

Viatica

CRLV

Pour citer cet article :

Danièle MEAUX, «Les « lieux communs » du photographe voyageur», *Viatica* [En ligne], n°5, mis à jour le : 11/02/2021,

URL : <https://revues-msh.uca.fr:443/viatica/index.php?id=974>.

Les articles de la revue *Viatica* sont protégés par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.

Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.

Licence CC BY : attribution.

L'Université Clermont Auvergne est l'éditeur de la revue en ligne *Viatica*.

Les « lieux communs » du photographe voyageur

The “Common-Places” of the Travelling Photographer

Danièle MEAUX

Université Jean-Monnet, Saint-Étienne, CIEREC EA 3068

Résumé : L'étude se penche sur les propos oraux ou écrits de photographes itinérants contemporains. Au sein de leurs prises de parole, le recours aux lieux communs s'avère constant. S'ils découlent de la reprise par les photographes d'énoncés antérieurs, ils participent également à la construction d'un *ethos* et à la revendication de valeurs telles que liberté, frugalité, ouverture à l'autre...

Abstract: *This study examines the oral and written accounts of contemporary travelling photographers. The use of common-places proves to be a constant theme in their expression. Though they may result from the photographers' repetition of previous statements, they also participate in the construction of an ethos and the claim of values such as freedom, frugality, openness to the other...*

Mots-clés : lieu commun, photographie, errance, aventure, genre

Keywords: common-places, photography, wandering, adventure, gender

Les « lieux communs » sont des formes d'énoncés de nos jours fortement décriées. À travers eux, se trouve stigmatisée la réceptivité du locuteur moyen aux représentations dominantes, répandues dans la société par le bouche-à-oreille mais surtout par les médias de masse : « cette hantise généralisée de la *doxa*, si moderne, semble exprimer la dernière étape d'un développement poussant à l'extrême un individualisme de plus en plus vertigineux [...] ». Les « lieux communs » se présentent du côté du nombre et de la norme, quand la valeur se trouve dévolue à la subjectivité et à l'inventivité. Les stratégies de « distinction » analysées par Pierre Bourdieu² manifestent le privilège presque unanimement accordé à l'originalité – même si les effets en sont différents selon les classes sociales ou les contextes.

Pourtant le « lieu commun » est une notion très ancienne – dont l'acception est loin d'avoir toujours été péjorative³. Dans l'Antiquité, les « lieux communs » appartenaient à la rhétorique et désignaient certaines catégories d'arguments à même de convaincre, en raison même de leur portée générale et de la reconnaissance dont ils faisaient l'objet. Qu'ils soient « partagés » et « identifiés comme tels » les rendait aptes à susciter une réception empathique. Leur intérêt ne tenait pas à leur qualité noétique, mais à leur fonction : intégrés à l'*inventio*, les *topoi* constituaient une réserve d'étapes discursives types à même de créer une adhésion raisonnable.

¹ Peter I. von Moos, « Introduction à une histoire de l'*endoxon* », dans *Lieux communs, topoi, stéréotypes, clichés*, dir. Christian Plantin, Paris, Kimé, 1993, p. 5.

² Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

³ Ruth Amossy, *Les Idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, 1991.

Cette acception a longtemps perduré. C'est au dix-huitième siècle que s'est progressivement opéré un changement de perspective. En 1877, l'article « Lieu » du *Littré* témoigne encore de la coexistence de deux acceptions ; il indique « sorte de points principaux auxquels les anciens rhéteurs rapportaient toutes les preuves dont ils faisaient usage dans leurs discours », mais aussi « se dit [...] d'idées usées, rebattues ». Mais, selon Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot, au dix-neuvième siècle, « le trivial n'est plus le carrefour d'une communauté mais le point de séparation de l'individu et de la route commune : il désigne cet espace de division, de distinction de l'individu et du social⁴. » Se multiplient alors les anthologies d'« idées reçues⁵ » – stigmatisant peu ou prou le mépris des élites pour les idées de « masse ». Le vingtième siècle poursuit, pourrait-on dire, cette valorisation de l'individualité et de la différence – et ce tout particulièrement dans le champ de l'art où, selon la *doxa*, rien ne surpasse l'innovation : en ce domaine, l'originalité est un dogme lui-même stéréotypé.

