

Danièle Méaux

# Enquêtes

Nouvelles formes de photographie documentaire

Filigranes Éditions



Louis Buiza, San Quentin Point, 1902.

## Déambulation

Les vues de la série *San Quentin Point* sont manifestement le fruit de longues marches exploratoires. Mais l'activité de la déambulation se trouve encore plus ostensiblement convoquée dans *Candlestick Point*. Les images de cette série ont été réalisées entre 1986 et 1989. Elles montrent une zone laissée à l'abandon, réputée dangereuse, située non loin de San Francisco, près de l'aéroport et d'une ancienne usine de construction aéronautique. Nul plan rapproché, dans cet ensemble. Buiza s'en tient à de larges vues qui permettent parfois de situer le terrain vague par rapport à une étendue plus vaste : on discerne par exemple, par-delà les terres abandonnées, à l'arrière-plan, la mer, des zones industrielles ou des habitations. Toutes les photographies sont prises à la hauteur d'un homme qui se tient debout, de sorte que le ciel est bien plus présent que dans les vues de *San Quentin Point*. La ligne d'horizon arrive au mi-temps des photographies. La profondeur de l'espace représenté, qui va du lieu où se tenait le photographe jusqu'à l'endroit où la terre touche le ciel, suggère une marge de progression de l'opérateur au sein du territoire ; comme y a insisté Michel Collot, l'horizon est en effet toujours

rapporté à la position dans l'espace d'un sujet doué de mouvement<sup>33</sup> ; chaque avancée de ce dernier induit un recul de cette ligne – où se fait la suture du sol et de l'air.

Parfois un chemin diffin au milieu des immondices et des monticules de terre suggère, au sein de l'image, une trajectoire possible. L'ouverture vague de cette piste, face au spectateur, l'incline à projeter un déplacement pédestre au sein du site. Le terrain ne paraît pas accessible à des véhicules motorisés. Il se trouve des lieux habités du rythme et de la durée de la marche qui a été nécessaire à la découverte progressive de ce terrain vague. L'évaluation des distances se fait à l'aune de ressources corporelles, dont elles ne sont pas dissociables. Les vues proposent au regard un espace physique et arpenté.

À cela s'ajoute, dans l'ouvrage, le fait que les images de format paysage, placées en vis-à-vis, souvent se répondent pour suggérer une continuité : le spectateur tend à franchir du regard la césure blanche qui sépare les vues pour imaginer une étendue large et englobante. Parfois les pages du livre peuvent même se déplier afin de permettre la juxtaposition de trois ou quatre photographies : c'est dès lors presque un panorama qui s'étale sous les yeux de l'observateur, un continuum spa-



Louis Buiza, Candlestick Point, 1905.

33. Michel Collot, *L'Horizon fabuleux*, tome 1, Paris, José Corti, 1983, p. 12.



Bertrand Stoefen, « Apes, massif du Saint-Guyhard, glacier du Rhône, 2013 », in *Rhodie*, 2015.

plonger leur regard dans une gorge profonde<sup>8</sup> ; à Châteaufort-du-Rhône, c'est un pont métallique qui amène un groupe de visiteurs à surplomber la rivière<sup>9</sup>. Au sein des images réalisées, revêtement des organisations spatiales qui font écho au point de vue de l'opérateur. Ce dispositif (qui confère à l'observateur une vision surplombante) est celui du belvédère, de l'italien *bello* (beau) et *vedere* (voir). L'antrait de Stoefen pour cette organisation du regard n'est pas récent, puisqu'il lui a antérieurement consacré deux séries : *Autour du belvédère* (2002-2005) et *Belvédère* (2006). Le surplomb qui permet d'embrasser l'espace renvoie à une ambition de compréhension de l'intrication des phénomènes, naturels et artificiels, inanimés et humains ; il les fait dialoguer les uns avec les autres, dans un milieu ressenti comme complexe.

Le protocole de prise de vue adopté est contraignant. Il cantonne les déplacements de l'opérateur aux voies carrossables ; il lui interdit la discrétion – les sujets photographiés ne pouvant ignorer sa présence. Stoefen confie d'ailleurs dialoguer souvent avec les personnes présentes, sollicitant leur accord pour la prise de vue ou leur demandant de « rejoindre » certaines situations. À bien

8. *Ibid.*, p. 41.  
9. *Ibid.*, p. 72.



Bertrand Stoefen, « Leuk, Umfangungsentasse, cuisine et belvédère sur la forêt de Finges, 2013 », in *Rhodie*, 2015.



Bertrand Stoefen, « Dômes-Chorvieux, le canal de drainage au Grand Lemp, le débarras d'Herbiers et chemin de halage, 2009 », in *Rhodie*, 2015.



Gabriello Basilio, Stefano Boeri, double-page, Italy – *Cross Section of a Country*, 1998.

suivi d'un échec de l'installation telle qu'elle a été présentée au sein du pavillon italien de la Biennale de Venise en 1996. Les quinze pages suivantes contiennent un texte théorique très dense de Boeri. Puis, viennent les six blocs de photographies correspondant aux sections éboulées ; chacun d'entre eux est annoncé par une image satellite de la découpe concernée, à laquelle succèdent des vues prises en son sein (leur nombre variant de 16 à 20). Il s'agit toujours de plans d'ensemble, en noir et blanc, dont la définition poétique et le contraste marqué avoient la vigueur graphique. L'espace urbain y est tranché de lignes verticales et de perspectives puissantes, ponctué de masses qui s'opposent et se répondent.

