

Recherches sémiotiques

Dispositif livresque et spécificité de la photographie dans les 'Voyages de photographe' de la fin du vingtième siècle

Danièle Méaux

Photographie
Volume 28, numéro 1-2, 2008

URI : id.erudit.org/iderudit/044591ar
DOI : [10.7202/044591ar](https://doi.org/10.7202/044591ar)

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association canadienne de sémiotique / Canadian Semiotic Association

ISSN 0229-8651 (imprimé)
1923-9920 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Méaux, D. (2008). Dispositif livresque et spécificité de la photographie dans les 'Voyages de photographe' de la fin du vingtième siècle. *Recherches sémiotiques*, 28(1-2), 107-123.
doi:10.7202/044591ar

Tous droits réservés © Association canadienne de sémiotique / Canadian Semiotic Association, 2010

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]



Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. www.erudit.org

Dispositif livresque et spécificité de la photographie dans les 'Voyages de photographe' de la fin du vingtième siècle.

Danièle Méaux

IUFM Amiens / CIEREC (Université de Saint-Étienne)

Le 'livre de photographe' — conçu par son auteur comme un tout organiquement lié, par opposition au 'livre de photographies' peu ou prou organisé sur le mode du catalogue ou de la collection (Bauret 1982: 36) — se développe progressivement à partir des années trente¹. Ce que j'appellerai le 'voyage de photographe' constitue un sous-ensemble de cette catégorie plus large du 'livre de photographe'. Même s'il est certains travaux précurseurs, on peut dire qu'il apparaît à partir de la fin des années cinquante, avec l'ouvrage magistral de Robert Frank, *The Americans* qui renvoie au vécu itinérant de son auteur. Du *Voyage mexicain* de Bernard Plossu à *D'une mer l'autre* de Thierry Girard, du *Désert américain* de Raymond Depardon à *Going East* de Max Pam, *L'Été dernier* de Gilles Mora et Claude Nori ou encore *Transverses* de Klavdij Sluban, ce type d'ouvrage connaît une expansion importante au fil de la seconde moitié du vingtième siècle.

Le voyage de photographe ne s'en tient pas à la réunion d'images réalisées au cours d'un déplacement, il travaille à la transcription de l'expérience vagabonde de son auteur: selon des modalités variables, il thématise l'itinérance. Il constitue un genre identifiable à son ancrage dans le vécu du voyage et à sa visée — configurant certains modes de réception. Les éléments susceptibles de concourir à une évocation du déplacement (dispositif livresque, texte, sujets photographiés, choix techniques et esthétiques, etc.) sont multiples et rétroagissent les uns sur les autres. Certains paramètres sont parfois mobilisés, alors que d'autres ne le sont pas (et *vice versa*), de sorte que les ouvrages qui appartiennent au genre peuvent prendre des formes diversifiées.

Il arrive que le livre soit façonné *a posteriori*, à partir des images réalisées lors du parcours (c'est ainsi que *Le Voyage mexicain* de Bernard Plossu articule des photographies faites bien plus tôt): l'ouvrage est alors un aboutissement donné ultérieurement au vécu du voyage et aux prises de vue. Cependant, dans la très grande majorité des cas, le photographe voyage afin de réaliser un livre et, d'emblée, il ne conçoit pas les vues pour être perçues isolément, mais intégrées à un ensemble susceptible d'évoquer l'expérience itinérante. C'est le cas de Robert Franck en 1955-56, lorsqu'il parcourt les États-Unis doté d'une bourse Guggenheim; celui de Gilles Mora quand il se rend dans le *Deep South* en 1982; c'est le cas de Raymond Depardon pour *Errance*; et de Thierry Girard pour *La route de Tôkaidô*, etc. Généralement, le déplacement de l'opérateur a, dès le départ, pour horizon le livre — qui habite pour de multiples raisons l'imaginaire du praticien. Le livre paraît à même d'articuler les images fragmentaires en un tout sémantiquement cohérent. L'évocation du vécu du voyage semble appeler la multiplication des prises de vue, leur articulation complexe, leur éventuelle combinaison à un texte, leur intégration à une architecture globale — ce que permet mal un accrochage mural. Le projet des photographes itinérants conduit donc assez naturellement au livre, qui se donne comme un lieu autonome et clos où chaque image prend son sens par rapport aux autres, en fonction de la place qu'elle occupe dans une organisation interne. Le livre est un "espace créatif à partir duquel s'organise [le] travail de prise de vue et de choix, en un acte esthétique global" (Mora 1982: 6). En son sein, l'image n'est pas essentialisée, mais pensée en fonction de son insertion dans un ensemble.

Au cours de l'histoire de la photographie, il y a eu des tentatives récurrentes pour sortir le cliché d'une appréhension isolée afin d'en faire le composant d'un ensemble complexe aux enjeux sémantiques plus marqués. Dès l'apparition des procédés de reproduction mécanique, dans la presse illustrée, les *picture stories* combinent des images sur un même sujet. Entre les deux guerres, dans les grands magazines comme *Life*, *Fortune* ou *Look*, le *photo essay* associe texte et photographies; souvent le photographe, l'écrivain et les instances éditoriales du journal collaborent à sa réalisation. Mais des photographes tels que Walker Evans (dans *Fortune*), Margaret Bourke-White ou W. Eugene Smith (dans *Life*) se battent pour être les vrais auteurs de leurs essais. Cependant, le livre — conçu par le photographe (avec d'éventuelles collaborations évidemment) — s'avère incontestablement le mieux à même d'exalter le statut d'"auteur" de ce dernier: "C'est bien l'utilité matérielle du codex, pliure et reliure, qui a imposé cette idée de l'unité intellectuelle d'où l'auteur a jailli" (Melot 2006: 110).

De réalisateur des prises de vue, le photographe devient détenteur d'une vision du monde qui s'affirme au fil des images. Le livre autorise le voisinage du texte et de l'image reproductible, dans un dispositif susceptible de 'programmer' certaines modalités d'appréhension, en

raison de son architecture, mais aussi des habitudes de lecture de la société occidentale qu'il peut éventuellement contribuer à déplacer). Comme nous le verrons, le livre se montre particulièrement à même de faire de l'opérateur itinérant l'auteur d'un 'Voyage'.

