

DU CHAMP DES HOMMES, TERRITOIRES

Cent mille milliards de marches

*« Comprendre les représentations de la ville, c'est saisir l'intérieur les raisons qui poussent l'humanité vers l'urbanité »
Antoine Bailly*

De la Mission héliographique, en 1851, à la Mission photographique de la Datar (1982-1989) et ses nombreux épigones, la commande publique et photographie fut souvent liée à la recension du bâti, de l'habiter, de la physionomie des territoires. D'une commande à l'autre, les enjeux de la production du document ont évolué. Dans le meilleur des cas, les critères d'objectivité ont été abandonnés ou, plus exactement, les commanditaires tiennent désormais pour acquis que la transparence est un style, tel le « style documentaire » élaboré par Walter Ewans. En s'adressant à Catherine Poncin, le commanditaire prend d'emblée un parti, celui de n'engager aucune prise de vues nouvelles du territoire qui l'intéresse, pour le découvrir par le prisme du déjà-vu, du *déjà-image*. Car, depuis le milieu des années quatre-vingt, le projet artistique de Catherine Poncin est fondé sur la disponibilité des photographies déjà produites et inscrites dans l'infinie constellation que recèlent boîtes, classeurs, albums, magazines, ici et là, partout. Depuis ses premières photographies de portraits sur céramique qui ornent parfois les tombes du Père-Lachaise (« Ectoplasmes iconique » 1996), elle n'a cessé de réanimer, de remettre en scène des êtres figés sur quelque photographie dégotée au marché aux puces, au gré de l'éparpillement des albums de famille, ou bien exhumée d'archives dans une institution dont la mémoire visuelle emmagasinée était insoupçonnée. « De l'image par l'image », tel est le projet que Catherine Poncin déploie dans l'espace ténu de la reproduction photographique et de son économie autarcique : pour les besoins quotidiens de sa diffusion la photographie n'a jamais cessé de se reproduire elle-même. Ce projet est la mise en œuvre d'un regard *d'après* photographie(s), dans la mesure où chaque photographie de Catherine Poncin est sous l'emprise d'une autre qui lui préexiste. Mais aussi dans le sens où cette opération est « post photographique », en entendant le préfixe du terme comme Jean-François Léotard définissait celui de « postmoderne », c'est à dire comme « un procès d'analyse, d'anamnèse, d'anagogie, et d'anamorphose, qui élabore un « oubli initial »². A partir d'un fragment de photographie qui la retient, un corps le plus souvent – car sourd ici la tentation de conjurer la mort indéfectiblement attachée aux photographies qui retiennent le vif des corps -, d'infimes effets d'anamorphoses, de variations de recadrages et d'éclairage suffisent à amorcer l'impression qu'une attitude, une expression que l'on sait pourtant figé s'anime d'une reproduction à l'autre, qu'un sourire s'est

estompé. Souvent, un détail de corps dont la chair ne se mêle au grain amplifié de l'image perd son évidence mimétique et induit le regard en doute ; : « l'évidence, écrit Roland Barthes, c'est ce qui ne veut pas être décomposé³ » Après quelques figures anonymes de l'iconographie familiale ou du journal *Détective*, au fil des séries, *Catherine Poncin* a fait tour à tour ressurgir équarisseurs et bestiaux en action dans le théâtre du crime que furent les abattoirs de la Villette (« L'indicible, 1995», des foules franciliennes dissoutes dans la trame de journaux quotidiens (« Du Nous », 1997) des bouchers portraiturés en Haute -Vienne (« Détournement d'intention », 1998), des mineurs au travail (« Clair-obscur, mémoires de fosse »1998/1999), ou des écoliers dauphinois (« Corps de Classe » ,1999). Autant de fonds iconographiques qui présentent chaque fois une uniformité de sujet, de teinte (le noir et blanc), de temps et de lieu, que n'offrent pas en revanche les archives photographiques d'un ville, par essence beaucoup plus disparates. Celles-ci se forment au fil du temps et au gré des nécessités par sédimentation de toutes sortes de pratiques : cartes postales, vues aériennes nécessaires au cadastre ou aux urbanistes, photographies commanditées par les architectes, la presse locale, d'autres produites par des particuliers, etc. Cette diversité est bien entendu celle de la ville elle-même , qui n'est qu'assemblage de disparates, cohabitation de tensions contraires, ruptures, collages. D'ailleurs, que l'on songe à *Paris*, poème de Rimbaud composé de slogans et de marques publicitaires extraits de la rue, ou au film de Walter Ruttmann, *Berlin, dis Symphonie einer Grosstadt* (1927), en littérature comme dans les arts visuels, l'esthétique du collage est né de la ville et apparut souvent comme la seule voie possible pour s'emparer, comme par mimétisme, du phénomène urbain. Les montages photographiques de Catherine Poncin s'inscrivent dans la richesse formelle qu'offre cette voie en insistant sur la métaphore de la ville comme palimpseste, selon laquelle la stratification qui résulte du bâti fait écho à celle de la mémoire. Le chantier archéologique de la ZAC de la Vache-à-l'Aise que l'on aperçoit entre une statuette gauloise exhumée de ces fouilles et un immeuble de la cité voisine de Pont-de-Pierre, décrit bien l'entrelacs organique du présent et du passé qui fond la ville.

