



HAL
open science

Le vent comme élément d'une esthétique de la précarité et de la mobilité

Danièle Méaux

► **To cite this version:**

Danièle Méaux. Le vent comme élément d'une esthétique de la précarité et de la mobilité. IRIS, Centre de recherche sur l'imaginaire, Université Grenoble 3, 2003. halshs-02321783

HAL Id: halshs-02321783

<https://shs.hal.science/halshs-02321783>

Submitted on 21 Oct 2019

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.

LE VENT COMME ELEMENT D'UNE ESTHETIQUE DE LA PRECARITE ET DE LA MOBILITE

La photographie présentée page ? est tirée de *Route Nationale 1*¹, ouvrage qui réunit 22 vues de Bernard Plossu et un bref écrit de Jean-Christophe Bailly. Le titre du livre ainsi que le texte proposé en quatrième de couverture indiquent que les clichés ont été réalisés lors d'un parcours de la Route Nationale 1 ; la disposition dans l'espace de l'ouvrage incline le lecteur à un enchaînement des vues qui induit l'idée que les épreuves ont été chronologiquement réalisées lors d'un seul et même déplacement de Paris à la mer (alors que rien ne garantit que telle a effectivement été la démarche de Bernard Plossu, qui a pu effectuer plusieurs fois le trajet et/ou agencer les épreuves à son gré). Mais l'objet-livre s'impose : la consécution spatiale des images suggère la succession temporelle des scènes retenues par l'opérateur itinérant. Les images se donnent comme les fragments mémorisés d'un voyage et le spectateur est engagé par le dispositif livresque à établir un liant entre ces éléments discontinus, d'autant que la situation - le parcours automobile - lui est familière.

L'ouvrage a été réalisé, par le Centre Régional de la Photographie Nord-Pas-de-Calais, dans le cadre de la « Mission Transmanche » qui entend interroger les modifications du territoire, les changements liés au développement des réseaux de communication et de pouvoir dans le Nord de la France. Dans ce dessein, commande a été faite d'ouvrages originaux à des artistes tels que Martin Parr, Jean-Louis Garnell, Josef Koudelka ou encore Bernard Plossu...² Cette entreprise s'apparente à celle qui fut impulsée par la DATAR en 1989 : un certain nombre de photographes reconnus furent alors chargés de travailler sur l'évolution du paysage français³. Ce type de commande présuppose pour le moins qu'il n'y a pas antinomie entre l'enregistrement documentaire des sites et leur éventuel traitement artistique ; davantage même, elle semble présumer que l'appréhension esthétique des espaces géographiques est à même d'informer la perception des lieux, comme ne saurait peut-être le faire une enquête qui se prévaudrait de plus d'objectivité.

¹ Bernard Plossu, Jean-Christophe Bailly, *Route Nationale 1*, Douchy-les-Mines, Centre Régional de la Photographie Nord-Pas-de-Calais (Mission Transmanche), 1992.

² Voir Martin Parr, *One Day Trip* ; Jean-Louis Garnell, *Chantier de percement du tunnel sous la Manche*, Josef Koudelka, *Sans titre*, ou encore Bernard Plossu, *Paris-Londres-Paris*. Tous ces ouvrages ont été publiés à Douchy-les-Mines par le Centre Régional de la Photographie Nord-Pas-de-Calais, dans le cadre de la Mission Transmanche, entre 1988 et 1992.

³ *Paysages Photographies - La Mission Photographique de la DATAR*, Paris, Hazan, 1989.

Le livre de Bernard Plossu et de Jean-Christophe Bailly fixe la trace d'un rapport au territoire, structuré par l'utilisation de la route Nationale 1, à l'heure où celle-ci est sur le point d'être concurrencée par l'autoroute ; il est témoignage sur une perception des sites, en passe de se trouver supplanter. On sait que la photographie, par son ancrage fort dans le temps, travaille volontiers à une perception différentielle des êtres et des choses⁴, qui paraissent pris dans une évolution, en proie à la métamorphose, voire à la disparition. Le médium favorise même une saisie du présent, hantée par la perspective d'un regard ultérieur (pour Jean-François Chevrier, la photographie conjugue quasiment les objets et les sites au futur antérieur⁵).