À la fin des années cinquante, quand apparaît le genre, le musée ou la galerie sont encore peu ouverts à l'image argentique et le livre se présente pour le photographe comme un des seuls moyens d'accéder à la reconnaissance. Aujourd'hui, la situation est différente; à partir des années 80, la photographie 'est entrée en Art'; elle est maintenant exposée dans les musées ou les galeries, qui proposent une autre forme de consécration. De nos jours, le "champ photographique" (Durand 2002: 15) est pluriel; il englobe des pratiques très diverses — voire antagonistes — qui coexistent. Ainsi, parallèlement à la pénétration importante de la photographie dans les lieux de l'art, il est des photographes — nombreux — qui conservent un attachement fondamental au livre (de Fenoÿl 1987: non paginé; Parr 2001: 11). On ne peut que remarquer que c'est précisément le cas de la plupart des voyageurs photographes.

Un lien unit de manière intrinsèque l'entreprise du voyage et une relative ouverture sur le réel, un intérêt pour le monde et la société.

C'est un point commun [...] entre le photographe et le paysan. On n'est jamais vraiment content parce qu'on travaille avec le réel. (Depardon 2000: 54)

La démarche du voyage s'allie le plus souvent à une conception de la photographie qui fait de la réalité son matériau, et qui ne se situe pas sur le même terrain que la peinture. Il n'est donc pas étonnant qu'elle s'accommode mieux d'un support — autorisant potentiellement une diffusion massive — que de la galerie ou du musée, traditionnellement voués au culte des formes.

Cependant, si le livre est essentiel pour le photographe voyageur, il ne peut être pensé isolément: il renvoie nécessairement à l'expérience qui l'a fait être. Il ne se conçoit pas sans le vécu réel du voyage auquel il reste chevillé. Il serait sans doute difficile de distinguer des 'photographes voyageurs' qui privilégieraient la réalisation des images (et du livre) et des 'voyageurs photographes' qui valoriseraient davantage l'itinérance — pour pasticher en la déformant une formule d'Eugène Fromentin (1991: 180), — tant voyage et photographie occupent en général une place semblablement importante: les deux pratiques se conditionnent mutuellement, se conjuguent en une même démarche, qui est la plupart du temps liée à une attitude existentielle.

Le dispositif livresque

Le livre est un dispositif à double entrée qui fonctionne tout ensemble dans la diachronie (la succession des pages, qu'elles soient de texte ou d'image) et dans la synchronie (leur réunion au sein d'un ensemble qui peut être ouvert

à la page et consulté dans l'ordre qu'on voudra). (Damisch 2001: 130)

La reliure constitue pour ainsi dire la colonne vertébrale du livre. Le feuillettement autour de cet axe — qu'instaure le format 'codex' — amène l'observateur à cheminer d'une page à l'autre. Il entraîne "l'alternance de l'apparition et de la disparition de chaque image" (Moeglin-Delcroix 1997: 218). Les pages ne sont visibles qu'"à tour de rôle" (*Ibid.*: 287). La morphologie du livre conditionne donc un enchaînement visuel, tout à la fois saccadé et continu. Cette progression implique le regard mais aussi la main qui n'est pas immobile; elle requiert une participation musculaire. "Le livre n'est donc pas qu'un lieu, c'est un parcours, un espace balisé qui [...] impose un itinéraire." (Melot 2006: 126)

L'objet requiert du temps pour être perçu, et cela conditionne évidemment l'appréhension des clichés: "Le sens emprunte la corporéité du livre, mais il est aussi déterminé par elle" (Moeglin-Delcroix 1997: 9); la structure même du codex inclut un schème temporel, qui peut être plus ou moins exploité selon les ouvrages. Dans le voyage de photographe, la forme du livre contribue à la suggestion de la temporalité du parcours.

Les photographies réunies dans *The Americans* de Robert Frank figurent toujours sur la page de droite, alors que celle de gauche reste vierge; cette organisation favorise un parcours linéaire, qui incline à l'exploration de l'album dans sa totalité. La numérotation des pages travaille encore à vectoriser la découverte. Mais les modalités d'organisation sont diverses selon les Voyages de photographe; la disposition de la double page incline parfois le spectateur à s'attarder et à errer au sein de cet espace. C'est le cas dans *Going East* de Max Pam, où les formats des photographies varient d'une page à l'autre: parfois une vue remplit quasiment tout l'espace disponible; d'autres fois, un grand nombre de clichés est accumulé et les points d'accroche du regard sont multipliés. Ces disparités créent des rythmes de perception variés.

Il n'en reste pas moins que le livre, par sa structure reliée, programme une chronologie de la découverte, qui n'est pas sans enjeu sémantique. Il se rapproche, à cet égard, du morceau de musique ou encore du texte; mais alors que ces derniers contraignent plus ou moins à une progression linéaire (qui peut être subvertie bien sûr, notamment dans le champ littéraire), l'ouvrage qui contient des photographies — et des mots — autorise des parcours diversifiés. Si l'interprétation d'ensemble reste marquée par la morphologie du volume et par la succession des images, le voyage de photographe autorise le feuillettement rapide, l'arrêt aléatoire, le retour sur le déjà perçu, le vagabondage visuel et la mise en relation erratique. Objet organisé, mais discontinu, hétérogène, il peut être envisagé selon des modalités multiples.

Au fil du volume, des correspondances erratiques autorisent des itinéraires en zigzag. La linéarité du cheminement ordinaire de la lecture tend à être perturbé par la présence d'échos sémantiques, de rimes

visuelles qui induisent rapprochements et courts-circuits. De fait, si le livre fonctionne dans la diachronie, il existe également dans la synchronie (Damisch 2001: 130): les relations qui s'établissent entre les images (ou entre les mots et les images) peuvent entraîner des appréhensions de type tabulaire ou réticulaire, qui ne sont pas sans rappeler celles du poème. Dans *The Americans* de Robert Frank, par exemple, des motifs récurrents — tels que les drapeaux, les voitures, les croix... — scandent l'ouvrage, créant des correspondances et des renvois. Le voyage de photographe, s'il tire une partie de son aptitude à évoquer l'itinérance de la logique de l'écrit — à laquelle la forme du livre est intimement liée — paraît, dans le même temps, capable de la subvertir, dans la mesure où il autorise d'autres modalités de réception.