Toutefois, comme le montre Ruth Amossy, le « lieu commun » conserve de nos jours une certaine ambivalence et force est de constater ses vertus constructives. Appliqué à certains usages, il possède une fonction fédératrice et se voit revêtu d'une valeur positive, structurante. Lorsque, par exemple, les photographes sont amenés à commenter leur propre pratique créative – dans le cadre d'interviews ou à l'intérieur de « textes d'escorte » – ils ont fréquemment recours à des « lieux communs » ; leur présence manifeste sans doute le fait que les photographes sont d'abord des praticiens, peut-être moins à l'aise avec les mots qu'avec leur médium, que les propos qu'ils tiennent sur leurs propres travaux constituent le plus souvent un discours second, bâti *a posteriori*, dans une relation de perméabilité aux énoncés critiques lus ou entendus au sujet de leurs œuvres. Entre la parole des commentateurs et celle des photographes, s'établissent des transferts réciproques, des contaminations qui débouchent pour ainsi dire sur une « parole médiane » qui se voit revêtue d'une certaine autorité. Les gloses, orales ou écrites, sont reprises par les uns et par les autres ; visant à provoquer une adhésion du public, elles sont riches en « lieux communs », qui tendent à se sédimenter peu à peu, au gré du mode de diffusion et de présentation des œuvres... Ces « lieux communs » infléchissent la réception des photographies, mais ils participent aussi à la structuration de la démarche personnelle des photographes ; ils ont une vertu poétique dans l'élaboration de leur œuvre.

Je m'intéresserai ici aux propos (oraux ou écrits) tenus par les photographes voyageurs contemporains sur leur propre travail. Dès l'invention du nouveau médium, voyage et photographie ont eu maille à partir. Les pionniers qui se sont rendus en Orient pour ramener des documents à destination des archéologues ont eu recours à la prise de vue. Les premiers ethnologues ont utilisé la photographie pour fixer des types humains. Les photoreporters ont sillonné la planète afin de ramener le témoignage des événements exceptionnels. Mais c'est dans le dernier quart du vingtième siècle que s'est développé le genre du « Voyage de photographe⁶ » : à l'instar des écrivains qui voyageaient au dix-neuvième siècle pour vivre l'expérience du déplacement et rapporter le récit de leur vécu, les opérateurs itinérants de la période récente confondent intimement exercice du voyage et pratique de la prise de vue, en

⁴ Ruth Amossy, Anne Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés*, Paris, Nathan Université, 1997, p. 18.

⁵ On pense évidemment au *Dictionnaire des idées reçues* de Flaubert.

⁶ Danièle Méaux, *Voyages de photographes*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « CIEREC – Travaux 141 », 2009.

une seule et même manière d'être au monde – dont un livre se donne ensuite pour manifestation. De Robert Frank à Raymond Depardon, de Bernard Plossu à Max Pam ou Thierry Girard, les praticiens qui s'inscrivent dans cette veine sont nombreux. Ces auteurs de livres – puisque c'est le livre qui en dernier ressort se fait le débouché de l'expérience vagabonde – s'attellent parfois à qualifier leur « art » de voyager, de vivre et de photographier, sur lequel ils fondent leur œuvre, mais aussi leur identité.

Force est dès lors de constater que cette caractérisation s'opère à travers un certain nombre de « lieux communs ». Cela tient sans doute pour partie aux raisons évoquées ci-dessus. Mais le retour à ces *topoi* tient aussi au fait que l'identité même du « photographe voyageur » n'est pas à strictement parler individuelle : les auteurs, s'ils sont généralement conscients de leur manière propre, ne cherchent pas à se singulariser ; la caractérisation de leur pratique passe au contraire par l'affirmation de leur appartenance à une classe d'individus, à une communauté qui est celle des voyageurs passés, présents et à venir. Paradoxalement pour le photographe voyageur, définir sa démarche, c'est se relier à une tradition, se fondre dans une communauté.

Par ailleurs, le « Voyage de photographe » est un livre ; l'inscription du travail dans le registre de l'imprimé atteste du fait que le praticien vise plus le compte rendu d'une expérience (même si celui-ci fait œuvre) que la consécration d'un « monument » individuel dans l'espace du musée. Cette vocation à la diffusion (qui reste parfois malheureusement un peu théorique en raison du faible nombre des ventes) explique sans doute aussi que des « lieux communs », potentiellement leviers d'adhésion collective, structurent souvent les propos visant à caractériser le genre. Les « Voyages de photographes » se trouvent de fait éloignés d'une conception élitiste de l'art qui sanctuariserait l'originalité de certains ; ils visent l'empathie, la participation d'un lectorat ouvert à une expérience susceptible d'être partagée. Déplacement, prise de vue, mise en livre (ou en album) reprennent en outre des pratiques souvent menées à titre amateur – que le « Voyage de photographe » dans une certaine mesure décline différemment.

