HAL
open science

DERIVE INTERIEURE (A PROPOS D'UN RECUEIL DE PHOTOGRAPHIES DE VOYAGE DE JEAN-CLAUDE BELEGOU, 1994)

Danièle Méaux

To cite this version:

Danièle Méaux. DERIVE INTERIEURE (A PROPOS D'UN RECUEIL DE PHOTOGRAPHIES DE VOYAGE DE JEAN- CLAUDE BELEGOU, 1994). Seuils & traverses : Enjeux de l'écriture du voyage, 2002. halshs-02350019

HAL Id: halshs-02350019

https://shs.hal.science/halshs-02350019

Submitted on 5 Nov 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

DERIVE INTERIEURE
(A PROPOS D'UN RECUEIL DE PHOTOGRAPHIES DE VOYAGE DE JEAN-CLAUDE BELEGOU, 1994)

En 1994, Jean-Claude Bélégou part vers le Grand-Nord ; des clichés qu'il rapporte, il fait un album intitulé *Erres*[1]. Cet ouvrage s'inscrit dans une tradition, celle du « Voyage Photographique », tout en la renouvelant profondément. Le projet se situe à contre-courant de bien des expériences antérieures, qui se déroulèrent en d'autres contrées (Grand Tour, traversée des Etats-Unis…) A ce changement de cap géographique s'associe une démarche originale : l'attention ne se focalise pas sur les territoires parcourus ; privilège est donné à la dérive intérieure ; les matières minérales et les textures végétales font écho aux autoportraits sombres et confus. Cette dialectique dépouillée renvoie à l'expérience d'une confrontation intime avec la nature, qui n'est pas sans renouer avec un certain « romantisme ». La traversée des espaces du dehors coïncide avec une exploration de l'espace du dedans.

1. LE LIVRE ET L'EXPERIENCE DU VOYAGE

L'ouvrage comprend 68 photographies noir et blanc, cernées d'une marge importante, et 22 pages de texte. Disséminés parmi les clichés, les blocs verbaux scindent la suite des images en séquences qui vont de 1 à 10 photographies (pour tourner autour d'une moyenne de 4,5). Cette distribution rythme l'appréhension de l'ouvrage. Si des épreuves qui figurent un même motif ou un même site parfois s'enchaînent, l'ensemble des clichés réunis dans le livre a une grande cohésion en raison des sujets élus comme des choix esthétiques effectués : les représentations du corps répondent aux empreintes d'une nature vierge ; les vues privilégient l'ombre dense, le flou et confinent parfois à l'illisibilité.

Une solidarité importante existe aussi entre les mots et les images. Les styles de l'écriture et de la prise de vue sonnent à l'unisson. Des associations sont constamment possibles entre notations verbales et sujets mis en image ; par delà la disparité des modes

[1]. Jean-Claude Bélégou, *Erres - Vers le Grand Nord, Les Cahiers de la Photographie*, 1994. (Les chiffres indiqués entre parenthèses sont des références à cet ouvrage.)

d'expression, des isotopies se dégagent : celle de l'eau, des végétaux, de la fatigue, du corps, de la solitude… En fait, il y a peu de correspondances terme à terme ; dans ce cas de figure, les relations s'établissent à plusieurs pages d'écart : une brève relation de la traversée en bateau (25) rappelle une vue de la mer inscrite dans le cadre d'un hublot (15). Mais les échos de ce type restent rares, le livre est plutôt habité d'un ensemble de références aux mêmes objets ou mêmes thèmes ; ces récurrences, dans le flux des mots comme dans la suite des images, assurent la cohésion de l'ouvrage et renvoient à l'unicité de l'instance auctoriale. Elles déterminent aussi un mode de lecture de type « réticulaire », au sens où il suit la logique du réseau, fonctionne par le biais de rappels et de ricochets multiples. Le « sens unique » de la lecture ordinaire se trouve mis à mal - comme il l'est, semble-t-il, dans le poème.

