

Le Temps immobile derrière la vitre ou le défilé de la mémoire (Bernard Plossu, *L'Espagne vue du train*, 1974-2013)

JACQUES TERRASA

Université Paris-Sorbonne

ABSTRACT

This study is about the Spanish landscapes photographed by Bernard Plossu (Dalat, 1945) through a panes of the train, contemplated during one of the many journeys which he made through this country during 40 years. The relationship between the still image and the filmic image (the cinema is important to understand the approach of photography by B. Plossu), between immobility and walking (pictures taken during long walks, in the mountain or in the desert, represent a consequent share of its work), is approached here with a reflection on these perish-urban or natural landscapes which accompanied both transformations, those of the territory, and those of the man who witnessed them, transformations permanent and fugacious, with more or less regular intervals. Collective memory of a landscape seen from the train, shared by millions of travelers ? Or individual memory, formatted by the photographer with his Nikkormat, which gathered to all these other European landscapes seen by Bernard Plossu ? Artistic memory, in any case, garnered during four decades among thousands of different films ; memory found by the photographer in 2013, at the time of an inventory of is Spanish work, to which we can add now these films that Time finally ended up unrolling.

Keywords: Landscape, photography, Bernard Plossu, train, Spain, memory

RÉSUMÉ

Il s'agit d'une étude sur les paysages espagnols photographiés par Bernard Plossu (Dalat, 1945) à travers les vitres du train, contemplés lors des nombreux voyages qu'il a effectués dans ce pays durant 40 ans. Les rapports entre l'image fixe et l'image filmique (le cinéma est important pour comprendre l'approche de la photographie chez B. Plossu), entre l'immobilité et la marche (le paysage photographié lors de longues marches, en montagne ou dans le désert, représente une part conséquente de son œuvre), sont abordés ici, avec une réflexion sur ces paysages péri-urbains ou naturels qui ont accompagné à la fois la transformation du territoire et celle de l'homme qui l'a ainsi observé, permanent et fugace, à intervalles plus ou moins réguliers. Mémoire collective d'un paysage vu du train que partagent au fil du temps des millions de voyageurs ? Ou mémoire individuelle, celle que met en forme le photographe dans le viseur du Nikkormat, et qui vient s'ajouter ainsi à tous ces autres paysages européens vus par Bernard Plossu ? Mémoire artistique, en tout cas, engrangée durant

quatre décennies parmi des milliers d'autres pellicules ; mémoire retrouvée par le photographe en 2013, lors d'un inventaire de son œuvre espagnole, à laquelle sont venues s'ajouter ces quelques pellicules que le Temps a fini par dérouler.

Mots-clés : Paysage, photographie, Bernard Plossu, train, Espagne, mémoire

RESUMEN

Se trata de un estudio sobre paisajes españoles fotografiados por Bernard Plossu (Dalat, 1945) a través de las ventanas del tren, contemplados durante los numerosos viajes que realizó por ese país durante 40 años. Las relaciones entre la imagen fija y la imagen fílmica (el cine es importante para comprender la concepción de la fotografía que tiene B. Plossu), entre la inmovilidad y el andar (el paisaje fotografiado durante sus excursiones, por el monte o por el desierto, representan una parte consecuente de su obra), se analizan aquí con una reflexión sobre los paisajes periurbanos o naturales que han acompañado a la vez la transformación del territorio y la del hombre que lo observa así, permanente y fugaz, con intervalos más o menos regulares. ¿Memoria colectiva del paisaje visto desde el tren, que comparten a lo largo del tiempo millones de pasajeros? ¿O memoria individual, la que formaliza el fotógrafo en el visor de la Nikkormat, y que de esta manera se añade a todos los otros paisajes europeos vistos por Bernard Plossu? Memoria artística, por lo menos, almacenada durante cuatro décadas entre miles de carretes; memoria encontrada por el fotógrafo en 2013, durante el inventario de su obra española, a la cual se añaden ahora aquellas películas que el Tiempo acabó por desenrollar.