L'errance

L'expérience du photographe en déplacement se trouve souvent rapprochée, par les praticiens eux-mêmes ou par les commentateurs, d'une forme d'« errance ». *The Americans* de Robert Frank est publié en 1958 en France par Robert Delpire, puis en 1959 aux États-Unis. Il s'agit là d'un ouvrage inaugural qui influencera la démarche de bien des opérateurs voyageurs de la fin du vingtième siècle. À leurs yeux, Frank se présente comme l'archétype du praticien solitaire, vagabondant sans attaches à travers l'immense espace du continent américain, traversant des situations auxquelles il demeure extérieur et dont il propose une vision puissamment subjective ; ses photographies trahissent une forme de désillusion, d'amertume par rapport à l'idée que le jeune Suisse s'était au préalable fait des États-Unis. Dans les interviews et dans les textes des photographes voyageurs contemporains, les références à Frank sont fort nombreuses, car il a peu ou prou incarné pour les générations d'opérateurs qui lui ont succédé le modèle même du praticien errant.

Jusqu'aux années soixante, le photographe voyageur est – par excellence – le reporter qui parcourt la planète pour coller à l'actualité ; ce dernier se déplace pour saisir l'événement à chaud et se trouve « là où ça se passe » ; il ne laisse rien paraître de ses sentiments. Il s'agit, on le suppose, d'un homme qui n'a pas froid aux yeux, qui est engagé et courageux, plein

d'expérience et de présence d'esprit – dont Robert Capa constitue l'archétype. À partir des années soixante-dix, cette représentation du photoreporter se trouve battue en brèche. Des ouvrages, tels que *Notes*⁷, *Correspondance new-yorkaise*⁸ de Raymond Depardon ou *Beyrouth aller-retour*⁹ de Fouad Elkoury, ont contribué à mettre à mal la conception traditionnelle du métier ; dans ces livres, des commentaires des praticiens eux-mêmes accompagnent les images, mettant en évidence la subjectivité et la fragilité de leurs auteurs, leurs difficultés à vivre également. Les mots introduisent un écart entre les faits et leur restitution par la photographie – dont l'incomplétude se trouve signalée. Le photoreporter en déplacement semble dès lors rétif à l'effacement ; il revendique sa personnalité et ses « états d'âme », ses « errements ».

Depardon tend ensuite à inclure de façon systématique dans ses livres des notations personnelles qui font contrepoint aux photographies et thématisent de façon récurrente l'errance du photographe voyageur. Dans *Le Désert américain*, il consigne sous une photographie qui figure un ruban de bitume gris fuyant dans la nuit :

Je roule, je roule / jusqu'à m'abrutir / jusqu'à ne plus penser à rien / un peu pour renaître demain / et goûter le plaisir d'une nouvelle journée / au bout de l'autoroute / dans le désert / dans la vallée de la mort / puisque la route y passe. / Voyager et n'être rien du tout / ni touriste, ni reporter / ne chercher aucune performance... / Ne rien chercher à prouver¹⁰.

Quand l'image représente le monde, le texte s'en détourne pour confiner à l'introspection. S'il n'y a rien d'original dans le propos lui-même, la nouveauté tient davantage au dispositif de mise en regard proposé.

Dans *Errance*¹¹, Depardon en vient à gloser ouvertement et longuement sa propre démarche : le nombre de pages consacré à ce commentaire rivalise avec celui qui est imparti aux images. Depardon évoque son métier passé de reporter et la pratique infiniment répétée de déplacements, liée à cette activité. L'exercice du photojournalisme l'a entraîné dans un nomadisme continu, de sorte qu'à ses yeux, presque tous les endroits en sont arrivés à se valoir – excepté le lieu de l'origine, la ferme du Garet où il est né (et à laquelle il a consacré un livre¹²). L'incapacité à s'attacher à un lieu précis se trouve ponctuellement même présentée par l'auteur comme la conséquence d'une forme de faute initiale : « Suis-je condamné à errer parce que je me suis expatrié trop jeune et que j'ai quitté cette ferme, ce lieu d'enfance, très fort, que je ne pourrai plus jamais retrouver¹³ ? » Le désert s'avère espace de prédilection : il emblématise la vacuité, née d'une absence de liens entre l'opérateur et le monde. L'itinérance est souvent rattachée par le photographe à un questionnement sur le sens même de sa présence

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

⁸ Raymond Depardon, *Correspondance new-yorkaise*, Paris, Éditions de l'Étoile, coll. « Écrit sur l'image », 1981.

