



HAL
open science

Les Voyages en Roumanie de Gilles Saussier

Danièle Méaux

► **To cite this version:**

| Danièle Méaux. Les Voyages en Roumanie de Gilles Saussier. Viatica, 2021. hal-03366921

HAL Id: hal-03366921

<https://hal.science/hal-03366921v1>

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.

Les Voyages en Roumanie de Gilles Saussier

Danièle MÉAUX

Du photoreportage au documentaire

En 1989, Gilles Saussier est embauché à l'agence Gamma. Il rêve alors d'une carrière de reporter, dans la foulée de ses aînés (Don Mc Cullin, Larry Burrows...) qui ont couvert la guerre du Viêt Nam. Il photographie les grands événements de l'actualité internationale : la chute de Ceausescu pendant l'hiver 1989, la guerre du Golfe l'année suivante. Les vues qu'il réalise en Roumanie paraissent dans les plus grands journaux : l'une d'entre elles, qui figure les soldats de l'armée roumaine tremblant sous le feu des tirs de *snipers* perchés sur les toits, lui vaut le troisième prix de la *World Press Photo* ; publiée dans *Times* ou *Paris Match*, elle fait la couverture de *Stern*. Certaines photographies de Gilles Saussier sont également de celles qui déclenchent la polémique du « vrai faux charnier de Timisoara¹ ».

Mais progressivement Gilles Saussier se détourne de la pratique du photojournalisme qu'il accuse de privilégier la perpétuation de « critères iconographiques² » au détriment de la restitution des faits. Selon lui, les photographies de reportage promettent « un concentré de signification historique, alors qu'elles sont [en fait] des condensés iconographiques³ » ; « elles ne disent "rien" de l'événement et de son contexte, mais sont abondamment publiées parce qu'elles répètent des images du passé pour enrichir la mémoire visuelle collective⁴ », satisfaisant ainsi au « cahier des charges de magazines occidentaux⁵ ».

À l'instar de François Hers ou de Raymond Depardon qui quittent le photojournalisme à la toute fin des années 70 (chacun produisant alors un ouvrage emblématique de cette conversion : *Récit*⁶ pour François Hers, *Notes*⁷ pour Raymond Depardon), Gilles Saussier

¹ Voir Magali Jauffret, « Gilles Saussier, retour à Timisoara », *Humanité*, 23 mars 2010 :

<https://www.humanite.fr/node/435204>

² Gilles Saussier, « Situations de reportage, actualité d'une alternative documentaire », in Jean-François Chevrier et Philippe Roussin (dir.), *Communications* n° 71 : *Le Parti-pris du document : Littérature, photographie, cinéma et architecture au XX^e siècle*, 2001, p. 309.

³ *Ibid.*

⁴ Michel Guerrin, « Des photographes s'interrogent sur reportage et vérité », *Le Monde*, 1^{er} juin 2000, p. 34.

⁵ Gilles, Saussier, cité par Michel Guerrin, *Ibid.*

⁶ François Hers, *Récit*, Paris, Herscher, 1983.

⁷ Raymond Depardon, *Notes*, Paris, Arfuyen, 1979.

s'écarte peu à peu de ce métier qu'il compare à « un travail de cambiste⁸ » dans la mesure où il s'agit pour le praticien d'évaluer la potentielle valeur marchande des scènes qu'il met en image. Il s'attache dès lors à élaborer une alternative au photojournalisme, se tournant vers des sujets moins sensationnels et des formes documentaires expérimentales. En 1994, il abandonne sa carte de presse et quitte l'agence Gamma.

Le premier travail documentaire qu'il réalise est une enquête minutieuse menée au sein de la population des confins du delta du Bengale où il se rend en 1991, après le passage d'un cyclone qui fit plus de 130 000 victimes, et où il retourne ensuite plusieurs fois. Là, il fait des vues de paysage et des portraits en gros plan ; il collecte également des témoignages verbaux. L'ouvrage *Living in the fringe*⁹ qu'il publie en 1998 rassemble ces diverses photographies, les paroles rapportées étant présentées au côté des visages parcheminés et assorties de notes qui livrent des informations factuelles sur l'histoire de ce territoire déshérité. Témoignage approfondi, le livre se présente comme une mosaïque d'éléments hétérogènes, entre lesquels le lecteur fraie le chemin de ses interprétations.

