



**HAL**  
open science

## Des “ oeuvres-enquêtes ”

Danièle Méaux

► **To cite this version:**

| Danièle Méaux. Des “ oeuvres-enquêtes ”. Ces lieux qui nous affectent, 2021. hal-03366787

**HAL Id: hal-03366787**

**<https://hal.science/hal-03366787v1>**

Submitted on 5 Oct 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.

## Des « œuvres-enquêtes »

Danièle Méaux  
Université Jean-Monnet, Saint-Étienne  
CIEREC EA 3068

Certains photographes se livrent aujourd’hui à des travaux qui se rapprochent de l’enquête, manifestant ainsi leur intérêt pour la société dans laquelle ils vivent et leur rejet d’une pratique artistique de type autotélique. Ils empruntent souvent aux méthodes des sciences humaines, qu’ils mobilisent à leur guise. Hal Foster a ainsi pointé la propension de nombre d’artistes contemporains à se comporter en ethnographes<sup>1</sup>.

Les photographes questionnent en particulier la relation de certaines personnes à l’espace dans lequel ils vivent ; afin d’approcher cette relation affective, ils recourent à des agencements qui conjuguent prises de vue et paroles rapportées. Les éléments collectés sont agencés en dispositifs, dont l’auteur s’efface pour laisser le lecteur/spectateur effectuer ses propres déductions. Il y a dispositif – note Philippe Ortel – « chaque fois qu’une structure s’ouvre sur de la conjoncture », « qu’une configuration est débordée par les effets qu’elle produit<sup>2</sup> ». Les installations (ou les livres) de Sophie Calle, Mathieu Pernot et Hortense Soichet – dont il sera ici question – proposent ainsi la combinaison d’images et de propos recueillis d’une manière ou d’une autre, entre lesquels aucun ciment n’est imposé ; leur association se fait matrice d’interactions possibles, invitant le récepteur à s’impliquer activement dans l’interprétation pour comprendre (et ressentir) la relation d’habitants singuliers à leur environnement.

### *Souvenirs de Berlin-Est*<sup>3</sup>

Après la réunification allemande, le sénat berlinois a créé une commission chargée de déterminer la démarche à adopter face aux édifices qui symbolisaient le pouvoir soviétique dans l’ancien secteur de Berlin-Est ; après examen, certains d’entre eux furent conservés, d’autres masqués ou encore démantelés. Sophie Calle s’intéresse à ces transformations et à la manière dont elles ont été éprouvées par les habitants. Pour chaque monument, l’artiste suit le même protocole : elle fait photographier le site actuel – où le monument a été occulté – et elle interroge les personnes vivant à proximité quant à la relation qu’elles entretiennent avec ce lieu et les

---

<sup>1</sup> Foster Hal, *Le Retour du réel. Situation actuelle de l’avant-garde* [1996], Bruxelles, La Lettre volée, 2005.

<sup>2</sup> Ortel Philippe, *La Littérature à l’ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Paris, Jacqueline Chambon, 2002, p. 346.

<sup>3</sup> Calle Sophie, *Souvenirs de Berlin-Est*, Arles, Actes Sud, 1999.

souvenirs personnels qui y sont associés. Au sein de l'installation<sup>4</sup> comme de l'ouvrage, elle juxtapose la photographie en couleur du site désormais vidé de tout indice du régime communiste, les témoignages verbaux recueillis et un cliché ancien, plus petit, en noir et blanc, montrant le monument avant son effacement. Les paroles rapportées révèlent des sentiments diversifiés qui vont de la satisfaction au regret, de l'indifférence à la sensation d'humiliation ou de désarroi, alors que la confrontation des photographies – anciennes et contemporaines – permet de mesurer l'ampleur de la disparition.

