

Le même et le différent

À partir de *Smoke* (Wayne Wang, Paul Auster, 1995)

Par Nicolas Tixier

Auggie Wren (Harvey Keitel) tient un débit de tabac à Brooklyn au coin de la 16^{ème} rue et de Prospect Park West. Chaque matin il traverse le carrefour face à sa boutique et dispose avec attention, toujours au même endroit, son appareil photo sur un trépied. Il regarde sa montre, attend la bonne heure et appuie sur le déclencheur. Ce n'est qu'ensuite qu'il regarde dans le viseur, puis note une courte remarque sur un calepin qu'il range ensuite dans la poche avant de sa chemise. Chaque photo rejoindra un album où jour après jour, page après page, depuis de nombreuses années et sans jamais prendre de vacances, se sédimente l'histoire d'un angle de rue, son angle de rue.

Cette histoire, *Le conte de Noël d'Auggie Wren*, est parue dans *New York Times* du 25 décembre 1990, suite à la demande du quotidien d'une courte nouvelle originale à Paul Auster¹. Le lendemain de Noël, le réalisateur Wayne Wang tombe par hasard sur cette pleine page. Il rencontre en mai 1991 l'écrivain. Ensemble ils réaliseront *Smoke* (1995), adaptation de la nouvelle. Paul Auster enchaînera avec la réalisation de *Brooklyn Boogie*(1995), joyeux portrait des personnages du quartier que l'on croise autour de la boutique à cigares et à négoce en tous genres du même Auggie Wren, la Brooklyn Cigar Company.

Paul Benjamin (William Hurt), un écrivain habitué du lieu, rentre dans la boutique juste au moment de la fermeture. Il voit l'appareil photo posé sur le comptoir et demande s'il n'a pas été oublié par un client. Non. Le buraliste l'entraîne à l'arrière de la boutique. Ils s'assoient. Auggie sort un album de ses photos. Il y a quatre photographies par pages. Toutes sont en noir et blanc. La date de prise de vue est indiquée sur un scotch blanc sous chaque image. Ils boivent une bière, fument. Paul tourne les pages d'un premier album, puis d'un deuxième et d'un autre encore. « Ralentis. Il faut y aller plus lentement, sinon tu ne comprendras pas » conseille le photographe-buraliste. Un peu plus tard, il ajoute :

Elles sont toutes les mêmes, et pourtant chacune est différente des autres. Tu as des matins lumineux; des matins brumeux ; tu as des lumières d'été et des lumières d'automne ; tu as les jours de la semaine et les week-ends ; tu as des personnes avec des manteaux et des bottes de caoutchouc et tu as les gens en T-shirts et en shorts. Parfois ce sont les mêmes personnes, parfois elles sont différentes. Parfois, les différentes deviennent les mêmes, et les mêmes disparaissent. La terre tourne autour du soleil et chaque jour la lumière du soleil frappe la terre à partir d'un angle différent.

Auggie Wren construit avec une méthode simple, mais rigoureuse, une observation du quotidien urbain en considérant son coin de rue comme un formidable observatoire de la vie qui passe. Si Auggie est un personnage de fiction, de nombreuses personnes bien réelles mènent comme lui un travail de reconduction². En voici trois, qui chacune utilisent un médium différent pour capter cet ordinaire de la ville. Les trois personnes sont connues, mais leurs travaux appartiennent à des registres et des milieux qui ne se recoupent pas forcément. Il s'agit de Georges Perec, et ses tentatives littéraires d'épuisement de lieux parisiens dans les années 1970, de Camilo José Vergara, qui photographie New York depuis le milieu des années 1970 avec des protocoles de reconduction, des analyses et un travail de chrono-géo-localisation, et d'André S. Labarthe, critique et réalisateur français qui filme un coin de rue une fois par an depuis 1982, avec un rituel partagé entre amis.