⁹ Fouad Elkoury, *Beyrouth aller-retour*, Paris, Édition de l'Étoile, coll. « Écrit sur l'image », 1984.

¹⁰ Raymond Depardon, *Le Désert américain*, Paris, Éditions de l'Étoile, coll. « Écrit sur l'image », 1983, p. 77.

¹¹ Raymond Depardon, *Errance*, Paris, Seuil, 2000.

¹² Raymond Depardon, *La Ferme du Garet*, Paris, Éditions Carré, 1995.

¹³ Raymond Depardon, *Errance*, *op. cit.*, p. 18.

au monde¹⁴. Depardon signale à maintes reprises sa solitude, son désir inassouvi de rencontre et cette séparation d'avec les autres se trouve matérialisée, dans les clichés, par la distance qu'il instaure avec ses sujets. L'isolement est présenté comme propice à la pratique de la prise de vue : « Cette solitude est nécessaire pour le regard¹⁵. » Errance et photographie semblent se rejoindre dans la commune extériorité au monde qu'elles supposent.

Ce texte de Depardon est intéressant, car l'opérateur itinérant s'y montre somme toute conscient que ce *topos* de l'errance ne lui appartient pas en propre. Il exprime certes un ressenti très personnel, mais dans le même temps il avoue hériter – pour traiter de son expérience – de certaines formes de représentation répertoriées du voyage : « [...] je suis dans la fiction, c'est le côté fiction de l'errance¹⁶ » note-t-il. Le photographe cite des passages d'un article d'Alexandre Laumonier paru dans *Le Magazine littéraire*¹⁷ qui traite de l'errance. C'est afficher ouvertement qu'un texte destiné à un lectorat assez large, concernant la (ou les) mythologie(s)¹⁸ de l'errance, l'aide à qualifier et analyser son propre vécu. Des sentiments analogues apparaissent, chez Depardon, bien avant la parution d'*Errance* ; on les trouve dans *Correspondance new-yorkaise* ou *Le Désert américain*. Cet état d'âme correspond donc bien à des impressions personnelles, mais le photographe se révèle informé de la porosité de l'expérience intime à l'égard de représentations reçues en héritage, peut-être même convaincu du caractère partagé (sinon universel) de certains ressentis.

La légende du juif errant reste présente, sous divers avatars, dans notre culture¹⁹. Maudit, ce dernier ne peut perdre la vie car il est condamné à une expiation éternelle ; il erre donc, marginal, et contemple sans y prendre part les peines et les joies des hommes. Si l'errance invoquée par les photographes voyageurs semble parfois se rapprocher, à certains égards, de celle du juif errant, c'est plus largement l'idée romantique d'une inaptitude à se trouver en prise avec le monde que manifestent bon nombre d'opérateurs itinérants de la fin du vingtième siècle. Récemment, Klavdij Sluban confie qu'il se livre, pendant ses déplacements, à une déambulation intense, qui le conduit à une sensation de porte-à-faux, de déséquilibre ; il explique aussi sa fascination pour le voyage par un penchant proche de l'instinct, lié à une forme d'atavisme familial. Sluban déclare encore qu'il rêverait de se sédentariser un jour et de se mettre à écrire²⁰... On constate que les représentations mythiques de l'errance, constituées en « lieux

¹⁴ *Ibid.*, p. 14.

¹⁵ *Ibid.*, p. 32.

¹⁶ *Ibid.*, p. 90.

¹⁷ Alexandre Laumonier, « L'errance ou la pensée du milieu », *Le Magazine littéraire*, n° 353, avril 1997, p. 20-25.

¹⁸ Dans *Les Idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Ruth Amossy montre les affinités qui existent entre la notion de stéréotype et la mythologie moderne : « [...] la réinterprétation actuelle du mythe participe d'une pensée axée sur la stéréotype » (*op. cit.*, p. 113) ; du mythe, elle affirme qu'il « en vient à constituer le doublet noble du stéréotype, en conférant son autorité à l'image collective schématisée » (*op. cit.*, p. 117).