La lecture est toujours une opération active, mais on peut dire que celle du 'livre de photographe' laisse au récepteur une marge de manœuvre importante, dans la mesure où ce type d'ouvrage ne possède pas tout à fait le même degré de cohésion qu'un livre qui ne renfermerait que du texte. Il forme un organisme clos, mais, entre ses constituants, il est des interstices, des intervalles qui sont pour l'observateur des champs d'inventivité. Le lecteur y fraie ses chemins propres; il y 'butine' librement, y opère des rapprochements singuliers. De la temporalité du dispositif livresque (qui n'est évidemment pas celle du voyage vécu) se distinguerait donc la temporalité de chaque lecture, qui est événement:

[Il] n'y a d'œuvre qu'à la rencontre d'une intention et d'une attention.
(Genette 1992: 8)

La perception de chaque vue est habitée de la mémoire du tout — alors, bien sûr, que l'appréhension de l'ouvrage dans son entier se nourrit de ses composants particuliers. Le livre est un objet matériel, mais, comme le film ou le morceau de musique, il n'existe pleinement dans l'esprit du lecteur que grâce à une activité de remémoration ou de synthèse. Il se rapproche à cet égard des arts dits 'du temps'. On ne saisit toujours, à un moment donné, qu'une partie de l'ouvrage — image singulière ou fragment de texte — que l'on rapporte, de façon imaginaire, à la mémoire de l'ensemble de l'œuvre. Exceptionnellement cependant certains livres — je pense par exemple à ceux de la petite collection "Carnet de voyages" — empruntent le format Leporello; ils permettent dès lors un étalement synoptique des différentes vues (celles-ci se trouvent néanmoins perçues successivement). La discontinuité, l'hétérogénéité constitutive du 'livre de photographe' éveillent chez l'observateur le désir de trouver à l'œuvre une cohérence; or celle-ci ne peut se situer qu'à l'origine du travail proposé, dans le projet même de son auteur. Dans le voyage de photographe, la quête de sens pousse le lecteur à remonter vers la démarche du photographe vagabond, vers sa pratique itinérante, son rapport au monde, pour y trouver une unité.

Une forme de contrat établit que celui qui a fait les photographies a voyagé, et est aussi l'auteur du livre (même s'il peut éventuellement partager ce statut avec un autre). Ce contrat n'est pas sans présenter certaines analogies avec le "pacte autobiographique" défini par Philippe Lejeune (1975), sans être exactement de même nature. L'équivalence voyageur — photographe — auteur paraît corroborée par la nature même de la photographie. La prise de vue suppose une mise en présence de l'opérateur et des sites; elle requiert une confrontation effective. Les notions que le lecteur possède sur la genèse des images — ce que Jean-Marie Schaeffer nomme "le savoir de l'arché" (1987: 41-46) — contribuent à asseoir, dans son esprit, l'idée que l'opérateur a bien fait le voyage. La photographie incline le lecteur à adhérer au pacte de départ — alors que dans les faits rien ne garantit que toutes les images ont réellement été prises par une seule et même personne, ou que certaines vues n'ont pas été par exemple réalisées en d'autres contrées. Le livre et sa couverture établissent que l'auteur est un photographe qui a voyagé, et les clichés accréditent l'idée qu'il n'y a pas eu de 'tricherie', que le praticien s'est nécessairement rendu sur place. Rien ne change véritablement à cet égard avec les évolutions technologiques; si elle facilite certaines manipulations, l'image numérique découle toujours d'une mise en présence avec les lieux représentés. Elle travaille à emporter l'adhésion, le consentement du lecteur qui est enclin à croire que les fragments du monde, dont la représentation lui est proposée, se sont bien trouvés, dans une disposition réelle du territoire, sous les yeux de l'opérateur itinérant.

Dans les *Voyages de photographe*, le texte peut se trouver diversement représenté. Au sein de certains livres, il joue un rôle important; il tisse avec les images des relations fortes et complexes afin de constituer un ensemble cohérent. Photographies et relation verbale s'entremêlent ainsi, dans *D'une mer l'autre* de Thierry Girard; des vues de petit format (en couleur ou en noir et blanc) figurent en marge des mots; quatre-vingt-une images en couleur, de plus grande taille et cernées de blanc, occupent des pages entières. Entre les mots et les photographies, nulle redondance. Des correspondances se tissent parfois grâce au renvoi à un même lieu, cependant les collusions prolongées restent rares. Le texte, copieux, et les images se conjuguent en un tout; l'ouvrage constitue ce qu'avec Michael Nerlich et Alain Montandon, on peut appeler un 'iconotexte', à savoir:

un artefact conçu comme unité non illustrative, mais dialogique entre texte(s) et image(s), image(s) et texte(s) qui tout en formant en tant qu'iconotexte une unité indissoluble gardent chacun leur propre identité et autonomie. (Nerlich, 1990: 268)

Dans une structure qui, à certains égards, tient de la mosaïque, les photographies tendent pour le lecteur à se rapprocher d'un énoncé à décrypter, tandis que l'attention se porte sur la disposition plastique du

texte. Des liens de type réticulaire s'instaurent entre les images; sans doute peut-on dégager des séries (régies par des similitudes de formes ou de motifs) ou des séquences (qui paraissent correspondre au parcours chronologique d'un même site). Ces relations — se conjuguant aux liens polymorphes qui se nouent avec les mots — travaillent à la cohésion de l'ouvrage. Dans le même temps, le 'jeu' — j'entends ici ce terme au sens de "défaut de serrage" (pour citer la notice du *Petit Robert*) — qui existe entre le texte et les images, et entre les images entre elles, fait de chaque lecture une opération de nature inventive. Les ouvrages que Raymond Depardon a réalisés avec Jean-Claude Guillebaud manifestent une connivence forte des deux hommes qui ont voyagé ensemble, au Vietnam, puis en Abyssinie, mais, en leur sein, deux voix différentes résonnent clairement, celle du photographe et celle de l'écrivain, en une partition complexe. C'est également le cas dans *Balkans-Transit* qui réunit un texte de François Maspero et des photographies de Klavdij Sluban, son compagnon de voyage.