À son retour du Bangladesh, saisissant l'occasion d'une commande de la Direction générale de l'environnement Île-de-France, Gilles Saussier réalise un documentaire sur la vallée de l'Epte (affluent de la Seine), visant à révéler sous le paysage les êtres qui le pratiquent (et le fabriquent). À cette fin, il fait poser ses sujets au sein de vues panoramiques, contrevenant de la sorte aussi bien aux normes de la photographie de paysage (qui privilégie l'absence de figures) et à celles du portrait (sises sur un autre format). Ce travail original est exposé à la Documenta 11 de Kassel et publié dans *Paysages territoires. L'Île-de-France comme métaphore*¹⁰, épais volume dirigé par Jean-François Chevrier et William Hayon.

En 1997, Gilles Saussier retourne au Bangladesh et réalise une série de portraits dans le quartier hindou de Shakhari Bazar à Dhaka. Ces prises de vue enclenchent un processus qui semble quasiment relever de la performance : lors de l'exposition des photographies à Dhaka, Gilles Saussier propose à ses modèles de venir récupérer leur image ; les noms et les adresses de ces derniers sont alors consignés dans un registre et chaque sujet est rephotographié, portrait en main : « Loin d'être le couronnement d'un travail, l'exposition était le début d'une démarche documentaire¹¹. » Gilles Saussier rend ensuite régulièrement visite aux personnes et aux images : il documente la dissémination des photographies dans les logements ou les lieux

⁸ Gilles Saussier, *Studio Shakhari Bazar*, Cherbourg, Le Point du jour éditeur, 2006, p. 8

⁹ Gilles Saussier, *Living in the fringe*, Paris, Figura, 1998.

¹⁰ Jean-François Chevrier, William Hayon (dir.), *Paysages territoires. L'Île de France comme métaphore*, Marseille, Parenthèses, 2002.

¹¹ Gilles Saussier, Entretien avec Laure Vermeersch, *Vacarme* n° 37, automne 2006, p. 24.

publics et réalise de nouveaux portraits. La démarche engagée est donc faite de plusieurs strates enchaînées de portraits. L'ouvrage *Studio Shakhari Bazar* restitue cet emboîtement de prises de vue, établies dans la durée. « Les images distribuées sont devenues le fil conducteur d'un processus formé de plusieurs générations d'images, de plusieurs couches de portraits superposées et entrecroisées¹² », note le photographe qui transforme pour ainsi dire le quartier de Shakhari Bazar en studio de prise de vue.

Il s'agit aussi pour lui de donner une visibilité à des gens qui habituellement n'en ont pas. Dans la mesure où le quartier de Shakhari Bazar est menacé de destruction, le photographe se trouve presque placé dans la situation d'un ethnologue. Le protocole adopté semble combiner enquête relevant des sciences humaines et sociales, reportage et pratique inspirée de l'art. Le photographe confie : « Je vois [...] le travail de la co-présence comme une relation construite dans le temps et l'espace, un lent modelage du réel qui rapproche le documentaire des problématiques de la sculpture¹³. » Les travaux de Gilles Saussier sont publiés, mais aussi exposés dans les musées ou les galeries¹⁴.

Gilles Saussier n'est pas seul aujourd'hui à choisir le « monde de l'art » pour y développer une pratique documentaire. En France, c'est par exemple également le cas de Guillaume Herbaut ou encore de Bruno Serralongue. Mais, davantage que d'autres photographes, Gilles Saussier théorise le cheminement qui a été le sien. Il explique aussi qu'il convient d'éviter que ce type de démarche se cantonne à n'être qu'une « aristocratie du reportage », une forme de photojournalisme « sophistiqué¹⁵ ». À maintes reprises, il manifeste la volonté de re-considérer sa pratique de reporter et de la déconstruire, en « [s']inspirant de la manière dont les anthropologues et les sociologues [ont] démystifié leurs études de terrain, en soulignant les déterminismes historiques et culturels qui pèsent sur le travail de l'observateur, lui-même partie de son observation¹⁶. »

