

PHOTOGRAPHER LE TERRITOIRE

Journée d'étude
2 décembre 2008
Région Île-de-France

 **île de France**

Photographier le territoire

Coordination : Arlette Auduc, conservatrice régionale,
chef du service Patrimoines et Inventaire, Région Île-de-France

Remerciements à Isabelle Duhau et Philippe Ayrault pour l'aide
apportée dans l'édition de ces actes.

© Somogy éditions d'art, Paris, 2009

© Inventaire général, Paris, 2009

© Adagp, Paris, 2009 pour les photographies de Stéphane Asseline,
Philippe Ayrault, Laurent Kruszyk et Jean-Bernard Vialles

ISBN 978-2-7572-0275-3

Dépôt légal : septembre 2009

Imprimé en Italie (Union européenne)

Photographier le territoire

Journée d'étude
2 décembre 2008
Région Île-de-France

*sous l'égide de Francis Parny, vice-président du conseil régional d'Île-de-France
chargé de la culture, des nouvelles technologies, de l'information
et de la communication.*



SOMOGY
EDITIONS
D'ART



sommaire

Préface	6
Jean-Paul Huchon, président du conseil régional d'Île-de-France	
Ouverture de la journée d'étude	9
Arlette Auduc	
La photographie à l'Inventaire	13
La photographie à l'Inventaire général : objectifs et recommandations	15
Bruno Malinverno	
La photographie face à la commande	21
Michel Melot	
Débat	30
Le territoire en question	37
Philippe Ayrault	
De la photographie descriptive à la photographie interprétative, regards croisés pour un inventaire professionnel du patrimoine culturel	57
Isabelle Duhau	
Débat	90
Le territoire photographié	95
La photographie du patrimoine parisien à la Commission du Vieux Paris	97
Marie-Jeanne Dumont	
Du territoire au paysage, la Mission photographique de la DATAR et l'Observatoire photographique du paysage	109
Raphaële Bertho	
Débat	118
L'Observatoire photographique des paysages : un outil pour révéler le territoire et ses transformations	121
Laurence Renard et Gérard Dalla Santa	
Débat	134
Conclusion générale et clôture	140
Arlette Auduc	

Préface

En décembre 2007, la Région Île-de-France organisait un premier colloque sur les « patrimoines d'Île-de-France », marquant ainsi sa prise en charge d'une nouvelle compétence, celle de l'inventaire du patrimoine culturel, et sa volonté d'en faire un outil majeur de la connaissance du territoire francilien. Les actes en ont été publiés afin de mettre ces travaux à la disposition de tous.

En décembre 2008, une première journée d'étude a permis de prolonger ces réflexions en les centrant sur la photographie du territoire.

Dès sa fondation, l'Inventaire général a pris le parti d'associer étroitement l'étude scientifique et la photographie. Photographie documentaire, photographie témoignage, elle est aussi une source d'informations pour les chercheurs qui « arpentent le territoire » avec les photographes.

Très vite, elle devient aussi un élément même de cette recherche par ce qu'elle donne à voir, ce qu'elle « dé-couvre » au sens propre du terme. Et sans que nous en ayons eu forcément conscience, elle a changé notre regard sur le patrimoine, elle a changé notre façon même de l'aborder.

Comme l'Inventaire général dans son ensemble, devenu Inventaire du patrimoine culturel, la régionalisation oblige la photographie à un retour sur soi et à une réflexion sur ses pratiques. Certes, ses missions ne sont pas changées, mais elles ne cessent de s'élargir. De la photographie d'architecture et d'objets d'art, on est progressivement passé à la photographie de la ville, éventuellement du paysage, puis du territoire dans son ensemble, de la photographie de l'exceptionnel à la photographie de l'ordinaire.

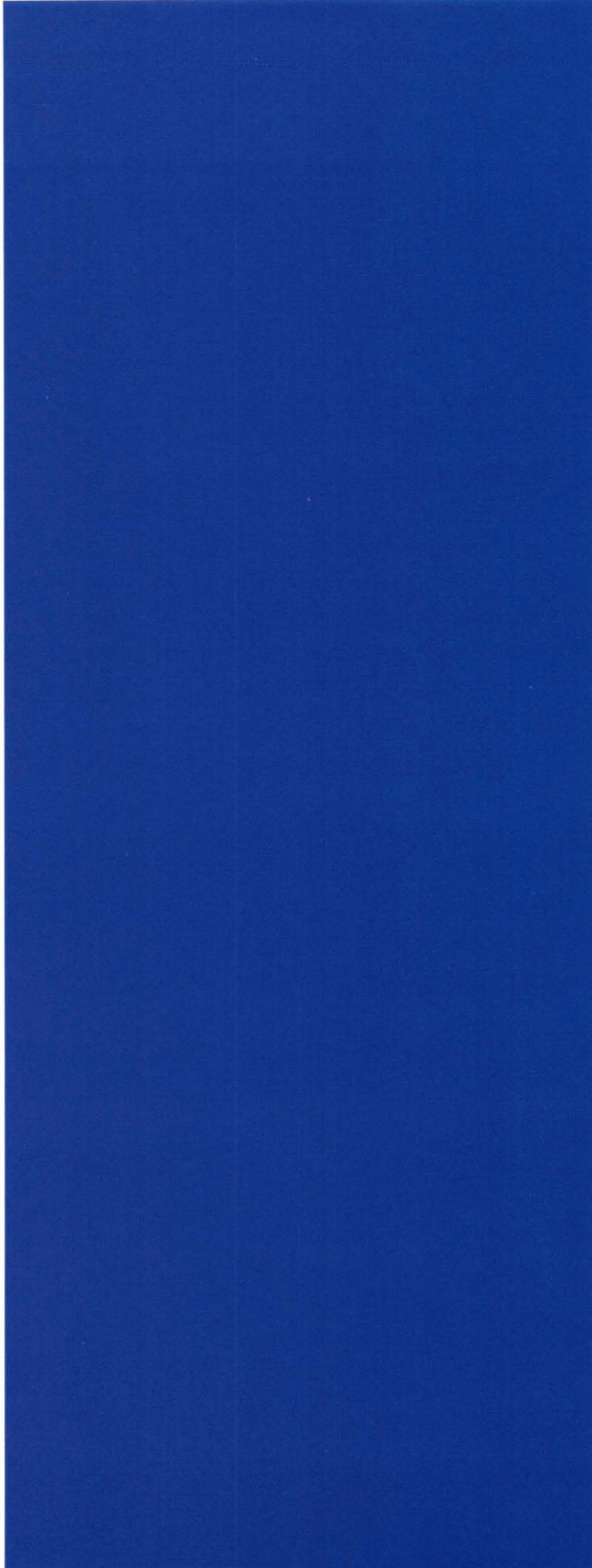
La régionalisation rapproche encore les services du territoire et induit de nouvelles demandes. Cette journée d'étude a permis de faire le point sur cette question essentielle pour un service régional : celle de la photographie du territoire et

plus particulièrement du territoire francilien. Elle a permis à la Région et à ses services de réfléchir à l'apport de l'Inventaire et de ses photographes dans la mise en place de ses politiques de connaissance et de gestion du territoire francilien.

Photographier le territoire est une préoccupation largement partagée et, fidèle à sa volonté de partenariat, la Région se devait d'ouvrir sa réflexion à tous ceux qui parcourent le territoire et œuvrent avec nous à en construire une lecture documentée. Cette journée a donc été l'occasion d'une réflexion collective sur la photographie du territoire, de la commande à son exécution, et son utilisation, avec tous ceux qui partagent ces mêmes préoccupations et les mêmes missions de compréhension d'un territoire, et dont les pratiques et les expériences doivent enrichir les nôtres.

Elle en a donné aussi une lecture sensible. Fondateur de l'Inventaire, André Malraux est aussi l'auteur du *Musée imaginaire* dans lequel il explique longuement comment la photographie a transformé notre conception de l'art et modifié les conditions de la création elle-même. Les photographies publiées dans les actes de cette journée d'étude apprivoisent le territoire, le recréent sous nos yeux. Elles participent de ce musée imaginaire collectif qu'en accueillant le service de l'Inventaire, la Région Île-de-France contribue à alimenter.

Jean-Paul HUCHON
Président du conseil régional d'Île-de-France



Journée du 2 décembre 2008

Ouverture de la journée d'étude

Arlette Auduc

*conservatrice régionale, chef du service Patrimoines et Inventaire,
Région Île-de-France*

Dès sa fondation, l'Inventaire général a pris le parti d'associer très étroitement l'étude scientifique et la photographie. Le rôle attribué à la photographie, en liaison avec la recherche, est véritablement fondateur. Il s'est d'abord agi d'une photographie documentaire et d'une photographie source d'informations pour les chercheurs qui étudient le territoire. Très vite, sans en avoir forcément conscience, cette photographie a changé notre regard sur le patrimoine. Dans le phénomène d'élargissement de la notion de patrimoine, le service de l'Inventaire et la photographie à l'Inventaire ont joué un rôle essentiel. Celle-ci a changé notre façon même d'aborder le patrimoine par ce qu'elle donne à voir, ce qu'elle découvre au sens propre du terme.

Aujourd'hui, elle est confrontée à une double mutation. D'abord, celle de l'évolution des pratiques. Évolution des pratiques qui n'a pas attendu la régionalisation des services pour se développer, mais que celle-ci accélère. Le passage, à cette occasion, de l'Inventaire des monuments et des richesses artistiques de la France à l'Inventaire du patrimoine culturel en témoigne. Il ne peut que s'accompagner d'une évolution du regard et de la pratique du photographe.

La régionalisation a aussi obligé les services à une réflexion sur ses pratiques et sur leur identité. Certes, nos missions n'ont pas changé. Il s'agit toujours de rendre compte et de préserver la mémoire. Mais quelle mémoire ? Dans quel but ? De la photographie d'architecture et d'objets d'art, on est progressivement passé à la photographie de la ville – en Île-de-France, l'évolution est ancienne –, éventuellement du paysage et aujourd'hui du territoire dans son ensemble. De la photographie de l'exceptionnel, qui était celle des premiers temps de l'Inventaire, à la photographie de l'ordinaire.

Cette évolution institutionnelle, qui a rapproché les services du territoire, a induit, en tout cas en Île-de-France, de nouvelles demandes de nos partenaires, comme d'ailleurs d'autres services de la Région, notamment ceux qui ont la charge d'aménager le territoire. Il nous faut donc réfléchir à la manière de répondre à cette nouvelle demande, en retrouvant là une des questions qui se sont

posées aux fondateurs du service, celle de la commande. Un nouveau cadre scientifique, institutionnel, de nouvelles commandes induisent-elles de nouvelles pratiques ?

L'autre mutation fondamentale est celle du passage au numérique professionnel, mutation essentielle pour les chercheurs comme pour les photographes. Car, à l'Inventaire, les études ne se conçoivent pas sans cette collaboration étroite entre les chercheurs et les photographes. Pour des services formés uniquement à la prise de vue argentique, cette évolution technique a et aura encore des conséquences dont nous n'avons pas encore pris l'exacte mesure. La question des pratiques nouvelles induites par ces nouvelles conditions techniques est aussi posée.

Cette double mutation nous oblige à réfléchir à l'évolution du métier de photographe et de ses conditions d'exercice. C'est l'objectif de cette journée d'étude que de faire le point sur cette question indissolublement liée à l'Inventaire, celle de la photographie du territoire.

En introduction, nous demanderons au ministère de la Culture, qui exerce son contrôle scientifique sur les travaux de l'Inventaire, de nous rappeler ses prescriptions dans ce domaine. Cependant, nous voudrions que cette journée permette surtout à la Région Île-de-France de réfléchir à l'apport de l'Inventaire et de ses photographes dans la mise en place de ses politiques de connaissance et de gestion du territoire francilien. En outre, la photographie du territoire comme celle du patrimoine hier, ou de l'architecture avant-hier, n'a jamais été l'apanage du seul service de l'Inventaire. Et nous nous devons d'interroger nos partenaires comme tous ceux qui nous ont précédés dans la connaissance photographique du territoire, comme nous devons nous confronter à leurs pratiques.

De la mission bibliographique de 1851 au développement de la Commission du Vieux Paris, l'héritage est en effet extrêmement ancien. Dans les années 1980, les grandes commandes de la DATAR et de l'Observatoire photographique national du paysage ont contribué à fixer un genre et une méthode. Dans le contexte régional qui est le nôtre, le service de l'Inventaire a beaucoup à apprendre de ces exemples. Et la Région, qui s'est fixé des objectifs ambitieux, dans le cadre notamment du SDRIF – Schéma directeur de la Région Île-de-France –, doit trouver là une source de connaissances riche d'enseignements.

Par ailleurs, si la photographie d'Inventaire s'est toujours voulue froidement objective et documentaire, cette posture n'est plus aujourd'hui totalement tenable. Dès lors, comment la situer dans l'histoire des grands mouvements photographiques du ^{xx}e siècle ? Quelle est la part de la création et, disons-le, la part de l'art dans cette photographie ? Que nous apprend-elle, non seulement sur le territoire mais sur des moments particuliers de l'évolution des sensibilités ? Que nous dit-elle du collectif, de l'institution, du service, mais aussi des individus qui manient cette photographie ? Quelle part nos photographes auront-ils prise dans l'évolution des regards ? Quelles lignes auront-ils fait bouger dans les frontières de plus

en plus floues entre le documentaire et la création ? Quelle est la part de l'imaginaire dans ces photographies prétendument documentaires ? Questions quelquefois encore taboues dans des services formés aux missions de préserver et de transmettre une mémoire visuelle, un état qui se veut au moins objectif quand il ne se revendique pas « scientifique ».

Cette journée sera donc l'occasion d'une réflexion collective sur la photographie du territoire, sur la commande, son exécution, son utilisation, avec tous ceux qui partagent ces mêmes préoccupations et les mêmes missions de compréhension d'un territoire, et dont les pratiques et les expériences doivent venir enrichir les nôtres.

Conçue comme un espace d'échanges et de réflexion, elle fera appel à un nombre limité d'intervenants pour laisser le plus de place possible au débat. Elle s'accompagne d'une exposition intitulée « Photographier le territoire en Île-de-France », exposition pour laquelle nous avons demandé à chacun de nos quatre photographes de choisir, parmi leurs clichés, ceux qui leur paraissaient le mieux représenter leur réflexion et leur pratique dans cette photographie du territoire.

Il est temps maintenant de laisser la parole au premier des intervenants.

Bruno Malinverno est le chef de la mission Inventaire à la direction de l'Architecture et du Patrimoine et, pendant longtemps, il a travaillé sur cette question de la photographie à l'Inventaire. Nous lui avons donc demandé, dans le cadre de la responsabilité de contrôle scientifique et technique de l'État, ce que celui-ci a à nous transmettre en tant que prescriptions concernant cette pratique de la photographie.



Terrasse de la mairie
d'Athis-Mons, ancien
château d'Avaucourt (91).
Cliché P. Ayrault, 2003.

Intervenants

Bruno MALINVERNO, chef de la mission Inventaire,
direction de l'Architecture et du Patrimoine,
ministère de la Culture et de la Communication

Michel MELOT, conservateur général des
Bibliothèques

Philippe AYRAULT, photographe, service
Patrimoines et Inventaire, Région Île-de-France

Isabelle DUHAU, chercheur, service Patrimoines
et Inventaire, Région Île-de-France

Matinée du 2 décembre 2008

La photographie à l'Inventaire

La photographie au service de l'Inventaire :
objectifs et recommandations

Bruno Malinverno

La photographie face à la commande

Michel Melot

Débat

Le territoire en question

Philippe Ayrault

De la photographie descriptive à la photographie interprétative,
regards croisés pour un inventaire professionnel du patrimoine
culturel

Isabelle Duhau

Débat



La photographie au service de l'Inventaire : objectifs et recommandations

Bruno Malinverno

chef de la mission Inventaire, direction de l'Architecture et du Patrimoine, ministère de la Culture et de la Communication

Pour les pratiquants de l'Inventaire, et notamment les photographes, ce qui va suivre sera sans doute banal. Mais peut-être est-ce utile de rappeler un certain nombre de données de base.

Quels sont les objectifs ? Pourquoi fait-on des photographies à l'Inventaire et à quels objectifs doivent-elles répondre ? Depuis sa création en 1964, les missions de l'Inventaire n'ont pas changé : recenser, étudier, faire connaître. Et ce sont aussi ces missions qui fondent ce qui doit être fait en matière de photographie.

Quelles normes pour la photographie d'Inventaire ?

La décentralisation de l'Inventaire général en 2004 a été aussi l'occasion d'explicitier dans les textes réglementaires les normes de l'Inventaire et leur justification : les normes portent sur les méthodes, sur les vocabulaires, sur les schémas et formats de données. Et ce sont ces normes qui assurent la cohérence des résultats, leur pérennité, leur accessibilité et leur inter-opérabilité.

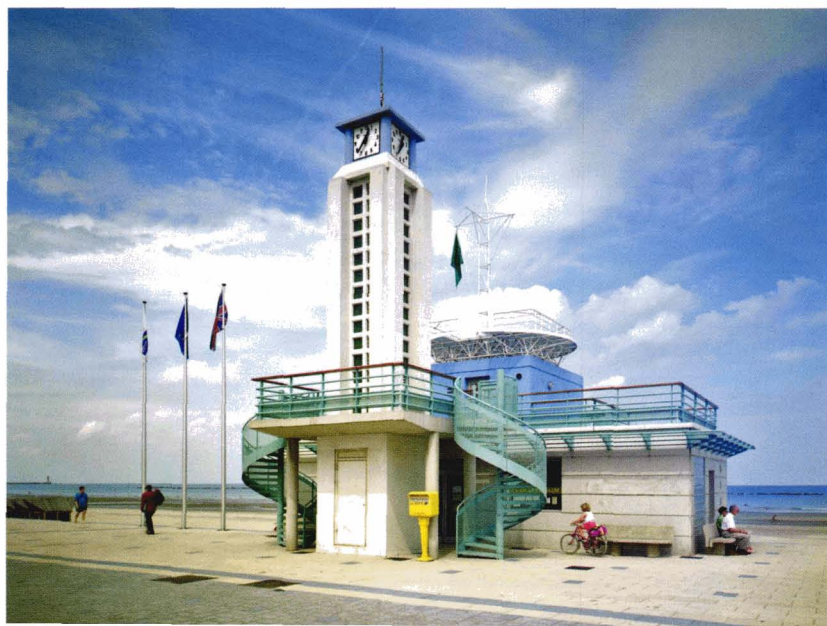
En matière de photographie, à strictement parler, les seules normes explicitement mentionnées dans les textes réglementaires portent donc aujourd'hui sur les formats et schémas de données. Les photographies produites dans le cadre de la conduite des opérations d'Inventaire doivent être pérennes, inter-opérables et accessibles. Leurs versions numériques figurant dans les résultats des opérations doivent donc être stockées et diffusées dans des schémas et formats de données qui le permettent.

