



**HAL**  
open science

## La photographie comme utopie d’une perception différente du réel”

Danièle Méaux

► **To cite this version:**

Danièle Méaux. La photographie comme utopie d’une perception différente du réel”. Revue des Sciences Humaines, 2013. hal-03356481

**HAL Id: hal-03356481**

**<https://hal.science/hal-03356481>**

Submitted on 28 Sep 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## LA PHOTOGRAPHIE COMME UTOPIE D'UNE PERCEPTION DIFFÉRENTE DU RÉEL

*15021*, ouvrage publié en 2000 aux éditions L'Amourier, combine des photographies de Jérôme Schlomoff et un texte de François Bon<sup>1</sup>. Il s'agit d'un livre mixte, entretissant étroitement les mots et les images selon une formule qui s'est considérablement développée dans le dernier quart du vingtième siècle. L'essor de ce type de publications est contemporain de l'expansion de travaux critiques et théoriques sur la photographie, de la création d'un certain nombre d'institutions destinées à promouvoir cette dernière, de son intégration au sein de l'université (ainsi que de la création d'écoles spécialisées). L'assemblage des clichés et des mots attire dans la mesure où il permet le questionnement de chacun des deux modes de représentation comme l'exploration de la productivité de leur rencontre<sup>2</sup>. Cette combinaison intéresse aussi bien - selon des perspectives différentes - des photographes, des écrivains que des artistes, de sorte qu'elle est propice à une forme de confusion des champs<sup>3</sup>. La collection « Écrit sur l'image<sup>4</sup> », créée en 1981, se fait une spécialité de cette relation croisée ; plus tard, la série « Carnet de voyages<sup>5</sup> » promeut un semblable dialogue ; les éditions « Le Temps qu'il fait » publient aujourd'hui régulièrement de tels livres mixtes.

*15021* est un ouvrage à deux voix qui n'a pas été « artificiellement » constitué, puisqu'il est né d'un vécu partagé : de septembre 1998 à avril 1999, François Bon et Jérôme Schlomoff font ensemble, chaque jeudi, en train, les trois cent cinquante-deux kilomètres du voyage entre Paris et Nancy ; tandis que le photographe réalise des prises de vue, l'écrivain prend des notes selon un protocole précis qu'il explicite dans *Paysage fer* (autre ouvrage tiré de la même expérience, au sein duquel les images sont absentes) : « Ne pas relire, accumuler seulement ces notations d'instant, puisque le train, de jeudi en jeudi, en permettra la répétition, que ne changeront, mais lentement, que le cycle perceptible des saisons et de la lumière<sup>6</sup>. » François Bon s'astreint à ne jamais retoucher son texte, à toujours aller de l'avant, dans une observation réitérée des lieux ; il reprend ainsi à son compte une contrainte induite par le déplacement ferroviaire, dont il fait un levier d'investigation et d'écriture. Ces trajets vécus en commun ont également débouché sur des présentations publiques au cours desquelles

---

<sup>1</sup> François Bon, *15021*, L'Amourier, 2000. Désormais, les références à cet ouvrage se feront dans le corps du texte au moyen de l'abréviation Q suivie du numéro de page.

<sup>2</sup> Alain Montandon parle à cet égard d' « iconotexte ». Voir Alain Montandon, *Iconotextes*, Paris, Ophrys, 1990.

<sup>3</sup> Voir Danièle Méaux, « Livres de photographies et de mots : un espace de brouillages et d'interférences » dans *Livres de photographies et de mots*, Caen, Minard, « Lire & voir », 2009, p. 7-18.

<sup>4</sup> Aux Éditions de l'Étoile.

<sup>5</sup> Chez le Point du jour Éditeur, à partir de 1995.

<sup>6</sup> François Bon, *Paysage fer*, Lagrasse, Verdier, 2000, p. 12.

l'écrivain lisait à haute voix, tandis que les diapositives de Jérôme Schlomoff étaient projetées. Un film intitulé *Paysage fer* a enfin été réalisé peu après par François Bon et Fabrice Cazeneuve<sup>7</sup>.

Au sein de cet ensemble de travaux nés de la même expérience, la particularité de *15021* tient au fait que le texte ne s'attelle nullement, dans cet ouvrage, à qualifier les paysages perçus à travers les vitres du train, mais se tourne délibérément vers le commentaire des images. Ce dessein se trouve d'emblée revendiqué dans le sous-titre : « Écrits de François Bon sur trente-cinq photographies prises du train Paris-Nancy par Jérôme Schlomoff de septembre 1998 à avril 1999 ». Autrement dit, *15021* n'est aucunement le doublon de *Paysage fer*, paru la même année ; c'est des clichés dont il va être question, et plus largement semble-t-il de la photographie, dans son aptitude singulière à interroger le monde. Si la prise de vue emblématise chez François Bon la tension d'une écriture vers le réel<sup>8</sup>, il est également loisible d'appréhender *15021* comme un écrit sur la photographie.

