



HAL
open science

DE L'ACTUALITÉ DU PASSÉ DANS LE PRÉSENT : LE PHOTOGRAPHE FACE À L'ARCHIVE

Danièle Méaux

► **To cite this version:**

Danièle Méaux. DE L'ACTUALITÉ DU PASSÉ DANS LE PRÉSENT : LE PHOTOGRAPHE FACE À L'ARCHIVE. Les Temps multiples des arts contemporains, 2019. <hal-03366940>

HAL Id: hal-03366940

<https://hal.science/hal-03366940v1>

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.



HAL Authorization

DE L'ACTUALITÉ DU PASSÉ DANS LE PRÉSENT :

LE PHOTOGRAPHE FACE À L'ARCHIVE

Danièle Méaux

La photographie est, dans une certaine mesure, toujours remploi de quelque chose, puisqu'elle ne sait figurer *ex nihilo* ; si grandes soient les libertés prises, une image s'origine toujours dans un visible déjà-là, qu'elle re-présente à sa guise. Le saut n'est donc pas si grand qu'on le croit de prime abord lorsqu'au lieu de partir des apparences du monde, le praticien s'approprie des images préexistantes. Quand il se saisit de clichés plus anciens (pour les retravailler, les ré-agencer dans l'espace d'exposition ou sur les pages du livre et les soumettre à la relecture¹), le photographe bouscule en tout cas davantage un rapport au temps qu'un rapport à l'espace : il superpose des strates de perception et d'usages qui viennent se cumuler au sein de ses images, pour en faire des espaces feuilletés où se creuse une profondeur de temps.

1. Stratification

Pour la série « *Maschinen* », Thomas Ruff est parti des archives d'une usine de fabrication d'outils et de machines² située dans le district d'Oberkassel à Düsseldorf. Les documents réunis dans ce fonds permettent de comprendre les étapes de la fabrication des images et des catalogues dans les années 1920-1930. Des voiles de tissu ou de papier étaient placés entre les machines et l'environnement de l'atelier, afin que le motif puisse être ensuite facilement détourné. La lenteur de la prise de vue contribuait à créer une forme de brouillard environnant les machines, à transformer les sujets mobiles en vagues fantômes. Au sein des catalogues, les machines détournées se détachent sur la page blanche, au côté de textes livrant des explications techniques. L'archive restitue les usages photographiques d'une époque, dans un secteur industriel en plein essor – le médium se trouvant alors enrôlé

¹ Natacha Détré, « *Les Relecteurs d'images* » : une pratique artistique contemporaine de collecte, d'association et de rediffusion d'images photographiques, thèse de doctorat soutenue sous la direction de Christique Buignet à l'Université de Toulouse-Montmirail, 2014.

² Il s'agit de la « Rohde & Dörrenberg. Spiralbohrer- Werkzeug- und Maschinenfabrik ».

pour la promotion des entreprises et de leur production. Mais, des images réunies dans ce fonds, l'artiste allemand a disposé avec une grande liberté. Les négatifs sur verre ont été scannés et numérisés afin d'être traités sur ordinateur, avec un vif souci de perfection technique. Les machines ou les outils ont été teints selon des coloris de métal oxydé (vert-gris, bleu métallique, rouille ou jaune chromé), tandis que l'environnement est demeuré en noir et blanc. Les tirages sont très grands, sans toutefois atteindre la taille que Thomas Ruff avait donnée à ses « Portraits » dans les années 80. Il n'en reste que, transformées, les vues contemporaines revêtent une relative autonomie.

Figure 1 : Thomas Ruff, « 1027 » in *Maschinen*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2003 © Adagp Paris 2018.

La photographie « 1027 » a été exposée sous la forme d'un tirage de 145 par 113 cm. Au camaïeu des valeurs de gris, elle allie un vert métallique affectant toute la surface de la machine-outil. L'image d'origine reste cependant très reconnaissable. À gauche, apparaît une cote inscrite à la main. Une rature atteste, dans le coin supérieur gauche, que la vue n'a pas été recadrée. La scène a bénéficié d'un éclairage multidirectionnel, permettant une vision claire et exhaustive de la machine-outil ; l'engin est livré de trois quarts – ce qui amène à mieux comprendre sa structure que s'il était présenté de face. Une nébuleuse diaphane s'interpose entre l'affûteuse de foret et son environnement ; la tonalité verte qui lui a été affectée contribue à la distinguer de l'entourage. Celui-ci reste cependant identifiable : au plafond, pendent des chaînes, des roues et des poulies. La taille de la machine est imposante, en comparaison des autres éléments identifiables de l'atelier.