LA BRISE

Toute photographie de lieu - même si elle tend à s'effectuer selon une procédure proche du prélèvement - induit une forme de dé-familiarisation⁶ du regard par rapport à la perception habituelle : la prise de vue fragmente le territoire ; les éléments réunis dans le champ se trouvent géographiquement décontextualisés, et pour ainsi dire recontextualisés dans l'espace du livre ; l'enregistrement sélectionne un instant précis qui est extrait du continuum temporel ; il privilégie la vue sur les autres sens qui sont peu ou prou occultés ; les différents constituants du site, échelonnés dans la profondeur de l'espace réel, se trouvent dans le cliché rabattus sur un même plan ; l'image révèle des détails qui habituellement ne sont pas perçus ; les éléments du territoire se trouvent dé-fonctionnalisés, et constitués en objets de regard. Photographier un lieu géographique, c'est le constituer en spectacle extérieur à soi.

Dans le même temps - et c'est sans doute ce qu'il y a de paradoxal en photographie -, la mise en image du site a nécessité la confrontation de l'opérateur et du territoire. Les éléments réunis dans le champ l'ont d'abord été dans la perception du praticien, dont la présence indispensable n'est pas ignorée du spectateur, en fonction de ce que Jean-Marie Schaeffer nomme le savoir de l'*arché*⁷. Le cliché s'accompagne donc d'un fort sentiment de réalité et renvoie à un face-à-face physique. L'image, quand elle retient les apparences d'un lieu, fixe aussi une relation avec le photographe et institue par là un rapport avec le spectateur, comme ne saurait peut-être le faire le dessin ou la peinture. Davantage qu'il ne

⁴ Régis Durand, *Le Regard pensif – Lieux et objets de la photographie*, Paris, La Différence, 1988, p. 113.

⁵ Jean-François Chevrier, *Proust et la photographie*, Paris, Editions de l'Etoile (Ecrit sur l'image), 1982, p. 86.

⁶ Serge Tisseron, *Le Mystère de la chambre claire – Photographie et inconscient*, Paris, Flammarion (Champs), 1996, p. 102.

⁷ Jean-Marie Schaeffer, *L'Image précaire – Du dispositif photographique*, Paris, Seuil (Poétique), 1987, p. 41.

montre un lieu, le cliché convoque un rapport existentiel au territoire et construit un espace de relation.

La photographie travaille, tout à la fois, à la « constitution du site en objet de regard » et à la « construction d'une relation au territoire ». Ces deux propensions possèdent une pertinence toute particulière lorsque le lieu envisagé est de ceux qu'habituellement on ne remarque pas. Dès lors, la prise de vue semble faire accéder le site à la visibilité et interroger le spectateur sur le rapport qu'il entretient avec lui. Bas-côté d'une route, meules, arbre maigrelet, vastes étendues monotones vouées au rendement ne captent ordinairement pas l'attention : l'épreuve de Bernard Plossu montre des terres que l'on exploite, que l'on traverse éventuellement, mais que l'on regarde peu. Par sa position dans un « livre d'artiste » elle travaille à constituer en objet d'appréciation nouvelle un site qui n'appelle habituellement pas l'intérêt. « La photographie est capable de saisir ce que les gens ne voient pas toujours », note Harry Callahan⁸. « J'aime regarder les choses les plus banales », affirme Robert Frank⁹. « L'infra-ordinaire »¹⁰ dont parle Georges Perec est un champ offert à l'investigation des photographes qui souvent se tournent vers des lieux ou des objets insignifiants, dont l'empreinte photo-chimique révèle la consistance : la prise de vue fait accéder à la prise en compte de sujets habituellement délaissés. Elle incite à l'examen de perceptions qui demeurent ordinairement inhabitées ou inconscientes.

Comme Dominique Auerbacher ou Peter Fischli & David Weiss¹¹, Bernard Plossu s'intéresse à des territoires « sans qualités ». Pourtant, si le lieu est banal, bien des éléments travaillent, chez lui, à un éloignement du constat et à la mise en scène d'une expérience singulière (ce qui n'est pas le cas chez les artistes précédemment cités). Les traces des météores, les symptômes du vent, suggèrent en particulier l'unicité et la subjectivité de la perception.

Une brise légère semble en effet parcourir les régions traversées par le photographe. « Pour figurer le vent, outre le fléchissement des branches et le rebroussement de leurs feuilles à son approche, tu représenteras les nuages de fine poussière mêlés à l'air troublé »¹², écrit Léonard de Vinci dans ses carnets. Au sein de l'empreinte photochimique, le vent ne peut lui-même être signalé que par des indices : il vient modeler les substances fluides que

⁸ Harry Callahan, *Zoom* n°46, 1977, p. 36.