Palabras clave: Paisaje, fotografía, Bernard Plossu, tren, España, memoria

Le voyage dure toute la journée. Le train quitte le matin la *estación de Francia* à Barcelone, s'élève lentement vers les plateaux aragonais et castillans, le plus souvent sur une voie unique singulièrement plus large que dans le reste de l'Europe, où l'on voit encore rouler des locomotives à vapeur. Nous sommes au printemps 1974, lorsqu'après sa première exposition barcelonaise Bernard Plossu rejoint à Madrid Pablo Pérez Mínguez et Carlos Serrano, les deux responsables de la revue de photographie *Nueva Lente*. Les arrêts sont nombreux —entre autres, Tarragona, Reus, Zaragoza, Calatayud, Sigüenza, Guadalajara, avant d'arriver à Madrid-Chamartín—, le long de ces 700 km où l'on fait l'apprentissage de la lenteur. Ensuite, avec des ellipses plus ou moins longues, le photographe français sillonnera l'Espagne (et à certaines occasions le Portugal) durant les quarante années qui suivront.

Aujourd'hui, sur le premier réseau d'Europe de lignes à grande vitesse, des trains pratiquement vides circulent à plus de 300 km/h sur de nouvelles voies à l'écartement européen. L'Espagne franquiste est un souvenir d'un autre siècle. Mais, depuis 1975, l'année où Bernard Plossu traverse une nouvelle fois l'Espagne en revenant du Maroc, c'est le

territoire et la vie qui ont défilé derrière la vitre des trains ibériques, surtout après son retour définitif en Europe, en 1985. Lorsqu'il habite en Andalousie, durant les années 1988-1991, avec son épouse Françoise Nuñez et leurs deux enfants, la ligne Almería-Madrid lui est devenue alors familière ; mais c'est aussi l'époque où, attiré par l'Ouest de la péninsule, il voyage en train en Galice et au Portugal — l'un de ses pays préférés.

Bernard Plossu se déplace presque exclusivement par chemin de fer ; il aime les voyages en train. « Les trains sont au cœur de ma photographie, et ils s'adaptent au rythme de ma vie », a-t-il confié à son ami Juan Manuel Bonet dans un livre d'entretiens¹. Sa traversée de l'Espagne s'inscrit dans le contexte des nombreux voyages européens qu'il effectue après son long séjour américain. Dès 1988, le premier cahier des Missions Photographiques Transmanche est consacré à sa série *Paris-Londres-Paris*², où il saisit, comme autant d'arrêts sur image, le « film » du voyage transmanche, en train et en bateau, qui disparaîtra ensuite, avec l'apparition des trains à grande vitesse. Un texte de Michel Butor accompagne ces « paysages intermédiaires »³ que constitue le territoire vu du train, tel que le construit notre œil à travers le cadre de la fenêtre ou le viseur photographique.



Bernard Plossu, *Estación de Francia*, Barcelone, 1974

Plossu avait déjà rencontré l'écrivain français en 1983, lorsqu'il vivait à Albuquerque (Nouveau-Mexique), mais sa découverte de *La Modification*, l'un des ouvrages les plus lus du Nouveau Roman, est contemporaine de celle des films de la Nouvelle Vague, qu'il

¹ « Los trenes están en el corazón de mi fotografía, y se adaptan al ritmo de mi vida ». B. Plossu & J. M. Bonet, *Bernard Plossu habla con Juan Manuel Bonet*, collection « Conversaciones con fotógrafos », Madrid, La Fábrica, 2002, p. 63.

² B. Plossu & M. Butor, *Paris-Londres-Paris*, catalogue d'exposition, Centre régional de la photographie Nord-Pas-de-Calais, Mission Transmanche, Douchy-Les-Mines, 1988.