Georges Perec et la reconduction littéraire

Parmi ses différents projets d'écriture, Georges Perec avait programmé au début des années 1970 une grande entreprise de description de douze espaces parisiens. Le projet a tenu sept ans sur les douze prévus. Quelques fragments ont été publiés et on en trouve des traces dans beaucoup d'ouvrages de Perec. Le projet avait pour titre provisoire *Lieux*. Dans un passionnant entretien mené par Gérard Macé³, Perec disait vouloir « glacer le temps, figer l'histoire en quelque sorte en instantanées ». Pour ce grand projet de description, il s'était fixé différentes contraintes⁴ :

- des contraintes temporelles et spatiales :
 - choisir douze lieux parisiens (souvent des lieux clés pour Perec, liés à des éléments fortement biographiques) ;
 - pour une période de douze ans ;
 - avec un système de permutation pour aller dans chaque lieu une fois par mois, jamais dans le même mois (chemin d'un cavalier sur un échiquier).
- des contraintes d'ordre pragmatique :
 - faire à chaque fois une description écrite et cela *in situ* ;
 - établir une description remémorée, c'est-à-dire décrire dans le même mois les souvenirs rattachés à ce lieu ;
 - enfermer les textes dans des enveloppes cachetées à la cire.

Perec appelait ces enveloppes des « espèces de bombes du temps » qui ne devaient être ouvertes qu'en 1981. Il y aurait à ce moment-là quatre-cent quatre-vingt-huit enveloppes, quatre-cent quatre-vingt-huit descriptions (douze lieux x douze ans x deux textes). Il parlait de la jubilation à les ouvrir quand le moment viendrait. À ce travail, il associait trois objectifs comme autant de « mémoires » à saisir, trois temporalités potentiellement présentes dans cet ensemble fragmenté et ordonné de descriptions urbaines :

- le temps capté d'un lieu qui se transforme ;
- l'évolution de ses propres souvenirs sur ce lieu ;
- l'évolution de son écriture même.

Il démarra cet exercice avec beaucoup de rigueur, puis en assouplit les contraintes. Il y eut des descriptions très courtes, d'autres reportées, certaines furent remplacées par un film ou un ensemble de photographies... Petit à petit le projet fut abandonné. Perec disait « sa hantise de ne pas noter assez, ou trop, ou mal » :

Je ne note pas ce qui est vraiment intéressant, je ne sais pas regarder. Je ne sais pas regarder, et surtout je ne sais pas re-regarder. Et ensuite je me suis aperçu d'une autre chose qui était plus grave, c'est que je me souvenais, bien que j'ai enfermé les descriptions précédentes dans des enveloppes scellées, je me souvenais de ce que j'avais noté. C'était très énervant parce que je notais des différences [...] et dans les souvenirs, c'était pire parce que je me mettais à incorporer les visites que j'avais faites comme des souvenirs.

Chez Georges Perec, les façons de voir, par la marche (le pas) autant que par le regard, s'incarnent dans ses manières d'écrire et de décrire les lieux, ses lieux.

Camilo José Vergara et la reconduction photographique

Chilien d'origine, Camilo José Vergara habite depuis les années 1970 à New York, ville qu'il photographie et sur laquelle il écrit depuis plus de quarante ans.

Il documente des quartiers, le plus souvent des ghettos, s'intéresse aux situations urbaines en crise, et dresse des portraits tant de l'habitat que des habitants. Travail artistique remarquable, sa production n'en est pas moins une documentation sociale, de véritables enquêtes, comme le montre le prix Robert E. Park de l'American Sociological Association qu'il obtint en 1997 pour son ouvrage *The New American Ghetto*.

Vergara se donne des éléments de méthode pour décrire par la photographie ce quotidien urbain.⁵ Il quadrille par exemple un quartier avec des prélèvements réguliers selon des thèmes qui lui semblent pouvoir énoncer le lieu : devantures de magasin, angles de rue, entrées d'immeubles, mais aussi les *Street memorials*, ou encore les chiens errants, autant de choses qui sont pour lui une façon de comprendre le Ghetto par ses signes (*The Stigma of the Ghetto, Memories and Blame*). Il peut se donner également comme principe de suivre une ligne de métro pour s'intéresser aux scènes urbaines qui entourent chacune des stations, articulant ainsi les échelles par un jeu de traversée souterraine et de prélèvements en surface.