La précision avec laquelle l'affûteuse de foret s'offre au regard rappelle la façon dont les machines se présentaient sur les planches de *l'Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert (1751-1772). Tout semble avoir été fait pour que le fonctionnement technique soit compréhensible : la capacité de l'esprit humain à inventer de tels fonctionnements est pour ainsi dire mise en évidence. La possession de machines était à l'époque une fierté pour les industriels³ ; elles représentaient des investissements conséquents au regard du budget imparti à la masse salariale. Les chefs d'entreprise étaient donc heureux d'exhiber des instruments de production reflétant la santé économique de leurs usines. Même si l'on sait que la photographie « 1027 », destinée à être détournée, ne constituait qu'une étape intermédiaire en vue de la fabrication du catalogue, elle a tout du portrait d'apparat. La

³ Denis Woronoff, *La France industrielle. Gens des ateliers et des usines 1890-1950*, Paris, Chêne, 2003, p. 143.

machine – parfaitement centrée – y est présentée « en pied » à l’instar d’un personnage ; elle est à l’arrêt, comme si on lui avait demandé de prendre la pose. Séparée du reste de l’atelier, elle est représentative d’un type, qu’elle vient pour ainsi dire incarner. De la même façon, des années 20 jusqu’à la montée du nazisme, August Sander a fait de chacun de ses modèles l’exemplification d’une catégorie socio-professionnelle de l’Allemagne de l’époque. Peut-être, Thomas Ruff retrouve-t-il – au sein du fonds de cette usine – le goût de ses maîtres de l’école de Düsseldorf pour les typologies (industrielles qui plus est...).

Cette photographie convoque un imaginaire très prégnant dans les années 20 ; reviennent à l’esprit certaines œuvres de Francis Picabia ou de Fernand Léger, fascinés par les prouesses et les proportions de la machine. Mais, de vecteur de progrès, celle-ci s’est rapidement muée en possible tyran ; c’est ce que suggèrent *Métropolis* de Fritz Lang (1927) ou *Les Temps modernes* de Charlie Chaplin (1936). Dans son halo de gaze surréel, l’engin se donne en tout cas, au sein de l’œuvre de Thomas Ruff, comme un héros légendaire au magnétisme ambivalent. Tout un intertexte contradictoire se trouve sollicité – qui alimente et complexifie l’appréhension de l’image.

Les interventions de Thomas Ruff attirent également l’attention sur la représentation contemporaine dans sa littéralité. L’écart se creuse entre l’image empreinte sur un négatif en verre de petite taille et le tirage grand format accroché aux cimaises. La couleur ajoutée signe une sophistication, évidemment postérieure à la prise de vue. Le « format tableau » amène le spectateur à une expérience physique de la confrontation⁴ et à une prise en compte de la matérialité de l’œuvre, à distance des usages industriels des années 20 ou 30. Pourtant la représentation récente ne vient pas occulter celle du début du vingtième siècle, qui est révélée comme telle. Deux réalités, séparées par un intervalle de temps important, se superposent : une vue destinée à une exploitation documentaire ou publicitaire, réalisée en pleine période d’expansion industrielle ; un « tableau photographique » présentant l’affûteuse en un étrange portrait d’apparat, désuet et ambivalent. Le spectateur se trouve pris dans un va-et-vient entre l’une et l’autre : son attention se meut dans la stratification même de la représentation, qui le convie à une traversée de l’histoire.

2. Les mécanismes d’une fouille rendue sensible

⁴ Jean-François Chevrier, « Le tableau et le document d’expérience » [2006] in Jean-François Chevrier, *Entre les beaux-arts et les médias : photographie et art moderne*, Paris, L’Arachnéen, 2010, p. 144.