Depuis toujours, et c'est sans doute une des originalités de l'Inventaire général, la photographie a été choisie à l'Inventaire comme support majeur de la description, à égalité avec le texte. L'objectif est d'assurer la meilleure couverture *photographique des œuvres : dans leur contexte, dans leur globalité, dans leur ensemble et dans leur détail*. On doit assurer aussi la qualité documentaire des images produites. Ce n'est pas anecdotique. Cela suppose des moyens appropriés et, évidemment, en premier lieu, des moyens humains. C'est aussi pour cela que, depuis son origine, l'Inventaire a fait le choix de travailler avec des photographes professionnels spécialisés. C'est un choix qui perdure aujourd'hui au sein des Régions, où, lorsqu'un photographe doit être remplacé, il l'est par un nouveau photographe professionnel. À ce sujet, au moment de la décentralisation, des craintes avaient pu être émises par les uns ou les autres, d'autant que la décentralisation s'est faite à l'heure du virage numérique. La preuve est maintenant faite que ces craintes n'étaient pas fondées.

Les moyens humains ne suffisent pas, il faut aussi des moyens techniques, c'est-à-dire du matériel professionnel. On ne fait pas la même photographie avec du matériel professionnel et avec un équipement d'amateur, fût-il averti. Là aussi, je dois dire que si la décentralisation a pu faire craindre une baisse d'exigence en matière de matériel, aujourd'hui la réalité prouve plutôt le contraire. Dans la plupart des Régions, lorsqu'il a fallu *renouveler le matériel photographique*, cela a été fait avec des équipements de haut niveau. C'est la condition de la richesse documentaire du contenu des images.

Il faut aussi assurer la pérennité du fonds photographique constitué et garantir la conservation de ce fonds. Notre mission est aussi de constituer les archives du patrimoine. Ce qui suppose un traitement documentaire, c'est-à-dire une immatriculation puis une indexation des images. Et puis ces images doivent

Page ci-contre.
L'immeuble paquebot,
Boulogne-Billancourt (92).
Cliché P. Ayrault, 1997.



Poste de secours, Malo-les-Bains.
Dunkerque (59).
Cliché P. Dapvril, 1994.



être archivées et stockées dans des conditions qui permettent leur conservation. À ce sujet, évidemment, le passage à l'image numérique a changé la nature de la question. Le stockage des clichés argentiques est garanti par des conditions climatiques *ad hoc*. En ce qui concerne les images numériques, il faut se préoccuper des formats des fichiers et de la nature des supports.

Mais il ne suffit pas d'avoir les moyens de faire des images, encore faut-il savoir quelles images faire...

Quelles images pour l'Inventaire ?

Trois types d'images peuvent être recensés. D'abord, les images pour la documentation de l'œuvre : comment documente-t-on une œuvre par l'image ? comment rendre compte d'une œuvre par l'image complémentairement au texte ? Ensuite, les images pour la recherche, celles dont on se sert pour l'étude de l'œuvre. Enfin, les images pour la diffusion, celles destinées au « faire connaître » par les dossiers mis à la disposition du public, par les bases de données ou par les publications, imprimées ou numériques.

Naturellement, ces types d'images ne sont pas forcément distincts les uns des autres. La plupart des images de l'Inventaire relèvent des trois simultanément.

D'abord donc, des images pour documenter l'œuvre. Le premier objectif est de situer l'œuvre dans son environnement, dans son territoire, proche ou lointain, et quelle que soit la taille de l'œuvre : un village dans son site, un château dans le paysage qui l'entoure, une maison dans sa rue, une statue dans son retable... Il s'agit de montrer l'inscription de l'œuvre dans ce qui l'entoure.



Détail de construction d'une maison, Apatou (Guyane).
Cliché J.-P. Leclerc, 2009.

Puis montrer l'œuvre dans son ensemble, dans sa globalité. C'est sans doute la photographie la plus habituelle à l'Inventaire, mais elle est très importante. C'est le plus souvent une vue de face, frontale, aussi objective que possible. Elle donne à voir la forme générale de l'œuvre, ses limites physiques, sa composition, l'ordonnement d'une façade par exemple. La photographie d'ensemble de face est souvent complétée par des vues des autres côtés pour les œuvres en trois dimensions et par une vue de trois quart qui permet d'appréhender le volume de l'œuvre.

Continuant du général au particulier, il s'agit maintenant de montrer les passages. Passages de l'espace public à l'espace privé, de l'extérieur à l'intérieur, d'un corps de bâtiment à l'autre, d'un étage à l'autre, d'une pièce à l'autre...

Enfin, documenter une œuvre par l'image, c'est aussi en isoler les détails significatifs. Les exemples pourraient être multipliés en fonction de l'œuvre représentée, architecturale ou mobilière, qu'il s'agisse d'un détail de décor ou de mode constructif.

Le nombre d'images nécessaire pour documenter une œuvre est très variable. Les dossiers d'Inventaire qui ne comptent qu'une seule image ne sont pas rares ; d'autres, moins fréquents, en contiennent plusieurs centaines. C'est ici la nécessité et les objectifs qu'on se donne qui commandent.

Il faut parler un instant de l'image représentative. Quand on interroge une base de données, il faut toujours qu'il y ait une image qui vienne en premier et une seule. Elle illustre la notice et donne une première idée de l'œuvre. Il faut donc qu'elle soit représentative. L'expérience montre qu'il est bien préférable d'y réfléchir très en amont, dès le travail de terrain, parce que toutes les autres images sont pensées comme faisant partie d'un ensemble.

L'Inventaire général est aussi une œuvre photographique

Aujourd'hui, plus de 3,5 millions d'images photographiques ont été produites dans le cadre des opérations d'Inventaire sur l'ensemble du territoire national. Elles constituent un fonds unique, autant par la qualité d'ensemble que par la représentation du patrimoine qu'elles nous lèguent. L'exposition « Photographier le patrimoine », présentée en 2004 à la BnF et qui continue aujourd'hui d'être présentée à travers le monde, le démontre suffisamment. Parmi les photographies documentaires, il existe un style de la photographie de l'Inventaire général. De plus, lorsqu'on regarde plus précisément les premières photographies de l'Inventaire, on s'aperçoit que, près de cinquante ans plus tard, elles contiennent beaucoup plus qu'on ne voulait leur faire dire à l'époque. On y voit aussi des manières de regarder, d'être, de vivre, qui ne sont plus celles d'aujourd'hui. On y voit aussi un patrimoine immatériel. À l'heure du passage de l'Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France à l'Inventaire général du patrimoine culturel, poursuivre la grande œuvre photographique qu'est l'Inventaire s'impose plus que jamais.



La photographie face à la commande

Michel Melot

conservateur général honoraire des Bibliothèques

L'auteur tient à préciser que, bien que réécrit par lui, ce texte est issu de son intervention orale à la journée d'étude du 2 décembre.

Lorsque l'Inventaire a été régionalisé en 2004, son intitulé a changé. On est passé d'un Inventaire des monuments et des richesses artistiques de la France à un Inventaire du patrimoine culturel. Cette différence est considérable : « une métamorphose », aurait dit Malraux. Le régime de l'objet patrimonial est beaucoup plus vaste que celui de l'objet d'art et il serait intéressant de redéfinir les deux. Cette mutation répondait tout à fait au vœu primitif d'André Malraux qui avait prévu que cet Inventaire ne ressemblerait à aucun autre existant.

Il y avait dès l'origine de l'Inventaire en 1964, régionalisé après quarante ans de bons et loyaux services nationaux, une ambiguïté. Pour beaucoup d'historiens de l'art, l'inventaire des richesses artistiques de la France était, comme c'est le cas pour la plupart des pays étrangers où de tels inventaires existent, l'inventaire d'objets déjà reconnus. Comme pour le classement des monuments historiques, il s'agissait en quelque sorte de les inscrire pour mieux les protéger ou, au contraire, s'autoriser à les détruire en en conservant la trace. Or, pour Malraux, il s'agissait de tout autre chose. Il s'agissait de découvrir le patrimoine encore non reconnu, donc invisible à nos regards. Dans une étude récente, la sociologue Nathalie Heinich a parfaitement montré qu'il s'agissait de construire un regard national à partir de tous les objets qui peuvent être revêtus d'une valeur symbolique collective. C'était bien l'idée du Musée imaginaire de Malraux, où chacun, disait-il, « doit trouver son trésor ». Chacun a dans sa tête, dans ses souvenirs ou dans sa vie un certain nombre d'objets auxquels il attache une valeur esthétique ou symbolique. Et chaque collectivité, à n'importe quel niveau que l'on se situe, se définit aussi par son patrimoine. Il s'agit de passer, comme Arlette Auduc l'a bien dit, de

Le canal de dérivation de la Seine de Bray-sur-Seine à La Tombe et le portique de chargement des bœufs, Bray-sur-Seine (77).
Cliché P. Ayrault, 2008.

l'exceptionnel à l'ordinaire. C'était déjà le cas pour l'Inventaire, dès son origine. C'était moins évident pour les historiens de l'art que pour Malraux qui s'en explique dans le magnifique texte programmatique prononcé, selon André Chastel, d'une manière « incantatoire » pour l'installation de l'Inventaire, le 14 avril 1964. Ce texte, souvent reproduit, disait de l'Inventaire : « Il apporte beaucoup plus qu'un cadastre artistique, un complément de ce qui existe dans ce domaine. Le tout n'est pas seulement ici la somme de ses parties. En même temps qu'il complète nos connaissances, il suggère une mise en question sans précédent des valeurs sur lesquelles ces connaissances se fondent. »

Il s'agit par conséquent d'aller en reconnaissance, de retrouver dans le territoire non pas des objets déjà consacrés, mais des objets dont l'Inventaire va révéler la valeur potentielle. L'apport de la photographie est alors essentiel. Cette découverte a besoin du photographe, qui va nous faire voir ce qu'on ne voyait pas. Malraux poursuit en effet ainsi : « Les œuvres gothiques n'étaient pas inconnues, elles n'étaient qu'invisibles. Les hommes qui recouvrirent le tympan d'Autun ne le voyaient pas, du moins en tant qu'œuvre d'art. Si bien que nous ne tentons plus un inventaire des formes conduit par la valeur connue (beauté, expression, etc.) qui orientait la recherche ou la résurrection, mais à quelques égards le contraire. Pour la première fois, la recherche, devenue son objet propre, fait de l'art une valeur à découvrir. »

Par cette phrase un peu sibylline, « la recherche, devenue son objet propre », il veut dire tout simplement qu'on ne sait pas à l'avance ce que l'on va chercher. C'est la démarche d'inventaire elle-même qui permettra de découvrir l'objet de cette recherche. Le chercheur de l'Inventaire comme le photographe doit imaginer ce qui pourrait devenir « patrimoine », ce qui pourrait être revêtu d'une valeur symbolique pour telle ou telle collectivité. Il fait un travail semblable à celui que fait l'artiste d'avant-garde, ce qui autorise à dire que l'Inventaire, c'est « l'avant-garde du patrimoine ». L'artiste dit « d'avant-garde » ne respecte pas les modèles connus, il ne va pas chercher à se glisser dans une école ou dans un style. Il va créer un objet dont il ne sait pas *a priori* s'il sera compris ou non. Et il est rare qu'il n'y ait personne pour se reconnaître dans des formes ou des objets symboliques. Le chercheur et le photographe d'Inventaire font un peu la même chose, ils proposent d'ajouter des objets à ce répertoire collectif, et ce Musée imaginaire qu'a inventé Malraux ne cesse de s'élargir parce qu'il correspond à tous les patrimoines possibles de l'humanité.

Malraux a été accusé en son temps de mettre dans son Musée imaginaire n'importe quoi. Il eut une amicale polémique avec Roger Caillois qui l'accusait de détruire les valeurs de l'art. C'est une réflexion que l'on a souvent faite à l'Inventaire. Bien souvent on m'a dit : « Mais enfin, vous prenez n'importe quoi. Qu'est-ce que ces maisons de banlieue, ces usines, ces lotissements modernes ? Ils n'appartiennent pas au patrimoine. » Un jour, j'ai demandé à mon homologue anglais de l'English Heritage (qui est un peu l'équivalent de notre Inventaire du



Maisons jumelles
boulevard Marcel Perdereau,
Athis-Mons (91).
Cliché P. Ayrault, 2001.

patrimoine] : « Qu'entendez-vous par *heritage* ? » Il m'a répondu : « *Anything you want*. » [Tout ce que vous voudrez.] En réfléchissant bien à sa réponse, elle était parfaitement juste. Ce n'est pas « tout ce que vous voudrez » dans le sens de « n'importe quoi ». L'important, ce n'est pas le *anything*. C'est *you want*. C'est ce que Paul Valéry a fait inscrire en lettres d'or au fronton du Trocadéro : « Passant, il dépend de toi que je sois tombe ou trésor, Que je parle ou me taise... N'entre pas ici sans désir. » C'est le désir, la volonté de chacun qui va enrichir tel objet qui, pour un autre, restera muet, n'aura pas de signification. En fait, *tout* peut devenir *patrimoine*, mais pas *n'importe quoi*. Le photographe joue un rôle décisif dans cette reconnaissance. C'est lui qui va nous ouvrir les yeux sur ce que nous ne voyions pas.

J'en viens donc au sujet de « la commande ». Le photographe, comme le chercheur de l'Inventaire, est un fonctionnaire, qui est le porteur, le porte-parole d'une collectivité qu'on ne connaît pas encore. Il va révéler un patrimoine qui peut être celui de la commune, du quartier, de la rue, de la famille, d'une profession : le patrimoine ferroviaire, hospitalier, militaire, scolaire... Il va s'adresser à la collectivité, définie elle-même par son patrimoine. Il ne s'exprime pas en son nom propre, contrairement à l'artiste. Il doit donc respecter un certain nombre de règles afin que ce qu'il montre corresponde à la vision collective. C'est ce qu'explique très bien Nathalie Heinich, pour qui l'Inventaire est l'apprentissage d'un regard collectif. Voilà pourquoi, lorsqu'on a décentralisé l'Inventaire, la question de la collectivité qui en prendrait la charge – commune, département ou région – fut si passionnément débattue. En décentralisant en Région, non seulement on choisissait la solution la plus sage et la plus pratique puisque les équipes de l'Inventaire étaient regroupées dans les Directions régionales des affaires culturelles, mais aussi parce que la Région, contrairement au département, au canton ou à la commune qui existent depuis longtemps, est encore une collectivité à redéfinir. Et pour cela, il lui faut se constituer un patrimoine. Mais si j'avais eu à rédiger la loi, j'aurais dit : « N'importe quelle collectivité peut et même doit faire son propre inventaire, qu'il s'agisse du quartier, de la commune, du département, de la région, de la France, et au niveau international, de l'Europe, jusqu'au patrimoine mondial de l'Unesco. »

Pour répondre à ce besoin collectif, le photographe ne peut pas s'exprimer en son nom mais il doit respecter un certain nombre de règles et c'est là où, effectivement, il y a une commande. Parmi ces règles de base, la visibilité. Le château de Chambord dans les brumes matinales de la Sologne en automne ferait une photo superbe, avec le sommet des tourelles qui émergent du brouillard, mais je ne suis pas sûr que ce serait une bonne photo d'Inventaire. Il faut que l'objet soit reconnaissable. Il faut aussi qu'il soit complet, car l'objet que l'on a choisi reste souvent à définir : Quelle maison dans une rue ? Que doit-on distinguer dans un ensemble ? Où s'arrête-t-il ? Dans une abbaye, est-ce que c'est uniquement l'église ou l'ensemble monastique ? On définit l'objet, mais une fois cet objet défini, il doit être

complet. On ne peut pas se contenter de faire l'inventaire détail par détail. Il doit être autant que possible authentique. Voilà une notion encore plus difficile. L'objet ne peut pas être déformé, on ne peut pas le maquiller. L'image que va donner le photographe doit correspondre à la fois à une réalité historique et à l'image mentale que nous nous en faisons. L'exercice est délicat. Aujourd'hui, avec la numérisation, nous sommes tentés de maquiller l'objet, de le reconstituer tel qu'il aurait pu être, de le réparer, de l'isoler.

Des règles ont été établies dès l'origine, en 1969, dans un premier cahier de prescriptions. En les relisant, on voit que ces prescriptions nationales données au photographe de l'Inventaire sont extrêmement légères. Il n'y en a que trois, qui

tiennent en une demi-page. « Les photographies d'ensemble seront prises le plus souvent du point de vue naturel. » Qu'est-ce que le point de vue naturel ? Le livret donne cette explication : c'est à la hauteur de l'œil. On doit prendre l'objet de façon frontale à hauteur de l'œil. Mais ce ne peut pas être du tout une règle absolue et des photos de pavement, par exemple, sont prises à la verticale. Cette prescription est donc plutôt une recommandation.

Deuxième prescription : « Les photographies d'un édifice seront cadrées de manière à obtenir une élévation entière en perspective axiale, ceci pour obtenir une orthographie aussi exacte que possible. » Voilà un principe assez contradictoire avec le précédent, puisque, si l'on se met à la hauteur de l'œil pour photographier un clocher ou un immeuble d'une certaine hauteur, ou un vitrail, il en résultera une déformation. On admet alors au nom de l'objectivité que l'on redresse la photo-



Immeuble rue d'Ormesson,
Enghien-les-Bains (95).
Cliché J.-B. Vialles, 2008.

graphie, ce qui aujourd'hui se fait avec des logiciels particulièrement intelligents, et ce qui se faisait naguère en montant sur une échelle ou sur le toit d'une voiture pour arriver à avoir une vision orthogonale.



Troisième principe, à mon avis le plus intéressant : « L'opérateur travaillera autant que possible à la lumière du jour. » J'ai parlé du brouillard qui pouvait envelopper le château de Chambord et qui disqualifiait la photographie au regard de l'Inventaire : ce problème est général. La lumière, on ne la pérennise pas et c'est pourtant la lumière qui fait la photographie. La photographie est un art de la lumière. Or la lumière passe, elle apparaît et disparaît. On peut faire des photographies à toutes les saisons, à toutes les heures : elles seront toujours différentes comme les cathédrales de Rouen de Monet. Et puis, surtout, quand on est dans une crypte, il faut bien apporter son éclairage avec soi. Le principe d'authenticité est donc contredit par la nécessité qu'a le photographe d'apporter sa propre lumière. Celui-ci doit alors choisir et maîtriser sa lumière artificielle. Je me souviens d'une journée d'étude à Rouen au cours de laquelle les photographes de l'Inventaire avaient longuement discuté et s'interrogeaient sur la notion de « lumière de référence ». Y a-t-il une « lumière objective », qui serait la plus « vraisemblable ». Mais lorsqu'on est dans la crypte d'une église, quelle est la lumière de référence ? Certains disaient que devant une architecture, même bien éclairée, il faut retrouver la lumière que l'architecte a voulu donner à son édifice ; d'autres prenaient l'exemple de la Tourette de Le Corbusier, un édifice dont l'architecte lui-même avait maîtrisé la lumière. Quelle est la lumière de référence ? Voilà une question que se pose toujours le photographe de l'Inventaire. Il ne choisit pas son sujet, mais il choisit sa lumière.