Mais l'objet-livre, tel qu'il se donne à voir et à lire, reste puissamment lié à l'expérience dont il est, somme toute, la concrétion. Il a fallu ce voyage vers le Grand Nord pour que l'album soit ; l'artiste a même entrepris le déplacement dans l'intention de faire l'ouvrage (30). Dépeignant les sentiments qui le poignent en chemin, il écrit : « La solitude est un tel désert, un tel ravage. La pensée alors ratiocine et le langage se perd. La création est un tel désarroi […] » (43). L'auteur, qui amalgame processus créatif et expérience itinérante, met en évidence combien l'œuvre s'origine dans le vécu même du voyage. A cet égard, la démarche de Bélégou n'est pas sans rappeler les recherches d'Hamish Fulton - ou éventuellement de Richard Long - pour lesquels la pratique de la marche constitue l'œuvre même. Le trajet vers le Nord est présenté comme une expérience en devenir : les verbes conjugués au présent alternent avec les phrases nominales ; les photographies semblent actualiser dans l'espace du livre les perceptions visuelles ou les émotions, telles qu'elles ont été vécues sur le moment… Le sous-titre enfin, *Vers le Grand Nord*, traduit la dynamique d'un déplacement en cours. Le vécu effectif et lent d'une progression à travers le territoire est éprouvé par le lecteur ; il paraît consubstantiel au livre.

Il n'en reste que, pour l'auteur de *Erres*, davantage que la trace ou le dépôt de l'expérience itinérante, l'album en est l'aboutissement. A l'inverse de Fulton qui, déclinant l'appellation de photographe, écrit : « My artform is the short journey. Made by walking into the landscape. »[2], Bélégou affirme : « Je ne suis pas un voyageur » (19) : l'expérience viatique est nécessaire car elle est propice à l'exploration du moi ; elle convient à la dynamique créative d'un photographe impliqué dans une investigation de l'intime. Mais le livre, qui a somme toute le dernier mot, constitue un tout, fini, puissamment évocateur d'un

[2] . Hamish Fulton, *One Hundred Walks*, Gemeentemuseum, Haags, 1991.

vécu qu'il présente au lecteur. De fait, le dispositif matériel de l'album se montre particulièrement apte à transcrire l'expérience viatique. Le défilement des images, au fil des pages feuilletées, ne renvoie pas à une stricte chronologie, mais contribue à inscrire les perceptions visuelles dans le temps d'un parcours. Les mots créent peu ou prou une solution de continuité entre les vues fragmentaires ; ils insèrent les images dans une consécution - même si le lecteur ne parcourt pas linéairement le livre. En outre, dans toute photographie, l'organisation spatiale correspond à la saisie d'un instant précis ; espace et temps se trouvent inextricablement liés - comme ils le sont dans l'expérience itinérante -, si bien que la succession des vues évoque aisément l'enchaînement des perceptions du voyageur (sans renvoyer pour autant à une chronologie).

La nature physico-chimique de la photographie contribue à poser un label d'authenticité sur les images, qui s'offrent comme les résultats d'un face à face effectif de l'opérateur avec les sites ; l'artiste a dû se rendre sur les lieux pour que les épreuves existent ; les vues certifient l'existence des paysages donnés à voir, comme l'authenticité du déplacement. Le médium semble donc réaffirmer le contrat inaugurant bien des récits de voyage, qui garantit qu'auteur et voyageur sont une seule et même personne. Le dispositif photographique en lui-même suggère la bonne foi de l'auteur-voyageur ; il est en outre relayé, dans les clichés, par une forme de « rhétorique de la sincérité » : les images sont souvent peu lisibles ; cadrées de manière oblique, bougées ou noyées dans l'ombre, apparemment exemptes d'apprêt, elles paraissent s'enraciner dans un vécu effectif, traduire les percepts immédiats et subjectifs qui ont accompagné le parcours.

Certains motifs renvoient enfin à l'idée du déplacement ; c'est le cas des voies de communication ou des moyens de locomotion. La vue frontale d'une route qui pénètre dans la profondeur du champ (51) suggère la présence du photographe, à la lisière de l'espace photographié ; les deux lignes puissantes tracées par les limites de la chaussée circonscrivent une trajectoire, suggèrent une pénétration ultérieure du territoire. Plusieurs fois, le paysage est donné à voir à travers l'encadrement sombre de la fenêtre d'un train ou d'un bateau (13, 15, 67) ; une telle configuration se fait aisément métaphore de la perception du voyageur, image de la vision intérieure d'un espace extérieur aperçu au cours d'un déplacement ; elle n'est pas sans renvoyer non plus à l'expérience visuelle permise par l'appareil photographique, circonscrite dans un cadre et douée de mobilité. Le retour de tels motifs rythme l'ouvrage et rappelle la réalité d'un parcours.