Les images sont présentées en pleine page, sans marge, se jouant abruptement à la plume du livre de façon à provoquer des effets de poursuite et de rupture, à engendrer des rimes et des rythmes diversifiés. Des rencontres et des conflits sont ainsi créés, à la manière dont le poète Eisenstein dans sa théorie du « montage productif ». La puissance cinématique de ces agencements est renforcée par l'omniprésence du réseau routier – qui, par ses configurations aussi bien que par ses fonctionnalités, travaille à la sensation de la mobilité. Le livre se



clôt par une postface de Mario Folini, directeur de la section italienne de la Biennale ; ce texte comme la vue de l'installation proposée au début de l'ouvrage rappelle explicitement ce dernier à l'événement que constitue la Biennale et tend, si besoin en était, à ancrer les prises de vue dans un questionnement concernant l'aménagement, l'urbanisme et l'architecture.

L'écrit de Boeri – « The Italian Landscape: Toward an "Eclectic Atlas" » – ne manifeste aucune ambition « littéraire », au sens communément attribué à cette épithète ; autrement dit, il n'apporte pas au travail photographique la caution des « Belles Lettres », pour le tirer vers le champ de la « poésie » ou de « l'expression individuelle » (comme c'est le cas dans maints livres de photographie). Il ne s'agit pas pour Boeri de paratexter le livre de l'extérieur, mais bien d'y participer. Le texte éditorial, informel, mobilise les savoirs de l'architecture et de l'urbanisme pour traiter tout à la fois des modalités d'aménagement des zones suburbaines en Italie, de la procédure adoptée pour la réalisation du travail mené en commun et des photographies réalisées par Basilio. Cet écrit ne constitue donc pas un discours auxiliaire, sis dans une « zone de transaction »



Catherine Poncin, *Étape de combats antiaériens. Vue de réception, Belfort, 2008.*



Catherine Poncin, *Étape de combats antiaériens, 2008.*

106

pluque du Centre de Lewarde) que Catherine Poncin reprend et interroge. Dans *Corps de classe*<sup>12</sup> (1999), ce sont des photographies solitaires (rassemblées dans le fonds photographique du Musée Dauphinois de Grenoble) qu'elle recadre et réagence. Plus tard, la série *1418. Échos, versus et graphies de batailles*<sup>13</sup> (2014) combine des photographies de cartes postales (envoyées du front) à des fragments de la correspondance écrite sur leur verso et les croise à des vues de dommages de guerre.

À chaque fois, ce sont des clichés vernaculaires qui sont manipulés et re-photographiés par Poncin<sup>14</sup>. Tâches, jaumissement et usure des tirages anciens engendrent une forme d'opacité du regard qui vient renforcer la sensation d'une distance séparant l'observateur des personnes ou des choses représentées; le désir de reconstitution s'en trouve attisé, sans pour autant véritablement aboutir. L'attention se porte sur la particularité même des sujets que les procédures d'appropriation font ressortir sous les yeux du spectateur. L'image obtenue par le biais d'un entrecroisement – qu'il soit argentique ou numérique – procure le sentiment que quelque chose du passé peut, bien après la prise de vue, être ressenti en son sein afin d'être ré-souvert à un propos neuf. Le rempli semble ainsi pouvoir activer un sens enfoui – auquel est conférée une puissance inédite, alors qu'il était tapi là depuis longtemps. La « post-photographie » se fait dès lors enquête au sein des archives; elle paraît pouvoir engendrer une autre approche du passé, animée par la singularité de destinées ordinaires, en partant des vestiges contenus au sein du présent. Elle se tient donc très près de « l'étrange alchimie » décrite par Farge « qui organise un lien entre le passé et le présent, en dehors de la Mémoire organisée [...] ».

Les procédures appliquées par Poncin au sein des archives relèvent de deux grandes catégories: certaines tiennent de l'agrandissement (et donc du recadrage), d'autres de la mise en relation (et donc du montage). Il est remarquable qu'il s'agisse là de deux opérations qui se trouvent mobilisées de façon récurrente dans le cadre de la recherche scientifique ou de l'enquête policière<sup>15</sup>, de

12. *Ibid.*, p. 64-77.

13. Catherine Poncin, *1418. Échos, versus et graphies de batailles*, Trévies, Éditions, 2001. Les positions à l'été polonoite à Bologny du 23 mai au 23 juin 2001.

14. Il ne faut certainement pas au hasard que genre, une telle démarche se trouve en ce qui concerne un intérêt pour la « culture visuelle » aux États-Unis puis en Europe, disqualifiant les approches jugées par trop dérivées de l'histoire de l'art.

15. Achete Farge, *La Chambre à deux lits et le condonier de Tolbiac*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 2000, p. 117.

16. Jean-Pierre Mouney, « Face à l'évidence à travers les images, les arts, les médias », in Danielle Mousaïa, *Revue des Études Humaines n° 136: Les Formes de l'Enquête*, 2018.

107



Mathieu Palmot, *Le Grand Enchaînement, 2007.*

158

159