### **La différence d'avec le voir**

Outre l'image allongée présente sur la couverture<sup>9</sup>, l'ouvrage comprend trente-cinq photographies de format carré. Celles-ci figurent régulièrement sur les pages paires, tandis que les pages impaires sont réservées au texte. L'ouvrage est divisé en 28 chapitres, dotés d'un titre, le plus souvent composés d'une image et d'un bloc verbal lui faisant pendant ; parfois néanmoins le texte se prolonge sur deux pages paires, enjambant ainsi dans son flux une seconde photographie ; il arrive aussi (très rarement) que deux, voire trois vues soient placées face aux mots. En tout cas, le retour régulier des vues sur les pages de gauche, le débordement occasionnel du texte qui s'étend alors successivement sur deux pages de droite, engendre un rythme. Les clichés en noir et blanc montrent des usines, des périphéries urbaines, des usines ou encore des champs vus du train ; souvent, les sites sont brouillés par les effets de la vitesse ou les reflets s'accrochant aux vitres. Les textes sont toujours en rapport avec les vues qu'ils glosent ; cependant le propos excède vite la caractérisation d'une image singulière pour toucher à des questions un peu plus générales.

Les épreuves « en grain noir sur grain blanc » (Q, 15) sont commentées avec minutie ; elles sont appréhendées de manière très concrète, dans leur aspect matériel. L'écrivain fait ressortir

---

<sup>7</sup> Fabrice Cazeneuve et François Bon (texte et voix), *Paysage fer, le film*, documentaire de création, 52', production Arte et Imagine, décembre 2003.

<sup>8</sup> Danièle Méaux, « Le dispositif photographique comme paradigme d'une relation au monde » dans *François Bon*, Dominique Viart et Jean-Bernard Vray dir., Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, « Lire au présent », 2010, p. 225 à 234.

<sup>9</sup> Cette photographie correspond d'ailleurs au recadrage d'une image proposée page 6.

la structure formelle de certaines vues, l'effet géométrique engendré par les obliques des fils télégraphiques ou la verticale d'un pylône (Q, 11). Il remarque les conséquences de la mise au point, amenant certaines zones à la netteté tandis que d'autres demeurent plus confuses (Q, 7). Il commente, à plusieurs reprises, les distorsions dues à la vitesse du train, les effets fantasmagoriques qu'elle produit sur la surface sensible (le lecteur ne peut alors s'empêcher de penser à *La Prose du Transsibérien*, dont serait ici proposée une version toute photographique).

Par le biais des perceptions qu'elles ménagent, les photographies s'avèrent à même de susciter des réflexions plus générales sur les mécanismes de la vision. « Une tache blanche avec des lignes dans les arbres, et le mot caravane qu'on décide. » (Q, 15) : l'observation de l'image fait accéder à la conscience le fonctionnement habituel de la reconnaissance - qui n'est pas seulement une réception de *stimuli* par le sujet percevant, mais inclut d'emblée les projections mentales du spectateur, ce dernier n'identifiant les formes qu'en fonction de ce qu'il sait et de ce qu'il nomme<sup>10</sup>. Plus loin, ce sont des considérations sur la relativité de l'appréciation esthétique que des vues de châteaux d'eau déclenchent : « Il s'agit purement d'étudier le beau, proclamions-nous. De dire : ceci est beau. » (Q, 25) Sans doute, François Bon connaît-il les séries réalisées, depuis la fin des années 50, par Bernd et Hilla Becher ; dans les travaux de ces deux artistes allemands, les bâtiments industriels (châteaux d'eau, silos, tours de refroidissement...) sont abordés comme des sculptures anonymes (la rigueur conceptuelle n'excluant pas la nostalgie d'une culture en voie de disparition).

Mais c'est surtout sur la différence des clichés de Jérôme Schlomoff avec le monde, tel qu'il est vu à l'œil nu, qu'insiste l'écrivain. L'idée que la photographie n'est pas un *analogon* du réel a été maintes fois soulignée par la critique depuis la fin des années 70<sup>11</sup> ; il ne s'agit pas pour François Bon d'y revenir, mais de scruter les épreuves d'un œil attentif - naïf même pourrait-on dire, c'est-à-dire capable d'étonnement (pour reprendre le titre d'un ouvrage de Régis Debray concernant justement la photographie<sup>12</sup>) - de sorte que les différences d'avec le voir s'imposent : à propos de la première vue, fendue par l'oblique de la plaque d'immatriculation de la motrice : « s'il s'agit d'une locomotive, c'est déjà que nous la recomposons comme telle, mais jamais locomotive n'a été penchée sur terre [...] » (7) ; au sujet d'un poteau sombre et flou, barrant verticalement un cliché : « quand on voyait l'image surgir et disparaître, l'œil, le nôtre, ne garde pas le poteau de fonte du premier plan, quand la

---

<sup>10</sup> Ernst Gombrich, *L'Art et l'illusion* [1959], Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1987.

<sup>11</sup> Jean Arrouye, « Sémio-photo ou la mort de l'analogie » dans *Critique* n° 368, janvier 1978, p. 72-87.