2. LA CONFRONTATION DU « MOI » ET DE LA NATURE

Au milieu du dix-neuvième siècle, c'est la reconnaissance de l'aptitude documentaire de la photographie qui légitime son utilisation massive par les voyageurs. Les pionniers ramènent de leurs expéditions des images susceptibles d'instruire et de faire rêver leurs contemporains. A une volonté d'archivage des sites succèdent bientôt des desseins d'investigation ethnologique. Les touristes, de plus en plus nombreux, fixent sur sels d'argent l'apparence des lieux visités. Les grands reporters des temps modernes sont également des voyageurs qui parcourent l'étendue de la planète pour saisir les temps forts de l'actualité. Mais au milieu du vingtième siècle, se dessine un tournant important dans l'évolution de ce que l'on pourrait appeler le « Voyage Photographique », qui se transforme, se fait plus intime et suggère la subjectivité de l'opérateur. Cette tendance s'affirme dans des albums tels que *Les Américains*[3] de Robert Frank ou *Le Voyage Mexicain*[4] de Bernard Plossu : les vues réunies semblent traduire les perceptions d'un sujet itinérant ; des écarts par rapport au registre habituel du « photographiable », comme par rapport aux normes esthétiques, font affleurer un regard individuel, décalé, ressenti dans sa singularité et son isolement. De tels travaux photographiques paraissent se rapprocher de la tradition du voyage initiatique ou autobiographique…

Dans l'ouvrage de Bélégou, cette pente tend encore à s'accentuer : le « moi » du photographe-voyageur occupe dans l'album une place tout à fait centrale. Le texte glose la manière dont l'expérience viatique autorise un délestage des pensées quotidiennes, permet au sujet de s'éprouver dans sa nudité, sa vacuité. Cette quête intérieure s'affiche comme l'objectif du déplacement : « Je ne quitte mon jardin que pour atteindre à l'acuité de cette perception âpre : être un étranger. Que pour ressentir au plus près cette vérité de notre exclusion et de notre solitude, de notre rejet, de notre place introuvable près des autres et des roches. De notre place introuvable au monde » (24). Les phrases nominales, la syntaxe rudimentaire où domine la parataxe, introduisent dans le champ des émotions fugitives et des impressions intimes, livrées sans apprêt. L'artiste aspire à traduire des états où « le langage se perd » (43). Il cherche à s'approcher du « silence, le pesant bourdonnant silence, le juste silence de la pensée muette et stagnante, le juste silence hors du bruit des fureurs de pouvoirs et de barbaries, de génocides et de libérations » (49). Abondent les notations physiques, les détails concernant la nourriture, le sommeil, la fatigue corporelle. Le biologique prend une

[3]. Robert Frank, *Les Américains*, Delpire, Paris, 1958.
[4]. Bernard Plossu, *Le Voyage mexicain*, Contrejour, Paris, 1979.

place primordiale, dans une quête quasi religieuse qui vise à « accepter l'humble, le précaire le fragile » (49).

Au centrage du texte sur le sujet « acculé à la pauvreté de soi » (49) répond le nombre conséquent des vues qui représentent l'auteur ; il s'agit parfois de sa main écartant le rideau d'une fenêtre (13) ou de son corps au bain (17) ; mais revient surtout près de 14 fois le visage du photographe, en gros plan ; la figure du voyageur est livrée dans tous ses états : floue, nette, mouillée, avec ou sans lunettes, ébouriffée par le vent, marquée par la fatigue… Ces autoportraits forment, au fil du livre, une sorte de série qui rappelle la subjectivité de l'expérience. Les modifications physiques renvoient au désordre éprouvé par l'âme tourmentée du voyageur. La peau est palimpseste où s'inscrivent les émotions intimes ; l'enveloppe corporelle occupe une place importante dans le travail de Bélégou puisqu'elle est tout à la fois zone de contact avec le monde et surface à même de projeter son ombre sur la pellicule photographique.[5] L'abondance de ces autoportraits s'inscrit à l'opposé de la conception traditionnelle d'un « Voyage Photographique », tourné vers le monde extérieur. Le livre relate l'aventure d'un sujet, dont le rapport spéculaire avec le réel se trouve traduit par l'alternance des autoportraits et des clichés de la nature.

