai donné à mes images documentaires et aux nouveaux souvenirs/portraits des participant-es une portée personnelle, à la fois contemporaine et historique. En adoptant dans ma pratique un processus actif de collaboration avec la population qui est le sujet de mes images, et en intégrant dans les différentes itérations la contribution du public en réaction au matériel créé, j'assume les obligations morales de partage, de réciprocité et d'agentivité conjointe inhérentes à l'ontologie de la photographie documentaire. C'est une forme de don narratif ouvrant à la guérison, élargissant les connaissances et décloisonnant la mémoire. C'est un processus vivant d'enrichissement des récits personnels et collectifs par l'art visuel. À l'acte photographique linéaire qui est essentiellement unidirectionnel — le sujet dans l'image est montré au public — j'oppose ce processus que j'appelle l'acte

¹⁰⁸ Néologisme proposé depuis quelques années pour éviter l'usage du mot *photographie* et parce que les images sont générées à partir de texte, des *prompts* en anglais, qui veut dire inviter une personne à parler.

photographique circulaire. Fin 2022, en lisant la transcription des conférences organisées par Marie José Mondzain autour du texte *Voir ensemble* de Jean-Toussaint Desanti, je réagissais à ce concept :

Je pense que la photographie permet de cristalliser, de saisir et rendre permanent une proposition synthétique afin de le soumettre au registre mondial du « voir ensemble ». J'ai vu, j'ai photographié et je vous invite à le voir ensemble. À Sarajevo comme pour *Les vieux amants* [figure 4.3], j'étais seul, mais j'ai récupéré ces moments du réel pour offrir, dans le futur, la possibilité de voir ensemble ce qui a été, et par cette saisie temporelle, atemporelle et intemporelle, ajouter à l'épaisseur du monde un peu plus de sens, de beauté et la part lumineuse de l'humanité. (Carnet PH2, 2016-2024, p. 27)



Figure 4.3 *Les vieux amants*, Square Cabot, Montréal (Denis McCready, 1986).

Mon archive de Sarajevo est singulière et historiquement significative. Le projet de recherche est pensé et adapté au contexte social, culturel et conjoncturel de la ville de Sarajevo, et sa mise en place est faite en collaboration étroite avec l'équipe du HmBiH. Il n'en demeure que je sens depuis le début de ma démarche qu'une synthèse approfondie me permettrait de dégager des principes adaptables à d'autres contextes, cultures et lieux. Un projet de recherche étendu me permettrait de développer un cadre méthodologique (*framework*) de création artistique pour la documentation d'après-conflits.

Dans le registre de l'analyse théorique, un nombre important d'auteurs et d'œuvres restent à visiter : Jacques Derrida et Achille Mbembe pour leurs réflexions sur la place de l'histoire individuelle dans les processus de guérison des populations qui sortent de conflits civils, Cathy Caruth pour l'étude du langage des traumatismes et des témoignages, Martha Langford, Alexander Freund et Alistair Thomson pour l'interaction entre l'histoire orale et la photographie, Anna Sheftel et Stacey Zembrzycki pour l'ethnographie de la pratique en histoire orale, Alan Sekula en continuité d'une réflexion pour réinventer la photographie documentaire, et Fred Richtin sur l'effet des nouvelles technologies de génération d'images sur la société et sur le médium photographique.

En parallèle avec ces réflexions, j'évalue la pertinence d'effectuer une récolte de quelques centaines de témoignages à Sarajevo, en y ajoutant la région de Bihać, où je ne suis pas retourné depuis avril 1996. Je pourrais aussi élargir mon projet à d'autres régions déjà visitées (ou non). Ayant aussi photographié les traces du conflit Arménie-Azerbaïdjan au Haut-Karabagh en décembre 2001, et avec l'exode en 2023 de toute la communauté arménienne qui y vivait depuis des millénaires, il y a de la matière. S'ajoute à ça ma lecture des événements géopolitiques de ce printemps 2025 où l'espoir d'une paix durable en Ukraine et à Gaza ouvre tout un pan de documentation d'après-guerre possible, bien que ces deux régions ne soient pas en déficit de couverture médiatique comme Sarajevo l'a été au printemps 1996. De plus, comme je documente Montréal depuis 1984, je pourrais adapter mon protocole pour faire une résidence de création semblable dans un centre d'artiste, une galerie, un musée ou une bibliothèque/archive. Toutes ces pistes s'ajoutent à ma décision de continuer de documenter la Bosnie jusqu'en 2046.

4.5 La diffusion souhaitée de l'œuvre et évolution de ma pratique photographique

L'exposition a lieu à Montréal en juin 2025, et à Sarajevo en mars 2026, pour marquer le 30e anniversaire de la fin du siège de la ville. J'espère par la suite montrer l'exposition dans un musée consacré à la guerre, au génocide ou à la mémoire. Je souhaite publier un livre qui contiendrait plusieurs témoignages et textes additionnels en plus de l'intégralité des images et textes exposés au CDEx. De plus, je proposerai des conférences à des événements académiques, comme la conférence annuelle d'Archivo¹⁰⁹, dont je suis membre. Enfin, j'aimerais pousser plus loin ma conversation avec la génération des participant-es qui étaient adolescent-es pendant le siège de Sarajevo à travers un long métrage documentaire.

¹⁰⁹ Archivo. <https://www.archivoplatform.com>

CONCLUSION

Je suis engagé depuis plusieurs années dans une réflexion charnière sur ma pratique de photographie documentaire. Ce mémoire de maîtrise m'a permis de contextualiser ma pratique dans la couverture de la guerre et de l'après-guerre en ex-Yougoslavie. En préparation de ce texte et en cours de rédaction, j'ai trouvé des auteurs qui m'ont aidé à comprendre les pratiques dans lesquelles je m'étais engagé par intuition et par impulsion. C'est à la fois un enrichissement, une validation et un ancrage pour la suite.

J'ai abordé une problématique en phase avec les enjeux de mémorialisation par l'image en BiH et j'ai tenté de mettre en action une méthodologie adaptée au contexte culturel et politique de Sarajevo. J'ai récolté un corpus de matériel visuel et narratif pour contribuer à un exercice collectif de mémorialisation. J'ai découvert l'impact des images sur une population qui participe à un processus d'élicitation photographique avec la matière première de sa propre histoire.

Mon postulat est que la photographie documentaire d'après-guerre devrait devenir le point focal d'une collaboration avec les populations/sujets où l'intendance sur les images et le partage d'agentivité et de droits sont le moteur de la création. L'artiste photographe devrait entrer en relation circulaire avec les témoins et survivant·es des zones de confrontation du monde en forgeant un nouveau pacte moral et artistique pour apprendre à voir ensemble et contribuer à l'élargissement des connaissances par l'image et la parole.

Au cul-de-sac de la post-photographie désœuvrée dans un monde inondé d'images insignifiantes et à l'appel des sirènes de la technologie à plonger dans l'océan des images générées par intelligence artificielle, j'oppose l'élargissement du rôle d'auteur photographique par le travail multidimensionnel du récit et l'engagement indéfectible envers l'image documentaire comme un acte politique de résistance.

La photographie est la meilleure machine à voyager dans le temps qu'on ait inventée. Alors qu'elle a à peine 200 ans, je trouve particulièrement stimulant de continuer à élargir ma réflexion dans cette voie.

ANNEXE A

PHOTOGRAPHES AYANT DOCUMENTÉ SARAJEVO EN 1996

Confirmés

En gras, les photographes que j'ai contactés directement, en italique, les photographes décédés.