D'autres Voyages de photographe réservent au verbe une place plus restreinte. *The Americans*, tel qu'il paraît à New York en 1959, est un livre d'images qu'ouvre une courte introduction de Jack Kerouac. Cette dernière guide la lecture de l'ouvrage, soulignant sa relation avec le mouvement *Beat*. Mais une césure existe entre la préface et les photographies qui suivent; le livre se présente davantage comme l'assemblage d'un objet principal et d'un corollaire que comme un tissu cohérent. Dans *The Americans*, les pages sont numérotées et, en fin de volume, des légendes sont proposées. Celles-ci fournissent surtout des indications de lieu; elles ne sont pas datées. Cette organisation (préface / suite des photographies / légendes) est récurrente. *L'Inde jour et nuit* de Françoise Nuñez comporte une introduction de Jean-Christophe Bailly et des légendes sont livrées en fin d'ouvrage. Mais de multiples variantes sont évidemment possibles. Un avant-propos de Denis Roche ouvre *Le Voyage mexicain* de Bernard Plossu; puis viennent les images; quelques citations significatives choisies par le photographe et quelques courtes notes figurent ensuite.

Les variations possibles dans l'organisation des mots et des images sont infinies. Si restreinte que soit la part du verbe, elle reste toujours déterminante. Le texte, même lorsqu'il est réduit à un titre ou à un bref commentaire sur la quatrième de couverture, oriente l'interprétation des vues; il amène l'observateur à sélectionner certains traits dans la perception des images, à en négliger d'autres; les mots, si peu nombreux qu'il soient, jouent un rôle d'index qui conditionne l'appréhension des images. Dans la légende, ils travaillent — de façon plus ou moins précise — à un "ancrage" (Barthes 1964: 44) géographique des sites représentés, parfois à une datation des prises de vue. Il pallie ainsi certaines carences de l'image photographique. Le langage contribue en outre, par sa linéarité, à une vectorisation de l'appréhension des clichés; il conforte le lecteur dans sa tendance à enchaîner les vues de

manière successive, au fur et à mesure qu'il tourne les pages, même si ces ouvrages sont également des espaces de renouvellement incessant, de vagabondages et de changements de cap, autorisant chemins de traverse et courts-circuits.

La photographie — on l'a beaucoup écrit — rend indissociables les dimensions de l'espace et du temps (Méaux 1997). Le spectateur sait que chaque vue correspond à un instant passé, très précis. "La photographie, c'est du temps qui vient habiter l'espace [...]" (de Fenoÿl 1987: 391). Chaque configuration spatiale est intimement liée à un moment donné. Le dispositif livresque s'allie donc à la photographie de manière particulièrement efficace pour transcrire la temporalité du voyage. La successivité d'appréhension des pages induite par la forme du livre s'adjoint à la nature de l'image pour contribuer à la suggestion de l'enchaînement des étapes du parcours, du 'film' des impressions de l'opérateur itinérant. Louis Marin écrit que le Voyage est un:

type de récit où l'histoire [...] bascule dans la géographie, où la ligne successive qui est la trame formelle du récit ne relie point, les uns aux autres, des événements, des accidents, des acteurs narratifs, mais des lieux dont le parcours et la traversée constituent la narration elle-même; récit plus précisément, dont les événements sont des lieux qui n'apparaissent dans le discours du narrateur que parce qu'ils sont les étapes d'un itinéraire [...] (Marin 1973: 64-65).

À un récit "dont les événements sont des lieux" convient bien un dispositif (livre + photographies) où les représentations spatiales, inscrites dans la successivité, sont du temps.

L'organisation du champ correspond toujours à un moment donné; elle se répète rarement à l'identique, que ce soit parce que le monde change ou parce que le photographe se déplace. Cette intrication essentielle des dimensions spatio-temporelles (Dubois 1983: 151-201) fait que le cliché s'insère aisément dans le dispositif livresque afin de transcrire le déroulement du voyage. De la même manière que le déplacement temporalise pour le photographe vagabond la perception des sites, le parcours de l'ouvrage temporalise pour le lecteur l'appréhension d'images, par nature, déjà liées au temps. Chaque vue ne se présente pas au regard, de manière isolée, mais habitée du souvenir des autres vues présentes dans le livre et inscrites dans la mémoire du lecteur. L'objet-livre articule — comme en un jeu de miroir ou comme par pliage — deux registres de perceptions qui se déroulent dans le temps, celui du lecteur et celui de l'opérateur itinérant (la successivité de l'une venant asseoir la successivité de l'autre, et inversement). Toutefois la temporalité suggérée n'est pas celle du voyage vécu, mais celle qui est supputée à partir du dispositif livresque et qui renvoie au champ de l'expérience. Pris dans un enchaînement syntagmatique, chaque image se trouve pour le lecteur hantée par le fantôme des autres, comme les lieux traversés sont, pour le voyageur, placés au sein d'un parcours. Le

voyage de photographe est un espace singulièrement enclin à susciter le sentiment d'une homologie entre cheminement de l'opérateur et cheminement du lecteur.

La reconfiguration de l'expérience

Ce type d'ouvrage tient du 'carnet de voyage'. Certains livres reproduisent d'ailleurs, de façon concertée, l'organisation idiosyncrasique du carnet. Les *Voyages* de Max Pam ont l'allure de cahiers à usage intime. *Indian Ocean Journals* mêle par exemple des photographies noir et blanc de formats très différents: de toutes petites images, de la taille d'épreuves 24 x 36 obtenues par contact, des vues de format carré, des images rectangulaires ou encore de larges panoramas remplissant la double page; le plus souvent les vues sont imprimées à vif, sans marge. Une écriture un peu brouillonne envahit les marges des photographies, s'épand dans toutes les directions; parfois les mots empiètent même sur les images; gribouillages et ratures ne sont pas exclus. Des inscriptions ou des logos, probablement obtenus à l'aide de tampons, semblent insérés de manière aléatoire; l'ouvrage — destiné à la vente et donc à un lectorat relativement large — joue de la ressemblance avec un carnet qui viserait uniquement à retenir pour soi les souvenirs d'une expérience privée.