Par ailleurs, le style très affirmé des photographies renvoie à la partialité, la subjectivité du regard porté sur le réel. Le mode de figuration des sites s'écarte des pratiques habituelles des voyageurs : les paysages sont faiblement reconnaissables, les éléments végétaux ou minéraux, pris de très près, apparaissent flous ou noyés dans l'ombre. Ces traits formels qui nuisent à la lisibilité de la représentation et rompent avec la transparence présumée du médium, semblent entraver la possibilité d'un contact du lecteur avec le monde ; ils fonctionnent sur le mode d'un empêchement. Le spectateur bute sur l'opacité de l'épreuve ; il ne peut atteindre le réel car la matérialité du cliché s'interpose, suggérant ainsi le filtre des perceptions intimes du praticien. C'est à travers le corps physique des images que la présence du photographe, affleurant au réel figuré, est donnée à sentir. L'ombre dense et charbonneuse qui envahit les clichés de Bélégou renvoie en outre au registre de l'intime. Elle introduit peu ou prou le spectateur dans une *camera obscura*, qui est l'univers mental du photographe ; c'est ce que suggèrent certaines vues bougées, qui sont cernées de noir comme si elles avaient été réalisées depuis l'intérieur d'une concavité (80, 81, 82, 83).

[5] . Jean-Claude Bélégou a fait partie, avec Florence Chevallier et Yves Tremorin, du groupe *Noir Limite* (1986-1993) dont le projet est centré sur l'exposition photographique du corps, de sa surface. Le rapport que l'on entretient avec son propre visage a par exemple été exploré par Jean-Claude Bélégou dans *Visages suivi de Les Amants*, Cahiers de la Photographie, 1992.

La matérialité des clichés répond à la corporéité de l'artiste-voyageur, comme à la densité physique des organismes végétaux ou minéraux mis en image. Ce sont des herbes, des mousses, des roches dont la texture concrète est donnée à voir. Le noir et blanc, les plans rapprochés, les cadrages au ras du sol mettent en valeur la matière des éléments naturels. L'album manifeste un désir de rencontre directe avec une nature vierge et brute, voisin de celui que l'on peut trouver à partir des années 60 - sous des formes diverses - chez des artistes tels que Jochen Gerz, Nils Udo, Jan Dibbets, Hamish Fulton ou Richard Long… Sur les vues de Bélégou, très rares sont les traces de la civilisation humaine (les moyens de locomotion constituent sans doute une exception). Le livre rend sensible la confrontation du corps de l'opérateur et d'un territoire proche de la virginité. Cette immersion physique, qui oscille entre épreuve et ressourcement, qui amène en tout cas le sujet au plus près de son existence organique, place indubitablement l'ouvrage dans une filiation romantique. L'auteur-voyageur-personnage paraît engagé dans la quête d'une forme de communion originelle avec la nature.

Inutile sans doute d'insister sur le fait que le médium photographique se prête bien à l'entreprise. Le dispositif de la prise de vue présuppose un face-à-face physique entre l'opérateur et le monde. Par son immédiateté, l'empreinte semble permettre l'accès à des sensations antérieures à toute mise en mots. L'image argentique paraît éloignée de savoir-faire étayés par la culture ; automatique, elle fait avec la physique et la chimie, obéit à l'action presque naturelle des rayons lumineux sur un support nappé de sels d'argent. André Bazin écrivait que la photographie « agit sur nous en tant que phénomène « naturel », comme une fleur ou un cristal de neige dont la beauté est inséparable des origines végétales ou telluriques »[6]. Le procédé semble ainsi s'accorder au réel brut élu par Bélégou.

