



**LA PHOTOGRAPHIE
D'ARCHITECTURE: UN MONDE DE PLURALITÉS**

Elisa Ragon - Mémoire du Cycle Master - sous la direction de Marie-Paule Halgand

© Hélène Binet, Klaus Chapelle, Peter Zumthor, 2009

« La photographie est le reflet de mes années en école d'architecture. Déjà intéressée, je suis devenue passionnée. J'aime voyager pour prendre des clichés, non pas « souvenirs » mais plutôt singuliers. J'aime me perdre dans les rues à l'affût du détail : sans réellement chercher, juste en arpentant les lieux, en leur donnant mon attention. (...) comme le testament que l'architecture peut surgir, surgir de nulle part. Au coin d'une rue bondée, dans un ciel magnifiquement bleu, au milieu d'une forêt perdue... qu'importe où nous nous trouvons, il y a architecture. Si elle n'est pas de matériaux constructifs, elle peut être faite de nature, d'imprévu et parfois même d'inconscient. Ouvrir les yeux mais pas seulement. »

(Extrait de mon Mémoire Vive L'école d'architecture: le voyage d'un éveil culturel de Licence 3)

Par ce mémoire, j'ai mené l'exploration d'un domaine subjectif qui anime une partie de ma vie: pour moi, la photographie de paysage et d'architecture, est une manière de s'évader et de porter un autre regard sur le monde. J'ai donc décidé de ré-explorer cette passion sous un angle théorique pour mieux comprendre la naissance de la pratique photographique et, plus précisément, l'histoire de son implication dans le domaine architectural.

Aller à la rencontre de professionnels et échanger avec eux de manière plus ou moins personnelle, m'a donné l'occasion de mettre en confrontation mes lectures, d'apporter des réponses aux questions émergées lors de mes découvertes, et d'entrer de manière éphémère dans ce monde méconnu du grand public.

Cet exercice de long terme m'a semblé être l'occasion d'enrichir ma connaissance de la photographie, qui au-delà de la pratique, restait jusqu'alors un domaine inconnu. Faire le choix de ce thème-passion m'a permis de mettre du cœur à l'ouvrage et d'affiner, une ultime fois au cours de mes études, le regard que je porte sur le monde qui m'entoure.

MERCI ...

A Marie-Paule Halgand, ma directrice de mémoire, pour m'avoir aiguillée dans ce long parcours que fut l'exploration du monde photographique et d'avoir su alimenter mes recherches par ses connaissances et cette grande pile d'ouvrages qui ont occupé la majorité de ma bibliothèque pendant presque une année !

Aux bibliothécaires, pour leur implication dans mon sujet, pour avoir facilité mes recherches et pour avoir passé l'éponge sur mes quelques retards de livres !

A Bernard Renoux, Mark Lyon, Stéphane Chalmeau et Agnès Clotis, pour le temps précieux qu'ils m'ont accordé, pour les moments que l'on a partagés et pour avoir alimenté mes désirs de photographies.

A mes proches et particulièrement à Laurette, Nadège, Blandine et Logan; qui ont été de fervents correcteurs. Aussi, à ma maman, d'avoir longuement écouté mes merveilleuses découvertes photographiques, et à mes collègues de stage, d'avoir supporté mes histoires hebdomadaires de visites à la bibliothèque municipale.

LA PHOTOGRAPHIE D'ARCHITECTURE: UN MONDE DE PLURALITÉS

p.7

Introduction

p.8 - p.65

PARTIE I: La photographie dans l'architecture, une légitimité au fil des missions

p.11

1.1 - 1851 // La Mission Héliographique: naissance d'un nouveau genre La photographie au service de l'archivage

Un projet avant-garde, la représentation d'un paysage construit
Des photographes engagés, des photographes guidés
Une publication avortée, une mission tombée dans l'oubli
Un siècle de suspens, des missions synonymes d'évolution

p.31

1.2 - Années 1980 // La Mission photographique de la DATAR: moment du tournant La photographie porteuse d'une sensibilité artistique

Un paysage bouleversé, la renaissance d'une «culture du paysage»
Des photographes artistes, des photographes libérés
De nouveaux paysages, des photographies de l'ordinaire
Un résultat critiqué, une volonté de perdurer

p.49

1.3 - Depuis la DATAR// Autres missions: ré-exploration du médium La photographie pour une expérimentation du territoire

D'autres missions, l'histoire continue
Des photographes initiateurs, des photographes indépendants
Un paysage contemporain, un territoire fractionné
Des images multiples, une photographie de société

p.67 - p.93

PARTIE INTERMÉDIAIRE: La constellation de photographes

p.94 - p.147

PARTIE II: La photographie dans l'architecture, une pluralité des rôles et des statuts

p.97

2.1 - Le photographe indépendant: statuts aux multiples casquettes La photographie comme métier

Des duos photographes-architectes, une collaboration de confiance
Une photographie de commande, des images de reconnaissance
Une photographie hors commande, une liberté de création
Une «tendance délimitante», une créativité bridée

p.113

2.2 - Les caractéristiques de l'image: construction d'une réalité La photographie comme représentation

La photographie d'architecture, une fiction du réel
La présence humaine, un sujet d'usage
La colorimétrie du cliché, une révélation décisive
La modification post-production, un détournement de la pratique

p.131

2.3 - La photographie d'architecture: médium d'intentions divergentes La photographie comme outil

Une pratique en évolution, une multiplication des enjeux
Une photographie d'archive, la conservation d'une figuration
Une photographie documentaire, la diffusion d'une représentation
Une photographie d'analyse, des démarches multiples

p.148 - p.149

Conclusion

p.151 - p.175

Portfolio

p.177 - p.194

Iconographie Portfolio, Médiagraphie & Annexes

INTRODUCTION

Si la photographie s'affirme aujourd'hui comme un mode de représentation architecturale à part entière, sa légitimité en tant que tel, est le fruit d'un long parcours débuté au milieu du XIX^{ème} siècle. En effet, l'architecture et la photographie sont deux mondes qui ont grandi ensemble et se sont affirmés, de manière plus ou moins simultanée, comme des pratiques du champ artistique. La photographie d'architecture, au cœur de nombreux débats depuis le début du XXI^{ème} siècle, se présente ainsi comme le résultat « *d'une alliance entre des mondes professionnels qui souvent se combinent, s'interpénètrent, se croisent et se transforment* »¹.

Effectivement, il est important de considérer que le médium a fait son apparition dans le monde architectural au fil de plusieurs temps forts, qui correspondent aux différentes missions photographiques lancées, tout d'abord, par les institutions. Ce phénomène d'intégration s'est initié par le biais de la question paysagère et du besoin de représentation et d'archivage des richesses du territoire français. Aussi, nous pouvons considérer que ce dernier est intimement lié à une prise de conscience progressive, qui s'est établie au sein de l'Etat puis du grand public, par rapport à la préservation indispensable du patrimoine.

De ce fait, la Mission héliographique de 1851 se présente comme le point de départ du processus de légitimation de la photographie en tant que mode de représentation architecturale. Puis le lancement, un peu plus d'un siècle après,

de la Mission photographique de la DATAR², alimenta la crédibilité de ce médium. Ces deux expéditions sont aujourd'hui considérées telles des sources d'inspirations indéniables et l'univers de la photographie de paysage et d'architecture, voit régulièrement émerger des initiatives personnelles reprenant leurs traces. C'est pourquoi, nous sommes amenés à nous interroger sur la manière dont ces missions photographiques ont contribué, successivement, à la démocratisation de ce médium en tant qu'outil de représentation architecturale.

Ainsi, si la photographie apparaît comme une manière de figurer l'architecture, nous pouvons envisager que les enjeux qui pèsent sur ce médium sont aujourd'hui divers et variés. En effet, à l'inverse des dessins techniques, la photographie n'est pas systématiquement objective et, au-delà de son rôle de représentation, elle se présente souvent comme un outil de communication. Alors, tout en se jouant parfois de la réalité, les photographes d'architecture multiplient les usages de leur pratique, afin de servir un propos qui est le leur ou bien, qui s'associe à leur perception personnelle de l'espace. Ces derniers occupent donc un statut dont les facettes sont aussi nombreuses qu'il existe de démarches à mettre en œuvre par l'image. Par suite, nous sommes à même de nous questionner sur la nature des multiples intentions qui animent les photographes d'architecture et décuplent le nombre de statuts qu'ils occupent.

1. COHEN, Evelyne.
MONNIER, Gérard.
L'architecture et ses images.
Paris, Publications de la
Sorbonne, 2010. p.136

2. Délégation à
l'Aménagement et
l'Attractivité Régionale

Bien qu'aujourd'hui, elle soit considérée comme un mode de représentation architecturale à part entière, la photographie n'a gagné sa légitimité en tant que tel, que par la succession de missions institutionnelles depuis la moitié du XIX^{ème} siècle. Ces dernières ayant aussi largement contribué à l'intégration du médium photographique au sein du champ artistique, ont permis de le faire entrer dans le spectre des modes de figuration de l'architecture et plus largement, du paysage. La Mission héliographique de 1851 puis, la Mission photographique de la DATAR dans les années 1980, se présentent maintenant comme des modèles de reportage à grande échelle et inspirent plusieurs initiatives affranchies de toute commande institutionnelle.

PARTIE 1

LA PHOTOGRAPHIE DANS L'ARCHITECTURE, UNE LÉGITIMITÉ AU FIL DES MISSIONS PHOTOGRAPHIQUES

PARTIE 1.1

-1851-
**LA MISSION HÉLIOGRAPHIQUE:
NAISSANCE D'UN NOUVEAU GENRE**

LA PHOTOGRAPHIE
AU SERVICE DE L'ARCHIVAGE

UN PROJET AVANT-GARDE, LA REPRÉSENTATION D'UN PAYSAGE CONSTRUIT

La Mission héliographique, qui fut lancée officiellement le 26 Juin 1851 par un communiqué destiné aux cinq photographes engagés, se présenta comme le point de départ de l'histoire de la photographie dans le domaine architectural. En effet, cette campagne à l'initiative de la Commission des Monuments Historiques, avait pour but de « reproduire photographiquement les plus beaux monuments »³ du paysage français et d'expérimenter les possibilités techniques de la reproduction héliographique, par le biais du processus d'inventaire.

Aux aurores du XIX^{ème} siècle, après l'Ancien Régime, les pays d'Occident émirent l'envie de se distinguer et de mettre en avant leurs arts, leurs langues ou encore, leurs paysages⁴. Autour de ces attributs, se sont construits des icônes de représentation pour chaque pays: la France hérita d'une image au paysage vert et vallonné, où le village et son traditionnel clocher se dressent fièrement en haut de la colline. Cette vision paysagère, largement appuyée par la Seconde République, se révéla rapidement comme une représentation récurrente et presque unique du paysage français.

A l'époque, en plus de s'offrir à la vue de qui voulait le contempler, le paysage devait répondre à un rôle d'enseignement et inculquer à tous, les notions de goût et de respect⁵. Effectivement, si le paysage se présentait avant tout comme un des attributs du territoire français, il était souvent au centre des inspirations de divers domaines. « Avoir bon goût » semblait alors associé au fait

de prendre pour référence le paysage et plus largement la nature.

Ainsi, cela explique pourquoi le genre pictural du paysage peint était si présent dans la première moitié du XIX^{ème} siècle. En effet, de nombreux photographes, tel que Henri Le Secq (1818-1882) ou encore Gustave Le Gray (1820-1884) furent d'abord des peintres du courant romantique. Ces derniers faisaient déjà l'usage du procédé de la chambre photographique, en projetant les paysages sur leurs toiles pour les reproduire de manière la plus réaliste possible. Les prémices de la photographie paysagère voyaient le jour et les peintres, dès lors munis de daguerréotypes, enregistraient le paysage.

Avec la diffusion de ce médium photographique, très vite l'image unique d'une France verte et parsemée de clochers se trouvait erronée, les français prenaient conscience du passé de leur pays et de son reflet dans le paysage⁶. Le patrimoine architectural, pourtant si bousculé pendant la Révolution Française, entrait dans les considérations et il s'avérait donc important de le capturer pour en laisser une trace. La France n'était plus représentée par un paysage-type, elle devenait le territoire d'un patrimoine aussi divers qu'il soit.

C'est alors l'arrivée du daguerréotype et sa diffusion au grand public qui confronta la population aux réalités architecturales et historiques de la France. Celui-ci, qui était le premier procédé à permettre l'affichage d'une

3. DE MONDENARD, Anne. *La Mission héliographique: cinq photographes parcourent la France en 1851*. Paris, Monum, 2002. p.48

4. BERTHO, Raphaële. CONÉSA, Héloïse. *Paysages Français : une aventure photographique, 1984 – 2017*. Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2017. p.12

5. *Ibid.*, p.21
« Tout paysage se devait d'être dans tous les cas, en plus de la jouissance qu'il délivrait, édifiant, d'attirer et d'enseigner, de livrer une leçon de goût et de respect. Les théories du paysage elles-mêmes plaçaient la barre très haut »

6. DE MONDENARD, Anne. *La Mission héliographique: cinq photographes parcourent la France en 1851*. Paris, Monum, 2002. p.12
« Cette marche en avant, en France, s'accompagne d'une prise de conscience du passé, notamment du patrimoine architectural, si malmené pendant la Révolution française et qui, à sa façon, contribue à définir l'idée de nation. »



▲ Edouard Baldus
Cathédrale Notre-Dame-des-Dons et palais des Papes, Avignon (Vaucluse), 1851 [219], © La Mission héliographique, cinq photographes parcourent la France en 1851

image exploitable et permanente, atteignit son apogée après que le gouvernement français ait fait l'acquisition du brevet en 1839. Mis au point par Louis Daguerre (1787-1851) quelques années auparavant, cet outil photographique fonctionnant avec une plaque de métal, se présenta comme l'un des déclencheurs de la Mission héliographique.

Après plusieurs années d'expérimentation et d'amélioration par différents photographes et notamment Gustave Le Gray, le procédé Daguerre permit alors l'impression des images sur papier. Un cercle d'intéressés et d'amateurs se forma pour comprendre et maîtriser le nouveau médium photographique, et Le Gray fut donc « rapidement reconnu comme un maître, et dispense des cours dans son atelier du 7, chemin de ronde de la barrière de Clichy »⁷. Toute une communauté s'était construite autour du

7. DE MONDENARD, Anne. *La Mission héliographique: cinq photographes parcourent la France en 1851*. Paris, Monum, 2002. p.33

procédé et, ce fut en janvier 1851 que la Société Héliographique vu le jour, alors désignée comme « la première société savante de la photographie du monde »⁷.

La naissance de ce cercle n'était sans doute pas « étrangère au processus de la commande publique qui s'engage au même moment, en janvier 1851 »⁷. En effet, Léon de Laborde et Frédéric Bourgeois étaient à la fois membres de la Société Héliographique et de la Commission des Monuments Historiques, institution à l'origine de la mission du même nom. Cette seconde, fondée en 1837 par le Ministère de l'Intérieur avait alors pour but la gestion des bâtiments classés, des subventions de travaux et de ce qui était en train de devenir le patrimoine architectural français.



8. DE MONDENARD, Anne. PARIST, Jean-Daniel. *La Mission héliographique: cinq photographes parcourent la France en 1851*. Paris, Monum, 2002. p.296

9. NÉAGU, Philippe. 1851 la Mission héliographique. 1984 *La mission photographique de la Datar. Bulletin n°1*. Paris, Supplément de la revue Photographie, 1984. p.21

10. ANDRIES, Gabrielle. SICARD, Monique. CRASSON, Aurèle. DE FONT-RÉAULX, Dominique. *La Fabrique photographique des paysages*. Paris, Hermann, 2017. p.31

11. Circulaire du Ministre de l'Intérieur aux préfets, 30 décembre 1837

◀ Hippolyte Bayard
Eglise Saint-Pierre, Lisieux, 1851 (épreuve sur papier albuminé d'après négatif verre à l'albumine, 32,8 x 26,5 cm), © La Mission héliographique, cinq photographes parcourent la France en 1851

Cette simultanéité entre la création de la Société Héliographique et le lancement de la Mission, témoigne de l'implication du Ministère de l'Intérieur dans la reconnaissance du procédé photographique par l'Etat. Et ce fut le lancement de la Mission héliographique en Juin 1851, première commande de l'Etat, qui marqua « *la reconnaissance officielle de la photographie douze ans après l'acquisition du procédé Daguerre* »⁸. Ainsi, la photographie devint progressivement un procédé majeur de représentation du paysage architectural français, et elle fera l'objet de nombreuses expérimentations au cours de la mission.

Alors « *réalisée à un moment privilégié de l'histoire de la photographie, la Mission héliographique apparaît comme une opération avant-garde à beaucoup d'égards* »⁹ et ce, à son déclenchement comme les siècles suivants. Effectivement, cette opération était d'un nouveau genre autant pour son envergure, que pour les procédés qu'elle mit en œuvre. Son caractère décentralisé semblait aussi être un paramètre complètement inédit: ce fut la première fois que l'Etat délguait une tâche aussi novatrice à une commission rattachée à un corps ministériel.

Par sa nouvelle considération, la photographie devint progressivement un moyen de représentation du réel et quelque part, un moyen d'interprétation de ce dernier. Tandis que le paysage romantique lissait les lumières et corrigeait ce qu'il jugeait imparfait de la réalité, la photographie qui prenait place comme mode

de représentation, donna une importance sensible aux variations et aux détails, forgeant dès lors « *la conception moderne du paysage* »¹⁰. Le paysage devenait ainsi diffracté et les points de vue variaient pour concourir à une figuration nouvelle de la réalité.

Les objectifs de la mission étaient donc clairs: il fallait retranscrire cette diffraction du paysage en faisant un premier état photographique des monuments historiques français. Le Ministre de l'Intérieur notifia aux préfets, que le choix ne devait en aucun cas privilégier une époque et qu'il était essentiel de mettre en avant les monuments présentant « *le plus d'intérêt sous le double rapport de l'art et de l'Histoire* »¹¹. Ainsi, le processus se voulait capter les points de vues les plus parlants en terme d'architecture, tout en portant une attention particulière aux bâtiments qui étaient en état de ruine, spécifiquement menacés ou en cours de restauration.

Comme sous la forme d'un inventaire, il s'agit ainsi de répertorier l'ensemble des bâtiments choisis par la Commission des Monuments Historiques, en lien avec l'administration des Beaux-Arts qui participait aux restaurations. Ce répertoire d'images prétendait pouvoir constituer une archive permettant d'émettre des comparaisons et de guider les futurs travaux de reconstitution par la suite. Afin d'accomplir cette tâche, la Commission envoya cinq photographes pour sillonner différentes parties du territoire français et enregistrer les vues d'une liste de bâtiments pré-déterminés.

DES PHOTOGRAPHES ENGAGÉS, DES PHOTOGRAPHES GUIDÉS

Au départ, la commande fut donnée uniquement à Henri Le Secq au moment où il conclut un accord avec la Commission des Monuments Historiques, après avoir présenté certaines de ses épreuves imprimées sur papier. C'est par la suite, entre janvier et mai 1851, que le projet acquit une certaine envergure et passa « *d'une commande personnelle à une mission beaucoup plus large et ambitieuse* »¹². Cinq photographes, tous membres de la Société Héliographique, se virent alors confier la considérable tâche d'enregistrer ce qui était considéré comme les plus belles architectures du territoire français.

Alors, les protagonistes furent désignés par une commission spécifique qui donna la main successivement à: Henri Le Secq le 10 janvier 1851, Edouard Baldus le 17 du même mois, Hippolyte Bayard le 28 février puis, Gustave Le Gray et Auguste Mestral le 9 mai 1851. Il s'avèrera plus tard que ces choix furent grandement orientés par Léon de Laborde (1807-1869), membre à la fois de la Société Héliographique et de la Commission des Monuments Historiques, faisant aussi partie de la sous-commission qui nomma officiellement, le 28 février 1851, les trois premiers hommes sélectionnés.

HENRI LE SECQ (1818-1882)

Henri Le Secq fut donc désigné en premier après que la commission ait voulu acheter quelques-unes de ses épreuves sur papier, réalisées au daguerréotype. A l'époque, c'était « *un jeune artiste sur le point de recevoir un*

encouragement de la part de l'administration des Beaux-Arts pour ses qualités de peintres »¹³ développées après s'être essayé à la sculpture. Il fit la rencontre de Gustave Le Gray, à la fin des années 1840, lorsqu'il participa à l'atelier de Paul Delaroche (1797-1856) où il étudiera la photographie.

EDOUARD BALDUS (1813-1889)

De son côté, Edouard Baldus était lui aussi membre de la Société Héliographique. Surtout reconnu pour ses œuvres en peinture, il n'évoquait que très peu sa pratique photographique. Cependant, il développa une technique particulière permettant de modifier ses épreuves à l'aide d'aquarelle et de gouache. Lors de la Mission héliographique, il fut le seul photographe à mener en parallèle une seconde mission, à savoir la copie d'un tableau de Léonard De Vinci.

GUSTAVE LE GRAY (1820-1884)

Gustave Le Gray, fut le dernier photographe sélectionné et pourtant parmi les plus expérimentés de la Mission. En effet, ce photographe-enseignant était l'un des protagonistes du cercle précédent la fondation de la Société Héliographique. Aussi à l'origine d'un « *procédé inédit de négatif papier (...) qui permettait de résoudre les problèmes posés par les papiers jugés trop granuleux et irréguliers, (...) et d'augmenter la transparence d'une image qui se forme à l'intérieur des fibres du papier et non en surface.* »¹⁴, il semblerait que ce peintre ne se soit pas fait remarquer en tant que photographe d'architecture auparavant.

12. MAP, 80/15/07, PVCMH, 17 janvier 1851, p.150-151

13. DE MONDENARD, Anne. *La Mission héliographique: cinq photographes parcourent la France en 1851*. Paris, Monum, 2002. p.35

14. *Ibid.*, p.40

15. DE MONDENARD, Anne. *La Mission héliographique: cinq photographes parcourent la France en 1851*. Paris, Monum, 2002. p.45

16. *Ibid.*, p.43

17. Lettre officielle de la Commission des Monuments Historiques adressée aux cinq photographes, le 26 Juin 1851; lance officielle le début de la Mission héliographique

HIPPOLYTE BAYARD (1801-1887)

Quant à Hippolyte Bayard, il fréquentait déjà Léon Laborde lors de sa sélection pour la Mission héliographique. Ce photographe expérimenté était l'inventeur des négatifs sur papier: avant même que le brevet pour le daguerréotype ne soit déposé, il maîtrisait déjà ce procédé. Fort de son expérience pour les vues d'architecture, il « remplaça » donc O.Mestral, précédemment écarté.

O.MESTRAL (1812-1884)

O. Mestral, fut sélectionné une première fois au même moment que Baldus. Proche de Gustave Le Gray, « *ce photographe amateur est reconnu pour la qualité de ses portraits au daguerréotype puis sur papier* »¹⁵, et présente aussi une activité de paysagiste. Ce sera finalement le 28 février, lors de la sélection de Bayard, que Mestral fut écarté de la Mission avant d'y être de nouveau intégré en même temps que Le Gray.

Pour la mise en œuvre de cette mission, une sous-commission fut en charge de déterminer les monuments nécessitant d'être immortalisés dans leur état de l'époque, et ce, avant même que les derniers photographes ne soient engagés. Cette commission, qui quadrilla le territoire français à la recherche de bâtiments dans un état de délabrement avancé et nécessitant ainsi des travaux de restauration, concentra la majorité de ses efforts sur l'est et le sud de la France. Les itinéraires individuels attribués aux photographes correspondaient, en réalité, « *aux régions déjà explorées par les*

uns et les autres »¹⁶. Ainsi, Bayard fut envoyé en Normandie, Baldus dans le Midi et Le Secq dans l'est.

Effectivement, la lettre officielle adressée à chacun d'entre eux stipulait les faits suivants: « *M. le secrétaire de la Commission est chargé de vous signer l'itinéraire que vous devrez suivre, ainsi que les conditions dans lesquelles devra être livré le travail qui vous est confié* »¹⁷. Alors, en plus d'être guidés géographiquement, les cinq protagonistes de la Mission héliographique furent orientés quant à leurs choix graphiques et procédés techniques. Chacun sera muni d'une liste préconisant le nombre d'épreuves ainsi que leurs natures, pour l'intégralité des bâtiments devant être immortalisés.

Finalement, si certains des photographes gardèrent en tête les préconisations de M. le Secrétaire de la Commission des Monuments Historiques, plusieurs adoptèrent des méthodes plus ou moins différentes et prirent quelques libertés pour effectuer leur mission. Certains déviaient leur chemin afin d'explorer d'autres territoires en plus ou à la place de leur itinéraire attribué, d'autres concentraient le principal de leur travail sur un type de prise de vue ou de cadrage et proposaient ainsi des épreuves plus orientées sur un sujet. Ce fut de cette manière que Le Secq s'attacha aux détails décoratifs, tandis que Baldus tenta de traduire l'esprit monumental des monuments qu'il photographiait.

Quoi qu'il en soit, tous ensemble ils procédèrent à un inventaire et presque à un recensement des bâtiments jugés historiquement et artistiquement intéressants, selon des critères de la Commission des Monuments Historiques. Cette mission, à l'époque perçue comme un événement, participa amplement à la création d'un nouveau genre photographique que l'on appellera dès lors: « *la vue d'architecture* »¹⁸. Et l'arrivée de celle-ci signa surtout la naissance officielle du procédé photographique en tant que mode de représentation de l'architecture.

Par ailleurs, la Mission héliographique fut l'occasion d'une large expérimentation et se montra rapidement comme un laboratoire de la pratique photographique: les premières photographies qui en ressortaient, « *témoignaient de façon exemplaire des progrès accomplis par le procédé en l'espace de quelques mois* »¹⁹. Alors, plusieurs des photographes engagés développèrent des procédés singuliers, notamment à la phase de développement de l'image qui était souvent préalablement retravaillée au crayon²⁰. Aussi, Gustave Le Gray continua ses recherches au sujet du négatif papier et travailla à l'évolution du daguerréotype.

Durant cette période, on assista à la naissance de l'idée d'une représentation d'un moment observé: la photographie devenait une manière de révéler les « *instants les plus fugaces, de nouvelles images d'un paysage saisi au moment de sa métamorphose et de ses altérations* »²¹. A l'inverse du dessin et de

la peinture, la photographie ne requérait plus un temps d'analyse préalable du sujet: elle fut à l'origine « *d'une perception nouvelle du paysage, où espace et temps se conjuguèrent* »²¹ pour témoigner du rapport entre paysage et représentation, entre architecture et photographie.

Ce fut avec l'émergence de cette nouvelle conception de l'observation, qu'arriva l'idée de la série photographique. Les capacités techniques offraient alors la possibilité de reproduire les moments les plus éphémères tout en mettant en avant le rapport « *entre le temps, la durée et la représentation* »²². La multiplicité des clichés déboucha donc sur l'envie de faire concorder toutes ces vues et, par conséquent, de créer des séries abordant un même sujet ou bien, un même monument.

Ainsi, certains architectes comme Pierre Manguin (1815-1869), firent « *l'expérience de troquer leur crayon pour une chambre photographique* »²³ et, eurent ensuite la possibilité de comparer leurs dessins à leurs photographies. La Mission héliographique se présenta donc comme un épisode fort dans l'histoire de la photographie, tout en lançant le processus de légitimation de celle-ci comme mode de représentation architecturale. C'est pourquoi, il paraissait évident que les épreuves reçues à la fin de la mission seraient relayées et feraient l'objet de diverses publications.

18. DE MONDENARD, Anne. *La Mission héliographique: cinq photographes parcourent la France en 1851*. Paris, Monum, 2002. p.12

19. *Ibid.*, p.204

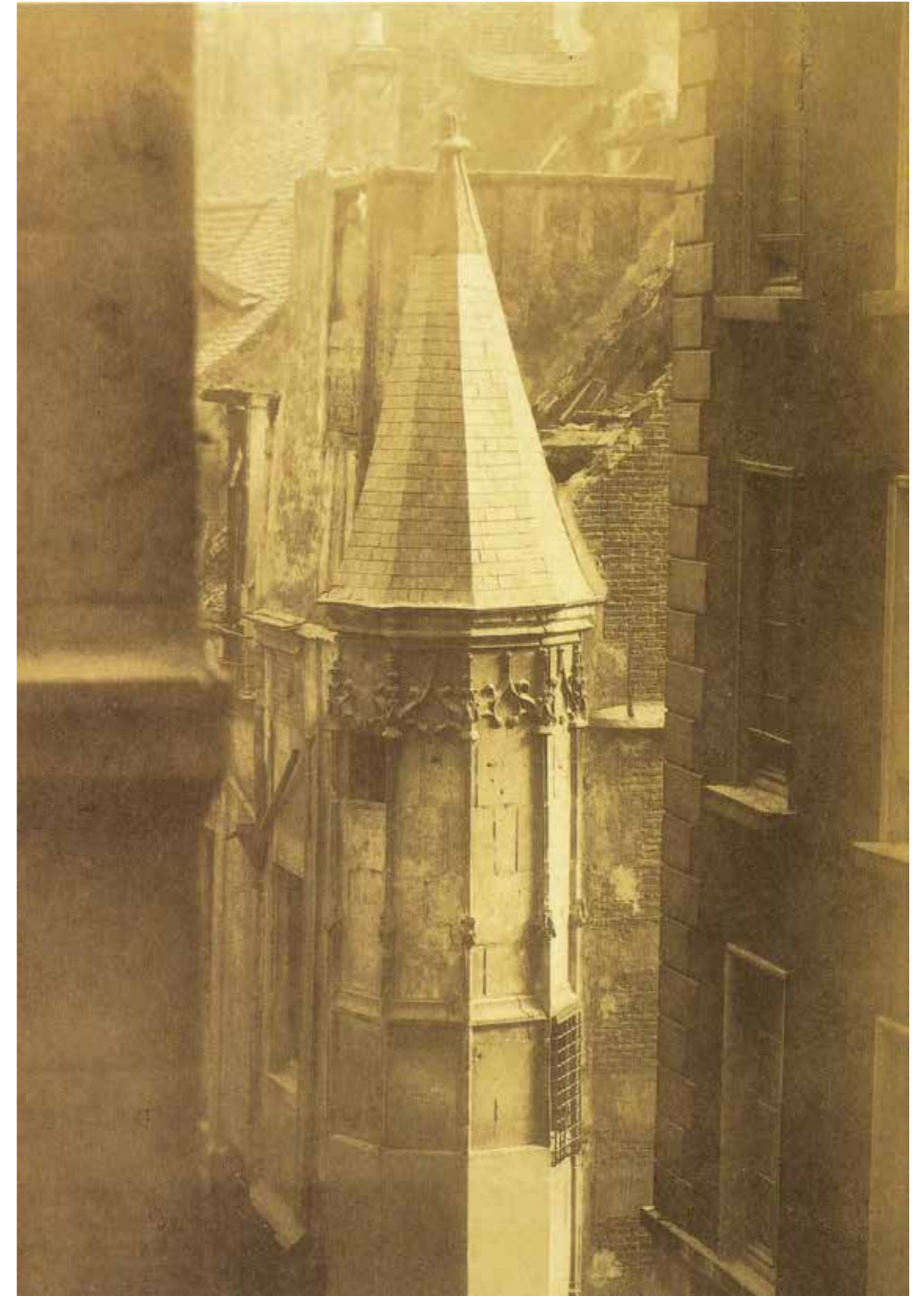
20. *Ibid.*, p.36

21. ANDRIES, Gabrielle. SICARD, Monique. CRASSON, Aurèle. DE FONT-RÉAULX, Dominique. *La Fabrique photographique des paysages*. Paris, Hermann, 2017. p.30

22. *Ibid.*

23. DE MONDENARD, Anne. *La Mission héliographique: cinq photographes parcourent la France en 1851*. Paris, Monum, 2002. p.216

Henri Le Secq ►
Tourelle d'angle rue Jean-Tison, Paris, 1852 (211), © La Mission héliographique, cinq photographes parcourent la France en 1851



UNE PUBLICATION AVORTÉE, UNE MISSION TOMBÉE DANS L'OUBLI

Assurément, les membres de la Société Héliographique voyaient la publication des clichés comme l'aboutissement logique du projet. Pour ces défenseurs de la photographie, le partage des clichés représentait « *la meilleure façon de les faire connaître et d'affirmer les qualités du procédé photographique* »²⁴. Il était alors évident que montrer au grand public les réalisations des cinq photographes nommés, permettrait de favoriser la légitimité de la photographie en tant que représentation architecturale. Vues par l'ensemble de la société, elles enclencheraient probablement une prise de conscience vis-à-vis des facultés techniques et représentatives du médium.

Cependant, la Commission des Monuments Historiques qui était à l'origine de la mission, n'alla pas dans ce sens là puisque la publication des épreuves ne relevait pas d'une priorité pour elle, s'affirmant plutôt dans une démarche de classement. Alors, « *en refusant de s'engager dans le processus éditorial, elle réduit ces images au strict statut d'archives et, sans le savoir, les condamne à l'oubli* »²⁵. En outre, malgré la publication d'archives jusqu'au début des années 1970, la Commission ne laissa jamais apparaître une image, ne permettant pas aux personnes n'ayant pas suivi la Mission, d'en connaître et reconnaître les clichés.

Finalement, la Société Héliographique fut « *officiellement dissoute en 1853, ainsi que l'atteste la lettre adressée le 31 mars de cette même année* »²⁶, avant même que la Mission

ne soit totalement achevée et qu'elle n'est pu intervenir dans la diffusion des clichés. Aussi, son activité était déjà ralentie lors de la Mission où elle ne joua finalement qu'un rôle essentiellement passif, dans l'attente des retours d'expéditions.

Néanmoins, avant sa dissolution et avant même le démarrage officiel de la Mission, la Société Héliographique tenta de faire face à la menace de l'archivage qui pesait sur ses futures épreuves. C'est pourquoi, elle essaya « *d'établir en son sein une imprimerie photographique, afin d'assurer un débouché au travail des photographes* »²⁷. elle était chargée de « *publier les résultats de la Mission pour le compte des Monuments Historiques* »²⁷, et bénéficiait donc d'un soutien institutionnel. Cependant, les études techniques et financières déterminèrent que le projet d'imprimerie ne serait pas rentable pour une publication ponctuelle telle que celle de la Mission héliographique, et la Société fut contrainte d'abandonner son projet.

A la fin de la Mission, les clichés furent donc destinés à l'archivage et la Commission des Monuments Historiques constitua un important fonds documentaire. Ce dernier permettait la comparaison dans le temps, la présentation de l'état originel des bâtiments ou encore l'évaluation de l'avancement de la restauration lorsqu'elle était nécessaire. Par exemple, ces documents « *furent individuellement utilisés par les architectes et les maçons travaillant sous*

24. DE MONDENARD, Anne. *La Mission Héliographique: cinq photographes parcourent la France en 1851*. Paris, Monum, 2002. p.218

25. *Ibid.*, p.197

26. BNF, Ye1 Rés, archives (1847-1880), lettre 928

27. NÉAGU Philippe. 1851 la Mission héliographique. 1984 *La mission photographique de la Datar. Bulletin n°1*. Paris, Supplément de la revue Photographie, 1984. p.21

▲ Gustave Le Gray et O. Mestral
Vue prise en amont, pont Valentré, Cahors (Lot), 1851 [21], © La Mission héliographique, cinq photographes parcourent la France en 1851



la direction de Viollet-le-Duc »²⁸ et permettaient à ces derniers de prendre connaissance de l'aspect des éléments décoratifs auparavant détruits. Les œuvres des cinq protagonistes n'étaient donc pas connues du grand public mais elles semblaient être en capacité de circuler dans le domaine de l'architecture.

De ce fait, et peut-être par l'absence de publication des épreuves de la Mission, encore certains architectes n'acceptaient pas que la représentation de l'architecture puisse se faire par d'autres médiums que les arts et le dessin. Et si plusieurs s'étaient déjà essayés à la photographie, d'autres comme Prosper Mérimée (1803-1870), qui était l'inspecteur général des Monuments Historiques, ne

s'en tenaient qu'aux méthodes classiques et maîtrisées. La Mission héliographique lança le processus visant à légitimer le médium photographique comme mode de représentation architectural, mais la tâche n'était pas entièrement accomplie et l'archivage se présenta comme un des principaux freins à sa diffusion.

Par suite, l'archivage perpétuel d'épreuves photographiques contribua à agrandir le fonds de la Commission des Monuments Historiques et c'est ainsi que de nombreux autres clichés venaient s'ajouter aux premiers proposés par la Mission héliographique. Cet « *enrichissement des fonds*

28. DE MONDENARD Anne. « La Mission héliographique: mythe et histoire », *Études photographiques*, Open Edition, mis en ligne le 18 novembre 2002.



29. DE MONDENARD, Anne.
La Mission Héliographique: cinq photographes parcourent la France en 1851. Paris, Monum, 2002. p.221

30. DE MONDENARD Anne.
 « La Mission héliographique: mythe et histoire », *Études photographiques*, Open Edition, mis en ligne le 18 novembre 2002.

◀ Gustave Le Gray et O. Mestral
 Porte de l'Aude, Carcassonne (aude), 1851 (46), © La Mission héliographique, cinq photographes parcourent la France en 1851

photographiques [...] a gommé la spécificité de la Mission héliographique »²⁹, et est venu considérablement la fragiliser. Les clichés pourtant si « précieux », selon les membres de la Société Héliographique, furent à la fois confinés dans les archives et mêlés à l'ensemble des plus récentes épreuves du fonds.

Pour autant considérées comme le résultat d'une politique particulièrement volontariste de la part du Ministère de l'Intérieur, les œuvres de la Mission « *auraient dû logiquement être classées, conservées et utilisées comme des documents précieux* »³⁰. L'extension du fonds photographique mena par la suite à son démantèlement et les épreuves furent alors classées par sujet, les plongeant dans l'anonymat et rendant leur identification plus complexe. Dès lors, la Mission héliographique de 1851 tomba dans l'oubli et l'absence de publication finale empêcha, pendant plusieurs décennies, qu'il existe un intérêt pour cette partie de l'histoire de la photographie.

Ce fut seulement en 1980, à l'aube de la Mission de la DATAR, que les épreuves héliographiques furent mises en lumière par l'auteur-historien Philippe Néagu (1944-1994). Ce dernier mena des recherches complètes sur la Mission et réussit à ré-identifier la plupart des épreuves correspondantes, les dévoilant ainsi au grand public par le biais d'un ouvrage et d'une exposition itinérante. Il procéda alors à des re-tirages d'après les négatifs originaux et proposa une centaine de reproductions,

signant « *la première étude historique sur la Mission* »³⁰. Cette reconstitution fut le fruit de longues recherches s'écoulant sur une période de plus d'un siècle durant laquelle les missions photographiques étaient quelque peu délaissées et la technique connue de grandes avancées.

UN SIÈCLE DE SUSPENS, DES MISSIONS SYNONYMES D'ÉVOLUTION

Tandis que le statut de la photographie française prend de nouvelles tournures au courant du XX^{ème} siècle, à l'étranger plusieurs missions photographiques voient le jour, parfois à l'image de la Mission héliographique. De ce fait, *Les Archives de la Planète* fondée par Albert Kahn (1869-1942) au début du siècle, ont la volonté de favoriser la connaissance des cultures étrangères dans le but de parvenir à une pacification des relations internationales et de faire face à la mutation accélérée des sociétés³¹. Alliant son désir de paix universelle à la pratique photographique, cet architecte américain, engagea douze opérateurs qui parcoururent une cinquantaine de pays du monde, capturant le quotidien de tous les peuples entre 1909 et 1931. Pour cela, ils firent l'usage de l'autochrome, alors largement diffusé, puis ils procédèrent à des enregistrements filmiques: aujourd'hui, tous disponibles en ligne et archivés dans la collection d'Albert Kahn.

Quelque temps après, la Farm Security Administration lança une expédition photographique à la croisée de la Mission héliographique et de la future Mission de la DATAR. La FSA est un organisme créé par le Ministère de l'Agriculture américain en 1937, dans la veine de la politique du New Deal menée par Franklin Delano Roosevelt (1882-1945) entre 1933 et 1938 aux Etats-Unis. Ce fut donc entre 1935 et 1942 que l'organisme mit en place une mission photographique ayant pour but de rendre compte des conditions de travail et de vie de la population rurale du pays, tout en

veillant à convaincre de l'utilité des politiques menées par F.D. Roosevelt³². Dans ce cas précis, les photographes étaient donc choisis en partie pour leur conception de la pratique photographique, mais surtout pour leur engagement social et politique de l'époque. Cette grande mission photographique eut une envergure telle, qu'au total 270 000 clichés constituèrent les archives.

Enfin, en 1975, une exposition intitulée « *New Topographics: Photographs of man-altered Landscape* » fut organisée par William Jenkins et Joe Deal (1947-2010). Cette dernière est maintenant présentée comme les prémices de la Mission photographique de la DATAR, puisqu'elle poursuivait l'objectif naissant de représenter le lien existant entre les évolutions de la société et les transformations simultanées du paysage. Ainsi, avec ce mouvement, « *il s'agissait tant de s'émanciper d'une tradition contraignante de la « belle » photographie, que de dénoncer l'altération du paysage plaçant les visiteurs face à une réalité qu'ils avaient eux-même contribué à créer* »³³. Les retombées et conséquences de cette exposition furent d'autant plus importantes, puisque la réflexion guidant les artistes-photographes, atteint même le continent européen. Ce fait poussa par la suite les directeurs de la Mission de la DATAR à appeler des photographes du *New Topographics*: Lewis Baltz (1945-2014) et Frank Golhke (1942-).

31. Collections du Musée départemental Albert-Kahn (Boulogne-Billancourt)

32. Page wikipédia au nom de « Farm Security Administration »

33. ANDRIES, Gabrielle. SICARD, Monique. *La Fabrique photographique des paysages*. Paris, Hermann, 2017. p.19

(en haut) ►
Auguste Léon
Vue de la Lagoa Rodrigo de Freitas depuis la route Sumaré, Rio de Janeiro, Septembre 1909, © Archives de la Planète - Louis Kahn

(au milieu)
Stéphane Passet
Oulan Bator, Mongolie, juillet 1913, © Archives de la Planète - Louis Kahn

(en bas)
Georges Chevalier
Byblos, Syrie, avril 1926, © Archives de la Planète - Louis Kahn





34. Premier procédé industriel destiné à la photographie en couleur, breveté en décembre 1903 par les frères Lumière. Il produit des images positives sur plaques de verre.

35. Profil d'Henri Cartier-Bresson sur le site web de l'Agence Magnum

36. Max Bonhomme, « François Hers », *Études photographiques*, Open Edition, mis en ligne le 05 novembre 2015

© Henri Cartier-Bresson/
Agence Magnum

(en haut)
Frontière France-Belgique,
route D23, Baillieux, 1969

(en bas)
La chasse, France, 1968

Par ailleurs, durant ce siècle d'intervalle, la France et l'univers plus général de la photographie virent les techniques de l'image évoluer à mesure que cette pratique devenait un médium aux rôles multiples. Entre la première commande institutionnelle de la Commission des Monuments Historiques en 1851 et celle de la DATAR dans les années 1980, le monde de la photographie fut bousculé par diverses évolutions techniques et événements sociaux. A la fin du XX^{ème} siècle, la couleur fit son apparition jusqu'à ce qu'en 1903, Louis Lumière diffuse l'autochrome³⁴. Quelques années plus tard, l'univers photographique fut plongé dans l'ère du photo-journalisme, après que le médium se soit détaché de son unique statut de représentation. Alors, les clichés de presse s'enchaînaient et les méthodes qui régissaient la pratique furent rapidement mises au service de l'instant du déclenchement, du cliché pris sur le vif, n'étant plus l'œuvre d'un calcul ou d'une réflexion de la composition, seulement l'image de prises rapides et en grand nombre.

