



Focales

2 | 2018

Le recours à l'archive

**Danièle MÉAUX, *Photographic Travel Books*, e-book,
Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2017, 295 pages**

Paul Léon

Éditeur

Publications de l'Université de Saint-Étienne

Édition électronique

<https://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=2196>

ISSN 2556-5125

Référence électronique

Paul Léon, « Danièle MÉAUX, *Photographic Travel Books*, e-book, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2017, 295 pages. », *Focales* n° 2 : *Le recours à l'archive*, mis à jour le 13/06/2017, URL : <https://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=2196>

© Focales, Université Jean Monnet – Saint-Étienne

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des règles de la propriété intellectuelle et artistique. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur.

Danièle MÉAUX, *Photographic Travel Books*, e-book, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2017, 295 pages

Paul Léon

L'ouvrage de Danièle Méaux, *Voyages de photographes*, paru en 2009 vient d'être traduit en anglais. Un genre serait donc né, du côté des Américains, dans les années 1950 dont Robert Franck serait, en dépit de quelques précurseurs, l'initiateur sinon l'inspirateur. Or, ce qui fonderait le genre, ce serait la conjugaison jusque-là inédite en photographie de « l'itinérance » et de la prise de vue en une seule et même démarche. Pour Robert Franck, tout à la fois un portrait de l'Amérique d'alors et l'évocation de son expérience d'opérateur vagabond : de ce livre inaugural, serait issue toute une lignée de « voyages » à travers les grands espaces américains, dont les titres, *California Trip* de Dennis Stock (1970) ou *Travelog* de Charles Harbutt (1973) disent à quel point ces épigones ont su épouser et promouvoir une mystique de la « route ». Du coup, ce qu'auraient en partage les « voyages de photographes », c'est la part du rêve. « Itinérance » : le mot revient sous la plume de l'auteur pour désigner une certaine façon de voyager : mot-valise oxymorique qui donne tout à la fois à entendre la planification de l'itinéraire et les hasards de l'errance.

Les neuf chapitres de l'ouvrage déclinent donc l'ensemble des thématiques et notions qui sont liées à cet objet nouveau le « voyage de photographe ».

Tout d'abord est abordée la question essentielle du « livre » que le photographe Martin Parr, à rebours des idées reçues, considère « comme la demeure naturelle de la photographie ». Car le livre à venir est le plus souvent le projet déclenchant du voyage, dont la consignation photographique signera l'authenticité. Chateaubriand disait avoir rapporté « des morceaux de marbre du Parthénon ». La photographie est ce morceau de marbre qui garantit l'identité voyageur-photographe-auteur. Ce que le livre opère aussi, c'est une sorte d'homologie entre le cheminement du praticien et le cheminement du lecteur. Assorti d'un texte suivant des modalités variables, il contribue par sa linéarité à la vectorisation du trajet de lecture. Au bout du compte, le « voyage de photographe » tient tout à la fois de ce grand ancêtre que fut le « carnet de voyage » des peintres et du « journal intime ».

Une autre question évoquée d'emblée par l'auteur est celle de l'espace, des espaces, du voyage. S'il est fondé de parler de « voyages de photographes », c'est que le genre a d'ores et déjà produit ses propres motifs ; au premier rang desquels celui, emblématique, de ces « espaces de voyage » que sont les routes et voies diverses, les gares et aéroports, les motels et stations-service, les espaces de transit. Selon le mot de Claude Roy, « les instruments de voyage sont déjà le voyage lui-même ». Il existe à présent, au moins autant du fait des photographes-voyageurs que des cinéastes, une photogénie de la route. L'auteur se livre, sur la base des livres publiés, à une typologie très fine des voies de communication, cette science poétique que John B. Jackson proposait de baptiser « hodologie » : l'autoroute de Pierre Zachmann, où la vitesse tend à déréaliser les paysages (*Autoroutes, France, 1980, 1997*), la nationale de Christian Louis qui traverse les agglomérations et donne à percevoir la diversité du territoire (*Route nationale 7, 1988*), la départementale de