<sup>12</sup> Régis Debray, *L'œil naïf*, Paris, Seuil, 1994.

photographie doit faire avec cette séparation brute. » (Q, 13) ; en ce qui concerne une façade dont l’empreinte exalte la platitude : « parce que la photographie traite le papier comme surface, viennent à paraître comme telles les surfaces du monde. » (Q, 27)

C’est donc l’aptitude de l’œil mécanique à surprendre le sujet percevant que François Bon met en évidence. Les caractéristiques techniques de la prise de vue sont données comme responsables de la révélation d’éléments jusqu’alors inaperçus. Si l’empreinte photochimique est à même de faire découvrir certains traits du réel, ce n’est pas parce qu’elle est « fidèle »<sup>13</sup>, mais bien au contraire parce qu’elle révèle de « l’in-vu » : « c’est de l’inconnu que produit la photographie [...] » (Q, 13). La relation avec le monde introduite par la photographie fascine François Bon, non à cause d’une prétendue « objectivité », mais en raison de la posture d’attente qu’elle instaure – l’opérateur étant le premier spectateur d’une image qu’il n’a pas entièrement prévue et qui est susceptible de l’étonner.

### **La praxis du photographe**

Cependant l’écrivain ne s’en tient pas aux produits finis que sont les images de Jérôme Schlomoff. Continuellement, il remonte en amont des clichés présentés dans l’ouvrage pour les articuler au travail concret qui a été celui de l’opérateur. Ce retour à la pratique même de la prise de vue permet de rappeler que l’ouvrage s’origine dans une expérience partagée (évoquée dans *Paysage fer*) ; mais c’est également une façon de poser l’empreinte comme indissociable de l’opération qui lui a permis d’exister. Là encore, on constate que le texte de François Bon est nourri - de manière directe ou indirecte - des travaux théoriques qui se sont développés depuis le début des années 80 et qui ont valorisé la notion d’« acte photographique »<sup>14</sup>. À compter de cette période, se sont multipliés les écrits qui se situent à la frontière de la théorie et de la littérature (qui ne s’adressent pas à un lectorat de spécialistes, mais qui incontestablement disent quelque chose de la photographie). C’est à cette veine qu’appartient en somme *15021*. C’était à ce type d’ouvrages que ressortissait *La Chambre claire* de Roland Barthes ainsi que les nombreux livres de Denis Roche ; plus récemment *Mummy mummies* d’Alain Fleischer (2002) ou *L’Instant et son ombre* de Jean-Christophe Bailly (2008) relèvent encore d’un tel brouillage catégoriel<sup>15</sup>.

---

<sup>13</sup> *15021*, p. 23 : « Le photographe lui-même, ce jour-là, ne sait pas ce qu’il fait : un photographe fou modifie ce qu’il photographie. »

<sup>14</sup> Henri Van Lier, *Philosophie de la photographie, Les Cahiers de la photographie*, Hors série, 1983 ; Philippe Dubois, *L’Acte photographique*, Paris, Nathan / Bruxelles, Labor, 1983 ; Jean-Marie Schaeffer, *L’Image précaire. Du dispositif photographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987.

<sup>15</sup> On pourrait encore penser aux textes que Pierre Michon a consacrés à des clichés de Samuel Beckett et de William Faulkner ; ces derniers figurent dans *Corps du roi*, Lagrasse, Verdier, 2002.

À maintes reprises, François Bon décrit donc la pratique de l'opérateur qui voyage à ses côtés. Il commente son usage du Rolleiflex :

Il ne s'agit pas d'un de ces appareils modernes qu'on doit se coller à l'œil, où l'électronique supplée aux réglages. Lui, il rembobine à la manivelle pour charger son film, il règle à la main son ouverture et sa vitesse. La vitesse même, parce qu'il s'agit de mécanique à ressort et miroir large sur les six centimètres sur six centimètres du film exposé, reste limitée (31).

L'écrivain mentionne la manière dont son ami, trajet après trajet, cherche à anticiper sur l'apparition des choses. Parfois, il décrit la gestuelle de son compagnon : « Le photographe est debout ; il tient l'appareil contre son ventre, le regard dirigé vers le viseur carré au dessus du boîtier. » (Q, 51) ; dans l'exercice de la prise de vue, le corps a son importance. La photographie apparaît aussi comme une *praxis* qui est étroitement conditionnée par la technique : Jérôme Schlomoff emploie « un appareil d'acier, fait avec précision, qui pèse » (Q, 31)<sup>16</sup>. C'est de l'action des photons sur la surface sensible que naît l'empreinte : « La lumière [...] offre à la surface du papier révélé le monde en volume qui est celui où on pense et marche. » (Q, 33)

L'écrivain confie s'être lui-même, au fil des trajets répétés, adonné à la photographie au moyen d'un appareil jetable : la mention de cette expérience met encore à l'honneur le « faire ». La prise de vue se trouve en outre mise en abîme dans certaines vues de Jérôme Schlomoff, où un appareil diaphane flotte sur le paysage appréhendé à travers les vitres du train (Q, 8) : ce sont alors les clichés eux-mêmes qui renvoient à leur genèse. D'une manière ou d'une autre, le représenté paraît indissociable de l'opération et du dispositif au moyen duquel il est obtenu. Le texte de François Bon met en évidence que l'image photographique, conditionnée par certains fonctionnements techniques, ne peut prétendre à l'« objectivité ». Elle propose une « vision du monde » qui est contrainte par les mécanismes de l'appareil - comme la perception des paysages est contrainte par le train « emmenant de force » (Q, 9) les deux voyageurs. Le monde en lui-même est inaccessible : il ne peut être approché qu'à travers l'aveu du dispositif au moyen duquel on le figure (et le perçoit).