- **Jim Marshall** <https://muzej.ba/en/15-godina-jim-marshall/>
- **Annette Hauschild** <https://www.ostkreuz.de/en/photographers/annette-hauschild/>
- **Jeffrey Heyman** <https://heymanfoto.smugmug.com/War-Peacekeeping/Sarajvo-After-the-War>
- **Chris Leslie** <https://www.balkanjourney.com/>
- **Mark H. Milstein** <https://www.flickr.com/photos/northfoto/>
- **Helen Doyle (cinéaste pour l'ONF)** https://www.onf.ca/film/rendez-vous_de_sarajevo/
- **Frankie Quinn** <https://sniperalley.photo/photographers/nggallery/photographers/frankie-quinn/>
- ***Paul Lowe*** <https://theviifoundation.org/profile/lowe-paul/>
- *Miguel Ruiz Avilés* <https://www.inspai.cat/Inspai/en/photography-collections/10/fons-ruiz>
- Sean McKernan <https://sniperalley.photo/photographers/nggallery/photographers/sean-mckernan/>
- Lt. Stacey G. Wyzkowski <https://nara.getarchive.net/topics/stacey+wyzkowski>

À confirmer

- Dario Mitidieri
- Miguel Machado
- Francesco Profera
- Cedric Galbe
- Hedwig Klawuttke
- Sanela Lindsey
- Odd Andersen
- Eigenes Werk
- Andrej Đerković

ANNEXE B

DOCUMENTS ET PERSONNES CONSULTÉES POUR LE PROTOCOLE DE RECHERCHE ÉTHIQUE

DOCUMENTS

- *Énoncé de politique des trois conseils — Éthique de la recherche avec des êtres humains — EPTC 2 2022*
- *Trousse d'accompagnement en CRRC : Synthèse des enjeux de conduite responsable en recherche-crédation et propositions d'outils réflexifs.*
- *Politique sur l'éthique de la recherche avec des êtres humains — Politique n° 54 de l'UQAM.*

CONFÉRENCES

- Why Remember? : Reframing Trauma (Sarajevo) 13 et 14 juillet 2024 — La conférence de Hasan Hasanović, survivant du génocide de Srebrenica, et Ann Petrilă intitulée *A Trauma Informed Approach To Oral History Methodology*. Consultée le 14 juillet 2024.

PERSONNES-RESSOURCES

- Paul Lowe
- Adnan Šaćiragić
- Velibor Božović
- Elma Hodžić et Elma Hašimbegović, du HmBiH
- Belma Žiga, psychologue
- Nerma Sofić

ANNEXE C

DON D'ÉQUIPEMENT AU MUSÉE D'HISTOIRE DE BOSNIE-HERZÉGOVINE

INVENTORY OF MATERIAL DONATED BY DENIS MCCREADY

PHOTOGRAPHY MATERIAL	VALUE CAN\$	VALUE BAM	
Nikon FE camera #4066799	200 \$	256 \$	Has a 2 x SR44 battery inside
Nikkor 50mm lens f/2 #3637771 with Nikon NC filter	100 \$	128 \$	
Nikon FM10 camera #2115531	150 \$	192 \$	Has a 2 x SR44 battery inside
Nikkor 50mm lens f/1.8 #2049529 with Hoya 18 filter	100 \$	128 \$	
Nikon FM10 camera #2306234 (very scratched)	150 \$	192 \$	Has a 2 x SR44 battery inside
Nikkor 35-70mm lens #5115531 with Toshiba filter	80 \$	103 \$	
Nikkor 43-86mm f/3.5 Zoom lens #618337	50 \$	64 \$	
Nikkor 75-150 f/3.5 Serie E Zoom lens #1916946 with Nikon NC filter	50 \$	64 \$	
Vivitar 28mm lens f/2.8 #42052103 for Nikon cameras	50 \$	64 \$	
Nikon PK-13 extension tube for macro photography	46 \$	59 \$	
Flash Nikon Speedlight SB-M	50 \$	64 \$	Need AA batteries
Canon AE-1 camera #4605520	200 \$	256 \$	Has 1 x A544 battery inside
Canon FD 50mm F/1.8 lens #3047165 with Canon 1A filter	100 \$	128 \$	
Canon FD 70-150mm f/4.5 zoom lens with Canon 1A filter	100 \$	128 \$	
Flash Canon Speedlite 177A #V0404	50 \$	64 \$	Need AA batteries
Filters 52mm x 3 - blue, yellow and polarizer	30 \$	38 \$	
Camera straps x 4	60 \$	77 \$	
Varta Batteries SR44 for Nikon cameras x 4 (each cameras needs 2)	25 \$	31 \$	Replacements

AUDIO MATERIAL	VALUE CAN\$	VALUE BAM
Zoom H4n Pro audio recorder #893189760	250 \$	320 \$
SD Cards - 2 x 4Gb, 2 x 32Gb	78 \$	100 \$
Microphone Audio-Technica AT-2020 Cardioid Condenser	160 \$	205 \$
Cable XLR-3 DigiFlex (to connect microphone to recorder)	12 \$	15 \$
AC Adaptor for recorder + EU plug adaptor	20 \$	26 \$
Headphones Audio-Technica ATH-M20x	50 \$	64 \$
		- \$

DARKROOM MATERIAL - PERMANENT	VALUE CAN\$	VALUE BAM
Ilford Multigrade Filters for developing paper 8,9cm x 8,9cm	92 \$	118 \$
Ilford Antistatic cloth	31 \$	39 \$
EL-Nikkor 50mm F/4 enlarger lens #928402	40 \$	51 \$
Pocket Scale VT737U for measuring up to 500g	40 \$	51 \$
Towels, tape and foams	25 \$	32 \$

DARKROOM MATERIAL - CONSUMABLE	VALUE CAN\$	VALUE BAM
Ilford HP5 35mm film x 10 rolls - 36 exp	199 \$	255 \$

COMPUTER	VALUE CAN\$	VALUE BAM
MacBook Air #C02T3104H3QD + powercable + AC converter + sleeve	1 500 \$	1 875 \$
	TOTAL CAN\$	TOTAL BAM
Total	4 087 \$	5 190 \$





ANNEXE D

ŒUVRES ANTÉRIEURES

Vimy retrouvé (2017) — Court métrage d'archives colorisées produit par l'Office national du film du Canada. Scénarisé, réalisé et produit par Denis McCready. <https://www.onf.ca/film/vimy-retrouve/>

RE-TRACER — Sarajevo d'après-guerre 1996 + 2019 — Exposition photographique présentée à la Bob Carnie Printmaking & Gallery (2021).

<https://www.flickr.com/photos/mithraphoto/albums/72177720303560213>

Vimy : Mémorial vivant — Le pèlerinage numérique (2022) — Expérience interactive produite par l'Office national du film du Canada en collaboration avec la Fondation Vimy et Anciens combattants Canada. Producteur et chef du contenu. <https://livingmemorialvivant.ca/>

Projet SANCTUAIRE (en cours) — Portraits de soldats canadiens vétérans de l'Afghanistan.

<https://denismccready.com/sanctuaire/>

Festival Montréal en poésie — La place de la poésie dans ma vie ? (2024-2025)

https://www.instagram.com/p/DF-3YmVvmQk/?img_index=1

APPENDICE A

AL JAZEERA BALKANS

TEME | Bosna i Hercegovina

Dokumentovanje Sarajeva kao životni projekt fotografa Denisa McCreadyja

Od 1996. godine, kada je fotografisao prvo proljeće mira u Sarajevu, Denis McCready se nekoliko puta vraćao – ovaj put kako bi napravio projekt kolektivnog sjećanja.