⁹ Robert Frank, Paris, Centre National de la Photographie (Photo Poche), 1985.

¹⁰ Georges Perec, *L'Infra-ordinaire*, Paris, Seuil (La Librairie du XX^e siècle), 1989.

¹¹ *Mai de la photo : Esthétiques de l'ordinaire*, direction artistique André Rouillé, Emmanuel Hermange, Ville de Reims, 1995, pp. 62 à 67.

¹² Léonard de Vinci, « Comment peindre le vent », cité par Hubert Damisch, *Théorie du nuage – Pour une histoire de la peinture*, Paris, Seuil, 1972, p. 192.

constituent les feuillages ou le nuages ; les plis et les étirements de ces matériaux souples se font évocation plastique du dynamisme de l'air. Ainsi le petit arbre décoiffé voit ses branches et ses feuilles fragiles rabattues vers la droite. Les cumulus ressortent d'autant mieux qu'ils se détachent sur un ciel relativement sombre, dans sa partie supérieure ; la gradation subtile du cliché sert le rendu des reliefs nébuleux ; ces formes vaporeuses suggèrent un univers en constante métamorphose et la part importante laissée au ciel confère à la scène un caractère ouvert et aérien.

Le vent, les nuages sont des phénomènes météorologiques ; c'est aussi le cas des ombres qui renvoient à la position du soleil. Tel le style d'un cadran solaire désarticulé, l'arbre du premier plan dessine une ombre nette sur le disque de la meule. L'éclairage, alliant nuages et relatif ensoleillement, est caractéristique du nord de la France. Les météores affectent le milieu dans sa globalité ; elles n'appartiennent pas aux objets, mais au continuum dans lesquels ils baignent. « Le temps qu'il fait » confère une certaine cohésion au paysage. Sous l'effet du vent en particulier, les éléments paraissent moins juxtaposés qu'immergés dans un flux mouvant qui les relie. Le milieu dans lequel sont plongées les choses concerne également l'opérateur, placé à l'orée du champ. Une énergie invisible semble balayer le territoire. Le flux de l'air, qui lie les catégories de l'espace et du temps, renvoie à la mobilité continue des apparences, comme à la non-fermeture de l'espace représenté. Le modelé mou et infini des nuages fait encore ressortir l'arbitrarité de la découpe photographique. Le cliché semble inscrit dans un tout qui l'excède au niveau spatial, comme au niveau temporel.

« Le temps qu'il fait confère à chacun des éléments du paysage un certain degré d'apparition, ou de rayonnement, qui ne se retrouvera pas », note Pierre Jourde¹³. Les météores en incessante évolution présentent des apparences éphémères et constamment renouvelées. L'état fugitif de l'atmosphère ne se répète jamais à l'identique et la mise en évidence des conditions météorologiques accuse l'unicité de l'instant. Ainsi « le temps qu'il fait » renvoie au « temps qui passe ». La photographie, elle-même, saisit un état des lieux dans l'instant même où il bascule dans le passé, où il sombre dans l'irré récupérable¹⁴. Le jeu des ombres ou les symptômes de la brise qui signent l'aspect changeant du paysage, confortent le sentiment d'une unicité de la découpe photographique. Les indices météorologiques soulignent tout à la fois la fugacité de l'instant photographié et la précarité de l'empreinte qui, de fait, est toujours conditionnée par des données atmosphériques telles

¹³ Pierre Jourde, *Littérature et authenticité – Le réel, le neutre, la fiction*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 50.

¹⁴ Danièle Méaux, *La Photographie et le temps – Le déroulement temporel dans l'image photographique*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1997, p. 24.

que la lumière ou l'humidité de l'air. Le vent, qui incessamment modifie les aspects du paysage, qui lie dimensions spatiale et temporelle, renvoie à l'instabilité du spectacle enregistré sur la surface sensible.