Les vues en noir et blanc sont des images d'archive, réalisées avant la chute du mur ; ternes et grises, elles affichent une absence de recherche esthétique. La couleur signe l'actualité des photographies qui montrent les sites débarrassés de tout signe commémoratif ; mais ces images, assez neutres, n'ont pas non plus été réalisées par Calle<sup>5</sup> ; elles cernent un espace vide et l'absence d'objet central tend à susciter la sensation d'un manque. La vue ancienne s'oppose en tout cas à la photographie la plus récente, faisant ressortir l'opération d'effacement qui a été menée : une forme d'amnésie a été imposée au territoire, habituellement dépositaire de la mémoire collective.

Figures 1 et 2 : Sophie Calle, *Souvenirs de Berlin-Est*, 1999 © Adagp Paris 2019.

Aux images sont juxtaposés les propos de personnes vivant au voisinage des monuments ; il s'agit de réponses apportées à un questionnement proche de celui des enquêtes menées dans le champ des sciences humaines. La monstration de chaque site (« avant » et « après » l'éviction des monuments) semble dès lors s'accompagner de la « comparution » d'un certain nombre de témoins. Les commentaires diffèrent : certains s'en tiennent à des propos neutres et constatifs, tandis que d'autres livrent des ressentis subjectifs. Certains habitants disent un regret, un malaise face à la disparition de ces objets, tandis que d'autres marquent la satisfaction d'une rupture ainsi concrétisée.

Il n'en reste que nombre des sujets interviewés expriment le sentiment d'une absence, d'un vide. À propos d'un buste de Lénine masqué devant l'ambassade de Russie, on peut lire : « [...] j'aimerais mieux qu'il soit là. Encore maintenant, quand je passe devant cette façade, je le cherche du regard<sup>6</sup>. » Au sujet du groupe de combattants anciennement situé dans la Hohenschönhauser Strasse, quelqu'un dit : « J'en garde encore une image mentale, et je scrute le

<sup>4</sup> Celle-ci a d'abord été présentée dans la galerie berlinoise de Matthias Arndt, puis au Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg en 1999.

<sup>5</sup> Elles ont été faites par deux photographes, Daniel Rückert et Christian Kerber, dont les noms sont mentionnés dans l'ouvrage.

<sup>6</sup> Calle Sophie, *Souvenirs de Berlin-Est*, *op. cit.*, p. 14-15.

paysage à sa recherche. Il y avait là un monument<sup>7</sup> ». Une forme de malaise est engendrée par l'excision d'un dépôt du passé, la suppression d'un lien avec l'Histoire collective. Un habitant affirme au sujet d'une colombe de la paix arrachée : « Je trouve que c'est bien dommage de l'avoir enlevée, parce qu'elle permettait d'engager le débat<sup>8</sup>. » De l'insigne de la RDA, autrefois placé sur la façade du Palais de la République, il est dit : « Cela devait être lundi matin à l'aube. Ils l'ont démolé avec un pied-de-biche. À présent il s'est évanoui et peut-être, avec lui, la possibilité de se souvenir<sup>9</sup>. » Les lieux amputés signent une forme d'amnésie imposée qui n'est pas sans susciter le trouble.

Les témoignages rendent également sensible la manière dont les « monuments » du passé se trouvaient incorporés dans la géographie subjective des habitants, dans leur relation physique à un espace vécu. Au sujet de la gigantesque statue de Lénine qui occupait le centre de la place des Nations-Unies, l'un d'entre eux déclare : « Notre logement le surplombait. Au onzième étage. Ainsi, le plus souvent, je le voyais de dos. À chaque fois que je le regardais du haut de mon balcon, il me bouchait la vue. Mais je m'étais habitué à lui et nous étions bien obligés de cohabiter, si je puis dire<sup>10</sup>. » Un autre confie : « À chaque fois qu'il m'arrive de passer par ici, je suis conscient de ce vide. J'étais encore petit lorsqu'on l'a construit. Je le voyais depuis le vingt et unième étage. Quand on descendait dans la rue, on disait : " On va voir Lénine." Vu de chez nous, il avait l'air plus humain, moins sévère. Lorsqu'on était en bas, à ses pieds, on se sentait écrasé<sup>11</sup>. » Un autre habitant déclare : « Toute cette situation, c'est comme si on vous réaménageait votre maison<sup>12</sup>. » C'est dire combien les lieux se trouvent investis d'émotions et d'habitudes<sup>13</sup> qui s'ancrent dans des points de vue concrets, des proportions matérielles, des repères et des trajectoires. L'espace vécu est une aire où le corps a pris « ses marques » ; il n'est ni beau, ni laid : ceux qui l'habitent se sont accoutumés à sa morphologie sur laquelle ils ont établi leurs réflexes et leurs gestes.