Des contraintes, donc, il y en a. Celles-ci ne sont nullement contradictoires avec la création et le fait que le photographe conserve une grande marge de liberté. On sait très bien que dans l'art les contraintes sont très souvent productives et créatrices. La règle des trois unités de la tragédie classique, l'unité de lieu, d'action et de temps, n'a pas empêché Racine d'écrire des chefs-d'œuvre. Les règles sont un stimulant. La liberté laissée à l'intérieur de ces contraintes est d'autant plus précieuse. Je crois qu'il y a un parallèle entre ces trois unités et les trois contraintes majeures du photographe de l'Inventaire : la complétude du sujet correspondrait à l'unité de lieu ; la pérennité, au-delà des conditions climatiques, serait l'unité de temps ; l'authenticité, le fait que la photo doit être exemplaire et représentative, correspondrait à l'unité d'action.

Ces contraintes ne sont donc pas une entrave à la créativité et n'empêchent nullement les photographies de l'Inventaire d'être aussi des œuvres d'art et parfois des chefs-d'œuvre. Il y a une grande marge de liberté dans ces contraintes : la distance, le cadrage, l'éclairage, nous l'avons vu tout à l'heure. Selon que le photographe prend l'objet de plus ou moins près, tout est changé. Des photos prises de loin mettent en valeur son environnement. Photographier une ferme au milieu d'un immense domaine, un château au milieu de son parc, ce n'est pas la même chose que les photographies cadrées de façon serrée. Au contraire, le photographe qui se rapproche va attirer l'attention sur les détails, les textures, les formes. La profondeur de champ peut être différente et, enfin, je l'ai dit, la lumière est la



matière propre du photographe dont il garde la maîtrise. Si bien que de ces objets dits documentaires on passe à des objets qui sont, qu'on le veuille ou non, des œuvres, au sens d'interprétations mais aussi de créations.

Le style qu'on appelle « documentaire » est devenu un courant artistique photographique remarquable et remarqué. Il y a actuellement à Paris une exposition Cartier-Bresson/Walker Evans. Walker Evans, photographe américain des années 1930, faisait lui aussi des « inventaires », ainsi que Bérénice Abbott et beaucoup d'autres photographes. Tout ce courant a été étudié dans l'ouvrage passionnant d'Olivier Lugon intitulé *Le Style documentaire*. Il y montre que les photographes, s'appliquant volontairement à respecter les contraintes qui sont celles de l'Inventaire, ont fait de ces photographies des œuvres d'art. Le style documentaire eut un grand succès au moment du fonctionnalisme et du mouvement moderne. Par la suite, il a été plus ou moins négligé, après la guerre, mais est revenu en force avec les photos du couple Becher. Pendant que l'Inventaire exposait ses photos à la Bibliothèque nationale de France, se tenait une exposition des Becher au Centre Georges Pompidou. Ce n'était pas totalement une coïncidence, mais la marque d'un intérêt pour ces photos qui se veulent à la fois documents et œuvres d'art. Les Becher se veulent artistes, ils photographient, comme vous le savez, les usines et les sites industriels de la façon la plus neutre possible, avec un cadrage d'une rigueur absolue, dont ils jouent dans des effets qu'ils souhaitent purement esthétiques. Leur démarche ne vise pas à documenter le patrimoine industriel mais à sensibiliser à sa beauté en frappant la vue par cette sobriété documentaire. Pendant qu'ils étaient exposés dans un musée, au Centre Pompidou, les photographes de l'Inventaire qui sont partis, dans un mouvement inverse, d'un propos purement documentaire, étaient exposés, significativement, dans une bibliothèque.

À propos de la commande, il faudrait s'interroger sur le choix exclusif de la photo fixe, au détriment de l'image animée, pratiquement absente de la documentation de l'Inventaire. Pourquoi est-ce qu'à l'Inventaire on a si peu eu recours à l'image animée ? Il y eut cette expérience à Fontenay-le-Comte qui consistait à filmer en traveling les deux côtés des rues de la ville avec une caméra installée sur le toit d'une camionnette. Mais cette expérience fut sans lendemain. Il faut alors se demander pourquoi, mais je vais laisser cette question pour le débat. Les premières réponses que l'on peut donner, c'est que finalement l'image animée est inscrite dans le temps et moins pérenne que l'image fixe. Le film subsiste aussi bien sûr, mais il est lié à un temps qui se déroule ; alors que l'image fixe, on le voit très bien aujourd'hui malgré les progrès considérables de la télévision, garde la propriété d'immobiliser le temps. On constate aujourd'hui, avec les techniques actuelles, que la frontière entre image fixe et image animée tend à se dissoudre totalement. Les films de Raymond Depardon, présentés actuellement à la Fondation Cartier, sont à ce propos significatifs. Avec ce photographe et cinéaste,

Page précédente.
Champs de coquelicots à
l'entrée de Maurecourt (78).
Cliché L. Kruszyk, 2007.

on ne sait plus trop si l'on est dans l'image fixe ou animée, car l'autre partie de l'exposition conçue par Paul Virilio est constituée par un jeu d'écrans sur lesquels des images fixes sont distribuées de façon très dynamique. Les films de Depardon sont des plans fixes ; parfois, au contraire, c'est l'image fixe qui s'anime par un jeu d'écrans. Sur un téléphone portable, on peut prendre des photos ou des petites séquences, donc il y a là des évolutions qui sont peut-être tout à fait intéressantes pour l'image à l'Inventaire.

Ce que je remarque, c'est la résistance de l'image fixe qui ne perd rien de sa valeur. Les vertus de cette image fixe sont liées à l'idée même d'inventaire, qui doit être une fixation de la mémoire et une définition d'objets dans le temps et dans l'espace, ce que Malraux développe d'une façon magistrale dans *Le Musée imaginaire*. Il faut le relire, et les photographes de l'Inventaire connaissent bien ces textes. Ce qu'il dit de la photo change complètement la notion d'art. Il explique comment la photo d'un objet transforme notre perception de cet objet et notre jugement esthétique sur les œuvres d'art reproduites. L'image permet de privilégier un détail, d'aplatir les objets, de les réduire en noir et blanc. Le noir et blanc permet de comparer des choses qui ne sont pas forcément comparables. La mise à l'échelle d'un détail par rapport à un ensemble permet aussi des rapprochements nouveaux. Et cette vertu de la photographie est caractéristique du travail de l'Inventaire. La photo permet de manipuler l'image, comme elle le fait en biologie, en géographie ou en architecture en rectifiant les échelles, en faisant des comparaisons, des mosaïques, etc. Enfin, la photo est évidemment un outil de valorisation. Malraux dit aussi dans son premier texte que l'Inventaire est un filtre. On commence par le repérage. Ensuite on va sélectionner. On est déjà plus précis, on sait déjà un peu ce que l'on va chercher. Puis on étudie. La photographie intervient comme un filtre supplémentaire, car tous les objets repérés ne sont pas photographiés. Photographier, c'est choisir et par conséquent mettre en valeur. Enfin, dernier filtrage : ce qui est publié. J'ai remarqué que lorsqu'une photographie de l'Inventaire est publiée dans les « Images du patrimoine », cela vaut une mesure de protection. C'est un classement tacite. Les gens sont tellement contents de voir leur maison, même si elle est tout à fait ordinaire, qu'ils comprennent qu'il faut la respecter, qu'elle est devenue une valeur collective. Lorsque la photo d'un objet devant lequel on passe sans le voir est publiée, la beauté de la photo habille l'objet, même si celui-ci est modeste. On découvre alors la beauté de l'objet à travers la beauté de la photographie. C'est ce qui arrive très souvent dans le patrimoine industriel que l'on n'a pas l'habitude de contempler comme une belle architecture. Les photographes nous apprennent alors à le distinguer et à l'admirer.

Une dernière citation de Malraux pour terminer : « Le monde des photographies, écrit-il dans *Le Musée imaginaire*, n'est que le serviteur du monde des originaux sans doute... Moins séduisant, moins émouvant, beaucoup plus intellectuel, il semble révéler, au sens que ce mot a en photographie, l'acte créateur, faire d'abord de l'Histoire de l'art une suite de créations. »

DÉBAT

Céline BELZIC

attachée de conservation, conseil général de la Creuse

Concernant les chercheurs, j'aurais des questions relatives aux conditions juridiques des prises de vue. Doit-on utiliser des autorisations pour les propriétés privées ? Quelles sont en fait les prescriptions juridiques autour de la photographie du patrimoine ?

Bruno MALINVERNO

Ce sujet mériterait un colloque d'une semaine. On peut cependant donner quelques éléments. En fait, le problème n'est pas la prise de vue mais l'utilisation qu'on fait de la photographie. Donc, depuis le domaine public, j'insiste sur « depuis le domaine public », vous pouvez photographier absolument ce que vous voulez. Vous n'avez pas besoin d'autorisation. Évidemment, dès que vous franchissez le seuil d'une propriété, cette règle cesse de s'appliquer. Je mets évidemment de côté les propriétés publiques, qu'elles soient propriétés de l'État ou des collectivités territoriales pour lesquelles la photographie est libre. Ceci dit, on peut être courtois, demander l'autorisation, la permission.

La question se pose pour les propriétés privées. Je répète que vous pouvez photographier une maison depuis la rue. Le propriétaire ne peut pas vous dire, c'est ma maison, je suis propriétaire des images de ma maison prises depuis la rue. Et vous pouvez les publier de la même façon. En revanche, dès que vous passez le seuil de la propriété privée, que vous rentrez dans le jardin pour faire la façade postérieure, que vous passez la porte pour faire des clichés à l'intérieur, évidemment il faut une autorisation, cela va de soi. *A fortiori* pour publier les images.

On s'en tiendra aujourd'hui à ces grands principes qui sont, dans le détail, beaucoup plus complexes mais qui peuvent très rapidement se résumer ainsi.

Sachez aussi qu'il y a plusieurs types de droits qui s'empilent en matière d'images. Il y a le droit de l'auteur de la photographie. Il y a le droit de l'auteur de l'œuvre photographiée. Et puis il y a le droit du propriétaire de cette œuvre. Et ces trois-là sont à prendre en compte. Peut-être que celui sur lequel il faut être le plus attentif à l'Inventaire, c'est le droit de l'auteur de l'œuvre. Juste une phrase et on n'ira pas plus loin, ou alors ce serait un sujet à part entière. Un auteur garde des droits sur les images de son œuvre jusqu'à soixante-dix ans après sa mort, ou plutôt ses ayants droit gardent ces droits. Ce qui veut dire, comme nous sommes le 2 décembre 2008, que tous les auteurs décédés après le 2 décembre 1938 ont des ayants droit quelque part qui peuvent demander des droits sur les photographies que vous diffusez, puisque je rappelle que les droits ne portent pas sur la prise de vue mais sur la diffusion.

Cécile DUPRÉ

conservateur, Conservation des œuvres d'art religieuses et civiles, Ville de Paris

C'est une question plus générale sur le thème de la journée, « Photographier le territoire ». Comment envisagez-vous l'Inventaire et la photographie d'Inventaire face aux nouveaux « défis » que constituent le patrimoine immatériel et la photographie du territoire si on l'étend à la question des flux ? Photographier les flux, les mouvements de personnes, les mouvements de véhicules ?

Arlette AUDUC

À la Région Île-de-France, nous n'avons pas encore réfléchi à la question de la photographie de l'immatériel. Par contre, nous avons essayé de faire au mieux sur la question de la photographie des flux, et notamment des réseaux, puisque nous avons beaucoup travaillé sur le chemin de fer, notamment à Juvisy-sur-Orge où Philippe Ayrault a photographié la gare, les voies ferrées, le matériel, etc. c'est aussi pour réfléchir à ces questions-là que nous avons organisé cette journée d'étude. À plus forte raison concernant le patrimoine immatériel pour lequel les réponses, si tant est qu'il y en ait, demandent à être construites collectivement.

Bruno MALINVERNO

C'est une question extrêmement difficile. Au ministère de la Culture, on commence par essayer de définir ce qu'est le patrimoine immatériel. Puis on essaye d'imaginer comment on peut en faire l'inventaire. Ce qui n'est pas forcément évident. Cela dit, au-delà de ce préalable de prudence, nous avons quelques connaissances.

Elles datent du début des années 1980, lorsqu'on a commencé à travailler sur le patrimoine industriel. Il est apparu que la question des savoir-faire était intimement liée à celle du patrimoine industriel, qu'on ne pouvait pas réfléchir à l'un sans penser aux autres. Il a donc fallu représenter ces savoir-faire, c'est ce qui a contribué d'ailleurs à l'apparition de l'homme – si je puis dire – dans les photos d'Inventaire. Pendant vingt ans, on s'était ingénié à faire disparaître l'homme de la photographie de l'Inventaire. Et puis tout à coup, les hommes sont apparus, parce qu'ils faisaient des choses, parce qu'ils travaillaient dans une marbrerie ou dans une filature, parce qu'ils étaient confrontés à une machine, parce qu'on ne comprenait la production industrielle qu'à travers le savoir-faire lié à cette production.

Donc, un premier travail a été fait sur la représentation de patrimoine immatériel, la photographie n'étant qu'un outil de la représentation. Il y en a d'autres, Michel Melot évoquait tout à l'heure l'image animée qui est une bonne façon de représenter le patrimoine immatériel, mais il faudrait aussi lui ajouter le son. Évidemment, les ethnologues savent ça.

Je voudrais aussi évoquer un travail sur le culte des saints en Limousin qui date d'environ dix ans. Un travail

sur la sculpture, donc la représentation des saints, mais aussi sur le culte de ces saints qui se traduisait évidemment par des pratiques, donc du patrimoine immatériel : processions, divers types de culte. Et les photographes de l'Inventaire ont été amenés à représenter ces pratiques, on n'est plus dans les savoir-faire mais on est toujours dans le patrimoine immatériel. Il s'agit là de prémices, on est à l'aube de la représentation de l'immatériel, et la question n'est pas simple, la photographie n'étant qu'un outil parmi d'autres de la représentation du patrimoine immatériel.

Michel MELOT

C'est une question passionnante. Mais il faut en prendre son parti, on ne peut pas arrêter le temps. Or la photo tout comme le cinéma arrêtent d'une certaine façon le temps. Bergson opposait le temps des horloges et le temps intime, celui que l'on vit, qui n'est pas le même. Un temps représenté, fixé, qui est celui que l'on voit, découpé en heures et en minutes, et puis le temps de notre vie personnelle. Il disait : « L'œuvre d'art, c'est au moment où le temps personnel prend le pas sur le temps représenté, où on est en suspens. On n'est plus dans le temps historique, on n'est plus dans le temps des horloges. Quand on regarde une œuvre d'art, c'est la durée personnelle qui prévaut. » Et c'est vrai que nous sommes toujours entre ces deux durées.

D'un autre point de vue, sur un plan juridique, il n'y a œuvre de l'esprit que s'il y a fixation. Vos idées ne valent rien. Vos idées n'ont une valeur juridique, ne génère le droit d'auteur que si vous les avez matérialisées. Il peut alors s'agir d'une image animée, d'un film, d'une bande magnétique ou d'une photographie. Mais tant que cela reste immatériel, il n'y a pas d'œuvre de l'esprit pour un juriste. Bien sûr, vous, vous avez votre musée imaginaire dans la tête et cela peut vous suffire. Mais ces contradictions sont tout à fait passionnantes.

Aux Monuments historiques, il y a beaucoup d'anecdotes qui montrent la contradiction où l'on se trouve nécessairement. L'exemple classique est celui d'une restauration d'église qui oppose l'architecte et l'ethnologue. Ce dernier enrage de voir que l'on a jeté la corde avec laquelle on sonnait la cloche. L'architecte objecte qu'elle tombait en poussière et qu'on l'a remplacée par une corde neuve. Mais cette corde avait des vertus

magiques. Elle correspondait à un rite. On ne pouvait sonner la cloche avec n'importe quelle corde. Alors voilà, on peut photographier la vieille corde peut-être, mais l'architecte, de bonne foi, l'avait supprimée.

Comme l'a dit Bruno, il faut d'abord définir ce qu'on appelle immatériel. Pour l'Unesco, ce sont des rites, des fêtes, des savoir-faire, des choses qui se matérialisent. Le cinéma peut quand même en donner une idée. Ainsi, pour les savoir-faire, il y a quelques films. La mission ethnologique du ministère de la Culture a réalisé une série de films appelés *L'Art et la Manière* sur les métiers qui disparaissent. Et puis, à un certain moment de l'immatérialité où on en arrive aux croyances, là ce n'est plus photographiable, ni matérialisable. Il faut en parler, décrire les choses. C'est une vraie question. Et l'on ne s'est jamais posé à l'Inventaire la question de l'enregistrement sonore. Il existe pourtant des chasseurs de bruits qui conservent les ambiances sonores.

Enfin, il y a les images animées. Je parlais tout à l'heure de Fontenay-le-Comte, qui n'a pas eu de suite à l'Inventaire. On avait photographié comme sur un rail un travelling de toute la ville de chaque côté de la rue principale. Je me souviens aussi d'un exemple vu dans la collection d'Albert Kahn. Ce génie, qui avait déjà réfléchi à tous ces problèmes de conservation des archives de la planète, avait eu l'extraordinaire idée pour son époque de filmer à bord du tramway Madeleine-Bastille. Il avait mis une caméra fixe sur la plateforme de l'omnibus. On a ainsi le déroulé complet des Grands Boulevards en 1910 ou 1912. Et son idée, c'était de refaire cette expérience chaque année pour montrer l'évolution des magasins, des gens qui circulent. C'est fascinant. Un historien ne peut pas ne pas être ému : on voit les gens de l'époque qui se promènent. Scène absolument banale mais animée, on voit l'inventaire ponctuel des Grands Boulevards. Alors, est-ce que l'Inventaire ne devrait pas se lancer dans des expériences de ce genre pour répondre à la question de l'immatériel et de ce qu'on en fait ?