McCready je 1996. dokumentovao prvo proljeće mira u gradu koji je četiri godine bio pod opsadom (Denis McCready / Ustupljeno Al Jazeera)

Elma Ljubčić

10 Nov 2024

Ažurirano: 10 Nov 2024 06:09 PM (GMT+2)



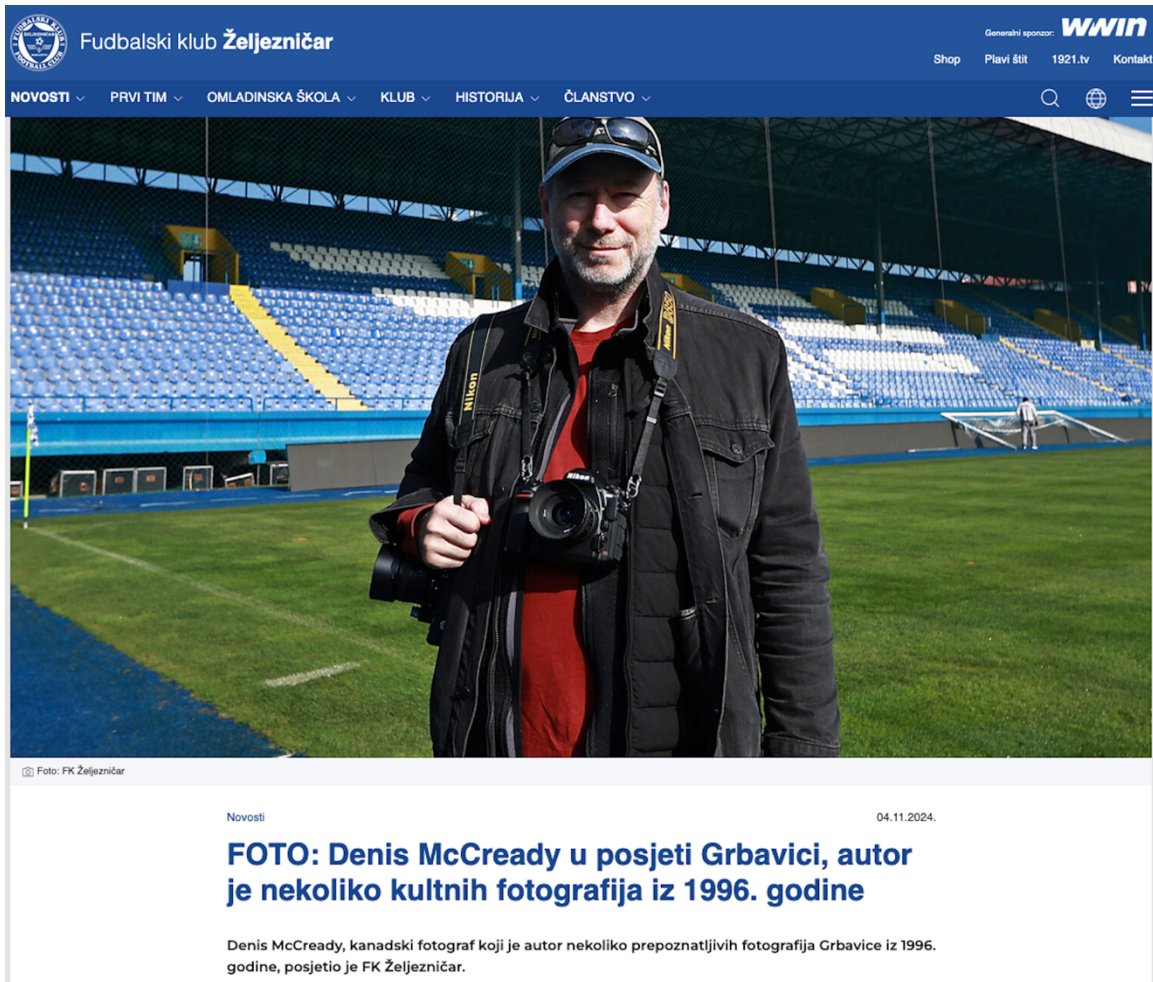
Titre : Documenter Sarajevo comme un projet de vie par le photographe Denis McCready.

Lien Al Jazeera Balkans (2024, 10 novembre) :

<https://balkans.aljazeera.net/teme/2024/11/10/dokumentovanje-sarajeva-kao-zivotni-projekt-fotografa-denisa-mccreadyja>

APPENDICE B

FK ŽELJEZNIČAR SARAJEVO



Titre : PHOTO : Denis McCready rend visite à Grbavica, l'auteur de plusieurs photos cultes de 1996

Site officiel (2024, 13 novembre) :

<https://fkzeljeznicar.ba/foto-denis-mccready-u-posjeti-grbavici-autor-je-nekoliko-kultnih-fotografija-iz-1996-godine/80040/>

APPENDICE C

DOCUMENTATION DE L'EXPOSITION FINALE DE MAITRISE

Six images de l'exposition *Prvo proleće / Premier printemps* qui a eu lieu au CDEx à Montréal du 4 au 8 juin 2025. Images de Denis McCready.







APPENDICE D

SÉLECTION DE TÉMOIGNAGES



Elma Hodžić, 34 ans, est la conservatrice sénior du Musée d'histoire de Bosnie-Herzégovine à Sarajevo. Photographiée ici au parc commémoratif Vraca, où cette statue du sculpteur Alija Kučukalić, dédiée aux

femmes qui ont combattu pour libérer Sarajevo pendant la 2e Guerre mondiale, est devenue un nouveau symbole de la lutte des femmes après avoir été vandalisée en 2013.

Je suis née trois ans avant la guerre. Mes parents m'ont eue alors qu'ils étaient jeunes et enthousiastes à propos de la vie et de l'avenir. J'étais leur première enfant. Ma sœur cadette est née le 2 mai 1992. En raison de la situation très difficile en Herzégovine, ma famille a dû s'enfuir, d'abord à Tuzla, puis à Sarajevo.

Mes premiers souvenirs se sont constitués dans un sous-sol. J'étais réfugiée dans cet endroit très sombre jusqu'à ce que les tirs s'arrêtent. Je ne voyais même pas mes mains. Je n'avais que la voix de ma mère pour me guider « maintenant tu fais ceci, maintenant tu fais cela ». Je suis allée à l'école primaire pour la première fois en 1996 à Sarajevo, y rencontrant enfin d'autres enfants et jouant ailleurs que dans les sous-sols.

Je ne me suis jamais sentie chez moi nulle part, mais en 1996 à Sarajevo, j'ai commencé à organiser ma chambre pour la première fois. Comme nous n'avions pas de meubles appropriés, je suis allée au supermarché et j'ai trouvé une boîte en carton ordinaire que j'ai utilisée comme table pour mon matériel scolaire. C'est ce processus d'emménagement qui m'a permis d'établir un lien avec ma ville. Je ne suis pas née à Sarajevo, mais j'ai choisi Sarajevo comme ma ville. C'est la première fois que je me sentais en sécurité.

L'époque était pleine de tristesse et tout était en reconstruction. Ma famille est originaire de l'est de la Bosnie et de nombreux membres de ma famille ont été tués lors du génocide de Srebrenica. Il m'arrivait parfois d'entendre certaines histoires à leur sujet, des histoires que je glanais de mon entourage. C'était une période de chagrin, de douleur, où vous rassemblez les puzzles de votre vie d'avant-guerre, de votre identité, tout en luttant chaque jour pour trouver de la nourriture.

J'ai choisi cette photo parce que je me souviens de Sarajevo dans un esprit de liberté et de joie de vivre, de tout ce qui nous était permis. Après quatre ans sans rien, on pouvait enfin jouer dehors. Sur cette photo, vous pouvez voir une voiture et des moutons. Je me souviens des animaux dans la ville.

En général, nous ne voyons pas les changements dans notre environnement, mais lorsque j'ai vu tes photographies pour la première fois, j'ai pris conscience de l'état d'esprit dans lequel se trouvait ma famille en 1996, à la fois désespérée et pleine d'espoir. Désespérée parce qu'on ne retrouvait pas nos proches. On ne savait pas ce qui leur était arrivé. Nous ne savions pas encore qu'il y avait eu des meurtres de masse

à Srebrenica, qu'il y avait des fosses communes, mais nous étions aussi pleins d'espoir parce que nous avons repris contact avec notre famille en Allemagne. Ils nous soutenaient et nous aidaient. Je me souviens que mes tantes de Munich m'ont envoyé de l'argent pour que je puisse acheter de nouvelles chaussures pour ma première année d'école.