³ Cette même année 1988, Bernard Plossu donne précisément *Les paysages intermédiaires* comme titre pour sa rétrospective au Centre Pompidou, accompagnée d'un catalogue coédité par Contrejour/Centre Georges Pompidou, avec des textes de Alain Sayag et Denis Roche.

va voir à la Cinémathèque de Chaillot entre 1961 et 1965. Dans quelle mesure ce voyage en train, de Paris à Rome, dont Michel Butor avait fait le fil conducteur de son roman, a-t-il été présent dans la genèse de l'œuvre photographique de Plossu, comme ont pu l'être un western de Robert Aldrich ou des films de Truffaut ou Godard ? Dans quelle mesure cherche-t-il à saisir sur la pellicule argentique — suivant en cela le conseil que donne le narrateur de *La Modification* dans les dernières lignes du roman — « le mouvement qui s'est produit dans votre esprit accompagnant le déplacement de votre corps d'une gare à l'autre à travers tous les paysages intermédiaires »⁴ ? Paradoxes du voyage en train : c'est l'immobilité du corps, installé dans son fauteuil, qui garantit le double mouvement, celui du paysage qui défile derrière la vitre (ou plutôt de notre corps qui traverse ce même paysage à la vitesse des essieux), et celui de notre esprit qui, à partir de ces travellings presque interminables que l'œil enregistre de gare en gare, compose son propre récit cinématographique. L'image et l'écriture se mêlent alors : « En voyage aussi je lis — dit-il dans un entretien —. Je prends le train exprès pour lire ! Avec les paysages français, italiens ou espagnols qui passent par la fenêtre... Parfait »⁵. (Les voyageurs d'aujourd'hui — faut-il le dire ? — ont remplacé le film vivant qu'offraient les fenêtres lors du voyage en train, par celui qu'ils suivent maintenant sur l'écran de leur tablette).

Le train a toujours eu partie liée avec ces deux autres grandes inventions du XIX^e siècle, la photographie et le cinéma. En 2000, le photographe français publie *Train de Lumière*, une série de photogrammes extraits d'un film en noir et blanc tourné avec une caméra super-huit, qu'il tourne dans le train qui va de La Ciotat à Lyon : hommage aux frères Lumière et à leur célèbre film tourné en 1895, *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*. Derrière la dialectique complexe de l'image fixe et l'illusion du mouvement, ce que nous livre Bernard Plossu à travers le tremblement fragile des photogrammes, c'est sa perception sensible d'un paysage familier qu'il traverse depuis son installation à La Ciotat en 1993. Ensuite, en 2002, il publie en Italie un petit livre, *Col treno* : c'est l'Italie qui défile à présent derrière la vitre du train. Défile ? Jean-Christophe Bailly, l'auteur du texte qui accompagne ces images, le précise d'emblée : « les images que l'on voit depuis un train par habitude ou paresse on dit d'elles qu'elles "défilent" et ce n'est pas vrai : le rythme est sans cadence et très irrégulier [...] ce sont des incursions, des trous, des découvertes, des échappées [...] »⁶. La même année, dans le premier livre publié sur les relations de Bernard Plossu avec le cinéma, Dominique Païni appelle cela des *éclats* : « Ces éclats me retiennent, effleurements du réel plutôt que captations gelées, pénétra-

⁴ M. Butor, *La Modification* (1957), Paris, Les Éditions de Minuit, collection « Double », 1980, p. 283.

⁵ M. Cohen, « Entretien avec Bernard Plossu », dans *Plossu Cinéma*, FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur/Galerie La Non-Maison/Yellow Now, 2010, p. 179.

⁶ B. Plossu, *Col treno*, texte de J.-C. Bailly, Rome, Galerie Française, 2002, n. p.

tions hagarde dans le monde plutôt que découpes souverainement cadrantes »⁷. Les ponts jetés entre ses photographies et le cinéma sont finement analysés :

Chaque photogramme qui défile est nécessairement oublié au profit de la restitution illusoire de la vie qui passe. Le cinéma dit mieux qu'aucun autre art cette nécessité de l'oubli pour épouser le mouvement du monde. [...] Il y aurait finalement *du cinéma* chez Plossu. Logé dans cet irrémédiable trop tard qu'il fait affleurer dans ses paradoxales *prises* qui ne témoignent que d'une impossible retenue.⁸

Oui, il y a du cinéma chez Plossu, et l'exposition du FRAC Provence-Alpes-Côtes d'Azur en 2010 le démontrera amplement⁹ ; mais il y a aussi beaucoup de cinéma dans le train (ou dans les photographies prises depuis le train).



