

PHOTO INVESTIGATION

NOUVELLES FORMES DOCUMENTAIRES

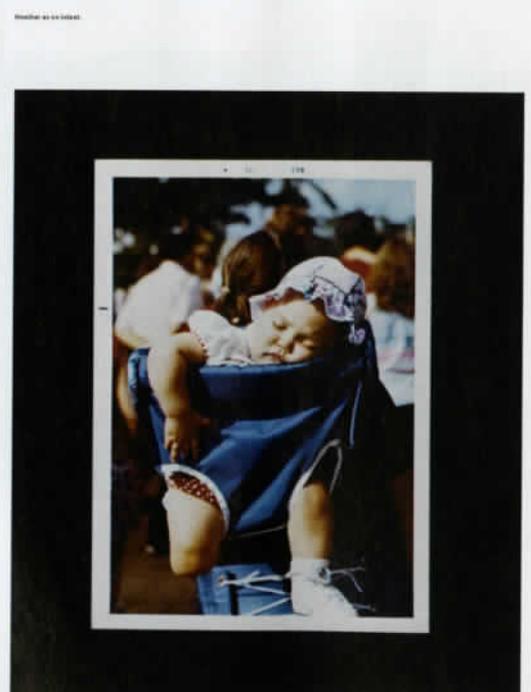
INTERVIEW DE DANIÈLE MÉAUX PAR AURÉLIE CAVANNA

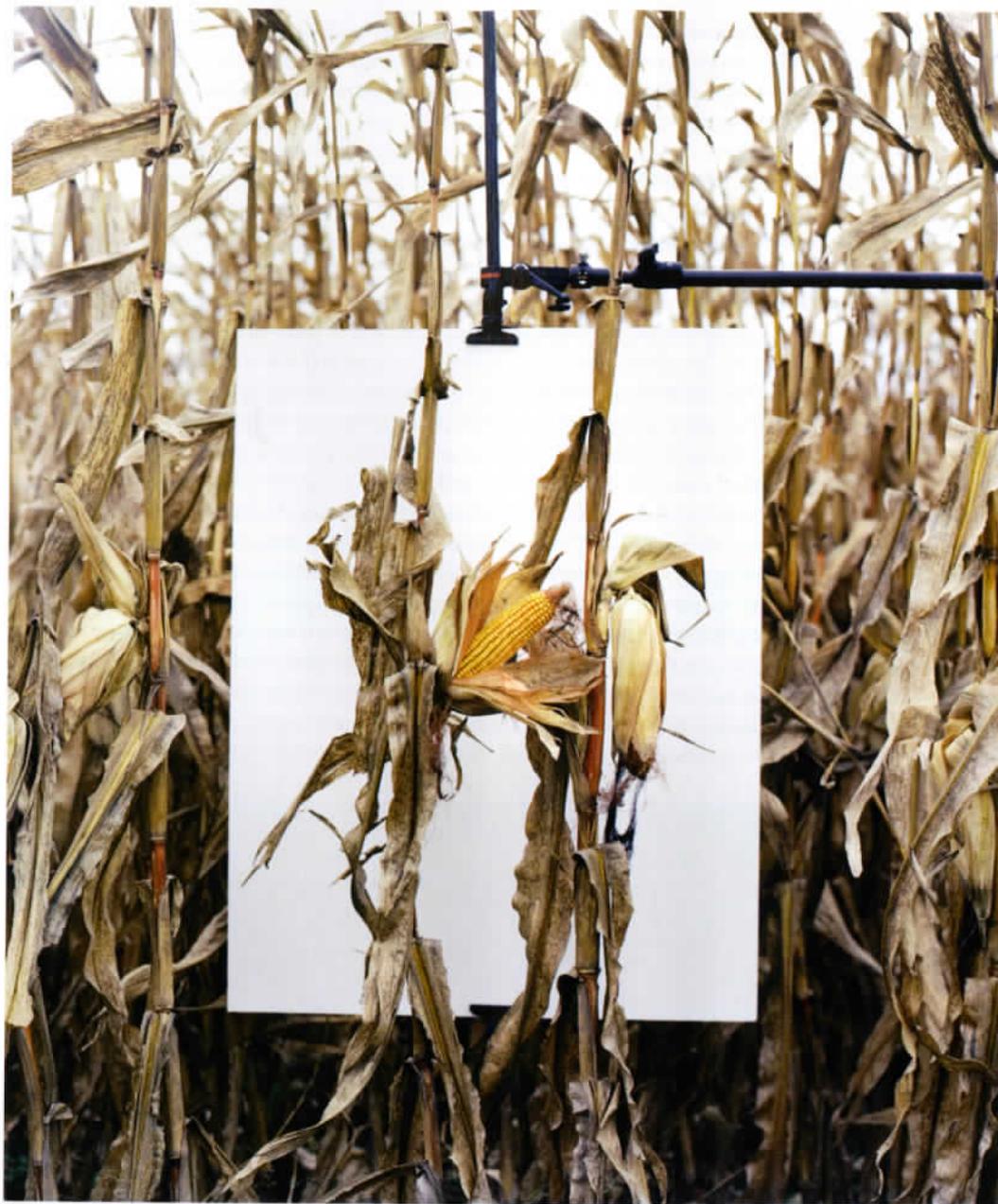
Sensibles aux évolutions de notre époque – de la transdisciplinarité aux logiques de flux et de réseaux, en passant par la mise en doute de l'information –, les pratiques documentaires se renouvellent. C'est ce que démontre *Enquêtes. Nouvelles formes de photographie documentaire* (Filigranes, 240 p., 22 euros), le dernier ouvrage de Danièle Méaux, professeur d'esthétique et de sciences de l'art à l'université de Saint-Étienne. Dans ces pratiques, il n'est plus question de représenter le réel mais d'investiguer à son contact, avec protocoles et dispositifs, pour le penser dans sa complexité. Entre recherche et création, l'image, expérimentale, hypothétique, n'est plus définitive. Augmentée d'autres éléments, elle affiche ses atouts et ses limites. Tout comme le réel, dont elle porte malgré tout une trace, elle reflète son « irréductible opacité ».