C'est en 1947 qu'Henri Cartier-Bresson (1908-2004), photo-journaliste français reconnu pour sa photographie du quotidien et du lieu-commun, co-fonda l'agence Magnum avec laquelle il réalisera divers reportages assimilés à des missions photographiques. Effectivement, ces derniers d'envergure moindre, se voulaient aussi représenter les évolutions de la société, les progrès techniques de la photographie et son changement de statut. C'est ainsi que l'ouvrage *Vive la France* fut publié en 1970 tel un rapport

imagé du voyage d'Henri Cartier-Bresson, qui avait sillonné la France pendant plus d'un an³⁵, pour établir un portrait du pays, au lendemain des événements de mai 1968. Ce compte-rendu sous forme de clichés fit aussi l'œuvre d'une exposition au Grand Palais, permettant de faire connaître ce nouvel usage du médium à un public élargi.

Dans la même veine que les expéditions du précédent professionnel, François Hers (1943-) réalisa un reportage intitulé « *Les Français en vacances* », à la fin des années 1970. C'est grâce à une bourse reçue par la Fondation Nationale de la Photographie, qui en délivra plusieurs aux membres de l'agence *Viva*, que ce dernier eut la possibilité de détourner de manière parodique les procédés photographiques, lui conférant alors des formes d'enquête scientifique³⁶. Ainsi, à l'occasion du quarantième anniversaire des congés payés, François Hers se rend à Trouville et mène une investigation du quotidien, une observation sociale des habitudes et coutumes françaises dans la période estivale.

Puis, toujours sur le territoire français dans la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, la conscience collective regagna le domaine du patrimoine architectural et culturel lorsque *l'Inventaire général des monuments et richesses artistiques de la France* fut fondé par décret le 4 mars 1964. Ce service national s'intitule aujourd'hui l'« *Inventaire général du patrimoine culturel* » et dépend de la Direction Générale des Patrimoines, au Ministère de la Culture.

Cet inventaire fut mis en place par André Malraux³⁷ (1901-1976) et André Chastel³⁸ (1912-1990) dans le but de « recenser, étudier et faire connaître les éléments du patrimoine qui présentent un intérêt culturel, historique ou scientifique »³⁹, tout en les répertoriant et inventoriant de manière plus ou moins distincte. Il succède à *l'Inventaire des richesses d'art de France*, pour lequel plusieurs photographes étaient déjà engagés et effectuaient un minutieux travail de relevé, trop souvent sous-estimé. À l'arrivée de A. Malraux et A. Chastel, les photographes missionnés étaient dotés d'un feuillet de méthodes de photographie, visant une certaine uniformité dans les représentations. Ainsi, cette convention diffusée à tous les artistes donnait lieu à des images entièrement dépourvues de sensibilité ou de poésie, telles des images synthétiques révélant l'absence de sujet humain. L'image ne se devait pas d'être systématiquement représentative de la réalité, mais il fallait qu'elle soit en capacité de créer une figuration mentale à son lecteur.

Après l'arrivée des deux écrivains historiens, les artistes engagés se libérèrent de l'emprise des règles qui leur avaient été imposées, et firent de ce qui s'apparentait à « *un relevé mécanique du paysage, une imagerie de laboratoire* »⁴⁰, une représentation artistique du paysage français et de son patrimoine. La période qui s'étala entre les deux principales missions institutionnelles, fut donc ponctuée de multiples rebondissements offrant de nouveaux statuts au médium de représentation

et multipliant les enjeux de celui-ci. Les missions photographiques se développèrent outre les frontières françaises et le plus souvent, il s'agissait d'inventorier le patrimoine ou l'architecture d'un même territoire, oubliant parfois la poésie de l'image, pas encore considérée comme une œuvre d'art.

Pour conclure, la Mission Héliographique, née dans la ferveur de plusieurs amateurs, fut la première commande photographique passée par une institution. En 1851, la Commission des Monuments Historiques envoya cinq photographes français pour capturer les plus belles architectures du pays et ainsi, constituer un premier fonds d'archive. Si les clichés avaient une valeur immuable aux yeux des amateurs, l'institution garda le contrôle autant sur la liste des monuments à photographier que sur l'issue de l'ensemble des clichés. Les contraintes budgétaires et les intentions premières de la Commission poussèrent la Mission dans l'oubli, laissant place à un siècle de flottement où la photographie connut de grandes avancées techniques et statutaires. À l'arrivée de la Mission photographique de la DATAR, dans les années 1980, celle-ci se présenta rapidement comme la contemporaine de toutes les recherches effectuées au cours du XIX^{ème} et du XX^{ème} siècle.

Mariusz Hermanowicz ►
Château fort Concremiers,
France, 1964, Inventaire
Général des Monuments et
Richesses Artistiques de la
France, © Région Centre

37. André Malraux était un écrivain et intellectuel français, membre de plusieurs académies d'art et de sciences et partisan du Rassemblement du peuple français

38. André Chastel était un historien de l'art, diplômé de l'École Nationale Supérieure, et spécialiste de la Renaissance italienne

39. BERTHO, Raphaële. La mission photographique de la DATAR : un laboratoire du paysage contemporain. Paris, La Documentation Française DATAR, 2013. p.28

40. ANDRIES, Gabrielle. SICARD, Monique. CRASSON, Aurèle. MELOT, Michel. *La Fabrique photographique des paysages*. Paris, Hermann, 2017. p.48



PARTIE 1.2

-ANNÉES 1980-
LA MISSION PHOTOGRAPHIQUE DE
LA DATAR: MOMENT DU TOURNANT

LA PHOTOGRAPHIE
PORTEUSE D'UNE SENSIBILITÉ
ARTISTIQUE

UN ENVIRONNEMENT BOULEVERSÉ, LA RENAISSANCE D'UNE «CULTURE DU PAYSAGE»

Au début lancée pour une durée d'un an, la Mission photographique de la DATAR, sous la direction de Bernard Latarjet (1941-) et François Hers (1943-), se prolongea finalement pendant six ans. De 1983 à 1989, plusieurs noms incontournables de la photographie de paysage et d'architecture, arpenterent la France pour reconstruire l'image d'un paysage ébranlé par les deux guerres et transformé par les Trente Glorieuses. Une nouvelle fois l'institution française fit appel au médium photographique, avec l'intention de « *recréer une culture du paysage* »⁴¹.

Après la Seconde Guerre Mondiale, terminée en 1945, le territoire français semblait dévasté et la population complètement meurtrie. Très vite, l'industrie et son automatisation construisirent une société de consommation massive, où le quotidien était allégé par les équipements ménagers et l'habitat pavillonnaire devenait un rêve accessible. La période des Trente Glorieuses vit alors le jour, et la forme des villes changea, s'adaptant aux nouveaux besoins et aux nouvelles envies de la population. Les chocs pétroliers de 1971 et 1973 achevèrent brutalement cette grande époque, abandonnant presque le peuple français dans un territoire qu'il ne savait percevoir.

Ainsi, ces grands mouvements d'après-guerre transformèrent l'image de ce qu'était jusqu'alors la France. Les villes s'étendaient, changeant le paysage sur leur passage, et la

nature laissa plus souvent place à l'urbanité. La représentation pittoresque du pays fut rapidement erronée et la nation ne pouvait que reconnaître que son décor quotidien demeurait ce qui lui semblait « *le moins familier, tant il était devenu complexe, fragmenté et chaotique* »⁴². Le paysage était perçu comme « une scène de ruines » où les grands ensembles et les nouveaux genres architecturaux venaient ponctuer le territoire, où la consommation de masse avait transformé les habitudes.

La rapidité de ces changements ne laissa donc pas le temps aux français de prendre conscience des formes modernes qui constituèrent nouvellement leur pays. A cette période précise, le regard de la population sur son environnement change et progressivement « *le paysage disparaît, en ce sens où il n'est plus guère perçu* »⁴³: le rapport à ce dernier n'existe plus et le peuple vit une vie effrénée, en quête de confort et de praticité. Il était donc essentiel, dans un moment si particulier, « *d'offrir des « points de vues » « sur le paysage français* »⁴⁴, tout en permettant d'en « *saisir les contrastes [...], la coexistence des temporalités, les points de friction des usages* »⁴⁴.

C'est pourquoi, la DATAR se lança dans une mission ayant pour but de « *recréer une culture du paysage* », de proposer des représentations originales d'un territoire français devenu presque méconnaissable sous les coups des grandes transformations mises en œuvre sous les Trente Glorieuses »⁴⁵.

41. DATAR. LATARJET, Bernard. Editorial. 1984 *La mission photographique de la Datar*. Bulletin n°1. Paris, Supplément de la revue Photographie, 1984.p.4

42. Ibid., p.8

43. DATAR. LATARJET, Bernard. HERS, François. *Paysages photographiques. En France, les années quarante-vingt*. Paris, Hazan, 1989. p.14

44. Ibid., introduction

45. BERTHO, Raphaële. *La mission photographique de la DATAR : un laboratoire du paysage contemporain*. Paris, La Documentation Française DATAR, 2013. p.11



▲ © Robert Doisneau
Série «Banlieue d'aujourd'hui, dans les banlieues et les villes nouvelles de la région parisienne», Mission photographique de la DATAR

Conscient de ces enjeux, l'Etat mit en place diverses institutions ayant pour objectifs d'aménager et d'organiser le paysage ainsi que le développement urbain. Il ne souhaitait plus laisser place aux débordements du développement économique et désirait pallier à ce qu'on appela rapidement « la crise » et même « *la crise du paysage* »⁴⁶. La DATAR (Délégation interministérielle à l'Aménagement du Territoire et à l'Attractivité Régionale) fut fondée en 1963, et ce fut à la suite de l'alternance politique de 1981 qu'un tournant sera marqué dans la gestion politique du pays et indirectement du territoire et de

son paysage. La Mission photographique verra alors le jour dans le but de « *pallier les déséquilibres de développement du territoire national et notamment le fameux « désert français* » »⁴⁶.

Ainsi, au début des années 1980, le paysage prit une place de plus en plus importante dans les politiques de gestion du territoire et il se plaça au centre de nombreux débats. Assurément à la croisée de diverses disciplines telles que la géographie, la géologie ou encore l'histoire et la philosophie, celui-ci devint rapidement « *le point de convergence des*

46. BERTHO, Raphaële. *La mission photographique de la DATAR : un laboratoire du paysage contemporain*. Paris, La Documentation Française DATAR, 2013. p.118

réflexions contemporaines »⁴⁷ aussi considéré comme « axe structurant d'une « science diagonale » »⁴⁷. C'est donc logiquement que, dès ses débuts, la Mission associa des aménageurs, des architectes, des géographes ou encore des artistes et des historiens de l'art.

En plus de cette nouvelle préoccupation paysagère, l'apparition de nouvelles technologies et techniques de représentations remodela la perception de la société pour son environnement, et donna une nouvelle place au médium photographique. Effectivement, l'apparition de la télévision libéra la photographie de ses fonctions sociales et la transforma de la même manière que celle-ci l'avait fait avec la peinture au siècle précédent⁴⁸ Cette méthode de représentation fut aussi « sollicitée dans un processus de re-négociation des héritages identitaires nationaux [...] au tournant des années 80 dans les pays européens »⁴⁹ et elle devint alors progressivement un moyen d'analyser les incidences de ces nouveaux modes de vie sur le paysage et l'architecture.

Lancée à l'occasion des vingt ans de la DATAR, la Mission photographique présenta donc différents objectifs visant principalement à développer la place du médium photographique en tant que mode de représentation d'une nation et de son territoire. Ce fut alors une manière de se questionner sur les modalités de représentations tout en offrant

de nouvelles bases solides et nécessaires à cette société bouleversée par les trente dernières années. La volonté première de la DATAR était de « retrouver les voies d'une expérience plus concrète du paysage »⁵⁰ et donc de retranscrire d'une manière inédite le territoire français, son architecture et son fonctionnement.

Selon Bernard Latarjet, « redonner aux paysages les qualités qu'ils ont perdues, c'est d'abord recréer une culture du paysage »⁵¹. Et en ce sens, tout l'objectif fut de rendre compte des enjeux sociaux de l'époque et c'est pour cela que la Mission photographique de la DATAR fut considérée comme « unique en son genre, en ayant placé la sensibilité artistique et le paysage au cœur de la réflexion territoriale »⁵². Alors, la commande souhaitait permettre une prise de conscience vis-à-vis de la richesse des paysages français et même leur ré-identification pour donner de nouveau des repères à la population.

La Mission photographique de la DATAR fut aussi une manière d'effectuer « une synthèse visuelle des actions menées par les institutions durant les vingt années »⁵³ qui la précédèrent, et quelque part, d'en faire leur promotion. Elle exprime ainsi la volonté de mettre en place un échange entre aménageurs et artistes, tout en mettant à profit ses intérêts et ceux des photographes visant la reconnaissance artistique.

47. BERTHO, Raphaële. CONÉSA, Héroïse. *Paysages Français : une aventure photographique, 1984 - 2017*. Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2017. p.12

48. DATAR. LатарJET, Bernard. HERS, François. *Paysages photographiques. En France, les années quatre-vingt*. Paris, Hazan, 1989. p.17

49. BERTHO, Raphaële. CONÉSA, Héroïse. *Paysages Français : une aventure photographique, 1984 - 2017*. Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2017. p.12

50. DATAR. LатарJET, Bernard. HERS, François. *Paysages photographiques. En France, les années quatre-vingt*. Paris, Hazan, 1989. p.13

51. DATAR. LатарJET, Bernard. Editorial. 1984 *La mission photographique de la Datar. Bulletin n°1*. Paris, Supplément de la revue Photographie, 1984. p.13

52. BERTHO, Raphaële. *La mission photographique de la DATAR : un laboratoire du paysage contemporain*. Paris, La Documentation Française DATAR, 2013. p.11

53. *Ibid.*, p.22

© Robert Doisneau ►
Série « Banlieue d'aujourd'hui, dans les banlieues et les villes nouvelles de la région parisienne », Mission photographique de la DATAR



DES PHOTOGRAPHES ARTISTES, DES PHOTOGRAPHES LIBÉRÉS

La Mission photographique de la DATAR regroupait 28 photographes: Dominique Auerbacher, Lewis Baltz, Gabriele Basilico, Bernard Birsinger, Alain Ceccaroli, Marc Deneyer, Despatin & Gobeli, Robert Doisneau, Tom Drahos, Philippe Dufour, Gilbert Fastenaekens, Pierre de Fenoyl, Jean-Louis Garnell, Albert Giordan, Frank Gohlke, Yves Guillot, Werner Hannappel, François Hers, Josel Koudelka, Suzanne Lafont, Christian Meynen, Christian Milovanoff, Vincent Monthiers, Richard Pare, Hervé Rabot, Sophie Ristelhueber, Holger Trulzsch.

Comme énoncé précédemment, la mission se trouvait « au croisement de démarches personnelles d'artistes et des enjeux d'aménagement du territoire portés par le commanditaire »⁵⁴: en ce sens, la DATAR chercha aussi à faire évoluer la place du photographe autant dans la société que dans le monde artistique. Ce fut ainsi que, tout en synthétisant les questionnements de l'époque au sujet du paysage et de ses transformations, elle se positionna comme « l'une des pierres angulaires de l'institutionnalisation de la photographie dans le champ de l'art »⁵⁴.

De cette manière, aménageurs et photographes furent au cœur d'un dialogue transdisciplinaire basé sur l'échange et l'égalité, sans qu'aucun d'entre eux ne dicte les instructions à l'autre. La relation hiérarchique qui lia au début les deux partis, fut rapidement oubliée au profit d'un échange dont le commanditaire n'avait donné

que les grands enjeux artistiques et culturels. Lors de cette mission, chaque photographe reçut la demande d'illustrer des propos qui n'étaient en base pas les siens, mais qu'il restait libre de s'approprier.

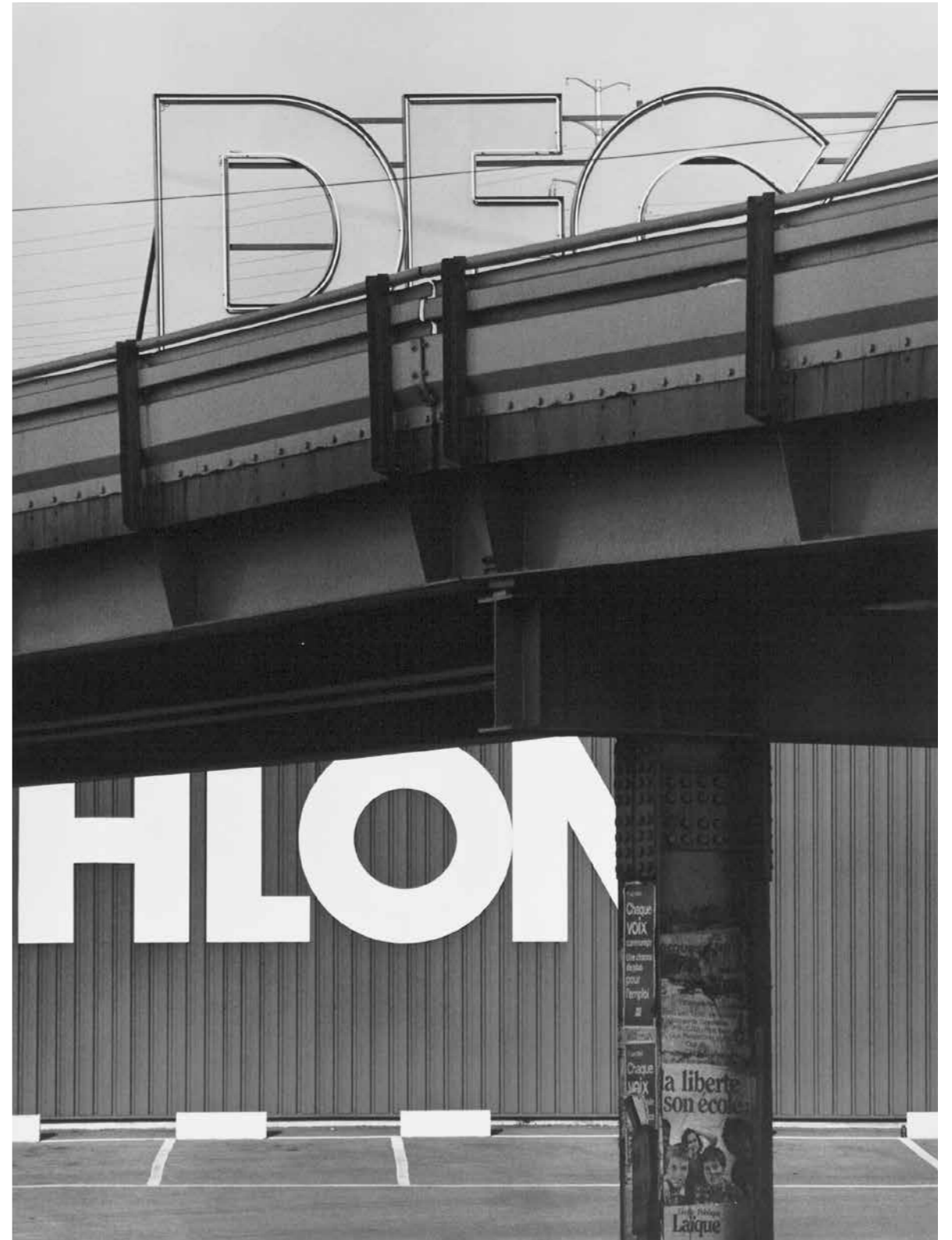
Aussi, l'une des ambitions sous-jacentes de la Mission photographique de la DATAR, était d'œuvrer pour l'intégration du médium photographique dans le champ artistique contemporain. En effet, ses directeurs, Bernard Latarjet et François Hers le considéraient déjà comme un art à part entière: « *La photographie est aujourd'hui de tous les arts le mieux disposé à représenter le paysage ou un tel décor contemporain. Mais elle est précisément devenue un art et sa fonction de représentation est désormais indissociable de son usage à des fins d'expression.* »⁵⁵. Cette commande fut donc une étape importante dans le processus d'intégration de la photographie au domaine architectural: si son ancêtre héliographique en fut l'initiatrice, celle-ci apparut comme la première fois où l'institution affichait clairement son soutien au médium.

A l'inverse des précédentes commandes, lors de cette mission les photographes furent poussés par l'institution à mener des recherches et faire preuve d'inventivité et de créativité. Puisque les modes de productions le permettaient et que la commande n'était pas aussi précise que celle de 1851, certains d'entre eux opérèrent

54. BERTHO, Raphaële. CONÉSA, Héroïse. *Paysages Français : une aventure photographique, 1984 - 2017*. Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2017. p.31

55. DATAR. LатарJET, Bernard. HERS, François. *Paysages photographiques. En France, les années quatre-vingt*. Paris, Hazan, 1989. p.17

© Albert Giordan ►
Série «Espaces commerciaux»,
région du Midi, Mission
photographique de la DATAR





une complète rupture avec leurs anciennes pratiques photographiques et devinrent des artistes totalement autonomes. En effet, « en proposant [...] un grand thème d'investigation, la Mission de la DATAR favorisa l'adoption par chaque auteur d'un point de vue et d'une méthode bien déterminées »⁵⁶. Ces artistes agissaient donc en parfaite autonomie par rapport à l'institution commanditaire et tous se fondaient dans une démarche entièrement personnelle et singulière.

Ces cheminements étaient souvent synonymes d'un retour au genre traditionnel, d'un travail « en continuité avec l'héritage visuel qui a contribué à construire une représentation du patrimoine du paysage national depuis le XIXe

siècle »⁵⁷. Ce rapport avec le passé brimait en rien l'inventivité des photographes et nourrissait la valeur descriptive de leurs clichés. Considérés comme des artistes, ils avaient « carte blanche » et la volonté de la DATAR fut alors de revendiquer la dimension artistique d'une telle mission, accordant à la photographie et à l'image un usage autre que purement fonctionnel.

Cependant, si les photographes étaient engagés dans une approche entièrement individuelle, ce sont les efforts d'un ensemble d'auteurs qui donnèrent une conception inédite du paysage. Fonctionnant comme « une communauté pleine et entière »⁵⁸, les auteurs ne proposaient pas une forme de cohérence

▲ © Tom Drahos
Série «Banlieue parisienne, les espaces périurbains de la région parisienne», Mission photographique de la DATAR

56. DATAR. HERS, François. 1984 *La mission photographique de la Datar. Bulletin n°1*. Paris, Supplément de la revue Photographie, 1984. p.8

57. BERTHO, Raphaële. CONÉSA, Héroïse. *Paysages Français : une aventure photographique, 1984 - 2017*. Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2017. p.31

58. *Ibid.*, p.15-16

particulière dans leur figuration du territoire français. Ce fut un ensemble d'images, de visions et de perceptions qui forma une idée générale de ce qu'était le paysage à l'époque et ce qu'allait devenir le médium photographique en tant que mode de représentation.

Aussi, cette commande institutionnelle basa l'ensemble de la mission et les itinéraires des photographes, sur une expérience de terrain propre à chacun d'entre eux. Revendiquant « l'abandon d'une position scrutatrice et surplombante [...] au profit d'une expérience du paysage »⁵⁹, la DATAR apportait une attention particulière à ce que l'œuvre de chaque photographe soit la résultante d'une expérience spatiale et d'un engagement total du corps. Alors considérée plus seulement comme un médium de représentation, la photographie en devenant un art impliquant « de se confronter au territoire [...] d'en percevoir la physionomie, en saisir les rythmes, les aspérités »⁵⁹. Il ne s'agissait là, plus de regarder le paysage mais bien de l'habiter temporairement.

Pour chaque photographe, les clichés devenaient le fruit d'une expérience aussi personnelle qu'intérieure et les délais offerts par l'institution donnait au bon nombre d'entre eux, la possibilité de faire des allers-retours. Mettant à profit leurs sensations et leurs ressentis, ils se trouvaient parfois dans des « impasses qui permettaient à l'artiste d'éprouver intimement

*l'expérience de ce qui était vraiment en jeu »*⁶⁰ sur chacun des territoires et dans l'ensemble de la Mission.

S'opéra alors un changement de perception du paysage et une nouvelle construction culturelle était en cours: le médium photographique se présenta comme un moyen de figurer les aspects sous-jacents d'un territoire dont l'hétérogénéité était aussi à l'origine de la pluralité des approches. Dans cette mission, les photographes devaient, par leurs images, « permettre de rendre intelligible une expérience sensible tout en renouvelant la perception du territoire »⁶¹. Progressivement, la photographie devenait légitime en tant que procédé de représentation, de la même manière que le photographe devenait un artiste: cette vision commune changeante mena à un nouveau genre photographique à l'image du tournant culturel des années 1980.

59. BERTHO, Raphaële. CONÉSA, Héroïse. *Paysages Français : une aventure photographique, 1984 - 2017*. Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2017. p.16

60. DATAR. BERQUE, Augustin. *Paysages photographiques. En France, les années quatre-vingt*. Paris, Hazan, 1989. p.17

61. BERTHO, Raphaële. *La mission photographique de la DATAR : un laboratoire du paysage contemporain*. Paris, La Documentation Française DATAR, 2013. p.115

DE NOUVEAUX PAYSAGES, DES PHOTOGRAPHIES DE L'ORDINAIRE

Accompagnant les changements quant au statut de la photographie et de ses auteurs, le paysage ne fut plus irrémédiablement intemporel telle une image fixe, ou simplement cartographié en deux dimensions. Sa perception dépendait dès lors des images qui le représentaient et des méthodes d'expressions choisies par les auteurs. Le travail de la Mission photographique contribua à « *une prise de conscience de l'importance de la dimension sensible pour saisir le territoire* »⁶². Ce dernier était appréhendé d'une manière inédite et présentait de nouveau la capacité d'être perçu par le plus grand nombre. Les regards se tournèrent vers une veine sensible qui était transmise par des notions subjectives et artistiques du paysage, qui se révélèrent dans le sens où elles n'étaient pas saisies auparavant.

Ces nouvelles considérations, particulièrement axées vers le paysage et sa représentation, furent en totale rupture avec l'esthétique dominante depuis plusieurs décennies dans le monde de la photographie. Le retournement opéré par la Mission de la DATAR fut perçu comme « *l'assomption officielle d'une rupture avec une esthétique [...], pour aller vite le photo-journalisme à la française* »⁶³. Effectivement à l'époque et depuis les années 1930, ce genre photographique régissait quelque peu le monde de la représentation, impliquant une pratique et une esthétique qui semble-t-il, avait déjà donné le meilleur de leurs possibilités.

Dans ce genre représentatif, le public prêtait attention au cliché d'une icône ou d'un instant fort souvent relayé par toute la presse, tel fut le cas lors des manifestations de Mai 1968 avec Caroline de Bendern.

Ainsi, les clichés de presse laissèrent place aux paysages transformés: la commande institutionnelle se révéla être « *le lieu de gestation d'un véritable mouvement photographique du paysage, dont l'influence dépassa très tôt le cadre restreint de photographes engagés* »⁶⁴. Le genre se généralisera et la considération paysagère atteignit un cercle plus large que celui du monde de la photographie. A cette période, la France verra émerger une esthétique de l'ordinaire et du lieu commun, dont les banlieues pavillonnaires, les grands ensembles et les lieux inaperçus d'un centre-ville étriqué deviendront le sujet principal.

La figuration du monde contemporain changea pour une nouvelle représentation montrant les pratiques apparues avec la société de consommation des Trente Glorieuses. La construction d'un quotidien-type, la standardisation des modes de vies et l'apparition du « banal » furent les sujets de cette nouvelle photographie. Le paysage contemporain devint par conséquent « *une simple fenêtre sur le monde ordinaire* »⁶⁵, laissant de côté ses prétentions à imager un monde dans son ensemble.

62. BERTHO, Raphaële. *La mission photographique de la DATAR : un laboratoire du paysage contemporain*. Paris, La Documentation Française DATAR, 2013. p.139

63. DATAR. EVENO, Bernard. 1984 *La mission photographique de la Datar. Bulletin n°2*. Paris, Supplément de la revue Photographie, 1984. p.6

64. BERTHO, Raphaële. *La mission photographique de la DATAR : un laboratoire du paysage contemporain*. Paris, La Documentation Française DATAR, 2013. p.12-13

65. BERTHO, Raphaële. CONÉSA, Héloïse. BÉGOUT, Bruce. *Paysages Français : une aventure photographique, 1984 - 2017*. Paris, Bibliothèques Nationale de France, 2017. p.11



▲ © Raymond Depardon
Série «La ferme du Garet, dans la plaine de Mâcon», Mission photographique de la DATAR

66. BERTHO, Raphaële. *La mission photographique de la DATAR : un laboratoire du paysage contemporain*. Paris, La Documentation Française DATAR, 2013. p.115

67. *Ibid.*, p.131

La mise en images des espaces ordinaires ou autrement dit « banals », était alors au cœur de la représentation paysagère: le lieu commun ou bien quotidien était devenu la vision clef de ce nouveau paysage. Celui-ci présentait donc « *des zones pavillonnaires ou industrielles, des espaces de loisirs et de consommation, des espaces de transition, de transit, en quête d'identité* »⁶⁶. Par suite, figurer photographiquement devint une preuve de reconnaissance, au sens « prise de conscience » de l'existence de ces lieux, par les photographes puis par le plus grand nombre. Apprivoisant peu à peu les imaginaires, ces espaces jusqu'alors

inaperçus ou bien incompris devenaient ceux du quotidien, représentant un nouveau monde, ses transformations paysagère et architecturale et leurs enjeux.

En plus d'être l'illustration d'un paysage physique, ce genre photographique inédit rassembla des « *photographes montrant l'envers du décor de cette société de consommation et de loisir* »⁶⁷ qui était celle de l'époque. Les changements opérés sur le territoire et indirectement sur le paysage, les transformations urbaines et extensions des villes furent à l'image de la consommation



68. BERTHO, Raphaële. La mission photographique de la DATAR : un laboratoire du paysage contemporain. Paris, La Documentation Française DATAR, 2013. p.68

◀ © Despatin & Gobeli
Série « Portraits de Français »,
Mission photographique de
la DATAR

de masse apparue à la « glorieuse » époque. Alors, le paysage et sa perception commune furent l'objet d'une profonde métamorphose tandis que, la place du sujet humain dans la photographie était en pleine évolution.

Dans cette société où l'économie et la rentabilité menaient la danse, l'Homme était au centre des préoccupations, entièrement dans le viseur de la société de consommation. Etant le moteur de la chaîne d'usage, c'était lui qui consommait et à la fois produisait, habitait et construisait. Un cercle, qui fut vertueux pendant une trentaine d'années, s'était mis en place et demeurait dans les mœurs de la société. Le sujet humain devint presque un outil de la consommation et l'évolution du genre photographique laissa transparaître cette idée.

Effectivement, avant la naissance de cette prise de conscience du paysage et de l'importance de sa temporalité, les indicateurs de temps étaient souvent écartés des clichés du style documentaire, les dénudant de tout cadre géographique ou temporel. C'est pourquoi, cette époque photographique, des années 1930 aux années 1980, fut particulièrement « marquée par la distance au sujet, la frontalité de la prise de vue et la précision des clichés »⁶⁸. Suggérant une certaine intemporalité et neutralité de l'image, ces photographies de carte postale étaient presque la seule image que l'on divulguait au grand public.

Cependant, avec la Mission photographique de la DATAR et l'arrivée du nouveau genre paysager, le sujet prit une autre place au sein de l'image et le peuple français vit apparaître les personnages dans leur contexte quotidien, donnant une temporalité à la représentation. C'est ainsi que dans les années 1980, « les photographes tournaient leurs objectifs vers les scènes de vie urbaine, en se focalisant sur la façon dont l'homme s'inscrit dans son environnement »⁶⁸. La série Portraits de Français en 1984 de Despatin & Gobeli en est le parfait exemple. Ces deux photographes engagés dans la Mission, centrèrent leurs objectifs sur les français dans leur environnement quotidien, souhaitant aussi mettre en avant l'évolution du monde du travail et de ses conditions. Alors même si la Mission photographique de la DATAR donna naissance à de nouvelles images de la France et accomplit ses objectifs de « recréer une culture du paysage », certains dénoncèrent les résultats de cette commande.

UN RÉSULTAT CRITIQUÉ, UNE VOLONTÉ DE PERDURER

La Mission photographique de la DATAR se présenta, à l'époque de sa réalisation, comme la première commande de ce type-là. Entièrement inédite, tant pour son ampleur que le sujet de sa photographie, elle eut le bénéfice de sa notoriété et fut médiatisée avant même qu'elle n'ait démarrée. Ses ambitions, ses objectifs et ses moyens furent communiqués au plus grand nombre par le biais, tout d'abord, de la presse écrite à diverses échelles. Ainsi, « *la Mission bénéficie d'une audience nationale et internationale qui lui permet de promouvoir ses ambitions tant artistiques que culturelles* »⁶⁹ et de questionner la population sur les images du paysage et la place de la photographie dans le champ artistique.

Plusieurs ouvrages furent publiés, des bulletins hors-série de la revue Photographie permirent de relayer les objectifs visés par les directeurs de la Mission, mais aussi les moyens techniques employés par les photographes. Les informations étaient plus facilement accessibles et la DATAR tenta de sensibiliser les populations à la cause du paysage et à la recherche qu'elle menait avec cette commande. A mi-parcours, un ouvrage fut publié sous le titre de Paysages Photographie, travaux en cours, 1984-1988, présentant les premières séries de clichés des vingt-huit photographes engagés. Aussi, une exposition sera réalisée à la Bibliothèque Nationale de France et, en 1985, l'INA et FR3 produisirent une série de douze films entièrement consacrés au projet, nommés Territoires photographiques. Les meneurs de la commande institutionnelle

affichaient la volonté d'une large diffusion de leurs actions et semblaient faire la promesse d'une publication à grande échelle à la fin de la Mission.

Néanmoins, ses intentions furent rapidement freinées et par exemple, le site web qui projetait d'être mis en place ne vit jamais le jour, contraint par les capacités techniques réduites de l'époque. Les difficultés de publications ne relevaient donc pas d'une absence de volonté, comme ce fut le cas pour la Mission Héliographique au siècle précédent, mais bien d'autres contraintes qui entraient en jeu. C'est ainsi que « *les exigences de conservation et les limitations de diffusions liées aux droits de l'auteur s'avéraient de puissants freins à la politique de diffusion envisagée initialement.* »⁷⁰. Les photographes, auteurs et propriétaires de leurs œuvres restaient maîtres de celles-ci tant qu'ils ne les avaient pas cédées, et le matériel utilisé à la fin du XX^{ème} siècle ne permettait pas aisément la numérisation des images. Finalement, un ouvrage global sera publié en 1989 et une exposition sera mise en place à la Bibliothèque Nationale de France. Cependant, un certain nombre de personnes émirent des réserves quant au résultat présenté, en comparaison avec les ambitions qui avaient été vendues.

Effectivement à la publication des premiers clichés puis de l'ouvrage final, la Mission photographique reçut plusieurs critiques la positionnant en créatrice d'un nouveau genre

69. BERTHO, Raphaële. *La mission photographique de la DATAR : un laboratoire du paysage contemporain*. Paris, La Documentation Française DATAR, 2013. p.33

70. *Ibid.*, p.36



▲ © Jean-Louis Garnell
Série «Chantiers, paysages en transformation», Mission photographique de la DATAR

photographique qui pointait les imperfections du paysage liées aux changements brutaux des Trente Glorieuses. Plusieurs commentateurs, qui paraissaient ne pas avoir acceptés la vision de ce qu'était leur environnement et donc évacuant une certaine prise de conscience, évoquèrent rapidement que le résultat était « *une manifestation de l'existence d'une « crise » du paysage* »⁷¹.

Un corps de métier, plus spécialisé dans la construction et la représentation du paysage fut lui aussi à l'origine de vives réactions. Il s'agissait des aménageurs de l'époque qui citaient une particulière « *déception quant à l'image renvoyée [...] sur leurs actions* »⁷¹. Ils jugeaient que la représentation du paysage était trop partielle

et aiguillée, s'approchant, selon certains, de la caricature. Ces derniers s'attendaient à une mise en valeur du travail effectué durant les Trente Glorieuses et estimaient alors que la commande institutionnelle ne rendait pas compte de l'aménagement des villes sous leur meilleur angle.

Au final, si la Mission photographique de la DATAR ne fut pas gratifiée des éloges probablement attendus par les directeurs et les photographes, elle fut tout de même une réussite, dans le sens où elle plaça le paysage et sa représentation au cœur d'un débat national. Les photographies livrées permirent d'« *élargir le cercle de la réflexion autour de sa définition contemporaine* »⁷¹ et elles participèrent à « *une*

71. BERTHO, Raphaële. *La mission photographique de la DATAR : un laboratoire du paysage contemporain*. Paris, La Documentation Française DATAR, 2013. p.119

prise de conscience collective de la qualité des paysages »⁷², de leur dimension sensible et des menaces qui pesaient sur eux. C'est pourquoi, l'institution à l'origine de la commande souhaita faire perdurer ses réflexions et diffuser plus amplement son discours sur le paysage.

Ainsi, pendant et après la Mission, la DATAR veilla à diffuser les aspects techniques de la photographie mais aussi les points législatifs de sa diffusion, en poursuivant son but de faciliter la reproduction et la multiplication d'une telle opération. Ensuite, elle soutiendra « la mise en place de structures et d'événements culturels, contribuant par là, à l'attractivité des territoires »⁷³ et tentant d'orienter l'action nationale vers un intérêt culturel qui s'affirmera dans les années 1990.

Par ailleurs les directeurs de la Mission, Bernard Latarjet et François Hers, attribuèrent tout son rôle d'amorçage à cette opération, en cherchant à faire perdurer la vague de prise de conscience vis-à-vis du paysage et de sa représentation. L'idée était donc de soutenir le déclenchement de missions photographiques à une échelle plus locale et de mettre en place des partenariats. Alors, ce fut « aux collectivités territoriales que s'adressèrent les responsables de la Mission, accompagnant le mouvement de décentralisation à l'œuvre au début des années 1980 »⁷⁴. Quelques missions ont vu ainsi le jour en Bretagne, en Lorraine ainsi que dans les Pyrénées: cependant, il fut difficile d'établir une

rupture avec le parrainage de la DATAR et ce n'est que des années plus tard, que l'Etat entama une politique patrimoniale par le biais du Ministère de la Culture.

Progressivement, le champ d'action de la DATAR s'étendait à divers domaines, d'abord industriels puis tertiaires. Et plusieurs partenariats furent mis en place avec notamment, la Société Nationale des Chemins de Fer et la Direction des Routes: ces derniers permirent le développement de plusieurs travaux de photographes comme celui de Sophie Ristelhueber⁷⁵ et François Hers.

En conclusion, la Mission photographique de la DATAR affirma donc sa posture de mythe et marqua les esprits tout autant que sa précédente qui était « héliographique ». Elle fit avancer le processus de légitimation de la photographie en tant que médium et posa de grandes questions quant à la représentation du paysage et de l'architecture. Depuis la fin du XX^{ème} siècle, de nombreuses missions photographiques s'inspirèrent des codes véhiculés par ces deux exemples historiques, et cherchèrent à les mettre en avant tout en s'émancipant, le plus souvent, de toute commande institutionnelle.

© Sophie Ristelhueber
Série «Ouvrages d'art et paysage, en montagne»,
Mission photographique de
la DATAR

72. DATAR. BERQUE, Augustin. *Paysages photographiques. En France, les années quatre-vingt*, Paris, Hazan, 1989, p.48

73. BERTHO, Raphaële. *La mission photographique de la DATAR : un laboratoire du paysage contemporain*. Paris, La Documentation Française DATAR, 2013. p.26

74. *Ibid*, p.27

75. La série «Tracks» de Sophie Ristelhueber





PARTIE 1.3

**-DEPUIS LA DATAR-
LES AUTRES MISSIONS:
RÉ-EXPLORATION DU MÉDIUM**

LA PHOTOGRAPHIE
POUR UNE EXPÉRIMENTATION
DU TERRITOIRE

D'AUTRES MISSIONS, L'HISTOIRE CONTINUE

Après la publication et la large médiatisation de la Mission de la DATAR, la France connut un tournant et les politiques prirent dès lors en considération la diversité du paysage et du patrimoine. De nouvelles missions photographiques virent le jour à la toute fin du XX^{ème} siècle et dans la première décennie du XXI^{ème}. Les méthodes et les conditions de ces nouvelles expéditions évoluèrent au fur et à mesure que la société et ses intérêts changeaient. Ces quelques missions furent alors l'occasion de ré-explore le procédé photographique tout en expérimentant le territoire.

Au milieu des années 1980, le paysage se positionna comme un élément central dans l'intérêt commun français et la photographie se dota alors d'un statut d'enjeu politique. De nombreuses missions photographiques furent lancées, permettant de rendre compte des mutations du paysage français tout en ayant un rôle d'« *indicateur concernant les niveaux d'engagement des pouvoirs publics en faveur du lien entre art et territoire* »⁷⁶. La ferveur naissante autour de cette nouvelle notion paysagère se présenta comme le reflet d'une prise de conscience générale et le paysage fut ainsi le « *portrait, de la nation comme de ses citoyens, consacrant une esthétique de la relation et du dialogue à même de faire jaillir cette conscience collective* »⁷⁷.

En Janvier 1993, la *Loi Paysage* a été mise en place dans le but de protéger et de mettre en valeur les paysages tant urbains que

ruraux, qu'ils relèvent d'un caractère commun ou exceptionnel. Elle vint compléter la *Loi Montagne* et la *Loi Littoral* qui, comme leurs noms l'indiquent, assuraient la protection des territoires de ces deux types. Cette *Loi Paysage* s'adressait alors aux institutions en charge de la gestion du paysage et des aménagements urbanistiques et architecturaux. Celle-ci connu de nombreuses évolutions qui permettaient d'affiner la définition de la notion de « paysage », impliquée par la suite dans d'autres projets de lois comme celle sur la biodiversité.