Chez Max Pam, la double page est utilisée très librement, de façon variée et inventive. Les éléments photographiques ou scripturaux saturent l'espace disponible jusqu'à ses bords. Le livre contient des cartes des territoires parcourus. Des timbres des pays traversés figurent ça et là, ainsi que des billets de banque, des cartes postales... Ces objets se présentent comme des reliques renvoyant au vécu, selon des liens de type métonymique. Au milieu de ces différents éléments, les images photographiques se donnent également comme les restes du voyage effectué. L'hétérogénéité des vestiges réunis signe une démarche bâtie sur le mode de la collecte, ouverte aux hasards de rencontres accidentelles, privilégiant apparemment la valeur testimoniale des éléments assemblés sur la mise en forme. L'ouvrage obéit à une rhétorique de l'improvisation et du 'sans apprêt', qui éclaire en retour la démarche du photographe itinérant: le voyage se donne comme une aventure privée; il paraît l'occasion de rencontres qui alimentent l'être et lui permettent de se construire; la valeur initiatique de l'itinérance se trouve suggérée.

Les ouvrages de Max Pam suivent avec insistance le modèle du carnet; mais on peut dire que, de manière générale, le carnet de voyage se situe toujours plus ou moins à l'horizon du voyage de photographe — même s'il en diffère, comme je le montrerai ci-dessous. Les clichés sont réalisés dans la rapidité, au moment même où le praticien se trouve confronté aux sites. Comme les notes d'un journal, les prises de vue sont précisément datées; elles signent la présence du photographe en un lieu

donné, à un moment déterminé. Lorsque le photographe élabore ensuite le livre, il réunit les restes d'un vécu, en une marqueterie complexe. Le dispositif livresque entraîne en outre une réception de type privé et crée le sentiment d'une forme d'échange individuel entre l'auteur et l'observateur; le livre se tient "près du corps de son lecteur, dans presque n'importe quelle posture, et favorise l'intimité avec le contenu [...]" (Melot 2006: 20). "Son examen est silencieux et individuel. Il permet un accès public et pourtant privé." (Moeglin-Delcroix 1997: 34)

Parmi les éléments hétérogènes que le voyage de photographe — sur le modèle du carnet — peut renfermer, il en est un qui revêt une importance singulière: c'est la carte. *Indian Ocean Journals* de Max Pam, *La Porte des larmes. Retour vers l'Abyssinie* de Raymond Depardon et Jean-Claude Guillebaud, *Go West* de Bernard Plossu, *Sur les traces de l'Afrique fantôme* de Françoise Huguier, *Route 66* de Gerd Kittel, *Nationale zéro* du collectif Tendance Floue... comportent des cartes. Dans le voyage de photographe, la carte articule le territoire évoqué par les images — et éventuellement le texte — à un territoire réel, géographiquement localisable. L'indication d'un itinéraire renvoie au cheminement du photographe mais évoque également le trajet du regard du lecteur dans l'espace du livre. Il signale l'ouvrage comme monde à parcourir et contribue à l'inscription de l'ouvrage dans le genre du *Voyage*. La référence à la cartographie constitue, en effet, un lieu commun de la relation viatique.

Les images enregistrées, qui entretiennent un rapport de type métonymique avec les scènes qu'elles fixent, sont davantage que de simples représentations fonctionnant sur le mode de la *mimésis*. Elles s'apparentent à des reliques. Il va de soi que si les images sont appréhendées de cette manière, cela ne tient pas à leurs qualités intrinsèques, à une ressemblance particulière, mais à la connaissance que chacun détient au sujet de leur modalité de fabrication — c'est ce que Jean-Marie Schaeffer, on l'a vu, appelle le "savoir de l'arché": l'observation d'un cliché est influencée par ce que l'observateur sait sur son mode de réalisation. Pour dire les choses autrement, "un glissement s'effectue du procédé à son résultat visuel" (Coblence 2004: 27). Cela étant, un certain nombre de choix esthétiques ou de traits formels sont susceptibles de favoriser, au sein des clichés, le renvoi à l'acte de la prise de vue ou à la technique photographique: flou, granulation importante ou décadage agissent en ce sens. En outre, le projet du photographe voyageur, tel que le livre dans son ensemble le donne à entendre, ne peut que travailler à ce que l'attention du lecteur se déporte vers la démarche du praticien, vers le 'faire photographique'.

Ces éléments entraînent le sentiment d'une "réduction de la coupure sémiotique" (Bougnoux 1998: 61-62), c'est-à-dire que la perception d'une césure franche entre représentation et représenté tend à s'estomper. Le lecteur a l'impression d'être placé dans une forme de proximité

avec l'expérience — et cela même si la photographie s'écarte d'une transcription fidèle et exacte des apparences. Les vues présupposent une confrontation physique du photographe avec le monde; elles semblent de ce fait s'apparenter à des observations faites sur le vif, analogues à celles que renferment les *Feuilles de route* de Victor Segalen, ou à des dessins réalisés sur place. *Le Maroc. Hommage à Delacroix* mêle d'ailleurs des photographies de Gérard Rondeau à des notes et des croquis du peintre: un parallèle est établi.