Les habitants de l'ex-Berlin-Est interviewés par Calle témoignent de ce processus d'accommodation physique. Ils se remémorent un espace apprécié à l'aune de leurs propre corps, lié à des déplacements quotidiens, à des visions éprouvées depuis des endroits déterminés ; cet espace apprivoisé est aux antipodes d'une étendue homogène et objective. Il constitue une zone mi extérieure, mi intériorisée<sup>14</sup> qui enveloppe et prolonge le corps, de sorte que la soustraction de

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 19-20.

<sup>13</sup> Jackson John B., *À la découverte du paysage vernaculaire*, Arles, Actes Sud, 2003, p. 135 à 137.

<sup>14</sup> Winnicott Donald W., *Jeu et réalité, l'espace potentiel*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1975.

certain éléments peut y prendre l'allure d'une amputation, dont la violence déclenche des émotions profondes et intimes.

Des souvenirs infimes, des réminiscences personnelles, viennent s'accrocher aux « monuments » disparus. À propos d'une grande statue de bronze représentant un soldat, placée dans le cimetière soviétique de Michendorf, un habitant confie : « Un détail entre tous me revient : ses ongles traités avec une grande finesse<sup>15</sup>. » La soudaine remontée de ce « gros plan », renvoie à une focalisation visuelle, ancrée dans la mémoire individuelle. À propos de la même statue, une autre personne déclare : « Une fois, j'ai passé ma main sous son manteau pour voir s'il était creux<sup>16</sup>. » Ce n'est plus une réminiscence du regard, mais un souvenir tactile qui est ici convoqué ; mais il s'agit encore d'un détail, qui n'a de poids que dans la sensibilité d'une individualité singulière. Les propos retranscrits exemplifient la manière dont les souvenirs s'avèrent consubstantiels d'une perception des lieux ; la vie affective et l'histoire de chacun se logent en des sites concrets et des zones minuscules. Si le temps passé reflue parfois vers le présent, c'est par le biais d'émotions liées à l'espace : « On croit parfois se connaître dans le temps, alors qu'on ne connaît qu'une suite de fixations dans des espaces de la stabilité de l'être<sup>17</sup> [...] » note Gaston Bachelard.

### ***Le Grand Ensemble***<sup>18</sup>

Mathieu Pernot a d'abord réalisé, à la chambre, des prises de vue de l'implosion de tours ou de barres d'immeubles des années 60-70. Les tirages en noir et blanc, de grand format, montrent les énormes bâtiments s'affaissant sur eux-mêmes dans un nuage de poussière ; chacune de ces photographies (réalisées à Mantes-la-Jolie, Roanne ou Dijon...) signe la disparition d'un gigantesque « paquebot » où de nombreuses familles vécurent. Étranges suspens d'un drame éphémère et pourtant colossal, ces vues s'avèrent très spectaculaires.

Ce premier travail conduisit le photographe à rechercher des cartes postales de grands ensembles, commercialisées pendant la période des trente glorieuses ; les cartes rassemblées par Pernot montrent parfois des constructions analogues à celles qui sont aujourd'hui détruites ; elles figurent d'autres fois les bâtiments mêmes que le praticien a saisis au moment de leur implosion. Mais ces images, aux bords dentelés ou lisses, aux tonalités vives et saturées présentent les ensembles des années 60-70 sous une tout autre facette. Souvent réalisées d'un point de vue surélevé, elles offrent une vue globalisante des sites, où de larges « espaces verts » s'intercalent entre des bâtiments massifs, mais propres et neufs. Frappe la structuration rationnelle d'aires

---

<sup>15</sup> Calle Sophie, *Souvenirs de Berlin-Est*, op. cit., p. 52.