Les archives sont généralement constituées en « fonds », et ce terme appelle l'idée d'une plongée possible du chercheur au sein d'une masse de documents correspondant à une épaisseur de temps. Dans un petit ouvrage, Arlette Farge évoque la matérialité de l'archive et son appréhension tactile : « [...] les doigts s'engourdissent à la déchiffrer tandis qu'ils s'encrent de poussière froide au contact de son parchemin ou chiffon⁵ » confie-t-elle. C'est aussi l'aptitude de l'archive à rappeler le « poids d'existences et d'événements minuscules⁶ » que note l'historienne. Les documents assemblés font communiquer – par-delà les chronologies apprises – avec des personnes ordinaires à la singularité irréductible à toute synthèse préétablie. L'archive permet ainsi à l'enquêteur d'« entrer en connivence et éprouver de la différence⁷ », l'analyse étant ensuite à bâtir par des questionnements spécifiques⁸. Le surgissement de tel ou tel document dérouté des interprétations préfabriquées. L'exploration est ouverte à la sérendipité et le puzzle des pièces accumulées éveille le désir d'aller plus loin dans la compréhension. Pour Arlette Farge, une forme intelligible naît peu à peu par accumulation⁹, assemblages et redistributions.

Le travail photographique de Catherine Poncin peut à maints égards être rapproché de la démarche de l'historienne. Depuis les années 80, l'artiste française s'adonne de façon exclusive à la « post-photographie¹⁰ », en partant d'images anonymes collectées dans les marchés aux puces ou les albums de famille, de cartes postales ou de vues archivées. Dans la série « Clair-obscur, mémoire des fosses¹¹ » (1998-1999), ce sont des clichés de mineurs (conservés au sein du fonds iconographique du Centre de Lewarde) que Catherine Poncin reprend et interroge. Dans « Corps de classe¹² » (1999), ce sont des photographies scolaires (rassemblées dans le fonds photographique du Musée Dauphinois de Grenoble) qu'elle recadre et ré-agence. Plus tard, la série « 1418. Échos, versos et graphies de batailles¹³ » (2014) combine des photographies de cartes postales, envoyées du front, à des fragments de correspondance écrite à leur verso et au emploi de vues de dommages de guerre.

⁵ Arlette Farge, *Le Goût de l'archive* [1989], Paris, Seuil, « Points », 1997, p. 7.

⁶ *Ibid.*, p.116

⁷ *Ibid.*, p. 24.

⁸ *Ibid.*, p.121.

⁹ *Ibid.*, p. 80.

¹⁰ Paul Ardenne, « Catherine Poncin post-photographe » in *Catherine Poncin*, Trézélan, Filigranes, 1999, p. 4 à 9.

¹¹ *Ibid.*, p. 54 à 63

¹² *Ibid.*, p. 64 à 77.

¹³ Catherine Poncin, *1418. Échos, versos et graphies de batailles*, Trézélan, Filigranes, 2001. L'exposition a été présentée à Bobigny du 23 mai au 23 juin 2001.

À chaque fois, ce sont des clichés vernaculaires qui sont manipulés et rephotographiés par Catherine Poncin¹⁴. Tâches, jaunissement et usure des tirages anciens engendrent une forme d'empêchement du regard qui vient renforcer la sensation d'une distance séparant l'observateur des personnes ou des choses représentées ; le désir de reconstitution s'en trouve attisé, sans pour autant aboutir. L'attention se porte sur la particularité même des sujets que les procédures d'appropriation font ressurgir sous les yeux du spectateur. L'image obtenue par le biais d'un enregistrement – qu'il soit argentique ou numérique – procure le sentiment que quelque chose du passé peut, bien après la prise de vue, être ressaisi au sein de l'image afin de le ré-ouvrir à un propos neuf. Le remploi peut ainsi activer un sens enfoui – auquel est conférée une puissance inédite, alors qu'il était tapi là depuis longtemps. La « post-photographie » se fait dès lors enquête au sein des archives ; elle paraît pouvoir engendrer une autre approche du passé, aimantée par la singularité de destinées ordinaires, en partant de vestiges contenus au sein du présent. N'est-on pas là très proche de « l'étrange alchimie » décelée par Arlette Farge « qui organise un lien entre le passé et le présent, en dehors de la Mémoire organisée [...]»¹⁵ ?