Bernard Plossu, *Regardant dans le train une photo de Manuela faisant des photos depuis le train en Calabre, Portugal, 1999*

LES RAILS DU SOUVENIR

Le voyage en train est un long travelling sur des rails qui guident le regard des voyageurs installés sur l'immense *Dolly*. Les fenêtres cadrent ainsi le paysage, pour le spectateur confortablement assis dans son fauteuil, dans le huis clos où, bercé par la pulsation sonore du glissement sur l'acier et le balancement produit jusqu'à une date récente par

⁷ B. Plossu & D. Păini, *Le cinéma fixe ?*, Trézélan/Rouen, Filigrane Éditions/École Régionale des Beaux-Arts de Rouen, 2002, p. 50.

⁸ *Ibid.*, p. 51.

⁹ Lire les textes de P. Neveux, A. Bergala, N. Aidelman, G. Lepetit-Castel et D. Păini dans *Plossu Cinéma*, *op. cit.*

la jonction des rails, il s'est laissé aller à la rêverie. Car le voyage en train et l'expérience de la projection cinématographique ont ceci en commun qu'ils stimulent notre inconscient :

Les mécanismes du rêve mis à jour par Sigmund Freud peuvent fonctionner pour le cinéma, usine à rêves. Le cinéma ne fonctionnerait-il pas sur la même utilisation des images, à la manière de l'inconscient du dormeur ? On pourrait prolonger cette filiation du chemin de fer qui, comme l'inconscient et le rêve, fait usage de la rapidité, du déplacement (de sens) en condensant dans un même espace tous les éléments propres à une forme d'épiphanie.¹⁰

Quelles sont ces épiphanies, ces apparitions qui surgissent à travers la fenêtre, en une fraction de seconde, pour disparaître immédiatement ? Les images prises par le photographe de l'autre côté de la vitre du train sont la part aléatoire d'un monde qui se recompose sans cesse à 160 km/h, la part floue due au double filtrage que produisent la vitre et le déplacement de l'objet dans le champ visuel (ou du train dans un monde immobile), la part d'émotion que lui procure le réel saisi à la volée, que l'on retrouve dans presque toutes ses photographies. On y verra aussi une part du « hasard objectif » cher à André Breton, lorsque le réel se fraie un chemin dans l'inconscient¹¹ ; et même si le fauteuil du voyageur assis n'est pas le divan où s'allonge le patient dans le dispositif analytique, la métaphore ferroviaire est bien à l'origine de la règle fondamentale de la libre association que Freud énonce en 1913, lorsqu'il pose le cadre du processus analytique :

Donc, dites tout ce qui vous passe par l'esprit. Comportez-vous à la manière d'un voyageur qui, assis près de la fenêtre de son compartiment, décrirait le paysage tel qu'il se déroule à une personne placée derrière lui.¹²

Cette fenêtre, frontière invisible entre le dedans et le dehors, entre réalité psychique et réalité matérielle, fait que

dans le train comme dans la cure, le voyageur-patient et l'analyste perdent la maîtrise d'un espace où l'intérieur et l'extérieur tout comme le présent et le passé se confondent. Ils sont dépayés par ce paysage qui défile de l'autre côté de la vitre, sur l'autre scène.¹³

Mais, parfois, la scène extérieure se voile, la vitre est embuée, comme sur cette photographie prise au Portugal en 1999, que Bernard Plossu intitule *Regardant dans le train une photo de Manuela faisant des photos depuis le train en Calabre*¹⁴. Une autre fenêtre

¹⁰ J.-M. Méjean, « Polysémie de l'apparition du train au cinéma », dans A. Montagne (dir.), *Le train des cinéastes*, collection *CinémAction* n° 145, Condé-sur-Noireau, Éditions Charles Corlet, 2012, p. 22.

¹¹ Dans son article, Alain Bergala fait plusieurs fois référence à ce « hasard objectif » : A. Bergala, « Le cinéma séminal... », *Plossu Cinéma*, *op. cit.*, p. 24 et 26.

¹² S. Freud, « Le début du traitement » (1913), cité par J.-J. Barreau, « Le train et les chemins du transfert », *Topique*, n° 86 (2004/1), p. 119.

¹³ J.-J. Barreau, *op. cit.*, p. 129.