DMC — Quand tu penses à tout ce qui a changé depuis, quelle est ta vision de ta vie aujourd'hui ?

Je n'aurais jamais imaginé que le monde puisse avoir une telle influence sur ma vie, que je réoriente totalement ma vie vers la recherche, l'exploration de mon traumatisme personnel en travaillant dans un musée, dans le meilleur endroit au monde pour moi. Je n'aurais jamais pensé qu'une toute petite fille qui a survécu à une guerre serait un jour capable de soutenir les autres ou de les aider, ou de fournir un environnement sûr à d'autres personnes qui ont vécu le même traumatisme. Je pense que j'ai toujours le même esprit, et je ne peux pas m'empêcher de penser que maintenant que j'ai 34 ans, je me sens toujours comme une jeune fille qui joue sur le même terrain qu'en 1996. Je joue simplement avec des jouets différents. Je pense que ma vie professionnelle a été parsemée d'embûches. J'ai ressenti beaucoup de désespoir en essayant d'expliquer à moi-même et aux autres ce qui s'est réellement passé en Bosnie-et-Herzégovine. C'est pourquoi je suis devenue conservatrice. Je voulais vraiment savoir ce qui s'était passé et les raisons stupides que mon environnement me donnait ne me suffisaient pas. Je voulais en savoir plus.

Je pense que, d'une certaine manière, j'ai toujours eu l'impression que la guerre m'avait fait du tort en me privant de mon enfance et de mon innocence. Je n'ai plus le même rapport à la vie et j'ai donc développé quelque chose d'autre. Et je pense que je suis très motivée parce que j'ai toujours eu l'impression de passer à côté de quelque chose en étant coincée dans un sous-sol sans avoir la possibilité de voyager. Les voyages m'ont vraiment manqué dans le Sarajevo d'après-guerre. J'étais toujours dans la même ville. C'est pourquoi je pense que je la vois toujours d'une manière différente. Je devais réimaginer les choses et voir dans ma tête comment la ville était dans le passé et comment elle sera dans le futur. Je suis vraiment reconnaissante que ma vie professionnelle et mon travail m'aient permis de créer une plateforme me permettant de voyager et de faire l'expérience de la diversité sous toutes ses formes.

DMC — Comment vois-tu ton avenir, pour la ville, pour ce pays ?

Je ne crois pas que de grands changements se produiront du jour au lendemain. Je pense que c'est un conte de fées que de croire que cette société va changer d'un coup de bâton magique. Je crois fermement que les individus contribuent à la construction de la paix, à la réconciliation, et j'ai fait de mon mieux pour améliorer ma vie professionnelle, pour créer une plateforme pour moi et beaucoup d'autres jeunes, pour travailler et explorer leur potentiel. Je pense que c'est probablement l'une de nos missions dans ce monde que d'explorer ce que nous pouvons réaliser dans notre vie. C'est donc à nous de choisir notre propre voie. Je pense que la Bosnie-Herzégovine a un avenir très prometteur grâce à son potentiel et à la richesse de son histoire. Je pense que seuls les individus peuvent changer les choses, car les politiciens, l'État, tout n'est qu'un concept. Je pense que le véritable changement commence avec nous, avec les gens qui établissent des contacts, qui travaillent en réseau, qui font des choses ensemble, qui assurent un meilleur avenir pour nous tous. Et si je n'ai pas la possibilité de croire fermement en l'avenir le plus brillant de mon pays, je n'arriverai à rien. Je crois que si je parviens à inspirer un enfant d'un groupe de maternelles que nous accueillons les matins, si j'apporte quelque chose de différent et de meilleur à ce seul enfant, alors c'est comme si j'avais sauvé des milliers de maternelles.





Ademir Kenović, 74 ans, est originaire de Sarajevo. Il est réalisateur et producteur de films. Photographié ici sur le pont piétonnier qui mène au quartier Grbavica où l'action de son prochain film est située.

J'ai choisi cette photographie avec cette protection antichar dans la rue. Elle me rappelle la guerre et donne une idée de tout ce que les gens d'ici ont vécu. Le pied dévasté d'un immeuble d'habitation — le Loris, malheureusement une image commune que vous pouviez voir ici pendant ces malheureuses années : 92, 93, 94, 95, 96...

Et cette photographie de 1996, le début du tournage de mon film *Le Cercle parfait*. Pour moi, c'est absolument stupéfiant de voir tous ces gens, de voir de bons amis qui ne sont plus avec nous. Et d'une certaine manière, ces photos ont l'air si réalistes, comme s'il n'y avait pas de photographe ou d'appareil photo derrière elles, elles sont juste apparues comme une chose naturelle. En ce qui concerne toutes les autres photographies que j'ai vues, elles sont si réelles, convaincantes et vivantes, sans aucun désir spécifique d'impressionner, elles documentent la situation telle qu'elle est. Elles sont impressionnantes pour moi, car je me retrouve dans une ambiance dans laquelle je ne voudrais jamais que quelqu'un d'autre se retrouve, et dans laquelle j'ai été extrêmement malheureux d'être en mesure de faire un film. Mais c'est ainsi.

En même temps, nous nous parlons maintenant en octobre 2024, dans une situation où je dirais qu'un quart des pays du monde est dans une situation similaire. Il y a des guerres partout. Il y a ces luttes d'intérêts de petits groupes de personnes qui font des choses agressives qui sont totalement inacceptables à tous points de vue. Et cela ne me rappelle pas seulement cette situation, qui s'est produite ici il y a 30-35 ans, mais aussi la malheureuse situation contemporaine de l'état des affaires dans le monde d'aujourd'hui. Ce ne sont que quelques dizaines de personnes qui encouragent ce genre d'horreurs, qui tuent et rendent malheureux beaucoup de gens, beaucoup d'enfants, beaucoup de victimes innocentes.

Ce printemps de 1996 est une situation étrange. Nous nous trouvons dans une ville complètement dévastée, mais en même temps, nous éprouvons un énorme sentiment de soulagement, de bonheur, nous ne sommes plus des cibles, vivant et respirant d'une manière ou d'une autre avec une volonté très libre, de nouvelles façons de se comporter, de marcher, de courir, de se tenir debout, ce qui était inimaginable pendant près de quatre ans.

Lorsque nous avons formé ces groupes, étudiants, amis, collègues, cinéastes et autres personnes qui voulaient participer à ce que nous appelions le SAGA (Sarajevo Group of Authors), nous leur avons dit que quelque chose d'absolument inimaginable était en train de se produire sous nos yeux et que nous devrions le documenter, et ce, tous les jours, tant que cela ne s'arrêtera pas. Nous avons ainsi récolté 600 heures de matériel vidéo documentaire, avec lequel nous avons réalisé de courts documentaires qui ont été vus dans différents endroits du monde. Curieusement, nous ne les avons pas montrés à Sarajevo avant 1995 parce que personne n'était intéressé par ces films, puisque les gens vivaient la même chose.

Le long métrage *Le Cercle parfait*, que nous avons commencé à tourner au début de l'année 1996, ne faisait pourtant pas partie de nos plans. J'ai fait venir chez moi mon ami Sidran, malheureusement aujourd'hui décédé, et je lui ai dit : « Faisons un scénario. » Il m'a dit : « Comment pouvons-nous, il n'y a rien à dire à ce sujet... Ce n'était qu'une horreur. » J'ai dit : « Mais tu te souviens, qu'est-ce que tu m'as dit quand ta femme a quitté la ville pour l'Allemagne ? Tu m'as dit : *Pour moi, la paix a déjà commencé.* » C'était sa première réaction. Puis je lui ai dit : « Mais ta fille aussi est partie. » Il m'a dit : « Pour moi, c'était l'horreur, la tragédie. » Alors tu vois, on a une comédie et une tragédie. Et puis quelque chose de magnifique, nous avons la fin de la guerre en même temps, alors nous tenons un film. Puis je lui ai parlé de ces enfants qui s'étaient occupés de lui et de son ami Marco ; ils avaient en quelque sorte adopté ces deux enfants qui n'avaient pas de parents. Je me suis donc dit : « Peut-être que ce mélange de ces deux choses pourrait donner naissance à un film. » C'est ainsi que tout a commencé, et bien que nous ayons sous la main des histoires vécues, nous voulions créer une fiction.