La prise de vue saisit la scène alors qu'elle bascule dans le passé. Elle est à même d'attiser le sentiment du caractère irrécupérable de l'expérience. L'impression d'une proximité de l'image photographique avec le vécu, ainsi que le rapport singulier qu'elle entretient avec le temps, inclinent, dans les années quatre-vingt, Gilles Mora et Claude Nori à faire de la photographie un "témoin biographique par essence", capable de redoubler leur vie (Mora et Nori 1983: 11). *L'Été dernier* réunit, en miroir, un *Voyage* de Gilles Mora dans le *Deep South* et un *Voyage* de Claude Nori, à Rimini, en Italie (tous deux composés de photographies et d'un texte). Ces deux voyages sont introduits par un "Manifeste photobiographique" de quelques pages dans lequel s'exprime une conception de la prise de vue comme "amplificateur d'existence" (Mora et Nori 1983: 10). Ces considérations expliquent les démarches photographiques des deux auteurs, précisant certains choix esthétiques; dans le même temps, elles paraissent susceptibles d'éclairer les œuvres de photographes tels que Max Pam, Bernard Plossu, Robert Frank, Raymond Depardon ou Denis Roche, où s'affirme, de façon diversifiée, une intrication du vécu personnel et de la prise de vue.

Si stimulante que soit cette notion, elle peut prêter à certaines confusions. Il faut sans doute le répéter, les spectacles qui apparaissent sur les clichés s'écartent, de la réalité perçue. La photographie filtre le réel, le prive de certains aspects et, en même temps, l'augmente d'autres traits. Le cliché est un artefact, un objet nouveau. Encore moins que le texte (qui déjà n'y réussit pas), la vue fragmentaire ne peut consigner la continuité du vécu; mais davantage que lui, elle entretient le leurre d'une proximité avec l'expérience! Gilles Mora et Claude Nori sont conscients des écarts qui se creusent entre les photographies réalisées et le vécu:

La photobiographie étirera le temps de la prise de vue, modifiera notre passé et reconstruira notre vie en une fiction [...]. Prêts à tout, même à la fiction, nous ne laisserons plus filer notre vie. (Mora et Nori 1983: 15)

S'il existe des risques de méprise, c'est que dans le cas du voyage de photographe, le "savoir de l'arché" travaille à ce que les images réunies soient envisagées comme les traces d'un vécu, les ersatz de perceptions de l'opérateur itinérant. La particularité de l'image, relayée par le dispositif livresque et le contrat qui s'y trouve instauré, travaille à provoquer la confiance du lecteur, à susciter chez lui une forme d'empathie avec le voyageur. L'observateur a l'impression que le spectacle qui a ému l'œil

de l'opérateur itinérant agit sur lui de manière différée; c'est évidemment un leurre.

Le voyage de photographe est également une reconstruction imaginaire du vécu du voyage dans la mesure où son élaboration se fait en deux phases: il y a d'abord les prises de vue réalisées lors du déplacement, puis dans un second temps la fabrication du livre qui est un long travail. Si l'on compare la prise de vue au croquis ou à l'aquarelle réalisés sur les lieux, l'ouvrage pourrait davantage être rapproché de la toile, effectuée par le peintre de retour dans son atelier à partir des études rapportées — à la seule différence (notable d'ailleurs) que, dans les Voyages de photographe, figurent effectivement les vues faites sur place, d'où la temporalité complexe de ces livres qui pourraient davantage être comparés à des relations littéraires intégrant en leur sein des notes écrites sur les lieux; dans les deux cas, une sorte de 'feuilleté' de temps peut évoquer le travail de la mémoire.

L'élaboration du livre résulte en tout cas d'une opération rétrospective. Il diffère des planches-contacts réalisées, comme le 'Voyage d'écrivain' s'écarte du journal ou des notes griffonnées sur place. Chez Nicolas Bouvier, par exemple, la quête d'une écriture transparente est l'aboutissement d'un travail acharné, d'un long exercice de synthèse, de construction et de mise en forme. Le voyage de photographe est parfois réalisé longtemps après le parcours. C'est en 1979 que Bernard Plossu publie *Le Voyage mexicain* à partir de photographies faites en 1965-1966. Mais même lorsque le déplacement est entrepris dans le dessein de faire un livre — ce qui est très souvent le cas — un certain laps de temps s'écoule entre prises de vue et fabrication de l'ouvrage.

Quel que soit le délai observé, la réalisation du livre entraîne une reconstruction de l'expérience, une mise en intrigue qui l'éloigne de la transcription directe du vécu. La fabrication inclut des opérations multiples et complexes. Elle comprend d'abord le choix des vues parmi toutes celles qui ont été faites en voyage; lors de cette sélection qui se fait souvent à partir de planches-contacts, bien des clichés sont laissés de côté. Robert Frank écrit avoir réalisé 500 rouleaux lors de sa traversée des États-Unis (Frank 1983) alors que *The Americans* compte 85 vues présentées sur des pages isolées (suivies d'un fragment de planche-contact incluant trois clichés consécutifs). Bernard Plossu confie avoir fait une trentaine de rouleaux au Mexique et une dizaine à Big Sur pendant l'été 66, alors que *Le Voyage mexicain* compte 63 photographies. Klavdij Sluban note:

[...] à un moment il faut bien décortiquer, resserrer, trier [...] sur la planche-contact. Cet épilogue au voyage doit se faire une fois les impressions du vécu décantées, avec le recul nécessaire du temps. (Sluban 2001: 129)

Le photographe confie que pendant un voyage de trois semaines (il s'agit pour lui d'une durée rituelle), il utilise environ soixante-dix rouleaux de

pellicule desquels il tire deux cents clichés pour ne retenir finalement qu'environ cinq images.

Les modalités du tirage, d'éventuels recadrages ont évidemment leur importance; il y a aussi la texture du papier, le choix du format des images, leur ordonnancement, la mise en page, l'adjonction possible d'un texte ou encore le mélange avec d'autres types de document. Toutes ces opérations rétroagissent les unes sur les autres. Parfois elles ne sont pas le fait du seul photographe; celui-ci peut se faire aider dans le choix des vues ou travailler avec un écrivain; certaines contraintes éditoriales sont éventuellement prises en compte. Une photographie ne sera pas perçue de la même manière selon la place qu'elle occupe dans la page (laquelle est dotée de propriétés locales); des tensions se nouent entre l'image et ses marges ou les éléments qui l'entourent. Des échos qui tiennent au sujet, à la taille ou à la forme des clichés, aux types de plans utilisés, aux valeurs de gris ou aux couleurs... peuvent résonner d'une vue à l'autre. Les retours de tel ou tel élément créent dans l'ouvrage des rythmes et des contrepoints. Certains effets optiques jouent un rôle: la perception de la taille d'une image est subjective puisqu'une surface sombre paraît plus petite que la même surface claire. La lecture qui inscrit la perception des éléments assemblés dans une énergie, un dynamisme est sensible à ces scissions. Le regard mobile permet l'échange et le transfert des qualités; la page est espace de flux et de transport. La fabrication du livre est un processus complexe.