¹⁴ « Mirando en el tren una foto de Manuela haciendo fotos desde el tren en Calabria ». C'est cette photo qui a été choisie pour la couverture du livre de R. Doctor (dir.), *Forget me not, Bernard Plossu inédito*, Madrid, Tf. Editores, 2002.

s'ouvre alors sur cette image que le photographe tient dans sa main gauche, où l'on voit une enfant — Manuela, sa fille — photographiant le paysage... Une mise en abyme comme on en aura vu des milliers ? Pourtant, s'il a ajouté au surcadrage de la fenêtre celui de l'image, ce n'est pas pour céder aux modes maniéristes d'une postmodernité qui lui est complètement étrangère. « Il est résolument et par nature à contre-courant de la tendance actuelle qui consiste, en photographie, à accélérer le mouvement de recyclage généralisé »¹⁵, écrit Alain Bergala. Si Bernard Plossu photographie des photos ou bien des écrans sur lesquels il épingle, dans la continuité d'un film, quelque photogramme — par exemple, un beau visage très « bergmanien », paupières baissées, en très gros plan sur l'écran d'un téléviseur lors d'un voyage espagnol en train Talgo, en 2003 —, ce n'est pas pour le plaisir de mettre l'image en abyme, même si, depuis sa naissance, la photographie résiste difficilement à l'attraction du cadre, à sa multiplication qui peut vite devenir vertigineuse et gratuite, à la nécessité d'endiguer ainsi la fuite des choses et du temps. Ici, dans ces deux photographies, une image observée à l'intérieur de l'habitacle se substitue au paysage extérieur : le souvenir de Manuela, enfant, accompagnant son père en voyage ; un visage féminin, aux yeux clos, qui ravive les souvenirs cinématographiques des années-lycée, lorsque Plossu découvrait Bergman, Rossellini, Buñuel à la Cinémathèque du Palais de Chaillot, et qu'il filmait ou photographiait le visage d'une jeune fille prénommée Michèle. Nous étions en 1963. Mais n'est-ce pas le passé qui remplace maintenant le défilé du présent derrière la vitre, le passé qui surgit, à travers ces deux continents intimes de son œuvre photographique : la famille, le cinéma ? Image extérieure/ image intérieure ; paysage/ souvenir ; où sont donc les limites ? « Dans le train comme dans la cure, le voyageur-patient et l'analyste perdent la maîtrise d'un espace où l'intérieur et l'extérieur tout comme le présent et le passé, se confondent »¹⁶.



Bernard Plossu, *Dans le train Talgo*, 2003.

¹⁵ A. Bergala, « Le cinéma séminal... », *Plossu Cinéma*, *op. cit.*, p. 17.

¹⁶ J.-J. Barreau, *op. cit.*, p. 129.

La photographie de Manuela dans la main du père — présence d'une absence, toujours difficile à vivre lorsque l'enfant est petit, même si la séparation est de courte durée — vient se superposer à la vitre embuée. Est-ce la rêverie immobile du voyageur ferroviaire, pour qui la vitre, frontière transparente entre dedans et dehors, devient soudain opaque pour que s'y projettent les souvenirs ? Dans ce huis clos éphémère qu'est le compartiment de chemin de fer, Bernard Plossu photographie l'émotion. Nous ne saurons rien de l'intimité entre un père et sa fille qui a abouti à l'image en question, respectueux d'une pudeur toujours perceptible dans l'élégance de ses images ; car l'essentiel ici, c'est bien sûr le sensible, l'émotion qu'il nous fait partager, à travers une photo exempte de formalisme — rien de spectaculaire, tout juste quelques diagonales qui fuient, et le regard d'une enfant, regard que l'on devine tourné vers un autre paysage presque semblable à celui qui se trouve derrière la vitre embuée, mais loin pourtant, si loin de ce présent vide qui voile le regard.