Pour les jeunes acteurs, il n'était pas facile de trouver des enfants à Sarajevo. Nous avons commencé à les chercher avant la fin de la guerre. Les jeunes étaient encore dans les écoles de substitut, dans les maisons, les sous-sols. Nous sommes donc allés voir des centaines d'enfants, jusqu'à ce que nous trouvions ces deux-là. L'acteur principal est un très bon ami de longue date, Mustafa Nadarević, je voulais qu'il joue le rôle de Sidran. Le travail avec Mustafa Nadarević a été fantastique, parce que c'était un acteur extraordinaire, et un acteur qui amène beaucoup à son personnage, à tout le contexte de tournage. Je me souviens que nous avions une scène où Mustafa tenait les deux enfants par la main et ils se donnaient la réplique. Un gamin répondait immédiatement, puis il demandait quelque chose d'autre. Et l'autre gamin l'interrompait. J'étais stupéfié. Ils étaient tous synchronisés, et j'ai découvert ensuite qu'il leur donnait des signaux en leur pressant les mains. Mustafa jouait donc le rôle de plusieurs personnes en même temps.

Malgré tout, je tiens à dire ceci : la seule chose que je souhaite vraiment, c'est de ne jamais avoir eu l'occasion de tourner ce film. J'aimerais que cette situation ne se soit pas produite. Et je souhaiterais toujours que personne d'autre n'ait cette opportunité. Et comme je vous l'ai déjà dit, malheureusement, il pourrait y avoir beaucoup de films dans une situation similaire à Sarajevo dans ce monde, à cause de ces mauvaises personnes dont j'ai parlé. Je n'aime pas utiliser des mots indécents, mais ils mériteraient toutes sortes de mots de ce genre.

Après *Le Cercle parfait*, j'ai surtout travaillé sur des formes plus courtes et des séries télévisées, et j'ai produit 15 à 20 films au cours de cette période. J'étais donc très heureux d'être producteur, mais lorsque j'ai lu le roman *J'ai été un imam*, de l'écrivain Damir Ovcina, je me suis dit que j'aimerais le mettre en scène. L'auteur a vécu la guerre en tant que prisonnier de guerre, du premier au dernier jour, et il a rédigé une sorte de mémoire sous la forme d'un roman, qui était en fait les mémoires de tout le groupe de personnes qu'il connaissait. Il s'agit de l'histoire d'un jeune homme de 18 ans qui est arrêté dans le quartier de Grbavica, occupé par l'armée des Serbes de Bosnie. Il y a vécu en tant que travailleur forcé. Il a vécu différentes choses inimaginables, dont la plupart sont horribles, comme nettoyer *les sites*, c'est-à-dire transporter les personnes tuées dans le quartier jusqu'à la colline pour les enterrer. En même temps, il vivait dans un immeuble déserté avec seulement deux autres personnes, tout juste sur la ligne de front : une grand-mère et sa petite-fille, qui était professeure de russe dans les écoles locales. Elle avait 25 ans et elles s'occupaient de lui, lui donnant d'abord du café, puis un peu de nourriture, lavant ensuite ses vêtements et tout le reste. Puis cette enseignante est venue dans son lit. Pour ce garçon de 18 ans et demi, les trois années suivantes ont été un paradis nocturne, en contraste avec ses journées d'enfer.

Cette histoire m'attire parce qu'elle montre que dans la plus grande horreur du métal et de la pierre, si vous mettez la graine d'une petite fleur fragile, elle prendra racine quelque part et finira par l'emporter et briser ce métal horriblement dur et casser la pierre. L'humanité et l'émotion l'emporteront, parce que c'est naturel et parce que la vie l'emporte toujours.

Cela m'a fait repenser à mon film, *Le Cercle parfait*. Je me demande toujours si le garçon à la fin du film devrait survivre. Car nous étions trop stressés, trop choqués, trop émotifs pour nous soucier de l'avenir. Nous voulions vivre ce présent brutal tel qu'il était. Vous savez, tout le monde demande au réalisateur s'il ferait la même chose aujourd'hui, et tout le monde répond « Oui, je ne changerais rien ». Mais moi, je changerais la fin pour que le garçon survive *parce que les enfants survivent*. Et ce serait le message, ce qui est logique.





Elma Čaušević Mujezinović, 45, est une sculptrice originaire de Sarajevo. Elle a choisi de se faire photographier à l'intersection où elle a échappé à la mort après avoir été blessée par un tireur d'élite embusqué à Grbavica.

Tout d'abord, je dois dire que je suis la mère d'une adolescente qui a le même âge que moi pendant la guerre. C'est donc un parallèle intéressant à faire aujourd'hui. J'aurais pu choisir tellement de photographies, parce qu'elles me relient à la guerre de Sarajevo. Nous marchions partout dans la ville. Mais ces photos en particulier sont très importantes pour moi. La première avec la voiture est de Dobrinja, cette rue se trouve juste derrière l'immeuble où je vis, et où j'ai vécu pendant la guerre. Aujourd'hui, tous ces bâtiments ont été réparés et rénovés. Je promène mon chien ici chaque jour, et je ne pense plus à cette époque. C'est quelque chose qu'on refoule la plupart du temps. Toutes ces images et ces émotions que nous avons vécues. Mais cela ressort à certains moments, lorsque nous sommes déclenchés. Ce syndrome de stress post-traumatique est tellement, tellement ancré en moi. Il fait partie de ma vie quotidienne.

Cette autre photographie est la plus difficile pour moi. C'était *Sniper Alley*. À droite on voit le musée national de Bosnie-et-Herzégovine et plus loin la faculté de philosophie. Au coin de la rue entre les deux édifices, on m'a tiré dessus. C'était un mois avant l'accord de paix de Dayton. Si le sniper m'avait touchée deux fois, j'aurais été la dernière enfant tuée dans cette guerre.

Habituellement, je me rendais à l'école avec mon père et ma mère en voiture, mais ce matin-là, nous sommes allés chercher ma tante chez ma grand-mère. Deux de mes cousines devaient aussi se rendre à l'école, mais nous ne pouvions pas mettre tout le monde dans la voiture, de crainte d'avoir une contravention. On nous disait, « Ça fait trois ans et demi que ça dure, mais nous devons avoir des règles. On ne peut pas tout excuser à cause de la guerre. » Une bêtise... Mon père hésitait et j'ai alors insisté pour marcher avec mes cousines. Il m'a dit : « N'allez pas tout droit. » J'ai répondu : « Bien sûr, nous ne sommes pas stupides. Allez, ne nous traitez pas comme des enfants... »

On s'est mises en route. Ce n'était pas notre intention d'aller tout droit, mais quelques rues plus loin, une de mes cousines s'est rappelé qu'elle devait arriver plus tôt pour un examen. Elle voulait prendre le chemin tout droit. Après s'être disputées quelques minutes, comme je suis toujours la médiatrice, j'ai tranché : « Nous devons nous dépêcher. Nous devons décider. » Nous avons commencé à marcher très vite et d'un seul pas. À un moment donné, j'ai eu l'impression que quelqu'un me soulevait la tête physiquement par le menton. C'était très effrayant. Et quand j'ai levé la tête, j'ai vu ce panneau qui disait : « Par là ! Sniper! » À ce moment-là, j'ai dit : « Les filles, j'ai eu ce sentiment... » Et l'une d'elles a dit : « J'ai un mauvais pressentiment. Je ne veux pas aller là-bas. Tu es folle. » Et l'autre a dit : « C'est bon. Je dois y aller. Vous faites le tour. Je vais aller tout droit. »

Il faut comprendre qu'à ce moment de la guerre, toute l'artillerie avait été retirée. Nous savions donc que la fin de la guerre était proche, mais les tireurs d'élite tiraient encore sur les gens. Nous n'étions donc pas insouciantes, nous avions juste peur de l'école. Imaginez un peu. Alors j'ai dit : « D'accord, on y va tout droit. » Et je me suis placée physiquement du côté où les tireurs étaient embusqués. Nous avons donc couru à tous les grands carrefours, parfois six voies de larges. Et puis quand on est arrivées à ce carrefour (elle soupire). On parlait de choses et d'autres, des garçons, de l'école, on rigolait. Or, ma mère travaillait au Musée national de Bosnie-Herzégovine devant lequel nous devons passer. Et nous avions plus peur d'elle que du sniper. Si elle nous avait vues là (elle rit), quelle colère !