Thierry Girard qui sinue et résiste aux façons modernes de se déplacer (*D'une mer l'autre*, 2002). Et jusqu'au cheminement pédestre, celui de Didier Sorbé par exemple, dont la lenteur produit une véritable réappropriation du paysage (*Mont-Perdu*, 2003). Autre espace attendu, cette mine photographique à ciel ouvert qu'est la rue : pour exemple, *Prague* de Magdi Senadji, 2000. Sont également évoqués ces « non-lieux » que hantent à l'occasion les voyageurs-photographes et qui s'opposent aux lieux relationnels : centres commerciaux ou camps de transit, « non-lieux » saturés de néons, de panneaux publicitaires et de signalisation, comme il s'en trouve en abondance dans le livre de Stephen Shore *American Surfaces*, 1972.

Quant au voyage ferroviaire, largement étudié, il développe une autre série de motifs que sont la découpe des fenêtres, les couloirs étroits, les gares et leurs quais, les voies et les rails, sans compter que la vitesse du train y appelle de manière récurrente ce leurre technique qu'est le flou (Gianni Berengo Gardin, *In treno attraverso l'Italia*, 1991 ou Bernard Plossu, *Paris-Londres-Paris*, 1988). Ce sont là les passages obligés de « l'expérience vagabonde » dès lors que la photographie s'en mêle. Le chapitre trois porte le beau titre de « paysages provisoires ». Si le touriste est à la recherche de lieux pérennes, le photographe itinérant affectionne les lieux de passage, et ce qu'il privilégie dans la traversée du provisoire, c'est la « mise en scène » de sa relation mobile à l'espace : jeux du flou, du filé, des reflets, du cadrage maladroit, qui disent tout à la fois l'être emporté par le flux de la vie et la labilité des moments vécus. Le voyage est dès lors perçu comme une expérience vitale qui implique dans bien des cas l'être en proie à cette malédiction qu'Alain Bergala croit pouvoir lier « presque ontologiquement » à la photographie : « le manque, l'absence, le ratage du réel ». Danièle Méaux pointe ce fait que les verbes latins « *iterare* » et « *errare* » ont produit l'un et l'autre, un même verbe « errer », comme si « erreur » et « errance » avaient fondamentalement partie liée. Nous touchons là à un imaginaire romanesque qui fait de tout photographe-voyageur un « personnage » qui ne s'absente jamais que très provisoirement de ses images : *topoi* des habitacles qui le désignent, compartiment ou pare-brise, main posée sur le volant, partie du corps inscrite dans le champ qui signale tout à la fois l'exiguïté et la proximité ; *topoi* des miroirs, vitres et ombres, comme dans *Going East* de Max Pam (1992), lequel déclare : « L'art m'intéresse moins que le désir de photographier ma propre vie », ce qui nous mène à ce texte fondateur, publié en 1982 par Gilles Mora et Claude Nori, le « Manifeste photobiographique » ou la photographie était déclarée « témoin biographique par excellence », « amplificateur d'existence ». Le protagoniste du « voyage de photographe », conclut Danièle Méaux, est un « sujet lyrique ». Autant dire que la tentation des mots y est grande, et c'est une autre des questions abordées par l'auteur.

Les mots ne sont jamais absents du « voyage de photographe ». *A minima*, légendes de localisation et de datation, dans presque tous les cas conformément aux habitudes éditoriales, un texte de présentation, une quatrième de couverture. Souvent plus, quelquefois mieux. Or, la cohabitation des mots et des images est toujours une gageure si tant est, comme le rappelait Maurice Blanchot, que « voir, c'est peut-être oublier de parler ». La bonne collaboration, observe Danièle Méaux, est celle qui débouche sur une « productivité » comme on dit en matière de montage cinématographique. Qui écrit ? Souvent le photographe. Mais il peut choisir de s'adjoindre un écrivain : Michel Butor fictionnalisant le *Paris-Londres-Paris* de Bernard Plossu (1979), Jean-Claude Guillebaud mettant en perspective historique *La Colline des Anges* de Raymond Depardon (1993). « Saurais-je trouver les mots ? Raymond saurait-il trouver les images ? » Telle est la question.