Dans l'autre image, celle vue sur l'écran cathodique du Talgo, même la jeune femme aux paupières baissées s'est assoupie sous l'effet du balancement du train ; la frontière entre fiction et réalité semble s'être estompée ; on oublie la bande fluorescente au plafond ou l'alignement des valises, pour voyager dans cet espace d'humanité qu'est un visage en gros plan. Bernard Plossu arrête le défilement des photogrammes — paysage intérieur — pour retenir l'harmonieuse fragilité de ces deux parenthèses, cils et sourcils, qui délimitent les minuscules écrans de ces paupières de femme où se projette notre désir. Corollaire à ces deux photos, une troisième image de fenêtre écran (ou tableau) aperçue dans un train espagnol : une autre vitre embuée où un doigt a écrit trois lettres, *Eva*. Presque rien d'autre sur l'image, juste quelques rayures et de la lumière, et un prénom, à l'origine de la féminité, à l'origine de la vie.

L'ESPACE SENSIBLE

À présent, la vitre n'est plus embuée ; nous retrouvons ces gares, ces poteaux, ces murs, ces routes, ces prés qui défilent sous nos yeux. Dans le cadre du viseur, le champ visuel se modifie sans cesse, sans que l'on sache, à chaque déclic, quelle sera la part d'aléatoire inscrite sur la pellicule — surprise de découvrir plus tard, sur la planche contact, ce qui revient au hasard ou à la préméditation. Quel cliché faudra-t-il prélever dans cette narration pour en faire une photo ? Celui-ci ? Celui qui précède ? Celui qui suit ? Pourquoi ne pas garder une partie, ou parfois même, toute la planche contact ? On se remémore alors le texte de Butor :

Passé la gare de Saint-Julien-du-Sault avec ses lampadaires et leurs écriteaux, l'inscription en grandes lettres sur le côté du bâtiment, le clocher, les chemins, les champs, les bois. [...] De l'autre côté du corridor, ce sont des garennes disséminées, des vallonnements, avec une route par devant où roule un camion qui s'écarte, revient, disparaît derrière

une maison, est poursuivi par un motocycliste qui le dépasse selon une belle courbe en forme d'arc détendu, se laisse distancer par lui, par votre train, quitte la scène.¹⁷

L'écrivain choisit des mots et des images, pour nous donner à voir ces fragments du paysage français de 1957 ; on a déjà dit combien le roman de Butor a été important pour Bernard Plossu. La question du choix se pose aussi pour le photographe. Quelles vues isolées et quelles séquences d'images de l'Espagne de ces quarante dernières années celui-ci nous montre-t-il, dans ses images vues du train ? Sont-elles si différentes de ses photographies françaises ou italiennes ? Quel *récit* livrent-elles de son rapport à ce pays qui l'a si souvent accueilli, depuis 1974 ?



Bernard Plossu, *L'Andalousie vue du train*, 1987-1994

Les histoires qu'il nous raconte dans les suites de clichés sélectionnées sur la planche contact n'ont rien de prémédité ; elles sont loin d'être réservées aux images ferroviaires, même si les « machines à cadrer aléatoirement du réel que sont les trains et les voitures »¹⁸ se prêtent à la séquentialité. Dans l'ouvrage *Plossu Cinéma*, tout le chapitre intitulé « Le déroulement du temps »¹⁹ est consacré à ces rencontres fortuites qui stimulent notre imaginaire. L'idée de repérages photographiques pour un film à venir — idée séduisante pour comprendre ces « bouffées fictionnelles sans fictions »²⁰ que constituent les mini-séquences de deux, trois, une demi-douzaine de photos, sélectionnées *a posteriori* sur la planche contact — perd de sa pertinence pour les séquences vues du train. En effet, les libres déplacements du photographe sur les lieux à repérer sont ici contraints par le travelling continu, imposé par le train lui-même. Immobile sur son siège, le voyageur ne peut que tourner la tête et ciller les yeux ; en d'autres termes, muni de l'appareil photo, il effectue seulement des mouvements panoramiques

¹⁷ M. Butor, *La Modification*, *op. cit.*, p. 30.

¹⁸ A. Bergala, « Le cinéma séminal... », *Plossu Cinéma*, *op. cit.*, p. 26.

¹⁹ *Ibid.*, p. 86-129.