Quand nous sommes arrivées à la rue, elle était très étroite, avec de buissons et des arbres de chaque côté. Son apparence nous a trompées. On se croyait protégées. Nous n'avons pas couru dans cette rue. Nous marchions et en un instant, j'ai eu une sensation incroyable, paranormale, comme le toucher au menton. Ma conscience s'est allumée : « Vous êtes en danger ! » Je n'ai pas entendu le son, j'ai juste senti : « Tu es en danger. Quelqu'un vous observe. » Et je me suis tournée vers la droite et j'ai reconnu l'édifice que j'avais vu aux nouvelles et j'ai dit : « Les filles, courez ! Courez ! »

À ce moment-là, j'ai fait une grande enjambée et la balle est passée à travers ma jambe arrière. Mon esprit s'est emballé et je me suis dit : « Que s'est-il passé ? Quelque chose a traversé mon muscle. » Puis j'ai entendu le son et j'ai réalisé que j'avais été touchée par un sniper. Je me suis dit : « Oh, un sniper m'a tiré dessus ! Bon, maintenant je dois tomber. » L'esprit pensait trop. Et je suis tombée. J'avais un portfolio avec mes dessins dans mon bras droit, c'est ce qui m'a sauvé parce qu'il ne pouvait pas voir ma hanche. Et il n'a tiré que sur ma jambe.

Par la suite, à l'école, en quatrième secondaire, deux ans après ce moment, on nous enseignait à nous aider nous-mêmes, à aider les autres, en temps de guerre. Et on expliquait comment le sniper calcule le rythme du piéton, puis il tire sur les hanches, les clouant au sol. Puis la deuxième balle les achève. Mon sniper n'avait pas vu ma hanche à cause du portfolio, sinon l'histoire aurait été bien différente.

Quoi qu'il en soit, je me suis retrouvée au sol, mais très calme. J'étais comme un petit philosophe. J'avais le temps de réfléchir. Je ne pensais pas qu'il pourrait me tuer, en fait. À ce moment-là, j'ai senti — je n'ai pas entendu, mais j'ai senti — l'autre balle qui est passée à côté de ma tête. La poussière du sol m'est montée au visage et la réalité m'a frappé de plein fouet. L'animal en moi a émergé, cet instinct incroyable.

J'ai soudainement vu ce qu'il voyait à ce moment-là. Je ne sais pas comment, je ne sais pas pourquoi. Je me suis vue allongée dans la rue, et je l'ai vu à travers l'objectif du sniper. C'était à la fois effrayant et incroyable. J'ai commencé à crier. Ce n'était pas un cri. C'était... (elle s'arrête) quelque chose qui est sorti, pas de mon ventre, mais du ventre de la terre. J'ai su qu'il ne plaisantait pas avec moi, mais qu'il pouvait me tuer. Et comme je me voyais ainsi, j'ai compris qu'il n'y avait rien entre nous.

J'ai pensé qu'il m'avait peut-être laissée partir, parce qu'il m'avait manqué, mais la vérité est bien plus sombre. Chaque nid de snipers était supervisé par les autres snipers, de notre côté. Ainsi, ils n'avaient le temps de tirer que deux balles, puis ils s'enfuyaient, pour sauver leur vie. Il m'a donc manquée.

Je me suis levée, j'ai tenu ma jambe. Elle était ensanglantée. Je boitais, mais je pouvais courir. Je suis sortie de la rue en criant. J'ai complètement perdu la tête. J'étais hors de mon corps. Je paniquais. J'ai couru vers les filles, derrière un autre bâtiment où nous étions en quelque sorte en sécurité. Et j'ai crié, crié et crié. Et l'une d'entre elles a hurlé : « Arrête de crier ! Arrête de crier ! » C'était comme une gifle dont j'avais besoin pour revenir à moi. Nous avons rapidement attaché la jambe avec du tissu et nous sommes allées dans la rue pour essayer d'arrêter les voitures. Il s'est alors passé quelque chose de très grave, presque pire que la balle. Au moins 30 voitures sont passées sans s'arrêter. Personne ne voulait s'arrêter, parce qu'ils ne voulaient pas salir leur voiture avec le sang. Ce moment précis a été un moment formateur de tout mon schéma de vie : cette notion subconsciente que je ne suis pas digne d'aide et que je dois tout faire par moi-même. Je ne demande jamais d'aide. Je suis très, très forte. Et je contrôle tout. J'ai dû faire beaucoup de travail sur moi-même pour comprendre pourquoi.

Et à ce moment-là, j'ai vu ma mère. Elle est sortie du musée quand elle a entendu la balle. Elle a pensé : « Mes enfants ! » Elle savait, d'une certaine manière elle savait. Elle nous a vues, mais elle ne pouvait pas traverser le couloir de tireur. Une petite voiture m'a alors embarquée avec une cousine, l'autre est restée pour accompagner maman à l'hôpital. Le chauffeur était très, très gentil, et très confus. Il a demandé : « Où est-ce que je vous emmène ? » J'ai dit : « Au bord de la mer. (Elle rit) Où d'autre ? » Je ne plaisantais pas ; j'étais furieuse et j'étais en colère. J'en suis désolée aujourd'hui, parce qu'il était si gentil.

Heureusement, l'hôpital était tout près. Ma mère m'a rejointe dans la salle d'opération. J'étais tellement en colère. Ils essayaient de trouver le trou. C'est la chose la plus douloureuse de ma vie, parce qu'il n'y avait pas d'anesthésie. C'était une pratique courante à Sarajevo. Je me tirais les cheveux en répétant : « Pourquoi moi ? Je fais tout ce que je dois faire. J'essaie d'aider. Pourquoi moi ? Pourquoi maintenant ? » Et à un moment donné, le docteur m'a dit : « Patron, vous abîmez vos cheveux, vous abîmez vos boucles. » Il essayait de blaguer pour me détendre un peu, vous savez. Et soudainement, je suis devenue calme et j'ai eu une perspective plus large.

Jusqu'à ce moment-là, je me sentais comme une victime. Mais depuis cet instant précis, j'ai reçu une deuxième chance, et je devais la saisir. Je me suis sentie comme une survivante, comme une personne qui a été touchée et ratée. Ça aurait pu être une blessure très, très grave parce que l'artère, le nerf et l'os, tout est très proche l'un de l'autre, mais seul le muscle a été blessé. En même temps, j'étais

reconnaissante : « Tu as des cheveux, tu as une tête, tu es en vie. » Et je me suis dit : « Bon, maintenant, sois forte. Maintenant, concentre-toi et tout ira bien. » Et tout s'est bien passé. J'ai eu beaucoup de chance.