¹⁹ Voir Marie-France Rouart, *Le Mythe du juif errant dans l'Europe du XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 1988.

²⁰ Entretien avec Klavdij Sluban, le 6 juin 2006.

communs », permettent au photographe de gloser un vécu, mais aussi certainement de le penser et de l'éprouver – de sorte que les images le traduisent à leur manière.

L'aventure

Au moment du maccarthysme et de la guerre froide, « prendre la route » emblématise un refus de l'Amérique bourgeoise et puritaine, une volonté de démarcation et une aspiration à la liberté. Les beatniks des années soixante refusent *l'American Way of Life* et le formatage de l'individu par la société de consommation. Pour ceux de la *Beat Generation*, la rupture avec l'existence sédentaire se fait au bénéfice d'une aventure individuelle. La voie goudronnée est métaphore de la vie ; elle est aussi voie intérieure. Si la drogue, l'écriture ou la méditation sont susceptibles de travailler à l'extension de la conscience, la route se présente comme le symbole même d'un décrochage par rapport au quotidien, d'une volonté d'exister de manière intense.

Lors de son voyage aux États-Unis, en 1966, le photographe français Bernard Plossu se lie avec les membres de la communauté *beat* et partage leur errance à travers le pays²¹. À San Francisco, il se rend à la célèbre librairie de Lawrence Ferlinghetti, « *City Lights Books Store*²² » ; il lit Bob Kaufman, Gregory Corso, Allen Ginsberg, découvre *Le Mont analogue* de René Daumal. Il se prend d'amitié pour le poète Robert Creeley, qui a participé à l'aventure du Black Mountain College. Sur la côte sauvage au sud de San Francisco, près de Big Sur, il découvre une effervescence intellectuelle et artistique qui le passionne. Plossu prend part à ce vaste mouvement d'émancipation, de contestation et d'acquiescement aux plaisirs de l'existence ; il fume de l'herbe et fait des rencontres ; il voyage et réalise des photographies qui manifestent une soif de vivre sans contrainte ; la liberté de mœurs de l'époque se reflète dans ses images qui témoignent d'une forme d'ignorance heureuse des carcans de la prise de vue académique. Cette période a marqué le photographe français de façon déterminante²³ et a conditionné, pour partie, une conception de la « route » qu'il partage avec d'autres et dont il ne se défera pas par la suite

Le Voyage mexicain de Plossu paraît en 1979 ; il réunit des photographies réalisées en 1965-1966 et des « impressions » qui paraissent avoir été consignées sur le vif, mais qui ont en fait été rédigées beaucoup plus tard, à Porquerolles en juillet 1977. Par leur facture non apprêtée, « débraillée » pourrait-on même dire, ces notes font écho au style même des prises de vue qui privilégient la prégnance des émotions, la force des rencontres sur la finition formelle. Les unes et les autres traduisent la spontanéité et la soif de liberté d'une époque. Les énoncés regorgent de « lieux communs » qui caractérisent l'« aventure²⁴ » :

²¹ Voir Gilles Mora, « L'œuvre de Bernard Plossu : mise en perspective », dans *Bernard Plossu : Rétrospective 1963-2006*, Paris, Éditions des Deux Terres, 2006, p. 71-77.

²² Entretien avec Bernard Plossu, le 24 mars 2006.

²³ Gilles Mora « L'œuvre de Bernard Plossu : mise en perspective », dans *Bernard Plossu. Rétrospective 1963-2006, op. cit.*, p. 14.

²⁴ Sylvain Venayre, *La Gloire de l'aventure. Genèse d'une mystique moderne 1850-1940*, Paris, Aubier, coll. « Collection historique », 2002.

... mon sac en bandoulière me lime l'épaule toute brûlée par le soleil qui assomme littéralement toute vie le long de la côte Pacifique. Chaque fois que ma peau me brûle ainsi quelque part sur terre, je sais qu'il fait bon respirer la liberté et humer les embruns de la mer, loin des salles de cinéma où on vous fait croire que vous êtes intelligent alors que vous êtes prisonnier²⁵...