Les procédures appliquées par Catherine Poncin au sein des archives relèvent de deux grandes catégories : certaines tiennent de l'agrandissement (et donc du recadrage), d'autres de la mise en relation (et donc du montage). Il est remarquable que ces deux opérations soient précisément mobilisées dans le cadre de l'enquête scientifique ou policière¹⁶, de sorte que le recours à ces procédés contribue à rapprocher la démarche de la photographie d'un véritable travail d'investigation. L'agrandissement découle des ressources de l'optique photographique ; mais le détective, le botaniste ou le biologiste recourent à la loupe afin de percevoir des détails non décelables à l'œil nu. Dans *Blow Up* de Michelangelo Antonioni (1966), l'agrandissement d'une zone de l'image amène le personnage principal à identifier une arme dissimulée dans les feuillages ; cependant, comme l'intrigue le suggère, rien n'est sûr puisque le grain dilaté n'est pas sans entamer les certitudes et autoriser des projections imaginaires... La multiplicité des images permet l'assemblage ; les clichés peuvent à l'envi être battus comme des cartes à jouer ; les voisinages dès lors obtenus

¹⁴ Il ne tient certainement pas au hasard que germe une telle démarche au moment où se développe un intérêt pour la « culture visuelle » aux États-Unis puis en Europe, disqualifiant les approches jugées par trop élitistes de l'histoire de l'art.

¹⁵ Arlette Farge, *La Chambre à deux lits et le cordonnier de Tel-Aviv*, Paris, Seuil « Fiction & Cie », 2000, p. 117.

¹⁶ Jean-Pierre Mourey, « Face à l'énigme à résoudre : agencer, agrandir, amplifier » in Danièle Méaux, *Les Formes de l'enquête*, à paraître en 2019 à la RSH.

autorisent recoupements, contaminations et transferts au service d'interprétations renouvelées. La mise en relation de prélèvements divers est aussi communément pratiquée par le détective ou par l'archéologue qui s'attellent, chacun à leur manière, au décryptage d'un passé.

L'efficacité de ces deux opérations – fondamentales dans l'entreprise de fouille archivistique de Catherine Poncin – apparaît avec une évidence particulière au sein de la série « Éloge des combats ordinaires » (2008). Pour cette œuvre, la photographe s'est intéressée aux clichés réalisés par Ernest Mésièrre au sein de l'usine Alstom de Belfort (anciennement Société Alsacienne de Constructions Mécaniques). Dans les années 1910, l'entreprise qui compte 4 500 ouvriers produit des locomotives, des turbines à vapeur ou des alternateurs pour l'électricité... Sur les épreuves d'Ernest Mésièrre, les ouvriers posent en rang d'oignons à côté des machines. En 2008, au moment où Alstom lance l'automotrice à grande vitesse, Catherine Poncin répond à une commande du Conseil Général du Territoire de Belfort. Son travail débouche sur une exposition, puis sur un ouvrage aux éditions Filigranes¹⁷ – qui font l'un et l'autre ressortir la poïétique d'une enquête menée au sein des archives. L'artiste prélève, manipule, re-photographie, dispose... Les vues sont découpées, recadrées et montées au sein des pages imprimées du livre, ou encore sur des tissus suspendus pour l'exposition organisée à Belfort, dans la tour « 46 » (dont les murs ont été fortifiés par Vauban), selon une scénographie de Gilles Puech, accompagnée d'une création acoustique de Jean-Louis Dhermy (associant sons d'archive et enregistrements récents). Se trouve ainsi ramené à l'attention tout un vécu prolétaire et industriel, à une époque où l'industrie se présentait comme vecteur de progrès et où la condition ouvrière était portée avec fierté.

Figure 2 : Catherine Poncin, *Éloge des combats ordinaires*, p. 16 © Catherine Poncin / Galerie Les filles du calvaire, Paris.