Arlette AUDUC

Il est vrai qu'on ne peut pas demander à la photographie telle qu'on la pratique plus qu'elle ne peut donner. Je pense que cette technique-là a ses limites et que la question de l'image animée mérite qu'on s'y attarde davantage. Sur la question des savoir-faire, en tant que chercheur, j'ai une

petite expérience qui concerne le patrimoine horticole de Montreuil. Comment fait-on pour restituer les techniques et surtout les gestes des derniers horticulteurs dont on sait qu'ils vont disparaître ? Nous n'avons pas résolu cette question-là, parce qu'avec les méthodes et le matériel qui sont les nôtres, on peut décomposer les gestes, mais on fige le mouvement dans ses diverses étapes. Il faut une réflexion qui aille vers l'image animée. Mais il faut aussi travailler la question de l'interview et des archives orales. Dans ce cas précis, nous avons répondu, comme souvent à l'Inventaire, avec les moyens du bord puis procédé sans grande expérience à une collecte d'archives orales sans pouvoir régler le problème de la représentation, ce qui était très frustrant. Pour le moment, nous n'avons ni les outils intellectuels, ni les outils opérationnels nécessaires pour y répondre. Cela ne veut pas dire qu'il ne faut pas s'en doter.

Paul SMITH

ingénieur d'étude, ministère de la Culture

Il y a une catégorie de photo qui n'a pas été évoquée, ce que j'appellerais la photo « moche » : la photo ratée, la photo floue, autrement dit la photo de chercheur. Ou la photo prise, faute d'opportunité, par mauvais temps. Et j'aimerais beaucoup que nous en parlions parce que je me demande si ce type de photo ne peut pas parfois correspondre à une certaine vision du patrimoine. Ce qui me fait penser à cela, c'est une publication à l'Inventaire général sur la ville de Dunkerque où toutes les photos sont réalisées par un temps absolument splendide, digne de la Côte d'Azur, ce qui ne correspond pas à mon expérience personnelle de la ville de Dunkerque. Je voudrais juste poser la question de l'embellissement de l'objet par les photos d'Inventaire qui peut rendre exceptionnel quelque chose qui devrait être vu d'une manière plus ordinaire.

Bruno MALINVERNO

Cela me rappelle une réflexion faite lorsqu'on avait commencé à travailler sur l'exposition des quarante ans de l'Inventaire. Nous nous étions dit : l'Inventaire est un pays où il fait toujours beau. Il n'y a que des ciels bleus en Nord-Pas-de-Calais. Je connais même des publications où l'on a remplacé les ciels gris par des ciels bleus,

numériquement, ce qui est tout à fait condamnable du point de vue de l'authenticité dont parlait Michel Melot tout à l'heure. Je raconterai une expérience personnelle. J'ai travaillé longtemps à l'Inventaire de Lorraine. Et une des spécificités de la Lorraine, c'est qu'il y avait un réseau très important de bénévoles qui travaillaient pour le service. Beaucoup de leurs photos étaient faites au 24-36 de base, en passant au flash ou non, ou bien sans lumière. Et aujourd'hui, pour certaines d'entre elles, ce sont les seules qui existent des œuvres qu'elles représentent. Et tout à coup, on les trouve beaucoup moins moches, ou en tout cas beaucoup plus intéressantes. Donc la photo est un regard, mais il y a aussi le regard qu'on porte sur elle, la situation dans laquelle on se trouve par rapport à elle et à ce qu'elle représente qui modifie grandement l'intérêt qu'on peut y trouver.

Michel MELOT

Si je peux ajouter quelque chose, c'est un débat qui est très douloureux et vivant en ce moment, et même violent dans le reportage photographique, puisque les journaux et la télévision ont tendance à substituer aux photographies des professionnels des photos d'amateurs prises parfois par des téléphones portables. On sait bien que, dès qu'il y a un incendie, un coup d'État, une catastrophe, les photographies, à peine visibles parfois, viennent d'amateurs. Et les professionnels du reportage se retrouvent particulièrement lésés parce que ces photographies peuvent être achetées à un prix fou sur le marché. Il y aurait même une esthétique de la photo « moche » et certains clichés pourraient être retouchés pour faire croire qu'il s'agit de photos d'amateurs, voire de photos « volées ». Et cette esthétique est en train de prendre, à mon avis, dans les journaux et à la télévision, une certaine ampleur. Là, on est dans Malraux, parce qu'on voit que le goût peut changer. Comment quelque chose qui esthétiquement était considéré comme inacceptable va acquérir de la valeur. Rappelez-vous les impressionnistes. On a commencé par se demander comment ils pouvaient faire des tableaux aussi laids ? Et puis, petit à petit, ils ont correspondu à une esthétique nouvelle.

Bruno MALINVERNO

Juste un mot de plus. Maintenant, ce qui ferait l'authenticité d'une photo, c'est qu'elle soit « moche ». C'est un

peu la faute des photographes, en tout cas des photographes de presse, qui n'ont cessé d'améliorer les photos, de les retoucher, de gommer les rides, d'enlever ce qui pourrait choquer. La photo moche est moche. Donc elle a été faite par des amateurs, elle est peut-être volée, donc elle est authentique. C'est assez intéressant, on revient à ce que j'évoquais tout à l'heure, la question de l'authenticité. J'évoquais aussi les faux ciels dans certaines photos.

Cette question de l'authenticité des photos, on en a souvent parlé avec les photographes à propos du numérique. Mais on n'a pas attendu le numérique pour faire des truccages. Tout le monde connaît l'histoire des photos de l'ex-Union soviétique, où l'on faisait disparaître les personnages au fur et à mesure de leur destitution du pouvoir. À l'Inventaire, on a eu cette tentation-là aussi d'enlever la poubelle parce que ce n'est pas joli sur la photo, de reboucher le trou dans le parquet, d'enlever une tâche sur le papier peint ou de supprimer les fils électriques. Que ceux qui ne l'ont jamais fait lèvent le doigt. Mais l'authenticité, et j'aurais dû commencer par là, c'est lorsqu'on n'ajoute rien après la prise de vue, qu'on n'enlève rien.

Arlette AUDUC

En même temps, c'est un petit peu plus compliqué que ça. Effectivement, on « nettoie » parfois les photos, on enlève les tags, etc. Et l'on sait que ce n'est pas bien.

Mais il y a une question qui revient très régulièrement, c'est celle du ciel bleu, dont on parlait à propos de Dunkerque. Il me semble quand même qu'on a progressé là-dessus à l'Inventaire. On ne se sent plus obligé de publier uniquement des photos avec des ciels bleus. Mais cette question n'est pas uniquement esthétique, puisqu'il s'agit d'une question de représentation et de la signification qui s'y attache.

En Île-de-France, on a une histoire qu'on connaît tous, qui est celle de l'itinéraire du patrimoine sur le logement social en Seine-Saint-Denis. Il a donné lieu à un véritable incident avec le préfet, qui a toujours refusé le lancement officiel de cette publication. Parce que le choix avait été fait de ne publier que des photos des grands ensembles de Seine-Saint-Denis sous des ciels bleus. Et les ciels n'étaient pas trafiqués : les photographes avaient pris ces clichés les jours où il faisait beau, et l'on sait bien qu'à Bobigny, il ne fait pas beau tous les

jours. Le préfet y a vu une véritable volonté idéologique de mettre en valeur des ensembles que l'État voulait détruire ou profondément modifier. Et donc, les publier, en faire de belles photos avec des ciels bleus et les présenter sous leur aspect esthétiquement le plus favorable lui paraissait être une décision allant à l'encontre de la politique gouvernementale. C'est un ouvrage qui d'ailleurs est épuisé, qui a donc eu un beau succès de librairie, mais qui par contre n'a jamais eu de reconnaissance officielle, de lancement officiel. Donc on voit bien que cette question-là n'est pas neutre non plus. Comment représente-t-on les choses et qu'est-ce qu'on publie ? De quelle manière le publie-t-on ? On rejoint la question de l'objectivité de la photo.

Sur le plan esthétique pourtant, il me semble qu'aujourd'hui les choses ont évolué et qu'on ne s'oblige plus à prendre de « belles » photos sous un « beau » ciel bleu lorsqu'on publie. J'ai vu des photos du Val-de-Marne sous un ciel d'orage qui étaient absolument superbes et c'est un choix esthétique qui a été fait.

Éric DESSERT

photographe, conseil régional Rhône-Alpes

J'ai presque envie de dire : que de chemin parcouru en si peu de temps avec ce que l'on entend depuis maintenant presque deux heures. Finalement, c'est une question d'époque, de mentalité, ce regard que nous portons sur le monde par la photographie. Un tel débat et de telles réflexions venant de la scène ou de l'estrade, il y a quelques années, étaient totalement inimaginables, parce que nous n'évoquions qu'une problématique technique. On a évoqué tout à l'heure quelques normes et il est nécessaire qu'il y ait une feuille de route à suivre. Mais nous entendons depuis ce matin, à la grande satisfaction de la plupart d'entre nous, des notions qui étaient étrangères à notre service. Nous les sentions, parce que finalement c'est quand même bien les photographes qui sont sur le terrain, ce sont eux qui cadrent. Nous avons aussi la maîtrise de la lumière parce que c'est notre seul droit, et cela a toujours été notre seul droit. Toutes ces préoccupations, les enjeux liés à l'environnement, à l'urbanisme, à l'espace, au paysage, même au patrimoine immatériel, ce sont des notions que les photographes sentent. Ils n'ont pas toujours eu les mots pour le dire, pour le défendre. On va avoir la même histoire puisque

maintenant il y a eu ce passage de l'État aux Régions. Précisément, cette journée tombe admirablement bien, parce que s'il y a bien un moment où il faut tordre le cou au passé sur certains aspects, je pense qu'il est temps de redire, de réaffirmer ce à quoi on a toujours cru, ce à quoi on a toujours pensé, ce que nous aimerions continuer de mettre en place dans nos services par la photographie fixe, par l'image animée, parce que c'est une piste essentielle à mon sens maintenant. Je crois que les technologies du numérique sont mûres pour cela.

L'image animée, le son, c'est sûr que c'est quelque chose en plus que nous aimerions sans doute pouvoir faire. Et je répète, les technologies sont mûres, mais, nous-mêmes, sommes-nous vraiment capables de pouvoir utiliser toutes ces techniques ? On ne peut pas être en même temps un bon preneur de son, un bon vidéaste et puis un bon photographe. Je pense que ce sont des techniques très différentes. L'image animée est un autre métier, comme l'informatique est un métier, comme la photographie est un métier.

Quant à la représentation, elle pose aussi la question du public. On commence à connaître les enjeux de l'image, les enjeux de l'image fixe, de l'image animée, et en même temps les capacités qu'ont ces nouvelles technologies, comme le téléphone portable, d'offrir un moment de l'instant présent. Et nous sommes avides de cela. Et il se passe, à mon sens, pour la photographie, ce qu'il s'est passé il n'y a pas si longtemps pour la peinture. À un certain moment, on privilégie la fixité des choses, les règles, un certain académisme. Et puis on a envie d'interroger encore le réel. Et je prendrai, dans les arts plastiques, l'exemple de l'utilisation de la vidéo, de l'intervention, parce qu'on veut dire le monde. Et l'Inventaire qui va continuer d'inventorier sera toujours à la recherche de ces nouvelles technologies, qui vont coller avec notre désir du monde, notre désir de dire : voilà, c'est, ça a été, nous, nous le reconnaissons comme étant une œuvre, quelque chose qui donne du sens à notre vie, à notre époque. Et les technologies, ce n'est que cela. Elles nous permettent d'inscrire notre sensibilité. Les bases de données, tout ce système que nous avons mis en place, sont là pour accueillir nos connaissances. Il ne faut pas s'étonner qu'aujourd'hui on parle du son et de l'image animée. Demain, nous parlerons sans doute d'autres choses.

Jean-Pierre VALLAT

professeur à l'Université de Paris 7

Mes questions seront un petit peu différentes. La première porte sur la fonction de la photographie dans d'autres éléments de l'Inventaire. Ce matin, je m'attendais à plus de liens, notamment avec ce que peut être l'archéologie du bâti, une coupe, une élévation, un prélèvement chimique, parce qu'on peut faire aussi beaucoup d'erreurs. Je prends l'exemple de deux photos qui nous ont été montrées. Si l'on prend celle du château et du chemin, c'est une photo d'Inventaire. Cela ne veut pas dire du tout que cela représente ni le château, ni le chemin dans sa situation à l'époque médiévale, parce qu'il faudrait avoir les archives, montrer que le chemin est authentique, montrer que le paysage est celui-là même, etc. Ce peut être une photo totalement anecdotique et qui n'est pas, en tout cas, le petit château médiéval au bout du chemin.

Quant au cliché de l'église, ça peut être Périgueux, ça peut être Angoulême. C'est la photo de l'aménagement du parvis en 2004 qui, à mon avis, est plus intéressante et certainement pas celle de la façade. On vient de publier par exemple l'église d'Aiguebelle, qui est un des modèles du roman authentique, où il n'y pas un bout de roman dans toute l'église d'Aiguebelle. Là, je pense, le lien avec toute la documentation me paraît essentiel et je pense à la question qu'avait posée Paul Smith.

Et la deuxième question, c'est la différence entre la documentation, l'accumulation et le choix. Il me semble que nous sommes aujourd'hui dans une inflation telle de patrimoine que la photo participe à cette accumulation. Vous l'avez dit tout à l'heure : 500 000 photos en Lorraine, 140 000 en Île-de-France ; comment allons-nous arriver à faire en sorte que la photo soit un des moyens pour le politique ou pour la société de sélectionner, voire de détruire ou de ne pas inventorier le patrimoine ?

Bruno MALINVERNO

Je reconnais volontiers que la faiblesse de ce que j'ai montré tout à l'heure, c'est de ne donner à voir qu'une photo de chaque œuvre. Et il me semble avoir dit à un moment que les dossiers de l'Inventaire pouvaient comporter entre une et près de mille photos. Je vous

rassure, pour Notre-Dame-la-Grande à Poitiers, ce n'est pas la seule photo qui se trouve dans le dossier, il y en a quelques dizaines, voire quelques centaines d'autres. Et l'approche de l'œuvre se fait par l'ensemble et pas par une seule image sortie de son contexte.

Quant au deuxième point de votre propos, c'est celui de la documentation, l'accumulation et la question du choix. La photo participe au choix, mais elle n'est pas seule. Le choix, c'est tout le travail du chercheur. C'est tout le texte qui l'accompagne. Ce sont les commentaires qui sont faits sur l'œuvre et aussi sur la photo d'ailleurs. Mais on ne choisit pas ce qui doit être conservé et ce qui ne doit pas l'être simplement à partir des photos. C'est un outil du choix. Ce n'est pas le moyen unique du choix.

Michel MELOT

L'Inventaire a été conçu dans les années 1960, au moment où la France changeait totalement de paysage. Et contrairement à celle des Monuments historiques, la documentation de l'Inventaire concerne des objets que l'on peut détruire. C'est là toute l'originalité. Et cela pose des problèmes politiques très intéressants comme ceux concernant les grands ensembles dont a parlé Arlette Auduc, parce que lorsque l'Inventaire documente les grands ensembles, il se contente d'en garder le souvenir, sachant bien qu'on va les détruire. Donc il y avait une mauvaise interprétation ou plutôt un conflit d'intérêt avec les politiques qui, eux, voulaient détruire et voyaient bien que la photographie allait les valoriser, donc inciter à la conservation. L'Inventaire n'est pas un outil de conservation d'objets qu'il photographie. Ce qui laisse une marge de manœuvre illimitée avec les conséquences que vous dites, c'est-à-dire une accumulation sans fin. On peut effectivement photographier la France entière.

Quant aux différentes représentations, il me semble que les représentations scientifiques des archéologues ou des architectes sont des interprétations qui ne sont pas plus objectives que d'autres mais qui ont une utilité instrumentale. Il s'agit surtout de donner des outils pour restaurer, conserver, comprendre le fonctionnement d'un bâtiment, sa structure, etc. L'Inventaire, lui, se situe dans un contexte plus général et plus esthétique. Il a des usages très différents.



Le territoire en question

Philippe Ayrault

*photographe, service Patrimoines et Inventaire,
Région Île-de-France*

« Le travail à la chambre est privilégié et le reportage, la photographie créative ou illustrative écartés. Le document doit rester lisible jusque dans le détail, ne pas comporter d'équivoques : il doit avoir du piqué, l'image doit être définie, comporter une abondance de détails, des qualités qu'assurent les moyens ou grands formats... Elle doit être fiable, rechercher l'objectivité et rejeter le transitoire, le pittoresque¹. »

L'objet de l'intervention est de nous interroger sur la manière dont la photographie à l'Inventaire en Île-de-France – cette démarche cadrée dont les normes de prises de vue furent établies pour s'inscrire directement comme une continuation, voire même comme une illustration du discours scientifique – croise ou finit par croiser certains grands courants esthétiques de la photographie contemporaine et comment ces courants, dès lors que les champs d'investigation de la recherche s'élargissent et s'étoffent, peuvent venir soutenir la démarche photographique du service. Ce soutien est capital, car de même que le vocabulaire de la recherche change ou doit changer avec le terrain qu'il étudie, passant en quelques années avec l'élargissement du champ patrimonial du monument à l'ensemble urbain, le défi reste entier avec le vocabulaire plastique de la photographie. Si la grammaire visuelle jusqu'alors édictée fonctionne remarquablement pour l'objet ou l'édifice, elle ne suffit plus à rendre compte de cette autre notion, beaucoup plus large, qu'est aujourd'hui le territoire.

1. Extrait du chapitre « Premières prescriptions » in Philippe Arbaizar, *Photographier le patrimoine*, manuscrit non publié (2004). C'est faute d'avoir pu aboutir que cette mise à jour des prescriptions photographiques de l'Inventaire n'a pas été publiée.

Typologies

Tout d'abord un petit rappel : les photographes de l'Inventaire, contrairement aux photographes qui seront évoqués plus loin, doivent conserver tous les clichés qu'ils prennent, sans distinction. Ils ne choisissent pas l'objet photographié, c'est-à-dire un objet qui serait susceptible d'intégrer ou de susciter une démarche artistique, ou tout au moins réflexive sur l'image et la façon d'en rendre compte. La démarche, d'une certaine manière, change avec chaque objet. Peut-on en effet apporter une unité dans le regard photographique, comme c'est le cas dans toute forme de création artistique, lorsque l'objet passe de la cathédrale au geste du matelassier, du tableau dans une mairie au réseau ferré, de la sculpture au chantier de reconstruction d'une usine, du grand ensemble au jardin du XVIII^e siècle, du reliquaire à l'ensemble urbain contemporain ? Ceci explique l'hétérogénéité supposée du corpus photographique, hétérogénéité dont nous verrons qu'elle n'est qu'apparente puisque des prescriptions photographiques, épaulées par le discours scientifique des chercheurs, ont permis non seulement de faire émerger des typologies d'édifices photographiés conséquentes, mais aussi et surtout de créer une typologie des photographies elles-mêmes, qui ont garanti la persistance et l'unité d'un regard. Il ne s'agira donc pas de comparer entre eux tel ou tel photographe, mais de nous nourrir de leurs travaux en abordant les possibles incidences de leurs démarches sur la photographie à l'Inventaire.