La perception d'un lieu réel se fait sur un mode cénesthésique, c'est-à-dire qu'elle consiste en une impression générale résultant d'un ensemble de sensations internes non spécifiques¹⁵. La photographie isole la vue des autres perceptions (tactiles, olfactives, auditives...) qui l'accompagnent ordinairement. Toutefois, certaines sensations peuvent être inférées par le spectateur à partir de l'empreinte qui lui est soumise ; le visible peut parfois réveiller tout un cortège de sensations mémorisées (il est une légende chinoise où l'empereur se plaint du bruit des cascades peintes). Dans la photographie de Bernard Plossu, les indices de la présence du vent travaillent à recréer les conditions d'une réception polysensorielle. Les symptômes de la mobilité de l'air rappellent au spectateur la fraîcheur du souffle aérien ou la caresse liquide de la brise sur la peau. L'ouïe se trouve sollicitée : le cliché convoque dans l'esprit de celui qui le regarde le bruissement diffus de l'air agité. L'odorat peut éventuellement être interpellé : la brise transporte des senteurs (ici peut-être la fragrance discrète de la paille séchée). Ces sensations sont importées par le spectateur qui nourrit l'image de son « savoir encyclopédique »¹⁶, mais les indices du souffle aérien dans l'espace représenté se font les déclencheurs d'une telle participation. La présence du vent dans le paysage mis en image est facteur d'une plus grande implication sensorielle de l'observateur.

Le flux de l'air est un élément unificateur qui tend à lier entre eux les différents objets admis dans le champ, mais aussi à inclure de façon virtuelle la position de l'opérateur qui baignait nécessairement dans le même souffle. Le spectateur occupe peu ou prou, au seuil de l'espace représenté, la position qui fut celle du praticien et la brise semble le concerner également, travailler à son admission dans un espace global, dont l'épreuve ne constitue qu'une portion. La participation sensorielle induite par les indices de la présence du vent travaille encore à une implication de l'observateur dans l'espace mis en image.

Les météores - que sont le vent, la neige, la brume ou la luminosité - affectent les éléments du paysage, mais ne constituent pas en eux-mêmes ce paysage ; ils sont variables, inessentiels en regard du site matériel, puisqu'ils passent sans modifier la nature des lieux. Ils influent profondément sur la perception que l'on a du territoire, tout en étant autre chose que le lieu lui-même. Vent, pluie, brouillard, clarté se rapprochent ainsi des humeurs qui sont susceptibles d'affecter l'être, sans pour autant le constituer de manière durable. « Le temps

¹⁵ Alain Corbin, *L'Homme dans le paysage*, Paris, Textuel, 2001, p. 27.

¹⁶ Dan Sperber, *Le Symbolisme en général*, Paris, Hermann (Savoir), 1974, pp. 104 à 106.

qu'il fait » peut influencer sur l'état d'âme du promeneur, mais surtout les conditions atmosphériques partagent avec les humeurs changeantes qui hantent l'être une certaine labilité par rapport au corps qui les porte. Et chaque fois que s'affirme l'idée d'un accord entre l'homme et le paysage, ce sont les météores qui apparaissent comme le lieu privilégié d'un lien entre extériorité du monde et intériorité de l'être.

Et c'est peu ou prou ce qui se passe dans cette photographie. Toutefois une telle approche ne peut se développer que si l'on accepte d'examiner l'image dans son entièreté, de prendre en compte le livre qui l'inclut, ainsi que la poïétique qui s'y donne à voir. Par exemple, la brise légère qui anime le paysage photographié n'acquiert une valeur qu'en fonction des relations qu'elle noue avec les autres éléments figurés : les météores - et plus précisément le vent - ressortent d'autant mieux que le lieu mis en image est banal ; la brise introduit un élément de singularisation très fort parce que le site retenu se rapproche du « presque rien ». C'est donc une fois mis en relation avec la globalité de l'image, mais aussi avec la démarche créatrice du photographe, que le vent se révèle susceptible de s'adresser pleinement à notre sensibilité.