L'agrandissement isole les visages de certains ouvriers de leur environnement, détachant telle ou telle physionomie de l'agencement bien organisé du groupe et de l'atelier. C'est dès lors une moustache touffue, un regard las ou une main négligemment posée sur une épaule qui sautent aux yeux ; il s'agit là d'éléments qui renvoient à la singularité d'un être, pris dans des préoccupations ou des affects que l'image ne permet pas d'identifier. L'attention se déporte des chronologies apprises et des récits généraux vers les

¹⁷ Catherine Poncin, *Éloge de combats ordinaires*, Trézélan, Filigranes, 2008.

personnes qui ont été là, en chair et en os. Dans le même temps, le gros grain des sels d'argent vient brouiller les traits ; la matérialité de l'image se donne à voir ; tout à la fois support et écran, elle s'interpose entre le spectateur et le sujet représenté.

Face à la concrétude des images, la démarche de la praticienne ressort. Ailleurs dans l'ouvrage figurent des plans d'ensemble où des ouvriers sont soigneusement disposés, et au sein desquels Catherine Poncin aurait pu prélever et agrandir de tels visages, pour leur donner plus de visibilité. Porter à l'attention des éléments déjà-là, mais restés inaperçus relève d'une démarche d'investigation. Il s'agit pour l'artiste de fouiller au sein des images afin d'en extraire certains traits. L'excavation ainsi pratiquée fait surgir le détail vivant, jusqu'alors enfoui. Tirés du passé, ces visages amplifiés se présentent comme des apparitions contemporaines de l'agrandissement ou du regard. La photographie semble ainsi douée d'une épaisseur infinie et ouverte à de continuelles actualisations *via* le recadrage. L'importance soudainement accordée au détail – lui-même susceptible d'une certaine complexité – fait obstacle à une perception totalisante¹⁸ ; à cette déperdition d'ensemble, fait contrepoids un gain de présence des êtres et des choses.

Figure 3 : Catherine Poncin, *Éloge des combats ordinaires*, p. 19 © Catherine Poncin / Galerie Les filles du calvaire, Paris.

Le montage reproduit ci-dessus rend précisément sensible une telle progression vers une perception plus resserrée. À un plan d'ensemble qui représente un groupe d'ouvriers travaillant à la fabrication d'une locomotive, succède l'agrandissement d'une portion de ce plan. Le regard, enclin à parcourir la page de gauche à droite, est amené à se focaliser plus précisément sur le geste d'un ouvrier muni d'un marteau – dont il perçoit tout à la fois la répétition et le grossissement. Par le biais du montage, le lecteur se trouve guidé. La reprise évoque le rythme du martellement ; elle confère une actualité accrue au geste de l'ouvrier, comme à celui de l'artiste qui le fait ré-advenir.

Figure 4 : Catherine Poncin, *Éloge des combats ordinaires*, p. 10-11 © Catherine Poncin / Galerie Les filles du calvaire, Paris.

Une double-page du livre propose l'articulation de trois photographies. L'image située la plus à gauche est une vue de l'atelier où se répètent d'énormes roues métalliques couchées au sol, autour desquelles se tiennent des ouvriers ; certains d'entre eux sont absorbés par leur travail, d'autres lorgnent en direction du photographe. Au centre, un gros

¹⁸ Érika Wicky, *Les Paradoxes du détail. Voir, savoir, représenter à l'ère de la photographie*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 19.

plan sur une roue montée sur un essieu ménage une verticale qui vient vigoureusement scander le montage. La dernière image figure des hommes debout sur un échafaudage ; leurs regards tournés vers l'objectif convergent avec ceux des ouvriers de la première image, conférant ainsi une certaine symétrie à l'assemblage. De la gauche vers la droite, la largeur des images est décroissante. La construction travaille à suggérer le grouillement des gestes dans l'atelier et les rythmes de la fabrication industrielle.

La multiplicité des vues qui autorisent le montage renvoie au nombre d'images avec lesquelles Catherine Poncin a eu à faire lors de la consultation des archives. La manipulation des tirages, ainsi suggérée, renvoie aux propos d'Arlette Farge qui explique que les mises en relation, les tris, les ré-agencements contribuent à faire advenir une « forme¹⁹ » ; il n'est pas anodin que l'historienne fasse précisément appel à ce terme qui pointe une certaine plasticité de l'archive et une matérialité de la recherche. Pour elle, ce sont les rencontres, les associations entre les documents qui provoquent le mouvement de la pensée.