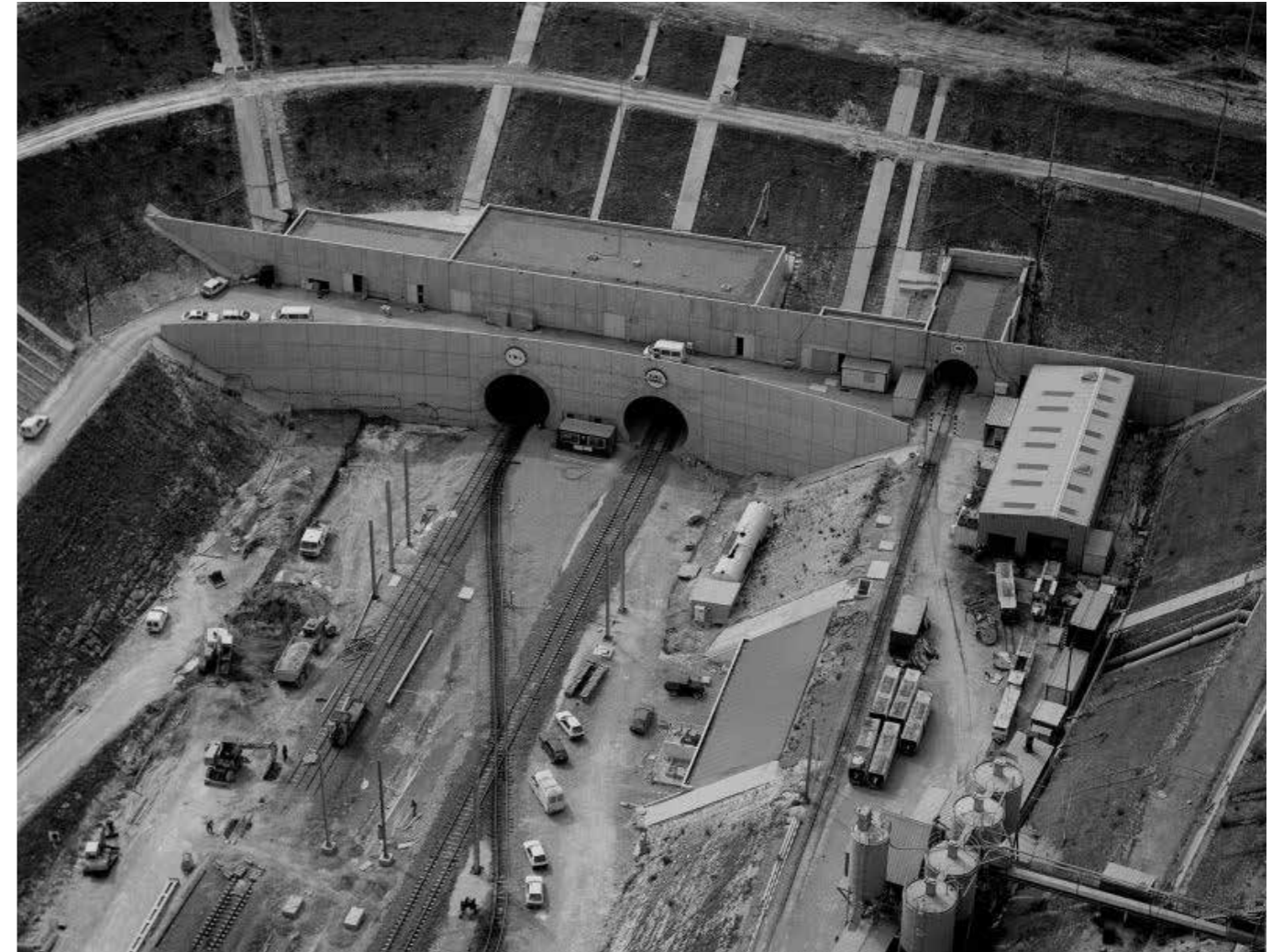
Quelques années plus tard, et comme nouveau témoignage d'engagement, la Convention Européenne du Paysage vit le jour en Octobre 2000 avec le statut de « traité du Conseil de l'Europe ». Impliquant plusieurs nations, elle impacta les politiques de gestion du paysage à une échelle plus importante que celle du territoire français. Elle entra en vigueur en juillet 2006 en France, avec pour objectif de prendre en compte et de protéger les paysages, tout en clarifiant la notion qui s'y rattache. A l'époque, le paysage est alors considéré comme un caractère d'utilité sociale qui influence grandement le cadre de vie de la population.

Ce fut donc assez naturellement que d'autres missions photographiques émergèrent de la commande institutionnelle, avant même que la Mission de la DATAR ne soit achevée. Effectivement, en 1985, le Conservatoire du Littoral⁷⁸ engagea une commande photographique dont les premières campagnes

76. BERTHO, Raphaële. CONÉSA, Héroïse. HENGEL, Laurence. *Paysages Français : une aventure photographique, 1984 - 2017*. Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2017. p.7

77. *Ibid.*, p.191

78. Aussi appelé le Conservatoire de l'espace littoral et des rivages lacustres. Fondé en 1975, c'est établissement public administratif national français qui n'a pas d'équivalent dans un autre pays européen.



▲ © Marilyn Bridges
Entrée du tunnel sous la Manche, Coquelles, 1992

79. BERTHO, Raphaële. CONÉSA, Héroïse. *Paysages Français : une aventure photographique, 1984 - 2017*. Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2017. p.87

80. Président du Centre Régional de la photographie Nord-Pas-de-Calais, à l'époque.

81. BERTHO, Raphaële. CONÉSA, Héroïse. *Paysages Français : une aventure photographique, 1984 - 2017*. Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2017. p.88

82. *Ibid.*, p.89

furent en partenariat avec la DATAR. L'objectif était ainsi de « *célébrer la beauté des espaces remarquables protégés par cette institution depuis 1975* »⁷⁹. Ce fut aussi l'occasion de mettre en avant le caractère artistique de la photographie et sa capacité à retransmettre la sensibilité d'un paysage. Dans les premiers temps, ce seront certains des photographes de la DATAR qui furent engagés et petit à petit d'autres se joindront à la liste, menant ensemble une campagne qui existe encore aujourd'hui. Par ailleurs, entre 1986 et 2006, la DATAR sera à l'origine d'une autre mission photographique nommée *Transmanche*. Cette dernière, dirigée par Pierre Devin⁸⁰ (1946-), fut mise en œuvre pour accompagner « *les transformations*

causées par « le chantier du siècle », celui du tunnel sous la Manche dont le lancement a été officialisé conjointement en Janvier 1986 par les dirigeants français et britanniques »⁸¹. Ainsi, les commandes étaient passées par le Centre Régional de la Photographie du Nord-pas-de-Calais, à vingt-huit photographes qui examinèrent les répercussions de ce chantier pendant la vingtaine d'années qu'il dura.

Plus récemment, entre 2002 et 2009, la France vit apparaître la mission photographique *Euroméditerranée* qui avait pour objectif « *de suivre une autre rénovation urbaine, de plus grande ampleur cette fois, celle de la ville de Marseille* »⁸². Ce projet, initialement engagé par



◀ © Brigitte Brauer
Marseille (866-07), 2003,
Mission Euroméditerranée

83. L'Établissement Public d'Aménagement Euroméditerranée, la ville de Marseille, le Centre National d'Arts Plastiques et la Direction Régionale des Affaires Culturelles Provence-Alpes-Côte d'Azur

84. BAILLY, Jean-Christophe. COMMENT, Bernard. *France(s) territoire liquide : collectif de photographes*. Paris, Seuil, 2014. p.4
« Quatre photographes se sont rencontrés autour de ce projet: Jérôme Brézillon, (décédé entre-temps, et à qui l'ensemble de la mission est dédié), Fred Delangle, Cédric Delsaux et Patrick Messina. »

85. BERTHO, Raphaële. CONESA, Héloïse. *Paysages Français : une aventure photographique, 1984 - 2017*. Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2017. p.191

86. BAILLY, Jean-Christophe. COMMENT, Bernard. *France(s) territoire liquide : collectif de photographes*. Paris, Seuil, 2014. p.4

87. *Ibid.*, p.19

trois institutions⁸³, eut pour intention de faire appel à plusieurs photographes qui se devaient de réaliser un travail d'auteur sur les zones en transformation, tout au long du chantier. Ces missions photographiques, qui ciblaient un espace plus ou moins prédéfini à l'instant de la commande, se distinguaient largement de leur future semblable, intitulée *France(s) territoire liquide*, tant pour leur aspect commanditaire que pour les cibles photographiées.

En effet, la mission France(s) Territoire Liquide, qui débuta en 2011, fut une expédition entièrement affranchie de toute commande institutionnelle, tout en s'inspirant de la tradition laissée par ses précédentes. Issue d'une volonté indépendante construite autour de la pensée commune de quatre photographes et d'un directeur artistique⁸⁴, elle réunit quarante-trois photographes de terrain qui sillonnèrent le territoire français pendant trois ans et s'organisèrent tel un collectif de professionnels. Tout de même soutenue plus tard par le Ministère de la Culture et de la Communication et par la DATAR, cette initiative indépendante contribua largement « à construire une vision plurielle et définitivement contemporaine du territoire français »⁸⁵.

C'est donc une approche conceptuelle du paysage devenu territoire, qui nourrissait les photographes d'un « désir d'appréhender les réalités contemporaines de leur pays, de percevoir ses élans, ses lignes de fracture, ses mélanges, ses espaces naturels ou urbains, ses

*recoins, ses sommets, ses relais, ses évolutions, ses subtilités, ses complexités, ses habitudes, ses modes d'habitations, ses virtualités »*⁸⁶. Le « paysage » était alors un ensemble de complexités singulières et sa définition en devenait plus large, incluant un ensemble de paramètres sensibles jusqu'alors souvent ignorés. Les quarante-trois professionnels interrogeaient les limites, tant physiques que conceptuelles, du territoire et de la photographie.

Par leur manière de percevoir l'environnement, ces artistes ouvrirent la voie vers une notion de « liquidité » du territoire dont chaque lieu serait poreux, abolissant les frontières physiques ou bien mentales autour du paysage et des arts. Dans cette démarche très libre et artistique, les photographes furent engagés au fur et à mesure de la mission, et chacun explora un aspect du territoire qui lui tenait à cœur. Il s'agira alors « d'une série discontinue de prélèvements »⁸⁷ ayant pour but d'affirmer que les perceptions du territoire ne sont pas figées, qu'il n'existe pas une seule et bonne manière d'appréhender le paysage. Les protagonistes de cette mission et des précédentes du même siècle, firent évoluer le statut du photographe en tant qu'individu au sein d'un groupe tout comme au sein de la société, et transformèrent le rôle qu'il portait dans la représentation du paysage et de l'architecture.

DES PHOTOGRAPHES INITIATEURS, DES PHOTOGRAPHES INDÉPENDANTS

En outre, et comme énoncé précédemment, l'aventure *France(s) territoire liquide* fut initiée par quatre photographes: Jérôme Brézillon, Fred Delangle, Cédric Delsaux et Patrick Messina; qui partageaient une idée commune autour de la notion de paysage et de ses possibles représentations. Ces derniers eurent « la merveilleuse idée de confier la direction artistique du projet à un anglais, Paul Wombell, critique et commissaire d'exposition de réputation internationale »⁸⁸. Cette décision fut rapidement qualifiée de « geste de décentrement »⁸⁸, ayant pour but de laisser la main à une personnalité pleinement impliquée dans la sensibilité du monde artistique.

Progressivement, les quatre initiateurs de l'expérience agrégèrent autour de leur projet les quarante-trois photographes devenus par suite, les acteurs principaux de ce qu'on appellera « FTL ». Ils choisissaient certains photographes pour leur travail reconnu, mais accueillaient aussi « des recherches parfois tâtonnantes pour les intégrer dans leur démarche jamais systématique, ouverte aux surprises et aux audaces »⁸⁹. Cet ensemble constituait donc un nuage de pensées et de perceptions du territoire français qui, mêlées à une touche artistique, participa entièrement à la construction de l'image du paysage la plus contemporaine connue à ce jour.

C'est ainsi que les rencontres régulières entre Paul Wombell et les artistes poussèrent chaque démarche au meilleur de leur

expression, tout en invitant ces derniers à écrire un texte dévoilant les « sentiers » de leur création. Les photographes évoluaient alors individuellement, sans aucune nécessité d'être en accord avec le travail des autres participants. La mission *France(s) territoire liquide* suggéra par cela « l'avènement non pas d'une communauté mais bien plutôt d'un « être avec », « [...] un être-ensemble sans assemblage »⁹⁰, où les photographes n'étaient plus seulement libres dans leurs travaux comme lors de la DATAR, mais entreprenaient un travail collaboratif et aucunement tracé préalablement.

A partir du XX^{ème} siècle, à l'image du mouvement initié par la Mission photographique de la DATAR, la photographie devint progressivement une question d'expérience et de parcours du territoire. Déjà au cours de cette grande mission, une série de films, qui lui était totalement dédiée, fut produite autour de cette notion d'expérimentation. Lors de l'expédition FTL, l'ensemble des photographes étaient suivis par Sylvain Martin⁹¹, sur tous les terrains et dans toutes les conditions climatiques. Ce parcours aboutit à une série de reportages mettant en scène chaque photographe⁹², faisant entièrement partie prenante du paysage et qui, en voix off, expliquaient leur projet.

Ainsi, l'Homme n'était plus dans une démarche de possession du territoire et il abandonnait progressivement « sa position de domination sur le monde »⁹³: position qui s'était installée

88. BERTHO, Raphaële. CONÉSA, Héroïse. *Paysages Français : une aventure photographique*, 1984 – 2017. Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2017. p.191

89. BAILLY, Jean-Christophe. *France(s) territoire liquide : collectif de photographes*. Paris, Seuil, 2014. p.19

90. BERTHO, Raphaële. CONÉSA, Héroïse. *Paysages Français : une aventure photographique*, 1984 – 2017. Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2017. p.16

91. Réalisateur, infographiste et enseignant français qui a illustré les photographes en action, pendant toute la durée de la mission

92. Ces reportages se trouvent sur vimeo, sur la chaîne de la BNF, chacun dure environ 10 à 15 minutes et retrace le parcours réflexif et photographique de chaque protagoniste.

93. ANDRIES, Gabrielle. SICARD, Monique. CRASSON, Aurèle. ERHMAN, Sabine. *La Fabrique photographique des paysages*. Paris, Hermann, 2017. p.38-39



▲ © Cédric Delsaux
Rhône-Alpes,
France(s) territoire liquide,
2010

lorsque le sujet fut écarté de l'image et que le regard en devint plus global et distancé. Les photographes habitaient le paysage par leur présence et ils enclenchèrent l'« abandon d'une position scrutatrice et surplombante [...] au profit d'une expérience du paysage »⁹⁴. Leurs passages étaient temporaires et construisaient l'image qui faisait état d'un instant de chaque territoire représenté.

A cet effet, l'habité de quelque forme qu'il soit, devint un sujet et un processus de la photographie contemporaine. Il s'agit donc là « d'observer les relations plurielles et sans cesse renouvelées que chacun établit avec l'écoumène, [...] avec en corollaire la façon dont

les photographes choisissaient d'habiter leur création photographique »⁹⁵. La photographie devint donc une manière d'habiter le paysage par l'expérience, tout comme les photographes s'intéressèrent aux façons dont l'Homme occupait les territoires. C'est de cette manière que l'humain prit place dans le paysage et que l'auteur laissa entrevoir son implication dans l'image.

Par conséquent, la photographie en vint à soulever les nouvelles problématiques de la société, conférant à l'image le statut d'objet politique. Déjà au cours des différentes missions présentées précédemment, les

94. BERTHO, Raphaële. CONÉSA, Héroïse. *Paysages Français : une aventure photographique*, 1984 – 2017. Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2017. p.15

95. BAILLY, Jean-Christophe. COMMENT, Bernard. *France(s) territoire liquide : collectif de photographes*, p.14. Paris, Seuil, 2014. p.4



◀ © Jérôme Brézillon
France(s) territoire liquide,
2010

96. BAILLY, Jean-Christophe.
COMMENT, Bernard.
France(s) territoire liquide :
collectif de photographes,
p.14. Paris, Seuil, 2014. p.4

97. BERTHO, Raphaële.
CONÉSA, Héroïse. Paysages
Français : une aventure
photographique, 1984 –
2017. Paris, Bibliothèque
Nationale de France, 2017.
p.87

photographes donnèrent un caractère politisé à la photographie de paysage en prétendant offrir un cadre de vue à la société, une fenêtre sur les problématiques de leur temps. Il fut alors possible d'affirmer que cette pratique était « *l'art ou le média qui aura eu le plus d'incidences directes sur la considération que nous avons pour le paysage* »⁹⁶, ayant montré une efficacité indéniable à motiver la préservation et la conservation, à transformer les relations entre population et territoire.

Si auparavant les institutions s'occupaient de lier politique et représentation du paysage, dans le cadre de la mission *FTL*, ce fut à chaque photographe de défendre ses propres motivations artistiques et souvent politiques. Tandis que la Commission des Monuments Historiques eut pour but de mettre en valeur le patrimoine français au milieu du XIX^{ème} siècle, que le Conservatoire du Littoral visait la protection des rivages les plus naturels; les photographes de cette mission contemporaine eurent usage de leur art pour dénoncer ou pointer de manière poétique divers aspects du territoire français.

Aussi, le médium photographique fut développé pour faire face « à un sentiment de perte inéluctable, [...] afin de faire du paysage un véritable « lieu de mémoire » »⁹⁷ et au fil du temps, il en vint à questionner les problématiques et enjeux chaque l'actualité. La mission *France(s) territoire liquide*, tout comme celle du Conservatoire du Littoral ou bien la

mission photographique *Euroméditerranée*, tentèrent de pousser la réflexion des politiques et du grand public sur des thèmes qu'elles jugeaient primordiales dans l'aménagement du territoire. En ce sens, l'image se présentait déjà comme un médium de représentation doté d'une influence facilitée et la France voyait apparaître une démultiplication des sujets abordés, en lien direct avec la fragmentation progressive du paysage et de ses enjeux.

UN PAYSAGE CONTEMPORAIN, UN TERRITOIRE FRACTIONNÉ

Au fil des différentes missions photographiques présentées, et plus particulièrement depuis la fin des années 1980, le médium photographique opéra un changement de discours, passant de la notion de « paysage » à celle de « territoire ». Si les deux sont aujourd'hui définis comme une « étendue spatiale », le premier est aussi qualifié de « vue d'ensemble » dont les limites sont celles du cadrage, tandis que le second est régi par des limites juridiques et administratives qui sous-entendent une dimension identitaire.

Le glissement qui s'effectua du « paysage » au « territoire » résultait aussi d'un basculement d'intérêts : concernant l'importance du point de vue, l'esthétisme mais aussi le cadrage et la composition. Dès lors, la photographie accorda un attachement tout particulier à faire apparaître les usages de l'espace, donnant ainsi un « fond » à l'image. Ce changement connotait « *un glissement : celui de la prééminence du point de vue vers la présence des pratiques et de l'usage* »⁹⁸. Par conséquent, photographier le paysage revint à photographier le territoire, entendu comme un paysage habité d'usagers et de leurs pratiques.

Aussi, lorsque la dimension territoriale se glissa dans la pratique photographique, il y eut une fluctuation concernant le point de vue des auteurs, allant ainsi « *d'une perception singulière vers une construction nécessairement collective et partagée* »⁹⁸. Le médium photographique et la représentation du territoire relevèrent dès lors d'un travail entièrement collectif et non plus

d'une vision dont l'angle était unique. Autrement dit, la mise en commun des regards se présenta comme un enjeu majeur pour figurer la France dans sa diversité.

Effectivement, avec les nouveaux modèles économiques, le paysage français devint progressivement un territoire en perpétuelle évolution. De nouvelles pratiques, émergées avec le libéralisme et la consommation de masse, entraînèrent une évolution des paysages aussi rapide que les changements de la société. Cette évolution, animé par un souci de développement continu, vit apparaître de nouvelles technologies et une rapidité de transmissions qui effacèrent presque les frontières, permettant alors un transfert des modèles de représentations et une accélération des transformations.

Une nouvelle définition du paysage se dégagait, il fut qualifié de « *complexe, façonné par le temps et les usages, le permanent et l'éphémère* »⁹⁹. Les métamorphoses devenues quasiment permanentes se retranscrivaient principalement au travers de la notion d'habité : les usages du paysage induisaient sa transformation et celui-ci s'adaptait aux besoins par le biais des aménagements urbains et architecturaux. Accumulant ainsi les époques et représentant une démultiplication des modes d'habités, le paysage était dit « *social, construit par ceux qui l'habitent, [...] marqué par des usages, des habitudes* »¹⁰⁰.

98. BERTHO, Raphaële. CONÉSA, Héroïse. *Paysages Français : une aventure photographique, 1984 - 2017*. Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2017. p.13

99. BERTHO, Raphaële. CONÉSA, Héroïse. *Paysages Français : une aventure photographique, 1984 - 2017*. Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2017. p.141

100. ANDRIES, Gabrielle. SICARD, Monique. CRASSON, Aurèle. *La Fabrique photographique des paysages*. Paris, Hermann, 2017. p.20

© Emmanuel Pinard
Série « *Traverse du moulin de la Villette* », 2002-2003,
Mission Euroméditerranée





En outre, le paysage était présenté comme un « *espace en avenir permanent* »¹⁰¹ dont les règles et valeurs n'avaient rien de pérennes. Il était alors évident que la représentation des périodes de changements s'avérait primordiale, impliquant une prise en compte des différentes temporalités et de leurs contextes respectifs. Le paysage, devenu territoire, était en réalité la somme de transformations survenues dans le temps, dont la périodicité ne pouvait être négligée lors de son analyse. La complexité liée aux nombreux changements sociaux et à la multitude d'usages qui en découlent, forma un territoire fractionné aux facettes variées.

A partir de ce moment-là, la réalité contemporaine eut diverses images qui suivirent son évolution perpétuelle en terme d'usages et d'habités. Différentes représentations se mettaient donc en place et en quelque sorte, plusieurs paysages voyaient le jour sur un même territoire, celui de la France. Ce dernier fut dès lors fractionné, laissant entrevoir « *ses élans, ses lignes de fracture, ses mélanges, ses espaces naturels ou urbains, ses recoins, ses sommets, ses relais, ses évolutions, ses subtilités, ses complexités, ses habitudes, ses modes d'habitation, ses virtualités* »¹⁰².

Il ne s'agissait donc pas d'une somme de propriétés mais plutôt d'un ensemble disparate d'éléments parfois inachevés. Cette conception du territoire se rapprochait donc de la notion de « liquidité » véhiculée lors de la mission *France(s) territoire liquide* : le paysage était devenu

poreux et les éléments qui s'y entremêlaient ne possédaient pas de fin prescrite. La multiplicité d'aspects laissés par le temps, témoignait du fractionnement tant spatial que temporel de ce que l'on qualifiait alors de « territoire ».

Ainsi l'existant, qui autrefois avait une valeur de distinction, « *exista partout, il n'y avait rien d'autre que lui* »¹⁰². Et ses diverses manières de se présenter lui permirent « *d'exister nulle part de la même façon* »¹⁰², laissant alors une multiplicité d'existants se construire et par conséquent, un fractionnement du territoire s'opérer. « *Aucun des points de la trame de passé, de présent et d'avenir qui le constitue n'est identique* »¹⁰² et cela avait induit une démultiplication des images qui représentaient une société plurielle.

101. BAILLY, Jean-Christophe. COMMENT, Bernard. *France(s) territoire liquide : collectif de photographes*. Paris, Seuil, 2014. p.12-13

102. *Ibid.*, p.4

DES IMAGES MULTIPLES, UNE PHOTOGRAPHIE DE SOCIÉTÉ

A l'aube du XXI^{ème} siècle, la photographie devint un médium pour représenter la société: le paysage passait déjà par la notion d'habités et d'usages, et le thème du lieu commun animait diverses séries de clichés. A partir de cette période, représenter le paysage résultait, le plus souvent, à représenter la vie de la société ou bien les traces qu'elle avait laissées. L'image n'était plus seulement une figuration descriptive du paysage français mais elle sous-entendait des caractéristiques liées aux fonctionnements de la société, elle donnait « *les clés pour comprendre les évolutions de la France mais aussi celle de sa mise en image* »¹⁰³.

C'est ainsi que la représentation était devenu une sorte de finalité dans l'analyse que les photographes pouvaient faire de leur société. Selon Augustin Berque, il existait une notion de « *transition paysagère* »¹⁰⁴, correspondant au processus d'analyse du paysage par la société qui l'habite. Cette dernière prendrait une distance vis-à-vis de son milieu, avant d'en redonner le sens par la représentation et ici, par la photographie. Cet art serait donc devenu une manière d'intellectualiser le territoire et ainsi d'analyser la société dans sa représentation.

Ce même géographe, parla alors de « *société de paysagement* » qu'il définissait par « *une société devenue consciente de son propre regard, encline à orchestrer la qualité des ambiances, à élaborer l'harmonie spatio-temporelle des formes* »¹⁰⁴. Par la photographie, la société devenait consciente de son propre regard sur son environnement et était donc plus apte

à gérer l'image qu'elle souhaitait en donner. Alors, l'art de la représentation d'un territoire se révéla être un médium d'analyse et de figuration des mœurs de la société.

C'est pourquoi, dès la Mission photographique de la DATAR, apparut une vision kaléidoscopique du pays, à l'image de la société et du territoire français de l'époque. Cette vision fut par définition, celle d'« *un instrument réfléchissant à l'infini et en couleurs la lumière extérieure* »¹⁰⁵, le kaléidoscope. Il représentait la possibilité de produire un nombre infini d'images portant sur un espace dont le nombre d'éléments était « fini ». Dans la première décennie du XX^{ème} siècle, apparaissaient alors « *des images fragmentées en perpétuelle recomposition* »¹⁰⁶, tel le territoire français rythmé par un cycle incessant de changements.

La référence à cet outil de démultiplication évoquait alors l'abondance d'images paysagères qui naissaient à l'époque: il ne s'agissait plus de campagnes ou villes mais bel et bien, de déclinaisons de ruralités et d'urbanités. Le paysage était devenu multiple et « *à l'entrée du millénaire, une vision totalisante, panoramique sembla inexorablement s'échapper* »¹⁰⁶. L'image identitaire et unique de la France fut définitivement effacée au profit de cette vision kaléidoscopique du paysage.

Par ailleurs, la notion de multiplicité à laquelle le kaléidoscope fait référence, fut aussi une

103. BERTHO, Raphaële. CONÉSA, Héroïse. ENGEL, Laurence. *Paysages Français : une aventure photographique, 1984 - 2017*. Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2017. p.7

104. DATAR. BERQUE, Augustin. *Paysages photographiques. En France, les années quatre-vingt*. Paris, Hazan, 1989. p.46

105. Définition de la page wikipédia au nom de «kaléidoscope»

106. BERTHO, Raphaële. CONÉSA, Héroïse. *Paysages Français : une aventure photographique, 1984 - 2017*. Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2017. p.11



▲ © Patrick Messina
Golfe du Morbihan, France(s)
territoire liquide, 2010

affaire de temporalité. La multiplication des images découlait de l'évolution des « normes » photographiques véhiculées par les différentes missions de ces derniers siècles. La kaléidoscopie, souvent associée à la représentation du territoire français, était avant tout l'histoire « *d'un médium: la photographie, d'un sujet: le territoire et son identité, et d'un genre: le paysage* »¹⁰⁷. Ainsi, elle était dû à la démultiplication des paysages elle-même induite par d'innombrables changements dans le temps, qui menèrent à une adaptation des méthodes photographiques.

Effectivement, lors de la Mission héliographique de 1851, les temps de pause pour saisir une image étaient particulièrement longs puisque le cadrage et la composition avaient une importance particulière, d'autant qu'il fallait faire en sorte qu'aucun sujet humain ne soit présent devant le monument. Tandis que pour la Mission photographique de la DATAR, c'était la réflexion autour de la démarche souhaitée et l'exploration du terrain qui rallongeait le temps d'accomplissement d'un cliché.

107. BAILLY, Jean-Christophe. *France(s) territoire liquide : collectif de photographes* Paris, Seuil, 2014. p.18-19



▲ © Harry Gruyaert
Série «Les Trois Baies», Plage
de Berck, 2007, Conservatoire
du Littoral

Avec les plus récentes missions photographiques, le monde de la photographie vit se « *remplacer une logique de séquences longues par une sorte de ligne brisée et même errante, aux sections courtes et heurtées* »¹⁰⁸. Ces dernières furent directement liées à l'idée d'une observation sur le vif, d'une capture de l'instant parfois de manière incalculée. Aussi, elles relevaient probablement du fait qu'il n'y avait pas toujours de commande institutionnelle donnant des règles précises concernant la prise de vue: les photographes agissaient alors selon leur instinct plutôt qu'en étant contraints par des recommandations préalables.

Aussi, ces dernières années, la photographie de paysage sortit de l'idée d'enquête laissant place à « *une série discontinue de prélèvements, le but n'étant ni de former une somme avec eux ni de les adjointes les uns aux autres* ».¹⁰⁹ Le cliché se présenta alors comme un point de rencontre, une incision dans le paysage à l'instant précis

du déclenchement. Et l'ensemble des clichés formera ainsi la représentation globale du territoire, ne cherchant pas à catégoriser les instants ou à mettre en œuvre une quelconque classification.

En résumé, la fin du XX^{ème} siècle et la première décennie du XXI^{ème}, furent l'occasion de ré-explore le médium photographique et d'en changer les méthodes pour s'adapter aux transformations de la société. Le paysage fut rapidement au centre des préoccupations sociétales et institutionnelles. Sa représentation devint le fruit d'une réelle expérimentation physique du territoire, alors figurée par une vision kaléidoscopique. Les photographes étant devenus des artistes indépendants et souvent initiateurs, il apparut autant d'images qu'il y avait de perceptions du paysage contemporain et de sa société.

108. BAILLY, Jean-Christophe. *France(s) territoire liquide : collectif de photographes* Paris, Seuil, 2014. p.18

109. *Ibid.*, p.119

BILAN PARTIE 1

LA PHOTOGRAPHIE DANS L'ARCHITECTURE, UNE LÉGITIMITÉ AU FIL DES MISSIONS PHOTOGRAPHIQUES

La Mission héliographique de 1851, première commande institutionnelle lancée par la Commission des Monuments Historiques, se présente aujourd'hui comme le déclenchement d'un processus ayant mené la pratique à la place qu'elle occupe dans le monde architectural. Cette opération visant à documenter l'architecture française, offre un grand nombre d'archives illustrant la prise de conscience de l'époque: tant vis-à-vis des capacités représentatives du médium, que de l'importance de préserver le patrimoine.

La Mission photographique de la DATAR, arrivée un siècle plus tard, s'est montrée comme la contemporaine de toutes les opérations l'ayant précédé au XX^{ème} siècle. Offrant une liberté plus importante à ses protagonistes, la démarche se poursuivait en vue d'une diffusion massive et de la « *recréation* » d'une culture du paysage, ébranlé par les transformations subies au cours des Trente Glorieuses.

Depuis les années 1990, la France voit s'enchaîner diverses missions photographiques, d'ampleur moindre et souvent aux sujets davantage ciblés. La plus récente d'entre elles, nommée *France(s) territoire liquide*, s'émancipa de toute commande institutionnelle, et donna l'occasion à des photographes amateurs de participer à l'opération. Pensée dans le but d'illustrer la multiplicité et la porosité des paysages devenus « *territoires* », cette mission sous-tend l'acceptation du médium photographique dans le champ artistique.

L'ensemble de ces missions photographiques a donc contribué au processus de légitimation de la photographie en tant que mode de représentation du paysage et de l'architecture. Leurs histoires respectives illustrent les évolutions techniques permises par ces opérations d'envergure notable, laissant place à la couleur et au numérique, sans oublier les techniques à l'époque de la chambre photographique. Aussi, ces laboratoires d'expérimentation des territoires et de leurs sociétés, ont fait évoluer la place du photographe en tant qu'individu au sein d'un groupe de professionnels missionnés pour un même objectif. Effectivement, si les premières opérations visaient l'illustration d'une pensée unique, l'ère contemporaine ouvra le champ des possibles sur la pensée collective et la diversification des points de vue.

PARTIE INTERMÉDIAIRE

**LA CONSTELLATION DE
PHOTOGRAPHES**

LUCIEN HERVÉ † (1910-2007)

Lucien Hervé, né en 1910 en Hongrie, arriva en France dans les années 1930. Ce musicien hors pair, se lança finalement dans la photographie lorsqu'il devint l'assistant de Nicolas Müller, reporter-photographe pour le *Marianne Magazine*.

Lucien Hervé qui pratiquait son art « avec une paire de ciseaux », fut rendu célèbre, en grande partie pour sa collaboration avec l'architecte franco-suisse Le Corbusier. Percevant la pratique photographique comme un moyen de saisir, d'analyser mais surtout, de faire comprendre le monde, il démêla les complexités de l'architecture lorsque, plus tôt, il réalisa un reportage autodidacte sur la grande « Dame de fer ».

Lucien Hervé, l'homme toujours en quête de modernité, donnait une importance capitale à la géométrie de ses compositions, dans le souhait de retranscrire la morphologie de l'architecture capturée. Aussi, il conférait un rôle principal au détail, décrétant que celui-ci exprimait mieux l'ensemble que l'ensemble lui-même.

Ainsi, sa photographie était une image entre lyrisme et rigueur, qui se joue des ombres et lumières, utilisant des contrastes exacerbés dans le noir et le blanc pour mieux souligner la géométrie.



© Lucien Hervé. *Chapelle Notre-Dame-du-Haut*, Le Corbusier, Ronchamp, 1950-1955

JULIUS SHULMAN † (1920-2009)

Julius Shulman, né en 1910 à New York, fut reconnu pour sa longue carrière américaine puis internationale en tant que photographe d'architecture. S'il ne se destinait pas à la photographie, il débuta sa pratique avec la Brownie Box familiale. C'est lors de sa rencontre avec Richard Neutra, qui le pensait déjà photographe professionnel, que s'opéra un déclic lui ouvrant la porte au monde de la photographie d'architecture.

Julius Shulman, qui effectua ses débuts aux côtés du célèbre architecte américain, devint rapidement l'un des photographes illustrant les *Case Study Houses* californiennes. Par la suite, il produisit des reportages photographiques pour un grand nombre d'architectes internationaux tel que Frank Lloyd Wright, aussi pour certaines revues thématiques et de grandes entreprises

de produits manufacturés. Celui-ci, devenu un « photographe commercial », s'émancipa de l'emprise de Richard Neutra et de ses autres commanditaires, déployant ensuite son réseau à l'échelle de sa renommée.

Julius Shulman, qui souhaitait affirmer sa vision de l'art et de l'architecture, fit l'usage de nombreux artifices techniques et photographiques, conférant ainsi à l'image un pouvoir d'influence à la hauteur de sa fonction de publicité auprès du grand public.

Alors, sa photographie était empreinte de la veine publicitaire, mettant en valeur les œuvres des architectes, jusqu'à les sublimer dans des clichés souvent surexposés en terme de lumière.



© Julius Shulman. Case Study House #22, Pierre Koenig, Los Angeles, 1960

PIERRE JOLY & VÉRA CARDOT † (1925-) & (1920-2003)

Véra Cardot, née en 1920 à Budapest, diplômée de l'École du Louvre et de la Sorbonne, mena tout au long de sa vie une carrière de plasticienne, en parallèle de ses autres activités. Pierre Joly, né en 1925, fut diplômé de l'École Normale Supérieure et mena aussi une carrière de professeur d'Histoire de l'architecture à l'École des Beaux-Arts. Arrivés tous deux à la photographie par le biais du journalisme, ces critiques d'art et d'architecture travaillèrent en binôme dès les années 1960.

Pierre Joly et Véra Cardot considéraient la photographie comme un moyen de connaissance privilégié permettant de trouver les clés d'une architecture et de se forger un avis sur le monde extérieur. Ces derniers firent l'usage du médium photographique pour porter un œil objectif sur des bâtiments souvent sublimés dans l'intérêt de leurs créateurs. Procédant alors à une

relecture du réel, ils s'intéressèrent aux œuvres de nombreux architectes de l'ère contemporaine, et notamment celle d'Alvar Aalto ou encore de Le Corbusier, après que ce dernier soit décédé.

Pierre Joly et Véra Cardot façonnèrent la photographie au statut de médium social et politique, interrogeant alors la société sur des questions touchant souvent à l'architecture. Ils photographiaient de manière critique, tout en démontrant que celle-ci n'était pas nécessairement négative, mais qu'elle offrait simplement un regard inédit.

Ainsi, leur photographie était à l'image d'une documentation, s'approchant le plus objectivement possible de la réalité, telle une manière de représenter les faits ou les espaces dans leur simplicité la plus totale, et principalement en noir et blanc.



© Pierre Joly & Véra Cardot. Haute Cour de Justice, Le Corbusier, Chandigarh, années 1970

HENRI STIERLIN (1928-)

Henri Stierlin, né en 1928 à Alexandrie, fut avant tout un historien de l'art et de l'architecture, et mena aussi une carrière de chercheur, de journaliste et de photographe. Lorsqu'il se destina à la photographie avec sa femme, il devint auteur de plusieurs ouvrages dans lesquels ils illustraient ensemble ses recherches. Ayant grandi dans le milieu artistique, il aura sa propre collection intitulée *Architecture Nouvelle*.

Henri Stierlin effectua de nombreuses recherches sur le médium photographique dans les champs de l'art et de l'architecture, interrogeant alors ses capacités à supplanter les dessins techniques, ou encore ses qualités de retranscription de la réalité. Cet homme passionné, percevait la photographie comme une manipulation du réel, dans laquelle les

caractéristiques techniques et représentatives influaient grandement.

Henri Stierlin, aux côtés de sa femme, mena plusieurs dizaines de reportages photographiques, traversant le globe à la recherche des merveilles d'art et d'architecture. C'est ainsi, qu'ils constituèrent des archives photographiques d'au moins 300 000 clichés, démontrant l'importance du médium comme moyen d'archivage.

Alors, sa photographie était constituée d'images au rôle informatif, s'approchant le plus souvent, de la perception de l'œil humain et des couleurs qu'il distingue.



© Anne & Henri Stierlin. Madurai sommet d'un gopuram ou porte monumentale, Minakshi

JUDITH TURNER †

(1939-2013)

Judith Turner, née en 1939 à Atlantic City, suivit des études à l'Université de Boston où elle fut diplômée des Beaux-Arts. Entrée dans la photographie d'architecture au début des années 1970, elle attachait un intérêt particulier aux détails, à leur pouvoir d'abstraction et leurs formes souvent non-représentatives.

Judith Turner consacra la quasi-entièreté de son œuvre à l'architecture, marquant notamment sa carrière par une longue collaboration avec Zaha Hadid. Par son appropriation de l'espace, elle se joua d'une balance entre réalité et photographie, retranscrivant alors l'essence même de l'architecture sans en laisser la possibilité de ressentir un once de complexité.

Judith Turner, par sa démarche artistique, faisait l'usage de la photographie pour représenter

des extraits de l'architecture désignant un détail constructif, une matérialité ou bien une texture, tout en mettant en avant les lignes de leur géométrie.

Ainsi, sa photographie, principalement en noir et blanc, illustre sa volonté de représenter l'architecture dans une réalité abstraite, tel le fruit de son interprétation et de la pensée première de l'architecte, se jouant alors des ombres et des nuances de l'espace pour servir son œuvre artistique.



© Judith Turner. Tepia Science Pavilion, Maki&Associates, Japon, 1989

FRANÇOIS HERS

(1943-)

François Hers, né en 1943 en Belgique, vint en France après avoir débuté une carrière dans son pays natal. Ayant notamment travaillé pour illustrer l'œuvre de Charles Vandenhove, ce photographe participa à la création de l'agence Viva et fut aussi en charge de diriger la Mission photographique de la DATAR, dans les années 1980.

François Hers, céda un temps au photo-journalisme et au reportage de presse, avant sa rencontre avec Gilles Erhmann (1928-2005) qui marqua grandement sa carrière. Menant, aujourd'hui encore, une réflexion permanente sur la fonction de la photographie, il perçoit ce mode de représentation comme une manière d'analyser la société moderne.

François Hers, qui ressent le besoin de s'approcher de ses sujets jusqu'au toucher, définit le photographe comme une personne ne sachant pas pourquoi elle exerce son art, mais poursuivant simplement une expérience intérieure personnelle.

Ainsi, sa photographie illustre les questionnements et les constats qu'il établit sur l'ensemble d'un univers ou d'une société, imageant alors des paysages ou portraits généraux dans un penchant artistique largement notable.



GABRIELE BASILICO † (1944-2013)

Gabriele Basilico, né en 1944 à Milan, fit des études d'architecture à la *Politecnico di Milano* et devint, par la suite, un « architecte passé à la photographie ». Déjà connu pour ses reportages sur les espaces industriels de sa ville, il participa à la Mission de la DATAR, marquant alors de manière permanente ses méthodes photographiques.

Gabriele Basilico, qui faisait de la photographie pour dresser un constat sur ce qui l'entourait, fut marqué par le travail de Walker Evans et s'inspira de sa photographie documentaire pour donner un caractère descriptif à ses images. Cherchant à comprendre le territoire par l'expérience physique qu'impliquait le fait de faire de la photographie, il apprit à dédier un temps à la contemplation préalable à la prise d'un cliché.

Gabriele Basilico, reconnu pour son regard chirurgical, présentait ses photographies tel un arrachement à la réalité: à mi-chemin entre le réel et la fiction, il opérait tout de même une distinction, évoquant un filtre entre l'opérateur et la scène capturée.

Alors, sa photographie, toute faite de noir et blanc, remplissait le rôle du document, présentant la réalité et sa géométrie autour d'un axe central qui déterminait son point de fuite.



© Gabriele Basilico. Série «Bord de mer, littoral de la Manche et de la mer du Nord», Mission photographique de la DATAR

HÉLÈNE BINET

(1959-)

Hélène Binet, née en 1959 en Suisse, étudia à l'Institut Européen de Design de Rome, avant de commencer sa carrière de photographe à l'Opéra de Genève. Fascinée par les ombres et les lumières, elle a travaillé en collaboration avec divers grands noms de l'architecture comme Daniel Libeskind, Peter Zumthor ou encore Zaha Hadid.

Hélène Binet considère que la photographie est avant tout une expérience du corps qui permet de comprendre l'architecture et de l'interpréter. Elle associe cette déambulation au moment d'interrogation qui se produit lorsque l'œil voit pour la première fois un espace.

Hélène Binet, dont Lucien Hervé est le mentor avéré, fait le choix de représenter l'architecture par des fragments, tentant de transmettre

un message simplifié face à la complexité de l'ensemble d'une même construction. S'approchant souvent de l'abstraction, elle a le goût d'assembler des volumes alors dématérialisés dans la composition de ses images. C'est donc par la simplification spatiale qu'elle remanie la réalité, tout en mettant en exergue les relations inimaginées entre plusieurs éléments.

Ainsi, sa photographie de fragments se joue des lignes de lumière existantes pour guider l'œil du lecteur, tout en s'amusant des reflets, des aplats et du noir et blanc, jusqu'à en faire ressentir l'ambiance de l'architecture capturée.



© Hélène Binet. Musée Juif, Daniel Libeskind, Berlin, 1998

IWAN BAAN (1975-)

Iwan Baan, né en 1975 aux Pays-Bas, se plongea dans la photographie lorsque sa grand-mère lui offrit un appareil photo pour ses douze ans. Très vite, il comprendra que la photographie sera l'œuvre de sa vie et il suivra des études à la *Royal Academy of Art* de La Haye.

Iwan Baan, commença par la photographie documentaire et après huit ans de pratique, sa rencontre avec Rem Koolhaas fut un déclic le menant à capturer l'architecture. Aujourd'hui, il pratique la photographie de manière ininterrompue sur l'ensemble de l'année et collabore avec les architectes principaux de notre époque, à l'échelle internationale. Aussi, ce photographe répond à ses envies, menant parfois des reportages personnels, toujours en relation avec le sujet humain et la place qu'il occupe dans la ville ou l'architecture.

Iwan Baan attache une importance toute particulière au contexte d'un bâtiment et cette notion se positionne au centre de sa représentation, quelque soit le lieu qu'il photographie. Pour lui, il est nécessaire de mettre en valeur les interactions qui se produisent entre le contexte, les usagers et l'architecture, défendant ainsi sa pratique comme une expérience de terrain pour laquelle lenteur et patience s'avèrent être les maîtres mots.

Alors, sa photographie dépeint des cadrages très larges, illustrant dans leurs pleines couleurs, le contexte et les sujets humains occupant l'espace, donnant vie à l'architecture.



© Iwan Baan. Vagelos Education Center, Diller Scofidio + Renfro, Colombie, 2017

MARK LYON

Mark Lyon, rencontré en Mai 2018 dans son atelier à Paris, explique qu'il débuta la photographie parce que ses parents étaient, eux aussi, des passionnés de cet art. Voulant être écrivain, il expérimenta la pratique des portraits avant même d'avoir intégré le programme fondé par Walker Evans à Yale.

Mark Lyon, qui se dit « transgenre » en photographie, perçoit sa pratique comme une forme d'engagement dans le monde, auprès de son entourage, et dans ses relations autant professionnelles que personnelles.

Mark Lyon, décrit la photographie telle une découpe dans la réalité, à l'image d'une fiction s'inspirant du monde réel. Aussi, s'il mélange souvent les genres et allie mode et architecture ou portraits et espace, il semble unanime sur l'importance à accorder au sujet humain.