Gilles Saussier crée des dispositifs où les mots ont une singulière importance au côté des images. Donnant la parole aux personnes qu'il rencontre, il confie : « Je crois dans un œil qui écoute¹⁷. » Dans le même temps, il cherche une forme de déprise dans le traitement des images, visant à se libérer le plus possible des effets stylistiques : « La forme artistique du

¹² Gilles Saussier, *Studio Shakhari Bazar*, *op. cit.*, p. 11.

¹³ *Ibid.*, p. 9.

¹⁴ Son travail a fait l'objet de deux rétrospectives : « Site Specific » au FRAC Haute-Normandie en 2015 et « Vitrine, fourrure, photographie » au CPIF Île-de-France en 2016. Il a également participé aux expositions collectives « *The image of war* » (Bonnières Konsthall Stockholm, 2017), « *Universal Archive* » au MACBA de Barcelone (2008), « *Covering the real* » au Kunstmuseum de Bâle (2005) et à la documenta 11 de Kassel (2002).

¹⁵ Voir sur le site de l'artiste : <http://www.gilles-saussier.fr/textes/retourner-l-actualite.html?lang=fr>

¹⁶ Gilles Saussier, « Situations de reportage, actualité d'une alternative documentaire », *art. cit.*, p. 315.

¹⁷ *Ibid.*, p. 318.

documentaire n'est pas quelque chose que l'on porte en soi mais une forme nouvelle que l'on invente dans la confrontation avec le sujet¹⁸. » Il s'agit là d'un travail de création, si on considère comme Robert Bresson que « [c]réer n'est pas déformer ou inventer des personnes et des choses. C'est nouer entre des personnes et des choses qui existent et telles qu'elles existent des rapports nouveaux¹⁹. »

Le Tableau de chasse

En parallèle d'une exposition à la galerie « Le Point du Jour » à Cherbourg-Octeville du 6 mars au 6 juin 2010, Saussier publie *Le Tableau de chasse*²⁰ : au prétexte d'un retour en Roumanie, sur les traces du séjour qu'il y a effectué en 1989, le photographe revient sur son expérience en tant qu'envoyé de l'agence Gamma ; il conjugue images et souvenirs d'alors avec les situations vécues en 2003, 2004, 2005 ou 2006. Si le livre (comme l'exposition) constitue un « Voyage en Roumanie », il entrecroise les époques correspondant à des déplacements successifs, projetant ainsi des éclairages différents – et stratifiés – sur le territoire et les événements dramatiques qui l'ont ébranlé : il s'agit pour ainsi dire d'un « voyage feuilleté ».

L'empan des décennies concernées excède, de surcroît, la période récente, puisque rappel est également fait du séjour de Constantin Brancusi à Târgu Jiu (à deux cents kilomètres de Timisoara), lorsqu'il travailla en 1937 à la mise en place de *La Colonne sans fin* (et des deux autres monuments avec lesquels elle forme un ensemble) à la mémoire des victimes tombées lors de la défense de la ville en 1916²¹. Dans *Le Tableau de chasse*, il est même question des ruines de Ulpia Traiana Sarmizegetusa – qui font remonter au moment où la Dacie fut soumise par les légions de l'empereur Trajan, à l'issue de deux longues campagnes (en 106 après J.-C.). À partir de l'évocation du retour du photographe en Roumanie, c'est donc l'histoire longue qui se trouve convoquée, par bribes et par fragments. Le genre même du Voyage n'invite-t-il pas de fait à un feuilletage des expériences vécues sur les lieux, et plus largement des événements accrochés aux sites²², comme si la « mobilisation » (au sens de mise en mouvement) dans l'espace s'accompagnait d'une « mobilisation » mémorielle.

¹⁸ *Ibid.*, p. 319.

¹⁹ Robert Bresson, *Note sur le cinématographe* (1975), cité par Gilles Saussier, *ibid.*, p. 322.