Les modalités de vision ménagées par le voyage en train paraissent en tout cas à certains égards proches de celles qui sont déterminées par la prise de vue. Dans le compartiment comme dans le boîtier de l'appareil, la lumière arrive de l'extérieur pour pénétrer un espace clos ; dans les deux cas, le regard est cadré et étroitement conditionné par le flux temporel ; la vue est également isolée des autres sens. En outre, comme François Bon le mentionne à la fin de *Paysage fer*, le train emprunté est un TER, s'arrêtant à toutes les gares ; il est en passe

---

<sup>16</sup> On retrouve là l'intérêt souvent manifesté par François Bon pour tout ce qui est mécanique (auquel il est aisé de trouver des explications biographiques).

d'être remplacé par un TGV qui occultera la perception des sites ; à un véhicule de conception ancienne et relativement lent, fait écho le choix volontaire d'un appareil de prise de vue encombrant, peu moderne et peu rapide. L'un et l'autre engendrent une relation au monde relativement contrainte, une forme de lourdeur et de passivité qui est favorable à la réception : « parce que le corps est immobile, et que l'attente contraint le mental à la pure réception, au sens strict une attention. » (Q, 35)

### **Un dispositif emblématique**

Ce n'est pas l'aptitude de l'image achevée à transcrire le monde qui attire François Bon, mais la posture dans laquelle la prise de vue place l'opérateur, la relation même qu'elle instaure avec le réel. Le dispositif photographique s'offre comme le paradigme d'une attention au monde : « Alors seulement on met l'œil mécanique en avant de soi-même, pour voir. » (Q, 13). Mais cette ouverture au réel suppose l'acceptation d'une certaine passivité, puisque le fonctionnement de l'appareil conditionne la représentation et qu'en dernier ressort c'est aux choses, et à la lumière, que revient l'initiative : « Ce qui est présence dans la photographie, c'est la manière (ou l'illusion qu'on en a) que le monde se tendrait de lui-même pour s'offrir. » (Q, 37)

L'image enregistrée entretient (sans le satisfaire) le désir d'une saisie exhaustive des apparences : « La profusion de l'inventaire, la photographie nous en débarrasse, tout en permettant la même idée dense [...] » (Q, 27). Mais surtout, plus que tout autre mode de représentation, elle bénéficie d'une « approbation du réel, presque une habilitation » (Q, 33). L'épreuve, qui est acheiropoiète (non faite de main d'homme), « remplace le nom, ou la construction intérieure des peintres, par une poche où s'affirme encore le substrat du monde » (Q, 67). Elle fait même naître le mirage d'une connaissance du mode de présence des choses, en l'absence de l'être humain pour les percevoir : « comment se manifeste-t-il [le réel] dans la vision quand on n'y est plus pour le voir ? » (Q, 63).

La prise de vue emblématise ainsi une tension vers ce que Pierre Champion appelle « la réalité du réel<sup>17</sup> ». Elle suppose une conscience de la présence massive et inentamable que le monde oppose à l'homme. Souvent les écrivains ont formulé l'idée utopique d'atteindre le réel qui existe sans nous (même si ce désir ne peut être exprimé que par nous). « Comme ça se

---

<sup>17</sup> Pierre Champion, *La Réalité du réel. Essai sur les raisons de la littérature*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003.

fout de nous la nature ! Et quelle balle impassible ont les arbres, l'herbe, les flots !<sup>18</sup> », écrit Flaubert : cette remarque traduit l'émoi éprouvé devant la puissance d'un monde, exempt de transcendance, fait de consistances et de surfaces. Francis Ponge a su formuler le trouble ressenti devant les choses et leur « évidence muette opposable<sup>19</sup> », au sein de laquelle l'esprit peut s'abîmer

Cela dit, dans l'œuvre de François Bon, le réel visé n'est pas seulement concret et matériel, il est aussi économique et social ; aux objets sont toujours imbriquées des occupations humaines. Dans *Paysage fer*, et même dans *15021*, toute une activité industrielle révolue est liée aux paysages : usines, cimetières, ou cimenteries sont empreints des survivances du passé. C'est un mode de vie en voie de disparition, une identité sociale et géographique profondément ébranlée, que permet d'approcher la prise de vue, relayée par la machine ferroviaire et la contrainte scripturale adoptée.

D'autres dispositifs paraissent d'ailleurs, chez François Bon, susceptibles de favoriser un accès au réel. L'interview semble ainsi permettre de faire entendre la parole de ceux dont la vie a basculé lors de leur licenciement des usines Daewoo. Certaines parentés existent entre les entretiens transcrits dans *Daewoo*, et ceux qui sont rapportés par Pierre Bourdieu dans *La Misère du monde*<sup>20</sup>. L'interview est utilisée dans le champ des sciences humaines ; ces dernières peuvent également avoir recours à la prise de vue. Dans un cas comme dans l'autre, il s'agit d'une forme d'enregistrement : comme l'interview donne la parole à ceux qui ne l'ont ordinairement pas, l'empreinte photochimique donne la parole au monde. Les deux procédures entretiennent l'idée (utopique) d'une forme de présentation directe et immédiate des choses. Le dispositif de l'entretien, transcrit comme tel, vient questionner la capacité du roman à rejoindre la réalité sociale, comme le dispositif de la photographie vient interroger l'aptitude du texte à dire le paysage.