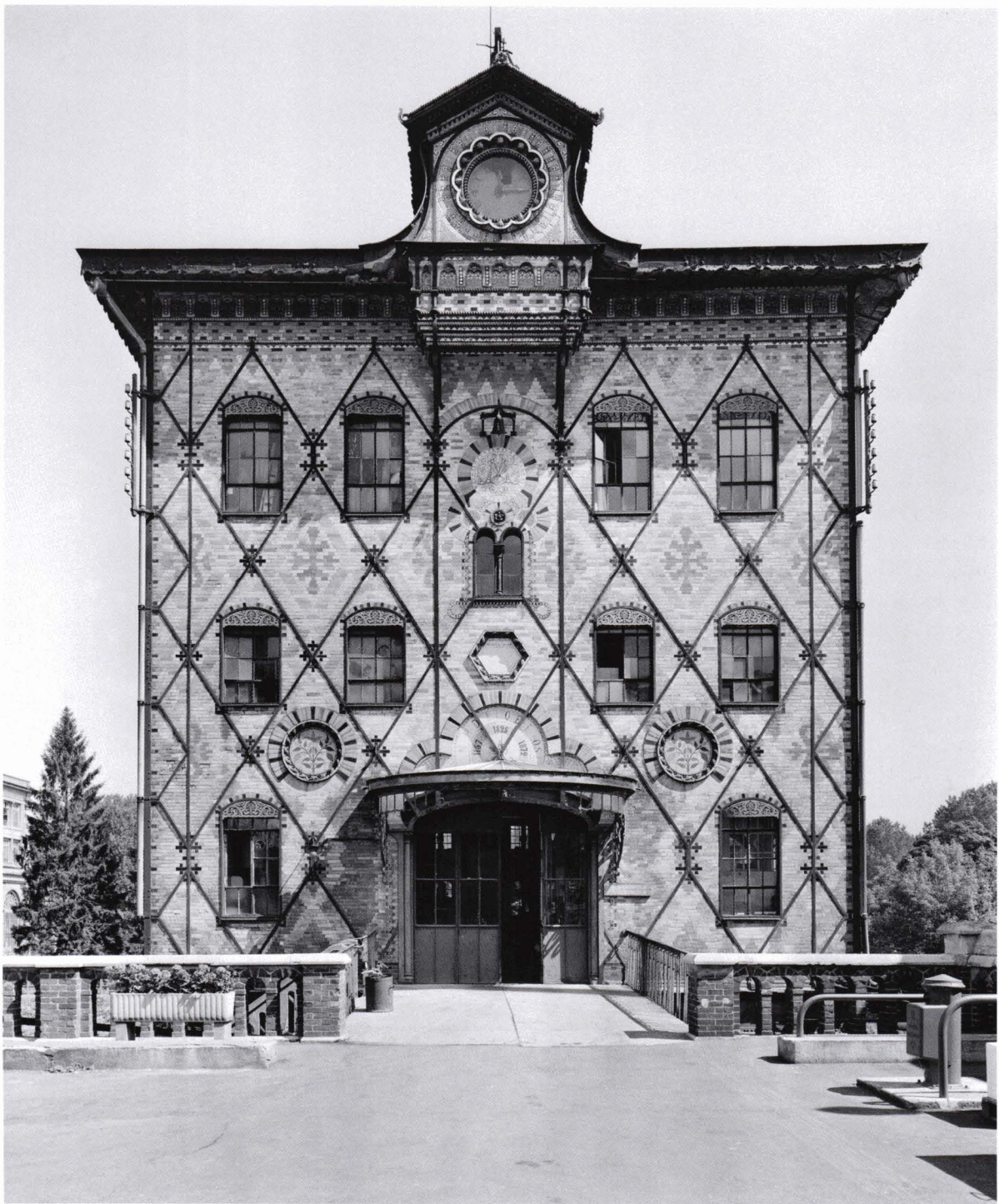
L'objectivité : Bernd et Hilla Becher

« En constituant une œuvre documentaire rendant compte des sites industriels allemands, Bernd et Hilla Becher souhaitent à la fin des années 1960 provoquer une prise de conscience et sauvegarder le patrimoine industriel allemand en cours d'abandon. Leurs photographies sont effectuées en respectant un protocole minutieux : lumière neutre, cadrage frontal et serré, absence de nuage, de personnages... Les tirages sont regroupés par six ou neuf de façon à constituer des typologies de sites (hauts fourneaux, cheminées...).

Cette rigueur de composition impose au spectateur une distance caractéristique de l'ensemble de l'œuvre. Ils qualifient leur démarche d'objective, non pas tant parce qu'elle photographie "la vérité", mais parce que les fonctions assignées à l'image photographique se veulent objectives : description, constat, inventaire. Selon Hilla Becher, "la photographie est une esthétique qui informe"². »

Nous le constatons, la démarche n'est pas très éloignée de celle de l'Inventaire : préexistence d'un discours (ou d'une démarche), mise en place de normes ou de protocoles stricts de prises de vue puis exposition rassemblée autour de typologies formant un tout cohérent, une sorte de « catalogue de formes pures ».

2. Assia Naïl, *Photographie contemporaine et arts de l'image : Objectivités. La photographie à Düsseldorf*.
<http://lbenyell.blog.lemonde.fr/2008/09/30/objectivites-la-photographie-a-dusseldorf/>





C'est sans doute là que s'arrête la comparaison. Le travail de photographie à l'Inventaire ne consiste pas uniquement en une coupe réglée d'éléments patrimoniaux permettant de constituer un corpus visuel homogène et comparable, comme le proposent les Becher sur l'ensemble d'une œuvre. En revanche, la continuation d'un discours scientifique normé et le respect de certaines prescriptions, quand c'était possible et lorsqu'elles existaient, peuvent permettre sur la durée de mettre en évidence à la fois des typologies récurrentes de bâti, mais aussi et surtout une typologie visuelle cohérente de ces bâtis, garante d'une continuité du regard depuis trente ans (et en cela déconditionnée des représentations collectives et des modes), c'est-à-dire promotrice d'une photographie qui s'inscrit directement contre le flot communicationnel.

« La photographie enregistre toujours les particularités ; elle est portée à énumérer les différentes formes que prennent les individus, les objets. Elle a une propension naturelle à constituer des inventaires. Quand elle cherche à cerner des caractéristiques, comme en anthropométrie, elle tente de dresser le tableau complet de tous les cas qui peuvent se présenter. Là où le dessin dégage le général en faisant abstraction du particulier, la photographie détaille et additionne les cas singuliers³. » À l'extrême limite, c'est la photographie conçue comme tautologie du discours scientifique qui garantit aujourd'hui l'objectivité visuelle du fond photographique. Comme si la fonction documentaire des photographies d'Inventaire induisait de fait l'adoption de critères formels (clichés minimalistes, purs, clairs, « pauvres », sans connotations esthétisantes), réduisant par là même son pouvoir iconique et donnant naissance à une typologie d'images.

Le grand bond en avant

Mais cette « forme » de neutralité acquise au cours des ans ne doit pas qu'aux prescriptions et au discours. Elle s'inscrivait aussi dans la double mission de conservation et de valorisation du service de l'Inventaire, avec une prédominance certaine pour la conservation. En effet, jusqu'à la fin du siècle dernier et la mise en place systématique d'un plan de numérisation des clichés assurant leur sauvegarde sur du long terme, le noir et blanc régnait en maître, principalement pour la qualité de sa tenue dans le temps. La photographie couleur n'intervenait qu'en double, lorsque la chromie exemplaire du sujet nécessitait qu'on en garde la trace. Non seulement la photographie travaillait à enregistrer le patrimoine pour l'avenir en assurant sa pérennité dans le temps par le choix spécifique du support, mais elle conditionnait aussi le regard sur l'objet par son approche en noir et blanc, approche propice à l'analyse scientifique des formes mais qui distanciat plus encore l'objet, quitte à l'enfermer directement dans le passé. L'archive visuelle est presque par essence, dans les représentations collectives, en noir et blanc. La photographie couleur, renvoyant plus clairement à la sensation de contemporanéité, à

3. Philippe Arbaizar, *Photographier le patrimoine*, manuscrit non publié (2004).



« l'emprise supposée directe » avec la réalité, n'intervenait qu'à la marge, dans 10 % des cas, et souvent lors de publications. Jouant ainsi du prestige conféré au document et à l'ancien, le noir et blanc patrimonialisait *de facto* l'édifice photographié en le décontextualisant des représentations promotionnelles à la mode, comme pour l'extraire de son époque. Il devenait intemporel. Intemporel ou vieux... C'est pourquoi on lui préférait hypocritement son doublon couleur pour les publications. Le glissement a toutefois fini par s'opérer au tournant de l'année 2000, et aujourd'hui presque plus aucune photo n'est faite en noir et blanc.

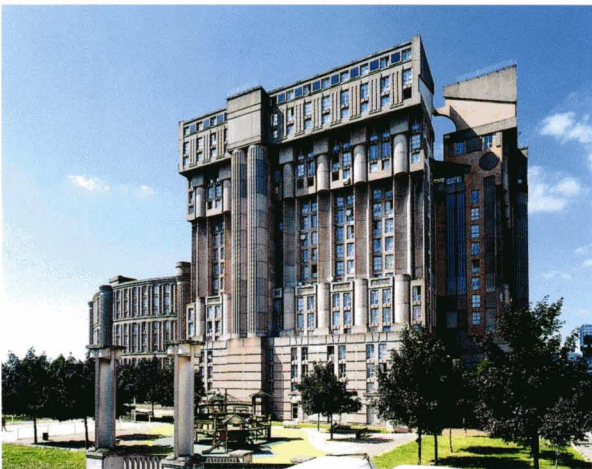
Or la question qui se pose avec le passage du noir et blanc à la couleur n'est qu'une des mutations profondes opérées par la photographie à l'Inventaire ces dernières années. Car si le choix du noir et blanc était directement lié à un problème de conservation, il influençait aussi la nature de la prise de vue (« le message c'est le médium »). Le photographe sortait quel que soit le temps, l'esthétisation n'étant pas forcément de mise les jours pluvieux ou gris. En d'autres termes, le médium conditionne la prise de vue, à tel point que la nature des photographies a changé



durant cette période de transition à la couleur, la recherche de la « belle photographie » prenant peu à peu le pas sur l'enregistrement documentaire du bâtiment. Simplement aussi parce que le film couleur utilisé, très contrasté, empêchait toute sortie par temps gris, et lui préférait le beau temps. L'Inventaire quittait peu à peu le document pour l'effet. La typologie des formes pour la « période bleue ».

Si critiquée en Seine-Saint-Denis...

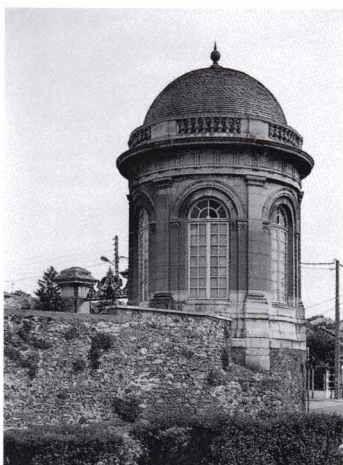
En effet, si la couleur a dans un premier temps changé la nature de la photographie, lui faisant quitter le champ de l'enregistrement documentaire pour flirter avec les codes visuels partagés par le plus grand nombre, elle a aussi changé la nature du regard porté sur elle. Le cas de l'itinéraire du patrimoine consacré aux grands ensembles en Seine-Saint-Denis est assez emblématique de ce



changement : les ciels bleus furent soudain suspectés de parti pris, là où sans doute la neutralité du noir et blanc par temps gris n'eût déclenché qu'indifférence.

Les cartes postales datant des années 1960 et représentant des cités baignées de soleil nous permettent de mesurer le chemin parcouru par les représentations sociales en quarante ans. Aujourd'hui, les cités sont moins radieuses que pathogènes, et cela change évidemment la vision que l'on peut en avoir, ou au moins le discours accompagnant l'image. L'actualité pose avec acuité le problème du regard posé aujourd'hui sur les grands ensembles. Le ciel bleu n'est plus de mise, il y fait nuit et l'on s'y éclaire aux feux de voiture. Le cas est révélateur car il montre que si la photographie est une grammaire, sa langue n'est bien souvent que celle de nos représentations collectives. En clair, sans interrogation permanente du regard, sans appareil critique et conceptuel pour concevoir l'image, on devient aussi perdu que le spectateur noyé sous ce même flot continu d'images : analphabète.





De l'édifice au territoire : nouvelles problématiques

Le corpus des sujets étudiés par l'Inventaire a beaucoup évolué. Non seulement il s'est enrichi au fil du temps des nouveaux patrimoines, mais il s'attache désormais à proposer de véritables études territoriales. Comment photographier un paysage ? Un réseau de chemin de fer ? L'impact d'un fleuve au cœur d'un territoire ? Une opération de lotissement ? L'urbanisation d'une zone agricole ? La désindustrialisation d'une commune ? Comment montrer les vestiges que laissent inévitablement l'un et l'autre dans l'environnement ? Comment les restituer « objectivement » ? Une des forces de l'Inventaire depuis sa création est d'expliquer l'œuvre dans son contexte et non de l'isoler. Mais comment étudier et expliquer le contexte lui-même, devenu objet de l'étude⁴ ?

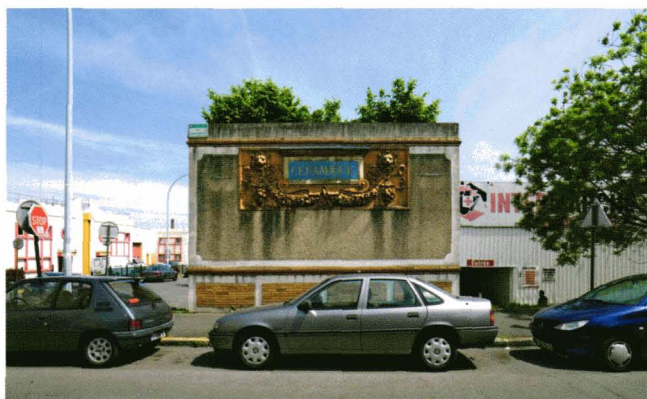
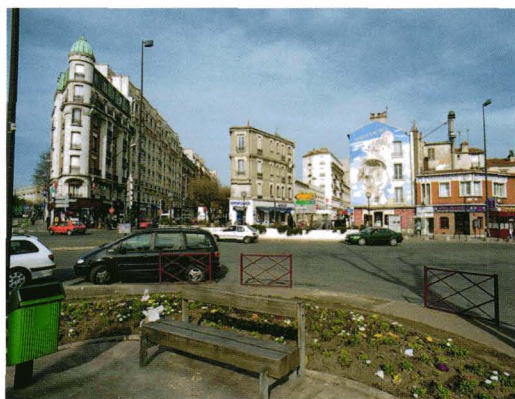
Extrait du document préparatoire concernant les prescriptions photographiques établies par la sous-direction de l'Inventaire (2004) : « La photographie désormais ne se limite pas aux édifices isolés ; elle s'attache également à montrer des ensembles tels que les villes [...] ; et un ensemble urbain ne résulte pas de la somme des parties ; il possède une dimension supplémentaire qu'il faut saisir. [...] Ces images doivent montrer la profonde imbrication du patrimoine dans le site, suggérer l'accumulation historique des réalisations humaines. » Et de constater que « le traitement de tels ensembles urbains pose un problème complexe à la photographie », sans donner d'autres consignes que de porter une attention particulière à la lumière, notamment pour les vues générales qui doivent faire ressortir les variations de cette lumière...

Des préoccupations mais peu de réponses pour les photographes et les chercheurs. La photographie à l'Inventaire, nous l'avons vu, naît souvent d'un dialogue entre chercheurs et photographes sur le terrain. Mais lorsque ce terrain s'élargit à une notion aussi complexe que celle de territoire ? Avec quels



4. Voir l'intervention d'Isabelle Duhau.

outils les chercheurs appréhendent-ils cette réalité ? Et que devient le discours scientifique si l'abondance d'informations dans la photographie en sature la lecture ? Plus le cadre embrasse d'éléments hétérogènes et plus la photographie pourra être soumise à interprétation. Le sens jaillit souvent d'une proposition et d'un contexte. On ne voit pas avec les yeux mais avec son histoire et sa propre culture. Ainsi, par exemple, des photos de paysages aujourd'hui, qu'ils soient urbains ou ruraux, relaient de plus en plus les préoccupations écologiques, là où ne pouvait se voir il y a quelques années qu'une fascination pour la technologisation de la nature ou au contraire sa sanctuarisation en éden vierge et immaculé. Comment assurer alors la permanence et l'objectivité du regard ?



On peut se souvenir de la volonté d'objectivisation des Becher, dont l'ambition était de ne pas empêcher la vision claire de l'objet photographié : resserrement du sujet, évacuation du soleil et donc des ombres qui pouvaient troubler la lecture du bâtiment, mise à l'écart de l'humain car ce dernier risquait de prendre toute la place, tout cela pour que les édifices puissent se comparer entre eux, que leur beauté soit comparable.

Prendre du recul pour le photographe, c'est contextualiser le bâti d'une part, mais c'est aussi laisser entrer dans le champ de vision photographique des éléments exclus et négligés jusqu'alors à l'Inventaire. Être collé à l'édifice évite de voir les véhicules, le mobilier urbain, les piétons, les travaux, bref tout ce qui vient habituellement parasiter la vision que l'on peut avoir d'un édifice... et que l'on ne voit plus. Ce qui n'est plus possible lorsqu'on s'attelle à photographier le territoire, où il faut composer, dans tous les sens du terme, avec ces éléments... Prendre du recul, embrasser la somme des éléments que constitue la ville, c'est laisser entrer le vide dans l'image. Vide et plein dont il faudra de plus en plus articuler le langage, en collaboration avec le chercheur. Contextualiser l'édifice, c'est aussi passer de la photographie d'architecture à la photographie de paysage. Dont il faut inventer les codes. La photographie contemporaine peut être là pour nous mettre sur la voie.

Gabriele Basilico

« Depuis plusieurs années, je me consacre à la photographie du paysage urbain. Je vois la ville comme un grand corps en transformation et je m'applique à en saisir les signes, comme un médecin qui enquête sur les changements du corps humain. Je continue à cultiver une attraction irrésistible pour la ville "type" et en particulier pour les périphéries, où, du point de vue de l'architecture, la concentration créative et la qualité du projet se diluent jusqu'à se perdre. C'est dans les banlieues que les modèles originaux, c'est-à-dire les protagonistes de la culture architecturale, se déclinent à l'infini dans une production anonyme et différenciée qui a effacé son code génétique. Je suis également attiré par les zones frontalières, par les limites de la ville où les contradictions de langage sont plus évidentes, où le regard identifie des caractères formels qui intéressent rarement la critique de l'architecture, et que les urbanistes liquident souvent de façon sommaire. Peut-être l'acte de photographier, ici entendu comme lecture des caractères, pourra nous aider à mieux comprendre la forme simple ou complexe des lieux, à en saisir analogies et différences avec d'autres lieux, dans l'illusion de familiariser, d'obtenir, dans la comparaison obligée des images une possible intégration. Une façon un peu spéciale pour essayer de redéfinir une identité du paysage contemporain. » Gabriele Basilico, Milan, 6 février 2003.