3. LA FICTION D'UNE DISSOLUTION

Erres relate une « dérive », au sens étymologique du terme : le voyageur a quitté la rive sécurisante des habitudes quotidiennes, de la civilisation ; en outre, l'expérience vécue par le photographe itinérant s'accompagne d'une certaine perte de contrôle. A un moment, il note : « Rebroussé chemin, trop de neige, crevasses d'eau, plus de repères visibles, pas de carte » (39) ; plus tard : « Je ne sais où je vais, ni si j'ai raison d'y aller, mais je marche » (49). Le texte comporte très peu de localisations géographiques ; les clichés, centrés sur le

[6] . André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Cerf, Paris, 1975, p.14.

corps du photographe ou sur les matériaux d'une nature vierge, restent rétifs à toute tentative de situation précise. Seule demeure une orientation quasi-magnétique vers le Nord, vers le froid et le néant : « … je vais ailleurs, et de préférence là où il n'y a plus que la réalité d'une fin, qu'une extrémité du monde et de l'humain » (19). « On ne voyage pas pour se retrouver mais pour se perdre » (43).

C'est le Nord qui aimante également la trajectoire du journaliste Frost, personnage principal de *Missing*[7] de Claude Ollier ; c'est en direction du septentrion que le vieil homme choisit de s'évanouir à jamais. Les destinations élues ne sont pas indépendantes des types d'expériences viatiques mises en intrigue. Le voyage de Bélégou se situe à l'opposé du périple d'Ulysse, tendu vers un retour à la maison, un retour à soi. C'est que l'*Odyssée* s'inscrit dans le bassin circulaire de la Méditerranée, au sein de contrées densément balisées par la culture. Tout autre est le territoire où pénètre Bélégou : la nature intacte et froide incarne aisément l'univers chaotique d'avant l'homme, l'ailleurs dans lequel le sujet se perd.

Le livre traduit la confrontation du voyageur à une pureté originelle, au contact de laquelle se dissout d'abord la croûte superficielle déposée par la civilisation, puis risque ensuite de se déliter l'être lui-même. Les quatre éléments sont représentés. Cependant, l'eau revient dans les clichés avec insistance, et sous des formes variées : eau de mer sur laquelle file le bateau, eau douce dans laquelle le voyageur plonge ou fait des ablutions, flaques stagnant dans le creux des chemins, brumes opaques sur le paysage… C'est dans un univers humide, liquide que pénètre Bélégou. L'eau - souvent claire et froide - renvoie à l'idée d'une purification (17, 28); elle nettoie des scories du quotidien pour laisser l'être nu. Régénératrice, elle suggère un passage dans le milieu prénatal et promet un nouvel avènement. Mais l'élément liquide est ambivalent : il renvoie aussi à la mort, à la noyade ; l'eau évoque la dissolution de l'être, sa dispersion. Cette impression est renforcée par l'ambiance nocturne qui baigne bon nombre des images. L'obscurité réelle dans laquelle pénètre le voyageur est renforcée par la densité charbonneuse des vues. C'est au royaume des ombres que chemine Bélégou.

Dans certains clichés réalisés de nuit, des lumières artificielles sont utilisées (74, 75, 76, 77, 92…) : de l'opposition tranchée de la clarté et des ténèbres naît un certain tragique ; de fait, l'entreprise du photographe paraît liée à des enjeux existentiels forts. Romantique, mais aussi singulièrement moderne semble cette perte de tous points d'attache, cette faillite des certitudes, cette lente déconstruction de l'être au contact des éléments bruts… Si

[7]. Claude Ollier, *Missing*, P.O.L., Paris, 1998.

l'évocation est chevillée sur une expérience vécue, elle fait incontestablement, dans le livre, l'objet d'une forme de dramatisation.