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> Bachelard Gaston, *Poétique de l'espace* [1957], Paris, PUF, 1970, p. 27.

<sup>18</sup> Pernot Mathieu, *Le Grand Ensemble*, Paris, Le Point du jour Éditeur, 2007.

manifestement destinées à accueillir la vie – où se combinent constructions imposantes, pelouses, arbres, parkings et voies d'accès automobile ou piéton ; le ciel, d'un bleu saturé, contribue à égayer ces endroits. Si, sur les images, aucune figure animée n'apparaît au premier abord, ces sites paraissent relativement humains, dans la mesure où ils sont présentés comme des cadres de vie doués de commodités variées, comme sur les illustrations des catalogues de vente immobilière.

Figures 3, 4, 5, 6 et 7 : Mathieu Pernot, *Le grand ensemble*, 2007. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.

Pernot a, de surcroît, travaillé à isoler des personnages qui figuraient – minuscules et discrets – sur les photographies ; ces silhouettes (hommes, femmes ou enfants) ont été rephotographiées de sorte qu'elles apparaissent agrandies en des plan moyens, brouillées par les pointillés reconnaissables de l'impression de masse. Les postures traduisent le mouvement et les habitants, ainsi « ressuscités », entrent en dialogue avec les espaces représentés pour en infléchir la perception, en faire des lieux où l'on vit. À cela, se conjuguent des fragments de correspondance retenus par l'artiste au *verso* des cartes postales ; sur ces supports, des nouvelles sont données à propos de l'existence quotidienne, de la scolarité des enfants, des problèmes de santé, des naissances ou des anniversaires ; certaines informations concernent le temps qu'il fait ; figurent même parfois quelques bonnes blagues... Aux lieux représentés au recto, correspondent donc des éléments de vécu consignés au verso, les uns et les autres étant indissociablement liés par le support cartonné.

Par ailleurs, dans les textes, les nouvelles échangées sont souvent rapportées à des données spatiales. Quelqu'un note : « Nous sommes bien arrivés, dimanche soir, vers 8 h 45 mn. Dans les pelouses, il y a des gros amas de grêle<sup>19</sup>. » On lit ailleurs : « Je t'envoie une vue du quartier où je travaille (la croix montre l'agence). J'habite dans un de ces grands ensembles (à 5 mn du boulot)<sup>20</sup>. » C'est dès lors un trajet, une organisation quotidienne qui se trouvent suggérés. L'aménagement du site et le mode de vie se font écho : « Dans ma commune, j'ai beaucoup de camarades et il y a beaucoup d'immeubles<sup>21</sup> ». Les vécus s'incarnent manifestement dans des espaces dont ils ne sont pas détachables... à l'instar du recto et du verso d'une carte postale.

La satisfaction de vivre dans ces grands ensembles s'affirme parfois de manière explicite ; ainsi peut-on lire : « Admirez la beauté du site, couleurs, verdure<sup>22</sup>... ! » Ailleurs, apparaît la

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 87.

mention suivante : « J'ai fait une croix sur la vue, c'est là que nous habitons. Tu vois la grandeur des immeubles<sup>23</sup>. » Le geste graphique signe ici une forme d'investissement personnel de l'espace.

Au verso d'une autre carte, est inscrit :

Voici notre cité avec une des tours où nous habitons au septième. La résidence est une belle réalisation, les appartements sont confortables et très peu bruyants, des grands placards, chauffage par les sols, donc pas de place prise par les radiateurs. Trois grandes chambres, nous avons tout casé notre matériel (bien comme il faut). La pièce devant avec la petite loggia ce sont les cuisines, les stores jaunes les salles à côté le salon. À bientôt donc pour visiter notre nouvelle installation<sup>24</sup>.

Le plaisir d'un accès soudain au confort et à la salubrité se trouve ainsi livré.