La notion de transformation apparaît immanquablement lorsqu'on essaie d'embrasser l'édifice et son contexte. Le palimpseste de la ville cher à l'Inventaire y reprend plus de sens. Mais comment rendre compte du palimpseste ? Comment embrasser le champ élargi de l'objet et de son environnement – en d'autres termes le territoire – sans brouiller le regard et l'analyse ? Plus on s'éloigne de l'édifice et plus se mélangent les chronologies... Si l'édifice continue à être photographié,



l'environnement permet sa mise en perspective. On passe ainsi de la description de l'édifice à sa tentative de compréhension. On donne du sens.

Le contraste, la perspective faite de plans successifs « à la japonaise », peuvent alors nous aider à défricher les transformations du territoire. Ils inscrivent la durée à l'intérieur même de la photographie, entre deux bâtiments, entre deux mouvements de l'histoire. L'écart devient l'information. Il prolonge le discours du chercheur par la synthèse du regard.



Stephen Shore

Les champs d'étude s'élargissent et le vocabulaire y recourant s'étoffe lui aussi. La notion de réseau implique l'étude non plus à partir du seul bâti mais surtout de la voie, et tient compte du mouvement. Il doit considérer le vide laissé par la voie ainsi que les abords du vide, naturels ou construits. L'édifice seul ne suffit plus à l'étude du territoire et surtout n'en permet plus seul la compréhension. La voie de transport ne creuse pas simplement, elle réorganise autour d'elle. Elle crée de nouvelles perspectives, elle dégage l'horizon. Pour le formuler autrement, dans ce cas précis, l'édifice n'est qu'une donnée comme une autre liée à un contexte, qu'il faut photographier.



Centre-ville de Choisy-le-Roy
(94). Cliché S. Asseline, 2008.

Commence donc pour les photographes le long exil du bâtiment pour tenter d'appréhender ces « rares lieux » chers à Stephen Shore, ceux qu'il photographia dans les années 1970 aux États-Unis, vides entre les pleins, que l'œil oublie de voir. Cette urbanité structurée par et pour la voiture, après l'avoir été par le fleuve et le train, qui redistribue les volumes et rejette en périphérie le bâti, à peine fait pour être vue, une architecture du mouvement en

somme, de l'activité et de l'éphémère, dont seule l'enseigne attire et provoque l'arrêt du regard. Le premier plan devient mobile, le mouvement après la durée tente son inscription dans le cadre.

Étude et photographie des voies donc, des berges et bordures, mais aussi des plages de repos et de loisirs autour desquelles finissent par s'organiser la vie et le bâti. Prise en compte au final de l'urbanisme, de ses développements, de la multiplication des plans, des strates de temps successives et de leur sédimentation pour tenter d'en tirer, selon l'expression de Stéphane Couturier, un « vocabulaire photographique » qui privilégie la mutation, le fragment et la densification des informations.



Stéphane Couturier : Les planches anatomiques de la ville

« À travers des sujets diversifiés – centres historiques ou périphéries urbaines, sites industriels ou maisons individuelles –, mon travail voudrait souligner la continuité de ce “vocabulaire photographique”. Ce qui m'intéresse, c'est de produire une image ambiguë, une image au croisement de différentes lectures documentaires, plastiques, urbanistiques ou sociologiques. Cette “ville générique” se caractérise par l'uniformisation et la répétition de ces paysages. Ce travail aboutit à la réalisation de la dernière série : la combinatoire et l'interchangeabilité de chacun des éléments invitent le spectateur à recomposer un paysage, quelque part entre réalité et fiction... »

Les prises de vue se réalisent à la chambre photographique, ce qui permet d'associer à un cadrage précis la frontalité. Avec le choix d'une lumière douce, cette technique provoque une théâtralisation de l'image. L'absence de ciel dans certaines photographies est une manière de questionner la composition : Vers quel élément de l'image l'œil du spectateur va-t-il se diriger ? Quel parcours suivra-t-il ? La confrontation des plans, la prolifération de signes et la “dédiérarchisation” des sujets recomposent un nouvel espace autonome : le sujet n'est plus un. Il est éparpillé en une multitude d'indices, de matières, de couleurs⁵. »

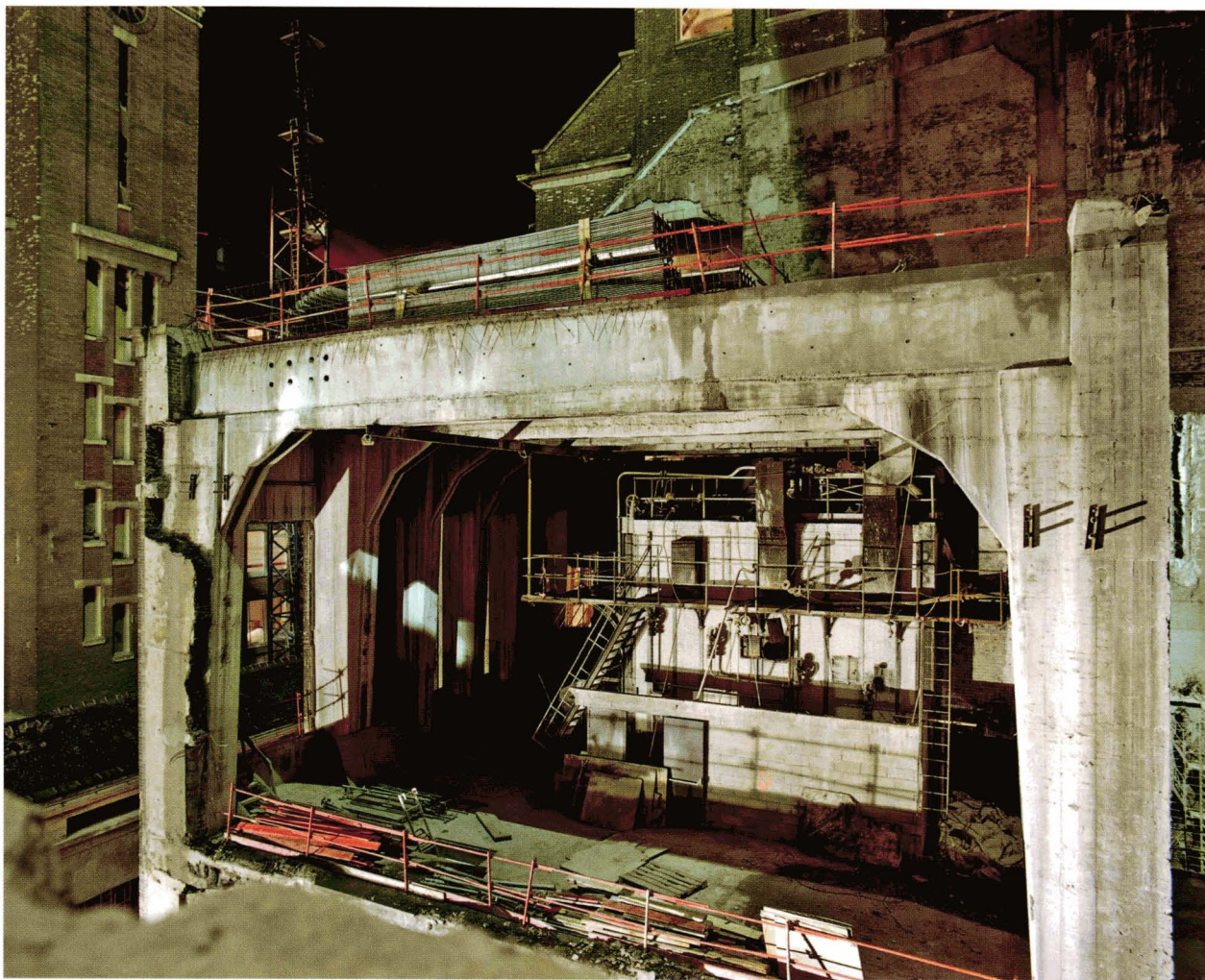
À la question de savoir s'il s'éloigne délibérément de la photographie d'architecture, Stéphane Couturier répond : « Alors que la photographie d'architecture isole très souvent un objet architectural de tout contexte, mes photographies, en soulignant la pureté des volumes sous la lumière, évoquent la “contextualité” de la ville. C'est l'hétérogénéité qui fait la richesse d'une ville. Son activité architecturale est incessante. La notion de temps constitue le thème de réflexion de ce travail, notamment la relation temporelle de l'homme avec l'espace urbain. La ville est faite de stratifications successives. Par la juxtaposition de toute une série de témoins et par des coupes verticales dans les entrailles des chantiers, c'est une dimension sédimentaire de la ville que j'explore. La parcelle de temps en jeu est celle d'un lieu saisi dans un entre-deux temporel. Cette ville est comparable à un organisme vivant. Elle est en perpétuelle mutation⁶. »

Avec Stéphane Couturier, nous bouclons la boucle. Mais doit-on le suivre quand il parle de théâtralisation ? Le passage de l'édifice au territoire est accompli certes, et le vocabulaire photographique accompagnant cette démarche semble s'être mis lui aussi en place. Mais nous touchons là sans doute les limites de l'exercice, car l'indice à l'Inventaire doit continuer à indiquer la piste, tout vocabulaire y est régi par une grammaire précise, et bien que ballotté encore entre le rêve de neutralité des Becher et l'enthousiasme subjectif devant l'objectif à atteindre, il est sans doute encore trop tôt pour la mise en scène. Pour l'instant, le vocabulaire photographique se met en place, il tâtonne et dialogue avec le chercheur, pour ne pas se perdre lui aussi dans les méandres et ruptures de sens infinis du territoire francilien.

5. Extrait d'une interview parue dans les *Chroniques de la BnF*, juin 2004. Propos recueillis par Florence Groshens.

6. *Ibid.*







En conclusion

L'empreinte du discours scientifique est toujours présente dans la démarche photographique à l'Inventaire. L'adoption d'un nouveau vocabulaire scientifique appelle de nouvelles approches, un nouveau vocabulaire photographique permettant d'appréhender au mieux les nouvelles extensions du champ de la recherche. Ce vocabulaire ne signifiera pas forcément une plus grande autonomie laissée à la subjectivité du photographe. On le sait, une part subjective se mêle toujours à l'enregistrement mécanique, et la présence de prescriptions n'a jamais bridé les singularités... Mais il semble aujourd'hui que cette liberté augmente, simplement parce que la demande change et que le vocabulaire en liaison avec cette demande change et se cherche lui aussi. Nous sommes embarqués dans la même aventure, photographes et chercheurs alimentent en commun le discours à tenir sur le territoire, tentent ensemble d'en faire la typologie. C'est sans doute pourquoi cette quête de vocabulaire passe très fortement aujourd'hui par la rencontre avec les grands courants de la photographie documentaire contemporaine. Frottements avec un langage extérieur, avec des pratiques différentes, mais aussi émancipation des formes, dont les propositions nouvelles viendront nourrir le regard de la recherche, n'en doutons pas, comme celle-ci a nourri la photographie à l'Inventaire, depuis sa création.





De la photographie descriptive à la photographie interprétative, regards croisés pour un inventaire professionnel du patrimoine culturel

Isabelle Duhau

*chercheur, service Patrimoines et Inventaire,
Région Île-de-France*

Parc de la Plage bleue,
Valenton (94). Cliché
S. Asseline, 2008.

« La photographie a déjà un passé ; en retour, c'est de plus en plus
la photo que nous interrogeons aujourd'hui pour retrouver le passé. »

Alberto Moravia¹

1. Italo Zannier, *Venise, collection Naya*, Venise, O. Böhm Éditeur, 1982, p. 11.

2. Voir aussi l'article de Nicolas Pierrot, « De l'objet photographié à la photographie de l'objet. Photographier le patrimoine, "Le devoir de photographie" », celui de Stéphane Asseline, « La photographie comme illustration du discours scientifique » et celui de Philippe Ayrault, « Une fiction documentaire ? » in *La Région parisienne, Territoires et cultures, Descriptions iconographiques*, n° 11, 2005, p. 23-34.
Je remercie Nicolas Pierrot pour sa relecture attentive de ce texte et ses remarques judicieuses.

3. Il faut ajouter Bernard Emmanuelli, Pascal Corbier et Pierre Sauvage qui photographièrent la région avant la création du service.

Tout à la fois documentaliste et chercheur au service de l'Inventaire d'Île-de-France depuis une quinzaine d'années, j'en tire quelques enseignements en matière de photographie. Cette réflexion est également le fruit de nombreux échanges avec mes collègues². Je les remercie en outre de m'avoir raconté certains de leurs souvenirs marquants ainsi que de m'avoir aidée à sélectionner les images présentées. Je tiens à citer les cinq photographes du service, auteurs de la plupart des 140 000 clichés qui en constituent le fonds : Jean-Bernard Vialles (entré à l'Inventaire avant même la création du service d'Île-de-France en 1980), Christian Décamps (aujourd'hui en poste au musée du Louvre), Philippe Ayrault (partenaire pour cette présentation à deux voix), Stéphane Asseline (avec qui j'apprécie de faire équipe depuis plusieurs années) et le dernier arrivé, Laurent Kruszyk³.

À l'Inventaire, en matière de photographie, la question du temps se pose immédiatement. Obtenir un rendez-vous afin de photographier un édifice sous toutes ses coutures (intérieurs, caves et combles compris), reporter ce rendez-vous faute de bonnes conditions météorologiques, éclairer artificiellement certains éléments, nettoyer quelques recoins, déplacer des éléments mobiliers

parasitant l'espace... prend un temps fou ! La photographie prise « à l'arrache », comme nous la qualifions entre nous, ne sera qu'exceptionnellement une bonne photographie. Cette maîtrise du temps n'est pas anodine car elle explique la coexistence des deux grands modes d'approche de l'Inventaire : le recensement et l'étude. Le recensement est assimilable à un repérage. Il se caractérise par la restitution d'une seule image par édifice et d'une information minimale le concernant – localisation, désignation, datation, attribution, évaluation. L'étude, elle, est sélective et cherche à approfondir des connaissances. Sa méthodologie est différente, aussi bien au niveau de la recherche documentaire qu'au niveau de l'enquête sur le terrain qui nécessite des temps plus longs d'observation et de relevés graphiques⁴ ou photographiques. Ces investigations approfondies permettent de développer des synthèses et des conclusions qui se doivent d'être publiées.

Intervient dès lors la question de la qualité. Si les chercheurs font des images, celles-ci doivent rester des documents de travail qui ne s'intégreront pas au fonds du service. Ces photos, dites « de repérage », peuvent permettre de gagner du temps ou servir de brouillon. Mais seul un photographe professionnel, équipé d'un matériel professionnel, est en mesure de réaliser un reportage de la qualité que requiert l'Inventaire pour ses dossiers et ses publications. Que dirait-on d'un photographe à qui l'on demanderait aussi d'analyser par le texte une œuvre ou d'effectuer des recherches en archives ? Que vaudrait un volume de la collection des « Images du patrimoine » où les photos auraient été prises par un chercheur avec un appareil courant ? En Île-de-France, nous ne conduisons que des études d'Inventaire et nous formons, au gré des dossiers monographiques, territoriaux ou thématiques, différents binômes chercheur-photographe.

Car, dernier point, de la forme que revêt cette collaboration « chercheur-photographe » naît une couverture photographique plus ou moins aboutie. La présence conjointe du chercheur et du photographe sur le terrain, face à l'objet à photographier, constitue le cadre irremplaçable d'un dialogue fructueux. La conjugaison de leurs compétences complémentaires et de leurs deux regards, le premier scientifique et le second plastique, enrichit inmanquablement le résultat. Cette concertation, voire ce débat, en direct, implique l'un et l'autre des auteurs et les incite à davantage d'investissement. Ce travail à deux présente aussi un intérêt beaucoup plus matériel et néanmoins non négligeable : le photographe peut compter sur un assistant. Tour à tour petite main ou gros bras, le chercheur porte les valises de matériel d'éclairage, stabilise l'échelle sur laquelle le photographe est perché, retourne au camion garé à perpétue chercher un filtre



Le photographe sur le terrain : collaboration avec le chercheur et prise de vue à la chambre photographique.

4. Le relevé graphique et la cartographie occupent une place très importante dans les études architecturales et urbaines ; nous ne les mentionnerons plus dans ce texte pour ne pas alourdir le propos.



ou un objectif qui se révèle nécessaire, déclenche le flash au moment adéquat tout en maintenant à bout de bras un parapluie d'éclairage, détourne la circulation le temps de la prise de vue... Si le travail dit « de terrain », riche en surprises et en rencontres, constitue un des aspects passionnants de nos métiers, il n'est pas toujours de tout repos ; nous avons tous affronté des chiens menaçants, la police municipale (bien moins féroce, elle) appelée par des riverains inquiets de voir un photographe à l'œuvre, perché sur le toit de son camion. Avec Stéphane Asseline, nous nous sommes fait caillasser dans une cité de Créteil et il nous est arrivé de nous aventurer dans certains no man's land où aucun de nous ne serait allé seul... Considération plus « scientifique », dans bien des cas de mises en place photographiques longues et difficiles, le chercheur bénéficie d'un temps d'observation de l'œuvre qu'il ne s'accorderait pas seul, temps de réflexion qui peut déclencher de nouveaux raisonnements, des recherches complémentaires et finalement des découvertes.

La seule photographie digne du nom de « photographie d'Inventaire » est donc une photographie qui réclame du temps, qui nécessite des compétences professionnelles et qui requiert une étroite collaboration entre le photographe et le chercheur.

Parmi ces images, l'Inventaire distingue deux grandes catégories : les reproductions de documents (cartes et plans anciens, photographies représentant des états antérieurs, etc.) et surtout les fameuses prises de vue *in situ*. Tandis que la première catégorie ne soulève pas de questionnement particulier, la manière d'envisager la seconde a évolué depuis les débuts du service et suscite toujours bien des réflexions. En premier lieu, la photographie a représenté un élément fondamental de la description des œuvres cherchant à être la plus objective possible : l'image était utilisée comme preuve. Cependant, certaines images, à l'angle de vue, à l'éclairage ou au zoom particulier, donnent des clés de lecture et offrent une meilleure compréhension de l'œuvre : la photographie a rapidement été utilisée pour expliquer. Enfin, nos sujets d'étude ont évolué. Désormais, nous ne nous attachons plus seulement aux objets patrimoniaux, « de la petite cuiller à la cathédrale », selon la formule célèbre. Nous réalisons de véritables histoires territoriales et urbaines pour lesquelles la photographie doit être aussi une clé d'interprétation.

