

Vis à vis Seine Saint-Denis
de Catherine Poncin

La série *Vis à vis Seine-Saint-Denis* de Catherine Poncin est une œuvre paradoxale. Elle nous ouvre les portes d'un domaine privé, où ne pénètrent d'habitude que les intimes : les albums de photos de famille. On voit des visages souriants d'enfants, des bébés, des grand-mères ; des chambres d'adolescents au papier peint désuet et des jardins... qui appartiennent à l'intimité d'inconnus, et dont nous n'étions pas les destinataires prévus. Mais, dans le même temps, l'artiste perturbe la lisibilité de cette matière sensible : elle ne nous la livre pas brute, mais retravaillée par le principe du montage qui autorise une grande diversité formelle et dont l'effet est créateur sinon de mystère et d'opacité, du moins de décalage et de trouble.

Les grands tirages de cette nouvelle série *Vis à vis* suscitent ainsi deux sentiments contradictoires : de la reconnaissance mêlée d'étrangeté ; une impression de déjà vu mais revisitée, secouée, proche de l'état où nous laissent certains rêves. En un sens, chaque spectateur peut en effet se reconnaître dans ces photos de famille dont il partage les codes esthétiques et, pour la plupart, les mises en scène : de la présentation du petit dernier au pique-nique à la campagne, des images solaires sur la plage aux portraits souriants, les scènes photographiées correspondent bien souvent aux « images modèles »¹ que contient tout album. Le sentiment de fausse familiarité ressenti devant cette série semble donc tenir moins à l'origine des photographies empruntées à des familles émigrées du Maghreb qu'au traitement que Catherine Poncin leur impose.

L'artiste, qui se définit comme une rephotographe, transforme ainsi largement les images recueillies lors de rencontres où l'on ne partage pas que le thé et le miel ; par différents types de montages, elle met sens dessus dessous les photos de famille, elle en perturbe les codes traditionnels. De nombreux diptyques de cette série par exemple ramènent sur le même plan un corps ou un visage et ce qui semble relever plutôt du décor, du fond lointain de l'image initiale : une montagne aride du bled pour l'occasion agrandie, grossie avec sa part de ciel bleu, un fragment d'autoroute ou de garrigue viennent ainsi cotoyer ou plutôt trancher dans une sorte de montage dévorant ici le profil d'un jeune homme, là une bédouine éblouie ou une adolescente décapitée en sa robe fleurie. Ailleurs, l'effet est plutôt celui d'un décalage entre les différentes parties de l'image créée : décalage temporel lorsque l'artiste accole deux ou trois vues prises à quelques secondes d'intervalle, dans une dynamique proche de l'effet Lomo ; décalage spatial dans ces œuvres qui semblent rapiécer, en un hiatus visuel plus ou moins décelable, des fragments d'une même photographie ou de plusieurs images entre lesquelles le point de vue sur l'objet a été modifié. Et ce que l'on voit désormais dans ces images à la perspective étrange, ce sont davantage les lignes brisées du canapé à ramages, du muret de jardin, que le visage souriant des jumelles et de la jeune fille à la rose.

Tous ces bouleversements attestent de la volonté de Catherine Poncin de faire siennes les images des autres, de fondre cette riche matière photographique dans son propre regard. Cette démarche me semble très proche de celle de Maryline Desbiolles qui, dans le recueil *C'est pourtant pas la guerre*², enlace dans sa parole d'écrivain les récits recueillis dans le quartier populaire de l'Ariane, à Nice. Dans les deux cas, il s'agit bien pour l'artiste de rendre compte de ce qui lui a été confié tout en se détachant du matériau originel. Le recours au montage permet ici à Catherine Poncin de mettre à distance les photos prêtées, tout en en proposant une

¹ L'expression est de Christian Boltanski.

² Maryline Desbiolles, *C'est pourtant pas la guerre*, 10 voix + 1, recueil, Seuil, 2007.

relecture qui tient compte de l'autre matière recueillie lors des rencontres : les récits de Rachid, Ismaël, Linda et Lila... qui tous retracent des vies écartelées entre la France et le Maghreb. Consignées dans le Journal de résidence de l'artiste, ces paroles sont converties dans la série *Vis à vis* en motif esthétique, en fracture visuelle qui déstabilise le regard et les représentations toutes faites. L'absence de toute légende comme le refus d'orienter la série selon une perspective chronologique soulignent aussi que le projet de Catherine Poncin n'est pas ici de reconstruire une histoire familiale singulière, mais plutôt de donner une visibilité nouvelle à ceux qui, souvent, se taisent.

Parler d'une vertu documentaire et même militante de la série n'en épuise ni le sens ni l'intérêt. Ce n'est pas tant une sociologue qui feuillette ici des albums pour approcher le réel de familles émigrées qu'une artiste qui cherche à comprendre et à révéler son propre rapport aux photographies. Et il me semble qu'il se joue, avec ces photos de famille peut-être davantage qu'avec d'autres types d'archives, quelque chose de très intime, de l'ordre de l'errance contemplative et du vertige.

Tout se passe, dans la série *Vis à vis Seine Saint-Denis*, comme si l'artiste voulait nous entraîner dans sa plongée au plus profond des images. Les fragments utilisés dans les montages qui composent diptyques et triptyques ont ici la même origine, ils proviennent tous des albums de famille. En cela, les séries *Vis à vis* (*Miramas* comme *Seine Saint-Denis*) se distinguent des précédentes qui prenaient déjà pour champ géographique et imaginaire le Maghreb. Dans *Sans conte ni légende* par exemple, Catherine Poncin organisait des rencontres pas tout à fait fortuites entre des portraits issus d'albums de famille et rephotographiés en noir et blanc d'une part, et des photographies en couleur prises dans la médina d'autre part : des filets de pêcheurs, une gerbe d'écume, un mur écaillé ou une palette de sodas venaient en quelque sorte troubler la matière du passé, souffler sur les surfaces grenues des archives privées un petit vent marin tout en créant, souvent, une rime visuelle.

Rien de tel dans les *Vis à vis*, où le montage enferme le spectateur dans l'espace intérieur des albums. S'il y a fuite, ça ne peut être que fuite en dedans, vertige visuel créé par l'image où l'œil se perd, où l'on ne voit plus rien. Je pense par exemple à ces diptyques et triptyques en noir et blanc où le montage vise à saturer l'image de motifs et de signes : le visage du jeune homme qui pose dans une épicerie se confond avec les boîtes de conserves proliférantes, au milieu des bonbonnes de gaz et des sacs d'épices ; ailleurs, un autre jeune homme – ou est-ce le même ? – est comme avalé par un décor si chargé d'arabesques et de volutes, de rayures et de fleurs qu'il en épuise le regard. Certaines pièces photographiques provoquent autrement ce vertige : en créant au centre de l'image une zone blanche, fascinante et vide ; une zone voilée et rendue poudreuse par la surexposition et l'agrandissement. Que ce soit l'espace d'une fenêtre bleue reconstruite par le montage, ou l'encadrement d'une porte qui s'ouvre au loin sur un dehors invisible, ces non-lieux mettent le spectateur sous influence, ils l'incitent à une rêverie qui l'emporte bien au-delà de l'image et des femmes qui gardent la chambre.

Enfin, c'est sans doute le principe même de l'agrandissement sur lequel reposent les montages qui témoigne le plus clairement de cette fascination pour les images des autres, du désir de l'artiste de s'abîmer en elles.

...

Delphine Séris