Mais ce qui, ici, nous intéresse le plus dans la production de Camilo José Vergara, c'est son travail de reconduction photographique, qui année après année, lui permet de mettre littéralement en regard l'évolution d'un lieu sur bientôt quarante ans. Ce travail de reconduction lui est un outil précieux pour saisir un lieu dans la durée, du devenir ruine de certains à la gentrification progressive d'autres. Réalisant toutes les prises de vue lui-même – ce qui est rarement le cas dans les missions photographiques institutionnelles – il est très attentif à garder les mêmes point de vue, angle et objectif, pour que les images puissent être comparables. Ses textes sont autant le récit de sa propre expérience de reconduction que l'analyse des images prises à des années d'intervalle et qui, mises côte à côte, racontent par elles-mêmes ces évolutions. Vergara incorpore dans ses descriptions l'évolution de son propre regard. *Tracking Time* titre-il en synthèse de son travail.⁶

Depuis 2004, Vergara a mis une grande partie de ses photographies en ligne⁷ avec une double entrée, cartographique et temporelle (*time-line*), qui permet de plus de comparer ses images avec celles plus récentes de *Google Street View*. Camilo José Vergara n'est pas le Auggie Wren de Paul Auster, mais au détour des images que l'on découvre en suivant les rues sur la carte numérique, il nous semble croiser la Brooklyn Cigar Company et son carrefour, qui hantent notre regard.

André S. Labarthe et la reconduction cinématographique

Critique fameux aux *Cahiers du Cinéma* et cinéaste prolifique⁸, André S. Labarthe filme depuis 1982, le 30 novembre de chaque année, un coin de rue en bas de chez lui dans le XVIII^e arrondissement de Paris. Il place une caméra 16 mm sur un trépied, à plus de deux mètres cinquante de haut. Un preneur de son avec une perche l'accompagne. Le rituel s'est installé. Ses amis-équipes sont là, à midi chaque année de ce même jour à l'angle de la rue Ramey et de la rue Custine pour assister ou aider au tournage, avant d'aller tous ensemble déjeuner.

L'architecte-cinéaste Guillaume Meigneux était là le 30 novembre 2007. Il a réalisé *L'agnosie visuelle*, un court film sur ce projet⁹. La séquence tournée par Labarthe est assez brève puisque le temps du plan est donné le magasin pour une pellicule 16 mm, cent vingt mètres, soit une dizaine de minutes si le film est projeté à vingt-quatre images par seconde. « Le plan débute par un plan fixe dans l'axe de la rue Ramey où Labarthe présente brièvement l'équipe et annonce la date, le lieu et l'heure, puis un lent panoramique jusqu'à arriver dans l'axe de la diagonale du carrefour, pause de 4 min puis lent panoramique jusqu'à finir dans l'axe de la deuxième rue, pause de 2 min et lent panoramique de retour sans interruption jusqu'au point de départ. »¹⁰

À partir de 2012 cet heureux rituel s'est arrêté. Un désaccord entre le réalisateur et son producteur-ami à propos du passage en numérique pour tourner le plan en est la raison

principale. André Labarthe précise lors de sa venue à Grenoble que sans les trois conditions initiales – 1. de la pellicule, 2. du 16 mm, 3. Une durée de 10 min, donnée par la taille du magasin –, l'expérience n'a plus aucun sens. Cela constitue depuis 1982 exactement trente films, à la durée et au cadrage identiques, réalisés peu ou prou dans les mêmes conditions matérielles pour filmer cet angle de rue, son angle de rue. Dans l'entretien que mène Guillaume Meigneux avec André Labarthe et son producteur, Labarthe précise qu'il a jusqu'à aujourd'hui refusé de visionner les films tournés alors même que ceux-ci sont développés (toujours sur pellicule 16 mm) : « À quoi bon, vu que de toute façon, nous allons recommencer l'année prochaine. De plus il faut être franc, nous avons tous vu qu'il ne s'était rien passé d'extraordinaire dans ces dix minutes, ni la première année ni les autres. » La seule perspective que Labarthe imagine est celle d'un mur d'images : « un empilement d'écrans avec un écran par plan et par année pour exposer les vingt-cinq [à l'époque du témoignage] et là l'œil se baladerait, tiens 82 c'est la date de naissance de mon fils, et toi c'est quelle année ? ». Le mur d'images permettrait pour Labarthe de comparer des séquences entreelles pendant leur déroulement même, ce que ne permettrait pas un montage bout à bout ou des visionnages séparés.