En outre, par rapport à l'expérience vécue, l'auteur et ses éventuels collaborateurs ont les coudées franches: les images ne sont pas nécessairement placées dans l'ordre où elles ont été prises; il suffit de regarder la table des matières de *The Americans* pour constater que la suite des vues ne peut correspondre à la chronologie de l'itinéraire effectif de Robert Frank. L'auteur est libre d'introduire dans le corps de l'ouvrage des clichés qui n'ont pas été réalisés lors de son parcours, mais en d'autres circonstances, voire en d'autres lieux. Dans *Balkans-Transit*, Klavdij Sluban mêle à des photographies prises pendant son voyage avec François Maspero des vues faites lors de voyages antérieurs dans les Balkans (les dates mentionnées dans les légendes en attestent). *Going East* de Max Pam réunit des clichés qui n'ont pas été faits lors d'un seul et même périple, mais pendant 20 années de parcours en Asie; les images sont disposées selon un classement géographique. *L'Inde jour et nuit* de Françoise Nuñez regroupe aussi des photographies rapportées de plusieurs voyages. Il n'en reste pas moins que le dispositif livresque inscrit les images dans une configuration temporelle qui en fait virtuellement les étapes d'un itinéraire (exempt de chronologie précise). Ce parcours, le lecteur l'actualise à sa façon, tout en le rapportant de manière diffuse à une expérience du photographe.

Le voyage de photographe est une reconfiguration du vécu et, en ce sens, il constitue une fiction. Comme le met en évidence Sterne dans

Vie et opinions de Tristram Shandy, la transcription fidèle de l'expérience est impossible. Mais le 'mensonge' n'est-il pas aussi parfois le meilleur chemin pour s'approcher du vrai ? Proposant au lecteur l'évocation d'une expérience passée, le voyage de photographe n'a rien du dépôt, il est davantage une reconstruction fictionnelle. Le livre, et les photographies qui y figurent, travaillent à déclencher l'adhésion du lecteur de sorte que l'ouvrage se présente comme la construction d'une forme de mémoire imaginaire. Sauf exception, le photographe lui-même n'est pas montré; il constitue presque pourtant un 'personnage' que l'ouvrage fait exister en creux. Raymond Depardon note:

Est-ce qu'*Errance* est une fiction ou un documentaire? Il y a beaucoup d'éléments au départ qui ressemblent à la fiction puisqu'il y a une volonté de calcul, une volonté de mise en scène. Et à la fois il y a une improvisation qui est celle du documentaire. (Depardon 2000: 90)

Reconfiguration de l'expérience effective, le voyage de photographe découle pourtant, par définition si je puis dire, d'un vécu — à cela tient le genre. Cette importance fondatrice de l'expérience rapproche les photographes voyageurs de certains marcheurs anglais tels que Richard Long ou Hamish Fulton, pour lesquels la progression à travers le territoire constitue l'œuvre. Mais à rebours, si grande que soit, pour ces photographes, l'importance de l'exercice du voyage — et pour certains, comme Thierry Girard par exemple, la pratique de la marche —, le livre occupe chez eux une position tout à fait essentielle: ce dernier ne peut être pensé hors de son ancrage dans l'expérience, mais il se présente comme la finalité de leur travail.

Le livre, tel qu'il est conçu par son auteur, travaille à l'actualisation d'un voyage pour le spectateur, qui n'est pas véritablement celui qu'a vécu le photographe. L'observateur ne manque pas bien sûr de rapporter au praticien l'expérience qu'il imagine, mais dans le même temps bien des modalités du voyage se jouent dans le présent de la lecture. L'ouvrage par son organisation règle par exemple un rythme, un tempo. La taille des images, leur disposition, leur relation avec certains blocs de texte introduisent une scansion qui conditionne la manière dont le lecteur 'vit' le voyage.

L'ouvrage, combinant un texte et des clichés, propose en tout cas un dispositif singulièrement adéquat à l'évocation d'une expérience itinérante. Le genre s'est d'abord développé aux États-Unis, en lien avec une mythologie des grands espaces; il a pu ensuite concerner des contrées très diverses; il s'est aujourd'hui répandu en Europe et le choix de destinations différentes s'accompagne souvent d'un relatif renouvellement des réalisations. Certains Voyages relatent une dérive intérieure, d'autres sont davantage tournés vers l'investigation des territoires; dans certains livres, le sujet itinérant s'affirme avec force, alors qu'ailleurs il s'efface davantage; la part impartie au texte est très variable. Ce type d'ouvrage s'avère par ailleurs à même de faire écho ou

de répondre à certaines préoccupations de la société contemporaine. Par sa présence sur le marché de l'édition comme par sa diversité, le genre du voyage de photographe manifeste une grande vitalité. Celle-ci tient pour partie à l'adéquation d'un dispositif et d'un projet.

Note

- 1 En 1938 paraît *American Photographs* de Walker Evans: le photographe maîtrise entièrement l'élaboration du livre. En 1939, *Changing New York* de Berenice Abbott est publié.