L'exploration menée par Catherine Poncin n'aboutit pas à des résultats positifs ; elle rend perceptible une poïétique de l'œuvre, isomorphe à celle de la fouille au sein des archives. L'accroissement de l'attention soudainement portée à tel ou tel détail, les mouvements de la manipulation sont traduits par les agrandissements et les assemblages, qui sont au fondement du processus de l'enquête. La fouille, ainsi rendue sensible dans son déroulement, organise l'avènement de courts-circuits entre le passé et le présent, des surgissements dont l'actualité tient au travail plastique mené par la photographe au plus près des archives.

3. Allers et retours dans le temps

Dès 1995, alors qu'il fait ses études à l'École Nationale Supérieure de la Photographie d'Arles, Mathieu Pernot s'intéresse aux gens du voyage. Il se lie avec des membres de la communauté de Roms qui vivent dans des caravanes sur un terrain situé entre le Rhône et la gare de fret de la ville. Ses premières photographies de Tsiganes sont rassemblées dans un livre qui paraît chez Actes Sud en 1999²⁰. Il fonde également l'association « Yaka » principalement consacrée au soutien des familles tsiganes en difficulté et à la promotion de la recherche sur l'histoire de cette communauté. À la fin des années 90, il se lance dans un

¹⁹ Arlette Farge, *Le Goût de l'archive*, op. cit., p. 80.

²⁰ Mathieu Pernot, *Tsiganes*, Arles, Actes Sud, 1999.

long travail portant sur le camp de Saliers, réservé à l'internement des Tsiganes français pendant la Deuxième Guerre Mondiale, non loin d'Arles ; cette patiente enquête, menée pendant trois années, débouche sur la réalisation d'une installation et d'un livre, *Un Camp pour les bohémiens*²¹, qui constituent, l'un comme l'autre, une forme de restitution de ses recherches. Enfin, tout récemment a été organisée, lors des Rencontres Internationales de la Photographie d'Arles 2017, l'exposition « Les Gorgan, 1995-2015 », accompagnée de la publication d'un livre²² : ce dernier ensemble combine des vues en noir et blanc faites à la fin des années 90, des photographies de famille conservées par les Gorgan eux-mêmes et des portraits récents, faits en couleur par Mathieu Pernot. La réflexion se concentre ici sur l'enquête menée par le photographe sur le camp d'internement de Saliers, même si cette dernière gagne à être comprise en lien avec son engagement prolongé au côté d'une communauté dont il est familier.

C'est en 1997 que Mathieu Pernot apprend l'existence du camp de Saliers, créé en Camargue durant l'année 1942, destiné à l'internement des nomades français (quels qu'ils soient : Gitans, Manouches, Roms, Yéniches, etc.) et dont le gouvernement de Vichy souhaitait faire un argument de propagande²³. Frappé par le silence qui occulte l'histoire de ce camp²⁴, le photographe consulte une masse importante de documents administratifs conservés aux Archives départementales des Bouches-du-Rhône. Il y examine notamment les « carnets anthropométriques d'identité pour nomades » réunissant des informations (lieu et date de naissance, parents, communes dans lesquelles les détenteurs des carnets ont l'habitude de circuler), leurs photographies de face et de profil, leurs empreintes digitales et leur signalement anthropométrique. Certains clichés sont reproduits dans *Un Camp pour les bohémiens*, accompagnés d'extraits de procès-verbaux réalisés lors des arrestations. Les images faites de profil permettent de discerner le support métallique qui maintenait le modèle immobile pendant la pause, le siège pivotant le présentant ensuite face à l'objectif, sans qu'il ait eu à bouger par lui-même. Sur certaines pages, une même personne réapparaît à différents moments de sa vie. C'est à partir de 1912 que le port de ce carnet est devenu

²¹ Mathieu Pernot, *Un Camp pour les bohémiens*, Arles, Actes Sud, 2001.

²² Mathieu Pernot, *Les Gorgan. 1995-2015*, Paris, Xavier Barral, 2017.

²³ Le camp de Saliers a été fermé en octobre 1944.