²⁰ Gilles, Saussier, *Le Tableau de chasse*, Cherbourg-Octeville, Le Point du jour, 2010.

²¹ « La bataille de Târgu Jiu » a eu lieu en novembre 1916 et a entraîné la défaite des forces roumaines et le forçage des Carpates par les troupes des puissances centrales.

²² Danièle, Méaux, *Voyages de photographes*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Arts », 2009.

Si le passé gallo-romain de la Roumanie est pointé, ou si l'artiste national le plus reconnu – Constantin Brancusi – est mis à l'honneur, la période la plus convoquée est celle de la révolution de 1989. La couverture de *Stern* (8 janvier 1990) présentant le cliché primé dont Gilles Saussier est l'auteur se trouve reproduite au tout début du livre, et une centaine de pages plus loin vient le plan moyen à partir duquel l'image a été recadrée. Devenue « icône du journalisme », cette photographie montre des soldats de l'armée roumaine, victimes du feu de *snipers*. À l'époque, on attribua les tirs au service de sécurité de Ceausescu... et l'image contribua peu ou prou à détourner l'attention des méfaits de l'armée.

Figure 1 : *Le Tableau de chasse*, « Stern, 8 janvier 1990 », p. 3 © Gilles Saussier.

Le photographe retient un « instant décisif » à fort impact visuel. Une fois le cliché vendu, son auteur ne contrôle plus la manière dont il est utilisé, la puissance plastique de l'image étant dès lors susceptible de venir conforter n'importe quel récit. Cette saisie prédatrice de la scène frappante – livrée ensuite aux interprétations des médias – se trouve pointée par le titre du livre. Elle est également mise en cause, au sein de l'ouvrage, par une série d'images représentant des journalistes qui tirent à la carabine, assorties du commentaire suivant : « Ces portraits, à double détente, sont des images de presse les plus littérales²³. » Gilles Saussier ouvre ainsi une réflexion sur les modes de représentation de l'actualité dans la presse²⁴. Le titre – *Le Tableau de chasse* – n'est pas sans renvoyer également à la peinture et à la manière dont cette dernière peut faire récit. Les grandes toiles qui relatent des épisodes de chasse à courre constituent d'ailleurs, à proprement parler, des « tableaux de chasse ». Le photographe écrit laconiquement : « La photographie d'actualité érigée en tableau d'histoire. Le reportage comme tableau de chasse²⁵. » Lorsqu'il publie ce livre (et présente cette exposition) en 2010, Gilles Saussier choisit, à la différence d'un photoreporter, de ne pas proposer des instantanés uniques, mais un ensemble de photographies et de textes, articulés en un dispositif concerté : la portée du travail s'en trouve complètement modifiée.

Figure 2 : *Le Tableau de chasse*, p. 27 © Gilles Saussier.

Dans *Le Tableau de chasse*, sont également reproduites certaines photographies qui furent présentées dans la presse comme celles du « charnier de Timisoara » et qui déclenchèrent

²³ Gilles Saussier, *Le Tableau de chasse*, *op. cit.*, p. 29.

²⁴ Hilde Van Gelder, « "Anti-photojournalisme", un acte artistique de résistance contra-protocolaire : Gilles Saussier et Bruno Serralongue », in Danièle Méaux (dir.), *Protocole & photographie contemporaine*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Arts », 2013, p. 207.

²⁵ Gilles Saussier, *Le Tableau de chasse*, *op. cit.*, p. 34-35. L'expression peut encore revêtir une connotation machiste : le photojournalisme est une profession très majoritairement masculine.

les débats ; à quelques pages d'intervalle, figure une page de *Time Magazine* (8 janvier 1990) incluant une de ces vues. Gilles Saussier note :

Cette polémique capta en Occident l'attention des journaux et des lecteurs. Mais elle n'intéressa guère ceux qui, à Timisoara, fouillaient les jardins publics, les bois, les cimetières à la recherche des corps de leurs proches. On sait aujourd'hui que plus d'une trentaine de civils ont été tués et que l'armée roumaine fit disparaître une partie des cadavres en les incinérant près de Bucarest. En mettant en doute que la Révolution eût fait des victimes à Timisoara, on vola symboliquement une deuxième fois leurs morts aux familles des victimes²⁶.