Alors, sa photographie est une image qui se joue de la lumière et de son processus de mise en avant des couleurs, ayant pour but de documenter, elle dépeint aussi sa volonté artistique de présenter l'instant.



© Mark Lyon. Modulor, Chandigarh, Le Corbusier, année 1970

BERNARD RENOUX

Bernard Renoux, rencontré en Avril 2018 à Nantes, affirme avoir débuté la photographie parce qu'il « regardait les choses » et qu'il développa une certaine fascination pour l'appareil photo et son procédé. C'est après avoir déposé un statut d'objecteur au service militaire qu'il suivit une formation au Service photographique du Ministère de la Culture à Nantes.

Bernard Renoux, photographe pluriel, a notamment été salarié à la Direction Régionale des Affaires Culturelles pour laquelle il effectua des missions d'inventaires et des reportages documentaires, souvent publiés dans une revue 303 dont il était aussi en charge. Par la suite, il fit le choix de s'émanciper en devenant photographe indépendant, et il collabora notamment avec Jean-Yves Petiteau sur le projet des « itinéraires ».

Bernard Renoux, qui perçoit l'appareil photo comme un outil mort auquel le photographe redonne vie, explique aussi que, selon lui, la nature du lien qui existe entre architecture et photographie est premièrement économique. Pour ce photographe, considérant la photographie comme une re-présentation de la réalité, l'image semble avoir un pouvoir d'influence particulièrement décuplé.

Ainsi, sa photographie est composée d'images en couleur qui remplissent leur fonction de documents et qui, selon les commandes, illustrent une démarche artistique, tout en mélangeant les genres.



© Bernard Renoux. L'observatoire du Lavau-sur-Loire, Tadashi Kawamata, 2007

STÉPHANE CHALMEAU

Stéphane Chalmeau, rencontré en Juin 2018 à Nantes, explique qu'il était déjà passionné de photographie avant de s'engager dans les études d'architecture à l'école nantaise. Ce fut donc au cours de son cursus que celui-ci affina son attrait pour la capture des espaces.

Stéphane Chalmeau eut sa première expérience professionnelle en tant que photographe, à la sortie de l'école, lorsque l'agence AIA lui proposa, non pas un poste d'architecte, mais une mission photographique pour recréer leur trombinoscope. Expliquant que son passage par l'école le crédibilise auprès de ses commanditaires architectes, il affirme que la photographie a surtout un rôle d'archive permettant de créer des documents dont la communication peut durer plusieurs années.

Stéphane Chalmeau, qui affirme son affection pour le travail d'Iwan Baan, travaille à la fois à la chambre photographique et au Leica, lui permettant alors de parcourir l'espace à la recherche des clichés illustrant le mieux l'architecture, ses usagers et son contexte.

Ainsi, sa photographie se présente sous la forme d'images en couleur légèrement désaturées, parfois prises par un drone et souvent à l'échelle humaine, dans lesquelles il se joue de lignes tout en cherchant à documenter objectivement l'architecture.



© Stéphane Chalmeau. Centre culturel de Vertou, Atelier Fernandez & Serres, 2018

AGNÈS CLOTIS

Agnès Clotis, rencontrée en Octobre 2018 à Bordeaux, commença la photographie dans un club du lycée, avant de s'engager dans une école post-bac de photographie puis, de poursuivre son apprentissage dans les études d'architecture. Elle est aujourd'hui la photographe désignée pour réaliser divers reportages au sein de la Villa Lemoine à Bordeaux, imaginée par Rem Koolhaas.

Agnès Clotis, qui divise aujourd'hui son temps de travail entre photographie et travail en agence d'architecture, se dédie tout particulièrement à la représentation de l'espace, tout en illustrant certains domaines qui s'y rattachent. Aussi, elle considère le rôle principal de la photographie comme étant majoritairement documentaire, sans qu'elle ne soit pour autant totalement neutre.

Agnès Clotis passa de la photographie noir et blanc à la photographie uniquement en couleur, cherchant ainsi à s'approcher au plus près du statut documentaire de l'image et de la vision de l'œil humain. Si pour elle, la photographie est en fait une représentation objective de la réalité, elle n'est pas pour autant dénuée de sensibilité et de poésie.

Alors, sa photographie est une image qui documente, présentant l'architecture en couleur, en s'attachant particulièrement à la fidélité de l'image par rapport à la réalité.



© Agnès Clotis. Ray & Charles Eames House, R&C Eames, Etats-Unis, 2017

C'est par la confrontation des différents points de vue composant le précédent corpus de professionnels, qu'il est envisageable de déterminer le rôle de la photographie d'architecture et le statut de ses nombreux acteurs. Cet échantillon hétérogène permet de poser la question de la place du photographe en tant qu'individu indépendant, et de saisir les enjeux majeurs de cette pratique comme médium de représentation d'une réalité architecturale à l'époque contemporaine.

PARTIE 2

**LA PHOTOGRAPHIE DANS
L'ARCHITECTURE,
UNE PLURALITÉ DES RÔLES
ET DES STATUTS**

PARTIE 2.1

**LE PHOTOGRAPHE INDÉPENDANT:
STATUT AUX MULTIPLES CASQUETTES**

LA PHOTOGRAPHIE
COMME MÉTIER

LES DUOS PHOTOGRAPHES-ARCHITECTES, UNE COLLABORATION DE CONFIANCE

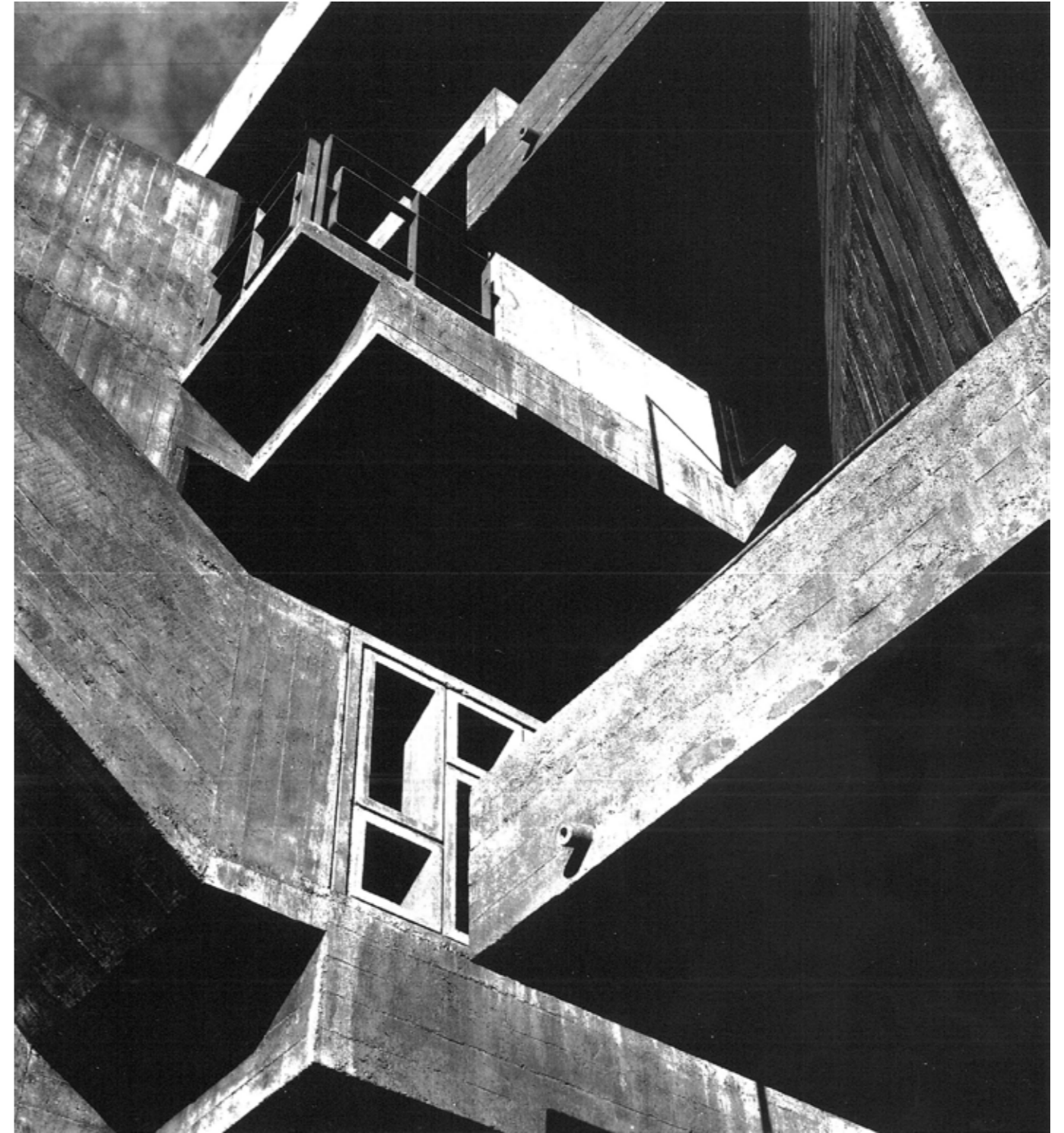
Depuis ses débuts, la pratique photographique est régie par un phénomène d'indépendance chez les professionnels qui œuvrent individuellement les uns par rapport aux autres. Ainsi, à l'inverse des missions photographiques, ces derniers réalisent souvent des reportages en complète autonomie, qu'ils dépendent d'une commande ou de leurs propres envies. Certains photographes sont donc guidés par leur libre-arbitre, tandis que d'autres semblent influencés par leur entourage professionnel. Les relations entretenues avec leur clientèle, principalement composée d'architectes, s'avèrent être des collaborations plus ou moins étroites, dont les durées sont divergentes.

Alors, tout au long de l'histoire de la photographie d'architecture, des duos se formèrent et se délièrent, adjoignant bien souvent un photographe et un architecte dont la vision du monde architectural était commune. C'est ainsi que Le Corbusier et Lucien Hervé collaborèrent durant plus d'une dizaine d'années après que ce dernier ait photographié le chantier de l'Unité d'Habitations de Marseille. En novembre 1949, c'est sur les conseils du Révérend Père Couturier (1897-1954), que le photographe réalisa 650 clichés dans une même journée et les envoya à l'architecte. Ce dernier lui répondit « *Venez me voir, vous avez l'âme d'un architecte* »¹¹⁰, et lui demanda, suite à leur rencontre, de devenir son photographe attitré.

Dès les années 1950 et jusqu'à la mort de Le Corbusier, Lucien Hervé s'exerça à une photographie géométrique reflétant le modernisme accentué de l'architecture corbuséenne. S'il collabora avec d'autres grands noms (Alvar Aalto (1898-1976), Oscar Niemeyer (1907-2012)...etc.), ce sont ses clichés de Chandigarh, du Thoronet ou encore de Brasilia qui illustrent le mieux sa célèbre carrière. En plus de son travail photographique, Lucien Hervé « *fera œuvre d'archiviste, photographiant plans, maquettes, croquis, dessins et tableaux de Le Corbusier, lui assurant ainsi gracieusement une documentation photographique hors pair à l'époque* »¹¹¹.

Après la mort de l'architecte, le photographe prit la décision de rédiger un ouvrage retraçant l'intégralité de son œuvre et illustrant leur étroite collaboration. Fidèle au personnage qu'était Le Corbusier, Lucien Hervé se basa sur ses écrits pour restituer le plus justement possible la pensée réformiste qui le qualifie encore aujourd'hui. Cet ouvrage qui vit le jour en 1970 et s'intitule *Le Corbusier: l'artiste et l'écrivain*, avait surtout pour but « *de démontrer que pour Le Corbusier, écriture, peinture, sculpture, urbanisme et architecture procèdent d'une seule et même démarche* »¹¹².

Julius Shulman et Richard Neutra (1892-1970) furent aussi liés par une collaboration de longue durée qui s'étendit de 1936 à 1968. C'est après que Shulman, photographe-amateur à



© Lucien Hervé
Unité d'Habitations de
Marseille, Le Corbusier, 1949

110. Première lettre de Le Corbusier à Lucien Hervé, 1949, réf. FLC E2-4-219

111. BEER, Olivier. Lucien Hervé, L'homme construit. Paris, Seuil, 2001. p.27

112. Ibid., p.34-35



l'époque, ait pris la liberté de capturer une des œuvres de Richard Neutra, que certains clichés attirèrent particulièrement l'attention de l'architecte. Leur première rencontre du 5 Mars 1936 fut un tournant dans la vie du photographe, puisqu'il se vit confier une liste d'autres projets à photographier et de confrères à rencontrer. Considérant Julius Shulman comme un spécialiste affirmé avant même de l'avoir rencontré, Richard Neutra « l'aida considérablement à s'établir en tant que photographe professionnel dans l'univers de l'architecture »¹¹³.

Ainsi, pendant plus d'une trentaine d'années, Julius Shulman photographia la grande majorité du travail de l'architecte, et principalement ses *Case Study Houses* californiennes. Par sa vision de l'architecture, il apportait à Richard

Neutra une perception divergente qui lui était nécessaire et, par la perspective de ses compositions ou encore l'importance des nuances et des ombres, il lui offrit les clefs pour avoir un autre regard sur sa propre architecture.

Les photographies de Julius Shulman reflétaient ainsi l'idéologie architecturale de Richard Neutra et mettaient en avant l'importance des matériaux qui furent la clef de son architecture. Les deux hommes, créèrent ensemble « *l'image Américaine* » dont Neutra avait besoin pour se présenter à l'Europe dans les magazines et les ouvrages »¹¹⁴. C'est par ce travail, que l'architecte comprit qu'il était important d'établir des images iconographiques de son œuvre afin de représenter sa pensée architecturale à l'échelle mondiale.

▲ © Julius Shulman
Kaufmann House, Richard
Neutra, Palm Springs, CA,
1947

113. ROSA, Joseph. *Julius Shulman, A constructed view*. New York, Rizzoli, 2011. p.42

« [...] helped to establish him firmly as a professional photographer in the architecture community »

114. *Ibid.*, p.49
« Shulman's photographs created the « American Image » that Neutra needed to present to Europe through magazine and books. »

Charles Vandenhove (1927-) et François Hers ne sont pas de la même génération et c'est pourquoi, ils se trouvèrent assez tardivement dans leurs carrières respectives. Rencontrés une première fois en 1971 par le biais du critique d'art et cinéaste, Jef Cornelis (1941-), ils se croisèrent par la suite sur divers autres événements tels que l'opération Chambre d'amis en 1986 à Gand, en Belgique.

Les deux hommes d'origine belge, collaborèrent ponctuellement durant une vingtaine d'années: François Hers participa notamment à l'illustration de la première monographie de l'architecte¹¹⁵, aux côtés d'autres photographes, à savoir: Hubert Grootclaes (1927-1994) et Christine Bastin (années 1950-). Sans pour autant avoir l'exclusivité auprès de Charles Vandenhove, le photographe réalisa d'autres travaux pour lesquels il eut souvent « carte blanche » de l'architecte. Si les deux personnages n'étaient donc pas un duo aussi exclusif que celui de Lucien Hervé et de Le Corbusier, leur collaboration fut tout de même l'œuvre d'un regard unique sur l'architecture.

Le travail architectural de Vandenhove était spécifique dans le sens où il mêlait perpétuellement plusieurs registres cohabitants et s'alternant, à l'image d'une monumentalité inhabituelle. La force de leur collaboration émanait donc « *de la sensibilité de François Hers, solide et troublée, et de l'écriture architecturale de Charles Vandenhove, si forte et scandée, faisant naître une tension particulière* »¹¹⁶.

qui transpirait dans la photographie »¹¹⁶. Ainsi, certains photographes d'architecture forment un duo avec un architecte et mènent conjointement l'écriture de leurs carrières, tandis que d'autres répondent à des commandes par le biais d'un travail complètement indépendant.

115. CHASLIN, François. BEKAERT, Geert. CULOT, Maurice. *Charles Vandenhove: un architecte de la densité*. Bruxelles, Edition Pierre Mardaga, 1985. p.16

116. CHASLIN, François. *Soutenir le regard, Architecture et photographie*. Maastricht, Bonnefontenmuseum, 2007. p.7

UNE PHOTOGRAPHIE DE COMMANDE, DES IMAGES DE RECONNAISSANCE

En effet, la plupart des photographes qui travaillent en tant qu'indépendants répondent à des commandes passées par les architectes eux-mêmes ou bien par des revues et magazines d'architecture. Ainsi, Bernard Renoux, Stéphane Chalmeau ou encore Agnès Clotis affirment qu'ils travaillent majoritairement à la commande et sont appelés pour leurs visions personnelles, ce qui leur permet de photographier avec liberté.

Bernard Renoux affirme que « *l'architecte ou le commanditaire [...] passe la commande généralement à un photographe, soit il a vu son boulot, soit le photographe il a l'habitude de travailler avec* »¹¹⁷. Il explique donc qu'une relation de confiance et d'osmose naît entre les deux individus: l'architecte sait que le photographe va sublimer son œuvre ou du moins, la figurer tel qu'il le souhaite. Le professionnel de l'image, doté de sa perception personnelle, s'adapte aussi à la manière dont l'architecte perçoit sa création, et une corrélation se met en place entre les visions des deux artistes.

De son côté, Stéphane Chalmeau explique qu'il travaille uniquement via des commandes d'architectes pour lesquelles il se permet plus de libertés dans sa façon de faire les photos. C'est par sa participation au collectif *French Touch* à Paris, et après plusieurs publications, qu'il a acquis une certaine reconnaissance dans le monde de la photographie d'architecture. Ayant fait partie des « *photographes à la mode* »¹¹⁸, aujourd'hui il « *travaille soit avec des gens qui*

sont fidèles depuis des années, et qui travaillent pratiquement qu'avec un photographe [...], soit avec des gens qui viennent chercher un nom »¹¹⁸.

Pour Agnès Clotis, il semble que « *quand un architecte vient te voir, tu sais un peu pourquoi il vient te voir quand même* »¹¹⁹. Alors elle ressent une certaine liberté lorsque des professionnels s'adressent à elle pour photographier leurs édifices. Selon Agnès Clotis, ils viennent la voir parce qu'ils apprécient son travail, lui font confiance ou trouvent quelque chose qui fait écho à leur propos dans sa perception de l'architecture.

De l'autre côté de l'Atlantique, Julius Shulman, qui débutait avec Richard Neutra, affirma sa vision de l'architecture au fil de sa carrière. Effectivement, lors de leur collaboration, le célèbre architecte semblait imposer sa vision au photographe et obligeait régulièrement une modification de l'habité avant que ses œuvres ne soient photographiées. Julius Shulman s'opposa progressivement à l'austérité et la froideur des images d'intérieurs désirées par Richard Neutra et, à partir de 1948, il se détacha peu à peu, à mesure que sa notoriété devenait mondiale.

Alors, Richard Neutra ayant introduit Julius Shulman dans son univers, ce dernier « *devint un des photographes d'architecture les plus recherchés dans le monde* »¹²⁰. Il travailla notamment avec Raphaël Soriano et Julius Ralph Davidson qui participèrent au programme *Case*

120. ROSA, Joseph. *Julius Shulman, A constructed view*. New York, Rizzoli, 2011. p.60
« *In the following decades, Shulman became one of the most sought-after architectural photographers in the world.* »

117. Entretien avec Bernard Renoux, le 18 Avril 2018 à Nantes

118. Entretien avec Stéphane Chalmeau, le 22 Juin 2018 à Nantes

119. Entretien avec Agnès Clotis, le 17 Octobre 2018 à Bordeaux



▲ © Julius Shulman
Freeman House, Frank Lloyd Wright, Los Angeles, 1953

Study Houses du magazine *Arts & Architecture*¹²¹. En 1950, le photographe croisa le chemin de Frank Lloyd Wright qui croyait fortement en sa photographie et ses compétences particulières.

A mesure qu'il gagnait en notoriété, les activités de Julius Shulman se diversifièrent et il suscita les commandes de grandes manufactures et de divers magazines d'architecture. Devenant à la fois un grand photographe d'architecture et un « *photographe commercial* »¹²², tel qu'il se qualifiait, il fut appelé notamment par Architectural forum ou encore *House & Home* magazine. Son activité s'étendit aux autres

continents et Julius Shulman voyagea pour ses reportages, en Europe et en Amérique du Sud: il affirmait alors avoir « *réalisé des reportages pour des architectes et des revues de toutes les régions du monde* »¹²².

Hélène Binet se présente aussi comme une photographe dont la notoriété la mena progressivement à travailler avec divers grands noms de l'architecture, à partir de la fin du XXème siècle. La photographe fut donc désignée pour illustrer bon nombre des travaux de Zaha Hadid (1950-2016), comme notamment

121. Programme ayant pour objectif de construire des maisons modernes et économiques aux alentours de Los Angeles entre 1945 et 1966

122. GÖSSEL, Peter. SHULMAN, Julius. *L'architecture et sa photographie*. Cologne, Taschen Benedikt, 1998. p.106



123. « Ten questions for photographer Hélène Binet », site web Phaidon
 « That's why I also do a lot of work at the working stage, when you have only steel and concrete and you don't have doors, alarms. It allows you to go back to one, pure concept. »

124. Ibid.
 « Obviously, that is a special building. I always say it's built from stone, water and light [...] The building would not exist if the water wasn't there. »

125. Ibid.
 « Daniel Libeskind, who encouraged her to start photographing architecture, has commented on Binet's extraordinary ability to capture the contours of a building without flattening them. »

   Hélène Binet
 Thermes de Vals, Peter Zumthor, Suisse, 1996

son premier bâtiment: la caserne des pompiers sur le Vitra Campus, situé à Weil-am-Rhein en Allemagne. Elle explique que leur relation était animée de l'énergie transmise par Zaha Hadid, qui présentait une capacité à transmettre la force et le labeur de son travail. Hélène Binet fut souvent amenée à photographier ses bâtiments lorsqu'ils n'étaient pas encore présentables dans les publications, alors dénués de finitions et d'usagers¹²³.

Aussi, cette professionnelle fut amenée à photographier les Thermes de Vals, imaginés par Peter Zumthor (1943-). Suite à ce travail, elle affirma qu'il s'agissait d'un bâtiment particulier, construit de béton, d'eau et de lumière; qui n'aurait pu exister sans la présence de l'eau à cet endroit¹²⁴. Lors de cette collaboration, qui aboutit finalement sur un ouvrage intitulé *Peter Zumthor Therme Vals* dans lequel la photographe franco-suisse illustre l'ensemble des espaces, les deux professionnels proposèrent une corrélation de leurs arts, tout en sublimant leurs démarches respectives.

Puis, Hélène Binet participa aussi à l'illustration du Musée Juif de Berlin conçu par Daniel Libeskind (1946-), aux côtés d'autres professionnels tels que Mal Booth ou encore Cyrus Penarroyo, qui sont spécialisés dans la photographie d'espaces. L'architecte, fascine   par l'habileté de la photographe à capturer l'architecture dans son contexte, l'encouragea vivement à se spécialiser dans la photographie

de ce genre¹²⁵. Dans son reportage sur le bâtiment de Berlin, elle tenta de retranscrire l'usage des espaces et la sensation provoquée chez les visiteurs par l'architecture et l'ambiance qu'elle véhicule. C'est alors par la reconnaissance de leur travail, que bon nombre de professionnels recevaient et reçoivent des commandes d'architectes ou de revues, mettant à l'honneur leur perception de l'architecture et leur permettant d'agir dans une certaine liberté. Cependant, d'autres photographes trouvent un intérêt diff  rent à œuvrer sans commande, pour défendre leur vision ou nourrir leur expérience professionnelle.

UNE PHOTOGRAPHIE HORS COMMANDE, UNE LIBERTÉ DE CRÉATION

C'est donc affranchi de toutes commandes que Pierre Joly et Véra Cardot effectuèrent une grande partie de leur carrière dans le monde de l'art et de l'architecture. Souvent qualifiés de photographes-critiques, ces deux collaborateurs furent sur le devant de la scène notamment pour leur relecture du travail de Le Corbusier. En effet, dès les années 1960, après la mort de l'architecte, ils se passionnèrent pour son travail qui avait déjà été largement illustré par les clichés de Lucien Hervé. A l'époque, les deux photographes, « échappant de ce fait aux contraintes exercées par l'architecte, proposent une vision inédite et parfois plus critique de son œuvre »¹²⁶.

Entre 1955 et 1961, ces photographes-critiques menèrent un reportage sur la ville-nouvelle de Chandigarh, entièrement pensée par Le Corbusier. Ayant pour souhait principal de présenter une relecture de son architecture, Pierre Joly et Véra Cardot aspiraient surtout à re-questionner les théories corbuséennes de planification des fonctions urbaines. Cette démarche, aussi plastique, « témoigne alors de l'évolution du regard porté sur les édifices de Le Corbusier »¹²⁷ et ouvre le dialogue sur cette architecture dont l'image fut toujours très contrôlée.

Par la suite, ils se penchèrent sur la Villa Savoye qui, dans les années 1990, présentait un état de délabrement avancé. Plutôt que de porter une critique sur sa conception ou son architecture, les deux photographes alarmèrent par leurs

clichés, sur la dégradation du bâtiment et interrogèrent son devenir matériel et politique. Leur publication entraîna le soulèvement d'un mouvement social à l'échelle internationale, et la mobilisation de divers acteurs permit la sauvegarde de cet édifice emblématique.

Iwan Baan, professionnel actuel de la photographie d'architecture, en déplacement 365 jours par an¹²⁸, divise son temps de travail entre reportages commandés et expéditions personnelles. S'il répond aux nombreuses commandes d'architectes avec une écriture qui lui ait propre, il prend aussi le temps de mettre son art au service des thématiques qui lui importent. Ainsi, il se rend dans des lieux qu'il affectionne pour alimenter son œuvre photographique et poser des questions en relation directe avec l'architecture.

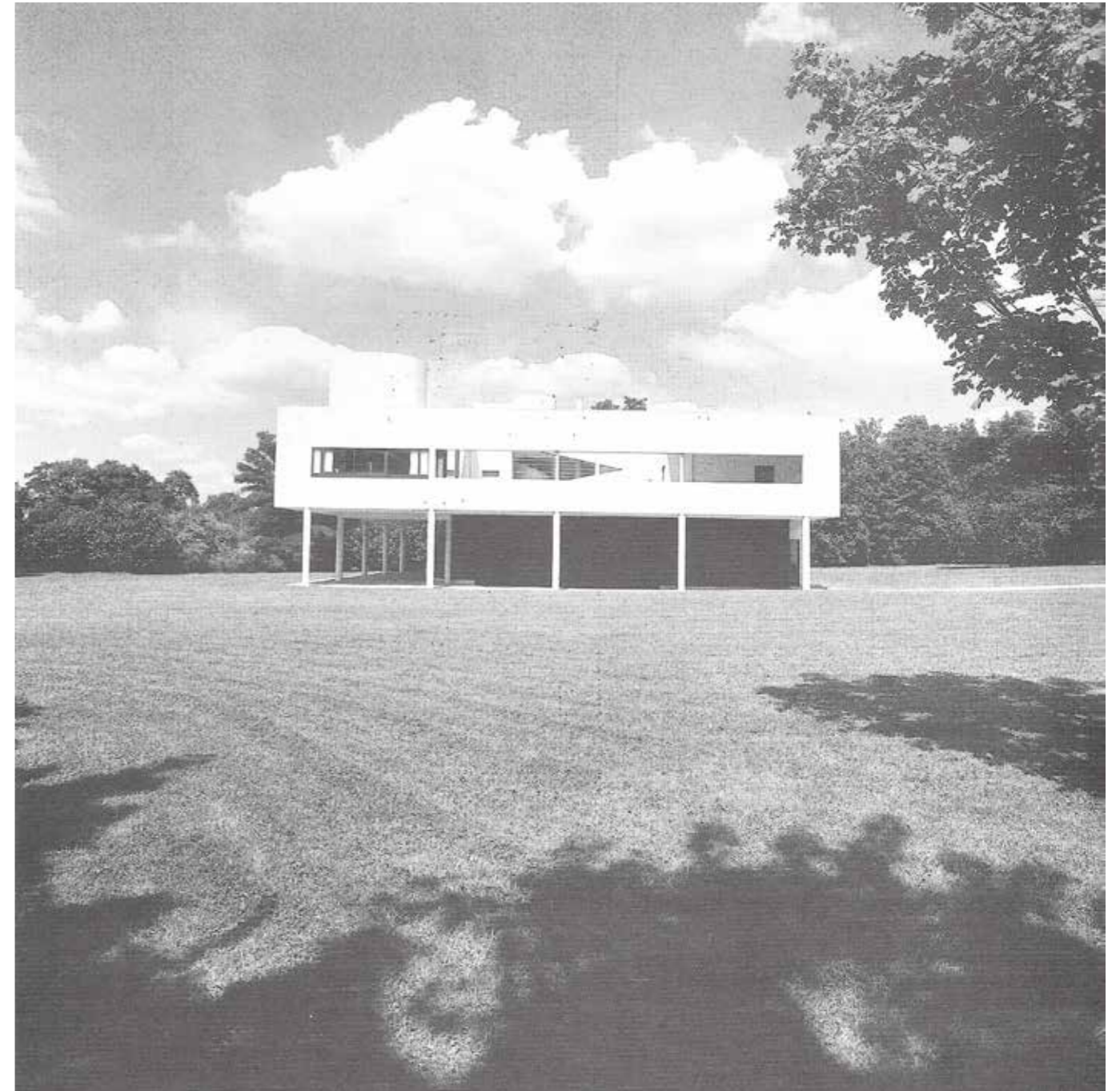
A ses débuts, considéré comme un professionnel de la photographie documentaire, Iwan Baan est devenu un spécialiste de la photographie d'architecture dès sa collaboration avec Rem Koolhaas, au milieu des années 2000. Cependant, aujourd'hui encore, il porte un intérêt certain à l'auto-construction et à la condition de l'habité dans les milieux défavorisés ou en voie de développement¹²⁹. C'est pourquoi, il mène toujours des reportages dans des villes construites, et pensées par les habitants qui auto-gèrent leur société.

126. COHEN, Evelyne. MONNIER, Gérard. *Vers une relecture critique de l'architecture corbuséenne: l'exemple de Pierre Joly et Véra Cardot (1960-197)*. *L'architecture et ses images*. Paris, Publications de la Sorbonne, 2010, p.136

127. COHEN, Evelyne. MONNIER, Gérard. *Regards croisés sur Chandigarh (1955-2007)*. *L'architecture et ses images*. Paris, Publications de la Sorbonne, 2010, p.136

128. BAAN, Iwan. *52 weeks, 52 cities*. Heidelberg, Kehrer Verlag, 2014

129. Interview d'Iwan Baan au *Louvre Lens*, en Octobre 2013 par ERCO



Iwan Baan a donc travaillé dans diverses parties de l'Asie, notamment en Inde et en Chine où il s'est penché sur la notion d'usagers et de quotidienneté d'une architecture ou d'un quartier. Puis, à l'image de ses préoccupations générales pour les lieux en état d'urgence et de survie, il s'est aussi rendu à New York après le passage de l'ouragan Sandy¹³⁰ qui avait inondé les grandes avenues et coupé la ville d'électricité pendant plusieurs jours.

Dans la même veine, une partie des photographes d'architecture réalise des travaux hors commande pour contribuer à leur progression technique, à leur intégration dans le milieu ou bien simplement, pour se constituer un book. C'est donc souvent dans leurs débuts, lorsqu'ils n'ont pas encore acquis la reconnaissance nécessaire, que les photographes mènent en parallèle de leurs travaux professionnels, des recherches plus personnelles qui alimentent leur création, affinent leur technique et forment leur style graphique.

Par exemple, Agnès Clotis dédie un tiers de son activité photographique à des démarches plus personnelles qui, elle l'affirme: « *me ramènent aujourd'hui, on va dire, pas de commandes directes mais qui me permettent de nourrir un travail, de me créer un portfolio* »¹³¹. Elle perçoit ainsi ses démarches personnelles comme des travaux incubateurs d'une future pratique plus élargie au niveau professionnel, et diffuse des

reportages sur des bâtiments d'architecture sans avoir, de manière systématique, reçu une commande précédemment.

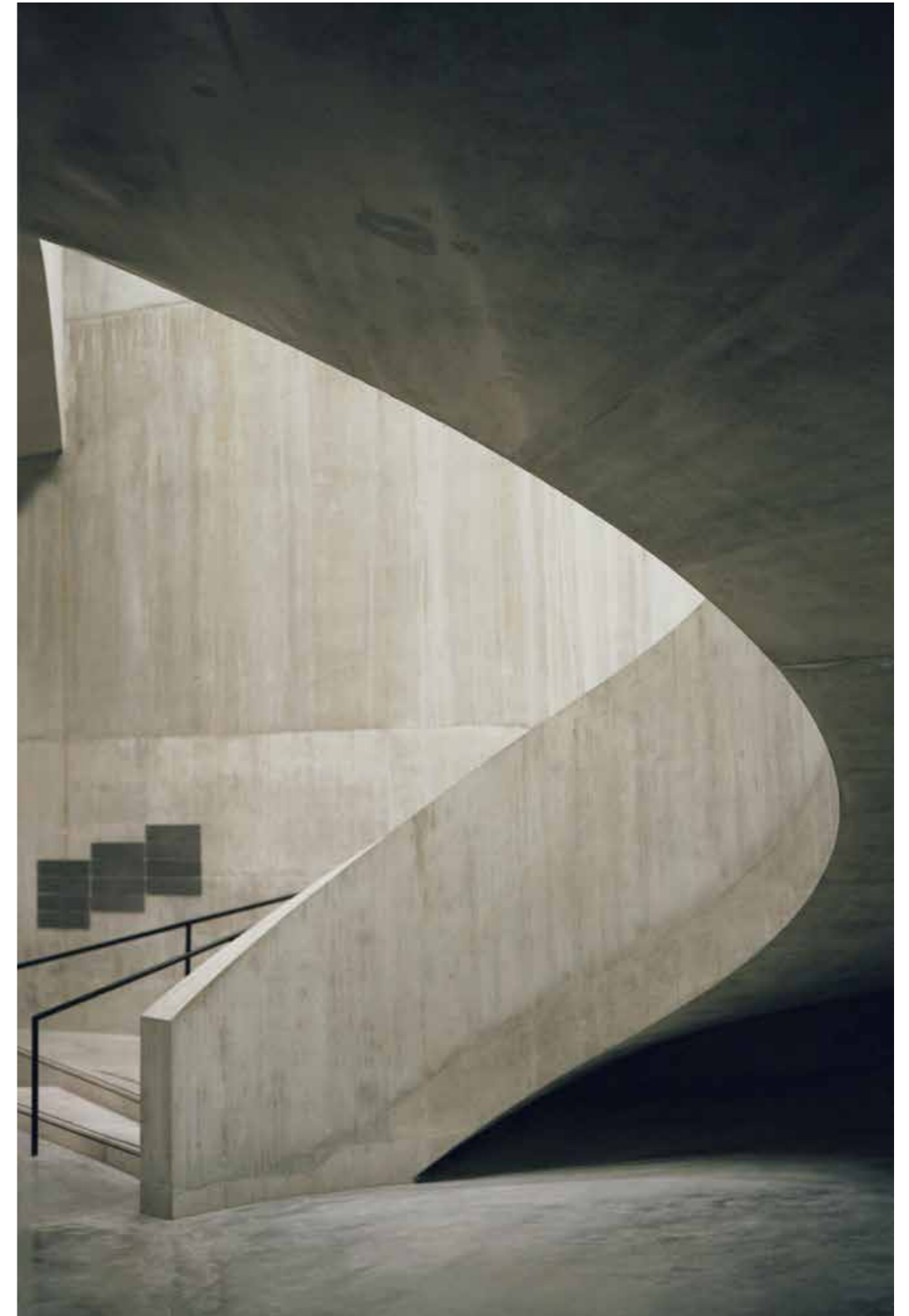
Egalement, Stéphane Chalmeau évoque certains de ses confrères ne restant pas dans l'attente d'une commande et réalisant leurs propres reportages qu'ils proposent ensuite aux architectes et aux revues d'architecture. Néanmoins, il souligne aussi qu'« *il y a de plus en plus d'architectes qui cherchent à protéger leurs droits d'auteurs et qui vont presque jusqu'à la procédure avec des photographes qui auraient pu photographier un bâtiment sans autorisation* »¹³². L'autonomie décrétée par ces professionnels de la photographie d'architecture, semble pouvoir être limitée par la notion de droits d'auteurs et de droits à l'image. L'histoire de cette pratique a déjà démontré que l'autonomie, la liberté de représentation et d'appréciation de l'architecture n'était pas de mise pour l'ensemble des photographes d'architecture.

130. Le 29 Octobre 2012, l'ouragan Sandy frappe la côte Est des Etats-Unis, après avoir dévasté plusieurs îles des Caraïbes

131. Entretien avec Agnès Clotis, le 17 Octobre 2018 à Bordeaux

132. Entretien avec Stéphane Chalmeau, le 22 Juin 2018 à Nantes

© Agnès Clotis
Extension du Tate Modern,
Herzog & De Meuron,
Londres, 2016



UNE «TENDANCE DÉLIMITANTE», UNE CRÉATIVITÉ BRIDÉE

Effectivement, lors d'un colloque au sujet de la photographie d'architecture à l'école d'architecture de Lille en 1999, Gérard Monnier (1935-2017), historien de l'architecture vingtiémiste, évoque la notion de « *tendance délimitante* »¹³³. Il explique alors que ce phénomène, décrit par la limitation des actions du photographe, s'accrut à mesure que la pratique photographique se développait dans l'univers architectural. Les notions de propriété intellectuelle et artistique furent de nouveau à l'honneur lorsque les architectes prônèrent leur droit de regard sur la représentation de leurs créations.

Il aborde par la suite, le processus d'intimidation opéré par les architectes auprès des photographes d'architecture, et leur volonté de contrôle des images dès lors qu'elles se multiplièrent et que leur transmission devint plus aisée. La photographie se transforma rapidement en un moyen de communication et voire même de critique, dont les architectes ressentirent progressivement le besoin de maîtriser la diffusion.

Puis, Gérard Monnier mentionne aussi une restriction mise en place par les institutions, pour toutes les images illustrant des édifices patrimoniaux ou classés. Il nomme ainsi l'ouvrage *Photographier les édifices publics en Ile-de-France*, édité par la Documentation Française, et qui propose une « *nomenclature détaillée des instances auxquelles il faut demander l'autorisation pour photographier un édifice* »¹³³. Selon lui, cette « *tendance délimitante* » pourrait

avoir pour conséquence de freiner ou même de faire disparaître des projets de publications photographiques avant même qu'ils ne soient mis en œuvre.

Il existe donc deux types de droits principaux qui régissent le monde de la photographie plus généralement: le droit à l'image et les droits d'auteurs. Les premiers protègent les sujets humains dont l'image physique est un droit exclusif qui permet d'en contrôler l'usage qui en est fait et notamment la diffusion. Les droits d'auteurs, quant à eux, couvrent les photographes dont les clichés ne peuvent être appropriés et reproduits par quiconque sans leur accord. Ces seconds droits sont un peu tendancieux dans le sens où ils s'appliquent à l'ensemble des créations artistiques et donc par définition, aussi à l'architecture.

C'est pourquoi, Bernard Renoux évoque la difficulté qu'était celle, à une certaine époque, de photographier l'architecture habitée par des usagers. Selon lui, « *des procès ont été faits à des agences de pub qui ensuite [...] disaient « mais nous on a utilisé la photographie d'un photographe qui nous l'a fourni, c'est lui qui est responsable »*¹³⁴ et de nombreux professionnels se sont retrouvés face à la justice pour avoir photographié des usagers présents dans l'espace public.

Si ces droits sont nés avec le développement de la photographie, ils connurent de nombreuses évolutions qui, aujourd'hui, permettent parfois

133. HOCHART, Daisy. CHASLIN, François. *Architecture et photographie: actes du colloque Lille, 7 mai 1999*. Lille, Ecole d'architecture de Lille, 1999. p.68-69

134. Entretien avec Bernard Renoux, le 18 Avril 2018 à Nantes

135. Entretien avec Mark Lyon, le 7 Mai 2018 à Paris

136. CHASLIN François. Charles Vandenhove, François Hers: *soutenir le regard, architecture et photographie*. Maastricht. Bonnefantenmuseum. 2007. p.24

certain abus. Mark Lyon en est un exemple récent, puisqu'il a mené un procès durant plusieurs mois face à un de ses clients. Il s'agissait d'un antiquaire qui avait besoin de certaines images pour ses archives et qui, lors des reportages, avait tenté d'aiguiller le photographe sur les prises de vues. Alors, celui-ci voulait s'approprier les images et acquérir les droits d'auteurs. Mark Lyon expliqua comment il avait pu contourner cet abus: « *cela a été évident que moi j'ai pu faire les preuves que j'étais à la fois un photographe non seulement compétent, établi, avec ma propre vision* »¹³⁵.

Il est aussi possible d'envisager que les photographes formant des duos avec des architectes (partie 2.1.1), pourraient être influencés par la vision de leur collaborateur. Cela semble d'autant plus véridique lorsque ceux-ci débutent dans le milieu architectural par leur affiliation avec un professionnel déjà établi et marqué par sa propre vision de l'espace. Cette influence souvent notable ne semble pas systématiquement volontaire de la part de l'architecte, mais plutôt induite par leurs personnalités fortes ou leurs architectures très affirmées.

De ce fait, Julius Shulman suivi, pendant un temps, les consignes de Neutra lors des reportages photographiques dans ses *Case Study Houses*. L'architecte était très clair quant à son désir de ré-agencer l'espace, allant parfois même jusqu'à faire changer le mobilier ou la décoration afin de répondre à un certain type d'images. Provoquant volontairement une atmosphère sobre,

dépouillée, laissant souvent une place majeure à son architecture, Richard Neutra sera finalement délaissé par le photographe qui se lassa de cette manière austère de présenter l'architecture.

Aussi, dans la collaboration qui liait François Hers à Charles Vandenhove, une sorte de domination se lisait parfois dans les clichés du photographe. Effectivement, « *l'autonomie d'appréciation du photographe était relative face à une esthétique d'une forte présence physique* »¹³⁶ qui définissait l'architecture du belge mêlant à la fois fermeté, présence humaine et espaces vides. C'est alors que divers photographes durent faire face à la limitation de leur création, autant de la part des institutions que de leurs clients ayant passé une commande. Cette dernière n'est donc pas toujours synonyme de reconnaissance ou du moins, ne permet pas toujours un travail dans la pleine liberté.

En conclusion, le photographe qui revendique un statut d'indépendant est en fait un professionnel aux multiples casquettes. Si, aujourd'hui, la majorité d'entre-eux travaille surtout à la commande, quelques-uns marquèrent l'histoire par leurs reportages souvent critiques, visant une relecture de l'architecture. Alors, bien souvent, la commande est synonyme d'une certaine reconnaissance par le monde de l'architecture. Néanmoins, elle peut parfois conduire à une intimidation et une limitation de la création par les commanditaires, puisque l'image a un pouvoir de communication et d'influence selon les modes de représentations employés.

PARTIE 2.2

**LES CARACTÉRISTIQUES DE L'IMAGE:
CONSTRUCTION D'UNE RÉALITÉ**

LA PHOTOGRAPHIE
COMME REPRÉSENTATION

LA PHOTOGRAPHIE D'ARCHITECTURE, UNE FICTION DU RÉEL

La photographie d'architecture est par définition souvent associée à la réalité, et les limites entre fiction et réel en deviennent parfois difficiles à déterminer. Si la plupart des photographes perçoivent leur pratique comme une représentation de la réalité, ils expliquent surtout qu'elle est la figuration d'une réalité née de leur perception personnelle. En effet, les paramètres et le matériel dont ils font l'usage pour offrir leur appréhension de la réalité, servent un propos personnel qui opère tel un filtre entre la scène réelle qu'ils photographient et le rendu du cliché.