²⁴ Une seule thèse a été consacrée à l'internement des Tsiganes en France pendant la Deuxième Guerre Mondiale : il s'agit de celle de Marie-Christine Hubert, *Les Tsiganes en France 1939-1946. Assignation à résidence, internement, déportation*, thèse de doctorat d'Histoire présentée sous la direction de Jean-Jacques Becker à l'Université Paris X-Nanterre, 1997.

obligatoire pour les nomades dès l'âge de quatorze ans (le chef de famille possédait quant à lui, en plus de son carnet individuel, un carnet collectif). Ce dispositif de surveillance – proche de celui mis en place par Alphonse Bertillon, pour les criminels, à la fin du dix-neuvième siècle²⁵ – contribue à assimiler les nomades à des délinquants ; il travaille insidieusement aussi à la mise en évidence d'un « type nomade ». L'examen de ces photographies a joué un rôle déclencheur dans l'entreprise de Mathieu Pernot : « Ce sont des regards anonymes fixés sur le support photographique qui m'ont incité à rechercher les personnes concernées et c'est à partir de ces images et des renseignements qui les accompagnaient que j'ai entrepris de reconstituer l'histoire du camp et des gens qui y vécurent²⁶ » confie-t-il.

Figure 5 : *Un Camp pour les bohémiens*, p. 69 : Jean Hoffmann et Marie Reinhardt © Mathieu Pernot.

Le photographe part donc à la recherche des survivants du camp, aujourd'hui dispersés en France. Il les rencontre, les interroge longuement sur leurs souvenirs et réalise des portraits où les modèles prennent la pose, cette fois de leur plein gré. À ces vues – de format carré et de taille bien plus importante que les clichés inclus dans les carnets – sont adjoints, dans *Un Camp pour les bohémiens*, les témoignages verbaux des personnes photographiées. La parole se trouve ainsi restituée à ceux qui n'en disposaient pas. Berthe Renard relate, par exemple :

Je devais avoir vers les trois ou quatre ans lorsque j'ai été interné avec toute ma famille au camp de Saliers, mais je me souviens bien des choses. Nous étions assignés à résidence dans un petit village près de Limoges. Ce sont les Allemands qui sont venus nous chercher. Ils ont brûlé les roulottes et nous ont mis dans des camions pour nous conduire au camp de Saliers. Sur la route, ils ont jeté des draps que ma mère avait pris pour ne pas que nous ayons froid pendant le voyage²⁷.

Le livre se clôt par des vues, réalisées en 2000, des endroits où le camp était autrefois établi : ces vues en couleur restent vides et muettes : elles stigmatisent somme toute le silence qui entoure aujourd'hui cet épisode peu glorieux de l'histoire de France.

Figure 6 : *Un Camp pour les bohémiens*, p. 124 © Mathieu Pernot.

²⁵ Christian Phéline, *Carnets de la photographie* n° 17 : *L'Image accusatrice*, 1985.

²⁶ Mathieu Pernot, *Un Camp pour les bohémiens*, op. cit., p. 3-4.

²⁷ *Ibid.*, p. 110.

Le photographe s'interroge : « Comment pouvais-je, moi qui n'étais ni historien ni Tsigane, accomplir ce travail de mémoire aujourd'hui²⁸ ? ». De fait, ce type d'entreprise n'est pas sans infléchir les rôles traditionnellement impartis. *Un Camp pour les bohémiens* tient tout à la fois du travail de l'historien et de l'œuvre d'art ; son auteur est un photographe qui combine ses propres prises de vue à des images d'archives et à des témoignages patiemment collectés. Cette intrication des domaines, cette dé-spécification déclarée des champs ne sont pas sans faire écho aux réflexions de l'historien Ivan Jablonka, lorsqu'il revendique une portée de l'écriture en matière de recherche²⁹. Si Mathieu Pernot ne fait pas émerger des événements jusque-là ignorés, il provoque sans aucun doute une réévaluation des faits, une mise en perspective des archives anciennes, de la mémoire actuelle des survivants et de l'état présent des sites qui ne peut manquer d'amener à une re-considération historique. La licence prise par l'artiste, s'écartant de méthodes d'écriture plus traditionnelles, s'avère susceptible d'œuvrer à une réévaluation des événements, à leur redistribution selon une temporalité autre – où le passé ressurgit avec actualité dans le présent. Parallèlement à cela, le monopole du spécialiste en matière de fouille du passé se trouve remis en question. Alors que l'historien s'exprime ordinairement à partir d'un lieu qui lui confère une autorité³⁰ et que ses propos sont accrédités par ses pairs et par l'institution, le positionnement de Mathieu Pernot tend à la promotion d'une enquête relevant pour ainsi dire d'un engagement de type amateur³¹ ou pour le moins autodidacte.