²⁰ *Ibid.*, p. 25. L'auteur développe cette idée de repérages à la page 26 : « Tout se passe dans certaines photos de Plossu comme s'il était en repérage pour un film dont il n'a pas la moindre idée préconçue, dans la croyance qu'un univers de cinéma pourrait sortir de ses images. Comme s'il y avait, dans les choses photographiées elles-mêmes, un scénario potentiel qui pourrait surgir de leur rapprochement semi-hasardeux. »

avant de décider de l'instant où il va appuyer sur le déclencheur. Car, ce qui caractérise l'Espagne vue du train, c'est justement la prise en charge mécanique de la translation par l'engin qui file dans le paysage — translation assortie de la liberté de cadrer et de recadrer à loisir le territoire qui s'offre au regard de l'autre côté de la vitre, et de déclencher par salves ou bien, selon l'humeur, d'espacer le dé clic au gré des heures.

Parfois le fragment ne suffit pas pour retrouver la sensation du voyage, perçu comme une totalité, et la planche entière est nécessaire avec ses 36 clichés où se succèdent des moments forts ou faibles, des champs, des fermes, des hangars, des pylônes dressés comme des sentinelles, en lieu et place des traditionnelles vaches qui paissent le long des rails. *Espagne 2010* : c'est toute la planche contact qui est montrée dans ce cas, comme pour un long métrage dont on aurait gardé tous les rushes.



Bernard Plossu, *Espagne*, 1991

Terminons ces séquences ferroviaires avec deux autres exemples. D'abord, ce bout de pellicule Agfa XRG 200 où figurent trois images au format carré, numéroté de 19 à 21 : *L'Andalousie vue du train*, 1987-1994. Le premier cliché est flou, le dernier est légèrement voilé. Les appareils jouets (ou jetables) qu'utilise souvent Bernard Plossu durant les années passées à Almería²¹, achetés à l'épicerie de la petite ville où il a habité trois ans, ont toutes les qualités de leurs défauts. Le manque de contraste dû à la pellicule couleur tirée en noir et blanc, les voiles et autres défauts liés au boîtier de mauvaise qualité, l'absence de réglages et la simplicité d'utilisation font que cette photographie dite « pauvre » tourne le dos à la technologie pour favoriser une « continuité émotionnelle et sensorielle »²² avec le réel. Plossu saisit ici trois moments du paysage andalou, fugitifs pour ce voyageur qui le traverse à l'occasion de l'un de ses déplacements vers Madrid ; il devra encore résister à l'appel de l'arbre — sirène solitaire au milieu des champs — et des montagnes où il part chaque année pour de longues randonnées. Sur l'autre exemple de séquence photographique que j'ai choisie (*Espagne*, 1991), trois chemins de terre traversent les champs ; ils sont presque identiques, et semblent issus d'un même carrefour, d'un même foyer. Leur source est justement dans le regard du

²¹ B. Plossu, *Los años almerienses con cámaras juguete 1987-1994*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1996, n. p. C'est dans cet ouvrage, coordonné par R. Doctor, que la séquence *Andalucía desde el tren* a été publiée pour la première fois.

²² S. Tisseron, « L'image funambule ou *La sensation en photographie* », dans B. Plossu & S. Tisseron, *Nuage / Soleil*, Marval, 1994, p. 13.

marcheur qui repère, plus ou moins espacés dans le temps du voyage, ces routes où l'esprit vagabonde.

Mais le jeu préféré d'un photographe consiste à trouver des pépites sur la planche contact, à les sortir de leur gangue, pour les montrer ensuite, agrandies, embellies par le travail du tireur. Quintessence du chemin de traverse, une photographie prise dans la province de Saragosse en 2007, où une petite route non goudronnée fend l'image et les champs labourés pour aller se glisser entre les collines, au fond, perpendiculairement à la voie ferrée que l'on imagine dans le hors champ, là où la locomotive entraîne les voyageurs pris en otage — et qui rêvent de s'évader.



Bernard Plossu, *Province de Saragosse*, 2007

Avançons de quelques centaines de kilomètres, ou bien de quelques années : l'Espagne vue du train par Bernard Plossu se prolonge du Sud-Est au Nord-Ouest, d'Almería à la Corogne, de Port-Vendres jusqu'aux terres lusitaniennes, ou plus simplement de Barcelone à Madrid, comme au printemps 1974, lors de son premier voyage dans la péninsule, ou en juin 2013, lorsqu'il est allé à Madrid recevoir le prix PhotoEspaña 2013, décerné chaque année aux auteurs de référence dans le monde de la photographie contemporaine. Quarante ans et une vie qui passe à tire d'ailes, comme dans cette photographie prise dans la région de Tarragone en 1993, où une nuée d'oiseaux traverse le ciel, indifférents au poteau qui cherche à les attraper, jaloux de leur liberté fragile que Plossu a photographiée si souvent.