Et de poursuivre :

Depuis 2003, je suis souvent revenu dans ce cimetière. On continue à y creuser des fosses communes pour les indigents et les anonymes. Faute de témoins, ces mises en terre ne suscitent plus de commentaires. On meurt de froid, d'alcool ou de solitude, les jours ordinaires comme les jours de révolution²⁷.

Figure 3 : *Le Tableau de chasse*, p. 41 © Gilles Saussier.

Loin des images frappantes que l'on peut faire mentir à l'envi, Gilles Saussier choisit de photographier, en 2004 ou en 2005, des réalités de la vie quotidienne et de mener des enquêtes dans la durée. Il consacre une série de vues aux ateliers de l'usine Elba (plus grande fabrique de phares et de luminaires du pays, connue pour s'être mise en grève dans les premiers jours de l'insurrection), montrant d'énormes presses de métal ou encore des ouvriers à leur poste. Auprès de chacun d'entre eux, il dépose un des trophées remportés grâce à ses photographies de reportage : les honneurs attribués aux reporters célèbrent dès lors ceux qui sont au travail. Au côté d'une image de cette série, figurant une femme devant une presse, il consigne : « Le reporter comme ouvrier modèle du stakhanovisme médiatique. La mise en présence de l'ouvrière et du trophée (le phallus du reporter). L'action de déposer les armes à la manière des chefs de guerre vaincus²⁸. »

Figure 4 : *Le Tableau de chasse*, p. 54 © Gilles Saussier.

Le retour de Gilles Saussier sur ses propres traces en Roumanie se fait donc déconstruction méthodique des pratiques du photoreportage, des relations de pouvoir qu'elles instaurent avec les sujets mis en image, de la manière dont elles méprisent les faits au bénéfice d'un succès sur le marché des médias. Pour le photographe, *Le Tableau de chasse* correspond à « un projet d'archéologie de [ses] propres images d'actualité²⁹ » ; ce dessein suppose « de ne pas s'attacher seulement au résultat formel » et de prendre en compte les « processus et [...] pratiques qui sous-tendent les photographies ».

²⁶ *Ibid.*, p. 42-43

²⁷ *Ibid.*, p. 44-45

²⁸ *Ibid.*, p. 54-55.

²⁹ Voir sur le site de l'artiste : <http://www.gilles-saussier.fr/textes/retourner-l-actualite.html?lang=fr>

Par ailleurs, les images de 1989 se trouvent mises en relation avec des vues plus récentes, de sorte qu'un certain nombre d'informations se trouvent livrées sur la situation des années 2000 : le travail en usine, les constructions qui peinent à se développer, la persistance d'activités folkloriques... Avec ces réalités contemporaines, différentes strates de l'histoire du pays se trouvent mises en perspective, travaillant ainsi à l'évocation d'une identité composite et stratifiée. Page 112, un cliché montre une rue où sont pratiquées des fouilles : cette image se fait métaphore d'une remontée dans le temps, d'un affleurement du passé au sein du présent.

Spolia

En 2018, paraît un nouvel ouvrage de Gilles Saussier dont le titre – *Spolia* – désigne, dans le vocabulaire de l'architecture, le « emploi de matériaux et d'éléments d'anciens édifices dans de nouvelles constructions³⁰ ». Le terme peut sans doute également suggérer une approche critique de la prise de vue comme éventuel exercice de « spoliation ». De fait, le livre – comme l'exposition qui l'accompagne – réutilise des vues réalisées auparavant, et plus largement exploite les restes du passé. Il se présente comme un Voyage en Roumanie dont l'itinéraire suit peu ou prou les étapes de fabrication de *La Colonne sans fin* de Constantin Brancusi (érigée en 1938). Le photographe explore ainsi l'arrière-pays minier où les énormes volumes de fonte, destinés à constituer l'édifice, ont été coulés, dans les montagnes, en amont du défilé du Jiu au travers duquel ils furent ensuite transportés jusqu'au lieu de l'érection du monument. À partir de Petrila, Gilles Saussier suit le cours de la rivière jusqu'à Târgu Jiu où *La Colonne sans fin* se trouve aujourd'hui disposée en un ensemble concerté avec *La Table du silence*, *l'Allée des sièges* et *La Porte du baiser*, non loin du Jiu. Sur la deuxième de couverture, une carte très sommaire permet de comprendre l'agencement de la région.