Enquêtes prolonge en partie vos précédents ouvrages qui traitaient, en photographie, de temporalité, de déplacements et de territoire. Quel en a été le fil conducteur ?

D'avantage que par la capacité de la photographie à solliciter l'imaginaire, j'ai toujours été captivée par son aptitude à questionner le réel. J'ai rarement abordé les images en tant qu'objets isolés. Pour *Voyages de photographes* (2009), je me suis concentrée sur des livres incluant mots et photographies afin de restituer des pratiques itinérantes. Cela m'a amenée, dans *Géo-photographies* (2015), à étudier la manière dont les photographes contemporains interrogent la fabrique du paysage et tendent à analyser, par ce médium, l'évolution des territoires. Le développement d'œuvres participant d'un tropisme « postdisciplinaire », qui croisent création et désir d'intellection du réel, en reprenant, avec inventivité, des méthodes issues des sciences humaines et sociales, s'est alors imposé avec *Enquêtes. Nouvelles formes de photographie documentaire*.

Mathieu Asselin
Pages 56-57
de *Monsanto. Une enquête photographique*, 2016
Actes Sud
© Mathieu Asselin





Mathieu Asselin

En 1996, Monsanto® introduit ses premières semences transgéniques. Il fait en sorte que les fermiers ne puissent pas récupérer les graines, ne faisant ni plus ni moins que les déposséder de leurs propres semences. Conséquence, le pouvoir passe aux mains des grands groupes, qui détiennent aujourd'hui environ 80 % du marché du maïs transgénique et 93 % de celui du soja transgénique. Les fermiers doivent désormais racheter des semences aux grands groupes chaque année. Pire, ils sont forcés de se conformer à la réglementation qui leur est imposée, évidemment à leur désavantage.

Van Buren, Indiana, 2013

© Mathieu Asselin

*Deux trames structurent Enquêtes, dont le passage d'une logique de la représentation à celle de l'enquête. Néanmoins, l'association de paroles et d'images, le emploi de documents, le croisement des approches, comme chez Susan Meiselas, ne sont pas nouveaux. Comment s'est effectué ce passage ? L'apparition de telles démarches s'est faite de façon progressive. Certains travaux ont joué un rôle inaugural dans le domaine du photoreportage, parmi lesquels ceux de Susan Meiselas – notamment son livre au sujet du Kurdistan (1997) –, dont le travail d'investigation cherche à déconstruire l'idéologie coloniale et remet en cause les formes traditionnelles du journalisme. Musées et galeries accueillent aujourd'hui des œuvres de photographes qui interrogent l'urbanisme ou l'écriture de l'histoire, susceptibles de rejoindre les préoccupations des sociologues ou des anthropologues. Recherche et création se conjuguent par exemple dans *Un camp pour les bohémiens* (2001) de Mathieu Pernot ou *la Méthode des lieux* de Stéphanie Solinas (2016), « laboratoires de connaissances » dont la réception se fait investigation active.*