Vues en couleur, figures humaines agrandies et fragments de correspondance prélevés au *verso* des cartes font ressurgir l'atmosphère d'une époque d'espoir et de confiance dans le progrès. Aux lieux s'accrochent dès lors une relative sensation de bien-être ; les espaces semblent ouvrir la possibilité d'un contentement éprouvé à habiter (et cohabiter). Les couleurs manifestent, à leur manière, cet optimisme. Des affects sont liés aux représentations mêmes que les habitants se font des lieux. La faille paraît donc profonde entre l'ensemble de documents (cartes, agrandissements des silhouettes animées et portions de correspondance) datant de la période des trente glorieuses et les grands formats en noir et blanc qui exhibent la violence apocalyptique des implosions : la période d'utopie – convoquée par l'archive – n'est pas sans éveiller une forme de nostalgie.

Dans l'œuvre de Pernot (comme dans celle de Calle), l'agencement des photographies et des paroles reprises pousse le lecteur/spectateur à examiner les espaces, non plus dans leur aspect morphologique ou socio-économique, ni dans leur dimension esthétique, mais en lien avec la manière dont les habitants y inscrivent des expériences, des projets, des joies ou des peines. Afin d'amener le récepteur à un partage de ces émotions, l'artiste combine des éléments diversifiés. Les dispositifs qu'il aménage interpellent le lecteur (ou le visiteur) et le pousse à se projeter dans l'expérience de personnes qui ont vécu au sein de ces grands ensembles.

Le livre comporte une première partie où les cartes postales en couleur sont présentées sur des pages séparées s'enchaînant par salves ; entre ces dernières, s'intercalent des vues d'implosion en noir et blanc qui occupent, quant à elles, des doubles pages. C'est dans une seconde partie de l'ouvrage qu'apparaissent les textes. Les phrases prélevées au verso des cartes sont toujours accompagnées d'une indication de lieu – « Gennevilliers (92 230). Quartier du Luth » ; « Pantin (93 – Saint-Denis). Les Courtilières » – et parfois d'une date. Les vues agrandies des silhouettes humaines, extraites des cartes, se trouvent disséminées au sein des deux parties du livre, en proportion équilibrée. Le lecteur/spectateur feuillète, chemine d'une page à l'autre,

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 118

articule somme toute, au gré de ses mouvements, indices visuelles et témoignages verbaux pour les faire résonner ensemble.

L'exposition<sup>25</sup> amenait à une monumentalisation accrue des scènes d'implosion ; l'écart se creusait alors entre ces photographies – qui « faisaient œuvres » – et la présentation des archives, plus petites et de natures hétérogènes. Si les dispositifs du livre et de l'exposition diffèrent, ils travaillent cependant tous deux à l'instauration d'une circulation entre le vécu, les affects et les lieux – les uns et les autres se trouvant inscrits dans une historicité économique et sociale. C'est le plus souvent à un tel croisement des mots et des images que s'attelle Pernot, dans des travaux qui se présentent comme des enquêtes, rappelant à certains égards celles que peuvent réaliser les sociologues, les anthropologues ou les géographes ; la mobilisation croisée d'enregistrements visuels (de quelque origine qu'ils soient) et de paroles rapportées rejoignent des méthodes employées dans ces disciplines. Dans le même temps, l'artiste renouvelle et déporte les questionnements, en interpellant la sensibilité du spectateur auquel est laissée une liberté d'interprétation et de projection, en s'exprimant également à partir d'un lieu qui n'est pas celui d'une autorité disciplinaire, avec ses procédures de validation et d'accréditation<sup>26</sup>. Sans coïncider avec elle, le travail de Pernot confine donc à la recherche, dont il vient nourrir les questionnements épistémologiques ; il pousse en tout cas le récepteur de ses œuvres à s'inscrire dans une dynamique d'interprétation et de compréhension du réel ; il l'incline à reporter ultérieurement sur d'autres types de lieux un regard plus attentif aux modalités de l'habiter et du ressentir qui leur sont intrinsèquement liées.