Bibliographie

- BARTHES, R. (1964) "Rhétorique de l'image". In *Communications* (4): 40-51.
- BAURET, G. (1982) "L'édition photographique en France aujourd'hui". In *Les Cahiers de la photographie* (6) Le Livre: 36-41.
- BOUGNOUX, D. (1998) *La Communication par la bande. Introduction aux sciences de l'information et de la communication*. Paris: La Découverte.
- COBLENCÉ, F. (2004) "L'invention et l'effacement des traces". *Traces photographiques, traces autobiographiques*, D. Méaux (Éd.), Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne.
- Collection "Carnet de voyages". (1996-2000) *Le Bec d'Oisel*. Paris: Le Point du Jour Éditeur.
- DAMISCH, H. (2001) *La Dénivelée. À l'épreuve de la photographie*. Paris: Seuil.
- de FENOÏL, P. (1987) *Photographe et phototypiste*, catalogue d'une exposition organisée à la galerie Arena du 21 mai au 25 juin 1987. Arles: École Nationale de la Photographie.
- . (1989 [1987]) "Entretien avec Claire Devarrieux". *Paysages photographiques, 1984-1988. La Mission Photographique de la Datar*. Paris: Hazan.
- DEPARDON, R. (1983) *Le Désert américain*. Paris: Éditions de l'Étoile.
- . (2000) *Errance*. Paris: Seuil.
- DEPARDON, R. et GUILLEBAUD, J.-C. (1993) *La Colline des Anges. Retour au Vietnam*. Paris: Seuil.
- . (1996) *La Porte des larmes. Retour en Abyssinie*. Paris: Seuil.
- DUBOIS, P. (1983) *L'Acte photographique et autres essais*. Bruxelles: Labor.
- DURAND, R. (2002) *Disparités. Essais sur l'expérience photographique*. Paris: Éditions de la Différence.
- FRANK, R. (1983) "Robert Frank par Robert Frank" in *Robert Frank*, Paris: Centre National de la Photographie.
- . (1995 [1959]) *The Americans*. New York: Scalo Publishers.
- FROMENTIN, E. (1991) *Une Année dans le Sahel*. Paris: Flammarion.
- GENETTE, G. (1992) *Esthétique et Poétique*. Paris: Seuil.
- GIRARD, T. (1999) *La Route de Tôkaidô*. Paris: Marval.
- . (2002) *D'une mer l'autre*. Paris: Marval.
- HUGUIER, F. (1990) *Sur les traces de l'Afrique fantôme*. Paris: Maeght Éditeur.
- KITTEL, G. (2000) *Route 66*. Munich: Knesbeck Verlag.
- LEJEUNE, P. 1975) *Le Pacte autobiographique*. Paris: Seuil.
- MARIN, L. (1973) *Utopiques. Jeux d'espaces*. Paris: Minuit.
- MÉAUX, D. (1997) *La Photographie et le temps. Le déroulement temporel dans l'image photographique*. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence.
- MELOT, M. (2006) *Livre*. Paris: L'œil neuf Éditions.
- MOEGLIN-DELCROIX, A. (1997) *Esthétique du livre d'artiste. 1960/1980*. Paris:

- Jean-Michel Place.
- MORA, G. (1982) "Le fragment conduit au livre". In *Les Cahiers de la photographie* (6) Le Livre: 5-11.
- MORA, G. et NORI, C. (1983) *L'Été dernier*. Précédé du *Manifeste photobiographique*. Paris: Éditions de l'Étoile.
- NERLICH, M. (1990) "Qu'est-ce qu'un iconotexte ? Réflexions sur le rapport texte-image photographique dans 'La femme se découvre'". *Iconotextes*. A. Montandon (Éd.), Paris: Ophrys.
- NUNEZ, F. (2004) *L'Inde jour et nuit*. Trézélan: Filigranes Éditions.
- PAM M. (1992) *Going East*. Paris: Marval.
- . (2000) *Indian Ocean Journals*. Göttingen: Steidl.
- PARR, M. et BADGER, G. (2004) *The Photobook: A History*. Volume 1. London — New York: Phaidon.
- PLOSSU, B. (1976) *Go West*. Paris: Chêne.
- . (1979) *Le Voyage mexicain*. Paris: Contrejour.
- RONDEAU, G. (1999) *Maroc. Hommage à Delacroix*. Paris: EDDIF.
- SCHAEFFER, J.-M. (1987) *L'Image précaire. Du dispositif photographique*. Paris: Seuil.
- SLUBAN, K. (2002) *Transverses*. Paris: Maison européenne de la photographie.
- . (2001) "Du temps perdu à la recherche". *La Confusion des genres en photographie*. V. Picaudé et P. Arbaïzar (Éd.). Paris: Bibliothèque nationale de France.
- SLUBAN, K. et MASPERO, F. (1997) *Balkans-Transit*. Paris: Seuil.
- STERNE, L. (1986) *Vie et opinions de Tristram Shandy*. Paris: Flammarion.
- TENDANCE FLOUE (2003) *Nationale zéro*. Trézélan: Filigranes Éditions.

Résumé

À partir de la fin des années cinquante, avec les œuvres de Robert Frank, Bernard Plossu, Max Pam et bien d'autres, se développe un genre neuf: celui du 'Voyage de photographe'. Paraissent alors des livres réunissant des photographies et des mots qui fonctionnent comme des ensembles cohérents et qui, tout en montrant des images du monde, renvoient à l'expérience itinérante de leur auteur. Ces ouvrages conjuguent les possibilités du dispositif livresque et les spécificités de la photographie pour évoquer avec une puissance particulière le parcours du territoire.

Abstract

Since the end of the fifties, with the works of Robert Frank, Bernard Plossu, Max Pam and many others, a new genre has emerged, that of the 'Photographer's Travelogue'. Books are published, that combine photographs and words to form coherent, integrated works. Images of the world are shown in such a way as to refer to an author's travel experiences. These works bring together the age-old resources of the book form and those of photography to powerfully express one's peregrinations on the face of the earth.

DANIÈLE MÉAUX est maître de conférences en esthétique de la photographie; elle enseigne à l'UFM d'Amiens et à l'Université de Picardie Jules Verne. Elle est membre du CIEREC (Université de Saint-Étienne). Outre de nombreux articles sur la photographie, elle a publié *La Photographie et le temps* (PUP, 1997) et dirigé la publication de *Traces photographiques, traces autobiographiques* (PUSE, 2004) et de

Photographie & romanesque (Minard, 2006). Elle travaille actuellement à un ouvrage sur les voyages de photographes.