Bernard Plossu, *Région de Tarragone*, 1993

Les images que l'on aime sont des friandises que l'on mange sans faim, que l'on commente sans savoir s'arrêter. On prolonge le plaisir. On se dit qu'il y a la Nature : l'immensité du plateau castillan, les oliviers andalous à perte de vue ou les montagnes sombres et floues de la côte cantabrique — photographiées au couchant avec un appareil jouet cassé, sans réglages, lors d'un voyage d'Irún à Saint-Jacques. On se dit qu'il y a aussi les hommes qui se pressent sur les quais et les femmes qui quittent la gare, comme cette belle brune avec ses deux lourds sacs, photographie prise au Portugal, mais qui semble sortie d'un film néoréaliste, ou bien cette adolescente grave, perdue dans ses pensées, derrière la vitre d'un autre train. On se dit enfin qu'il y a les zones intermédiaires, les sorties de ville où les murs prennent la parole — « ferroviarios en lucha » : cheminots en lutte, lit-on —, les entrepôts, les usines avec leurs cheminées — encore des verticales, nécessaires pour rythmer l'interminable glissement horizontal du train —, ou bien les villes-champignons, les villes fantômes, comme cet ensemble d'immeubles en construction (*Alicante*, 2002), dérive spectaculaire du boom immobilier qui a précédé la crise économique de 2008. On se dit qu'il y a enfin la couleur, présente depuis le départ dans l'œuvre de Plossu et si souvent oubliée, que l'on retrouve ici dans une série sur Valence vue du train²³ : couleur qui module différemment la lumière, qui souligne le cubisme architectural, dont le bleu met en valeur la forme des nuages, dont le rouge barre avec arrogance l'image d'un quartier. . .

²³ Série montrée lors de l'exposition de Bernard Plossu, *Valencia en directo*, MUVIM (Valence, Espagne), octobre 2010-janvier 2011, commissaire : Salvador Albiñana.

Bernard Plossu, *Alicante*, 2002

Exception faite des photographies de 1974 (qui seront suivies de plus d'une décennie d'absence, correspondant à la période américaine de Plossu), l'une des premières images du train espagnol date de 1989. Il s'agit bien ici du train, et non du paysage vu du train. L'engin circule sur la voie ferrée, à quelques dizaines de mètres ; il vient de sortir d'un tunnel. Le paysage est aride, car nous sommes dans le désert andalou, près d'Almería, chez Carlos Pérez Siquier, un photographe ami de Plossu, et l'un des « grands » parmi tous ces Espagnols encore trop ignorés au Nord des Pyrénées. La composition du paysage est aussi austère que le paysage : un grand triangle clair, en bas à droite, tranche sur l'étendue sauvage parsemée de buissons. C'est là, en amorce dans cet angle inférieur, que se détache la silhouette floue d'un jeune enfant qui regarde passer le train. C'est Joachim, le plus jeune fils de Plossu, tournant le dos à son père, fasciné par le monstre d'acier²⁴ qui va bientôt rejoindre, sur la droite de l'image, la grande diagonale qui ferme le triangle en question. Deux lignes convergent ainsi, tandis qu'une troisième diagonale, invisible, relie l'enfant au train à travers la direction de son regard. L'enfant est flou, car son père a fait la mise au point sur le train. Et comme pour la première photographie commentée dans ce texte (Manuela mise en abyme sous le regard du père), l'homme et l'enfant regardent dans la même direction.

²⁴ Le train est souvent une figure tutélaire assimilée au père, symbole viril, protecteur dans son cocon d'acier, sécurisant par la rectitude des rails, mais qui peut devenir dangereux si l'on n'en respecte pas les règles.



Bernard Plossu, *Almería*, 1989