C'est ainsi que divers photographes considèrent le cliché comme un extrait du réel, un morceau de la réalité qui les entoure. Lucien Hervé qui tentait, par sa photographie fragmentaire, de donner l'idée générale d'un bâtiment et démontrer qu'un détail peut définir un ensemble, navigua toute sa carrière sur l'idée que la photographie est un extrait de la réalité. En effet, il était le premier à expliquer qu'il photographiait « avec une paire de ciseaux »¹³⁷, ne s'interdisant jamais de tailler et de retailler dans une image. Ce grand photographe de l'architecture corbuséenne, n'hésitait pas à « isoler un fragment du corps pour mieux exprimer le corps tout entier »¹³⁸ et ainsi transmettre son ressenti face au réel, à l'instant du cliché.

Il en allait ainsi pour Gabriele Basilico qui, aussi par son regard chirurgical, considérait l'image comme « une construction, un filtre qui

s'interpose entre l'observateur et la réalité »¹³⁹. La photographie était alors un arrachement à la réalité, n'illustrant qu'un extrait soustrait à l'ensemble d'un contexte. Selon Basilico, ce choix de la soustraction dépend de paramètres qui s'attachent à la perception personnelle du photographe. Ainsi, l'image présentée dans la photographie est entièrement dépendante de la réalité, puisque même si elle ne relève pas d'une fidélité infaillible, elle en est largement inspirée.

Aussi, Stéphane Chalmeau perçoit la photographie comme une manière de présenter le réel parmi tant d'autres et, c'est pourquoi, il affirme que « c'est une réalité mais pas LA réalité »¹⁴⁰. Ce photographe qui accorde une importance capitale à l'esprit contextuel de sa pratique, explique par ailleurs qu'il est obligé de cacher et d'inclure des éléments dans ses images. Ainsi en introduisant cette notion de cadrage, il confirme que la photographie « c'est un regard cadré, un regard »¹⁴¹ sur l'ensemble de la réalité, puisqu'il dépend de paramètres propres à chaque professionnel et à leurs intentions.

En outre, la photographie d'architecture peut être perçue comme le fruit d'un cheminement d'analyse et d'interprétation du réel: c'est fréquemment le résultat d'une appropriation et d'une volonté artistique du professionnel. Par exemple, le travail d'Hélène Binet se présente telle une refonte de la réalité et du moment du déclenchement: sa force est

137. BEER, Olivier. Lucien Hervé. Photopoche. Arles, Actes Sud, 2013. p.1

138. BEER, Olivier. Lucien Hervé. L'homme construit. Paris, Seuil, 2001. p.17

139. BASILICO, Gabriele. MASDEANI, Angela. Gabriele Basilico *Bords de mer*. Milan, Contrasto, 2017. p.33

140. Entretien avec Stéphane Chalmeau, le 22 Juin 2018 à Nantes

141. *Ibid.*

© Stéphane Chalmeau
Zero Newton, Edouardo Souto de Moura, Ile de Nantes, 2017





de créer de nouvelles conditions d'existence aux éléments présents dans l'image en les transposant dans une autre réalité. Par sa pratique, elle tente de mettre en avant les relations qui peuvent être établies entre ces éléments et décrit que « *c'est une manière de montrer sa propre perception, c'est le moment où l'on s'autorise à créer sa propre vue* »¹⁴².

De son côté, Judith Turner mettait en œuvre une photographie, proche des matériaux et des fragments, qui présentait une autre réalité du réel, déterminée par sa manière de percevoir l'architecture. Elle transposait la réalité dans son monde artistique et offrait avec sensibilité, une architecture inédite du réel dans laquelle tout sujet en devenait dématérialisé et parfois même, abstrait¹⁴³.

Agnès Clotis, de son point de vue, affirme que la photographie doit de la réalité mais en est plus simplement, une représentation sensible et poétique. Pour elle, « *la photographie n'est pas neutre* »¹⁴⁴: elle est une réalité que le professionnel souhaite offrir à la vue. La représentation est produite par l'œil mais surtout, par la pensée et la volonté du photographe, qui de manière consciente ou inconsciente sélectionne les éléments du réel et donne un ton à sa pratique. Pour elle, la photographie d'architecture s'accroche forcément à « quelque chose » lié au réel, mais elle le représente de manière plus ou moins sur-jouée.

Par ailleurs, une partie du corpus présente plus directement l'art photographique

▲ © Mark Lyon
Gandhi Bahwan, Pierre
Jeanneret, Chandigarh, 2000

142. Conférence d'Hélène Binet pour la présentation de son ouvrage *Composing Space*, le 19 Mars 2012 à l'Université d'Harvard

143. TURNER, Judith. HEJDUK, John. *Judith Turner Photographs Five Architects*. New York. Rizzoli International Publications. 1980. p.11
« *She also know that there is a precarious balance between the representation of the subject and its realities. In some cases the further abstraction is pushed, it dematerializes the very subject of its existence.* »

144. Entretien avec Agnès Clotis, le 17 Octobre 2018 à Bordeaux

comme une fiction. C'est le cas de François Hers qui a sa propre définition de la pratique photographique: « *[...] la photographie, de toute façon, ce n'est pas la réalité, c'est une fiction, c'est comme la fête* »¹⁴⁵. Par cela, il entend pouvoir manipuler le réel et jouer sur la répétition ou bien l'accumulation dans ses images. François Hers, qui a d'abord perçu la photographie comme une manière d'apprendre le réel, la formulera aussi comme étant un art totalement dépendant de la réalité. Selon lui, la photographie ne peut-être le sujet de cette pratique, puisqu'elle n'est pas une finalité en soi: c'est pourquoi, la manipulation de la réalité à la fiction est parfois devenue l'objectif de sa démarche.

Aussi, pour Mark Lyon, la photographie est plutôt liée à la fiction qu'à la réalité dans le sens où elle construit une sorte d'imaginaire au photographe et au lecteur. Selon lui, l'action de photographier relève alors du parti-pris « *de découper les morceaux du monde et de les mettre ailleurs, pour les rendre éventuellement plus lisibles* »¹⁴⁶. Cette pratique est extrêmement subjective, à l'image de la lecture des clichés qui, lorsqu'elle est plus accessible, dépend toujours de l'interprétation et du monde intérieur de chacun.

Alors que Bernard Renoux aborde la photographie d'architecture et de paysage comme une pratique faisant état d'une réalité à un moment donné, il explique que selon lui, « *c'est présenter à nouveau la réalité* »¹⁴⁷. Il parle alors d'une « illusion » transmise par

l'image, elle-même rarement naturelle, puisque retouchée comme les graveurs retouchaient leur travail avant que naisse la photographie. Si la photographie se distingue nettement de la réalité, elle en est aussi purement dépendante. En effet, lorsque certains photographes tentent de créer l'illusion et de réveiller le monde imaginaire qui vit en chacun des lecteurs, la question de la présence humaine intervient, ne pouvant que difficilement être illusoire.

145. HERS, François. *Récit*. Paris. Herscher. 1983. p.140

146. Entretien avec Mark Lyon, le 7 Mai 2018 à Paris

147. Entretien avec Bernard Renoux, le 18 Avril 2018 à Nantes

LA PRÉSENCE HUMAINE, UN SUJET D'USAGE

Effectivement, la figuration des sujets humains dans l'image est une question qui divise les photographes. Tandis que celle-ci peut-être révélatrice d'usage et servir à l'identification d'un lieu, elle brouille aussi la lecture de l'espace et de l'architecture. Alors, pour une partie des professionnels, le sujet humain est un élément à inclure dans la composition puisqu'il permet de donner sens à l'espace, et plus généralement au cliché. Dans les débuts de la photographie d'architecture, il était rare d'observer des sujets humains dans les clichés communiqués au grand public; aujourd'hui, elle représente souvent les usagers en action.

Telle est la démarche d'Iwan Baan, qui place le sujet physique au cœur de son travail. Pour lui, soutenant que la photographie doit présenter la vie quotidienne du bâtiment enregistré, la présence humaine est indispensable puisqu'elle donne vie et sens à l'espace. Selon ce photographe néerlandais, tout est question d'usage du lieu et de l'histoire qui en émanent directement: il évoque les interactions qui se forment entre les sujets d'une même scène, offrant d'uniques circonstances capturées par l'appareil.

Mark Lyon accompagne aussi cette pensée étant donné qu'il est particulièrement sensible aux sujets humains depuis ses débuts dans la photographie. Il énonce sa perception de la pratique comme étant une danse dans laquelle il « aime bien être à côté et pas derrière tout le

temps [...], il faut faire le pas de deux et réussir le pas de deux »¹⁴⁸. Ainsi, pour ce photographe, qui intègre la présence humaine à l'image uniquement lorsqu'elle est nécessaire et pas seulement en tant qu'indicateur d'échelle, l'art photographique est surtout l'histoire d'une interaction entre le professionnel, la scène qu'il tente de capter et ses sujets.

Il existe aussi un autre groupement de photographes qui nuancent plus leur rapport au sujet humain et sa représentation. Défendant parfois l'idée que la présence humaine peut altérer le regard et amener le lecteur à se focaliser sur certains éléments de la composition, ces professionnels ont trouvé d'autres méthodes pour illustrer les sujets. Alors, bien qu'ils considèrent tout autant que leurs confrères l'enjeu de l'humain pour la lecture du propos artistique, ils suggèrent le sujet plus qu'ils ne le représentent.

C'est ainsi que Gabriele Basilico procéda pour une grande partie de sa carrière, puisque les sujets humains disparurent progressivement de ses clichés. En effet, à partir du moment où il se tourne vers la photographie d'analyse, « les hommes ne s'expriment plus avec leurs corps et leurs visages mais avec les objets qu'ils ont créés et les environnements dans lesquels ils ont vécu et vivent »¹⁴⁹. Dès lors, la présence humaine est suggérée par des détails passant parfois inaperçus tant ils font partie du quotidien des lecteurs. Gabriele Basilico tenta de clarifier son

148. Entretien avec Mark Lyon, le 7 Mai 2018 à Paris

149. VALTORTA, Roberta. BASILICO, Gabriele. Gabriele Basilico. Photopoche. Arles, Actes Sud, 2014. p.3



▲ © Iwan Baan
Umubano Primary School,
MASS Group, Rwanda

style documentaire, qu'il qualifiait plus souvent de « photographie descriptive », en dégagant ses clichés de toute présence humaine afin qu'elle ne trouble pas le sens de l'image.

Lucien Hervé, lui, n'évacua pas physiquement le sujet humain comme l'a fait Gabriele Basilico mais, il proposa une autre forme de suggestion. Effectivement, s'il ne le faisait pas disparaître, il confinait le sujet dans une sorte d'anonymat retranscrit par un détournement du regard ou quelques jeux d'ombres. Ainsi, « les personnages ne sont que des tâches sensibles, des ponctuations dans la ville » et lorsque le sujet est seul, « c'est l'absence quasi systématique de regard »¹⁵⁰ qui frappe dans ses clichés. Lui donnant un ton d'universalité, Lucien Hervé fait ainsi passer par le sujet, une idée plus globale sur la société: un enfant représente

150. BEER, Olivier. Lucien Hervé, L'homme construit. Paris, Seuil, 2001. p.13&16

alors l'enfance tandis que le misérable devient le symbole photographique de la misère.

Néanmoins, quelques photographes persistent toujours à rejeter entièrement la présence humaine de leurs prises de vues. Assurément, c'est souvent lorsqu'elle participe à une démarche artistique que cette dernière devient un véritable élément de complication dans la composition de l'image. Aussi, les questions juridiques évoquées précédemment s'interposent régulièrement dans la représentation du sujet au sein d'un espace urbain ou architectural. Chez d'autres professionnels, comme François Hers, la disparition du sujet humain est une question qui s'est prononcée au fil des démarches successives qui alimentèrent leurs carrières.



◀ © Gabriele Basilio
Série «Bord de mer, littoral
de la Manche et de la
mer du Nord», Mission
photographique de la DATAR

151. Conférence d'Hélène Binet pour la présentation de son ouvrage *Composing Space*, le 19 Mars 2012 à l'Université d'Harvard

152. Entretien avec Bernard Renoux, le 18 Avril 2018 à Nantes

Ainsi, le travail photographique d'Hélène Binet, qui relève pleinement d'une démarche artistique, ne laisse entrevoir que très rarement des sujets humains dans ses prises de vues. S'il arrive parfois qu'elle suggère la présence humaine à la façon de Lucien Hervé, son mentor, elle confirme aussi ne pas vouloir perturber ses compositions et brouiller leur lecture en représentant l'humain¹⁵¹. Cette volonté affirmée est donc très liée à sa démarche artistique qui joue sur les matériaux et la géométrie de ses compositions, souvent fragmentaires et particulièrement cadrées. Hélène Binet justifie aussi ses choix en expliquant qu'elle espère permettre au lecteur d'entrer dans l'espace par ses photographies et donc de vivre l'architecture autant que s'ils y contemplaient un sujet humain en action.

Par ailleurs Bernard Renoux, bien qu'il présente aujourd'hui des travaux où le sujet humain est au cœur de la démarche, donne une justification à cette absence illustrant toute une époque photographique. En effet, il fait le lien entre la situation juridique des professionnels et la condition du sujet physique dans les prises de vues: « *Et donc je pense que cette situation sociale, ce rapport à l'image dans l'espace public euh... elle a été assez déterminante sur le fait que les photographes évitaient d'avoir quelqu'un sur leur photographie* »¹⁵². Ainsi, l'absence de sujet humain dans les représentations ne dépendait et ne dépend toujours pas de l'unique volonté du professionnel. Ce sujet, lorsqu'il est représenté, exprime la volonté propre du

photographe et ce, bien souvent aux côtés d'autres caractéristiques qui révèlent ensemble la singularité d'une démarche photographique.

LA COLORIMÉTRIE DU CLICHÉ, UNE RÉVÉLATION DÉCISIVE

De ce fait, la colorimétrie est une caractéristique supplémentaire de l'image qui donne le ton d'une démarche plus ou moins artistique et qui, à l'ère contemporaine, dépend pleinement de la volonté du professionnel. Tandis que certains se réjouissent de la couleur plus ou moins fidèle à la réalité perçue par l'œil humain, d'autres s'en tiennent au noir et blanc, révélant la géométrie pure de l'architecture. Henri Stierlin, qui attachait tout de même une importance singulière à l'utilisation de la couleur, considère que le noir et blanc exprime une sorte d'abstraction architecturale. Selon lui, « pour le rendu de l'architecture, elle permet de souligner, si l'on ose dire, les idées fortes et de retrouver le tracé des ébauches ou des épures »¹⁵³. L'utilisation du noir et blanc dans le cadre de la photographie d'architecture semble donc être une méthode efficace pour mettre en avant la géométrie d'un volume.

De son côté, Stéphane Chalmeau, qui photographie le plus souvent en couleur, explique que le noir et blanc est un procédé plus exigeant puisqu'il « faut des lignes, il faut du volume, il faut du dessin d'archi »¹⁵⁴, pour que l'image exprime l'architecture sans faire usage de la couleur. Pour lui, ce procédé photographique permet de prendre de la distance avec le bâtiment capturé mais aussi avec l'actualité, puisqu'il est plus compliqué de dater une image en noir et blanc. Ainsi, la photographie d'architecture en noir et blanc aurait une tendance première à exprimer la

géométrie d'un bâtiment plus que les usages ou la vie quotidienne de ce dernier.

C'est pourquoi, il est fréquent de constater que les photographes d'architecture particulièrement tournés vers une démarche artistique, présentent la majorité de leurs séries en noir et blanc. Pour Judith Turner et Hélène Binet par exemple, leurs travaux se basent principalement sur la géométrie de leurs compositions et les assemblages des éléments de matérialités qui se forment dans leurs cadrages. Celles-ci, par leurs démarches basées sur la simplification spatiale, offrent des qualités d'abstraction graphique à l'architecture et tentent de revenir aux idées premières de l'architecte.

Autrement, des photographes moins radicaux perçoivent la couleur comme un paramètre supplémentaire pour la représentation architecturale et paysagère. Ces derniers considèrent que la colorimétrie d'une image dépend entièrement de ce que le professionnel souhaite raconter de la réalité qui se tient face à lui. Par conséquent, il arrive que Judith Turner et Hélène Binet réalisent des clichés en couleur. Par exemple, dans la série qu'elle réalisa sur la *Frank Residence Cornwall* de Peter Eisenman dans le Connecticut, il existe plusieurs clichés en couleur et notamment au niveau de l'escalier Hélène Binet expose son choix d'utiliser des teintes autres que le noir et le blanc, lorsque

153. STIERLIN, Henri. *La vision photographique en architecture: un itinéraire dans l'image*. Gollion, Infolio, 2005. p.30

154. Entretien avec Stéphane Chalmeau, le 22 Juin 2018 à Nantes

© Judith Turner
House 6 Frank Residence
Cornwall, Peter Eisenman,
Etats-Unis, 1976





▲ © Mark Lyon
Bâtiment de la Haute Cour, Le
Corbusier, Chandigarh, 2000

le moment est particulier et que la couleur se doit d'exister à cet instant spécifique. Alors, dans ses clichés des Thermes de Vals, elle livrera différentes planches en couleur dont les teintes restent tout de même avoisinantes aux nuances de gris (voir p.104).

Pour Bernard Renoux, il est évident que la couleur et le noir et blanc ne disent pas les mêmes choses. Sous-entendant simplement sa préférence pour la couleur, il l'exposera comme un paramètre en plus apportant une information souvent indéchiffrable dans les nuances de gris. Pour lui, « [...] la couleur elle vient peut-être sur-jouer, sur-théâtraliser

le sujet » tandis qu'en noir et blanc, « il n'y a pas d'excitation du rouge, du bleu, des couleurs donc on passe à quelque chose qui est immédiatement... qui révèle peut-être de manière plus immédiate et plus directe les choses »¹⁵⁵. Les couleurs illustrent donc une spécificité de la réalité, que l'auteur choisit ou non de livrer à son public.

C'est le cas de Mark Lyon qui est un artiste considérablement attaché à la couleur, travaillant majoritairement avec l'ensemble des nuances qu'elle soumet. Ce photographe, qui cherche à documenter la réalité, se dit « ravi de pouvoir travailler en couleur, [...]

155. Entretien avec Bernard Renoux, le 18 Avril 2018 à Nantes

parce que la lumière a ses propres couleurs, en fonction du moment de la journée, [...] en fonction des conditions climatiques »¹⁵⁶. Pour lui, cette palette de nuances a quelque chose de tactile qui rend les images notablement plus riches, à la fois en terme de représentation et de sens.

Puis, pour une partie des photographes du corpus, la couleur est essentielle à la représentation photographique puisqu'elle lui confère un réalisme souvent indiscutable. De ce fait, Henri Stierlin considère que le noir et blanc est une manipulation supplémentaire de la réalité et que par conséquent, les images en couleur se rapprochent plus directement de la vision de l'œil humain. Il assure donc que « la figuration du réel sans couleur est artificielle »¹⁵⁷, bien qu'elle soit excellente dans la représentation architecturale selon lui.

Aussi, Stéphane Chalmeau développe les propos d'Henri Stierlin et souligne l'importance de la couleur dans la photographie d'architecte. Pour lui, dans la mesure où l'humain voit en couleur, il est nécessaire de s'y référer pour apporter le réalisme de l'image. La couleur apporte donc des données supplémentaires à la réalité représentée et le travail du photographe est à l'image de son propos, puisqu'il est très rare qu'il photographie en noir et blanc.

De son côté, si elle a commencé par le noir et blanc, Agnès Clotis affirme aujourd'hui ne photographier qu'en couleur. Pour elle, celle-ci « [...] est plus documentaire dans le sens où elle est plus juste [...], parce qu'elle est plus réelle »¹⁵⁸. La couleur est alors porteuse d'une forme de réalisme supplémentaire et le noir et blanc parle, selon elle, d'un autre sujet pour l'architecture. Autrement dit, si l'intention est de documenter l'architecture, il est primordial de faire l'usage de la couleur. Cette dernière, qui est alors perçue comme un paramètre approchant l'image de la réalité, ne semble pas suffire à parfaire son réalisme puisqu'un phénomène de modification post-production ne cesse de perdurer.

156. Entretien avec Mark Lyon, le 7 Mai 2018 à Paris

157. STIERLIN, Henri. *La vision photographique en architecture: un itinéraire dans l'image.* Gollion, Infolio, 2005. p.30

158. Entretien avec Agnès Clotis, le 17 Octobre 2018 à Bordeaux

LA MODIFICATION POST-PRODUCTION, UN DÉTOURNEMENT DE LA PRATIQUE

De fait, les photographes font parfois l'usage d'artifices permettant une transformation avantageuse de la réalité et par suite, un détournement de la pratique. Lorsque certains utilisent des techniques mises en œuvre pendant le reportage, d'autres réalisent des modifications à l'aide de logiciels ou bien directement sur les négatifs. Ainsi, plusieurs professionnels procèdent à des modifications légères souvent à l'image de leur identité graphique. Tandis que d'autres opèrent des transformations plus conséquentes relevant de la perspective ou du retrait d'éléments perturbant la composition.

Lors de sa longue pratique photographique dans les *Case Study Houses*, Julius Shulman a régulièrement été amené à changer l'aménagement intérieur des réalisations de Richard Neutra, avant d'effectuer ses reportages. En effet, c'est à la demande de l'architecte, que le photographe procédait à une préparation de l'espace particulièrement élaborée, retirant parfois certains meubles et rideaux qui ne lui convenaient pas¹⁵⁹. Aussi, il présenta son intérêt pour la lumière qui, selon lui, révèle la richesse d'une conception architecturale et permet d'avoir un impact expressif plus important. Alors, il assumait entièrement l'usage qu'il faisait des différents artifices techniques à sa disposition: « *j'ai eu recours à certains artifices: ce savoir-faire résulte de décennies d'observation de photos d'architecture* »¹⁶⁰.

De même que Lucien Hervé ne se cachait pas de procéder à des modifications après avoir capturé un cliché. Effectivement, comme énoncé précédemment, il se présenta à Le Corbusier tel un photographe faisant l'usage d'une paire de ciseaux pour réaliser ses images. C'était ainsi que le professionnel recadrerait ses prises de vue, masquant ce qui ne lui convenait pas dans la composition, pour parfois pousser la réalisation jusqu'au collage. Lors de ces séances de modifications, Lucien Hervé « [...] *n'hésite pas à utiliser le noir absolu pour montrer le vide entre les noirs, ou la ponctuation entre des noirs pour exprimer le rythme et [...] cherche souvent à exacerber les contrastes, les ombres volontairement noircies donnant à voir un blanc vivant bien plus qu'une simple opposition noir-blanc* »¹⁶¹.

Chez d'autres photographes d'une génération plus récente, la modification des clichés, si elle reste nécessaire, relève d'un processus plus modéré se résumant principalement à des réajustements colorimétriques. Pour Bernard Renoux par exemple, la modification des prises de vue est « incontournable » dans la mesure où elle est limitée. C'est-à-dire qu'il s'intéresse uniquement à la colorimétrie, à la balance des blancs et à la netteté, qui sont des outils Photoshop permettant d'améliorer l'image tout en la faisant ressembler à une réalité¹⁶². Autrement dit, le photographe affirme que la modification des clichés est, en réalité, dans la

159. ROSA, Joseph. *Julius Shulman, A constructed view*. New York, Rizzoli, 2011. p.49
« *Shulman took it for granted that « furniture readjusting » would be required on a Neutra assignment. [...] The two men would remove the furniture Richard did not want in the photo; this sometimes included the draperies if they disrupted the interior exterior relationship of the house with the landscape.* »

160. GÖSSEL, Peter. SHULMAN, Julius. *L'architecture et sa photographie*. Cologne, Taschen, 1998. p.108

161. BEER, Olivier. *Lucien Hervé, L'homme construit*. Paris, Seuil, 2001. p.24-25

162. Entretien avec Bernard Renoux, le 18 Avril 2018 à Nantes



▲ © Lucien Hervé
Parthénon, Athènes, 1961

continuité du travail des graveurs qui prirent la photographie comme une représentation pouvant être retravaillée.

Aussi, Agnès Clotis explique rétablir parfois la perspective de l'image lorsque l'appareil numérique a transformé les volumes au cours de la prise mais elle semble se concentrer principalement sur la colorimétrie et les contrastes du cliché. C'est pourquoi, elle manifeste qu'il existe « *une réelle ambition de restituer les couleurs dans la photographie [...] parce que le numérique a tendance à vachement contraster* »¹⁶³ et que cela représente un travail majeur de la post-production dans la photographie d'architecture. Pour elle, il est primordial de se rappeler des couleurs et des dominantes de lumières au moment du déclenchement, afin de s'en approcher le plus possible lors du processus de modification.

163. Entretien avec Agnès Clotis, le 17 Octobre 2018 à Bordeaux

164. Entretien avec Stéphane Chalmeau, le 22 Juin 2018 à Nantes

Dans cette même vague, Stéphane Chalmeau n'effectue pas de retouches majeures sur ses clichés et s'attelle uniquement à retravailler la colorimétrie des représentations. Pour ce photographe qui donne une grande importance au contexte, il n'est pas envisageable de supprimer des éléments de la réalité et c'est pourquoi, il affirme sa volonté de composer avec au cours du reportage. Ainsi, Stéphane Chalmeau « *retraite les niveaux de l'image pour que ce soit fidèle [...] avec toujours une tendance un peu froide* »¹⁶⁴ qui fait l'identité de ses clichés.

Al'inverse, le corpus présente aussi des photographes qui certifient refuser pleinement les modifications de post-production, bien qu'ils procèdent potentiellement à quelques retouches en terme de balances et de nuances. Ceux-ci affirment cette opposition en affichant

chaque cliché comme une représentation de la réalité d'un moment donné dans un lieu déterminé. Par cela, il est donc important pour eux de figurer cet instant dans une simplicité s'approchant particulièrement de ce qu'ils nomment « la justesse ».

Ainsi, Hélène Binet s'élève formellement contre la retouche des clichés et tous les outils informatiques qui lui permettent d'exister. Elle explique être opposée à Photoshop parce qu'il relève d'une pratique complètement éloigné de ce qu'elle considère comme le travail d'un photographe. Pour elle, le reportage photographique est comme une performance durant laquelle le professionnel doit composer avec les paramètres de lumières et de contrastes qui lui sont donnés, même s'ils le mettent parfois dans la difficulté d'atteindre son but de représentation¹⁶⁵.

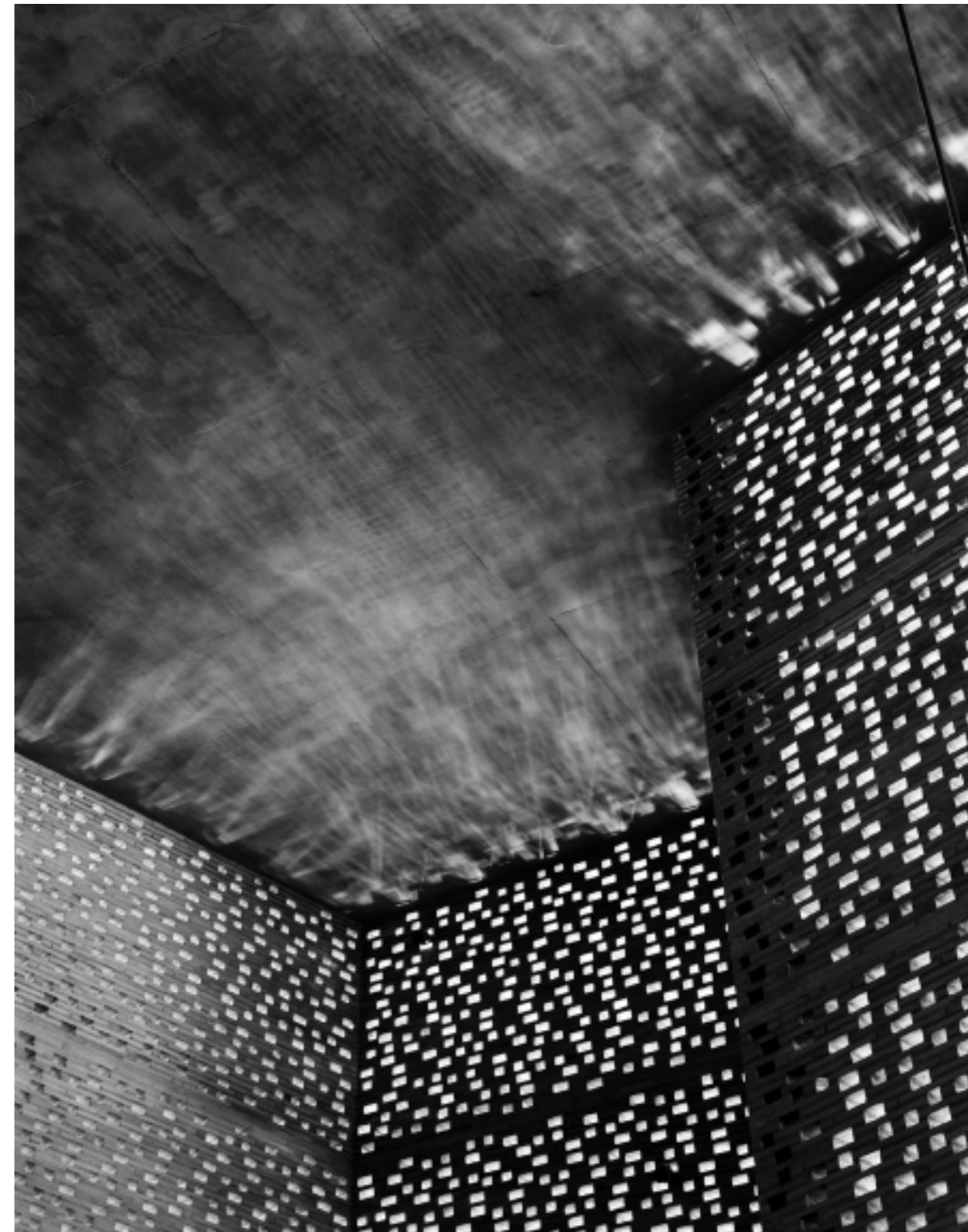
La manière dont Iwan Baan pratique la photographie est ainsi l'illustre de cette réflexion puisqu'il réalise ses reportages tout au long de l'année, en perpétuel voyage et sans interruption. Dans ses dispositions de travail, ce professionnel n'était pas en possession de studios et de matériels permettant la modification des négatifs ou des clichés avant le tirage. Alors, s'attachant surtout au contexte, le principal défi d'Iwan Baan est de fabriquer ses compositions avec les paramètres qui s'offrent à lui au moment de chacune de ses visites¹⁶⁶. Ainsi, les modifications des clichés après la prise de vue peuvent être perçues comme

une manière de détourner la pratique et les conditions parfois peu favorables qui s'imposent aux professionnels lors des reportages. Néanmoins, le corpus de photographes illustre les nuances qui se mettent en place dans ce genre de pratique, tout de même de plus en plus commune.

Pour conclure, la photographie d'architecture est alors une figuration, plus ou moins fictionnelle, de la réalité présentée aux professionnels de l'image. Les diverses caractéristiques du cliché influent donc sur le sens même de la représentation et, la colorimétrie ou la présence de sujet humain sont à même de donner un nouveau statut à l'image. Ces paramètres dépendent entièrement de la volonté des photographes et sont, par conséquent, en lien direct avec la démarche poursuivie par ceux-ci. Alors la multiplicité des combinaisons envisageables et des modifications réalisables sur le cliché sont représentatives de la diversité des démarches poursuivies par les photographes d'architecture.

165. Conférence d'Hélène Binet pour la présentation de son ouvrage *Composing Space*, le 19 Mars 2012 à l'Université d'Harvard

166. Interview d'Iwan Baan au Louvre Lens, en Octobre 2013 par ERCO





PARTIE 2.3

**LA PHOTOGRAPHIE D'ARCHITECTURE:
MÉDIUM D'INTENTIONS DIVERGENTES**

LA PHOTOGRAPHIE
COMME OUTIL



UNE PRATIQUE EN ÉVOLUTION, UNE MULTIPLICATION DES ENJEUX

Dans le champ architectural, le médium photographique s'est donc progressivement construit tout un univers visant une représentation de la réalité et réunissant des professionnels aux diverses casquettes. Ces derniers, puisqu'ils jouent des rôles pluriels, sont nourris par des intentions divergentes et accomplissent des démarches dont les qualificatifs sont multiples. L'extension et l'évolution de la pratique photographique ont, toutes deux, favorisé une extension des enjeux de l'image, lui conférant des qualités d'archive, de documentation ou encore d'analyse.

Effectivement, la photographie d'architecture est un monde ayant connu une progression se développant depuis la fin du 19ème siècle. Cette croissance de l'usage du médium est aussi entièrement liée aux transformations des mœurs puis, à l'apparition de la société de consommation et de ses nouvelles technologies. Ces dernières ont permis d'accroître le nombre d'images, leur fluidité et la rapidité des transmissions. Henri Stierlin, dans son ouvrage datant de 2005, explique à quel point les avancées technologiques ont servi la pratique photographique: selon lui, « [...] la plus révolutionnaire est la photo numérique »¹⁶⁷ puisque celle-ci permet, entre autre, un contrôle immédiat de l'image (à l'inverse des négatifs) et une transmission par internet.

De son côté, Bernard Renoux évoque un renouvellement de la pratique avec l'apparition des nouvelles technologies, qui ont étendu de manière exponentielle les possibilités

photographiques. Lui aussi présente la fluidité des transmissions et l'accessibilité croissante à cette pratique comme les facteurs d'une extension de la production, remettant, de fait, en cause la valeur de certaines images produites. François Hers soutient ce propos en expliquant que « la photographie était complètement dépassée par la multiplication des moyens d'informations qui la vidaient de son contenu social et événementiel »¹⁶⁸. C'est-à-dire, qu'avec l'apparition des nouveaux moyens de communication, la photographie a vu son statut changer pour lui conférer des enjeux divers et complètement nouveaux: l'image est alors devenue un moyen de communication au pouvoir incontestable.

A l'inverse, d'autres photographes tels Agnès Clotis, considèrent cette croissance du nombre d'images transmises comme une manière intéressante de diffuser l'architecture outre les frontières. Pour elle, « c'est assez extraordinaire de voir tous les projets dans le monde, voilà, des choses assez incroyables »¹⁶⁹. En effet, l'apparition des nouveaux gadgets photographiques mais aussi de divers moyens de communication internationaux, favorise l'échange d'informations dans plusieurs champs, incluant l'art et l'architecture. Néanmoins, la photographe bordelaise avance par ailleurs que cette diffusion massive dépeint un trop grand nombre de clichés pour un même projet, permis par les nouvelles technologies et notamment la photographie numérique.

167. STIERLIN, Henri. *La vision photographique en architecture: un itinéraire dans l'image*. Gollion, Infolio, 2005. p.23

168. HERS, François. *Récit*. Paris. Herscher. 1983. p.165

169. Entretien avec Agnès Clotis, le 17 Octobre 2018 à Bordeaux



▲ © François Hers
Série «Architectures urbaines»,
Paris, Mission photographique
de la DATAR

C'est alors avec ces diverses méthodes d'information que la photographie est devenue un médium autonome de plus en plus accessible au grand public. Dans le champ de l'architecture, il n'a pas nécessairement la vocation de substituer les dessins techniques mais, apporte une nouvelle perception de l'espace. Selon Agnès Clotis, la photographie est plus communicante car c'est un langage plus universel, à l'inverse des dessins techniques qui sont moins lisibles de tous. Ainsi, elle est plus accessible au grand public et illustre de manière souvent pédagogique ce qu'il est difficile de saisir dans les plans ou les coupes, et même ce qui n'y figure pas.

170. Entretien avec Bernard Renoux, le 18 Avril 2018 à Nantes

Bernard Renoux confirme ce propos en révélant que les images et les plans sont « deux documents différents qui se complètent plus qu'ils ne se substituent l'un l'autre »¹⁷⁰. Pour ce professionnel, ces deux manières de représenter ne disent pas les mêmes choses: lorsque les dessins techniques prononcent des distances et des proportions, la photographie est une lecture plus sensible de la construction. Puis, si la photographie est souvent considérée semblable à une forme d'universalité, elle met parfois en avant des détails imperceptibles par quiconque ne s'exerçant pas à l'architecture.

Ainsi Stéphane Chalmeau, qui présente la photographie d'architecture comme « *la résultante d'une somme de détails techniques* »¹⁷¹, prône surtout son autonomie dans les publications. Pour lui, « *une photo doit parler d'elle-même et doit raconter des choses [...], normalement elle se suffit à elle-même* »¹⁷¹. Ce qui signifie que, selon lui, il n'est pas nécessaire de l'accompagner de textes ou d'explications puisqu'elle se doit d'être autonome: ce qui sous-entend par ailleurs, qu'une image réussie est une image qui est suffisante pour parler d'une architecture d'un point de vue documentaire et quelque fois poétique.

Aussi, depuis quelques décennies, le monde de la photographie d'architecture est animé par de nouveaux enjeux. Au-delà de ses qualités de représentation fidèle à la réalité, elle est devenue un moyen de communiquer une idée mais aussi un produit, au sens produit architectural. C'est donc lorsque l'architecture et le paysage sont apparus comme des préoccupations communes de la population, que la photographie a vu naître de nouvelles conditions qui lui donnèrent son statut d'outil de communication. La plupart des photographes de la sphère architecturale sont alors en accord pour dire que l'image est passée d'un statut de médium de représentation à celui d'un statut de mode de communication, dont l'influence s'est considérablement décuplée.

De ce fait, Bernard Renoux rappelle l'existence d'une relation commerciale liant l'architecte et

le photographe d'architecture: tandis que le premier souhaite vendre un nouveau projet, le second documente et parfois magnifie ce projet; l'idée étant de transmettre l'image générale d'un travail architectural à des personnes qui pourraient devenir de futurs commanditaires¹⁷². C'est pourquoi, Stéphane Chalmeau défend le fait que la photographie est un élément de communication possédant son propre discours. Il évoque alors le travail de Julius Shulman qui fut à l'origine d'« *une représentation de la société et en même temps de cette opulence américaine et ces maisons rares et énormes* »¹⁷³, qui constituent aujourd'hui encore, une image qu'on associe toujours à son travail.

Effectivement, une partie de la carrière du photographe américain est influencée par la démarche qu'il accomplit aux côtés de Richard Neutra, visant à vendre une image de l'architecture américaine à la société mondiale. Le médium photographique est alors purement une méthode de communication dont l'enjeu principal est la vente d'une représentation ou d'un produit. Il devint donc par la suite, ce qu'il appelait « *un photographe commercial* »¹⁷⁴, et il travailla pour de grandes entreprises souhaitant détenir des représentations de leurs produits manufacturés; ou bien directement avec des revues d'architecture qui concevaient de l'espace comme un produit. La photographie d'architecture devint alors un outil de communication, et la fluidité des images tout autant que la diversification des statuts de professionnels, faisaient émerger une diversité de volontés photographiques se distinguant et se complétant à la fois.

171. Entretien avec Stéphane Chalmeau, le 22 Juin 2018 à Nantes

172. Entretien avec Bernard Renoux, le 18 Avril 2018 à Nantes

« *Mais on est aussi dans un rapport qui est formellement économique. L'architecte s'il veut vendre un nouveau projet [...] il a besoin d'un outil aujourd'hui, qui est fondamental et qui l'ai depuis un moment: c'est des images de ses réalisations [...]* »

173. Entretien avec Stéphane Chalmeau, le 22 Juin 2018 à Nantes

174. GÖSSEL, Peter. SHULMAN, Julius. *L'architecture et sa photographie*. Cologne, Taschen Benedikt, 1998. p.156-157



UNE PHOTOGRAPHIE D'ARCHIVE, LA CONSERVATION D'UNE FIGURATION

C'est ainsi que l'une des premières démarches offertes au médium photographique fut celle d'une représentation destinée à l'archivage, à laisser une trace d'un moment de l'histoire, d'une époque et de son architecture. Henri Stierlin est aujourd'hui reconnu comme un historien de l'art et de l'architecture ayant longuement exploré les questions de la photographie d'architecture. Ainsi, aux côtés de sa femme Anne Stierlin, il réalisa un grand nombre de missions photographiques dès le début des années 1980 et, ensemble, ils constituèrent des archives photographiques illustrant des monuments et des objets d'art, tel « *un répertoire des trésors esthétiques en images* »¹⁷⁵. Ce fonds photographique comporte maintenant environ 120 000 négatifs noir et blanc, ainsi que 200 000 diapositives au format 24x32mm.

L'une des convictions majeures d'Henri Stierlin est que le propos du photographe consiste avant tout en l'établissement d'un constat, d'un état des lieux et en l'accumulation de faits et d'informations tirés simplement de la réalité. Selon lui, l'objectif principal de ce travail est alors de « *conserver la mémoire d'objets à protéger, de recenser un patrimoine* »¹⁷⁶ afin d'établir ce qu'il qualifie de « *cadastre visuel* »¹⁷⁶. Pour cet historien, la pratique photographique semble donc intimement liée à la conservation de représentations telle que celles présentes dans les archives constituées lors des différentes missions photographiques étatiques.

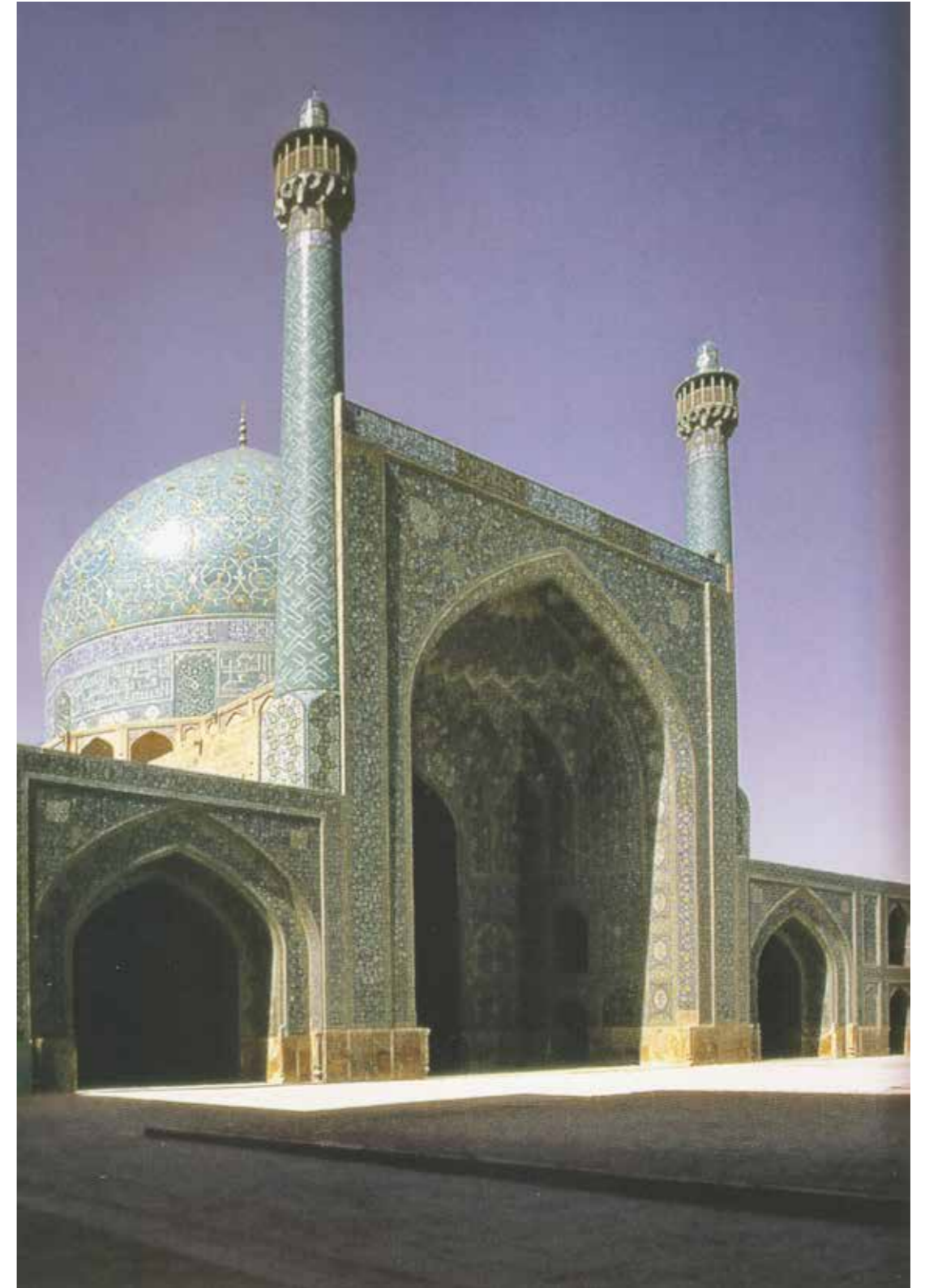
De cette manière, Henri Stierlin considère que la photographie d'architecture s'applique principalement à la connaissance du passé, cherchant à révéler et magnifier les créations humaines au travers des siècles. Cela se présente aussi tel un mode de représentation associé à la recherche d'une origine ou du moins, d'un aspect originel permettant de saisir le contexte physique et social de l'établissement de l'édifice en question. Le photographe-historien définit alors la photographie d'architecture comme « *[...] un témoignage indispensable à l'étude des civilisations* »¹⁷⁷.