### **L'observatoire du visible**

Dans *15021*, alors qu'il cherche à caractériser le type d'attention au monde que lui procure le voyage ferroviaire (et la manière dont il choisit de l'exploiter au fil de ses trajets répétés), François Bon fait allusion aux travaux de l'Observatoire Photographique du Paysage :

---

<sup>18</sup> Gustave Flaubert, « Lettre à Louise Colet », 14 août 1853 dans *Correspondance*, t. 2, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1984, p. 393.

<sup>19</sup> Francis Ponge, « L'œillet » dans *La Rage de l'expression*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1976, p. 58.

<sup>20</sup> Sarah Sindaco et Benoît Denis, « Bourdieu est-il Bon ? L'entrevue en Sciences sociales et en littérature » dans Mélanie Lamarre et Émilie Brière dir., *Revue des Sciences Humaines* n° 299 : *Le Roman parle du monde. Socio-lectures contemporaines*, 2010, p. 32-43.

Un institut officiel a entrepris, dans notre pays, un relevé à long terme, selon les saisons, par des photographies prises à l'identique depuis une série arbitraire de points fixes, des mutations locales. Un rond-point, une impasse dans un lotissement, un bout de route tombant sur la mer. On reste collé à ces images parce qu'elles nous imposent la fixité et le déséquilibre : fixité de ce qui perdure, déséquilibre que rien jamais n'est pareil, quand bien même c'est un tas de graviers, un trottoir ou un arbre tombé qui marquent ce qui, si peu, change. (35)

Cette référence est importante car il s'agit justement d'un cas où la prise de vue est utilisée comme une procédure d'enquête, à certains égards parente d'autres modes de prélèvement ou d'échantillonnage employées dans le champ des sciences humaines, mais néanmoins pratiquée par des photographes qui sont des « auteurs » : il y a là une certaine proximité avec le travail de François Bon.

L'Observatoire Photographique du Paysage créé en 1991, à l'initiative du ministère de l'environnement, vise à « constituer un fonds de séries photographiques – prises de vues reconduites de façon identique à intervalles réguliers - permettant d'analyser les mécanismes de transformation des espaces et les acteurs qui en sont la cause, de façon à orienter favorablement l'évolution du paysage<sup>21</sup>. » Il s'inscrit dans la suite logique de la mission photographique de la DATAR (1984-1988)<sup>22</sup>, mais il est davantage pensé comme un instrument de réflexion sur l'évolution des sites que comme une proposition esthétique sur les paysages. Ce sont néanmoins des photographes reconnus qui sont sollicités (un bon nombre d'entre eux ayant déjà participé aux travaux de la DATAR<sup>23</sup>). Il y a aujourd'hui neuf « itinéraires » officiellement reconnus, au terme d'un accord entre le ministère et des partenaires locaux. Parallèlement, d'autres « observatoires » se sont créés sur des initiatives locales, sans soutien national<sup>24</sup>.

L'ambition du ministère est de constituer, par le biais de la photographie et grâce à l'adoption d'un protocole strict, un corpus d'images susceptible de servir d'outil d'analyse au service d'une action sur l'évolution des sites. Les contraintes de prise de vue ont tendance à réduire les possibilités d'expérimentation esthétique des photographes et à uniformiser les styles ; elles obligent certainement « les auteurs à faire preuve d'un peu d'humilité<sup>25</sup> ». Cependant un photographe, tel que Thierry Girard, constate que les contraintes de cette

---

<sup>21</sup> Présentation de « l'Observatoire Photographique du Paysage » dans *Séquences / Paysages* n° 2, ARP Éditions, 2000, p. 5.

<sup>22</sup> Voir *Paysages photographies, 1984-1988. La Mission Photographique de la DATAR*, Paris, Hazan, 1989.

<sup>23</sup> Entre 1992 et 1994, les photographes sollicités sont Sophie Ristelhueber, Raymond Depardon, Alain Ceccaroli, Dominique Auerbacher et Thibaut Cuisset (le seul qui n'ait pas participé à la mission de la DATAR). En 1997, une seconde fournée comprend, entre autres, Gilbert Fastenaekens, Anne-Marie Filaire, Jacques Vilet, Gérard Dalla Santa, Thierry Girard...

<sup>24</sup> C'est le cas en Alsace, par exemple, ou dans le parc naturel du Hainaut.

<sup>25</sup> Thierry Girard, « De l'observation des paysages, l'expérience d'un photographe » dans *Paysages en devenir*, Fabienne Costa et Danièle Méaux dir., Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, à paraître en 2011.

commande rencontrent ses recherches personnelles, tournées vers « une interrogation de la visibilité des choses et de leur lisibilité<sup>26</sup> ». Il remarque également que, si des modifications de diverses natures sont perceptibles au fil des « reconductions », la présence têtue du paysage, la persistance du même par-delà les interventions humaines tendent à s'imposer.