Sur la couverture de l'album, un cliché - également reproduit page 37 - montre un petit animal mort, dont les restes desséchés semblent en train de lentement s'agréger au sol. La forme de la bête est encore reconnaissable, mais bientôt elle ne le sera plus ; elle se sera délitée, dissoute dans la terre. Le cliché montre ce phénomène d'absorption en cours, ce processus de retour d'un corps à la nature, selon une loi biologique. L'image, placée en exergue de l'album, possède une valeur emblématique : elle suggère l'instabilité fondamentale des êtres, labiles, pris dans un continuel devenir ; elle renvoie à l'enchaînement de la mort et de la naissance, dans un cycle infiniment recommencé. Le sujet, poussé au fil de son voyage très près de son existence biologique, est soumis aux mêmes lois. Il n'est pas indifférent que l'image présente l'animal en passe de s'anéantir, juste avant sa disparition : la vue suggère la posture de l'artiste-voyageur, qui semble être au seuil d'un processus de dissolution.

De fait, le texte se clôt sur ces phrases : « *Nausées*. *Perdu* un long moment le balisage des cairns sous la neige, marché longtemps à la boussole. *Eau* de toute part. *La traversée du torrent* entre deux câbles. Failli y *rester*. Depuis, je n'ai *guère bougé*, mon seul déplacement ayant été pour trouver de l'*eau* » (102).[8] Plus bas, la signature de l'auteur et la mention « Ile de Noirmoutiers, 19 septembre 1993 » indiquent que le photographe-voyageur est bien revenu « à la maison ». Mais, plus haut, rien ne le précise ; le texte s'achèverait plutôt sur l'idée d'une perte, d'une dissolution.

*

Le moment est donc venu de s'interroger sur le statut singulier d'un ouvrage qui oscille entre relation d'une expérience et construction fictionnelle. De fait, le texte et les images sont intrinsèquement liés à un vécu qu'ils rendent sensible ; toute une rhétorique (verbale et photographique) signe d'ailleurs l'authenticité des faits et des perceptions rapportées. Il n'en reste que la relation dévie du strict rapport, pour revêtir une portée allégorique. Le livre met en scène un rapport fusionnel à une nature originelle qui induit la perte du sujet. *Erres* est un produit hybride, qui se situe à mi-chemin entre relation autobiographique et fiction d'une disparition, l'une n'étant d'ailleurs sans l'autre possible…

[8] . C'est moi qui souligne.

L'album n'a pu prendre corps que si l'auteur-voyageur-personnage, loin de se perdre en ces terres septentrionales, a gardé une maîtrise de l'expérience, un recul nécessaire à la création - et ce tout au long du voyage. Le « je », tel qu'il apparaît dans le texte, auquel les images font écho, semble donc se dédoubler entre un personnage, présenté dans un processus proche de la dissolution, et un auteur itinérant à même de faire œuvre. Dans le même temps, ce « je », qui est en communion avec la nature, possède une certaine généralité : le lecteur est appelé à se projeter dans cette expérience qui met en jeu le moi. Le « je » - qui accueille l'autre (le lecteur) - décolle de l'expérience pour acquérir une existence interne à l'ouvrage. Sans cesse figuré dans les clichés, ce « je » connaît un destin symbolique dessiné par les contours de l'œuvre. Ce sujet central, scindé en instances multiples, coexistant les unes avec les autres, semble peu ou prou répondre à la définition du sujet lyrique telle qu'elle est posée par Yves Vadé[9]. La première personne ne renvoie pas uniquement à un artiste réel, photographe et voyageur à ses heures ; elle s'intègre aussi à une fiction bâtie par le livre ; prise dans un rapport fusionnel à la nature, elle possède une valeur générale et implique le lecteur-spectateur. Le moi, subtilement mis en intrigue dans *Erres*, possède une force évocatrice qui lui vient d'un renvoi à l'expérience, mais aussi d'une inscription dans la tradition lyrique – ce qui ne l'empêche pas, bien au contraire, de traduire une problématique tout à fait contemporaine…

Danièle MÉAUX

Je tiens à remercier chaleureusement Jean-Claude Bélégou d'avoir eu la gentillesse de m'autoriser à reproduire deux photographies tirées de son livre.

[9]. Yves Vadé, « L'émergence du sujet lyrique à l'époque du romantisme » dans *Figures du sujet lyrique*, dir. Dominique Rabaté, PUF, « Perspectives littéraires, Paris, 1996, p. 11 à 37.