C'est la vie « à la dure » et la résistance physique qui se trouvent ainsi exaltées. Prendre la route, c'est choisir l'inconfort :

... odeur de gazoline qui saute au nez, bruit des moteurs des poids lourds qui ronflent en tremblant de toute leur carcasse, décor de tôle, de capots ouverts en réparation, de peinture craquelée, de taches d'huile, dans les vapeurs de la chaleur torride qui monte en tremblant du sol. Les regards se reposent, ahuris dans le vague, après s'être perdus dans de longues heures de solitude dans ce monde de mirages et de cactus. Les postes d'essence des routes mexicaines sont de fantastiques scènes de théâtre où passent des hommes allant nulle part et partout, puant l'essence et la sueur, à la recherche d'un véhicule où ils pourront grimper, agrippant leur vie de toute la force de leur bras à l'arrière d'un camion qui va foncer à travers un désert, et la vie redémarre dans un bruit de pneus sur l'asphalte bouillant²⁶...

Toute une mythologie de la route se trouve invoquée ; les textes de Kerouac ne sont pas loin. Il s'agit là d'un univers assez viril. « ... le sable froid du matin nous réveille. La peau de Graciella est brune et salée. Les regards brûlent, dans les pays tropicaux, les lèvres remplies rendent fou²⁷... » consigne encore Plossu : le voyage est quête d'expériences physiques de tous ordres et de découvertes sensuelles. L'exotisme des territoires traversés se trouve également célébré ; il manifeste l'écart avec la civilisation sédentaire et contraignante qui a été larguée.

« L'aventure » implique un refus de la quête d'accumulation de biens matériels. Plossu ne porte qu'un « sac en bandoulière ». Le voyage semble supposer que le sujet allège son existence, afin de se délester de tous les faux poids qui entravent sa mobilité. Le nomadisme apparaît comme un exercice qui conduit à se débarrasser du superflu afin de privilégier une intensité d'être. Plossu aime à citer Nicolas Bouvier, dont il se sent proche ; le spectateur retrouve dans les vues du photographe français l'ouverture au réel, susceptible d'absorber la conscience tout entière, qui est prise par l'écrivain voyageur suisse ; tous deux valorisent l'effacement de soi, favorable à la découverte. À maintes reprises, dans les interviews, Plossu revendique l'emploi d'appareils rudimentaires : la pauvreté technique emblématise encore une volonté de délestage de tout élément superfétatoire. Cette mythologie de l'allègement de l'être est exprimée par bien d'autres opérateurs itinérants ; ainsi Paulo Nozolino note-t-il, dans *Penumbra* : « À chaque fois que je partais, mon sac devenait plus léger²⁸. »

« Prendre la route », se lancer seul à travers le monde avec son appareil photographique, parfois sans itinéraire établi à l'avance, c'est « aller à l'aventure » ; c'est dans une certaine mesure aussi devenir le héros d'une Geste, entrer dans la fable. L'aspiration à une forme d'« héroïsme » n'est pas absente de la décision qui pousse certains photographes à partir. Ainsi, dans leur *Manifeste photobiographique*, Gilles Mora et Claude Nori notent :

²⁵ Bernard Plossu, *Le Voyage mexicain. 1965-1966*, Paris, Contrejour, coll. « Cahier de voyage », 1979, p. 74.

²⁶ *Ibid.*, p. 76-77.

²⁷ *Ibid.*, p. 75.

²⁸ Paulo Nozolino, *Penumbra*, Zurich – Berlin - New York, Scalo, 1996, ouvrage non paginé.

En photographiant, nous ne sommes pas les spectateurs passifs d'un grand film en dolby stéréo et relief compressé se déroulant devant nous, jusqu'à ce que nous n'en retenions que les instants simplement décisifs. Tout, dans la photographie, ramène inexorablement à manifester activement sa présence sur les choses et les êtres du dehors comme, enfants, nous rêvions d'être à la fois dans le film et de le regarder²⁹.

Le voyage de formation

Un autre « lieu commun » qui apparaît dans les propos des photographes voyageurs – mais peut-être davantage à une période plus récente, après les années quatre-vingt – est l'assimilation de leur entreprise à un temps privilégié d'apprentissage ou de formation : l'expérience viatique permet d'acquérir des savoirs sur le monde et les hommes, il met en relation avec des lieux qu'il convient de décrypter, des histoires qu'il faut comprendre ; elle autorise aussi une progression de l'être vers une meilleure compréhension et connaissance de lui-même.