La référence de François Bon à l'Observatoire Photographique du Paysage n'est pas anecdotique ; dans une entreprise de cette nature, la prise de vue est exploitée comme dispositif à même de venir questionner le paysage, comme le regard nu est incapable de le faire. En outre, à la reconduction des photographies à partir d'un point de vue identique, fait écho la répétition des passages du train au sein des mêmes sites ; dans un cas comme dans l'autre, la réitération permet de saisir de subtiles différences ; selon des modalités qui ne sont pas entièrement analogues, le retour permet de percevoir la « fixité de ce qui perdure » (Q, 35) ainsi que d'infimes changements.

### **L'enchâssement des dispositifs**

Au sein de l'expérience partagée de François Bon et Jérôme Schlomoff, la photographie joue un rôle important : elle se fait l'emblème d'une attention portée au réel, d'un excentrement du sujet, tel que ce dernier paraît avide de concevoir les choses comme elles se présenteraient en son absence. Mais la prise de vue ne se présente pas seule, elle est associée au train, qui est « machine de locomotion » mais aussi « machine de vision<sup>27</sup> », et relayée par un protocole d'écriture, qui suit l'avancée ferroviaire sans autoriser de retouches sur les notations antérieures.

D'autres ouvrages récents mettent en scène de tels enchâssements de dispositifs, au sein d'entreprises qui visent peu ou prou à renouveler la perception habituelle des apparences. Ils ont en commun de transcrire des expériences effectivement vécues, associant la photographie – et la posture qu'elle emblématise par rapport au réel – à des protocoles contraints de découverte. Ces expériences envisagées en vue de leur relation dans un livre sont très concertées et les règles qui les régissent sont censées être capables de faire glisser le regard ordinaire vers une attention inédite. À chaque fois, le protocole est affiché avec insistance afin que soit mise en évidence la solidarité de la perception des choses et du (des) dispositif(s) qui l'autorise(nt).

---

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> Clément Chéroux, « Vues du train. Vision et mobilité au XIXe siècle » dans *Études photographiques* n° 1, novembre 1996, p. 73-88.

Grâce aux mots et aux photographies, *Les Autonautes de la cosmoroute* de Julio Cortázar et Carol Dunlop relate le trajet des deux écrivains de Paris à Marseille, à bord de leur camping-car : rien là que de très banal, si ce n'est que le déplacement se trouve régi par un protocole loufoque et astreignant ; les deux protagonistes doivent impérativement s'arrêter une aire sur deux, pour passer la nuit, de sorte que ce parcours autoroutier dure un mois. La règle adoptée entraîne une perception neuve de l'autoroute, les aires devenant des lieux de vie et d'observation. L'accent est mis, de façon répétée, sur cette contrainte ludique :

Je me souviens des règles de la marelle, des billes, de la toupie et de l'accès progressif à d'autres règles qui peu à peu m'enfermaient dans le monde des adultes : le *ludo*, les dames, les échecs : pièce-touchée-pièce-jouée, souffler-n'est-pas-jouer, tout minutieusement statué, inévitable et parfait, comme deux et deux font quatre ou les campagnes du général San Martin. Ainsi, aujourd'hui et les trente-deux aujourd'hui qui restent : on-ne-sort-pas-de-l'autoroute<sup>28</sup>.

L'évocation répétée des transgressions possibles de la loi établie fait ressortir sa rigueur. Le protocole constitue un dispositif de perception des choses qui double le dispositif de la photographie.

Il en va plus ou moins de même dans *Les Passagers du Roissy-Express*, qui relate le voyage de François Maspero et Anaïk Frantz sur la ligne du RER B, de Roissy à Saint-Rémy-lès-Chevreuse, moyennant une étape à chaque station :

[...] il avait pris un atlas mais bien sûr il n'y avait pas trouvé son affaire, alors il s'était rabattu sur la carte Michelin « Environs de Paris » [...], il avait souligné au feutre rose, luminescent, le tracé de la ligne B du RER, celle qui se coule à travers la région parisienne du nord au sud, ou plus exactement du nord-est au sud-ouest, de Roissy-Charles de Gaulle à Saint-Rémy-lès-Chevreuse, et regardé les pays ainsi traversés [...]<sup>29</sup>.

[...] Ensuite il avait consulté le plan du métro régional express et il avait vu que la ligne comptait 38 gares, y compris celles de la traversée souterraine de Paris, pour un parcours d'environ 60 kilomètres, et qu'à raison d'une gare par jour, en sautant celles de Paris et en en gommant quelques petites, ce serait près d'un mois qui lui serait nécessaire pour mener à bien un tel voyage. Un mois au cours duquel, avait-il décidé, il ne rentrerait jamais à Paris. [...] Ce serait un vrai voyage : chaque soir, il faudrait chercher un hôtel. Ou alors s'arrêter chez des amis<sup>30</sup>.