Cette composition stratigraphique répond aussi à un changement de méthode. Entre l'image retenue et sa transposition dans l'œuvre de Catherine Poncin, il n'y a plus l'appareil photographique mais la seule médiation du scanner et de l'ordinateur. Les corps, leur chair, dont l'épaisseur semblait précédemment s'incarner dans la sensualité du grain des images et s'animer dans leur succession, sont ici plus distants mais restitués dans la complexité du collectif, de la communauté, bref, dans son appartenance à la masse et au territoire que celle-ci façonne sans cesse par son activité première : la marche.

« Les motricités piétonnières, écrit Michel de Certeau, forment l'un de « ces systèmes réels dont l'existence fait effectivement la cité »⁴. L'horizon est l'autre symbole à partir duquel Catherine Poncin a conçu cette série. « Sous le béton, remarque-t-elle, on peut sentir la terre ; le ciel, lui qui n'est visible qu'en levant la tête, mais jamais dans un champ de vision horizontal. » De la Renaissance au XIX^e siècle, la ligne d'horizon est ce qui caractérise principalement le genre du paysage, avant de devenir l'un des lieux de passage vers l'abstraction. Illisible dans la cité, à moins de s'élever, cette ligne de partage imaginaire entre ciel et terre est en ce lieu pure affaire de représentation – d'où la succès des panoramas de XIX^e siècle. Par sa mise en forme, la série *Du champ des hommes, territoires* joue de cette situation propre à la perception de l'espace urbain. Bien que sous l'effet de sa répétition la ligne d'horizon s'annule et perd de son efficacité symbolique, c'est elle malgré tout qui, aidée de là couleur, assure les passages entre chaque fragment de ville. Dans ces fins liserés colorés résident toute la richesse sémantique du hiatus, lequel, s'il procède de la césure, décrit également, selon une acceptation vieillie, ce qui offre une solution de continuité entre deux états, deux situations.

Ainsi, par leur élaboration assez systématique et régulière, les « marches » de Catherine Poncin – ainsi nommait-elle chacune de ses pièces dans ses notes de travail – évoquent moins les déclinaisons du collage et du photomontage des avant-gardes, de Dada au Pop art, que la 'machine à fabriquer de poèmes » que conçut Raymond Queneau en 1961 en réduisant au maximum la part de l'aléatoire. La dynamique amorcée par ces « marches » incite en effet à articuler à l'infini ces fragment issus d'une production visuelle collective pour déployer toutes les viles possible à partir d'une seule, comme les *Cent mille milliards de poèmes* offraient à chacun de produire l'équivalent de toute la poésie à partir de dix sonnets.

Emmanuel Hermange

1 « La ville, espace vécu » dans *Penser la ville*, sous la dir. De Pierre-Henri Derychke, Paris, Anthropos 1996, p.164

2 Jean-François Lyotard, *le Postmoderne expliqué aux enfant*, Pris, LGF, Biblio essais, 1993, p. 113

3 *La Chambre Claire*, Paris, Cahier du cinéma, Editions Gallimard, Editions du Seuil 1980, p167

4 . *L'invention que quotidien*, vol.1, Paris Gallimard, 1990, p. 147. De Certeau cite pour sa part Alexander, *Architecture, Mouvement, Continuité*, 1967.