« L'HOMME AUX SEMELLES DE VENT »

La mobilité de l'air fait écho à la mobilité du photographe itinérant qui fend le paysage, suivant l'itinéraire de la Nationale 1. Dans le cliché, de multiples traits tendent à suggérer le déplacement de l'opérateur. La largeur de l'image représente à peu près les deux tiers de sa hauteur, tandis que la zone occupée par le sol représente grosso modo les deux tiers de l'espace réservé au ciel. L'œil du spectateur est accoutumé au respect de telles proportions, et le positionnement du petit arbre vertical au tiers de la largeur du cliché aurait somme toute été relativement attendu. Mais, par rapport à une telle organisation, l'arbrisseau se trouve sensiblement décalé vers la droite. Ce faible écart qui introduit dans l'image une infime dissonance, émeut le regard : tout semble s'être passé comme si l'opérateur avait visé de façon à placer l'arbrisseau au tiers de la largeur, mais n'y était pas exactement parvenu, emporté qu'il était par le mouvement de l'automobile. Si l'écart est resté ténu, c'est semble-t-il que le praticien a fait effort pour « cadrer » son sujet, en dépit de la vitesse. Le décalage de l'arbrisseau vers la droite évoque pour l'observateur le sentiment d'une légère perte de maîtrise du praticien (même si celle-ci n'a pas été effective).

Dans le même temps, le spectateur est enclin à essayer de rétablir l'organisation attendue en ramenant l'arbrisseau vers la gauche ; l'image déclenche une sorte de tension des

yeux dans cette direction, tension qui rappelle celle que connaît le passager d'un train ou d'une automobile : le regard du voyageur qui suit les objets fuyants, est constamment emporté vers l'arrière et le sujet doit faire effort pour continuer à porter son attention vers l'avant ; il est pris dans une sorte de lutte contre la vitesse, comme s'il devait infiniment remonter le courant, afin de ne pas se trouver emporté hors du champ délimité par la fenêtre du train, ou de l'automobile. (Les limites du cliché se substituent ici confusément aux bords de tels habitacles.) Ce mouvement du regard se fait par brèves saccades, entrecoupées d'infimes instants de paresse. Le cliché fait revivre au spectateur l'expérience d'un de ces moments fugitifs où les objets fuyants entraînent et où le sujet percevant tâche de rétablir une relative maîtrise de sa perception. L'observateur est amené à se mettre à la place de l'opérateur mobile et à vivre par procuration certaines des sensations qu'il lui prête.

Il n'est pas indifférent que le petit arbre semble avoir été emporté de gauche à droite, ce qui correspond au sens de lecture privilégié dans notre culture : son mouvement est d'autant plus sensible qu'il épouse peu ou prou une pente naturelle du spectateur. Le vent paraît d'ailleurs s'ajouter à la vitesse du véhicule pour chasser l'arbre dans cette direction. La disposition du site est telle que s'échelonnent de gauche à droite la silhouette d'une plante, l'ombre de l'arbre, et l'arbre lui-même ; ces trois verticales semblent jalonner un parcours latéral, comme le font les empreintes juxtaposées sur une chronophotographie.

Il est un autre léger décalage, qui contrevient à une composition stable de l'image ; il s'agit de la sensible inclinaison de la ligne d'horizon, qui tout à la fois accentue l'impression d'une sorte de coulée vers la droite et suggère l'idée d'un déséquilibre de l'appareil dû à la mobilité du praticien. Si ces écarts surprennent, ils restent tenus de sorte qu'ils ne donnent pas l'impression d'avoir été voulus en tant que tels ; ils semblent relever d'un manque de contrôle, qui s'expliquerait par la situation même de l'opérateur dans une automobile. Ils introduisent en tout cas dans l'image de subtiles dissonances à même d'émouvoir les sens de l'observateur.

Le cliché a probablement été effectué par la fenêtre latérale du véhicule. La route structure une relation au territoire, toute autre que celle qu'organise le déplacement à pied ou à cheval par exemple. A travers la vitre d'une automobile, le paysage semble s'étirer en un long travelling et la vue de Bernard Plossu ressemble à un photogramme qui aurait été tiré de quelque *road movie*, tourné entre Paris et Dunkerque¹⁷. Le spectateur est enclin à resituer de façon imaginaire ce cliché au sein d'un long plan mobile donnant à voir le défilement du

¹⁷ Au sujet de la proximité des photographies de Bernard Plossu et du cinéma, on peut consulter Bernard Plossu, Dominique Païni, *Le Cinéma fixe ?*, Trézélan, Filigranes Editions, 2000.

territoire. Le dynamisme de la perception du paysage est servi par la présence de la meule, dont la rotation - dans le sens de la pente - semble devoir entraîner vers la droite tous les éléments du paysage, comme les plats et les couverts posés sur une nappe que l'on tire. La forme ronde rime, dans l'espace représenté, avec la roue du véhicule nécessaire au déplacement ; mais l'intertexte cinématographique est ici tellement fort que le spectateur peut aussi associer le cercle de la meule à la bobine d'un film, qui pourrait se mettre au service d'une telle perception cinématique.