La contrainte de devoir régulièrement trouver un hébergement amène les deux protagonistes à prendre les lieux à rebours de leur utilisation habituelle ; il leur faut raccorder des lieux qui sont relativement proches à vol d'oiseau, mais fort mal reliés. Les images d'Anaïk Frantz émaillent le texte de François Maspero ; souvent l'écrivain commente la manière dont sa compagne de voyage réalise ses prises de vue. L'ensemble de l'ouvrage est

---

<sup>28</sup> Carol Dunlop, Julio Cortázar, *Les Autonautes de la cosmoroute ou un voyage intemporel Paris-Marseille*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1983, p. 47.

<sup>29</sup> François Maspero, Anaïk Frantz, *Les Passagers du Roissy-Express*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1990, p. 14.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 15.

tendu vers un renouvellement de la perception de sites que l'on ne regarde plus, car ils sont trop proches et dépréciés.

De tels enchâssements de dispositifs sont également recherchés par certains photographes. Thierry Girard déclare : « Mon travail s'est depuis longtemps constitué autour de l'idée d'un parcours contraint par un itinéraire plus ou moins élaboré [...] »<sup>31</sup>. Pour *D'une mer l'autre*<sup>32</sup>, c'est une droite tracée sur une carte qui détermine sa trajectoire. Sur la couverture de l'ouvrage, une diagonale vermillon, fendant un cliché aux tonalités glauques, symbolise cet itinéraire ; le photographe traverse la Creuse, le Maine-et-Loire, la Vienne, autrement dit des régions souvent jugées peu attractives, parfois appauvries ou désertées. Ce parcours contraint l'éloigne en tout cas des grandes voies de circulation, situées sur un axe Nord-Sud. Une autre fois, lors d'un voyage en Saintonge, c'est l'enroulement d'une spirale qui guide les pas du même Thierry Girard :

J'avais tracé sur ma carte, grossièrement, une sorte de spirale pour que le chemin qui me mène jusqu'à Saintes soit le plus long possible et ne recoupe jamais un lieu déjà traversé. Prosaïquement ce pouvait être la forme d'une cagouille, image concevable pour un voyage se faisant sous le signe de la lenteur<sup>33</sup>.

Là encore, l'itinéraire établi permet de rompre avec l'appréhension ordinaire des lieux<sup>34</sup>.

Les exemples pourraient être accumulés. D'une façon comparable, en août 1997, Dennis Adams et Laurent Malone, accomplissent une marche dans New York, depuis Manhattan jusqu'à l'aéroport Kennedy, en suivant une ligne droite tracée sur le plan de la ville ; au fil de ce parcours, lorsqu'un des deux comparses réalise un cliché, l'autre prend immédiatement après une photographie, avec le même appareil, sans viser, le dos tourné à son compagnon : les deux artistes effectuent une coupe dans le milieu urbain, comparable au « transect<sup>35</sup> » pratiqué par les géographes et susceptible de renouveler le regard habituellement porté sur les sites. Au sein de l'ouvrage qui transcrit cette expérience, les 243 paires des vues ainsi réalisées sont présentées tête-bêche dans l'ordre où elles ont été prises ; le texte se résume à quelques lignes portées (en anglais et en français) sur la tranche du livre ; il s'en tient exclusivement à la description de la procédure adoptée pour le déplacement comme pour les prises de vue.

---

<sup>31</sup> Thierry Girard, « La route de Tôkaidô » dans *Une Route, un fleuve. Itinéraires récents au Japon et en Europe Centrale*, catalogue de l'exposition organisée à la Galerie de la Marine à Nice du 5 décembre 1998 au 24 janvier 1999, Nice, Éditions de la ville de Nice, 1999, ouvrage non paginé.

<sup>32</sup> Thierry Girard, *D'une mer l'autre*, Paris, Marval, 2002.

<sup>33</sup> Thierry Girard, *Un Voyage en Saintonge*, Saintes, Abbaye aux Dames, 1995, ouvrage non paginé. « Cagouille » est un régionalisme pour « escargot ».

<sup>34</sup> Voir à cet égard Danièle Méaux, « Une autre manière de voyager » dans Philippe Antoine dir., *Voyages de la lenteur*, Caen, Minard, « Voyages contemporains », 2010, p. 179 à 198.

<sup>35</sup> Voir Roger Brunet, Robert Ferras, Hervé Thély, *Les Mots de la géographie. Dictionnaire critique*, Paris, Reclus – La Documentation française, 1996.

Le protocole, mis en place par Sophie Calle en 1981, est différent mais il règle également la découverte de réalités ordinaires : l'artiste se fait embaucher comme femme de chambre dans un hôtel ; cette position lui permet, lorsque les clients sont absents, d'accéder à leurs effets personnels et de les photographier. Les images réalisées sont très constatatives ; dans un ouvrage intitulé *L'Hôtel*, les vues sont associées en diptyque à l'inventaire verbal des bagages<sup>36</sup>. Là encore un dispositif d'observation spécifique prolonge le dispositif photographique, en même temps qu'il lui fait écho.