Il m'a fallu beaucoup de temps, des années de travail pour en arriver au moment où je peux en parler, sans pleurer à chaudes larmes. C'est l'expérience la plus traumatisante de ma vie. Et elle m'a marquée de tant de manières, bonnes et mauvaises. Mais j'en suis très reconnaissante. En fait, je n'ai jamais maudit les snipers. Je ne suis pas devenue cette personne haineuse. Je ne hais pas les Serbes en me disant : « Ils sont tous pareils. » Non, non. Je n'ai pas à penser ça, parce que c'est le karma qui s'occupe de tout. Et grâce à mon expérience, j'ai pris ma responsabilité parce que j'avais choisi d'aller tout droit. Je savais que ça aurait pu arriver. Donc, dans cette optique, je ne pouvais pas blâmer le monstre qui a fait ça parce que je savais qu'il le ferait.





Jim Marshall, 55 ans, est un photographe originaire d'Écosse. Travailleur humanitaire auprès des enfants en Bosnie-Herzégovine depuis 1994, il vit à Sarajevo depuis 1996. Photographiée devant l'hôpital où son fils est né.

C'est une histoire de transformation. Transformation de l'espace physique et des conditions de sécurité à Sarajevo, et comment ces changements transforment aussi les gens. Et comment ça m'a changé. Cet endroit sur la photographie est situé juste à côté de l'intersection principale de Sarajevo, une intersection à quatre voies en plein centre-ville. Ce carrefour était l'un des endroits les plus dangereux de la ville, car il était très large à traverser. Il a donc connu trois étapes.

Pendant la majeure partie du siège, des conteneurs de transport y avaient été empilés pour protéger les habitants des tirs de tireurs d'élite (*snipers*). Mais un certain général Michael Rose, commandant de la FORPRONU et homme arrogant, a décidé de retirer les conteneurs pendant le cessez-le-feu de Jimmy Carter, afin que la ville retrouve un peu son aspect normal. Évidemment, lorsque le cessez-le-feu a été rompu, il y avait encore des tireurs d'élite et plus aucun conteneur maritime. C'était donc un endroit extrêmement dangereux pendant le siège.

À Sarajevo, la situation évoluait en 1996. Beaucoup disent que c'était une période d'espoir. Je ne parlerais pas d'espoir à proprement parler, je pense que c'était juste une énorme soupape de sécurité. Les gens ont dû s'adapter, se transformer pour ne plus être terrifiés. Après la fin du siège, l'espoir n'a vraiment duré que jusqu'au tournant du siècle, peut-être jusqu'en 2001 ou 2002. Mais ensuite, quand les gens ont progressivement compris que les principaux acteurs politiques de la guerre étaient toujours au pouvoir et exerçaient encore tout contrôle et toute l'influence, cet espoir a commencé à s'estomper.

La signature de l'accord de Dayton en novembre 1995 avait préparé le terrain pour l'échange de territoires, qui n'a été finalisé qu'au printemps 1996. La ville n'a été libérée qu'après la rétrocession de Grbavica, qui était depuis 1992 sous occupation politique et militaire. Il y avait quatre autres quartiers, mais celui-ci était très, très proche du centre-ville. Et comme Sarajevo est une ville longue et étroite, Grbavica était un énorme obstacle au passage quotidien des habitants.

Et en raison de l'animosité évidente et compréhensible au sein de la ville, il était possible d'aller à Grbavica avant la rétrocession, mais les gens ne le faisaient pas, car il y avait trop de rancœur. Je ne connais pas les statistiques, mais je dirais que 60 à 70 % des *snipers* de la ville provenaient probablement de Grbavica. Grbavica avait donc cette réputation et cette aura de danger et de haine. Je pense que ça persiste encore aujourd'hui. Je connais encore des gens à Sarajevo qui refusent de s'attarder à Grbavica, parce que ça leur donne la chair de poule. Car il ne s'agissait pas seulement de tirs isolés, mais de crimes contre l'humanité perpétrés à Grbavica, notamment de viols collectifs, et les habitants de Grbavica, encore aujourd'hui, n'aiment pas y séjourner. Ils ont donc toujours l'impression que c'est un endroit maudit.

Mais revenons aux photos. Je connaissais très bien cet endroit parce qu'en 1995, j'ai visité les deux tours Unitic détruites. La tour avant était complètement inoccupée. La tour arrière abritait plusieurs ONG et diverses agences. L'environnement de travail était bien étrange, car c'était un édifice en ruines. Parfois, surtout en cas de bombardements intenses, on entendait des chutes de pierres dans les étages supérieurs. Je me souviens avoir dîné un jour avec le personnel — je partageais un bureau avec Équilibre, l'ONG française — et les balles traversaient les murs de gypse. Tous les jours, je devais descendre cette rue et me rendre au bureau, ce qui se faisait généralement avec le directeur d'Équilibre de l'époque, Sylvain, un Français. C'est très important pour l'histoire de cette transformation : après quelques semaines, Sylvain et moi avons pris l'habitude de descendre la rue, de marcher derrière le bâtiment. On courait jusqu'au coin de la rue, on reprenait notre souffle derrière les bâtiments, on jasait de ce qu'on avait fait la veille,

etc., puis on se mettait à courir. La course était bien longue. C'était à découvert sur environ 250 mètres. Alors, on courait, et après quelques semaines, on courait, mais on continuait à avoir cette conversation. Des trucs banals, du genre « Tu sais, j'ai vu une fille vraiment belle hier soir. Ah oui. Vraiment. » Et on jasait de ça pendant tout ce sprint dans la rue. Une fois arrivés aux bâtiments de l'autre côté, on s'arrêtait pour reprendre notre souffle, parce qu'ensuite il fallait courir jusqu'au bâtiment d'en face, exposé au quartier de Grbavica. Et c'était mon quotidien.

À mi-chemin entre cette intersection et les tours Unitic se trouvait Opća Bolnica, l'hôpital militaire. C'était un endroit bien étrange pendant le siège. C'était très malaisant, car des ambulances arrivaient constamment. Et souvent, des Volkswagen Golf et des camions-citernes transportaient les blessés à l'hôpital. L'hôpital était entouré de sacs de sable, et il y avait ce cortège incessant de victimes de tireurs d'élite et de bombardements.

Je pense que le problème est que des situations comme celles que je viens de décrire, des situations anormales, deviennent normales, et puis du jour au lendemain, on se retrouve dans ce qui était censé être un environnement normal et on a l'impression que c'est anormal. En 1996, on tournait au coin du carrefour et on regardait frénétiquement autour de soi pour voir s'il y avait un danger. Mais c'était des mois après la fin du siège. Et on commençait à se sentir gêné d'avoir un comportement bizarre en public. Cette rue et ce carrefour, pendant de nombreuses années, m'ont semblé étranges à cause des courses et des tirs. C'est à ce carrefour même que j'ai vu mon premier mort, abattu par un *sniper*. Je crois que c'était en mars ou avril 1995. Juste sur le trottoir qu'on voit sur la photo. Et puis l'hôpital m'a toujours hanté aussi. Ce flot incessant de blessés qui y étaient transportés.

Dix ans après 1996, en 2006, mon fils est né dans cet hôpital. C'était au tout début janvier. Il neigeait légèrement. Je me souviens de chaque détail de cette journée. Et depuis ce jour, cet hôpital, la rue qui l'entoure, et tout le quartier, représentent la vie pour moi, et non plus la mort. Ils représentent la vie. Et ça ne veut pas dire que j'ai oublié ces victimes, celui tué par un *sniper* et d'autres dont je ne sais même pas le visage ni s'ils ont survécu au voyage à l'hôpital. Mais évidemment, ces gens resteront toujours dans mes pensées, et dans celles de la ville elle-même ; c'est le processus de la vie et de la mort. Il faut se concentrer sur la vie, car c'est le plus grand hommage qu'on puisse rendre aux morts : ce qu'on leur doit, c'est de vivre. C'est tout ce que j'ai à dire.