Figure 5 : *Spolia*, p. 5 © Gilles Saussier.

Ce parcours dans l'espace s'accompagne du retour sur un temps fort de l'histoire de l'art moderne ainsi que sur le monde industriel des années 30. L'activité minière de la région, où furent fabriquées les énormes pièces de fonte, emblématise cette fouille dans le temps. La mine plonge dans le sous-sol obscur, quand la colonne de Constantin Brancusi s'élance dans la clarté infinie du ciel. L'une se présente ainsi comme le négatif de l'autre, et Gilles Saussier se saisit de cette métaphore photographique pour échafauder son ouvrage, entièrement construit sur le battement d'images positives en couleur, entourées de marges blanches, et de vues négatives

³⁰ Gilles Saussier, *Spolia*, Cherbourg-Octeville, Le Point du jour, 2018, p. 3.

en noir et blanc sur fond anthracite. Sur le papier cendré, des blocs compacts de texte, écrits par le photographe, viennent faire contrepoint aux images, participant d'un dispositif complexe qui constitue à proprement parler l'œuvre de Gilles Saussier : ce dernier n'apparaît dès lors plus comme un « opérateur » de prises de vue, mais comme un « concepteur » (de livre, d'exposition), auteur des photographies et des textes. Le balancement du noir et du blanc bat comme un pouls au sein de l'ouvrage et lui procure une forme de vie.

Figure 6 : *Spolia*, p. 27 © Gilles Saussier.

La colonne – sorte de pilier constituée d'éléments réguliers et répétitifs – fut un élément récurrent chez Constantin Brancusi, pendant plus de vingt années. En 1925, il finit de sculpter dans un fût de chêne une mince colonne composée de neuf modules égaux en forme de rhomboïdes – qui est exposée au Jardin des Tuileries en 1926. Une version plus imposante (de sept mètres de haut, avec deux modules entiers et deux demi-modules) est ensuite placée dans le jardin arboré du photographe Edward Steichen, à Voulangis, dans la région parisienne. En 1937, Constantin Brancusi reçoit, du ministère roumain, la commande d'un édifice à la mémoire des victimes civiles et militaires de la première guerre mondiale. Il se rend alors à Târgu Jiu, où il repère le lieu qui lui convient, et décide que la colonne sera constituée de quinze éléments et deux demi-éléments (à sa base et à son sommet) – ce qui lui confère une allure d'inachèvement. Chaque module entier fait 180 cm et la hauteur de l'ensemble est de 29,35 mètres. Les blocs de métal sont fabriqués en septembre 1937 dans les ateliers centraux de Petrosani (en amont de la rivière) par des ouvriers des mines. Ils sont ensuite transportés avec difficulté à travers le défilé du Jiu.

Entre 2011 et 2015, Gilles Saussier photographie les ateliers centraux de Petrosani ainsi que les bâtiments (douches, vestiaires, lampisterie, couloirs...) de la mine voisine de Petrila ; un cliché frontal montre une ouvrière machiniste, chargée du mouvement de la cage du chevalement qui permet la descente des mineurs, qui prend la pose face à l'objectif. À côté de ces vues de la mine telle qu'elle se présente aujourd'hui, le texte évoque l'activité industrielle des années 30, à l'heure du stakhanovisme et des répressions. Gilles Saussier évoque également les « Minériades » de 1990 : des milliers de mineurs descendent alors le défilé du Jiu, à l'instigation d'Ion Iliescu (successeur de Nicolas Ceausescu) « pour prendre d'assaut les universités, les sièges des journaux et les locaux d'oppositions³¹ », participant ainsi au maintien de ceux qui se sont emparés du pouvoir.