### *Aux Fenassiers*<sup>27</sup>

Depuis quelques années déjà, l'activité photographique d'Hortense Soichet porte sur les modes d'habitation et d'investissement de l'espace, dans une perspective confinante à l'anthropologie ; le plus souvent, elle combine prises de vue et entretiens libres, dont elle extrait des témoignages qui sont ensuite présentés au côté de ses images ; si la jeune femme expose, le livre se présente néanmoins comme son support de prédilection<sup>28</sup>. Elle a réalisé un premier travail d'enquête, consacré à des logements de la Zone Urbaine Sensible de la Goutte d'Or à Paris<sup>29</sup>. Dans le cadre de résidences ou de commandes, elle s'est intéressée à d'autres zones sensibles à

---

<sup>25</sup> L'ensemble a été présenté dans le cadre de l'exposition « La traversée » présentée à la Galerie du Jeu de Paume à Paris du 11 février au 18 mai 2014.

<sup>26</sup> Certeau Michel de, *L'Écriture de l'histoire* [1975], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2011.

<sup>27</sup> Soichet Hortense, *Aux Fenassiers*, Paris, Créaphis Éditions, 2012.

<sup>28</sup> Soichet Hortense, « Les territoires de l'ordinaire : photographies de logements et paroles d'habitants » in Danièle Méaux dir., *Revue des Sciences Humaines* n° 319 : *Espaces phototextuels*, 3/2015, p. 113-125.

<sup>29</sup> Soichet Hortense, *Intérieurs. Logements à la Goutte d'Or*, Grâne, Créaphis, 2011.



Montreuil en Seine-Saint-Denis, à Beauvais dans l'Oise ou à Carcassonne dans l'Aude<sup>30</sup> ; *Aux Fenassiers* présente une expérience de terrain menée au sein d'une cité située à Colomiers en Haute Garonne. Plus qu'un livre, il constitue un objet hybride dont les pages ne sont pas cousues, mais simplement tenues ensemble par un large élastique rouge. Sur les feuillets ainsi attachés, alternent des photographies de logements (vides de leurs occupants), des vues d'espaces extérieurs réalisées depuis l'intérieur des appartements et des paroles d'habitants ; deux petits fascicules se trouvent coincés entre les pages : le premier contient un texte court, présentant la démarche de l'artiste ; le second, un brève nouvelle d'Antoine Choplin : « Le garçon qui marche ». L'élastique retenant l'ensemble laisse le lecteur libre de ré-agencer autrement ces divers éléments. Cette possibilité concrète de redistribution des pièces se fait métaphore d'une autre forme d'intervention possible, cette fois plus mentale puisqu'elle relève de la réflexion et de l'interprétation.

Les photographies en couleur de format carré sont très sobres. Au sein des logements (souvent rudimentaires, mais jamais sales ou délabrés), chaque détail se fait indice d'un mode de vie, d'une manière d'exister (au sens étymologique du verbe *ek-sistere* : « être debout », « se tenir stable ») dans et par l'espace. Les vues des sites extérieurs livrent l'ambiance de la cité, telle qu'elle est perçue par la fenêtre des appartements ; elles renvoient à une perception subjective et quotidienne, tellement banalisée qu'elle ne suscite plus l'attention, tout en étant extrêmement prégnante ; elles suggèrent la façon dont monde du dehors et monde du dedans interagissent – la relation des appartements à la cité renvoyant symboliquement à celle de l'intériorité des êtres à leur environnement spatial.

Figures 8 et 9 : Hortense Soichet, *Aux fenassiers*, 2012. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.

La méthode adoptée a son importance ; la photographe ne part pas d'une liste préétablie de questions, mais laisse le dialogue se développer librement avec les habitants ; c'est ensuite qu'elle extrait, du matériau recueilli, des passages qui lui semblent symptomatiques. On lit par exemple :

Je viens de Montauban et je suis arrivée à Colomiers avec mon mari. On habitait à la cité de la gare. J'ai emménagé aux Fenassiers en 1978 suite au divorce. Quand je suis arrivée ici, j'avais un loyer de 280 francs, ça me changeait d'avant ! Avec un loyer de là-bas, j'en payais trois ici. Avant, l'ambiance était très différente, mais je n'avais pas trop le temps d'en profiter parce que je travaillais huit heures par jour. Mes enfants ont grandi ici, ils voient bien les changements aussi. Maintenant, tout ce que je veux, c'est qu'on me laisse tranquille une fois que je suis chez moi. On se décourage parfois de rester là. Mais, si je pars ailleurs, je risque de payer plus cher de loyer et ce n'est pas possible pour moi<sup>31</sup>.