Aujourd'hui, en Île-de-France, nous conjugons ces trois approches photographiques, preuve photographique, explication photographique et interprétation photographique, afin de rendre compte au mieux des terrains que nous inventorions.



Page ci-contre.
L'hôtel-Dieu d'Étampes (91).
Cliché P. Corbierre, 1976.

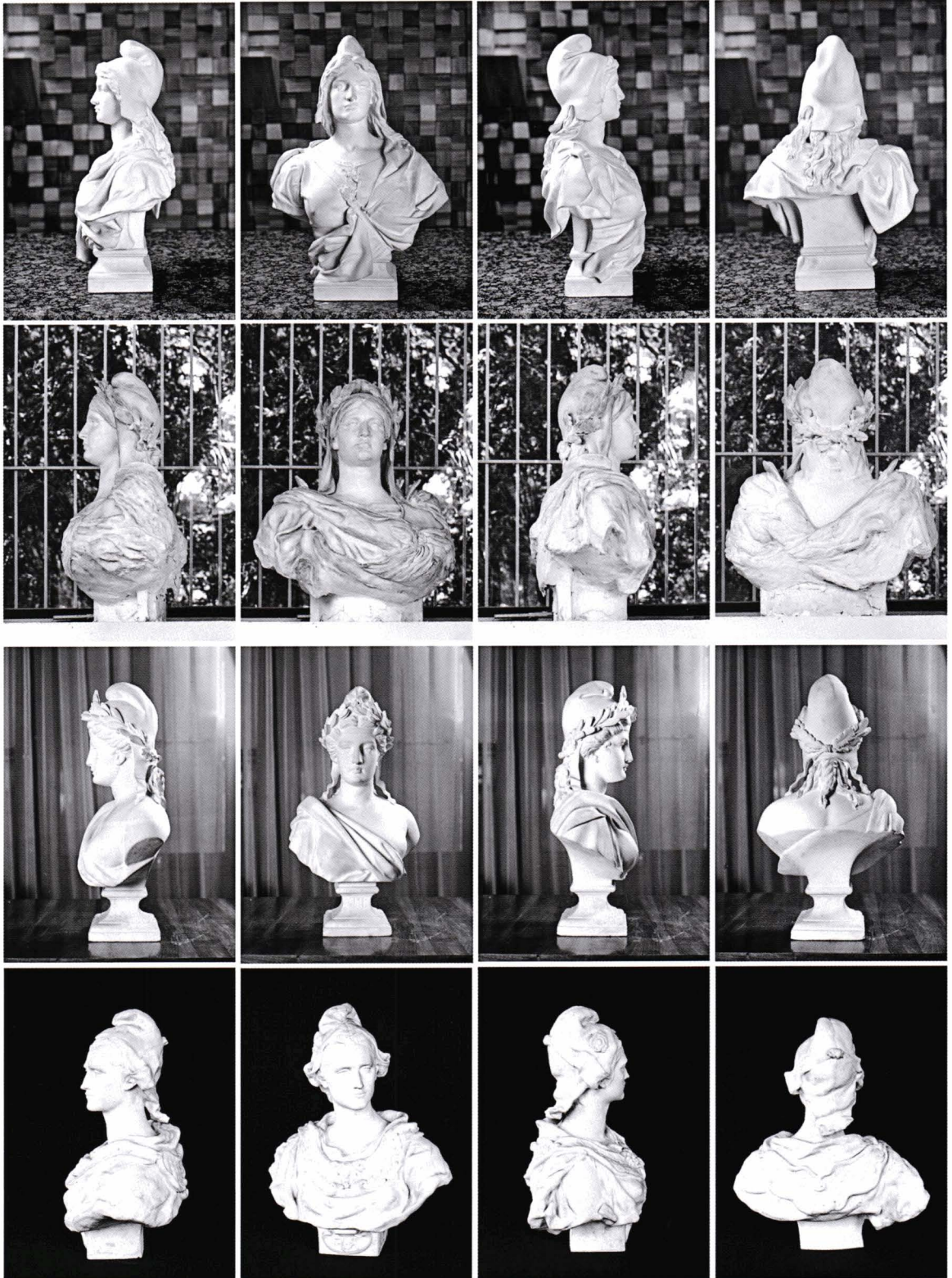
La preuve par l'image. La photographie au cœur de l'entreprise de description de l'Inventaire

En 1964, l'Inventaire est créé pour recenser, étudier et faire connaître toute œuvre dont le caractère artistique archéologique ou historique fait qu'elle appartient au patrimoine culturel de la France. Sa tâche fondamentale est alors de constituer un ensemble documentaire dont la publication et l'exploitation scientifiques sont les prolongements logiques. La nature de la documentation à réunir est très réglementée et détaillée dans le livret de prescriptions techniques n° 1 [datant de 1968] qui concerne les principes généraux de l'Inventaire⁵. Le texte souligne l'importance de l'objectivité et de la précision que les informations doivent revêtir. Ces informations réunies forment le dossier d'Inventaire qui se compose de documents descriptifs, de documents graphiques et de documents photographiques. La photographie d'Inventaire est donc envisagée comme un « document ». Le livret précise que la description textuelle de l'œuvre « doit éviter de faire double emploi avec l'ensemble de la documentation graphique et photographique, mais au contraire la compléter et l'expliquer. En conséquence, elle tend surtout à recueillir ce qui n'a pu être enregistré par les documents figurés, ou à faire ressortir ce qui n'apparaît pas immédiatement à leur lecture⁶. » On mesure l'importance fondamentale accordée aux images dès l'origine du service puisque le texte doit compléter les informations qu'elles procurent et non l'inverse.

5. Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France, Secrétariat général, *Livret de prescriptions techniques n° 1 : principes généraux*, mars 1968.
6. Livret n° 1, p. 24. Les termes soulignés le sont dans le texte original.



Maison, Rambouillet (78).
Cliché J.-B. Vialles, 1985.



Marianne dans tous
ses états. Clichés C. Décamps,
1982-1992.

Le temps des normes de la « documentation photographique »

Logiquement, des prescriptions techniques sont édictées pour l'établissement de cette « documentation photographique ». Il s'agit du livret n° 5, élaboré par le groupe de travail « Photographie », relevant du groupe « Méthodologie de la Commission nationale de l'Inventaire⁷ ». Aucun photographe ne figure dans ce groupe. Toutefois, des experts sont appelés en consultation : le chef du service de microphotographie des Archives de France et le chef administratif des Archives photographiques de la direction de l'Architecture. L'objectif est bien de réunir, autre terme explicite, des « archives photographiques » et non pas de constituer une collection de photographies. Cette notion d'archives photographiques implique une prise en compte spécifique des clichés produits. Pour l'Inventaire, ce qui prime, ce qui doit être archivé et conservé définitivement, ce sont les résultats des prises de vue, c'est-à-dire les négatifs qui sont les preuves en quelque sorte de l'état des œuvres étudiées. Les images qui en sont issues, c'est-à-dire les tirages, peuvent comprendre certaines corrections ou retouches ; elles sont donc moins fiables. Cette approche s'oppose à ce qui est généralement la règle en photographie où ce sont les tirages des photographes qui incarnent la valeur de leur travail⁸. Les directives du livret se focalisent ainsi sur la prise de vue, les méthodes de traitement, d'archivage et de conservation du négatif, sous-entendant que le tirage ne doit être que son plus honnête reflet.

Le livret stipule que l'établissement de la documentation photographique suppose une étroite collaboration entre « l'opérateur » (pas encore devenu photographe) et le « prospecteur » (qui deviendra, lui, chercheur). Il est indiqué qu'il est souhaitable que le prospecteur conduise lui-même la campagne sur le terrain « précisant au fur et à mesure à l'opérateur le sujet de chacun des clichés » tout en prenant des notes pour l'établissement du dossier et de l'inventaire de ces clichés. La description photographique complète d'une œuvre doit comprendre des vues d'ensemble, des vues partielles, des vues de détails portant par exemple sur les assemblages, les éléments décoratifs, les marques et les signatures, etc., et des photographies en couleurs pour les cas de polychromie remarquable. Ainsi, dès l'origine, l'Inventaire autorise la photographie couleur malgré l'inconvénient que représente son instabilité dans le temps ; ceci, toujours dans la perspective d'archiver un élément objectif de l'œuvre, son éventuelle polychromie. À cette exception près, la photographie d'Inventaire n'utilise que le noir et blanc. Le livret indique ensuite que l'opérateur doit se conformer autant que possible à certaines instructions techniques pour la prise de vue. Concernant les points de vue, « les photographies d'ensemble seront prises le plus souvent de points de vue naturels (par exemple à hauteur d'œil, de façon à éviter raccourcis, déformations et faux effets de lumière). Les photographies d'un édifice seront cadrées de manière à contenir une élévation entière en perspective axiale, ceci pour obtenir une arthrographie aussi exacte que possible. » Concernant les éclairages,

7. Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France, Secrétariat général, *Prescriptions techniques pour la réalisation de l'inventaire général. Livret n° 5 : prescriptions relatives à l'établissement de la documentation photographique*, septembre 1969.

8. Ces approches divergentes sont d'ailleurs à l'origine de l'actuelle polémique sur la manière de gérer certaines collections publiques. Voir le dossier du *Monde* 2 du 5 juillet 2008 intitulé « Gestion aléatoire, manque de respect pour les œuvres : l'État est accusé de tous les maux. Photographie : la France néglige son patrimoine ».



Abbaye de la Sainte-Trinité,
Morigny-Champigny (91).
Cliché J.-B. Vialles, 1990.

« l'opérateur travaillera autant que possible à la lumière du jour, la pose étant toujours préférable aux éclairages artificiels. Cependant, pour le noir et blanc, l'éclairage artificiel comme éclairage d'appoint peut-être utilisé pour éviter de trop grands contrastes. Quand l'opérateur aura recours à un éclairage artificiel, il devra préférer la lumière indirecte. » Concernant les fonds, ceux artificiels devront être mats, de valeur allant du clair au sombre (à l'exclusion du noir) et choisis pour faire contraste avec l'objet qui devra se détacher nettement. Une pièce de tissu pourra être tendue derrière l'objet et ramenée sous lui en évitant la formation de plis, en évitant également que le contraste entre le plan vertical et le plan horizontal ne fasse apparaître une arête en fond de cliché. Quand il ne sera pas possible de disposer d'un fond artificiel, l'opérateur s'efforcera d'éliminer les sources lumineuses ou les ombres situées derrière l'objet.

Ces prescriptions précises demeurent toutefois assez générales. La méthodologie de l'Inventaire s'étoffant au cours des années, d'autres directives sont élaborées pour étudier tel ou tel type d'œuvre. Les consignes concernant la documentation photographique s'affinent : on ne photographie pas un édifice comme on photographie une pièce d'orfèvrerie. Ainsi, en 1978, le volume de prescriptions pour l'architecture⁹ prône l'utilisation de la photographie aérienne oblique de basse altitude, document précieux pour la description tandis que la photographie aérienne verticale (du type des images de l'IGN) est jugée moins explicite. La

9. *Livret de prescriptions scientifiques : l'architecture*, 1978 (manuscrit de publication car le texte n'a pas été publié).

photogrammétrie¹⁰ doit compléter la photographie au sol. La chambre photographique et les appareils de reportage doivent être utilisés à bon escient. Si le petit format 24 x 36 ou les moyens formats 6 x 6 et 6 x 9 restent d'un emploi courant pour l'étude des édifices mineurs, le recours au grand format (à partir de 9 x 12) s'impose pour les édifices majeurs.

Le livret traitant de la sculpture contient les prescriptions les plus détaillées¹¹. Il souligne que le rôle et la responsabilité de la photo sont considérables et précise que les images doivent venir à l'appui de la description mais ne peuvent pas la remplacer car elles ne suffisent pas à livrer toute l'information souhaitée. Elles peuvent même contribuer à falsifier la compréhension des œuvres par des déformations, des mauvais effets de lumière ou de fausses perspectives. Aussi, le contrôle très attentif des prises de vue s'avère-t-il fondamental. Pour éviter les raccourcis choquants et les variations d'échelle entre les diverses parties de l'image reproduisant une ronde-bosse, il convient de placer la chambre à 3,5 m au moins de l'œuvre s'il s'agit d'un buste ou d'une figure à mi-corps, grandeur nature ; à 6 m environ s'il s'agit d'une statue debout, et plus loin encore pour un groupe de plusieurs figures. L'appareil doit être positionné de telle sorte que l'axe de l'objectif soit placé en face de l'œuvre, perpendiculairement au plan vertical de cette œuvre. L'éclairage doit tout autant concourir à l'objectivité ; il faut ainsi éviter les déformations d'un éclairage zénithal qui écrase les œuvres, d'un éclairage de bas en haut qui produit un effet de dramatisation ou un éclairage trop contrasté qui implique des pertes de détails dans les ombres. Enfin, le choix et le nombre de clichés sont laissés à l'appréciation du chercheur, sachant qu'une couverture photographique exhaustive comprend une ou plusieurs vues générales montrant les relations entre la sculpture et son environnement (édifice, édicule, meuble qu'elle décore, etc.), une ou plusieurs vues particulières présentant la sculpture séparée de son environnement, pour chaque élément (lorsqu'il s'agit d'un groupe sculpté) des vues face, profils et revers, une ou plusieurs vues de détails pour les parties stylistiques ou iconographiques ou les morceaux ajoutés, les marques, inscriptions, etc., une ou plusieurs macrophotographies (avec échelle) des particularités techniques et enfin, en couleurs, une ou plusieurs photographies générales et de détails des sculptures polychromes. Signe des temps, le livret précise toutefois que pour les œuvres mineures (monuments aux morts des guerres de 1870 et de 1914 ou statuaire Saint-Sulpice), il n'est pas nécessaire de réunir une documentation photographique abondante, une seule photographie suffisant !

L'idée qu'« une image vaut mieux qu'un long discours » est reprise en 2001 dans un document qui renouvelle la méthodologie : *Principes, méthode et conduite de l'Inventaire général*¹². Pour les opérations de recensement, désormais balisées, il n'est préconisé qu'un cliché, parfois enrichi d'une ou deux vues complémentaires. Cette prise de vue unique doit fournir la meilleure illustration possible de l'œuvre et constituer à proprement parler sa photo d'identité. L'ouvrage, synthèse des grands principes méthodologiques qui guident doréna-

10. La photogrammétrie permet de restituer les dimensions de l'objet photographié d'après des mesures calculées sur des perspectives photographiques.

11. *Sculpture, méthode et vocabulaire. Instructions pratiques pour la constitution des dossiers ou sous-dossiers d'inventaire relevant de la sculpture et grille d'analyse*, s.d.

12. Ministère de la Culture et de la Communication, sous-direction de l'Archéologie, de l'Ethnologie, de l'Inventaire et du Système d'information, *Principes, méthode et conduite de l'Inventaire général du patrimoine culturel*, Paris, Monum, Éditions du Patrimoine (Documents & Méthodes, 9), 2001.

vant l'Inventaire¹³, parle d'ailleurs encore de ce dernier comme d'une « entreprise de description » par le texte et l'image. La photographie d'Inventaire répond donc toujours à la définition d'origine du « document photographique ».

Document photographique ou photographie documentaire ?

Mais quel crédit accorder à cette pseudo-vérité photographique ? La part narrative de la photographie d'Inventaire serait-elle inexistante ? Le document photographique ne constitue-t-il pas davantage une photographie documentaire ? Relève-t-il de ce que les historiens de la photo appellent le style documentaire ? Le département Documentation de l'Institut royal du Patrimoine artistique belge qui étudie le patrimoine et en dresse l'inventaire photographique apporte pour ses propres collections une réponse catégorique. Il oppose la « photographie artistique » et la « photographie documentaire d'art ». Les images de leur fonds se veulent « neutres et objectives », simples éléments documentaires au service de l'histoire de l'art¹⁴. Le point de vue français est beaucoup plus nuancé, en atteste l'exposition à la BnF en 2004 intitulée « Photographier le patrimoine », qui réunit des images de l'ensemble des photographes de l'Inventaire et qui s'accompagna de la remise de 800 clichés qui intégrèrent les collections du Département des estampes et de la photographie de l'institution nationale¹⁵.

Olivier Lugon démontre dans sa thèse portant sur le style documentaire¹⁶ comment, avant les années 1920, la photographie documentaire ne constitue pas un genre esthétique mais en est la négation même ; comment il faut attendre cette époque pour que ces deux conceptions opposées se trouvent associées et prennent la forme de projets artistiques qui deviennent un véritable courant esthétique. Les tenants du style documentaire veulent se confronter à la réalité, au monde tel qu'il est et s'éloigner du travail en studio, des retouches des pictorialistes ou des expériences des avant-gardes. L'Allemand August Sander, les Américains Walker Evans ou Berenice Abbot sont aujourd'hui des stars de la photographie. Cette dernière tira le travail d'Eugène Atget de l'oubli en achetant son fonds. Plus récemment, les Allemands Bernd et Hilla Becher ont relancé le style documentaire et même fait école¹⁷, transformant la photo, témoin d'archive, en travail conceptuel par la présentation en série. On connaît leurs ensembles sur les hauts fourneaux, les châteaux d'eau ou les silos ; ceux intitulés « Typologie de maisons à colombage », qui semblent des extractions de dossiers du service d'Alsace, nous interpellent tout autant, gens de l'Inventaire ! La frontière se révèle ténue entre document photographique et photographie documentaire, la valeur plastique de cette dernière se conjuguant à sa fonction scientifique ou d'archive. Seule la démarche des photographes semble diverger puisque l'un choisit son modèle tandis que le second photographie les objets sélectionnés par le chercheur ; mais en réalité, même les photographes indépendants répondent bien souvent à des commandes relativement cadrées.

13. Le document a été mis à jour en 2007, mais ces mises à jour ne concernent pas la photographie.

14. Marie-Christine Claes, *La Photographie documentaire d'art en Belgique : des pionniers de l'argentique à l'ère numérique. Photographie artistique et photographie documentaire d'art*, Communication au séminaire d'histoire de l'art de l'IRPA n° 8 du 24 avril 2007 intitulé « Photographie documentaire et histoire de l'art ».

15. Voir le catalogue de l'exposition, *Photographier le patrimoine*, Lyon, Lieux Dits Éditions, 2004. Dans le même esprit, le service de l'Inventaire de la Région Centre a organisé cette année une exposition accompagnée d'une publication, *Objectif Patrimoines. 35 ans de photographie à l'Inventaire général du Centre*, Lyon, Lieux Dits Éditions, 2008.

16. Olivier Lugon, *Le Style documentaire d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2001.

17. Voir l'exposition parisienne au musée d'Art moderne du 4 octobre 2008 au 4 janvier 2009 et son catalogue, *Objectivités. La photographie à Düsseldorf*, Paris, Schirmer et Mosel, 2008.