Le talus du premier plan est flou, davantage que l'arbre du second plan, tandis que champ et meules à l'arrière sont nets. Cet étagement du flou et du net en fonction de l'éloignement des choses par rapport à la position de l'opérateur renvoie encore le spectateur à des expériences de perceptions automobiles : ce sont les objets les plus proches qui paraissent fuir le plus vite, ceux du second plan progressent moins rapidement alors que ceux de l'arrière-plan semblent immobiles. Dans la photographie de Bernard Plossu, les différents degrés de netteté renvoient à ces vitesses relatives : les herbes proches fouettent sans doute le regard du passager, l'arbre défile rapidement, les meules du fond sont successivement perçues sous différents angles et l'horizon au loin stationne. Au fil d'un déplacement, la disposition respective des corps change, les perspectives se modifient. Et le cliché semble rejouer, dans l'immobilité, cette chorégraphie paysagère structurée par le déplacement automobile.

Le flou des premiers plans tient à un choix de l'opérateur, qui a voulu rendre sensible son propre déplacement. Comme la mobilité de l'air, la mobilité du photographe déforme et/ou informe le paysage qui s'avère, dans un cas comme dans l'autre, lieu de passage. Cependant, le flou ne se résout pas ici à cette seule évocation du mouvement et reste associé à l'idée de quelque manque de finition ; il éveille le sentiment qu'un privilège a été donné à la sensation subjective sur la perfection formelle. Dans les travaux de Bernard Plossu, le flou bien souvent ne renvoie pas à un déplacement de l'opérateur ; il peut tenir à un choix de mise au point et affecter la globalité de la représentation¹⁸ : il contribue dès lors à suggérer certaines modalités de perception ou d'émotion intérieure ; l'intérêt se trouve de cette manière transporté du regardé à la relation qui se noue entre le monde et le sujet regardant. C'est ainsi que le flou, chez cet artiste, n'est pas exempt de valeur morale :

Le photographe veut restituer le primesaut de sa perception, préserver l'élan de son émotion naissante - la morale de sa pratique photographique est ce parti-pris de sauvegarder le mouvement jaillissant de la

¹⁸ Danièle Méaux, « Les années 70-80 : une investigation renouvelée des contraintes du médium photographique », *Les Liens et le vide. Recherches sur la création contemporaine arts, lettres, philosophie*, sous la responsabilité de Louis Roux, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, (CIEREC/TRAVAUX LXXXIV), 1994, pp. 113 à 115.

sensation et de l'émotion -, et pour cela il a recours à cette esthétique du vague qui donne l'illusion que la photographie a été prise de façon impromptue dans le bref instant intermédiaire entre surgissement et dissipation d'une situation visuelle précaire, entre distraction et attention...¹⁹

S'il suggère la vitesse, le flou renvoie aussi dans ce cliché à une volonté de respect de la sensation fugitive et précaire, de l'émotion vécue à l'interstice d'instant où la conscience est plus soutenue. Il participe à la transcription d'une perception que l'auteur a tenté de préserver, qu'il a somme toute refusé d'inféoder à la forme pour lui conserver une certaine intégrité. Cet usage du flou induit un centrage sur le sujet percevant ; il tend à entraîner l'empathie du spectateur, qui se fait peu ou prou le cœur d'émotions visuelles, qu'il n'est pas sans nourrir de ses souvenirs propres.²⁰

Ce renvoi au sujet de la perception (opérateur, mais aussi spectateur qui se trouve amené à se mettre à la place du photographe) est également servi par la nature du territoire figuré ; sa fadeur, sa banalité, font que le site a tendance à s'effacer devant le relation solitaire de l'homme itinérant au territoire. Pour Marc Augé²¹, l'espace du voyageur est l'archétype du « non-lieu » :

[...] il y a des espaces où l'individu s'éprouve comme spectateur sans que la nature du spectacle lui importe vraiment. Comme si la position du spectateur constituait l'essentiel du spectacle, comme si, en définitive, le spectateur en position de spectateur était à lui-même son propre spectacle.²²