Par son parcours professionnel, Bernard Renoux a, lui aussi, expérimenté cette question de la photographie d'architecture à destination d'une archive. En effet, ce dernier, lorsqu'il menait en parallèle sa mission de photographe à la Direction Régionale des Affaires Culturelles (DRAC), et celle de la gestion de la Revue 303, pour cette même institution; eut à réaliser une mission d'inventaire en particulier. Celle-ci visait l'archivage d'édifices religieux et leur mobilier: il effectua notamment une mission en Vendée, sur les églises du 19^{ème} siècle, leurs orfèvreries et leurs calices. Ce fut donc accompagné d'un chercheur spécialisé dans ce domaine que Bernard Renoux, effectua l'inventaire de plus de 500 pièces sur de nombreux mois.

175. STIERLIN, Henri. *La vision photographique en architecture: un itinéraire dans l'image*. Gollion, Infolio, 2005. p.117

176. *Ibid.*, p.25

177. *Ibid.*, p.49





▲ © Bernard Renoux
La Maison dans la Loire,
Couëron

Cette mission avait pour but majeur de créer un grand répertoire illustrant le patrimoine architectural et objets liturgiques, tout en comptabilisant les pièces désormais classifiées. Elle permit alors de faire l'inventaire des patrimoines départementaux et régionaux, dans des villages parfois un peu oubliés, pour ensuite les classer et conserver des traces de l'existence des sujets. Bernard Renoux dira alors ironiquement: « Oui c'est de l'archivage. [...] on me dira « mais maintenant que c'est archivé, qu'il y a une photo, lorsqu'il y a un vol dans une sacristie d'un calice du 19ème, on l'a, on le trouve »¹⁷⁸.

Stéphane Chalmeau soutiendra alors le même propos en affirmant que la photographie d'architecture a un rôle très important d'archivage puisqu'elle offre la possibilité

d'avoir une trace d'un bâtiment et les clichés se présentent comme les images qui restent à l'architecte après la livraison de sa création. Aussi, il émet la portée durable des représentations qui deviennent l'élément permettant à l'architecte « de communiquer [...] pendant 5 ou 10 ans, une fois que le bâtiment est construit »¹⁷⁹, et parfois de faire perdurer la notoriété d'une architecture.

Par conséquent, certains photographes tels que Gabriele Basilico, considèrent que les archives sont des éléments vivants qui mettent en marche la redécouverte d'un paysage ou d'une architecture et illustrent la nécessité permanente de changement qui anime la société occidentale. Celui-ci perçoit ses archives comme « un puissant incubateur

178. Entretien avec Bernard Renoux, le 18 Avril 2018 à Nantes

179. Entretien avec Stéphane Chalmeau, le 22 Juin 2018 à Nantes

artistique personnel »¹⁸⁰: c'est-à-dire que la redécouverte de ses propres images, parfois oubliées puisque non publiées, lui suggère, une nouvelle fois, certaines de ses visions passées et indirectement, nourrit son inspiration actuelle.

Julius Shulman rejoignait cette idée en présentant, de manière assez directe, les images d'architecture comme une source d'inspiration pour son travail. Effectivement, dans son ouvrage *L'architecture et sa photographie*, il explique que sa maîtrise des artifices et son savoir-faire de photographe résultent « des décennies d'observation de photographie d'architecture »¹⁸¹. Pour lui, il était évident que la photographie se présentait comme un moyen d'apprendre à construire l'espace et par suite, à le photographier.

D'un angle plus général, Bernard Renoux évoque lui aussi l'importance des images pour nourrir en permanence l'inspiration des photographes mais aussi des architectes, voire des autres professionnels de l'art. Ainsi, l'image, pas nécessairement architecturale mais l'image en tout genre, « [...] influence l'architecte qui va produire de l'architecture mais de la même manière qu'elle influence le chocolatier professionnel, la marque Guerlain, la mode... je ne pense pas ce soit propre à l'architecture »¹⁸². Les images d'archives quelque soit leur sujet, sont alors des sources d'inspirations indéniables pour quiconque en vient à créer: cela vaut autant pour l'architecte

que pour le photographe, qui apprend en même temps à composer un cliché. La photographie d'architecture détient donc le rôle d'archivage laissant une trace, mais elle documente à la fois une époque et un type de bâtiment.

180. BASILICO, Gabriele. MASDEANI, Angela. Gabriele Basilico *Bords de mer*. Milan, Contrasto, 2017. p.33

181. GÖSSEL, Peter. SHULMAN, Julius. *L'architecture et sa photographie*. Cologne, Taschen Benedikt, 1998. p.167

182. Entretien avec Bernard Renoux, le 18 Avril 2018 à Nantes

UNE PHOTOGRAPHIE DOCUMENTAIRE, LA DIFFUSION D'UNE REPRÉSENTATION

En effet, certaines démarches de photographes d'architecture sont alimentées par le désir de documenter une construction, un contexte ou un moment particulier de l'histoire d'un espace architecturé. Dans ce sens-là, Iwan Baan et Stéphane Chalmeau pourraient voir leurs clichés classés dans la catégorie documentaire, puisqu'ils veulent livrer une vision juste et objective de la réalité d'un bâtiment. Alors, le qualificatif « documentaire » prend toute sa valeur lorsque les méthodes de travail de ces professionnels s'apparentent à celles du reportage, et que les clichés produits renseignent objectivement une architecture.

C'est donc, comme énoncé précédemment, qu'Iwan Baan a pour démarche principale de documenter l'image de la vie quotidienne d'un bâtiment, ses usages et son interaction avec le contexte ou la vie de quartier. La particularité de son activité est qu'il travaille continuellement et donc avec peu de matériel: pour lui, pas de trépied ou de chambre photographique, il emmène le plus souvent deux reflex et quelques objectifs¹⁸³. Cette manière de procéder lui offre une certaine aise dans ses déplacements, aussi cela lui donne l'occasion de se fondre dans l'environnement qu'il photographie et de faire corps avec son sujet. C'est pourquoi, il explique longuement que la photographie est avant tout une expérience de terrain avec le corps physique et qu'il lui est indispensable d'explorer l'architecture lorsqu'il la photographie: de la traverser, de

s'en éloigner, de s'en rapprocher...etc¹⁸⁴.

Stéphane Chalmeau, pour qui Iwan Baan semble être une source d'inspiration importante, poursuit une démarche quelque peu similaire. Si ce dernier voyage beaucoup avec sa chambre photographique, il explique posséder aussi un Leica qu'il privilégie lorsqu'il souhaite faire du repérage ou ce qu'il appelle de la « photographie comme un visiteur ». Cet appareil argentique, qui est couramment utilisé chez les photographes professionnels explorant ce type de photographie, représente « la liberté de pouvoir faire une photo instantanée à un moment sans toute la contrainte technique de la chambre et du trépied »¹⁸⁵. Ainsi, Stéphane Chalmeau attache une importance particulière à la manière dont il documente le contexte d'une architecture: il procède souvent avec un drone et réalise des captures de plus en plus rapprochées, depuis la terre ou bien, depuis le ciel.

Gabriele Basilico est lui aussi un photographe de la documentation: la ligne de conduite de sa carrière fut animée par ses désirs de rendre compte de la réalité, et sa participation à la Mission photographique de la DATAR fut à la fois, l'apogée et le point d'inflexion de sa démarche. En tout temps, il mena un travail qui mêlait ses volontés artistiques et son cheminement documentaire sur les paysages en tout genre. Sa contribution à la mission des années 1980 alimenta sa

183. Interview d'Iwan Baan au Louvre Lens, en Octobre 2013 par ERCO

184. Conférence d'Iwan Baan *Architectural Photography in Focus*, le 21 Novembre 2008 pour Architectural Association School of Architecture

185. Entretien avec Stéphane Chalmeau, le 22 Juin 2018 à Nantes



▲ © Iwan Baan
MAXXI, Zaha Hadid, Rome

réflexion par ce reportage qu'il réalisa sur les ports côtiers et villes littorales du nord de la France.

Alors, par cette mission photographique, il acquiert une méthodologie de la photographie qui nuance dès lors ses méthodes de reportage documentaire de presse, empruntes de sa formation initiale. A partir de ce moment, la photographie de Gabriele Basilico devient une manière de parcourir le territoire autant par la vue que par la mise en mouvement du corps physique. C'est pourquoi, il affirmera que « l'exploration du paysage, c'est le geste technique, c'est la méthode, c'est la quotidienneté tandis qu'on observe le paysage »¹⁸⁶.

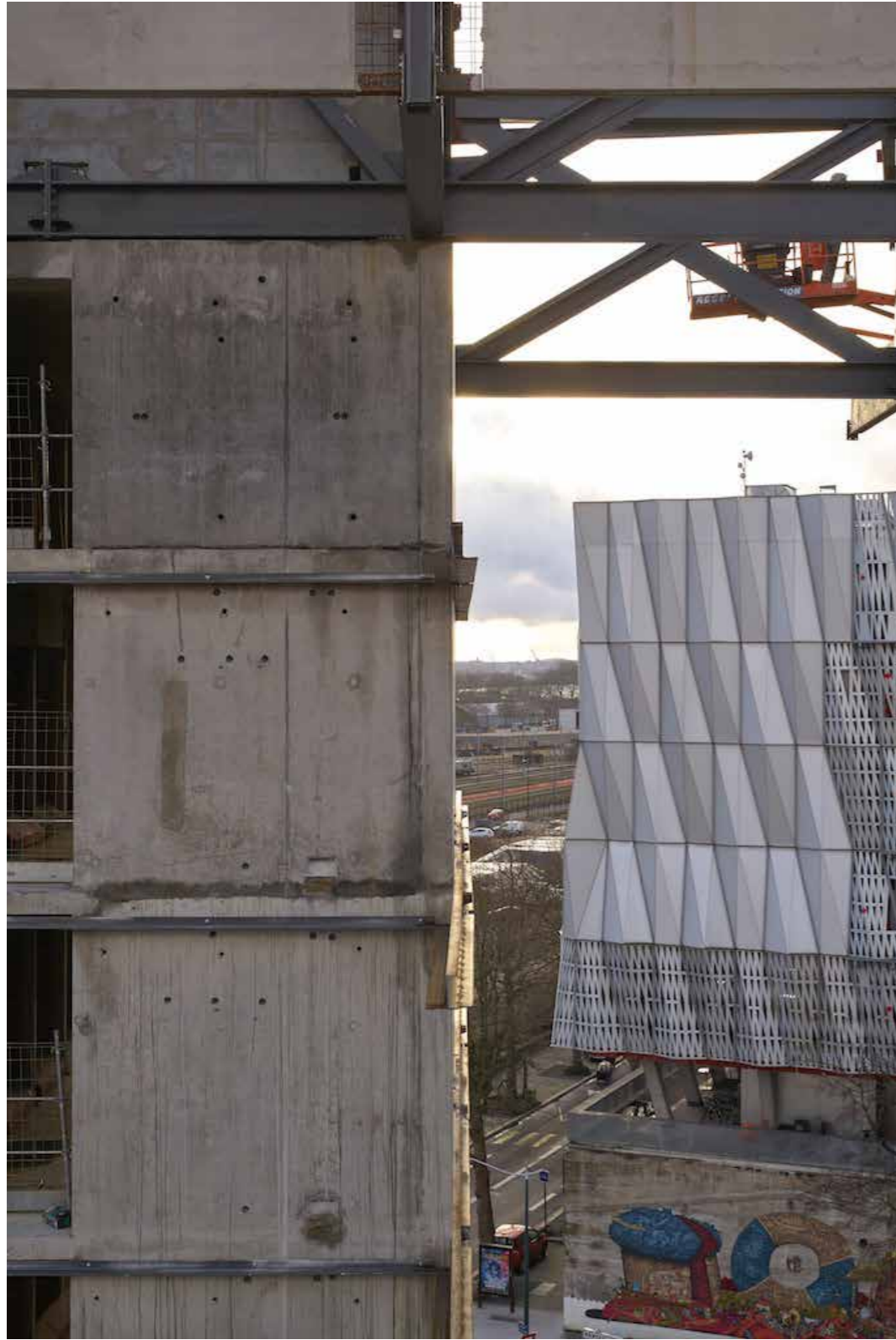
Par la suite, il développa un travail photographique synonyme de lenteur qui

sert grandement le propos documentaire de ses clichés, alors moins nombreux mais de plus grande qualité. Cette démarche fut permise par le temps que le photographe italien accordait à l'analyse de sa scène et la plus forte « relation » qu'il tissait préalablement avec son sujet. Pour chaque cliché, Gabriele Basilico, prenait donc le temps d'entrer dans « une acceptation sereine de l'élément photographié »¹⁸⁷ et ce, quel qu'en était le propos.

De son point de vue, Agnès Clotis offre un statut purement documentaire au médium photographique: s'il n'a pas cette vocation, cela reste dans tous les cas, son meilleur rôle. Selon elle, ce sont ses débuts en noir et blanc, son intérêt pour la photographie d'architecture et l'art qui l'ont poussé à regarder la photographie documentaire, ou

186. BASILICO, Gabriele. MASDEANI, Angela. *Gabriele Basilico Bords de mer*. Milan, Contrasto, 2017. p.33

187. BASILICO Gabriel. BONITO OLIVA, Achille. *Gabriele Basilico. Carnet de travail 1969-2006*. Arles, Actes Sud, 2006. p.110.



du moins, à percevoir un rôle documentaire dans la photographie des espaces. Si lors de ses études en école de photographie, elle s'intéressait principalement à des démarches artistiques, avec l'expérience, son regard se tourna vers l'architecture et elle perçut alors une démarche « *avant tout documentaire* »¹⁸⁸.

si la photographie peut avoir des rôles particulièrement définis de documentation ou d'archivage, elle est aussi le processus d'une démarche d'analyses qui se présente sous divers travaux de photographes appartenant au corpus.

Effectivement, elle confère quasiment l'exclusif qualificatif de « documentaire » à cette pratique qui, pour elle, doit simplement se contenter d'informer et de renseigner les espaces capturés. Elle pense que « *dans la photographie d'architecture, c'est bien quand elle a ce statut-là, qu'elle vient documenter un bâtiment et qu'elle n'en dit ni trop, [...] sans en dire plus non plus* »¹⁸⁸. C'est-à-dire, qu'il est important pour Agnès Clotis, que le médium ne déforme pas les perspectives et ne transforme pas les paramètres colorimétriques, il est seulement nécessaire qu'il retranscrive au mieux la réalité contextuelle de l'architecture visée.

L'expression « documentaire » devient alors plus qu'un qualificatif, relevant du rôle principal de la photographie qui se voit dès lors dotée d'une valeur de document. La photographe explique s'inscrire dans un registre plutôt documentaire où l'objectif premier de sa pratique est d'informer de l'état actuel des choses. Néanmoins, ce statut qui donne une idée figée de l'image, est nuancé par le fait que « *la photographie n'est pas complètement neutre* »¹⁸⁸ puisqu'elle est aussi régit par des critères de sensibilité et de poésie. Alors,

188. Entretien avec Agnès Clotis, le 17 Octobre 2018 à Bordeaux

◀ © Stéphane Chalmeau
Zero Newton, Edouardo Souto
de Moura, Ile de Nantes, 2017

UNE PHOTOGRAPHIE D'ANALYSE, DES DÉMARCHES MULTIPLES

Ainsi, la pratique photographique s'affirme en outre telle une méthode d'analyse de la réalité, d'une scène ou d'une architecture. Pour plusieurs photographes professionnels, elle est une manière de prendre conscience, d'apprivoiser et de capter les faces cachées d'un paysage ou d'une société. Dans cette veine, la démarche de Lucien Hervé était une manière, pour lui, de comprendre et de faire comprendre l'architecture. En effet, ce fidèle collaborateur de Le Corbusier n'apprit pas l'architecture à ses côtés, mais bien par son premier reportage sur la Tour Eiffel, à la fin des années 1930. Ce fut de manière totalement autodidacte qu'Hervé réalisa des clichés de « la dame de fer » sous toutes ses coutures: plans coupés, vues plongeantes, gros plans...etc. Ses images illustrent la manière dont le photographe, encore amateur à l'époque, explore l'édifice par le regard et délie progressivement la compréhension des assemblages de matériaux et le fonctionnement du bâtiment. Par cette forme d'analyse, « *Lucien Hervé franchira les premiers pas d'une maternité et d'une abstraction qu'il recherche confusément à exprimer* »¹⁸⁹.

Lors de ses expéditions photographiques, il lui était absolument nécessaire de « marcher l'architecture », avant même de faire un premier déclenchement: ce temps d'appropriation faisait partie de sa démarche d'apprentissage et d'analyse. Ainsi au cours d'un reportage, « *il parcourt le bâtiment et ses alentours, s'imprégnant de tous ses pores; avant d'exprimer un bâtiment, il cherche à se l'approprier* »¹⁹⁰,

il apprivoise l'espace et tente avant tout de le comprendre.

Par sa pratique photographique, le photographe moderniste fait la démarche de comprendre l'architecture mais aussi de la faire comprendre à autrui, en tentant d'expliquer à ses lecteurs, le monde qui les entoure. Alors, le photographe est aussi doté d' « *une haute conscience sociale* »¹⁹¹ qui le pousse à expliquer de manière didactique ce qu'il photographie: « *faire comprendre la volonté profonde de l'architecte, faire comprendre le monde; non seulement montrer le bâtiment mais le dire* »¹⁹¹.

Dans une démarche presque similaire, François Hers justifiait son acte photographique par sa volonté de dénouer les complexités de la société. Son expérience à la DATAR, en tant que co-directeur de la Mission photographique des années 1980 aux côtés de Bernard Latarjet, en est l'illustre démonstration. En effet, cette dernière se voulait dresser un portrait des paysages français de la fin du siècle et des transformations qu'ils avaient subi suite aux mutations de la société. Les photographes de cette grande étude, « *s'engageaient à explorer la société sans intervention sur la réalité autre que le regard [...], à rendre compte sans préjugés ni pittoresque de la vie quotidienne des gens* »¹⁹².

Cette mission était donc à l'image du travail plus personnel de François Hers, puisque ce dernier avait pour but de faire de la photographie une œuvre représentative de la société moderne.

189. BEER, Olivier. *Lucien Hervé, L'homme construit*. Paris, Seuil, 2001. p.18

190. *Ibid.*, p.24

191. BEER, Olivier. *Lucien Hervé*. Photopoeche. Arles, Actes Sud, 2013. p.2

192. CHASLIN François. *Charles Vandenove, François Hers: soutenir le regard, architecture et photographie*. Maastricht. Bonnefantenmuseum. 2007. p.9

193. HERS, François. *Récit*. Paris. Herscher. 1983. p.128

194. *Ibid.*, p.82

195. TURNER, Judith. HEJDUK, John. *Judith Turner Photographs Five Architects*. New York. Rizzoli International Publications. 1980. p.11
« *She understands that it is impossible to see architecture in its full complexity at once. Architecture is made up of details, fragments, fabrications. [...]. Judith Turner does believe that the very essence of the spirit of an architecture can be captured in a single still photograph.* »

196. Conférence d'Hélène Binet pour la présentation de son ouvrage *Composing Space*, le 19 Mars 2012 à l'Université d'Harvard

Pour cela, il fut alors nécessaire de « *varier les discours, trouver les lignes d'images différentes, les faire converger dans une unité complexe* »¹⁹³ afin d'illustrer la multiplicité des aspects d'une population en besoin perpétuel d'évolution après les Trente Glorieuses. La carrière du photographe est alors animée par le désir de représenter et de mettre en avant par l'image, les phases de développement et les particularités de cette société nouvelle.

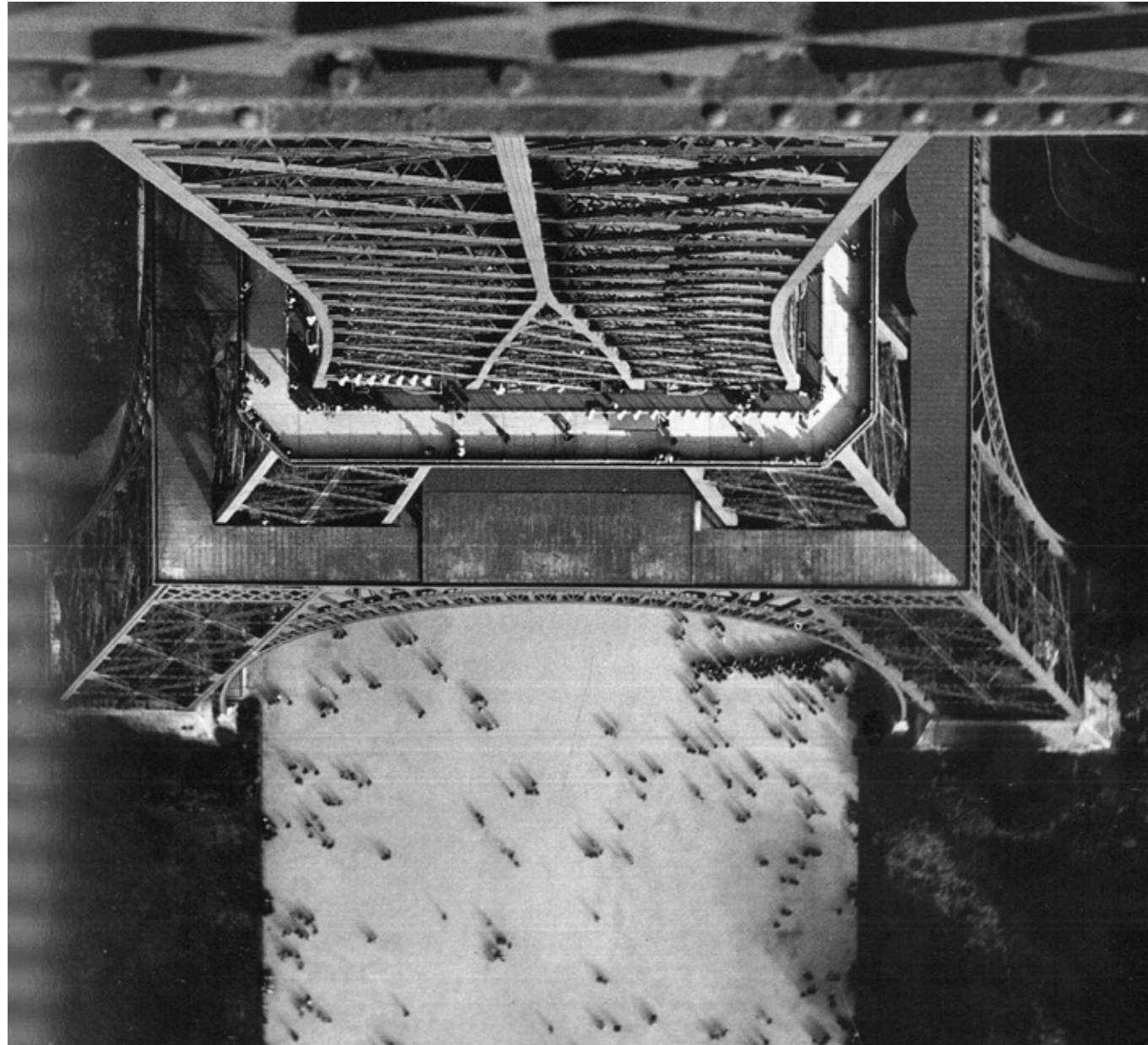
Ce dernier expliquera que la photographie fut, pour lui, une manière d'apprendre la réalité et que la saisie de ses complexités lui était indispensable avant de réaliser une photographie. Ainsi, François Hers affirma dans son ouvrage intitulé *Récit*: « *J'ai toujours ressenti que je ne pouvais pas faire de photos tant que je ne comprenais pas réellement la réalité que je devais photographier* »¹⁹⁴.

Judith Turner et Hélène Binet, par leurs démarches artistiques respectives, analysent l'espace en s'appropriant l'architecture dans leurs visions personnelles. Ces deux professionnelles de la photographie livrent leurs perceptions de l'architecture en laissant libre cours à leurs interprétations, transposant parfois les constructions dans une autre dimension, offrant souvent une nouvelle fonction aux matériaux, renversant ainsi complètement le sens de la réalité.

Judith Turner pratiquait une photographie fragmentaire qui requiert une certaine

anticipation, de la part de l'artiste, pour saisir le bon extrait qui livrera l'essence même de l'architecture. John Hedjuk (1929-2000), personnalité américaine dans le monde de l'architecture, expliqua que la photographe avait compris qu'il était impossible de voir toute l'architecture dans sa complexité en une seule fois mais qu'elle croyait toujours pouvoir en retransmettre l'esprit essentiel par un unique cliché¹⁹⁵. Elle procédait alors à une dématérialisation de la réalité, qu'elle plaçait dans une sorte d'abstraction, sans pour autant en oublier l'origine.

De son côté, Hélène Binet explique qu'elle a besoin de marcher pour se connecter au lieu et que cette phase fait partie de son processus d'analyse lui permettant par la suite, de photographier le lieu dans toute sa géométrie et de passer à l'interprétation en composant ses clichés¹⁹⁶. La photographe perçoit ce moment d'analyse comme un temps d'interrogation sur la scène qui lui fait face, car il est impossible de saisir l'ensemble des fragments au premier instant du regard. Dans son travail, Hélène Binet fait alors l'usage des lignes fortes de l'espace réel pour guider le regard de ses lecteurs, tout en mettant en scène la lumière et les ombres de l'architecture. Dans ces dernières démarches, le cliché se présente comme la finalité de tout un processus d'analyse et de compréhension d'une architecture ou d'une société, pour lequel la pratique photographique ne représente qu'un outil d'observation.



En résumé, la photographie d'architecture est une pratique dont les enjeux se sont multipliés avec l'apparition de la société de consommation et par la suite, l'arrivée des nouvelles technologies. Aujourd'hui, bien plus que d'un art, il s'agit d'un médium de représentation et de communication au monde entier, sous un angle plus ou moins commercial. Dans l'univers de l'architecture, cette pratique est aussi un processus qui répond le plus

souvent à une démarche analytique et qui permet la compréhension d'une réalité et de ses complexités. Néanmoins, la photographie d'architecture présente, depuis le début de son existence, des objectifs de documentation et d'archivage, représentant d'abord les bâtiments les plus célèbres de l'histoire puis, renseignant aujourd'hui les contextes des constructions.

▲ © Lucien Hervé
La Tour Eiffel, Paris, 1944

BILAN PARTIE 2

LA PHOTOGRAPHIE DANS L'ARCHITECTURE, UNE PLURALITÉ DES RÔLES ET DES STATUTS

Le corpus de photographes présentés précédemment permet de questionner la place du professionnel lorsqu'il œuvre en tant qu'indépendant. Ainsi, les statuts occupés par ces derniers sont multiples tant la complexité des droits régissant la photographie pousse certains professionnels à s'émanciper plutôt qu'à se restreindre. Si les commandes se présentent souvent comme une marque de reconnaissance, elles ne sont donc pas l'unique manière de s'adonner à cette pratique.

La photographie d'architecture s'associe naturellement à la représentation du réel. Tandis que certains professionnels distinguent entièrement ces deux notions que sont la photographie et la réalité, d'autres évoquent l'image comme un extrait du réel. Ainsi, plusieurs paramètres participent à cette assimilation, et la présence humaine ou la colorimétrie de l'image, répondent aux volontés de l'auteur afin de s'approcher ou non de la scène réelle qu'il a capturé.

De ce fait, la photographie d'architecture est une pratique répondant à des intentions divergentes qui, elles-mêmes, illustrent directement les mutations de la société au cours des siècles derniers. Selon les différents photographes de la constellation, l'image revêt un statut documentaire, analytique ou artistique. Tandis que certaines démarches débouchent systématiquement sur l'archivage des clichés documentaires, d'autres relèvent plutôt d'une interprétation du réel.

Alors, à l'ère contemporaine, la photographie d'architecture est une pratique au nom de la diversité et de la multiplicité. Les photographes œuvrant indépendamment de leurs confrères, doivent s'affirmer par leurs démarches personnelles, érigées ou non à la suite d'une commande. Aussi, l'image présente un rôle qui varie selon la perception de chacun: étant à la fois un moyen de communication et un médium de documentation, aujourd'hui, elle a su s'affirmer en tant que mode de représentation architecturale.

CONCLUSION

Tout d'abord, nous avons explicité que l'arrivée de la photographie dans le monde de l'architecture s'est fait par la question paysagère, dans un moment de prise de conscience de la richesse du patrimoine français. Cette dernière a donc fait naître la nécessité de représenter, de documenter et d'archiver les images qui ont longtemps constitué l'identité de la France.

Le processus de légitimation de la photographie en tant que mode de représentation, fut initié par le lancement, en 1851, de la première commande institutionnelle photographique: la Mission héliographique. Cette dernière, dirigée par la Commission des Monuments Historiques, consistait en l'inventaire d'un certain nombre de bâtiments jalonnant le territoire français. A l'époque, les cinq protagonistes missionnés furent grandement guidé et même contraint par les requêtes de l'institution, qui attribuait à la photographie, un statut uniquement représentatif.

Après un siècle de flottement et de mutations de la société, la pratique photographique fut une nouvelle fois mise à l'honneur, pour illustrer les transformations subies par le paysage, notamment au cours des Trente Glorieuses. C'est donc dans les années 1980, que la DATAR lança une mission photographique de grande envergure, envoyant dès lors vingt-huit photographes, pour sillonner l'ensemble du territoire français. Par cette expédition, l'institution proclama les qualités artistiques et représentatives médium, faisant ainsi évoluer son

statut de mode de figuration de l'architecture et du paysage, tout en libérant les professionnels quasiment devenus des auteurs.

Ces deux grandes opérations se présentèrent très rapidement comme une source d'inspiration indéniable auprès des institutions locales et plus largement, pour des initiatives personnelles affranchies. Les missions qui se succèdent encore maintenant, contribuent toujours à illustrer la pluralité des sociétés, de leurs paysages et de leurs architectures, tout en renforçant la crédibilité du médium dans ces différents univers. Ainsi nous pouvons affirmer qu'aujourd'hui, la photographie fait entièrement partie des modes de représentation de l'architecture, s'adaptant au fil des décennies, aux transformations de la société.

Ensuite, nous avons démontré que la photographie et plus particulièrement, la photographie d'architecture, est devenue un monde de pluralité qui revêt une multitude de rôles illustrant la diversité des profils de professionnels. Effectivement, si elle présente des qualités de représentation, cette pratique est aussi un moyen de transmettre une idée, un concept ou même une critique, tel un outil de communication dont le langage est particulièrement universel. De ce fait, nous avons présenté les nombreuses démarches des photographes formant la constellation, illustrant ainsi la photographie d'archive et ses volontés de conservation d'une figuration; la photographie

documentaire et son statut de renseignement et d'objectivation; puis, la photographie d'analyse et ses qualités d'enseignement, de compréhension et d'inspiration.

Par ailleurs, il nous est possible d'affirmer que les différents rôles conférés à l'image dépendent entièrement de la modification des artefacts de celle-ci. En effet, les caractéristiques multiples qui composent la photographie permettent à chaque professionnel de modeler ses compositions et ses clichés, de manière à être en adéquation avec ses propos. Nous avons donc démontré l'importance de chaque paramètre tel que la colorimétrie ou la présence humaine, qu'ils soient les sujets ou non, d'artifices et de modifications post-production. Ces derniers se veulent alors les régulateurs d'une association plus ou moins fidèle à la réalité de la scène capturée qui, elle-même, sert le propos du photographe et parfois même, de l'architecte.

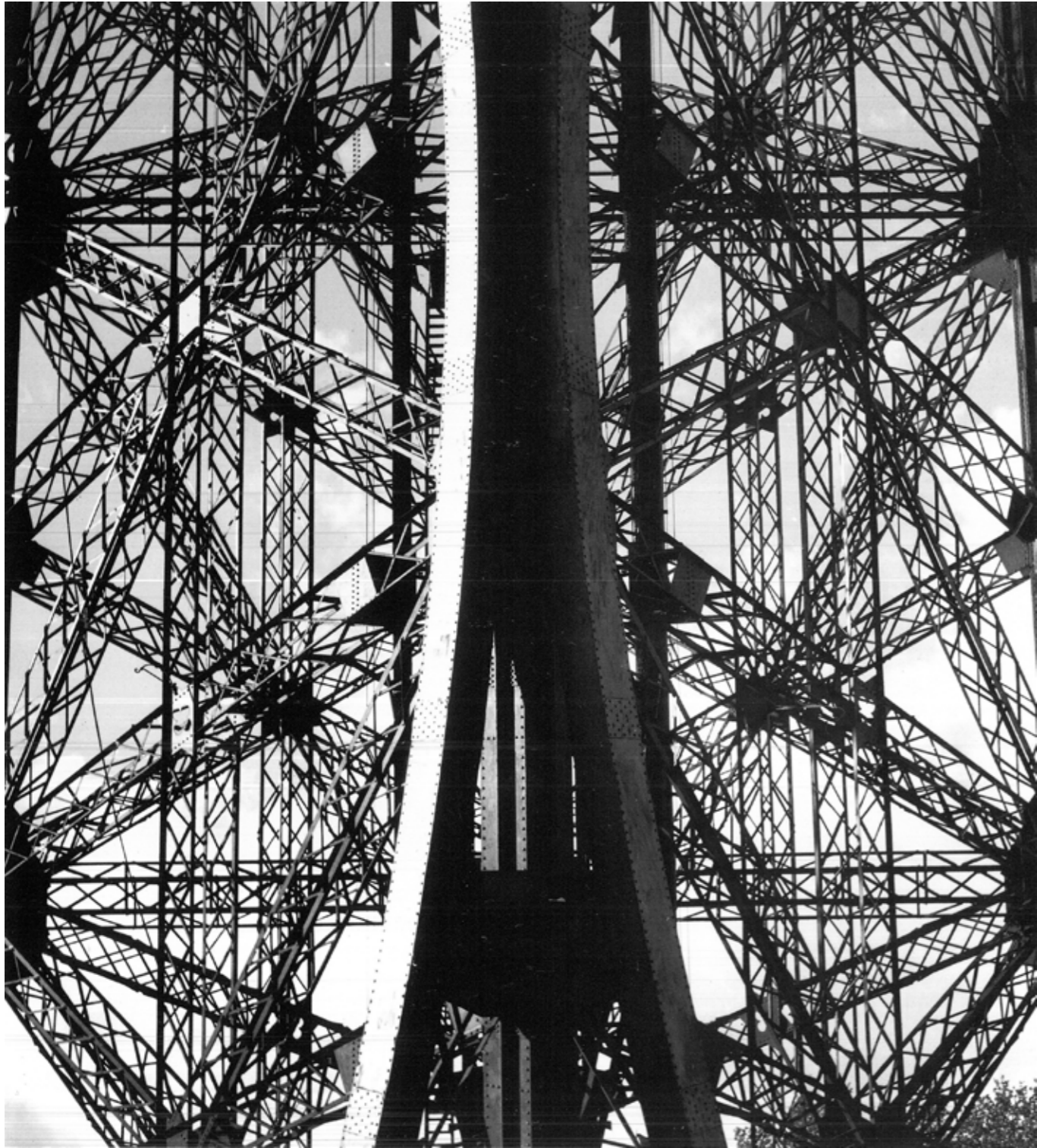
Alors, nous avons constaté que les propos supportés par la photographie d'architecture sont aussi nombreux que les démarches poursuivies par les professionnels. Si certains d'entre-eux ont formé ou forment des duos de travail avec un architecte, la plupart œuvrent indépendamment, ne restreignant pas leur création à capturer une seule et unique architecture. Au cours des derniers siècles, l'image a vu sa faculté d'influence se décupler, devenant alors une arme forte pour servir une idée, aux spécialistes et au monde entier. Aussi, est apparue une dualité entre le statut d'outil

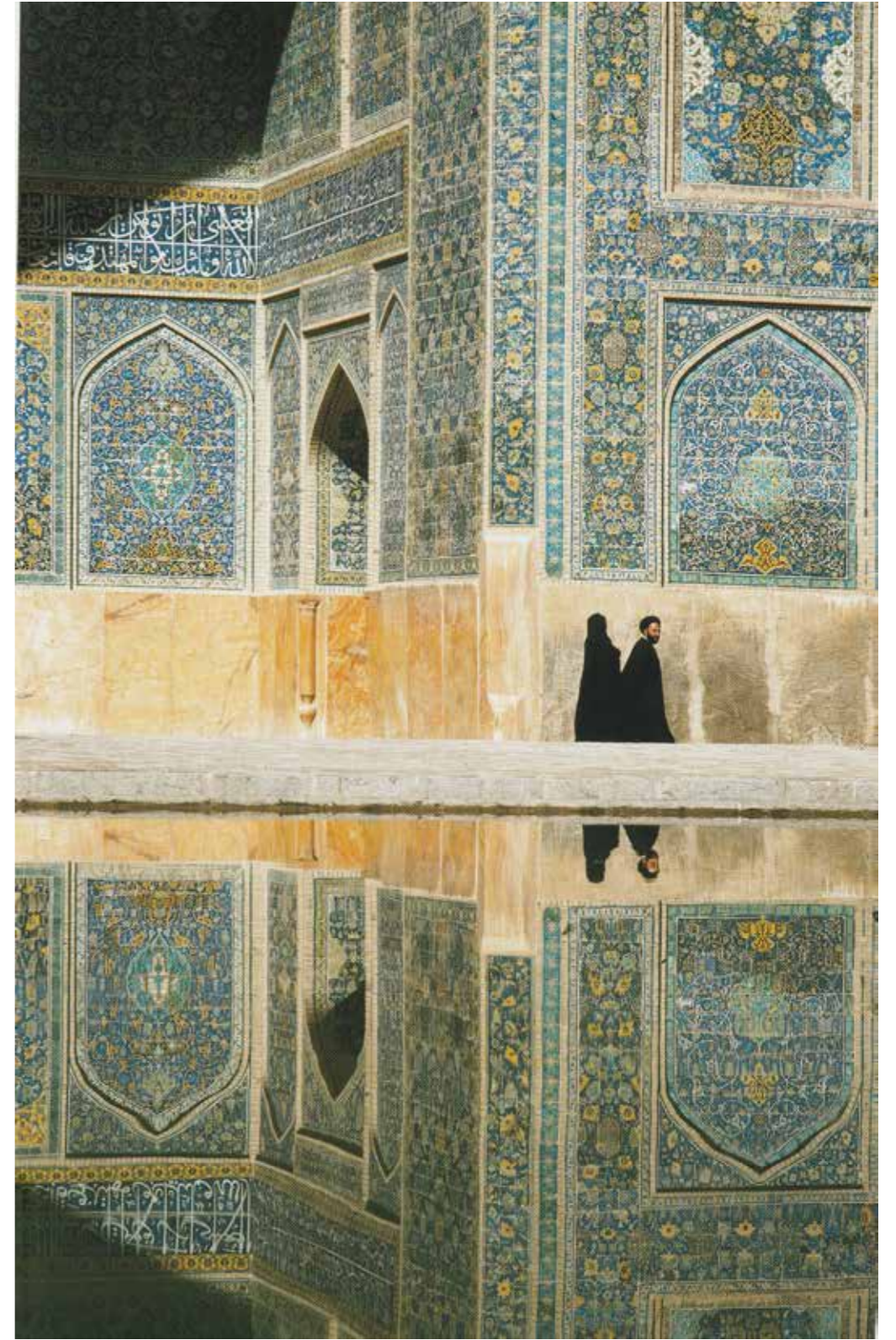
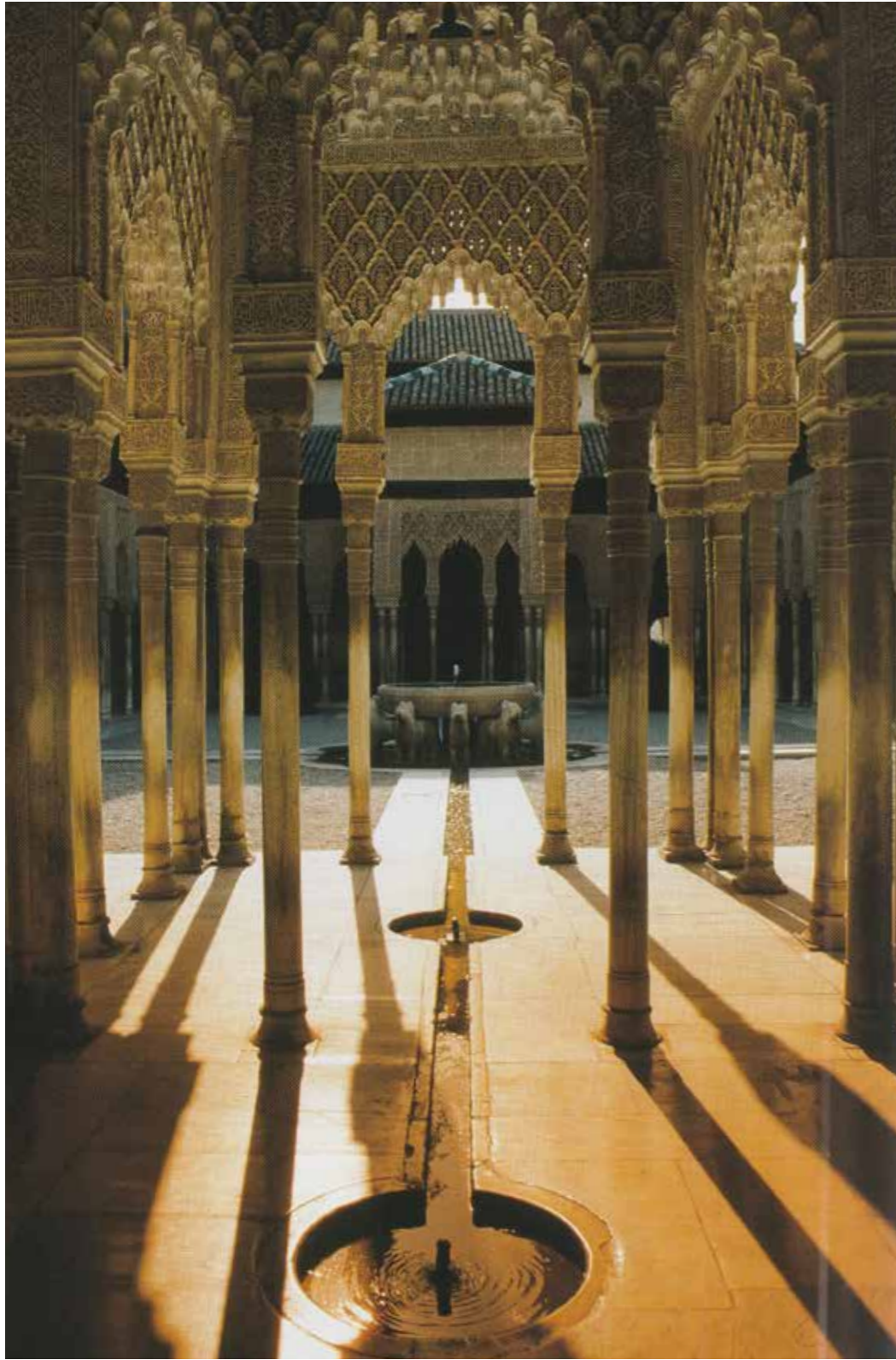
de communication favorable à l'architecte, et la crainte de ces professionnels vis-à-vis du pouvoir difficilement maîtrisable du cliché.