Le travail mené par le photographe aboutit à un renversement du régime de visibilité auquel se trouvent soumis les nomades. Le dispositif de prise de vue des carnets anthropométriques est coercitif : les Tsiganes, l'œil vide et privés de la liberté de se mouvoir, y sont objets de regard. En revanche, les portraits actuels les montrent maîtres de leur image, parfois souriants, s'offrant en tout cas d'eux-mêmes à l'objectif du photographe, dans une relation de collaboration. De surcroît, ces images sont accompagnées de témoignages de sorte que les visages se trouvent dotés d'une parole et de souvenirs, tirés de l'oubli. D'objets de regard, les nomades deviennent donc sujets à même d'éclairer l'histoire de leur mémoire et de leur point de vue.

²⁸ *Ibid.*, p. 3

²⁹ Ivan Jablonka, *L'Histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Seuil, 2014.

³⁰ Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire* [1975], Paris, Gallimard, « Folio », 2011.

³¹ Patrice Flichy, *Le Sacre des amateurs. Sociologie des passions ordinaires à l'ère du numérique*, Paris, Seuil, « La République des idées », 2010.

De la consultation des archives anciennes aux témoignages recueillis aujourd'hui sur un événement passé, Mathieu Pernot conduit les lecteurs-spectateurs à des allers et retours dans le temps qui viennent modifier notablement la prise en considération des événements. L'histoire semble dès lors pouvoir se construire, de façon tout à la fois progressive et dialogique, au travers de ricochets échappant à la consécution linéaire. La démarche de l'artiste permet de réinstaurer une circulation dans le temps et de faire émerger le passé, dans son actualité même, au sein du présent. L'ordonnancement chronologique est bousculé pour que s'instaure une enquête, qui se développe dans une épaisseur de temps, habitée de rebonds et d'interactions entre les archives, les visages des survivants à l'orée du vingt-et-unième siècle, leurs témoignages et les photographies des sites vides. Le passé ne paraît pas seulement exister avant le moment présent, mais également sourdre de lui, en direction peut-être d'un « à venir ».

Par-delà de notables divergences, les travaux de Catherine Poncin et de Mathieu Pernot sont apparentés en ce qu'ils tendent à rapprocher la démarche de l'artiste de celle du chercheur quand ce dernier porte son attention sur l'archive. L'un comme l'autre rendent sensibles les étapes d'un processus d'investigation qui tient de l'enquête menée en archéologie ou en histoire – dont Michel de Certeau rappelle qu'elle est de l'ordre de la *praxis*, du processus de production³². Catherine Poncin et Mathieu Pernot partent de sources (photographies, procès-verbaux, témoignages...) et mettent en évidence le cheminement d'une exploration qui permet de faire ressurgir aujourd'hui un moment passé.

Leurs œuvres ne se présentent pas comme des objets clos, mais comme des ensembles lacunaires qui poussent le lecteur-spectateur à participer à la dynamique de l'enquête, qui est rendue sensible. Elles contribuent également à bousculer une temporalité de type linéaire. Si Catherine Poncin fait appel aux manipulations plastiques du grossissement et du montage tandis que Mathieu Pernot articule archives et éléments recueillis à la période actuelle, l'un et l'autre travaillent au surgissement du passé dans l'actualité du présent. Aux états ou événements que l'on pensait « révolus », ils confèrent une force vibrante d'irruption. Entre des strates qui semblaient ordonnancées, ils instaurent

³² Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, op. cit., p. 61.

des « courts-circuits » et des « va-et-vient » de sorte que s'estompent les césures. Si viennent à l'esprit des formules relevant du champ lexical de l'électricité, c'est sans doute parce que cette dernière est affaire de flux et de circulation, quand les œuvres de Catherine Poncin et de Mathieu Pernot envisagent le temps dans sa fluidité et son épaisseur parcourue d'intrications mouvantes.