Il n'est [...] pas étonnant que ce soit parmi les « voyageurs » solitaires du siècle passé, non les voyageurs professionnels ou les savants, mais les voyageurs d'humeur, de prétexte ou d'occasion, que nous soyons à même de retrouver l'évocation prophétique d'espaces où ni l'identité, ni la relation, ni l'histoire ne font véritablement sens, où la solitude s'éprouve comme dépassement ou évidement de l'individualité, où seul le mouvement des images laisse entrevoir par instants à celui qui les regarde fuir l'hypothèse d'un passé et la possibilité d'un avenir.²³

Cette perte d'importance du territoire réel au profit d'une relation individuelle et vagabonde au paysage est au cœur de maints travaux de Bernard Plossu, qui pourrait presque apparaître à cet égard comme un continuateur photographe de certains voyageurs romantiques. Le déplacement se fait ici en des terres monotones et dépourvues d'exotisme, ce qui n'est pas sans augmenter la sensation que nous sommes face à un « non-lieu », à un « espace

¹⁹ Jean Arrouye, « Vagues images, visions définies », *Vagues figures ou les promesses du flou*, Textes réunis par Bertrand Rougé, Pau, Publications de l'Université de Pau, 1999, p. 276.

²⁰ Bernard Plossu fut incontestablement l'initiateur de cet usage du vague, du flou ; mais par la suite beaucoup de photographes ont repris ce procédé de manière parfois un peu redondante, systématisant des effets qui du coup tendirent à perdre de leur potentiel évocateur.

²¹ Marc Augé *Non-lieux ; Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil (La librairie du XXe siècle), 1992, p. 110.

²² *Ibid.*, p. 110.

²³ *Ibid.*, p. 111.

intermédiaire » pour reprendre l'expression employée par Michel Butor²⁴. Le prosaïsme des paysages donnés à voir s'efface ici au profit de l'évocation du rapport au monde de l'homme itinérant.

Le voyageur est en état de passage et ses perceptions se trouvent inscrites dans le continuum d'un déplacement ; pour le passager d'une automobile, le paysage est espace-temps, fluide et ininterrompu. De façon comparable, la présence du vent tend à doter le site d'une dimension temporelle ; chaque aspect du lieu est fugace et inclus dans un devenir plus large. Aux évolutions de la perception dues au dynamisme du sujet percevant font écho les métamorphoses du territoire découlant du souffle aérien. La photographie est trace précaire, prélevée au carrefour de la mobilité du monde et de celle du photographe ; elle paraît retenue au croisement de deux dynamismes conférant aux apparences un caractère extrêmement volatile. Le vent semble dès lors participer à l'élaboration d'une poïétique où l'image se fait rencontre épiphanique au sein d'un monde parcouru de flux.

UNE ETENDUE REVEUSE²⁵

Le spectateur se trouve impliqué de façon sensible dans le territoire représenté. La brise légère qui anime le paysage favorise une forme de participation polysensorielle ; de nombreux traits formels poussent le lecteur à se mettre peu ou prou à la place de l'opérateur mobile, à connaître une relation au territoire régie par la présence de la route, de sorte qu'il ne ressent pas le paysage comme un spectacle coupé de lui. La représentation tend en outre à ressusciter des perceptions antérieurement vécues - qu'elle vient enrichir. Le cliché reste habité par l'idée qu'il y a eu une confrontation physique entre l'opérateur et le site, et le spectateur se trouve engagé dans ce face-à-face. Il met en scène le rapport essentiel qui s'institue entre l'homme itinérant et le territoire. La démarche de Bernard Plossu est telle que la densité de la mise en présence prime sur la finition formelle. Ce photographe a souvent utilisé des appareils bon-marché, dont il apprécie la facilité d'utilisation permettant de conserver le maximum de disponibilité à l'événement, à l'émotion. Loin des procédures techniques lourdes, son œuvre se fonde sur une recherche de participation intime.²⁶ La perte de ressemblance occasionnée par l'emploi de ce type de matériel - comme par le recours au flou - s'accompagne pour le spectateur d'un gain de sentiment de présence. L'image induit

²⁴ Michel Butor, *La Modification*, Paris, Minuit (10 /18), 1957, p. 283.

²⁵ Jean-Claude Lemagny, *L'Ombre et le temps – Essais sur la photographie comme art*, Paris, Nathan (Essais & Recherches), 1992, p. 149.

une sorte de participation immédiate de l'observateur, dont le corps est impliqué dans l'espace/temps représenté. Mais la confrontation organisée par la photographie est ici de l'ordre du frôlement, que la brise parfaitement emblématise.