Ainsi, la photographie d'architecture, par la pluralité des statuts qu'elle implique, devient un univers de plus en plus ouvert sur le monde. Les nouvelles technologies, qui mettent à la portée de tous la pratique de la photographie, participent aussi à ce phénomène d'ouverture progressive et renforcent perpétuellement la diversité des rôles endossés par ce médium. Alors, pour poursuivre cette réflexion, nous pourrions-nous interroger sur les conséquences de cette démocratisation du médium: sa diffusion et sa mise à disposition, pourraient-elles nuire au statut de la photographie en tant que mode de représentation légitime de l'architecture?

PARTIE INTERMÉDIAIRE

PORTFOLIO
(iconographie p.178)

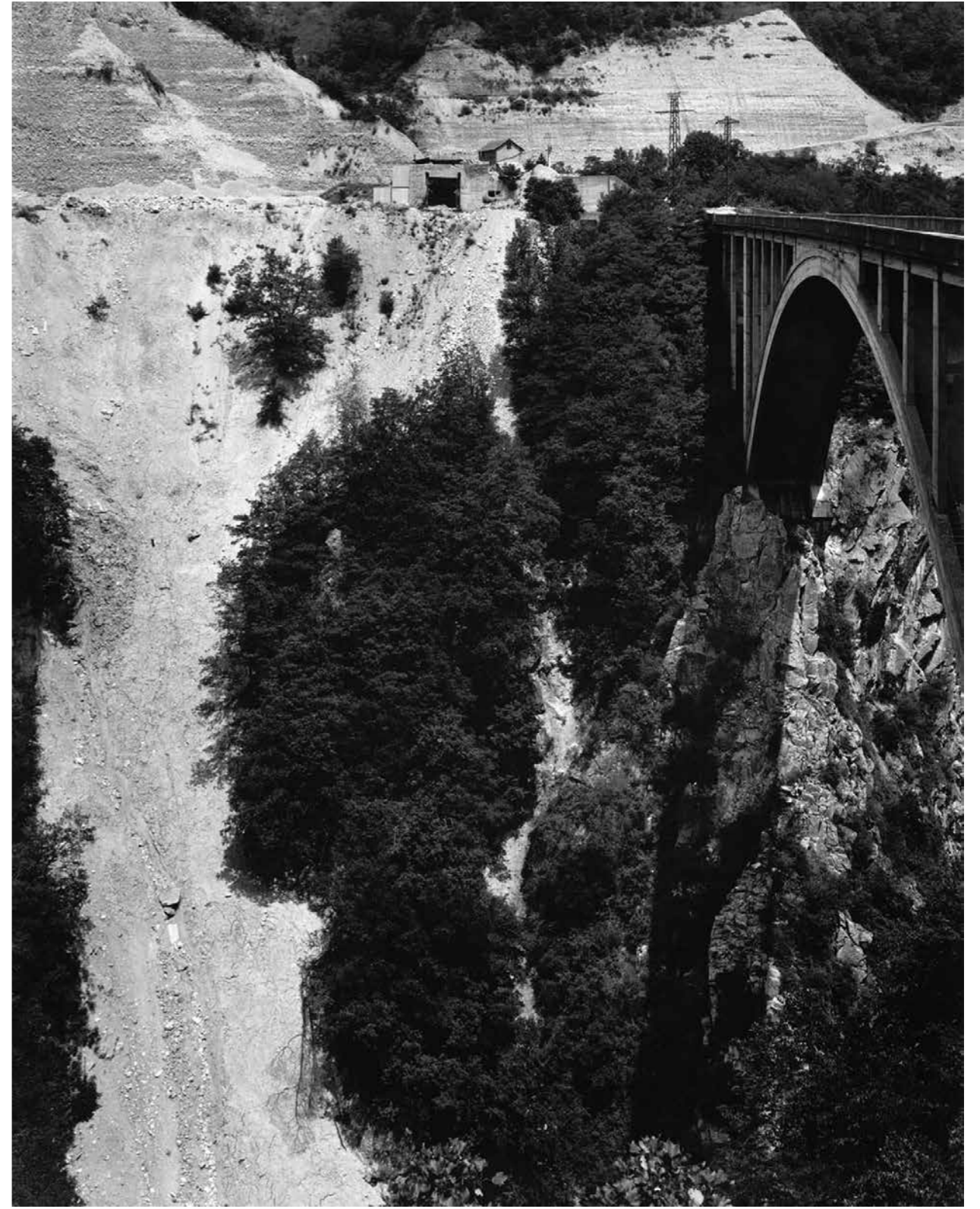
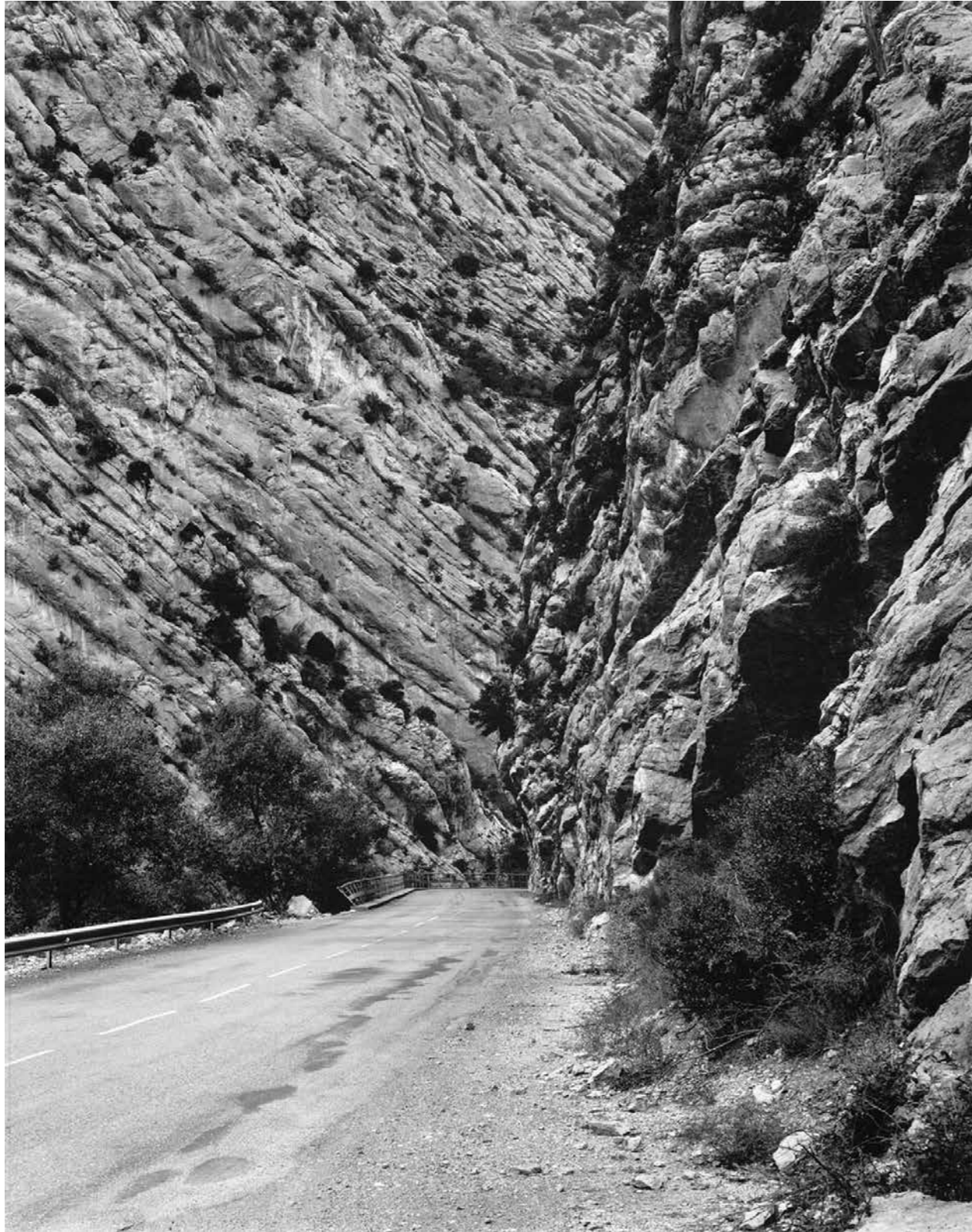






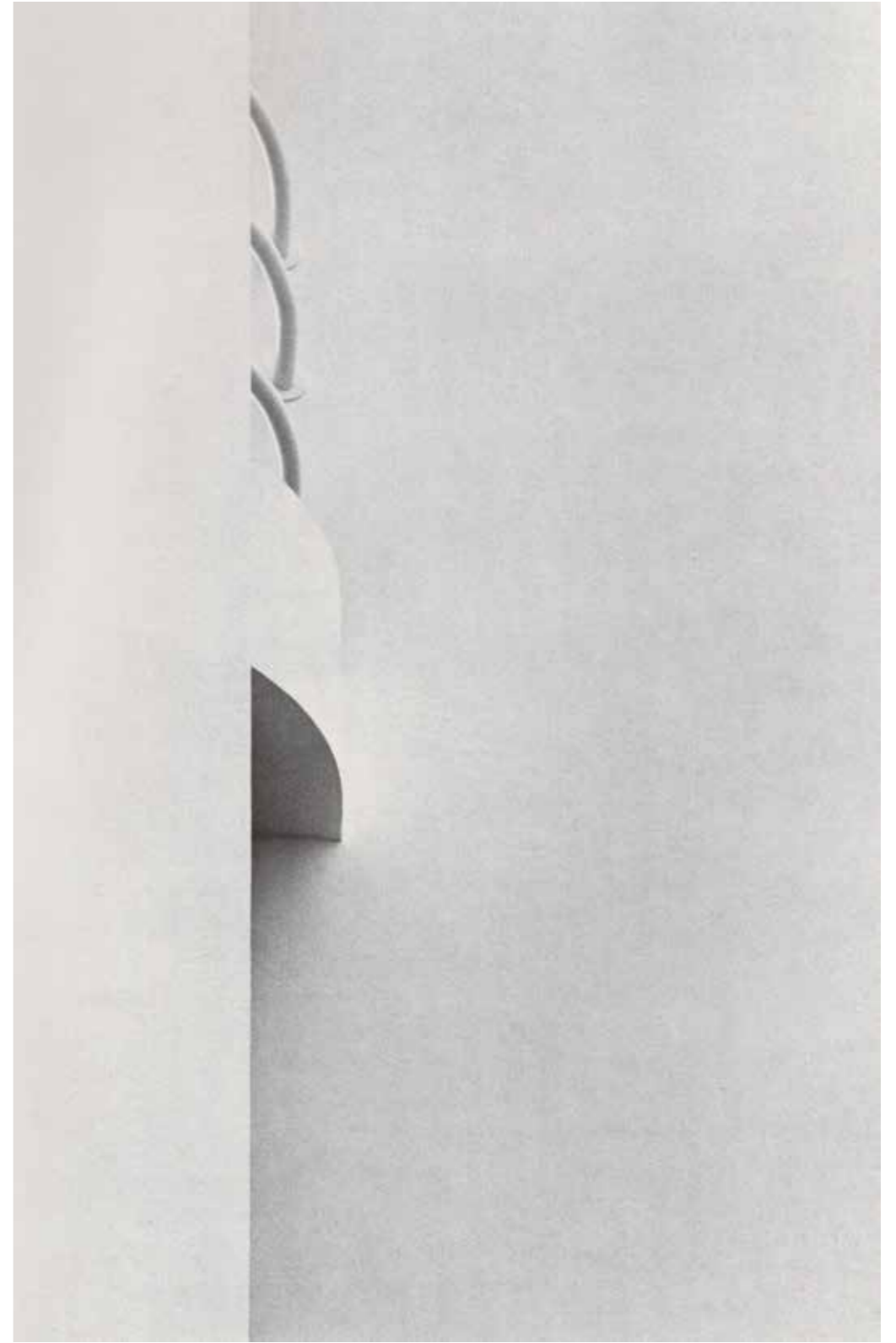
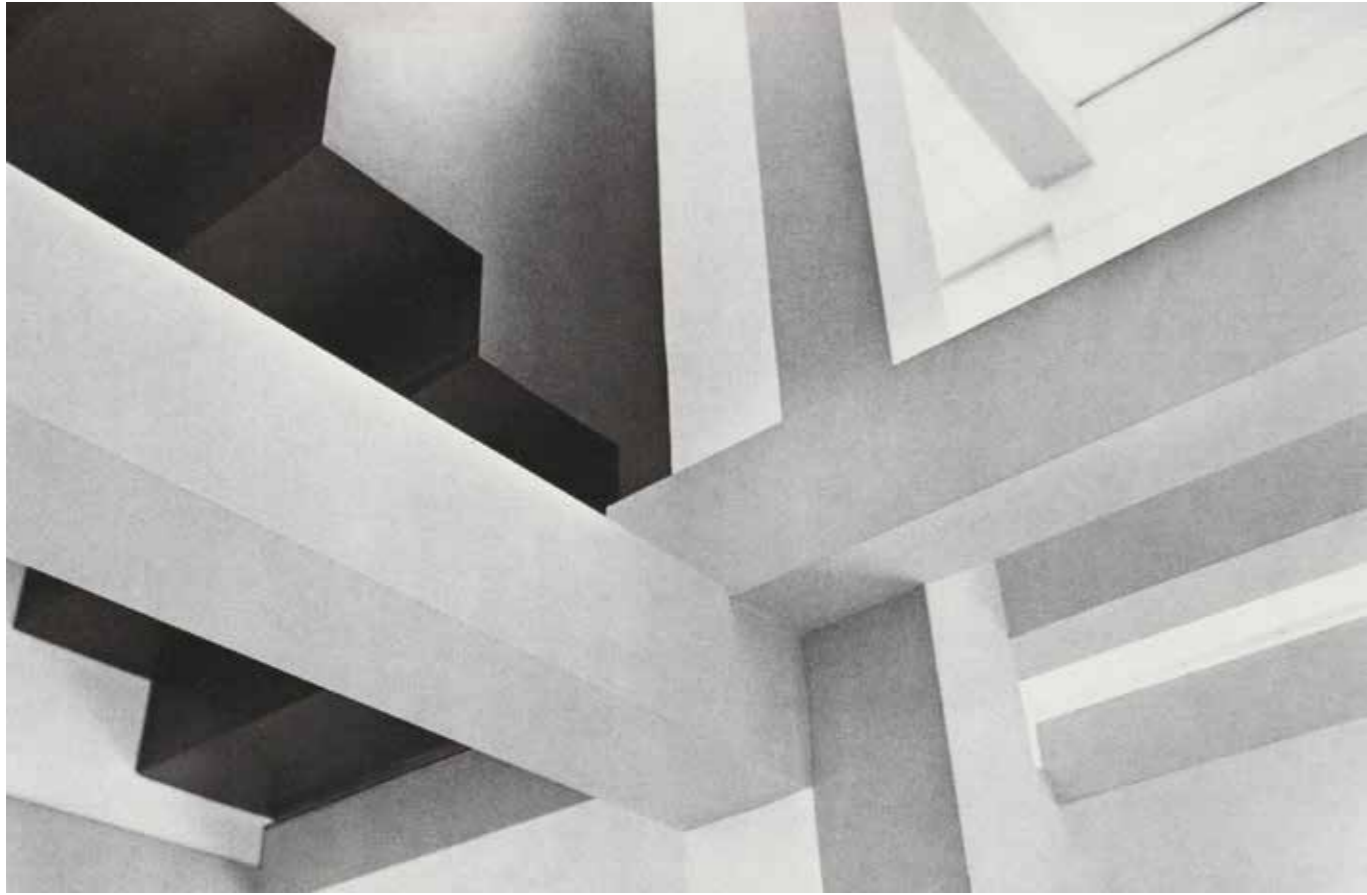























**ICONOGRAPHIE
PORTFOLIO,
MÉDIAGRAPHIE
&
ANNEXES**

ICONOGRAPHIE PORTFOLIO

- p.152 - © Lucien Hervé, *La Tour Eiffel*, Paris, 1944
- p.153 - © Lucien Hervé, *Le Corbusier dans le cabanon de Roquebrune-Cap Martin*, 1951
- p.154-155 - © Anne & Henri Stierlin, *La Grande Mosquée de l'Imam*, Ispahan
- p.156-157 - © Gabriele Basilico, Série «*Bord de mer, littoral de la Manche et de la mer du Nord*», Mission photographique de la DATAR
- p.158-159 - © Albert Giordan, Série «*Espaces commerciaux*», région du Midi, Mission photographique de la DATAR
- p.160-161 - © Raymond Depardon, Série «*La ferme du Garet, dans la plaine de Mâcon*», Mission photographique de la DATAR
- p.162-163 - © Sophie Ristelhueber, Série «*Ouvrages d'art et paysage, en montagne*», Mission photographique de la DATAR
- p.164-165 - © John Batho, Série «*Les Rochers de Ploumanac'h*», Côtes-d'Armor, 1991
- p.166 - © Jérôme Brézillon, *La Dune du Pilat*, La Teste de Buch, France(s) territoire liquide
- p.167 - © Jérôme Brézillon, France(s) territoire liquide
- p.168 - © Judith Turner, *Kislevitz Residence*, Charles Gwathmey and Robert Siegel Architects, New York, 1976
- p.169 - © Judith Turner, *House 6 Frank Residence Cornwall*, Peter Eisenman Architect, Connecticut, 1976
- p.170-171 - © Stéphane Chalmeau, *Stade Nautique de Caen la Mer*, Juin 2016
- p.172-173 - © Iwan Baan, *MAXXI*, Zaha Hadid, Rome
- p.174 - © Agnès Clotis, *Maison Ray & Charles Eames House*, R&C Eames, Californie, 2017
- p.175 - © Agnès Clotis, *Nezu Museum*, Kengo Kuma, Japon

MÉDIAGRAPHIE

OUVRAGE IMPRIMÉS

- CHASLIN, François. *Charles Vandenhove, François Hers : soutenir le regard, architecture et photographie*. Maastricht: Bonnefantenmuseum, 2007, 212 pages.
- COHEN, Evelyne. MONNIER, Gérard. *L'architecture et ses images*. Paris: Publications de la Sorbonne, 2010, 276 pages.
- DE MONDENARD, Anne. *La Mission héliographique: cinq photographes parcourent la France en 1851*. Paris: Editions du patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2002, 320 pages.
- DATAR. 1984. *La mission photographique de la Datar. Bulletin n°1 & Bulletin n°2*. Paris. Supplément de la revue Photographie, 1984, 40 pages.
- DATAR. *Paysages photographies. En France les années quatre-vingt. La Mission photographique de la DATAR*. Paris: Hazan, 1989, 517 pages.
- DELOUET, Agnès. HODDÉ, Rainier. SAUVAGE, André. *La critique architecturale : Questions - Frontières*. Paris: Editions de La Villette, 2008, 311 pages.
- ELKOURY, Fouad. *La sagesse du photographe*. Paris: L'œil neuf éditions, 2014, 112 pages.
- FANELLI, Giovanni. MAZZA, Barbara. *Histoire de la photographie d'architecture*. Lausanne: Presse polytechniques et universitaires romandes, 2016, 465 pages.
- BAILLY, Jean-Christophe. *France(s) territoire liquide : collectif de photographes*. Paris: Seuil, 2014. 401 pages.
- BASILICO, Gabriele. *Gabriele Basilico Bords de Mer*. Milan: Contrasto, 2017, 152 pages.
- BASILICO, Gabriele. ACHILLE BONITO, Oliva. *Gabriele Basilico: Carnet de travail 1969-2006*. Arles: Actes Sud, 2006, 222 pages.
- BASILICO, Gabriele. VALTORTA, Roberta. *Gabriele Basilio*. Photopoche. Arles: Actes Sud, 2014, 152 pages.
- BASILICO, Gabriele. ZUNINO, M.G. *Legerre le fotografie : in dodici lezioni*. New York: Rizzoli, 2012, 132 pages.
- BEER, Olivier. *Lucien Hervé : L'homme construit*. Paris: Seuil, 2001, 223 pages.
- BEER, Olivier. *Lucien Hervé*. Photopoche. Arles: Actes Sud, 2013, 144 pages.
- BERTHO, Raphaële. *La mission photographique de la DATAR : un laboratoire du paysage contemporain*. Paris: La Documentation Française DATAR, 2013, 162 pages.
- BERTHO, Raphaële. CONÉSA, Héloïse. *Paysages Français : une aventure photographique, 1984 - 2017*. Paris, Bibliothèque Nationale de France. 2017. 292 pages.

GÖSSEL, Peter. SHULMAN, Julius. *L'architecture et sa photographie*. Cologne: Taschen Benedikt, 1998, 300 pages.

HAUSER, Sigrid. BINET, Hélène. *Peter Zumthor Therme Vals*. Zurich: Scheidegger & Spiess, 2007, 192 pages.

HERS, François. *Récit*. Paris: Herscher, 1983, 167 pages.

HOCHART, Daisy. CHASLIN, François. *Architecture Photographie : colloque de Lille, 7 mai 1999*. Lille: Ecole d'Architecture de Lille, 1999, 81 pages.

JOLY, Pierre. *L'Art, l'Architecture et le Mouvement Moderne : Textes critiques, 1958-1990*. Paris: Les éditions de la Villette, 1995, 224 pages.

MACÉ, Gérard. *La photographie sans appareil*. Bazas: Le Temps qu'il Fait, 2011, 58 pages.

SICARD, Monique. CRASSON, Aurèle. ANDRIES-ROUSSEL, Gabrielle. *La Fabrique photographique des paysages*. Paris: Editions Hermann, 2017, 300 pages.

STIERLIN, Henri. *La vision photographique en architecture : un itinéraire dans l'image*. Gollion: Infolio, 2005, 127 pages.

TURNER, Judith. HEJDUK, John. *Judith Turner Photographs Five Architects*. New York: Rizzoli International Publications, 1980, 127 pages.

TURNER, Judith. ELWALL, Robert. *Judith Turner Seeing Ambiguity*. Stuttgart, London: Editions Axel Menges, 2012, 95 pages.

ARTICLES DE REVUE

LOOTSMA, Bart. The image and the visual : a plea for unrestricted architectural photography. The Secret Norms of Architectural Photography, 1997, *Daidalos* n°66, pages 17 à 23.

ARTICLES EN LIGNE

BALLESTA, Jordi. « La commande au risque de l'illustration », *Open Edition*, Jordi Ballesta, 2014, url: <<https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3384>> [consulté le 08.12.18]

BARATTO, Romullo. « Women in Architecture Photography: 12 Names to Know », *ArchDaily*, ArchDaily, 2017, url: <<https://www.archdaily.com/885351/women-in-architecture-photography-12-names-to-know>> [consulté le 21.08.18]

BONHOMME, Max. « François Hers - Du reportage militant à la nouvelle photographie documentaire (1965-1990) », *Open Edition*, Max Bonhomme, 2015, url: <<https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3549>> [consulté le 08.12.18]

DATAR, « La Mission photographique Euroméditerranée », *La Mission photographique de la DATAR*, Commissariat Général à l'Égalité des Territoires, 2008, url: <<http://missionphoto.datar.gouv.fr/fr/content/mission-photographique-eurom%C3%A9diterran%C3%A9e>> [consulté le 21.10.18]

DATAR, « La Mission photographique Transmanche », *La Mission photographique de la DATAR*, Commissariat Général à l'Égalité des Territoires, 2006, url: <<http://missionphoto.datar.gouv.fr/fr/content/la-mission-photographique-transmanche>> [consulté le 21.10.18]

DE MONDENARD, Anne. « La Mission héliographique: mythes et histoire », *Open Edition*, Anne de Mondenard, Mai 1997, url: <<https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/127>> [consulté le 05.10.18]

FREARSON, Amy. « « I haven't had a home for three years » says Iwan Baan », *Dezeen*, Dezeen, 2014, url: <<https://www.dezeen.com/2014/01/27/iwan-baan-52-weeks-52-cities-photography-interview/>> [consulté le 25.09.18]

OZDOBA, Marie-Madeleine. « Stéphane Chalmeau, la photographie d'architecture comme pratique de l'espace », *d'a*, SEA, 2016, url: <<https://www.darchitectures.com/stephane-chalmeau-la-photographie-architecture-comme-pratique-de-espace-a3242.html>> [consulté le 20.06.18]

PHAIDON, « Ten questions for photographer Hélène Binet », *Phaidon*, Phaidon, 2012, url: <<https://fr.phaidon.com/agenda/photography/articles/2012/december/06/ten-questions-for-photographer-helene-binet/>> [consulté le 05.12.18]

WINSTON, Anna. « Digital photographs of buildings can be « disturbing », says Hélène Binet », *Dezeen*, Dezeen, 2015, url: <<https://www.dezeen.com/2015/03/23/helene-binet-interview-analogue-architectural-photography-film-fragments-of-light-exhibition-wuho/>> [consulté le 05.12.18]

« Convention Européenne du Paysage », *Wikipédia L'encyclopédie libre*, Wikipédia L'encyclopédie libre, Septembre 2017, url: <https://fr.wikipedia.org/wiki/Convention_europ%C3%A9enne_du_paysage> [consulté le 19.10.18]

« Farm Security Administration », *Wikipédia L'encyclopédie libre*, Wikipédia L'encyclopédie libre, Septembre 2018, url: <https://fr.wikipedia.org/wiki/Farm_Security_Administration> [consulté le 20.12.18]

« Inventaire général du patrimoine culturel », *Wikipédia L'encyclopédie libre*, Wikipédia L'encyclopédie libre, Octobre 2018, url: <https://fr.wikipedia.org/wiki/Inventaire_g%C3%A9n%C3%A9ral_du_patrimoine_culturel> [consulté le 20.12.18]

« Loi Paysage », *Wikipédia L'encyclopédie libre*, Wikipédia L'encyclopédie libre, Octobre 2018, url: <https://fr.wikipedia.org/wiki/Loi_paysage> [consulté le 19.10.18]

« New Topographics », *Wikipédia L'encyclopédie libre*, Wikipédia L'encyclopédie libre, Janvier 2017, url: <https://fr.wikipedia.org/wiki/New_Topographics> [consulté le 20.12.18]

TRAVAUX DE RECHERCHES

BOUVIER, Margaux Anne. Des temps de la photographie d'architecture. Mémoire de master. Ecole Nationale Supérieure d'Architecture, Nantes, 2012, 113 pages.

DOCUMENTS VIDÉOS

AA School of Architecture. Iwan Baan - Architectural Photography in Focus, 2015 [consulté le 25.09.18]

BOUTANG, Pierre André. Lucien Hervé à propos de Le Corbusier, 1988 [consulté le 20.10.18]

ERCO, the Light Factory. Louvre Lens - Iwan Baan - the interview, 2013 [consulté le 25.09.18]
Harvard GSD. Hélène Binet « Composing Space », 2012 [consulté le 05.10.18]

NOWNESS. Photographers in Focus: Iwan Baan, 2016 [consulté le 25.09.18]

PAGES WEB

Agnès Clotis [en ligne], YOSOY Studio. 2018. Disponible sur <<http://www.agnesclotis.fr/>> [consulté le 15.09.18]

Bernard Renoux - Photographe - Artiste - Auteur [en ligne], Bernard Renoux. 2017. Disponible sur <<http://www.renoux-photo.com/>> [consulté le 15.04.18]

Brigitte Bauer - Marseille - Euroméditerranée [en ligne], Brigitte Bauer. 2018. Disponible sur <https://brigittebauer.fr/fr_FR/affiche3/marseille-euromediterranee> [consulté le 20.12.18]

Conservatoire du Littoral - Collection photographique [en ligne], Ministère de la Transition Ecologique et Solidaire. 2018. Disponible sur <<http://www.conservatoire-du-littoral.fr/45-la-collection-photographique.htm>> [consulté le 20.12.18]

Hélène Binet - Photographer [en ligne], Hélène Binet. 2018. Disponible sur <<http://helenebinet.com/photography.html>> [consulté le 20.04.18]

Julius Shulman [en ligne], Artnet. 2018. Disponible sur <<http://www.artnet.com/artists/julius-shulman/>> [consulté le 12.12.18]

La Mission photographique de la DATAR [en ligne], Commissariat Général à l'Égalité des Territoires. 2006. Disponible sur <<http://>

missionphoto.datar.gouv.fr/fr/content/la-mission-photographique-transmanche> [consulté le 05.09.18]

Les collections du Musée Albert-Kahn [en ligne], Département des Hauts-de-Seine. 2017. Disponible sur <<http://collections.albert-kahn.hauts-de-seine.fr/>> [consulté le 20.12.18]

Magnum Photos - Henri Cartier Bresson - Profiles [en ligne], Magnum Photos. 2018. Disponible sur <<https://www.magnumphotos.com/photographer/henri-cartier-bresson/>> [consulté le 20.12.18]

Mark Lyon - Photographer [en ligne], Géraldine Walter. 2009. Disponible sur <<http://www.marklyon.fr/>> [consulté le 28.04.18]

Paysages Français-Unaventure photographique, 1984-2017 [en ligne], Bibliothèque Nationale de France. 2017. Disponible sur <<http://expositions.bnf.fr/paysages-francais/photographes.php>> [consulté le 13.07.18]

Sabine Delcour - Delta de la Leyre, 2007 [en ligne], Documents D'artistes Nouvelle-Aquitaine. 2018. Disponible sur <<http://dda-aquitaine.org/en/sabine-delcour/delta-de-la-leyre-1121.html>> [consulté le 20.12.18]

Stéphane Chalmeau - Architectural Photographer [en ligne], Wordpress. 2018. Disponible sur <<http://www.stephanechalmeau.com/>> [consulté le 20.06.18]

GUIDE D'ENTRETIEN

DÉROULÉ DES QUESTIONS COMMUNES

CARRIÈRE DU PHOTOGRAPHE / PROFIL

- Comment en êtes-vous arrivé à la photographie?
A quel âge avez-vous commencé ?

Pourquoi avez-vous commencé ? (rapport avec les études, influences familiales, voyages...)

Êtes-vous rapidement arrivé à une pratique d'ordre professionnel ?

- Quel est le sujet de votre photographie ? Qu'est-ce que vous photographiez ? (portraits, paysages, architecture...)

- Avez-vous un rituel / un mode opératoire particulier au moment de photographier ?

- Quel matériel utilisez-vous ? (surtout en terme d'appareils)

PERCEPTION SUR LA PHOTOGRAPHIE ET SON ÉVOLUTION / PRISME DE LA PHOTOGRAPHIE D'ARCHITECTURE

- Que pensez-vous de l'arrivée de la couleur dans la photographie et de son utilisation dans la photographie d'architecture ?

- Selon-vous, sous quel format de tirage la photographie révèle-t-elle le mieux la vision du photographe ? Pensez-vous qu'un format de tirage soit plus adapté qu'un autre pour la photographie d'architecture ?

- Que pensez-vous de l'arrivée des nouvelles technologies dans le monde de la photographie? (appareil reflex, objectif grand angle...)
A-t-elle renouvelé la pratique en soi ?
Est-elle toujours d'actualité ?

- Quel est votre avis concernant la modification des photographies après la prise du cliché ? La pratiquez-vous ?

- Selon vous, la présence du sujet dans la photographie d'architecture peut-elle révéler les usages tangibles de l'espace ou bien, elle altère la perception qu'on peut en avoir ?

- Que pensez-vous de l'utilisation d'un éclairage dans la photographie d'architecture ? Peut-elle être le substitut de la lumière naturelle dans la révélation des ambiances?

RÔLE DE LA PHOTOGRAPHIE DANS

L'ARCHITECTURE (analytique, documentaire, critique, archivage...) & QUESTIONS EXTRAS

- Pour vous, quel lien unit la photographie et l'architecture ?

Sont-elles, je cite, «*deux mondes professionnels qui souvent se combinent, s'interpénètrent, se croisent et se transforment*»? (Gérard Monnier et Evelyne Cohen)

- La photographie pourrait-elle alors être à l'origine de mouvements architecturaux ? (comme dans le cas du modernisme)

Ou à l'inverse, la photographie d'architecture serait-elle indissociable de l'architecture en elle-même et donc, de son sujet? (rapport colloque Lille)

- A votre avis, quel(s) rôle(s) pouvons-nous attribuer à la photographie au sein de l'architecture ? Est-il plutôt analytique, documentaire, critique, de l'ordre de l'archivage, d'une démarche scientifique, plus qu'artistique ... ?

- La photographie d'architecture peut-elle être le substitut des dessins techniques qui régissent l'architecture, par exemple, dans les publications? (Henri Stierlin : dans le cas de bâtiments symétriques comme coupole de lieux de culte musulmans).

- Dans certains cas, serait-elle à l'origine du soulèvement d'une question sociale ou architecturale ? (Pierre Joly et Véra Cardot avec leur reportage sur la Villa Savoye de Le Corbusier, qui était à l'époque, en train de tomber en ruine).

- Pour vous, devons-nous faire une différenciation entre la photographie et la réalité? La photographie ne serait-elle donc pas la reproduction véritable de la réalité ?

(Bart Lootsma, p21-22 : met en avant une différenciation entre image et visuel)

(François Chaslin, p10-11 : la photographie est une fiction, car le photographe prend une certaine

distance)

(Henri Stierlin, p29 : question du passage de la 2D à la 3D + l'œil humain est une modification de la réalité).

- Au cours de votre expérience, avez-vous dû faire face à la méfiance des architectes vis-à-vis de ce médium qui peut parfois modifier la perception que l'on a d'une architecture ? (comme une arme à double-tranchant :elle révèle ce qu'elle souhaite révéler)

(Gérard Monnier, p78 dans le rapport du colloque à Lille en 1999 : parle d'une « tendance délimitante », une tendance à la délimitation des architectes vis-à-vis du travail des photographes dans le choix des images et leurs publications).

(Bart Lootsma : il évoque l'importance d'accompagner la photographie de textes et d'autres éléments graphiques, dans les publications).

- Lorsque vous photographiez, ressentez-vous que l'objectif provoque une mise à distance entre vous et la scène que vous capturez ?

(François Chaslin dans son ouvrage *Soutenir le Regard*, p10 : «Je restais un peu à l'extérieure à cause de l'appareil, le corps dans la foule mais l'œil dans l'objectif »).

- Ultime question : pensez-vous que le photographe doit avoir un regard particulier/différent (pas meilleur) sur le monde pour savoir le photographier ?

(Henri Stierlin, p49 dans son ouvrage La vision photographique en architecture : un itinéraire dans l'image. : « Quoi qu'il en soit, pour aborder l'architecture ancienne ou actuelle, le photographe doit- être doté d'une vision que l'appareil ou la caméra devront transcrire »).

ENTRETIEN

AVEC STÉPHANE CHALMEAU - 26 JUIN 2018

ENTRETIEN

Elisa Ragon : Donc en fait mon questionnaire il est un peu en trois parties : il y a une première partie, plus le profil... moi pour cerner un peu avec qui je discute. Une deuxième partie qui est plus sur l'évolution de la photographie mais qui est moins... enfin c'est pas la plus importante. Et la dernière, c'est plus sur le rôle de la photographie dans l'architecture, les liens qui unissent ces deux pratiques.

Stéphane Chalmeau : Ok, d'accord.

ER : Donc et bien, comment vous en êtes arrivé à la photographie (*sourire*) ?

SC : Alors, moi j'étais passionné de photo avant de faire archi, c'est ce qui m'a amené à être, amené à faire des études d'archi. Euh j'ai bossé pendant mes études en agence, et ça m'a un peu dégoûté du métier, parce qu'à l'époque c'était du DCE gravé à la main au 1/50ème et c'était que des plans d'été.

ER : D'accord, ok...

SC : ... et pour un archi qui n'était pas très bon. Euh... j'ai passé mon diplôme sur un espace d'exposition temporaire qui était sur un camion en fait.

ER : D'accord...

SC : Et euh... après, avec mon diplôme en poche, j'ai cherché du boulot en agence, j'ai postulé à l'AIA, euh en candidat libre. Euh et au bout d'une demi-heure d'entretien en fait, ils m'ont proposé une mission photo.

ER : Ok.

SC : ... Parce que pendant les études, dans le module arts plastiques, j'avais fait une expo photo de portraits euh... à Decré, sur les portraits de personne et l'AIA voulait refaire le trombinoscope de la société. Et à l'époque, ils avaient 200 personnes et euh fallait photgraphier chaque personne, sur euh, il y avait cinq sites en France : Nantes, Lyon, Paris et Lorient.

ER : Ok...

SC : ... et euh, ça été ma première mission. Et je me suis lancé comme ça.

ER : D'accord.

SC : Donc j'ai toujours aimé la photo, je ne pensais pas pouvoir en faire un métier et euh, donc je me suis lancé avec ça. Et après cette commande là qui représentait à peu près trois mois de boulot, je me suis laissé un an après pour euh, pour voir si ça marchait ou pas.

ER : D'accord, mais donc au début, c'était du portrait ? Y avait pas de...

SC : Ouais, c'était du portrait. Après, pendant mes études j'ai fait, je faisais plein de photos de mariage l'été, comme job étudiant. J'ai toujours fait de la photo. Euh après, j'avais rencontré Philip Ruault euh.... sans penser un jour m'installer et être concurrent de, et être un de ses concurrents. Mais euh... ça s'est fait euh, ça s'est fait vraiment par hasard.

ER : Donc euh, la, la pratique professionnelle elle est arrivée tout de suite. Enfin, vous avez commencé la photographie assez jeune je pense ?

SC : Ouais, à 15 ans je faisais de la photo. Après euh la photographie d'architecture, elle est spécifique au niveau du matériel parce que euh à l'époque, c'était que de la photo à la chambre....

ER : Ouais...

SC : ... la chambre c'était assez complexe et c'était... quelqu'un qui n'était pas photographe ne pouvait pas utiliser une chambre, moi quand je suis arrivé, il y a eu les premières... ce qu'on appelait les optiques à décentrement, aujourd'hui ce qu'il y a sur les canon 5d et tout ça. Euh, c'était tout nouveau, euh y avait pas encore de boitiers numériques, plein format. Donc, c'était, au départ c'était

de la diapositive. Et puis après, il y a eu le numérique, et puis le développement des optiques à décentrement. Et aujourd'hui, moi je suis repassé sur de la chambre.

ER : Ok. Parce que c'est plus adapté, parce que ça parait plus adapté ?

SC : Euh.... c'est par plaisir de... d'utiliser ce matériel et puis parce qu'aujourd'hui, tout le monde utilise les 5d et les optiques à décentrement et que euh c'est un moyen de se démarquer et d'utiliser autre chose et d'avoir un rendu un peu différent.

ER : Ok, d'accord. Et euh, vous avez commencé à photographier parce que dans votre famille, il y avait déjà des photographes ou, il n'y a pas d'influence ?

SC : Non, non il y a aucune euh... nan nan, j'ai une mère scientifique, un père marin euh donc j'ai... y'a pas de photographe dans la famille j'ai euh... mon père m'a acheté un appareil pour mon bac euh mon brevet, je crois. Mon bac. Et j'ai commencé à prendre de la photo comme ça quoi.

ER : Ok. Et euh donc là vous me disiez, donc j'avais une question c'était : avez-vous un mode opératoire particulier lorsque vous photographiez ? Du coup, vous ce serait celui de la chambre aujourd'hui ?

SC : Euh ouais. Euh en approche par rapport aux bâtiments ou euh...

ER : Ouais.

SC : Ouais j'ai une espèce de... de routine qui s'installe : c'est que en général j'essaye euh, d'être assez loin du bâtiment, de me rapprocher petit à petit, faire quelques détails et euh une fois que tout ça est fait, reprendre du recul. Euh moi je fais partie des photographes qui aiment bien le contexte et qui... qui cherchent pas à, à le cacher. Euh et... je ne fais pas de retouche parce que je

travaille comme je travaillais avant quand j'avais des diapositives. Aussi si y'a des câbles, si y'a une déchetterie à côté et bien cela fait partie du contexte, je cherche toujours à montrer le bâtiment dans son euh là où il est quoi.

ER : Ok.

SC : A le mettre en valeur, mais pas à cacher le contexte.

ER : D'accord. Et euh, vous utilisez que la chambre ou vous utilisez d'autres matériels ?

SC : J'ai deux, aujourd'hui je fonctionne avec deux choses : j'ai la chambre et un Leica.

ER : Ok.

SC : ... euh d'un côté le euh le Leica, il a la, c'est la liberté de pouvoir faire une photo instantanée à un moment sans la contrainte technique de la chambre, ça le trépied, et euh... des fois je pose la chambre et je me balade avec le Leica et c'est plus en mode découverte comme peut le faire Iwan Baan sur ses reportages où il a amené, il a amené de la photo habitée, de la photo comme un visiteur quoi. Et pas forcément tout le temps posé, cadré : ça peut être de la photo dans un escalator, ça peut être, y a pleins de moment où la chambre elle est pas utilisable ou elle ne permet pas de faire certaines choses. Euh, je pense au bâtiment de Douma à Caen euh, euh dans les escalators il se passe vachement de choses : poser une chambre dans un escalator avec un trépied, c'est pas possible.

ER : Oui (rires). Ok. Et hum, vous pensez que le fait que vous ayez fait des études d'architecture, cela vous aide à la photographier ?

SC : Ouais, euh ça m'a aidé beaucoup au début parce que je connaissais les archis localement, déjà ça m'a aidé à travailler assez rapidement avec pas mal d'architectes. Euh

donc, ça, ça été une grosse aide au départ. Après sur la... ça m'aide aujourd'hui parce que j'ai une culture commune avec les architectes.

ER : Ouais...

SC : ... je sais à peu près ce qu'ils attendent, euh... j'ai une sensibilité aux matériaux, aux détails, qu'une photographe va pas forcément avoir sur un béton brut et, posé à côté d'un acier. Y a pleins de choses sur lesquelles ça aide. Après, il y a de très bons photographes d'archi, qui ne sont pas archis.

ER : Ouais, d'accord.

[...intervention extérieure...]

ER : Hum.. D'accord. Alors, donc du coup, vu qu'on est parti là-dessus, du coup : quel lien unit la photographie et l'architecture ? C'est large comme question...

SC : Euh...

ER : ... parce que j'ai beaucoup lu que c'était des, deux mondes professionnels, qui se combinaient, s'interpénétraient, se croisaient et se transformaient par l'utilisation de l'un dans l'autre.