<sup>30</sup> Soichet Hortense, *Ensembles. Habiter un logement social en France (Beauvais, Carcassonne, Colomiers, Montreuil)*, Grâne, Créaphis, 2014.

<sup>31</sup> Soichet Hortense, *Aux Fenassiers*, *op. cit.*, non paginé.

Chaque logement se trouve indissociablement lié à un récit de vie. Certains habitants sont immigrés, d'autres viennent de la région. Il en est qui vivent seuls, d'autres en famille. Mais aucun ne semble avoir connu une vie linéaire et facile. Au fil des paroles rapportées, l'appartement – pris dans le quartier qui l'environne – se donne comme un refuge où les personnes sont venues échouer ; il est le résultat d'une trajectoire. La sociologue Lee Rainwater a analysé la manière dont, dans certains milieux déshérités, les logements étaient perçus comme des « forteresses » à l'allure protectrice<sup>32</sup>. Sans aller jusque-là, dans la série « Aux Fenassiers », chaque appartement se donne comme une « bulle personnelle » qui donne à son occupant la possibilité de structurer les choses autour de lui<sup>33</sup> ; il constitue une base sur laquelle celui-ci peut se tenir « à la verticale ». C'est la relation existentielle et forte des personnes à un espace relevant de l'intime, qui ressort de l'enquête menée par Soichet. Ce rapport est individuel, mais il n'est pas sans susciter une réflexion sur l'habiter<sup>34</sup>, tel qu'il se présente de nos jours dans des sites et des milieux sociaux déterminés. C'est ainsi que l'œuvre touche au politique, puisque chaque être ne se présente pas seul, mais lié à une histoire et à une collectivité.

Les choix matériels qui ont présidé à la fabrication du « livre » le rapprochent d'un ensemble de notes, constituées d'enregistrements visuels et de paroles rapportées : le papier est pauvre ; les transcriptions verbales ne sont pas « justifiées ». L'ouvrage se donne comme le résultat d'un patient travail de terrain : consultation d'archives, immersion sur les lieux, dialogues avec les habitants... La prise de vue – si elle a son importance – n'est donc que partie d'une enquête plus large, fondée sur la lente familiarisation, l'échange humain, la visite approfondie des lieux. Le rapport affectif à l'espace vécu qui est au cœur du travail rigoureux de Soichet ne pourrait être traduit par des images isolées ou par des mots orphelins du visible. C'est leur mise en rapport qui rend sensible ce lien complexe et subtil.

### *Enjeux*

Les réalisations de Calle, Pernot et Soichet sont diffusées dans les circuits de l'art contemporain. Elles se caractérisent par une absence de formalisme, une certaine hybridité et un retrait de la subjectivité de l'auteur ; mais surtout, elles s'avèrent entièrement tournées vers un sujet autre qu'elles-mêmes. Elles ressortissent donc peu ou prou au « documentaire<sup>35</sup> » qu'elles

---

<sup>32</sup> Rainwater Lee, « Fear and house-as-Haven in the Lower Class », *Journal of American Institute of Planners*, volume 32, janvier 1966, p. 23-31.

<sup>33</sup> Marcus Clara Cooper, « La maison, symbole de soi » in *Habitat et nature. Du pragmatique au spirituel*, Paris, Infolio, coll. « Archigraphy Témoignages », 2005, p. 163-192.

<sup>34</sup> Besse Jean-Marc, *Habiter. Un monde à mon image*, Paris, Flammarion, 2013.