Plus qu'elle ne re-présente un territoire, cette vue met en place une sorte de dispositif scénographique qui relie le monde au photographe, et au spectateur, si bien que ce dernier se trouve pour ainsi dire placé au sein d'une situation imaginaire, au cœur d'un vécu fictif où domine le sentiment de la mobilité et de la précarité. Bien des traits formels contribuent à la construction d'une relation au paysage telle que le spectateur est amené à s'éprouver en « homme aux semelles de vent ».

Yves Bonnefoy écrit : « L'image produit de l'imaginaire, elle se prête à nos rêves, et la photographie, qui est aussi une image, est donc moins reproduction du monde que le point où celui-ci comme tel est « réfracté » par le songe, le carrefour où nous pourrions décider de lui préférer notre « moi » avec ses mythologies, ses pénuries, ses fantasmes. »²⁷ Si ces propos caractérisent toute photographie, ils s'appliquent particulièrement bien aux travaux de Bernard Plossu, et à cette image. Ainsi le dynamisme qui régit la relation de l'homme au territoire - et du territoire à l'homme - se fait également appel à la rêverie. Le mouvement habite l'espace ; il propulse l'homme à travers le territoire, comme il propulse le lecteur dans l'espace du livre qui est progressivement découvert : ceci se joue, si je puis dire, sur un axe horizontal. Mais une impulsion analogue propulse le spectateur sur un axe vertical, et lui permet d'associer à cette image présente des images absentes, des vues mentales qui se trouvent interpellées par le cliché. Le transport de l'air - et du photographe - fait écho au transport de l'imagination. Si toute photographie organise une forme de tension entre réel et imaginaire²⁸, le dynamisme de celle-ci crée la possibilité d'une circulation entre ces deux pôles, que le spectateur actualise à sa manière.

Une part importante du champ se trouve réservé au ciel. L'espace aérien, peuplé de nuages, est le théâtre de constantes métamorphoses, comme d'associations mentales diverses. Le ciel est étendue immatérielle, rétive à toute assignation précise de l'imaginaire du spectateur. Les nuages, qui appartiennent selon Léonard de Vinci à la catégorie « des corps sans surface »²⁹, se prêtent à la projection de chimères toujours renouvelées. Le ciel constitue

²⁶ Serge Tisseron, Bernard Plossu, *Nuage/soleil*, Paris, Marval, pp. 7 à 18.

²⁷ Yves Bonnefoy cité dans *Histoire du Voir III – De l'instant à l'imaginaire 1930-1970*, Paris, Centre National de la Photographie (Photo Poche), 1989, p. 99.

²⁸ François Soulages, *Esthétique de la Photographie - La Perte et le Reste*, Paris, Nathan (Nathan-Université), 1998, p. 43.

²⁹ *Les Carnets de Léonard de Vinci*, éd. par Edward Mac Curdy, Paris, 1942, t. II, p. 301. Cité par Hubert Damisch, *op. cit.*, p. 170.

une étendue ouverte, que les limites du cliché nécessairement viennent interrompre³⁰ ; le champ paraît dès lors communiquer avec un espace infini, tout à la fois mondain et mental. Le flou est en outre propice à un passage du régime diurne de la réalité à un régime nocturne de la rêverie ; grâce à lui, les choses perdent de leur poids et de leur concision pour accueillir la pensée vagabonde.

Le spectateur éprouve peu ou prou la posture de l'homme itinérant, débarrassé de l'ancrage des routines qui d'ordinaire brise les ailes de son imaginaire, capable de laisser flotter son attention. Les météores comme les humeurs permettent « d'éprouver l'angoisse et la joie mêlées de l'injustifiable »³¹. De là naît peut-être, pour partie, le sentiment d'une collusion entre certaines conditions atmosphériques et certains états d'âme. Ici, la fluidité du paysage semble propice à une fluidité de la pensée, placée en apesanteur, et la brise est à l'unisson avec l'humeur du voyageur.

Danièle MEAUX
IUFM de l'académie d'Amiens

³⁰ Heinrich Wölfflin, *Renaissance et baroque*, Paris, Gérard Monfort, 1988, pp. 8-9.

³¹ Pierre Jourde, *op. cit.*, p. 50.