### **L'exploration du banal**

Toutes ces démarches ont en commun de fonctionner comme des expérimentations vécues, dans lesquelles l'écrivain, l'artiste ou le photographe est impliqué. Les auteurs se placent eux-mêmes dans une position qui, une fois définie, fait qu'ils perçoivent les choses d'une manière inédite<sup>37</sup>. Autrement dit, le protocole ayant été adopté, le sujet a une part d'initiative réduite et se trouve peu ou prou placé dans une posture de réception. Son comportement est à certains égards comparable à celui du photographe qui, ayant placé son appareil face au monde, laisse la lumière agir ; il attend de connaître le résultat de la procédure qu'il a initiée. Comme l'écrit François Bon, « ce que voit le photographe exige la photographie pour devenir vu » (Q, 13). Le positionnement expérimental - qui découle des protocoles élus, comme du fonctionnement même de la prise de vue - est mis au service de l'exploration de réalités banales. Que la tentative paraisse aboutir ou pas, la démarche en elle-même fait sens : elle symbolise l'immense effort requis pour vaincre la cécité créée par la routine – tant il est vrai que le quotidien est « ce qu'il y a de plus difficile à découvrir<sup>38</sup> ». Le protocole est d'ailleurs parfois envisagé avec humour ; chez Sophie Calle, ou encore chez Julio Cortázar et Carol Dunlop, la vanité - voire l'absurdité ? - de l'opération est par exemple patente ; reste cependant la tension qu'elle manifeste vers une autre manière de voir.

Dans le dernier quart du vingtième siècle, alors que les déplacements sont de plus en plus fréquents et que le monde tend à fonctionner de manière « globale », l'attention se déporte souvent vers le « local<sup>39</sup> », le particulier, l'ordinaire, dont la résistance et la complexité paraissent peut-être à même de contrebalancer ou d'exorciser un recul des différences. Dès 1947, Henri Lefebvre cherche à revaloriser les activités quotidiennes constituant la base de la

---

<sup>36</sup> Sophie Calle, *L'Hôtel*, Paris, Éditions de l'Étoile, coll. « Écrit sur l'image », 1984.

<sup>37</sup> À propos de ce type de démarches, Michael Sheringham parle d' « art du projet ». Voir Michael Sheringham et John Gratton dir., *The Art of the Project*, Oxford, Bergahn, 2005.

<sup>38</sup> Maurice Blanchot, « La parole quotidienne » dans *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1969, p. 355.

<sup>39</sup> Michel Serres, *Atlas* [1994], Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1996.

vie individuelle et collective<sup>40</sup>. Par le biais de l'approche sémiologique, Roland Barthes s'est intéressé à de nombreux aspects de la vie de tous les jours. Michel de Certeau a également contribué à un déport de l'attention vers la quotidienneté<sup>41</sup>. Georges Perec s'est penché sur « l'infra-ordinaire » : « ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, le bruit de fond, l'habituel<sup>42</sup> ».

Afin de revitaliser la perception du banal, Georges Perec envisage la mise en place de dispositifs contraints d'observation. Dans *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, c'est un protocole particulier, fait de stations prolongées place Saint-Sulpice à Paris, qu'il met en place, afin de piéger l'« infra-ordinaire ». Dans *Perec/rinations*, il propose des parcours tautogrammatiques (les noms de rue doivent commencer par la même lettre), monothématiques (rues à noms d'oiseaux, de villes, de musiciens...) ou encore alphabétiques (allant de A jusqu'à Z) conditionnant une nouvelle appréhension de la ville. Il offre au promeneur des procédures pour enrichir le répertoire de ses itinéraires et de ses perceptions, comme on étoffe les tournures de son langage.

Les entreprises de François Bon, François Maspero et Anaïk Frantz, Julio Cortázar et Carol Dunlop, Thierry Girard, Sophie Calle... participent de cet attrait pour le quotidien<sup>43</sup> : elles sont tournées vers l'observation de paysages banaux et dépréciés, de lieux considérés comme strictement utilitaires ou encore d'objets anodins. Et c'est parce que l'ordinaire, enfoui sous le voile de l'habitude, est difficile à percevoir que des dispositifs enchâssés paraissent nécessaires (sans être pour autant suffisants). Des procédures différentes se trouvent aboutées dans le dessein de briser la résistance du banal, de faire advenir le réel, sous le regard de celui qui, placé en embuscade, le traque. Et de cette posture d'attente de l'émergence des choses, la prise de vue se fait aisément l'emblème.

Danièle Méaux  
CIEREC, EA 3068, F-42023, Saint-Étienne

---

<sup>40</sup> Henri Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne*, Paris, L'Arche, 1947.

<sup>41</sup> Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien* [1980], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1990.

<sup>42</sup> Georges Perec, *L'Infra-ordinaire*, Paris, Seuil, coll. « Librairie du XX<sup>e</sup> siècle », 1989, p. 11.

<sup>43</sup> À maints égards, François Bon apparaît comme un héritier de Georges Perec. Voir à ce sujet, Manet van Montfrans, « Le quotidien chez Georges Perec et François Bon : enjeux et pratiques scripturales » dans Yvonne Goga et Mireille Ribière dir., *Georges Perec. Imagination et créativité*, Cluj-Napoca, Édition Napoca-Star, 2005.