Figure 7 : *Spolia*, p. 77 © Gilles Saussier.

³¹ *Ibid.*, p. 14.

Le photographe réalise aussi des vues du défilé du Jiu, extrêmement pentu et profond, qui fut emprunté par « les vingt-neuf tonnes de *La Colonne sans fin* en septembre 1937³² » en route pour Târgu Jiu. À ce sujet, Gilles Saussier cite des éléments de la correspondance de l'ingénieur chargé de ce transport et de Constantin Brancusi. Face aux images du défilé, le texte effectue de continuel allers et venues dans le temps, évoquant la construction de la ligne ferroviaire qui perça les gorges en 1949 ou encore le *Château des Carpates* de Jules Verne (1889). Le passage de Nikita Khrouchtchev en gare de Petrosani, en 1962, se trouve également rappelé, grâce à la présentation d'images d'archive. Non loin, des photographies des années 2000 montrent des objets ordinaires et populaires : ruches, meules, fragments d'architecture... On sait que, si *La Colonne* hiératique et pure de Constantin Brancusi ouvrait la voie de la modernité, elle empruntait aussi aux formes vernaculaires des constructions roumaines. Aux lieux semblent, en tout cas, s'accrocher des événements stratifiés dans le temps, qui reviennent à la mémoire grâce à la perception de certains indices ou par association. Aux espaces paraît attachée toute une épaisseur d'histoire, mais celle-ci ne se donne pas de manière linéaire. Elle est faite des survivances désordonnées du passé au sein du présent³³, qui s'entrecroisent sans chronologie et tissent entre elles des rapports obliques.

Figure 8 : *Spolia*, p. 101 © Gilles Saussier.

Vers la fin du livre, l'attention se déplace vers la ville actuelle de Târgu Jiu où se dresse aujourd'hui *La Colonne*. La triste biographie de l'artiste contemporain André Cadere se trouve rappelée, tandis que les photographies montrent des paysages ruraux et renvoient à des « manières de faire » populaires. C'est ensuite l'intérêt du compositeur Béla Bartok et de Zoltán Kodály pour les musiques populaires qui est convoqué, les deux hommes jetant les bases d'une ethnomusicologie moderne en Europe centrale. Gilles Saussier évoque ensuite l'explosion de méthane qui se produisit dans la mine d'Uricani, le 5 février 2011. L'hétérogénéité des réalités évoquées est patente : c'est par bribes, par touches fragmentaires que la Roumanie se trouve peu à peu dépeinte.

L'ouvrage se clôt sur la métaphore photographique de la mine et de la fabrication des modules de bronze en tant que négatif de *La Colonne sans fin*. Ce battement négatif / positif – qui habite l'ensemble du livre – est aussi celui de l'histoire, telle qu'elle vient pulser dans cette région des Carpates. Dotée de ressources naturelles, de paysages, de traditions, de savoir-faire,

³² *Ibid.*, p. 72.

³³ Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire » (1940), in *Écrits français* présentés par Jean-Maurice Monnoyer, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1991.

celle-ci est également appréhendée dans ses relations avec l'Union Soviétique ou le monde international de l'art. De grands intellectuels qui s'intéressèrent à la région se trouvent célébrés : Béla Bartok, Zoltán Kodály, André Cadere, mais aussi Ion Desideriu Sîrbu (écrivain) ou Ossip Mandelstram (poète)... À partir de son parcours, de la région minière de Petrila jusqu'à Târgu Jiu, Gilles Saussier fait ressurgir une histoire de près d'un siècle, par fragments livrés à de perpétuelles dérives, selon une temporalité qui paraît presque liquide.

D'un Voyage l'autre

Si *Le Tableau de chasse* permet de revisiter les événements dramatiques de 1989 et de les placer en rapport avec la situation actuelle, l'ouvrage accorde une grande place à la déconstruction des pratiques du photoreportage et à l'archéologie des images produites au moment de la révolution. Cette perspective critique est, en revanche, peu présente dans *Spolia* où Gilles Saussier s'attache somme toute davantage à documenter un territoire, en suivant l'itinéraire de *La Colonne sans fin*, de sa fabrication à son érection. Les deux œuvres – publiées à 8 ans d'écart – se présentent toutefois comme des Voyages en Roumanie.