<sup>35</sup> Comme le signalent Aline Caillet et Frédéric Pouillaude, il y a eu récemment reconnaissance de certaines formes documentaires dans le champ de l'art contemporain. Cette tendance correspond à un mouvement récent de

renouvellent puisqu'au lieu de tendre à « refléter » une donnée préexistante, elles visent – par le biais d'une enquête – à mieux comprendre des réalités malaisées à cerner. La démarche des trois artistes paraît, à cet égard, proches de celle de chercheurs. *Souvenirs de Berlin-Est, Le Grand Ensemble* et *Aux Fenassiers* témoignent d'une profonde attention portée à des questionnements sociaux, liés à des problématiques urbanistiques. Les affects, les sentiments associés à l'action d'habiter certains lieux se trouvent interrogés, au moyen de protocoles déterminés. Les enquêtes menées par ces photographes n'aboutissent toutefois pas à l'obtention de résultats tangibles, mobilisables dans un cadre opérationnel ; elles apparaissent comme des processus voués à l'inachèvement et au sein desquels le cheminement adopté est essentiel.

Chacune de ces œuvres s'apparente à un dispositif de type stéréophonique, puisqu'elle associe images enregistrées et paroles rapportées – deux formes de prélèvement venant ainsi à se combiner. L'artiste s'efface afin que les composants réunis, s'articulant les uns aux autres, amènent peu ou prou le lecteur/spectateur à tenter de reconstituer des relations affectives aux espaces habités. Ce type de sentiment est difficile à saisir, puisqu'il se tient au croisement des lieux et des émotions individuelles, de l'objectif et du subjectif. Aussi semble-t-il bienvenu de l'approcher par le biais d'un autre croisement : celui des photographies et des paroles recueillies. À la nature transactionnelle de la relation habitant/environnement répond dès lors, comme par isomorphisme, la transaction que le dispositif propose au spectateur.

Ces œuvres s'avèrent en tout cas riches de questionnements de nature épistémologique, quant à la façon d'appréhender ce type de réalité en repoussant les dualités établies. Elles réfutent la césure entre le sujet et l'espace abordé en tant qu'objet de perception. Les individus ne paraissent pas séparables des sites qu'ils habitent : les lieux sont empreints de représentations et de sentiments, tandis qu'ils affectent profondément les personnes. Le sujet paraît s'éprouver et se construire dans une relation indivisible avec son environnement. Par ailleurs, le surplomb du chercheur sur l'objet de sa recherche se trouve anéanti : essayer d'aborder les affects des habitants depuis leur propre parole, leur expérience de l'espace, c'est rompre avec une velléité de maîtrise ou d'embrassement de la question ; même s'il s'est documenté et a pris le temps d'enquêter, l'auteur n'est pas un spécialiste ; il reste un amateur – ou un autodidacte – qui orchestre la combinatoire des éléments recueillis. Enfin, de tels travaux artistiques, s'ils se rapprochent de la recherche, échappent aux fractionnements disciplinaires, répondant ainsi aux vœux formulés par Edgar Morin<sup>36</sup> ; pour que la réalité puisse être abordée dans sa complexité, sciences de l'espace et

---

renégociation du rapport de l'art « à l'Histoire, à la politique, et tout simplement au réel » : Caillet Aline et Pouillaude Frédéric, « L'hypothèse d'un art documentaire », in *Un Art documentaire. Enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017, p. 7.

<sup>36</sup> Morin Edgar, *Introduction à la pensée complexe* [1990], Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2005.

sciences sociales ne sont pas dissociables. Les trois œuvres manifestent la nécessité d'intégrer à l'analyse des lieux les représentations individuelles, les affects qui leur sont attachés.

Avec la recherche, ces œuvres partagent en tout cas une tension vers la compréhension et la connaissance. Elles visent à rendre le lecteur/spectateur sensible aux relations affectives aux lieux ; elle le mobilise (au sens étymologique du terme : « mettre en mouvement ») vers cette attention, de façon à ce qu'il transporte dans d'autres situations une écoute comparable. Ainsi l'enquête entreprise par les artistes appelle-t-elle à être poursuivie par d'autres.

---