BIBLIOGRAPHIE

- Abadžić, A. (2022). *Sarajevo The Longest Siege*. Modul Memorije.
- Alessi, E. J. et Kahn, S. (2023). Toward a trauma-informed qualitative research approach: Guidelines for ensuring the safety and promoting the resilience of research participants. *Qualitative Research in Psychology*, 20(1), 121–154.
- Associated Press. Thousands of Bosnian Serbs attend rally denying genocide was committed in Srebrenica in 1995. (2024, 18 avril). *Associated Press*.
- Azoulay, A. (2008). *The Civil Contract of Photography* (1 st pbk. ed). Zone Books; Distributed by The MIT Press.
- Azoulay, A. (2012, 2024). *Civil Imagination: A Political Ontology of Photography* (Revised and expanded second edition, L. Bethlehem, trad.). Verso.
- Azoulay, A. A., Ewald, W., Meiselas, S., Raiford, L. et Wexler, L. (2023). *Collaboration: A Potential History of Photography*. Thames & Hudson.
- Barthes, R. (2016). *La chambre claire : note sur la photographie*. Gallimard.
- Barton, K. C. (2015). Elicitation Techniques: Getting People to Talk About Ideas They Don't Usually Talk About. *Theory & Research in Social Education*, 43(2), 179–205.
- Benjamin, W. et Mannoni, O. (2019). *Petite histoire de la photographie suivi de Une photo d'enfance*. Éditions Payot & Rivages.
- Beshty, W. (dir.). (2015). *Ethics*. Whitechapel Gallery The MIT Press.
- Bouvier, N. et Vernet, T. (1992). *L'usage du monde*. Éd. Payot.
- Boym, S. (2001). *The Future of Nostalgia*. Basic Books.
- Brunet, F. (2017). *La photographie : histoire et contre-histoire*. PUF.
- Callahan, S. (2023) *Reframing the Archive—International Conference on Photography and Visual Culture*.
- Caruth, C. (1996). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Johns Hopkins University Press.
- Casemajor, N., Lamoureux, È. et Racine, D. (2016). Art participatif et médiation culturelle. Typologie et enjeux des pratiques. *Les mondes de la médiation culturelle, Volume 1 : approches de la médiation*.
- (collectif). (2021). *25 Years After Dayton—Path for a Democratic and Prosperous Bosnia and Herzegovina*. Heinrich Böll Foundation, Office for Bosnia and Herzegovina, Northern Macedonia and Albania.
- (collectif). (2010). *Historijski Muzej Bosne i Hercegovine - History Museum of Bosnia and Herzegovina 1945–2010*.

- Dagnino, E. (2022). *Unsafe Goražde*. Kuma International Center for Visual Arts from Post-Conflict Societies.
- Dagnino, E. (2023). *Sarajevo: 1992–1996*. Kuma International Center for Visual Arts from Post-Conflict Societies.
- Dekoninck, F. (2024). *Between Fears and Hope: photographs & récits*. Hemeria.
- Desanti, J.-T. et Mondzain, M.— J. (2003). *Voir ensemble*. Gallimard.
- Didi-Huberman, G. (2009). *Survivance des lucioles*. Minuit.
- Enwezor, O. (2008). *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art* (1. ed). Steidl.
- Farr, I. (dir.). (2012). *Memory*. Whitechapel Gallery The MIT Press.
- Fontcuberta, J. et Fernandez, É. (2022). *Manifeste pour une post-photographie*. Actes Sud.
- Gafić, Z. (2010). *Quest for Identity* (1 st ed). De. MO.
- Graziani, S. et Princen, B. (2024). *La vie des documents — La photographie en tant que projet*. Centre canadien d'architecture.
- Groom, A. (2013). *Time*. Whitechapel Gallery The MIT Press.
- Guasch, A. M. *Reframing the Archive—International Conference on Photography and Visual Culture*. (2023).
- Hedges, C. (2003). *War Is a Force that Gives Us Meaning [Paperback]* (Reprint edition). Anchor.
- Huyghebaert, Céline. (2022). *De tous nos corps*. Centre Turbine.
- Imamović, D. (2017). *Sevdah*. Vrijeme.
- Jammes, L., Surya, M. et Dobbels, D. (1994). *Sarajevo n'est en réalité le nom de rien qui puisse être représenté*. Flammarion 4 Association française d'action artistique Galerie du Jour-Agnès B. [etc.].
- Jurgenson, N. (2019). *The Social Photo: On Photography and Social Media*. Verso Books.
- Kracauer, S., Cornille, S., Orsoni, C., Blanchard, D. et Zinfert, M. (2013). *Sur le seuil du temps : essais sur la photographie*. Presses de l'Univ. de Montréal.
- Kraske, M. (2020). *Usher in a New Era for the Citizens, Remove the Ethno-Cartels from Power*. Heinrich Böll Foundation—Bosnia and Herzegovina, Northern Macedonia, Albania.
- Laforce, E. (2021). *Occuper les distances : essai* (1re édition). Leméac.
- Lanzmann, C. (2001). Le monument contre l'archive ? *Les cahiers de médiologie*, N° 11(1), 271-279.
- Lanzmann, C. (1985). *Shoah*.
- Leslie, C. (2020). *A Balkan Journey*. Graphical House Publishing.

- Lévy, B.-H. (2001). *Réflexions sur la guerre, le mal et la fin de l'histoire* (1. éd). Grasset.
- Lowe, P. (2018). *Traces of Traces: Time, Space, Objects, and the Forensic Turn in Photography*. *humanities*, 7(3).
- Lowe, P. (2022). *Photography, Bearing Witness and the Yugoslav Wars, 1988–2021: Testimonies of Light*. Routledge.
- Mbembe, J.-A. (2013). *Sortir de la grande nuit : Essai sur l'Afrique décolonisée*. La Découverte.
- McLuhan, M. et Gordon, W. T. (2003). *Understanding Media: The Extensions of Man* (Critical ed). Gingko Press.
- Mehmedinović, S. (1998). *Sarajevo Blues* (A. Alcalay, trad.). City Lights Books.
- Meister, S. H., Kozloff, M., Arbus, D., Friedlander, L. et Winogrand, G. (2017). *Arbus, Friedlander, Winogrand: New Documents, 1967*. The Museum of Modern Art.
- Merewether, C. (2006). *The Archive*. Whitechapel Gallery The MIT Press.
- Morrison, K. et Lowe, P. (2021). *Reporting the Siege of Sarajevo*. Bloomsbury Academic.
- Sacco, J. (2003). *The Fixer: A Story from Sarajevo*. Drawn & Quaterly.
- Sacco, J. (2005). *War's End: Profiles From Bosnia 1995–1996*. Drawn & Quaterly.
- Sacco, J. (2010). *Safe Area Goražde: The War in Eastern Bosnia, 1992 - 95* (9. softcover print). Fantagraphics.
- Sarajevo Times. (2025, 31 mars). The Latest Demographic Data Reveal Concerning Trends in BiH. *Sarajevo Times*.
- Schaffner, I. et Winzen, M. (1998). *Deep Storage: Collecting, Storing, and Archiving in Art*. Prestel.
- Simic, O. (2024) *Ethnocentric Yugoslav War Commemorations Taint the Future, Experts Warn*. Balkan Insight
- Sontag, S. (1977). *On Photography*. Farrar, Straus and Giroux.
- Sontag, S. (2003). *Regarding the Pain of Others*. Picador.
- Suljagić, E. (2023). *Srebrenica MCMXCV*. Vrijeme, Zenica.
- Tinkler, P. (2021). *Intimate Relationships with Shirley Baker's photos of Manchester and Salford: The Mnemonic Potential of Documentary Photos*. *Visual Studies*, 36 (4–5), 348–363.
- Turčilo, L. et Buljubašić, B. (2017). *Media and Shrinking Space in Bosnia—Herzegovina: Silenced alternative voices*. Heinrich Böll Foundation, Office for Bosnia and Herzegovina, Macedonia and Albania.
- Wieviorka, A. (1998). *L'ère du témoin*. Plon.