Un des motifs récurrents du Voyage tourné vers l'acquisition d'un savoir encyclopédique est celui de la carte. *D'une mer l'autre* est un album qui comprend des photographies en couleur et un texte fort copieux ; il relate la traversée du photographe français Thierry Girard à travers l'hexagone. L'itinéraire choisi mène ce dernier de Nice à Ouessant, selon une diagonale qu'il a au préalable tracée sur une carte. Sur la couverture de l'ouvrage, une diagonale vermillon vient fendre un cliché aux tonalités glauques, emblématisant ainsi la trajectoire de l'opérateur. Quant au texte, il commence tout naturellement par l'évocation d'une carte du territoire :

Les jours d'une genèse peuvent durer des années. Le premier jour, on déplie une carte sur une grande table recouverte d'un drap blanc. S'étend devant soi, tel un corps qui s'offre, un pays, un territoire, des plaines, des rivières, des champs, des grèves, un bout d'océan, le pli d'une montagne. Ce jour-là le pays se nomme France, il a un nom, des noms, des noms de lieux ; on en espère du mystère et du génie. On pose alors les mains doucement sur la carte, comme une caresse pour que le désir croisse³⁰.

La carte, la toponymie aimantent le désir du voyageur et l'inclinent au départ. On ne compte plus les écrivains voyageurs, avides de connaître le monde, qui ont eu recours à ce motif pour transcrire leur expérience.

Les références textuelles abondent dans *D'une mer l'autre*. Girard note :

La plupart du temps, lorsque je pars, j'ai déjà avec moi tout un lot de cartes, des plus générales au plus précises, ce qu'il me faut de guides pour ne pas voyager idiot, éventuellement un dictionnaire dont généralement je ne me sers pas, sans oublier quelques livres indispensables déjà épluchés ou à éplucher, voyages d'écrivains, poètes, romanciers, philosophes ayant un lien avec le pays traversé ou l'esprit du projet, bref tout un bagage sans lequel je me sentirais nu et désarmé. Cela n'est pas sans poser quelques soucis parfois, comme lorsqu'il s'est agi d'emporter au Japon quasiment toute une bibliothèque que j'ai finalement peu consultée sur place³¹.

²⁹ Gilles Mora, Claude Nori, *L'Été dernier – Manifeste photobiographique*, Paris, Éditions de l'Étoile, coll. « Écrit sur l'image », 1983, p. 10-11.

³⁰ Thierry Girard, *D'une mer l'autre*, Paris, Marval, 2002, p. 8.

³¹ *Ibid.*, p. 10.

Christine Montalbetti a montré combien le recours à la « bibliothèque³² » structurait le regard des voyageurs du XIX^e siècle. Nombreux sont les photographes itinérants contemporains qui mentionnent les livres et les guides qu'ils emportent dans leurs déplacements. Sans doute s'agit-il chez eux d'une pratique authentique, mais on ne peut que remarquer l'insistance avec laquelle ils la signalent ; cet usage des livres les éloigne de la naïveté du simple observateur (auquel on pourrait assimiler l'opérateur placé derrière son objectif) pour thématiser peu ou prou l'importance de la compréhension des phénomènes sociaux et historiques dans l'appréhension d'un territoire – cette appréhension fût-elle photographique. Enfin, chez Girard, revient le thème de l'intercesseur, qui aplanit certaines difficultés matérielles, fait visiter l'endroit, apporte des connaissances sur les sites et leur histoire. Ici, c'est un jeune architecte qui lui ouvre le cabanon de Le Corbusier à Roquebrune-Cap-Martin et en ressuscite le passé³³ ; là, c'est un vieil homme qui introduit le visiteur dans un musée fermé au grand public³⁴. Ces intermédiaires qui servent de truchement avec les lieux et leur passé sont les avatars contemporains des *cicerone* présents dans les Voyages d'écrivains du XIX^e siècle.

Marc Deneyer, dans la relation de son voyage au Groenland³⁵ (qui comprend un texte personnel et des photographies) mentionne également cartes, livres et intercesseurs trouvés sur place. Ces motifs renvoient au désir d'acquisition d'un savoir encyclopédique sur les territoires visités. Mais, chez ce photographe, l'accent est particulièrement porté sur le progrès individuel que permet l'expérience ; dès lors, le déplacement prend des allures de cheminement intérieur et d'ascèse :

Chaque pas, chaque progrès de nous-mêmes se paient du prix d'un bagage dont on se dessaisit, d'une lourdeur à laquelle on renonce, d'une opacité qu'on abandonne au passé. Parfois la dette semble n'en plus finir d'être apurée et le prix d'être payé mille fois. Alors, à la périphérie de nous-mêmes, lâchement solidaires de nos distractions ou de nos faiblesses, il semble vain de redresser la tête. Vain de porter le regard plus haut, de projeter nos cœurs vers les cimes, jusqu'à louer au plus mince de notre courage l'obscurité et le néant où se soumettre au quotidien, malgré l'inconsolable détresse qui nous assaille, à la démission du grand nombre³⁶.