Les photographies et les textes, assemblés dans ces deux livres, se nourrissent des rencontres vécues, du dépouillement d'archives, de la lecture de livres (dont certains sont indiqués en notes). Si la démarche prend la forme d'un patient travail de terrain, d'une enquête échelonnée dans la durée, les dispositifs de restitution adoptés permettent la mise en relation des éléments collectés, de façon à les faire littéralement entrer en résonance les uns avec les autres. La croyance en « l'objectivité » de la représentation photographique n'est plus de mise. Les images apportent cependant certaines informations et peuvent être mises en relation avec d'autres éléments (notamment textuels) afin de constituer une machinerie complexe qui conduit le lecteur / spectateur du livre (comme le visiteur de l'exposition) à interpréter et réfléchir de façon personnelle et inventive.

Les voisinages, comme les espacements ménagés s'avèrent déterminants. Dans l'exposition, un parcours est proposé au sujet percevant qui passe d'un document à l'autre et relie pour ainsi dire physiquement les éléments combinés. Dans les livres, une mise en page tout à la fois sobre et concertée ordonne les différents constituants, organise les images entre elles pour qu'elles puissent, en collaboration avec les mots, donner prise à l'élaboration d'un sens. Entre les éléments assemblés, il y a du « jeu », comme on le dit en mécanique, et le récepteur s'empare de cette marge de manœuvre. Face à des dispositifs qui ne livrent pas de prime abord un « contenu » évident, il se trouve pour ainsi dire sommé d'adopter un

comportement actif de décryptage et d'interprétation, à l'instar d'un enquêteur : il poursuit ainsi peu ou prou le travail amorcé sur le terrain. Le lecteur de *Le Tableau de chasse* ou de *Spolia* doit feuilleter, aller et venir d'une page à l'autre, ausculter les photographies, puis lire les textes, pour regarder encore les images avant d'élaborer questionnements et hypothèses. Le montage des mots et des images instaure des espaces de circulation et des cassures, des sensations d'incomplétudes ou encore des échos. Toute facilité de lecture se trouve drastiquement refusée : ni esthétisation, ni évidence sémantique ne sont de mise – ces travaux se situant peu ou prou au confluent de plusieurs héritages : le photoreportage sans doute, l'enquête telle qu'elle est pratiquée en sciences humaines et sociales, mais aussi l'art conceptuel, dans la mesure où celui-ci a su problématiser le statut du document et amener à penser des protocoles et des dispositifs complexes.

Au travers d'un patchwork d'éléments diversifiés mis en regard, les dispositifs proposés distillent un certain nombre d'éclairages sur la Roumanie, son histoire, sa ou ses culture(s), sa géographie, les faits politiques qui l'ont récemment troublée... Le pays semble placé au confluent de toutes ces réalités qui s'intriquent étroitement et rétroagissent les unes sur les autres. Comment penser l'espace sans prendre en compte la dimension temporelle ? Comment penser l'abstraction de Constantin Brancusi sans la relier aux motifs de l'architecture vernaculaire ou à l'activité industrielle qui a permis sa confection ? Mais cet assemblage composite traduit aussi la difficulté de concilier l'absence de clarification qui plane sur les événements politiques récents avec la nécessité de penser l'avenir du pays. La nature parcellaire des informations livrées se fait en tout cas invitation à la documentation, à la lecture d'articles parus dans la presse sur la révolution de 1989, d'ouvrages sur Constantin Brancusi, des travaux de Béla Bartok sur les musiques populaires... : la relative résistance des dispositifs iconotextuels proposés incline à une poursuite de l'enquête³⁴ entamée par Gilles Saussier, mais restée sans fin, à l'instar de *La Colonne* dont il est question.

³⁴ Danièle Méaux, *Enquêtes. Nouvelles formes de photographie documentaire*, Trézélan, Filigranes, 2019.