On passe ainsi d'une « conception spéculaire » de la représentation, qui a longtemps prévalu, à un modèle ternaire envisageant la pratique de la photographie en interaction avec le monde, au service d'une appréhension renouvelée et d'une production de connaissances. Le « réel » visé ne se tient plus en amont de la prise de vue, qui tendrait à le reproduire, mais en aval d'une démarche qui

repose sur des procédures variées. Échelonnée dans la durée, l'« enquête » empirique se confronte au terrain ou aux archives, aspirant à la compréhension des phénomènes. La démarche se prolonge, dans un second temps, par la présentation réfléchie des différents éléments collectés sous forme de livres, d'installations, de sites Internet ou encore de coffrets.

IRRÉDUCTIBLE OPACITÉ

La seconde trame est la photographie, historiquement perçue comme médium « fidèle » au réel, qui est ici, non pas mise en doute, mais utilisée dans sa relativité. Ces nouvelles formes seraient-elles une réponse à la décrédibilisation de l'image, notamment journalistique ?

Dans *Louons maintenant les grands hommes* (1941), James Agee faisait de la prise de vue le paradigme même d'une démarche documentaire, tout à la fois intensive et profondément vécue : « Dans un roman, une maison ou une personne tient entièrement sa signification, son existence même, de l'écrivain. [...] Sa vraie signification est bien plus grande, gigantesque. Elle est d'exister ici et maintenant. [...] Quant à moi, je peux vous en dire seulement ce que j'en ai vu¹. » Dans les œuvres dont je traite, la photographie reste emblématique d'une attraction du réel : même si elle est un objet partiel et partial, elle porte une volonté d'interrogation des phénomènes dans leur apparence visible, comme dans leurs causalités, plus difficiles à déceler. Le fait qu'elle soit intégrée à des processus dynamiques de compréhension, présentée au sein de dispositifs hybrides et concertés, bat en brèche, comme y invitait Allan Sekula², une approche formaliste des images qui ramenait leur aptitude à documenter aux seuls choix stylistiques. En rapport avec d'autres éléments, les images participent à la révélation d'organisations, de coprésences ou de détails. Mais elles disent aussi – comme l'exprime Agee – l'intensité de la présence du réel et son irréductible opacité. Elles favorisent ainsi une réflexion de type épistémologique sur le mouvement même de l'appréhension des phénomènes, tel que les recherches en sciences humaines et sociales essaient de le porter.

Bertrand Stoffeth

et Geoffroy Mathieu

Paysages usagés (Observatoire photographique du paysage depuis le GR2013)

À gauche : boues rouges et stadium,

Vitrolles, 12h10, 12 mars 2012

À droite : boues rouges et stadium,

Vitrolles, 11h30, 6 juin 2018

Commande publique du ministère

de la Culture et de la Communication –

Cnap, coproduction Marseille 2013,

Capitale européenne de la Culture

Court. des artistes



La Méthode des lieux, installation présentée aux Rencontres de la photographie d'Arles en 2016, en est un bon exemple. Stéphanie Solinas a enquêté sur l'histoire tumultueuse d'une grande halle industrielle désaffectée en « fer puddlé », conçue en 1906, située à Arles, et témoignage majeur de l'histoire de l'architecture de métal. Pendant plusieurs mois, la photographe a arpenté la friche, interrogé et filmé des experts, consulté des archives, réuni des documents et des objets variés. Elle a aussi refait le parcours de la halle lors de son transport de Marseille à Arles après la Seconde Guerre mondiale, réalisant des prises de vue à intervalles réguliers. Peu informatives, ces images participent moins à l'œuvre par leur valeur documentaire que par leur potentiel d'impulsion mémorielle.

Par rapport à ces nouvelles formes que vous évoquez, comment situeriez-vous la photographie post-documentaire qui, par le trouble esthétique, s'affiche également comme subjective, autocritique, et tente de « dé-normaliser » le regard ?