Que nous disent de commun ces expériences séparées ?

Nous retrouvons pour chaque projet évoqué une même façon de mettre en œuvre un intérêt pour le quotidien urbain avec des contraintes de relevé explicites, des relevés s'inscrivant dans une temporalité calculée et, très vite, l'inéluctable implication de l'observateur dans l'espace décrit.

Ces dispositifs nous parlent car on les imagine facilement reproductibles. Chacun peut consigner cet ordinaire du lieu, cet ordinaire du regard et légitimer par la construction d'un témoignage partageable l'intérêt à ce qui compose un quotidien, véritable monde dans ses variations et ses répétitions.

Entre récits du lieu et lieu des récits, le travail sur la série mélange naturellement le temps long de l'évolution d'un site et le singulier de chaque moment capté. Le paysage urbain se dessine dans ses évolutions. On y lit les trajectoires passées, l'ambiance du moment et les trajectoires possibles pour les êtres autant que pour le bâti ou le végétal. L'album et le temps linéaire, les enveloppes et le temps encapsulé, la carte/*time-line* et le temps comparé, le mur d'écrans et le temps simultané, sont autant de dispositifs possibles pour rendre compte du temps qui passe sur nos villes et sur nous et peut-être plus encore pour réfléchir au temps qui vient.

¹ La nouvelle est disponible en français ainsi que l'adaptation pour le film : *Smoke, suivi du conte de Noel d'Anggie Wren et Brooklyn boogie*, Arles : Éditions Actes Sud, 1995.

² Nous ne pouvons évoquer dans le cadre de cet article le travail plus institutionnel et tout aussi intéressant des différentes missions et observatoires photographiques du paysage. On renvoie par exemple au travail récent de Raphaële Bertho, *La Mission photographique de la DATAR, Un laboratoire du paysage contemporain*, Paris, La Documentation française, 2013.

³ Voir l'édition coordonnée par Bernard Noël de 4 disques compacts accompagnés de deux livrets Éd. André Dimanche / INA, Marseille, 1997. Le tout est précédé d'un entretien de Georges Perec autour de son grand projet de description de quelques lieux parisiens : *Lieux, un projet (10'36")* confié à Gérard Macé. Les citations entre guillemets sont extraites de cet entretien.

⁴ Pour une analyse plus détaillée sur les principes de reconduction mis en œuvre par Georges Perec, on renvoie à notre article : Jean-Paul Thibaud et Nicolas Tixier, « L'ordinaire du regard », in *Le Cabinet d'Amateur*. Actes Du Colloque « Perec et l'image », vol. n° 7–8, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1998, pp. 51–67.

⁵ On s'appuie principalement sur son travail édité et en particulier : *New American Ghetto* (1995) *American Ruins* (1999), *SubwayMemories* (2004), *Harlem: The Unmaking of a Ghetto* (2013).

⁶ <http://www.camilojosevergara.com>.

⁷ <http://invinciblecities.camden.rutgers.edu>.

⁸ André S. Labarthe débute en 1964 la série de documentaires *Cinéastes de notre temps*, co-produite avec Janine Bazin, où des cinéastes sont invités à réaliser le portrait d'autres cinéastes et dont il réalisera lui-même plusieurs épisodes dans lesquels il affirme un regard précis et décalé, offrant parfois plus d'importance aux silences qu'aux réponses.

Que ce soit par l'écriture, la critique ou la réalisation, André S. Labarthe reste très attaché à l'improvisation, au hasard et à l'expérimentation.

⁹ Guillaume Meigneux, *L'Agnosie visuelle*, 20 min, 16 mm, couleur, Le Fresnoy, studio national des arts contemporains, 2000. Le film a été projeté en présence d'André Labarthe dans le cycle-séminaire *Traversées Urbaines* saison 3 le mardi 15 janvier 2013.

¹⁰ Cf. le développement qu'il en propose dans sa thèse pages 126-130 : *Pratiques vidéographiques et ambiances urbaines*, doctorat sous la direction de Jean-Paul Thibaud et Nicolas Tixier, Laboratoire Cresson en coll. avec l'agence InterLAND, 2015.