Cette idée d'un progrès sur soi, d'un dépassement autorisé par le voyage apparaît encore comme un lieu commun, repris de texte en texte, au fil des entretiens et des commentaires. Sans doute cette dimension intime et personnelle, a-t-elle aujourd'hui pris le pas sur les thématiques du risque, de l'aventure ; de fait, les déplacements sont devenus de plus en plus aisés et fréquents ; ils sont même valorisés par la société libérale actuelle, de sorte que le voyage a perdu le potentiel subversif qui lui était dévolu dans les années soixante et soixante-dix³⁷. Les lieux communs de l'acquisition d'une connaissance sur le monde et du développement individuel diffèrent dans leur nature, mais se rejoignent parfois en une même attitude humaniste et constructive ; participant aussi d'une semblable propension à l'égotisme, ils se trouvent désormais privilégiés.

³² Christine Montalbetti, *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1997.

³³ Thierry Girard, *D'une mer l'autre*, op. cit., p. 16.

³⁴ *Ibid.*, p. 26.

³⁵ Marc Deneyer, *Ilulissat*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 2001.

³⁶ *Ibid.*, p. 60.

³⁷ Voir à cet égard Danièle Méaux, « Le renouveau des "Voyages de photographes" à l'heure de la globalisation », *History of photography*, Volume 35, Number 2, May 2011, p. 166 à 179.

Remarquer que les équivalences « Voyage = errance », « Voyage = aventure » ou encore « Voyage = formation » constituent des « lieux communs » qui structurent les propos des photographes itinérants de la fin du XX^e siècle et du début du XXI^e siècle ne revient en aucun cas à dire que ces considérations sont peu sincères ou encore « formatées ». Le recours à ces « lieux communs » manifeste la façon dont les opérateurs itinérants cherchent à cerner l'identité d'une pratique bâtie sur la collusion du voyage et de la photographie. Il leur permet de baliser une forme de territoire symbolique, qui n'est ni celui du reportage, ni celui de l'art présenté dans les musées, qui est en prise sur l'expérience viatique et destinée à une diffusion imprimée. Dans cette mesure même, ces représentations partagées constituent des schèmes qui exercent une fonction poétique au sein de la pratique des photographes.

Ces « lieux communs » ne stigmatisent pas la banalité d'une démarche, mais l'inscription dans une veine, un genre ; ils manifestent la reconnaissance de certaines influences dont la perpétuation importe ; ils participent de la revendication de certaines valeurs, dont il est nettement posé qu'elles excèdent l'importance accordée à l'invention individuelle. Apparaît dès lors que la création ne passe pas toujours par l'affirmation d'une originalité, elle peut adopter l'humilité de l'inscription dans un tropisme collectif – dont le photographe apparaît dès lors comme le dépositaire.

Cette veine possède d'illustres prédécesseurs, auxquels le « lieu commun » relie et qui sont souvent cités dans les textes : Rimbaud, Stevenson, Ulysse, Kerouac... et bien d'autres encore. Mais la communauté ainsi esquissée se poursuit à l'avenir, de manière épique. D'un de ses amis lui relatant un voyage, Julio Cortázar écrit qu'il cède « au plaisir de tout voyageur qui, en narrant son périple, le refait [...] et en même temps savoure un voyage de remplacement, celui que fera l'ami à qui il explique à présent comment on va d'Athènes à cap Sounion. » Et de conclure : « Trois voyages en un, le réel déjà passé, l'imaginaire mais présent en la parole, et celui que l'autre fera dans le futur en suivant les traces du passé et les conseils du présent [...] »³⁸. On peut penser que tout *Voyage* se délie ainsi en une expérience effective, une réactualisation du vécu par la relation et la possibilité de la reprise ultérieure du trajet par un autre – et ceci en un jeu infini de déports ouverts à de multiples interprètes. De cette histoire ouverte, certains « lieux communs » sont en quelque sorte les passeurs.

³⁸ Julio Cortázar, « Sur la manière de voyager d'Athènes au cap Sounion », dans *Le Tour du monde en quatre-vingts mondes* [1966], Paris, Gallimard, coll. « NRF » 1980, p. 50.