Certaines formes de photographie postdocumentaire relèvent pleinement de l'enquête, en tant qu'expérience d'investigation dynamique, tendue dans une volonté d'appréhension approfondie du monde. C'est par exemple le cas des travaux récents de Gilles Saussier, qui se tiennent au croisement de la tradition documentaire, de la littérature anthropologique et de l'art conceptuel. Dans *Spolia* (2018), le photographe interroge l'histoire contemporaine de la Roumanie au travers du récit de l'érection de la *Colonne sans fin* de Brancusi dans les Carpates méridionales. On peut également penser à l'ouvrage *Monsanto. Une enquête photographique* (2017), où Mathieu Asselin explore l'ampleur des nuisances dont Monsanto est responsable, par le biais de la mise en relation de photographies, de coupures de presse, de documents d'archives, de cartes postales, de publicités, etc. Si des pratiques variées se développent aujourd'hui en ce domaine, selon des modalités diverses et des réussites inégales, la photographie postdocumentaire tente en général de dépasser les apories d'une réduction de la prise de vue à une réplique du visible pour aller vers une saisie de la complexité des phénomènes.



PENSÉE EN RÉSEAU

On parle aujourd'hui d'image « augmentée » pour désigner toutes ces informations dont on charge une photographie numérisée (Internet, bases de données). D'une certaine manière, les photographes que vous évoquez « augmentent » aussi leurs images. Cela participe-t-il pour vous d'un même mouvement ?

Dans *le Grand Ensemble* (2007), Mathieu Pernot combine ses grandes images en noir et blanc de la destruction d'unités d'habitation construites après-guerre, des cartes postales des années 1960-70 aux tons saturés figurant ces bâtiments juste après leur édification et des extraits de la correspondance inscrite à leur verso. On est frappé par la satisfaction de ceux qui habitaient alors ces immeubles. Les cartes postales ont valeur documentaire, mais leur présence rétroagit sur notre appréhension des photographies de Pernot et les « historicise ». Au travers de tels agencements, la photographie se trouve pour ainsi dire « augmentée » de textes, d'images d'archives, comme de significations émergeant des rencontres suscitées. Internet a sans doute favorisé le développement de telles formes de pensée en réseau, dynamiques et multidirectionnelles.

De manière toute naturelle, les photographes enquêteurs ont d'ailleurs recours à Internet pour ses capacités de stockage, de mise en relation, son caractère participatif. C'est par exemple le cas de Jose Camilo Vergara avec *Invisible Cities* (2004), ou de Bertrand Stoffleth et Geoffroy Mathieu qui, avec *OPP GR2013*³, ont fait d'un GR établi en périphérie de Marseille le support d'un observatoire des paysages périurbains. Leurs images, intrications du bâti et du végétal, géolocalisées sur une carte IGN, ont été réunies dans un coffret et mises en ligne sur un site dédié. Grâce à cet outil, des photographes amateurs contribuent à la reconduction régulière de 70% des prises de vue, prenant ainsi part à l'enquête. L'œuvre se fait paradigme d'une ouverture démocratique.

Vous parlez dans votre ouvrage de « post-photographie ». Quelle définition en donneriez-vous ?

De façon resserrée, on a souvent parlé de « post-photographie » pour désigner les pratiques qui consistent à rephotographier des images préexistantes, à l'instar du travail mené par Catherine Poncin depuis la fin des années 1980. Plus largement, cette expression met l'accent sur le développement de nouveaux usages. L'expansion d'Internet a entraîné une dématérialisation et une circulation massive des images, propices aux rapprochements et aux remplois. Parallèlement, de nouvelles « manières de faire avec la photographie » se sont répandues dans le champ de l'art contemporain, reposant sur des procédures d'appropriation, de combinaison d'images, de documents, de paroles rapportées ou d'objets divers au sein d'agencements qui vont du livre au site Internet, en passant par l'installation. Les dispositifs dialogiques proposés par des photographes tels qu'Hortense Soichet (*Aux fenassiers*, 2012) ou Frédéric Delangle et Ambroise Tézénas (*Des sneakers comme Jay-Z. Portraits et paroles d'exilés*, 2018), relativisant la place de l'image, se font, pour le lecteur ou le visiteur, incitation à poursuivre l'enquête, après la photographie.

¹ James Agee, Walker Evans, *Louons maintenant les grands hommes*, Plon, « Terre humaine », 1972, 2017, p. 31.

² Allan Sekula, « Défaire le modernisme 1976-1978 » in *Écrits sur la photographie*, Beaux-Arts de Paris Éditions, 2013.

³ Voir <http://www.opp-gr2013.com/>.



Stéphanie Solinas
La Méthode des lieux.
Le Palais de l'esprit.
Rencontres d'Arles, 2016
Installation
Court. de l'artiste