SC : Euh, il y a pas mal d'architectes qui sont sensibles à la photo, ou qui font de la photo. Euh... après le lien euh, il est, il est difficile à mettre en évidence parce que moi quand les architectes me passent une commande, ils ont deux types d'attente. La première, c'est une représentation de leur bâtiment, fidèle à ce qu'eux ont voulu faire, donc en général ils aiment assez peu les perspectives exagérées, ils aiment bien le géométral euh, ils aiment qu'on puisse lire les différents espaces. Après, ils aiment toujours être un peu surpris, ils ont toujours cette attente un peu de surprise et de choses... la surprise elle va se faire par la lumière, par un ciel, par une ambiance à un moment qu'on aura du mal à retrouver ou euh... bah la surprise elle peut venir de pleins

de choses : de la façon dont un bâtiment est habité, de, de, de lectures d'espaces qui a un moment dans une journée vont être plus claires. Donc après trouver un lien précis, je sais pas. Euh...

ER : Oui, c'est très large comme question.

SC : Ouais. Après, il y a des courants de photographie qu'on... il y a Julius Schulman qui a, qui est un des plus grands photographes américains qui a photographié pratiquement toutes les studycase qui avait des photos très posées et très mises en scène hein, où on avait une représentation de la société et en même temps l'architecture, et puis cette opulence américaine et ces maisons euh... bah ces maisons, rares et énormes. Mais Iwan Baan, lui il a, il a un courant de photographie très habité, il va montrer des choses. Après, les Bescher, où on a une photographie qui est absente, complètement et qui est vraiment, qui est vraiment figée et qui a, on est presque dans l'art quoi, par la recrudescence de leur photo c'est qu'à chaque fois leurs photos sont traitées de la même manière c'est qu'à chaque fois on a une vue géométrale, en noir et blanc avec une absence des ombres marquées, et on a presque un catalogue haussmannien où on ne s'approche pas trop du dessin.

ER : Et est-ce que vous pensez que la photographie peut-être à l'origine d'un mouvement architectural ? Est-ce qu'elle peut déclencher ? Plus que ce soit un, une architecture qui déclencherait un courant photographique, est-ce que cela ne pourrait pas être l'inverse ?

SC : Bah je pense pas. Je pense que ça serait prétentieux.

ER : Ouais, peut-être.

SC : Nan, après y a des photos euh, dans la représentation, dans la photo, d'archi. Les modes elles sont liées... des modes d'El Croquis qui sont des ciels blancs, aujourd'hui,

il y a beaucoup de photographes qui font des photos très désaturées euh... et euh avec des ciels gris ou assez blancs. Moi je suis pas forcément dans cette mode là donc euh, je, moi j'aime la lumière, j'aime le grain de l'appareil, j'aime les défauts qu'un appareil peut avoir et je ne cherche pas la photo parfaite ou la photo euh, ou la perfection dans l'image quoi. Je, je cherche plus l'ambiance.

ER : Ok. (silence) et donc, à votre avis, quel(s) rôle(s) on pourrait attribuer à la photographie dans l'architecture ? Par exemple comme mode de représentation, on va dire critique, analyse, archivage...

SC : Euh bah ça a un rôle déjà très important au niveau de l'archivage parce que c'est ce qui reste d'un bâtiment pour l'architecte et ils vont communiquer sur la photo pendant 5 ou 10 ans, une fois le bâtiment est construit. Euh, il y a un rôle de l'image aussi avant, dans l'image de conception, c'est que souvent on va essayer de rapprocher l'image, la pers de concours et l'image réalisée et d'avoir un minimum d'écart entre les deux, essayer d'avoir quelque chose de plus fidèle à ce que l'archi a voulu faire. Euh... après y'a forcément un rôle critique parce que la... et quand on, si on a envie d'être critique sur un bâtiment, après tout dépend comment on fait la photo mais euh... euh si on prend un Shigeru Ban a Metz, c'est un bâtiment qui est essentiellement représenté par sa façade d'entrée. Il n'y a personne qui photographie la façade à l'arrière parce qu'elle est dégueulasse quoi (*sourire*). La photo, c'est un regard concentré sur un objet, qui... peut le mettre en valeur comme l'inverse. Après il y a, il y a toujours cette volonté pour moi d'inscrire le bâtiment dans son, dans sa vie, dans son... je trouve que c'est toujours intéressant de retourner sur un bâtiment 1 an après et de voir comment il a évolué, comment il a, comment il est habité, est-ce qu'il a, est-ce qu'il est toujours aussi fort, est-ce qu'il s'est dégradé énormément, est-ce qu'il est bien habité, est-ce qu'il est mal habité. Et euh si on prend par exemple, Ibos

Vitart, à Lille sur le musée des Beaux-Arts euh, c'est un bâtiment on peut y aller aujourd'hui, il est aussi fort qu'à la livraison, y a pas, rien a changé quoi.

ER : Ouais. Je pense que oui, on pourrait faire un travail là-dessus à l'école d'architecture (rires), ça serait intéressant. Et est-ce que selon vous, la photo ça peut-être un substitut des dessins techniques, des représentations techniques, de l'architecture ?

SC : Du dessin en coupe ou du dessin technique ?

ER : Ouais...

SC : Hum nan parce qu'on peut pas... on peut montrer du détail, mais on ne montre pas l'intérieur du détail ni ce qui se passe euh... sur une coupe, on va avoir, on va avoir toute la représentation dans la matière qu'on ne peut pas montrer en photo. Euh, le détail en photo, il va juste être la résultante d'une somme de détails techniques.

ER : Ouais.

SC : ... euh un bâtiment qui est bien traité euh qu'on... par exemple Ibos Vitart sur les archives à Rennes, les joints de menuiseries ils sont calés sur les joints de béton euh la faïence quand on rentre dans les toilettes, du 10/10, y a pas de carreaux coupés. C'est des choses qu'on montre en photo, mais ça ne montre pas toute la somme de détails et de dessins qu'il y a derrière.

ER : Oui... d'accord.

SC : On montre juste le résultat. (silence). Ou on le cache. (*sourire*)

ER : (sourire) D'accord. Et est-ce que vous pensez qu'elle pourrait aussi être à l'origine d'une, d'un soulèvement d'une question sociale ou architecturale ? Par exemple, Pierre Joly et Véra Cardot, ils ont fait un reportage

sur la villa Savoye et euh... après qu'elle ait été dans sa gloire on va dire et que... en fait, elle était complètement à l'abandon et elle était en train de se délabrer. Et après leur reportage, cela a interpellé l'Etat et il a repris en main les choses pour euh...

SC : Ouais, il y a un rôle social. Parce que le, la photo c'est un, c'est un constat de la société, un constat et on met en évidence des choses que certaines personnes ne voient pas, donc il y a un rôle social. Dans le logement social, on rentre chez les gens, on voit la façon dont ils vivent euh on voit soit la pauvreté soit la richesse des gens, on voit soit le bien-être soit le mal-être mais euh... la photo, on, elle a presque un rôle journalistique ou de prise de position, on est là pour dire des choses quoi. On raconte des choses dans une image donc on a forcément un rôle social ouais.

ER : D'accord... hop, hum après ça serait plus la notion de différenciation ou de rapprochement entre la photographie et la réalité. Est-ce que la photographie pour vous, c'est la véritable repro... est-ce que pour vous, c'est une reproduction est-ce que c'est la réalité, est-ce que c'est une Reader-présentation?

SC : C'est une représentation. C'est forcément une représentation parce que, parce qu'on, même si on photographie la réalité euh, on va... c'est un instant T. Et on n'a pas, on n'a pas ni l'avant, ni l'après, ni ce qu'il y a autour. Donc euh, c'est toujours une réalité tronquée : on le voit par exemple sur des photographies de manifestation euh, hum, quelqu'un qui va frapper un flic, on ne sait pas ce qu'il s'est passé avant, on ne sait pas si le flic a frappé avant ou pas. Euh c'est forcément tronqué.

ER : D'accord.

SC : ... et c'est forcément une représentation. On choisit quand, même si moi je suis un photographe qui aime le contexte euh, j'impose un cadre euh et je cache forcément

des choses, et même en montrant un morceau de contexte, je ne montre pas tout.

ER : D'accord...

SC : C'est toujours un regard orienté, un regard cadré, c'est... on choisit le moment où on déclenche euh et toute cette somme d'éléments techniques, donc c'est, c'est pas la réalité.

ER : Ok.

SC : C'est une réalité, mais c'est pas LA réalité.

ER : Hum et du coup comme c'est pas la réalité, et qu'on peut montrer un peu ce qu'on a envie ; j'ai lu pas mal, enfin dans certains de mes livres, j'ai lu surtout c'était, je crois que c'était Stierlin, Henri Stierlin qui parlait d'une méfiance des architectes vis-à-vis des photographes, quand y a pas de commandes en fait parce qu'en fait on peut, bah on peut un peu modifier la perception que l'on va avoir d'une architecture.

SC : Ouais, les archis sont, il y a des archis qui sont paranos sur la façon dont on communique sur leurs bâtiments, y'a des, y'a des gens comme Nouvel ou Ibos Vitart ou euh, ou autres. Nouvel par exemple sur un... (*Coup de vent*), il a interdit toutes diffusions d'images qu'il n'auraient pas validé.

ER : Ouais...

SC : ... euh, euh, la photo, c'est un élément de communication et euh, une photo rat... pas forcément ratée, mais une photo qui montre pas forcément ce qu'on a envie de montrer peut avoir un discours complètement différent des photos qu'on est en train de montrer. Donc euh, les archis sont très méfiants par rapport à ça. Y'a des, aujourd'hui y a pas mal de photographes et beaucoup de concurrence sur le monde de la photo alors qu'avant il y avait très peu de photographes et les photographes pratiquement presque

que à la commande, euh le, aujourd'hui, il y a plein de photographes qui travaillent sans commandes, qui proposent leurs photos et il y a de plus en plus d'architectes qui cherchent à protéger leurs droits euh d'auteurs et qui euh vont presque jusqu'à la procédure avec des photographes qui auraient pu photographier un bâtiment sans autorisations.

ER : D'accord. Et vous, vous avez eu à faire à ce genre de... ? Il parle d'une « tendance délimitante » de la pratique photographique.

SC : Moi, moi je travaille qu'à la commande.

ER : D'accord.

SC : Après, je prends beaucoup plus de libertés dans ma façon de faire les photos qu'avant. C'est que euh avant j'avais tendance à... à chercher à, à vraiment représenter le bâtiment et à pas rater d'espaces quitte à photographier des espaces qui n'étaient pas très intéressants. Aujourd'hui euh, je... par habitude, je, je sais où je vais avoir des choses beaucoup plus intéressantes à raconter que d'autres et à chercher à faire de l'image, à chercher à faire autre chose que la simple représentation.

ER : D'accord...

SC : ... et euh, et je me concentre, je me donne plus de libertés par rapport à ça et je me concentre plus là-dessus. Une fois que j'ai fait les principaux éléments que je ne dois pas rater sur un bâtiment, je, je cherche à faire les images qu'on va retenir.

ER : Ok.

SC : ... à fabriquer l'image.

ER : Hum, et hum, Bart Lootsma il dit, il évoque l'importance dans les publications, du coup une fois que les choix d'images ont été faits souvent par l'architecte, d'accompagner les images par des textes et éléments techniques,

pour expliquer le bâtiment. Est-ce que vous pensez que c'est d'une importance capitale ou... ?

SC : Moi, mon gros truc c'est que je ne sais pas écrire. (*rires*)

ER : (rires)

SC : Je pense pas, je pense pas qu'il y ait besoin de texte, en tout cas, pas de textes descriptifs. Le texte descriptif pour moi il sert à rien, c'est un peu comme quand on va au Musée des Beaux-Arts et qu'on décrit le tableau, souvent ça me gonfle quoi. Et...Par contre, je préfère avoir l'histoire du projet et euh, et souvent euh sur l'histoire du projet, quand y'en a une, euh là je trouve qu'il y a un intérêt à parler et à raconter des choses. Après si c'est juste pour euh, une pièce ou décrire un projet ou décrire les, les matériaux euh c'est souvent pompeux, ça a souvent peu d'intérêt et euh...et, et je ne suis pas sûr que ça soit très inté... très intéressant. Une photo doit parler d'elle-même et elle doit raconter des choses, elle doit, une photo normalement elle se suffit à elle-même quoi. On n'a pas besoin, on n'a pas besoin d'écrire à côté, on n'a pas besoin de parler, on n'a pas besoin de... et puis elle est toujours là par... comme un tableau, je pense qu'il faut laisser à chacun la liberté de, de voir ce qu'il y a, de s'imaginer ce qu'il peut il y avoir à côté, de s'imaginer pourquoi le photographe a choisi de faire ça ou pas.

ER : D'accord... hum, ensuite il y a une question autour de la mise à distance entre vous et la scène que vous photographiez, au moment de la photographie ? En fait, est-ce que vous ressentez que l'objectif, du coup pour vous la chambre, qui est entre vous et la scène, met une certaine distance entre vous ?

SC : Alors, avec la chambre oui, quand je travaille à la chambre et avec un trépied, il y a une distance parce que euh, je choisis mon cadre, je le construis, je choisis mon point de vue et je choisis le moment où je déclenche.

Et il y a cette barrière avec le trépied, la chambre et euh, le, le plan que j’ai construit derrière. Euh, quand je me balade avec le Leica à la main, sans trépied et euh, et en me promenant, il y a beaucoup moins de distance, on est dans le… on est plus dans l’instantané, dans la recherche de chercher à capter un moment sans… en étant dans la vie, dans la scène, en étant… euh, le Leica il a cette discrétion qui fait que euh, il fait pas de bruit, il est tout petit euh… donc je suis, il y a plus cette distance.

ER : D’accord.

SC : C’est pour ça qu’il y a plein de photographes de reportages comme Depardon où autres qui ont utilisé ce boitier-là, c’est un boitier hyper discret que… que, même par rapport à un gros réflex euh le, le… le regard des gens n’est pas le même. Plus on a un appareil imposant ou posé, plus les gens vont se poser des questions et… et se cacher ou autre. Le Leica, il, il est tellement, il est discret donc on le voit pas, on l’entend pas, il n’y a pas cette distance. Et oui avec la chambre il y a une distance.

ER : D’accord.

SC : C’est pour ça qu’il y a plein de photographes de reportages comme Depardon où autres qui ont utilisé ce boitier-là, c’est un boitier hyper discret que… que, même par rapport à un gros réflex euh le, le… le regard des gens n’est pas le même. Plus on a un appareil imposant ou posé, plus les gens vont se poser des questions et… et se cacher ou autre. Le Leica, il, il est tellement, il est discret donc on le voit pas, on l’entend pas, il n’y a pas cette distance. Et oui avec la chambre il y a une distance.

ER : Ok.

SC : Après la chambre, elle a une distance au départ. Elle a, comme on prend du temps, comme on est là longtemps euh on, elle a cet avantage de, qu’à un moment on se fait oublier. C’est que les gens nous ont vus depuis euh… moi je reste toute la journée sur un bâtiment, le matin ils vont me fuir euh… bah le midi ils passent devant moi et, le soir ils m’ont oublié.

ER : Ok. Et hum, du coup par rapport, bah cela fait un peu écho à une autre question. Est-ce que vous pensez que la présence du sujet dans la photographie elle peut révéler des usages ou des ambiances qui, qui sont tangibles à l’espace, et que s’il n’était pas là ou ne percevrez pas ? Ou est-ce que ça altère la perception ?

SC : Pour moi ça l’altère pas, ça la renforce. Et euh… il y a eu toute une période avant Iwan Baan où les archis ne voulaient pas, euh entre Julius Schulman et Iwan Baan où euh, toutes les années euh… 80-90, on photographie des bâtiments vides euh, sans personne, sans rien dedans parce que les archis… souvent c’est la commande qui veut ça, parce que les archis comme ils ne maîtrisent pas tout sur un bâtiment, ils veulent qu’on arrive avant le mobilier, avant la signalétique euh des pompiers, avant que euh… que les habitants soient dedans pour qu’il y ai le moins de choses modifiées par rapport à leur, par rapport à ce qu’ils ont pu concevoir.

ER : Ok…

SC : … du coup, on effaçait complètement la vie dans les bâtiments et l’usage. Euh quand on photographie du logement social par exemple euh, photographe des logements sociaux vides euh avec un salon et une terrasse euh pour moi ça n’a aucun intérêt parce qu’on ne perçoit pas l’espace, on a juste des pièces vides, on ne sait même pas si c’est des bureaux ou si c’est du logement euh… on n’a pas l’usage. Euh… ça n’a pas beaucoup de sens. La photographie elle doit avoir du sens, elle doit avoir, elle doit raconter des choses et euh elle, quand on, quand on… il y a des logements sociaux où je rentre dedans, et bah on voit des gens qui n’ont pas de meubles parce qu’ils n’ont pas d’argent quoi et euh on rencontre quelque chose, on… Et après, à côté de ça, on voit des gens qui ont rempli l’espace avec pleins de meubles, pleins de poupées, plein de déco et ça raconte leur histoire à eux et euh… et… on se dit bah c’est gens-là, ils ont dû vivre avant dans une maison plus grande et ils se retrouvent dans un petit appartement ou euh… donc euh c’est un peu, pour moi les gens sont importants. Même sur du bâtiment public, des bâtiments comme des Palais de Justice ou des hôpitaux ou autres, des espaces comme des circulations ont… les personnes peuvent montrer que l’usage marche.

ER : Ok. Et du coup vous, vous photographiez plutôt quoi comme euh… ?

SC : … de tout.

ER : De tout ? De tout de l’architecture ou de tout plus que de l’architecture ?

SC : Euh… pratiquement que de l’architecture et… mes commandes en tous les cas c’est de l’archi, du paysage et euh… alors après ça va d’une, d’une salle de bain à un hôpital, à une usine, à… à de l’aménagement sur l’île de Nantes : il y a vraiment toutes les échelles. Après, la photo que je fais pour moi, même si j’en fais peu aujourd’hui, c’est essentiellement de l’urbain, de la ville ou du, ou du paysage urbain.

ER : D’accord. Et hum dans votre parcours euh, enfin, du moment où vous êtes rentré pour le trombinoscope à aujourd’hui, qu’est-ce qu’il s’est passé entre ces deux moments-là ?

SC : Euh… plein de choses ! (*rires*)

ER : (rires)

SC : Euh… j’ai commencé à travailler très localement euh avec des archis que je connaissais, euh avec parfois des choses pas forcément très intéressantes en archi, avec beaucoup de commandes industrielles au départ. Euh après j’ai eu accès, j’ai commencé à travailler avec des Parisiens, j’ai commencé à être publié euh la publication m’a amené la reconnaissance donc je, j’ai pu travailler sur toute la France euh assez, assez rapidement.

ER : Ouais…

SC : … euh j’ai fait partie des photographes à la mode sur Paris avec le collectif *French Touch* à un moment euh… enfin les photographes à la mode ça change donc je suis plus photographe à la mode maintenant. Aujourd’hui je fais partie des vieux (sourire).

ER : (rires)

SC : Euh… aujourd’hui euh… euh… je travaille soit avec des gens qui sont fidèles depuis des années et… et qui travaillent pratiquement qu’avec un photographe, même si ça devient de plus en plus rare ; soit des gens qui viennent chercher un nom euh… mais j’ai euh hum, aujourd’hui j’ai beaucoup plus de libertés dans ce que je fais et beaucoup, je ne fais pas ce qu’on, je ne fais pas ce que j’ai pas envie de faire.

ER : Oui.

SC : … et je ne fais pas, je ne choisis pas les bâtiments hein. C’est-à-dire que je ne refuse pas, j’ai jamais refusé moi de photographier parce que j’estime que, que je ne suis pas archi, j’exerce, bah je ne travaille pas en tant qu’archi donc je vois pas pourquoi je dirais à un archi que son bâtiment c’est de la merde ou qu’il est mal fait et qui ne mérite pas d’être pris en photo. Après par euh, je suis dans les photographes moyennement chers ou chers aujourd’hui donc euh… les, les archis, alors après c’est un peu con ce que je dis parce que les archis qui sont mauvais sont pas forcément ce qu’on pas l’argent mais euh les petits projets pas bons, j’en ai plus aujourd’hui.

ER : D’accord.

SC : Mais par contre aujourd’hui, je me laisse plus de libertés pour raconter ce que je voulais raconter sur un bâtiment et montrer ce que j’ai envie de raconter.

ER : D’accord. Et hum, du coup après le trombinoscope, il y a eu, il y a un moment où vous vous êtes formé à la photographie ou ça a toujours continué … ?

SC : J’ai… alors j’ai failli après les écoles d’archis faire une école d’Arles, en photo. Euh… sauf que c’était reparti pour 3 ans d’études après les études d’archis euh… ça faisait beaucoup donc euh, ma formation

photo elle est autodidacte. Après j’avais un copain qui tenait un magasin photo qui m’a beaucoup aidé et euh… qui m’a aidé sur le matériel, qui m’a aidé sur la technique euh sur plein de choses et puis après, j’ai communiqué avec d’autres photographes d’archi. Euh, je suis souvent en contact avec Julien Lanoux parce qu’on utilise… assez souvent le même matériel donc il y a des échanges d’un point de vue technique ou matériel qui se font entre photographes.

ER : D’accord. Mais donc après vous avez toujours été indépendant ou des fois vous avez engagé chez des photographes, enfin je ne sais pas si c’est possible, mais d’être engagé chez un photographe pour lui filer un coup de main ou… ?

SC : Non. J’ai toujours travaillé tout seul, j’ai jamais été sous-traitant d’un autre photographe, j’ai jamais sous-traité euh… il y en a qui le font hein, y a pas mal de, des photographes comme Luc Gogli ou Bogli qui sont souvent associés à d’autres photographes euh donc qui sous-traite sûrement une partie de ce qu’ils font. Euh moi j’ai toujours, j’ai toujours travaillé tout seul sans, sans attache avec d’autres personnes. J’aurais peut-être des projets communs avec d’autres photographes, mais pas en sous-traitance, en travail commun.

ER : D’accord. Et euh donc vous avez eu, enfin il faut un statut euh il y a un statut juridique de photographe indépendant ?

SC : Non, c’est un métier qui n’est pas protégé. Donc il y a… n’importe qui aujourd’hui peut être photographe en, une personne en auto-entreprise demain s’installe euh il peut être photographe. C’est pas un métier protégé donc il n’y a aucune formation requise, il n’y a aucun diplôme requis donc il n’y a aucun statut requis.

ER : D’accord, ah je ne savais pas.

SC : Après le statut, le seul statut, moi je suis dans un statut qui est l’équivalent de la Maison des artistes pour les photographes euh… après c’est la clientèle qui va définir le statut : c’est-à-dire que si on veut travailler sur du mariage ou quelque chose comme ça, il faut un numéro siret et une entreprise. Si on veut faire que de la photo d’art, ça reste libre. Si on veut être en auto-entreprise pour faire de la photo, on peut le faire. C’est pour ça aujourd’hui qu’il y a énormément de concurrence. Moi quand je me suis installé, les premiers boitiers numériques ça coûtait euh ça coûtait presque 10 000 euros.

ER : Oh…. (étonnement)

SC : …aujourd’hui un canon 5d d’occas, ça vaut 700 à 1000 euros. Euh une optique à décentrement, ça vaut pareil donc quelqu’un avec 1500 euros, demain il peut dire qu’il est photographe d’archi.

ER : C’est toute une renommée en fait. Enfin un nom dans le milieu de la photographie ou de l’archi qui fait qu’on évolue.

SC : Ouais.

ER : Ok. D’accord. Et hum, si on parle un petit peu de l’évolution de la photographie parce que du coup j’ai quelques petites questions, il nous reste un petit peu de temps. Qu’est-ce que vous pensez de l’arrivée de la couleur dans la photographie et de son utilisation ? Est-ce qu’elle est essentielle… enfin, elle doit être systématique parce que le noir et blanc c’est une mode ?

SC : Alors non, c’est pas une mode. Il y a beaucoup de personnes qui reviennent au noir et blanc aujourd’hui. Le film, euh sans parler du numérique fait du, il y a beaucoup de personnes qui retravaillent au film plutôt qu’au numérique et qui le scan après. Euh… un peu dans cette notion de photographie d’art et de se rapprocher de… d’une démarche artistique ou d’une démarche volontaire à

chercher un mode de représentation différent que celui qu'on peut avoir avec un réflex numérique. Hum, je ne sais plus où je voulais en venir ! *(sourire)*

SC : Je crois pas. Je crois qu'on peut tout, tout montrer avec n'importe quoi. Euh... c'est un choix euh, Julien Lanoux par exemple il travaille aujourd'hui pratiquement, il essaye de travailler pratiquement qu'en noir et blanc, au film et au Leica.

ER : *(rires)*

SC : Euh... le noir et blanc ouais c'est pas, pour moi c'est pas une mode, c'est un mode de représentation. Et la couleur, elle est, elle est importante euh... elle est importante dans la mesure où on voit en couleur donc si on veut être dans un, dans un réalisme on... on reste en couleur. Donc, le noir et blanc va permettre de prendre plus de distance par rapport à un bâtiment. Après, il faut pas que la couleur soit une enfin en soit, euh il faut pas qu'une photo ça se résume à du jaune, du rouge et du bleu quoi. Euh, il faut qu'il y ait la lumière, il faut qu'il y ait la géométrie mais la couleur peut aider quoi. Mais de plus en plus on a des bâtiments où on va avoir des espaces très, en monochrome ou en deux couleurs, avec une vraie attention aux teintes où le, où l'archi va chercher à jouer sur euh sur ça et c'est important de pouvoir le montrer je trouve.

ER : *(rires)*

SC : ... euh... aujourd'hui c'est là où la couleur des fois, elle est traitre, c'est que des fois la photo d'un bâtiment elle se résume à un patchwork d'enduit sur une façade euh... ces bâtiments-là en noir et blanc, ça vaut plus rien quoi. C'est euh.. y a des bâtiments où on enlève la couleur, y a rien quoi et donc c'est vachement plus exigeant au niveau de l'architecture et... et, quand on voit par exemple tous les, tout le modernisme ou il y a beaucoup de volumes, beaucoup de béton ou toute l'époque du brutalisme, c'est des bâtiments qui marchent super bien en noir et blanc parce qu'on a de la structure qui est démonstrative, on a des formes, on a des espaces, qui sont volontaires, qui sont affirmés. Euh, aujourd'hui on a euh quand on regarde là sur l'île de Nantes, on construit des plots quoi. Et un plot, bah en noir et blanc, bah ça reste un plot et il ne se passe pas grand-chose quoi.

ER : *(rires)*

SC : ... après le noir et blanc a une, a une distance par rapport à.. à l'actualité, on va moins dater, on va dater moins facilement une photo en noir et blanc qu'une photo en couleurs. Une photo en couleurs on peut, quand on regarde les couleurs des années 70 euh... on a une teinte de films qui est particulière à ces années-là, sur le numérique aussi on peut voir, au début on a des choses très marquées à ce niveau-là, très contrastées, très violentes. Aujourd'hui, on a plus de douceur donc euh le, la couleur elle va pouvoir permettre de par son expression de dater une photo.

ER : *(rires)*

SC : ... sauf si on triche ! *(sourire)*

ER : *(sourire)* Et hum le noir et blanc, est-ce que ça ne pourrait pas mettre en valeur les lignes ?

SC : Si, beaucoup plus. Après c'est vachement plus exigeant parce qu'un bâtiment qui n'a pas de formes ou qui n'a pas de volumes... voilà, pour le noir et blanc il faut des lignes, il faut du volume, il faut du dessin d'archi quoi.

ER : *(rires)*

SC : ... euh... aujourd'hui c'est là où la couleur des fois, elle est traitre, c'est que des fois la photo d'un bâtiment elle se résume à un patchwork d'enduit sur une façade euh... ces bâtiments-là en noir et blanc, ça vaut plus rien quoi. C'est euh.. y a des bâtiments où on enlève la couleur, y a rien quoi et donc c'est vachement plus exigeant au niveau de l'architecture et... et, quand on voit par exemple tous les, tout le modernisme ou il y a beaucoup de volumes, beaucoup de béton ou toute l'époque du brutalisme, c'est des bâtiments qui marchent super bien en noir et blanc parce qu'on a de la structure qui est démonstrative, on a des formes, on a des espaces, qui sont volontaires, qui sont affirmés. Euh, aujourd'hui on a euh quand on regarde là sur l'île de Nantes, on construit des plots quoi. Et un plot, bah en noir et blanc, bah ça reste un plot et il ne se passe pas grand-chose quoi.

ER : *(rires)*

SC : ... euh... aujourd'hui c'est là où la couleur des fois, elle est traitre, c'est que des fois la photo d'un bâtiment elle se résume à un patchwork d'enduit sur une façade euh... ces bâtiments-là en noir et blanc, ça vaut plus rien quoi. C'est euh.. y a des bâtiments où on enlève la couleur, y a rien quoi et donc c'est vachement plus exigeant au niveau de l'architecture et... et, quand on voit par exemple tous les, tout le modernisme ou il y a beaucoup de volumes, beaucoup de béton ou toute l'époque du brutalisme, c'est des bâtiments qui marchent super bien en noir et blanc parce qu'on a de la structure qui est démonstrative, on a des formes, on a des espaces, qui sont volontaires, qui sont affirmés. Euh, aujourd'hui on a euh quand on regarde là sur l'île de Nantes, on construit des plots quoi. Et un plot, bah en noir et blanc, bah ça reste un plot et il ne se passe pas grand-chose quoi.

ER : *(rires)*

SC : ... après le noir et blanc a une, a une distance par rapport à.. à l'actualité, on va moins dater, on va dater moins facilement une photo en noir et blanc qu'une photo en couleurs. Une photo en couleurs on peut, quand on regarde les couleurs des années 70 euh... on a une teinte de films qui est particulière à ces années-là, sur le numérique aussi on peut voir, au début on a des choses très marquées à ce niveau-là, très contrastées, très violentes. Aujourd'hui, on a plus de douceur donc euh le, la couleur elle va pouvoir permettre de par son expression de dater une photo.

ER : *(rires)*

SC : ... sauf si on triche ! *(sourire)*

ER : *(rires)*

SC : Je crois pas. Je crois qu'on peut tout, tout montrer avec n'importe quoi. Euh... c'est un choix euh, Julien Lanoux par exemple il travaille aujourd'hui pratiquement, il essaye de travailler pratiquement qu'en noir et blanc, au film et au Leica.

ER : *(rires)*

SC : Si, beaucoup plus. Après c'est vachement plus exigeant parce qu'un bâtiment qui n'a pas de formes ou qui n'a pas de volumes... voilà, pour le noir et blanc il faut des lignes, il faut du volume, il faut du dessin d'archi quoi.

ER : *(rires)*

SC : ... euh... aujourd'hui c'est là où la couleur des fois, elle est traitre, c'est que des fois la photo d'un bâtiment elle se résume à un patchwork d'enduit sur une façade euh... ces bâtiments-là en noir et blanc, ça vaut plus rien quoi. C'est euh.. y a des bâtiments où on enlève la couleur, y a rien quoi et donc c'est vachement plus exigeant au niveau de l'architecture et... et, quand on voit par exemple tous les, tout le modernisme ou il y a beaucoup de volumes, beaucoup de béton ou toute l'époque du brutalisme, c'est des bâtiments qui marchent super bien en noir et blanc parce qu'on a de la structure qui est démonstrative, on a des formes, on a des espaces, qui sont volontaires, qui sont affirmés. Euh, aujourd'hui on a euh quand on regarde là sur l'île de Nantes, on construit des plots quoi. Et un plot, bah en noir et blanc, bah ça reste un plot et il ne se passe pas grand-chose quoi.

ER : *(rires)*

SC : ... après le noir et blanc a une, a une distance par rapport à.. à l'actualité, on va moins dater, on va dater moins facilement une photo en noir et blanc qu'une photo en couleurs. Une photo en couleurs on peut, quand on regarde les couleurs des années 70 euh... on a une teinte de films qui est particulière à ces années-là, sur le numérique aussi on peut voir, au début on a des choses très marquées à ce niveau-là, très contrastées, très violentes. Aujourd'hui, on a plus de douceur donc euh le, la couleur elle va pouvoir permettre de par son expression de dater une photo.

ER : *(rires)*

SC : ... sauf si on triche ! *(sourire)*

ER : *(rires)*

SC : Je crois pas. Je crois qu'on peut tout, tout montrer avec n'importe quoi. Euh... c'est un choix euh, Julien Lanoux par exemple il travaille aujourd'hui pratiquement, il essaye de travailler pratiquement qu'en noir et blanc, au film et au Leica.

ER : *(rires)*

SC : Si, beaucoup plus. Après c'est vachement plus exigeant parce qu'un bâtiment qui n'a pas de formes ou qui n'a pas de volumes... voilà, pour le noir et blanc il faut des lignes, il faut du volume, il faut du dessin d'archi quoi.

ER : *(rires)*

SC : ... euh... aujourd'hui c'est là où la couleur des fois, elle est traitre, c'est que des fois la photo d'un bâtiment elle se résume à un patchwork d'enduit sur une façade euh... ces bâtiments-là en noir et blanc, ça vaut plus rien quoi. C'est euh.. y a des bâtiments où on enlève la couleur, y a rien quoi et donc c'est vachement plus exigeant au niveau de l'architecture et... et, quand on voit par exemple tous les, tout le modernisme ou il y a beaucoup de volumes, beaucoup de béton ou toute l'époque du brutalisme, c'est des bâtiments qui marchent super bien en noir et blanc parce qu'on a de la structure qui est démonstrative, on a des formes, on a des espaces, qui sont volontaires, qui sont affirmés. Euh, aujourd'hui on a euh quand on regarde là sur l'île de Nantes, on construit des plots quoi. Et un plot, bah en noir et blanc, bah ça reste un plot et il ne se passe pas grand-chose quoi.

ER : *(rires)*

SC : ... après le noir et blanc a une, a une distance par rapport à.. à l'actualité, on va moins dater, on va dater moins facilement une photo en noir et blanc qu'une photo en couleurs. Une photo en couleurs on peut, quand on regarde les couleurs des années 70 euh... on a une teinte de films qui est particulière à ces années-là, sur le numérique aussi on peut voir, au début on a des choses très marquées à ce niveau-là, très contrastées, très violentes. Aujourd'hui, on a plus de douceur donc euh le, la couleur elle va pouvoir permettre de par son expression de dater une photo.

ER : *(rires)*

SC : ... sauf si on triche ! *(sourire)*

ER : *(rires)*

SC : Je crois pas. Je crois qu'on peut tout, tout montrer avec n'importe quoi. Euh... c'est un choix euh, Julien Lanoux par exemple il travaille aujourd'hui pratiquement, il essaye de travailler pratiquement qu'en noir et blanc, au film et au Leica.

ER : *(rires)*

SC : Si, beaucoup plus. Après c'est vachement plus exigeant parce qu'un bâtiment qui n'a pas de formes ou qui n'a pas de volumes... voilà, pour le noir et blanc il faut des lignes, il faut du volume, il faut du dessin d'archi quoi.

ER : *(rires)*

SC : ... euh... aujourd'hui c'est là où la couleur des fois, elle est traitre, c'est que des fois la photo d'un bâtiment elle se résume à un patchwork d'enduit sur une façade euh... ces bâtiments-là en noir et blanc, ça vaut plus rien quoi. C'est euh.. y a des bâtiments où on enlève la couleur, y a rien quoi et donc c'est vachement plus exigeant au niveau de l'architecture et... et, quand on voit par exemple tous les, tout le modernisme ou il y a beaucoup de volumes, beaucoup de béton ou toute l'époque du brutalisme, c'est des bâtiments qui marchent super bien en noir et blanc parce qu'on a de la structure qui est démonstrative, on a des formes, on a des espaces, qui sont volontaires, qui sont affirmés. Euh, aujourd'hui on a euh quand on regarde là sur l'île de Nantes, on construit des plots quoi. Et un plot, bah en noir et blanc, bah ça reste un plot et il ne se passe pas grand-chose quoi.

ER : *(rires)*

SC : ... après le noir et blanc a une, a une distance par rapport à.. à l'actualité, on va moins dater, on va dater moins facilement une photo en noir et blanc qu'une photo en couleurs. Une photo en couleurs on peut, quand on regarde les couleurs des années 70 euh... on a une teinte de films qui est particulière à ces années-là, sur le numérique aussi on peut voir, au début on a des choses très marquées à ce niveau-là, très contrastées, très violentes. Aujourd'hui, on a plus de douceur donc euh le, la couleur elle va pouvoir permettre de par son expression de dater une photo.

ER : *(rires)*

SC : ... sauf si on triche ! *(sourire)*

ER : *(rires)*

SC : Je crois pas. Je crois qu'on peut tout, tout montrer avec n'importe quoi. Euh... c'est un choix euh, Julien Lanoux par exemple il travaille aujourd'hui pratiquement, il essaye de travailler pratiquement qu'en noir et blanc, au film et au Leica.

ER : *(rires)*

SC : Si, beaucoup plus. Après c'est vachement plus exigeant parce qu'un bâtiment qui n'a pas de formes ou qui n'a pas de volumes... voilà, pour le noir et blanc il faut des lignes, il faut du volume, il faut du dessin d'archi quoi.

ER : *(rires)*

SC : ... euh... aujourd'hui c'est là où la couleur des fois, elle est traitre, c'est que des fois la photo d'un bâtiment elle se résume à un patchwork d'enduit sur une façade euh... ces bâtiments-là en noir et blanc, ça vaut plus rien quoi. C'est euh.. y a des bâtiments où on enlève la couleur, y a rien quoi et donc c'est vachement plus exigeant au niveau de l'architecture et... et, quand on voit par exemple tous les, tout le modernisme ou il y a beaucoup de volumes, beaucoup de béton ou toute l'époque du brutalisme, c'est des bâtiments qui marchent super bien en noir et blanc parce qu'on a de la structure qui est démonstrative, on a des formes, on a des espaces, qui sont volontaires, qui sont affirmés. Euh, aujourd'hui on a euh quand on regarde là sur l'île de Nantes, on construit des plots quoi. Et un plot, bah en noir et blanc, bah ça reste un plot et il ne se passe pas grand-chose quoi.

ER : *(rires)*

SC : ... après le noir et blanc a une, a une distance par rapport à.. à l'actualité, on va moins dater, on va dater moins facilement une photo en noir et blanc qu'une photo en couleurs. Une photo en couleurs on peut, quand on regarde les couleurs des années 70 euh... on a une teinte de films qui est particulière à ces années-là, sur le numérique aussi on peut voir, au début on a des choses très marquées à ce niveau-là, très contrastées, très violentes. Aujourd'hui, on a plus de douceur donc euh le, la couleur elle va pouvoir permettre de par son expression de dater une photo.

ER : *(rires)*

SC : ... sauf si on triche ! *(sourire)*

du Zaha Hadid ». Sur la photo c'est pareil, on, en regardant une photo on se dit : « bah tiens, ça c'est Iwan Baan » ou « ça c'est Julien Lanoux » ou « ça c'est Georges Faissié » quoi. Mais on doit le ressentir quoi.

ER : Et est-ce que y a des qualités à avoir pour être photographe ? Des qualités particulières ?

SC : (*rires*)

ER : Dans la personnalité plus que dans le...

SC : Faut être patient.

ER : Ouais (*rires*).

SC : Euh, faut être endurant. Et euh... faut, être persévérant. Euh... mais euh, patience, endurance euh... en fait c'est un métier où on se balade beaucoup dans l'architecture, on pratique l'architecture donc euh... on marche beaucoup, on visite beaucoup et il faut toujours avoir cette volonté d'aller chercher plus loin, d'aller chercher ailleurs, d'aller chercher...

ER : De la curiosité aussi.

SC : Ouais. Faut être curieux, faut pas se cantonner à un... alors, quand je parlais du drone tout à l'heure, y a pleins de gens ils ont un drone et ils se disent « bah voilà je monte à 30 mètres, je fais une photo : ça y est j'ai fait une photo par drone. » Et c'est juste de la technique quoi, c'est pas de la photo. C'est le drone, il s'est mis à 30 mètres, il a pris une vue mais on n'a pas attendu la bonne lumière, on n'a pas cherché le contexte quoi que ce soit. C'est euh... en drone, on doit fonctionner comme en photo : c'est chercher le bon point de vue, chercher ce qu'on peut montrer, ajouter par rapport à ce qu'on peut, ce qu'on prend au sol et puis, montrer des choses plus larges quoi.

ER : Ok... oui, il faut être curieux en tous points quoi.

SC : Ouais je pense ouais. Ouais, faut être curieux mais faut être endurant parce que c'est pas euh, c'est pas, même si ça a un côté comme métier, beaucoup plus facile que l'archi euh... dans la durée y en a pas tant que ça qui durent en tant que photographe d'archi et parce que c'est un métier qui est fatiguant quoi...

ER : Ouais.

SC : ...où on a des amplitudes de travail qui vont de tôt le matin, à tard le soir. Ou les journées sont longues, ou... et puis on recommence tous les jours ou tous les deux jours, on repart à zéro quoi. C'est-à-dire qu'une fois que le reportage est fait sur un bâtiment euh... quelque chose par rapport à l'archi qui est complètement éphémère, c'est que nous on est sur une journée de travail et puis bah après, on repasse à autre chose le lendemain quoi. Et une fois que le reportage est traité et livré et bah il y a la publication qui fait vivre encore les photos mais euh... on, on, on recommence tous les jours quoi.

ER : Et il n'y a pas une espèce de, enfin ça c'est plus pour moi, c'est plus des questions personnelles mais, le fait d'être photographe, est-ce qu'on est pas un peu, est-ce qu'on est pas un peu dominé par les architectes et par leurs demandes ?

SC : Au début si. Au début si ouais euh... après non. C'est que, au début si parce que au début tu te considères comme étant au service de l'architecte uniquement. Et après bah euh... bah les archis ils choisissent un photographe par ce qu'il fait, par ce qu'il a envie de montrer, donc on est moins au service.

ER : Ok. Ok. Et hum, ça arrive que vous travailliez avec les mêmes architectes, que vous soyez le photographe, pas « attiré » mais un peu dans ce style là quand même.

SC : De moins en moins. Mais oui, il y a des clients avec qui je travaille depuis 18 ans.

ER : Ok. Parce que, ouais, pour la question du regard et de ce qu'on, enfin Bernard Renoux me disait beaucoup qu'il y a avait une espèce de symbiose entre l'architecte et le photographe sur ce, sur la compréhension de ce que veut montrer l'architecte de son bâtiment et de la manière.... Il m'a dit, je ne sais plus exactement que euh, comment il a dit ça.... Il m'a dit en fait que le photographe c'était transmettre le, la volonté de l'architecte en y ajoutant son regard, ou sa manière de percevoir.



SC : Ouais c'est ça, bah c'est euh... c'est, on est au service de l'architecte, on est là pour montrer son travail mais euh... mais avec euh, mais avec notre plus-value.

ER : Ok. Et aujourd'hui dans le monde de la photographie d'architecture, y a de la place ?

SC : Je suis pas sûr.

ER : Ouais c'est dur.

SC : J'suis... je sais pas. J'suis pas... pour moi c'est difficile aujourd'hui. Mais euh, à mon avis c'est compliqué.



«La belle image, c'est une géométrie modulée par le cœur.» Willy Ronis

Si la photographie s'affirme aujourd'hui comme un mode de représentation architecturale à part entière, sa légitimité en tant que tel, est le fruit d'un long parcours débuté au milieu du XIX^{ème} siècle. En effet, l'architecture et la photographie sont deux mondes qui ont grandi ensemble et se sont affirmés, de manière plus ou moins simultanée, comme des pratiques du champ artistique. La photographie d'architecture, au cœur de nombreux débats depuis le début du XXI^{ème} siècle, se présente ainsi comme le résultat « *d'une alliance entre des mondes professionnels qui souvent se combinent, s'interpénètrent, se croisent et se transforment* ».