Un chapitre central à nos yeux, s'intitule « Un exercice d'attention au réel », et les trois parties qui le constituent, respectivement « Boire le monde », « Célébrer l'éphémère », « Ausculter le visible ». Ces formules, poétiques, touchent sans doute à l'essentiel de l'entreprise de l'auteur : fonder la spécificité de l'être au monde du photographe-voyageur, et par-delà celle du « voyage de photographe ». Des mots reviennent sous sa plume, chevillés à l'aventure du voyage en dépit de la diversité des expériences et des œuvres qui en sont issues : ascèse, solitude, contemplation. « On ne voyage pas pour se garnir d'exotisme et d'anecdotes comme un sapin de Noël, disait Nicolas Bouvier, mais pour que la route vous plume, vous rince, vous essore. « Photographier, c'est tenter de saisir la présence têtue des choses dans le mouvement qui les amène à la perception. La question se pose alors du projet d'investigation. La réponse de nombre de photographes aujourd'hui est de préférer les itinéraires de proximité, les territoires proches, les « territoires gris ». « Ce qu'on ne sait pas découvrir à deux pas de chez soi, dit Georges Picard, on ne le trouvera pas mieux aux antipodes » et l'on sait depuis longtemps que le plus formateur des voyages est celui que l'on fait autour de sa chambre. Sans compter que l'ethnologie qui parmi les premières fit appel aux services des photographes, a développé ces dernières années une recherche de proximité : curiosité de l'endotique plutôt que de l'exotique. « Territoires gris », donc, sciemment visités à des fins de « reconsidération », ainsi de cette Mission photographique Transmanche lancée en 1987, et qui vise à la refondation d'une identité des régions du nord de la France, mais aussi territoires aléatoirement choisis sur la base quelquefois de « contraintes » quasi oulipiennes : Danièle Méaux lève ici le voile sur des pratiques et des mœurs voyageuses insoupçonnées, à l'exemple de ce « voyage » de Carol Dunlop et Julio Cortàzar, lequel est né de nuits passées, comme autant de sauts de puce, sur les aires successives d'une autoroute (*Les Autonautes de la Cosmoroute*, 1983) !

À l'inverse, il est des voyages parfaitement motivés et qui relèvent de la remontée dans le temps, celui de l'histoire collective, celui de sa propre histoire. Le photographe met alors ses pas dans les pas de ceux qui l'ont précédé, porte son regard sur ce que d'autres ont vu, voire photographié, et les sites lui parviennent chargés de voix : c'est Gérard Rondeau sur les traces de Delacroix, Philippe Séclier sur celles de Pasolini, Françoise Huguier et Michel Cressole traversant « l'Afrique fantôme » de Michel Leiris, etc. Ceux-là vivent le voyage comme un pèlerinage, une célébration.

Dernier chapitre du livre de Danièle Méaux : il s'agit en fin de parcours de pointer la part de fiction qui travaille la plupart des livres de photographes. Car les mythes sont là, ceux d'hier et ceux d'aujourd'hui : thèmes récurrents de l'absence de port, de l'exil malheureux, de l'inaptitude au réel, hérités du romantisme ; thèmes de l'errance urbaine, de la dérive diurne ou nocturne hérités du surréalisme et du situationnisme ; thèmes de l'appel de la route et de la liberté, de l'allégement de l'existence par le voyage, de la rupture avec des valeurs honnies, hérités de la *Beat Generation* et du mouvement hippie.

Le lecteur sort du livre de Danièle Méaux impressionné par la réalité et la richesse d'un objet iconotextuel enfin identifié, le « voyage de photographe », que personne ne s'était jusqu'ici attelé à décrire, ni à circonscrire. L'ouvrage est, à présent, à la disposition des lecteurs anglophones.