L'explication par l'image. La photographie comme outil de compréhension des œuvres étudiées

Au fil des années, l'approche de l'Inventaire se complexifie. L'entreprise de description de l'origine se double d'une ambition pédagogique plus clairement affirmée. La perte d'objectivité du regard photographique que les premiers livrets de prescriptions craignaient devient une approche complémentaire enrichissant l'étude.

Des images délibérément significantes

Un angle de vue insistant sur l'horizontalité ou la monumentalité d'un bâtiment, un éclairage soulignant le relief d'une sculpture, un détail agrandi donnent à voir autre chose et traduisent mieux la démarche artistique de l'architecte, du sculpteur ou de l'orfèvre. L'enregistrement des gestes du travail ne complète-t-il pas celui des outils et des machines ? Un lieu montré lorsque ses usagers l'occupent



Marianne sous son
meilleur jour.
Cliché P. Ayrault, 2005.



« Il faut embrasser tout un panorama pour situer un détail, mais le détail ne peut se voir que de près. », André Chastel. Mur à chasselas et os de mouton permettant de palisser la vigne, Maurecourt (78). Clichés L. Kruszyk, 2007.

plutôt que vide de toute présence ne traduit-il pas mieux une réalisation humaine, faite pour des êtres humains (outre qu'il donne une indication d'échelle)¹⁸ ? La photographie d'Inventaire devient signifiante parce que sa part narrative s'accroît délibérément. Désormais, des images descriptives et des images présentant un point de vue cohabitent dans les dossiers. Ce point de vue doit être une construction partagée entre le photographe et le chercheur grâce à un dialogue sur le terrain face à l'objet à photographier, car il ne s'agit pas que le photographe s'approprie l'œuvre et exprime uniquement sa propre vision, son ressenti personnel, mais qu'il tente de transcrire, d'exprimer au mieux le langage et le message de cette œuvre.

Ce regard spécifique est le propre de la photographie d'architecture. Qui connaîtrait l'architecture californienne du xx^e siècle sans les magnifiques images de Julius Schulman ? Celui-ci a largement contribué à la diffusion du style californien et à la notoriété internationale de ses architectes en photographiant leurs réalisations : Richard Neutra, Charles Eames, Rudolf Schindler ou encore John Lautner. Selon Schulman, l'architecture doit être photographiée dans les meilleures conditions possibles. L'architecte s'est investi des mois voire des années dans son projet. Le photographe chargé d'en réaliser des images afin de le faire connaître a une lourde responsabilité. Leur impact graphique sera considérable. L'appréciation de la qualité architecturale dépendra en partie de l'effet produit sur l'œil et l'esprit du lecteur. Il s'agit donc pour le photographe d'exprimer l'œuvre sans la trahir, de la déformer sans la distordre, de l'idéaliser et la dramatiser par fidélité. Schulman résume son travail à la mise en œuvre de quatre exercices : traduire, transformer, transfigurer, transcender¹⁹. Ses images expliquent, tout en les valorisant, les réalisations des architectes qui lui passèrent commande, mieux que n'importe lequel des discours qu'ils auraient pu tenir. Les musées exploitent depuis longtemps les possibilités de la photographie afin d'exposer et d'expliquer l'architecture. Plus récemment, certains d'entre eux ont choisi de présenter de vastes tirages photographiques à l'appui de leur muséographie, notamment en matière de sculpture. L'exposition de l'été 2008 au Getty Center de Los Angeles consacrée aux bustes du Bernin ou les collections permanentes du Musée archéologique d'Istanbul utilisent des images afin de souligner certains détails remarquables, d'encourager le regard du spectateur vers une lecture moins globalisante des œuvres. Le cadrage et la lumière de ces photographies révèlent une composition, une mise en scène, une expression, une finesse du détail qui sont difficiles à percevoir au premier abord dans la quantité des œuvres exposées.

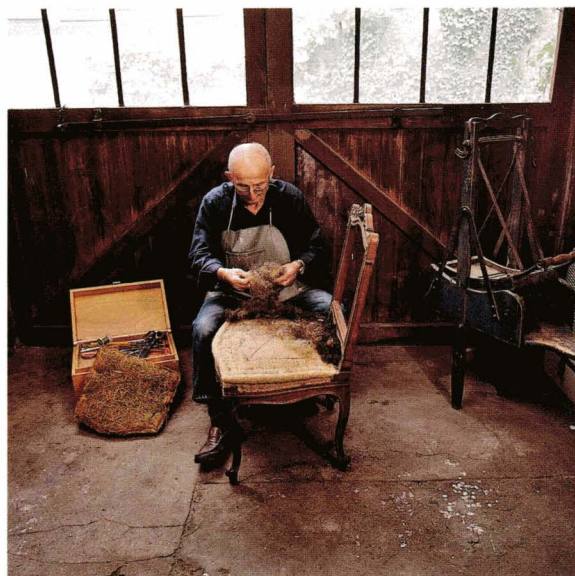
18. Nous sommes ainsi également confrontés à la question du droit à l'image qui pénalise bien davantage la photo-reportage.

19. Julius Schulman, *L'Architecture et sa photographie*, Cologne, Taschen, 1998.

La « patrimonialisation » par l'image

Cette photographie pédagogique est très rapidement devenue une nécessité à l'Inventaire dont les missions sont non seulement de conserver la mémoire des œuvres étudiées, y compris dans la perspective de leur disparition, mais aussi de

L'atelier, la cardeuse, le tapissier
ouvrant le crin à l'aide d'une
cardeuse à main (ou balancelle)
et procédant au garnissage
d'une chaise, Les Lilas (93).
Clichés L. Kruszyk, 2005.



faire connaître ces œuvres et tout particulièrement celles inconnues ou inaccessibles. En outre, les champs d'investigation du service, déjà larges à l'origine, n'ont cessé de croître. Si l'Inventaire a contribué à l'élargissement de la définition de patrimoine, l'image a joué un rôle fondamental dans cette stratégie. La complémentarité d'un discours scientifique et d'une couverture photographique didactique et valorisante ont permis de faire prendre conscience de l'intérêt de certaines réalisations allant jusqu'à leur conférer un caractère patrimonial et permettre leur sauvegarde. Comme l'écrit Michel Melot, ancien sous-directeur de l'Inventaire, « l'image est l'outil le plus efficace pour faire accéder au sentiment esthétique des objets qui ne suscitaient naguère que l'indifférence voir l'opprobre²⁰ ». L'exemple du patrimoine industriel est désormais bien connu, mais il n'est pas unique. La photographie a aidé le patrimoine dit ordinaire ou bien encore l'architecture du ^{xx}e siècle à gagner leurs lettres de noblesse. Chaque chercheur de l'Inventaire en est intimement convaincu qui demande parfois aux photographes de véritables acrobaties pour obtenir l'image signifiante qui offrira une perception renouvelée de l'objet étudié et cherchera à la patrimonialiser.

Ce phénomène d'« artification »²¹ de l'objet photographié n'est pas non plus nouveau à l'Inventaire. Dès la rédaction de ses principes généraux en 1968, les auteurs soulignent les difficultés que l'étude des monuments et œuvres d'art contemporains soulève. S'ils constatent qu'il serait aberrant de ne pas étudier les œuvres qui jouissent sur le plan national et international d'une notoriété certaine²², ils mettent en garde les équipes contre des études qui pourraient « peser » sur le marché des œuvres d'art, accusation qui sera d'autant plus facilement formulée que le seul fait qu'une œuvre déterminée figure à l'Inventaire lui conférerait par la force des choses un « certificat de qualité ». Le Secrétariat général préconise que les dossiers sur des œuvres ne s'imposant pas par leur notoriété mais qui paraîtront néanmoins dignes d'intérêt soient conservés « en attente ». Ces dossiers constitueront en quelque sorte « un inventaire complémentaire dont l'exploitation n'interviendra, notamment en matière de publication, que lorsque le recul du temps le permettra²³ ».

Si ces précautions ne sont plus d'actualité lors de la mise à jour des prescriptions générales en 2001, en revanche la prise en compte d'une couverture photographique plus large existe désormais bel et bien. « Le chercheur [...] doit concevoir le mode de représentation de l'œuvre le plus à même de lui assurer à la fois une image digne de sa qualité, et un ensemble d'illustrations cohérent avec le discours qu'il construira sur elle. Dans tous les cas, [il] doit établir [...] un dialogue avec les techniciens photographes²⁴ [...] pour convenir des qualités essentielles de l'objet à illustrer, préciser ce qu'il attend de l'image par rapport à la notice ou au dossier d'étude à constituer. » Le livret continue de recommander la présence conjointe du photographe et du chercheur sur le terrain, condition d'un dialogue fructueux au contact même de l'œuvre. Globalement, les images doivent aller du général au particulier, les couvertures photographiques se

20. Michel Melot, « Comment la beauté vient aux usines » in *L'Archéologie industrielle en France*, n° 46, juin 2005, p. 4-9.

21. Voir les journées d'étude organisées par le LAHIC (Laboratoire d'anthropologie et d'histoire de l'institution de la culture) à la BnF les 8 et 9 décembre 2006 intitulées « Qu'est-ce que l'artification ? », cherchant à faire le point sur la question de la transformation du non-art en art.

22. Le livret cite en exemple le Sacré-Cœur de Montmartre, la Cité radieuse de Marseille et l'église d'Assy, célèbre pour les interventions des artistes Georges Rouault, Pierre Bonnard, Henri Matisse, Georges Braque, Marc Chagall, Fernand Léger, Jean Lurçat, Germaine Richier, etc.

23. Livret n° 1, p. 6-7.

24. Le livret renonce très vite à maintenir les photographes dans leur condition de « technicien » et les nomme le plus souvent simplement, au fil des pages, photographes.

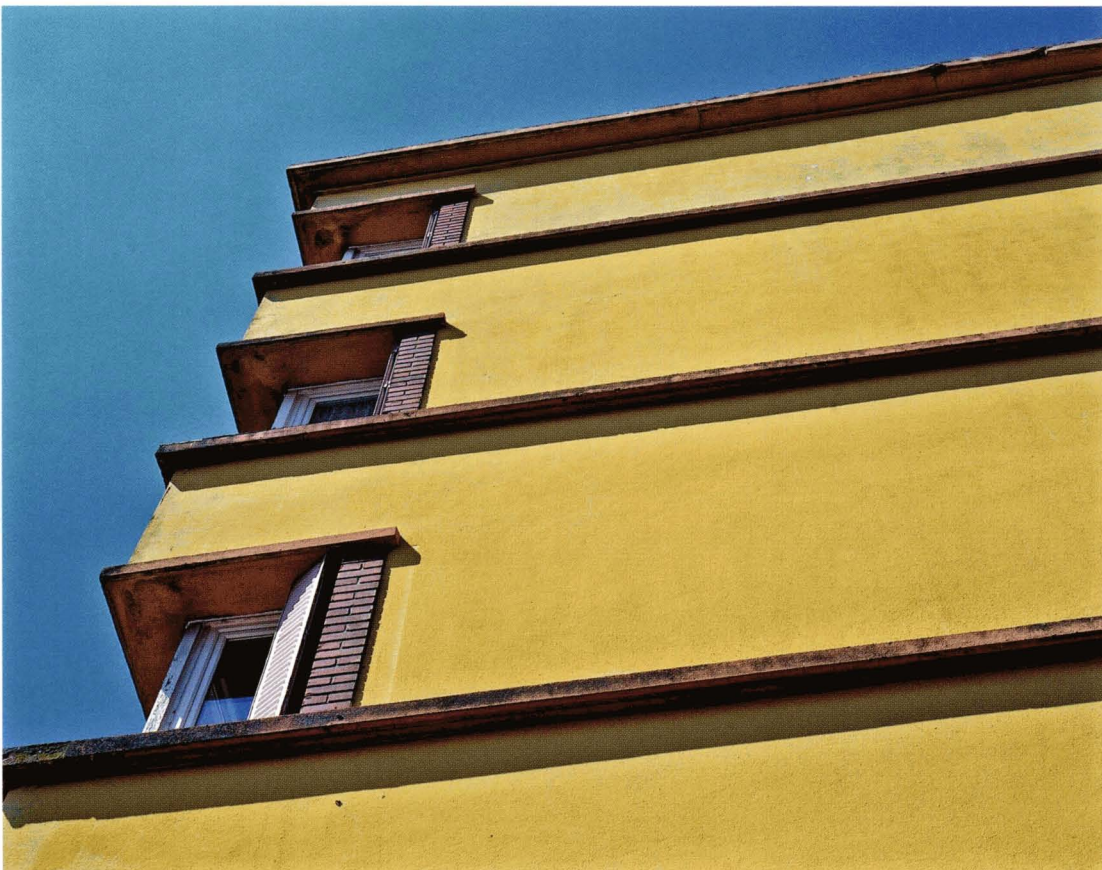


Le patrimoine habité.
La place du marché,
Juvisy-sur-Orge (91).
Cliché P. Ayrault, 2002.

LA PHOTOGRAPHIE À L'INVENTAIRE
De la photographie descriptive à la photographie interprétative



La photographie explique et valorise la composition architecturale. Cité-jardin de Neuilly-sur-Marne (93). Clichés S. Asseline, 2003.



La photographie
« documentaire » et la
photographie « d'architecture »,
deux regards complémentaires.
Escalier d'honneur de l'hôtel
de ville de Melun (77).
Clichés S. Asseline, 2003.



recouper afin de garantir une meilleure lisibilité du reportage, la couleur doit être largement employée. Le livret précise : « on veillera également à équilibrer des photographies documentaires, très lisibles, avec d'autres photographies mettant en valeur le cadre de l'œuvre » ; et un peu plus loin, « le chercheur et le photographe doivent constamment convenir du meilleur choix à faire pour chaque prise de vue sachant que le chercheur doit exprimer sa demande d'information visible sur la photo, mais que le photographe est, dans tous les cas, le spécialiste de l'image, et qu'il lui assurera toute sa compétence et en gardera la propriété artistique²⁵ ».

Le poids des mots, mais le choc des photos

Cette photographie, certes toujours documentaire, mais qui aurait perdu sa pseudo-neutralité au profit d'un point de vue bienveillant, tendrait presque à occulter le corpus orthodoxe [qui doit bien entendu être maintenu], du fait du développement et de la diversification de la politique éditoriale de l'Inventaire. D'une seule collection à l'origine, « Inventaires topographiques », les équipes ont désormais le choix entre une collection scientifique, « Cahiers du patrimoine », et deux collections davantage destinées au grand public, « Images du patrimoine », privilégiant une approche visuelle, et « Itinéraires du patrimoine », conçus comme des guides de visite. Qu'il s'agisse d'un édifice, d'un territoire ou d'une thématique, chaque étude est susceptible de faire l'objet d'une publication, qui jusqu'à présent reste le meilleur médium pour répondre à la troisième mission de l'Inventaire, celle de « faire connaître ». La collection des « Images », notamment depuis qu'une nouvelle maquette permet d'offrir au lecteur à la fois une étude solide et une iconographie de grande qualité, dans une mise en pages aérée, recueille l'assentiment général de nos partenaires et des lecteurs. Pourtant, la question de la « vérité » des contenus éditoriaux est parfois soulevée. Nombre de lecteurs qui connaissent les territoires publiés ont du mal à les reconnaître, tant la sélection iconographique proposée leur semble éloignée de ce qu'ils perçoivent de la réalité. Ils soulignent ce paradoxe non sans une pointe d'ironie. Il y a quelques années, le service d'Île-de-France a publié conjointement avec le service du Patrimoine de Seine-Saint-Denis un « Itinéraire du patrimoine » consacré au logement social dans ce département. L'ouvrage déplut à la préfecture qui le priva d'un lancement officiel : les cadrages et les ciels trop bleus des images [nous avons fait la couverture photographique aux beaux jours plutôt que sous la pluie !] valorisaient un corpus censé être dépourvu d'intérêt²⁶. Les inquiétudes exprimées par la Commission nationale en 1968 se révélaient fondées : notre travail, voulu simplement scientifique et pédagogique, était jugé partial. La photographie « patrimonialisante » était perçue comme une photographie militante en quelque sorte.

25. *Principes, méthode et conduite de l'Inventaire général du patrimoine culturel*, p. 120-121.

26. L'État s'engageait alors dans une politique de renouvellement urbain prônant les démolitions.



Comment la beauté vient aux usines... Papeteries d'Essonne, Corbeil-Essonnes (91). Cliché Ph. Ayrault, 2004.

Jeu de cadres. Le photographe nous offre le cadrage de l'architecte. Le château de Béthemont, Poissy (78). Cliché J.-B. Vialles, 2002.





Dalle Lavoisier du grand ensemble de Surville, Montereau-Fault-Yonne (77). Campagne photographique avant destruction. Cliché S. Asseline, 2003.

L'interprétation par l'image. Quelles photographies pour quels objets d'étude ?

Ainsi, une question cruciale se pose à nous désormais : quelle photo d'Inventaire pour soutenir quel discours ? Car la photographie documentaire, d'architecture ou patrimoniale, quelle que soit la manière dont on la qualifie et quel que soit son degré d'objectivité, ne sert pas uniquement à montrer ; elle sert à regarder, à comprendre, à penser et accepter différemment l'objet représenté, ce qui interpella et probablement gêna certains membres de la préfecture dans le cas du logement social séquano-dyonisien. Les moines qui fondèrent la maison d'édition *Zodiaque* avaient parfaitement compris l'enjeu du message photographique qui, dès la fin des années 1940, photographièrent et publièrent des ouvrages sur le patrimoine roman avec la volonté de traduire l'esprit de cet art, l'essence même de son message : sa sacralité²⁷. Dans un autre registre, on pourrait également mentionner le travail du philosophe et urbaniste Paul Virilio, qui photographia systématiquement les bunkers de la côte atlantique de 1958 à 1965, travail qui aboutit à une exposition organisée par le Centre de création industrielle en 1975-1976. Virilio cherchait à exprimer la dimension mythique de la guerre totale que révélait pour lui cette multitude de bâtiments tournés face au large, face au vide, et dont les formes évoquaient à ses yeux davantage des lieux de rites funéraires (mastabas, tombes étrusques ou structures aztèques) que l'architecture militaire traditionnelle²⁸.

L'obsolescence des normes

En 2004, la sous-direction de l'Inventaire tente de mettre à jour les prescriptions photographiques et prépare un nouveau document méthodologique (qui ne sera pas publié, faute d'avoir pu aboutir). On y retrouve des consignes désormais parfaitement maîtrisées pour photographier l'architecture, mais encore jamais véritablement écrites²⁹ : montrer la façon d'accéder à l'édifice ; comment la construction pèse sur son environnement ou se confond avec la nature ; ne pas négliger la porte qui est un élément incontournable par sa charge symbolique marquant le seuil ; prendre en compte la façade dans son intégralité avec ses articulations bien marquées ; montrer la relation extérieur/intérieur ; détailler les verrières ; enregistrer les volumes intérieurs, le hall, la cage d'escalier et ses volées de marches qui sont des espaces importants. Cependant, le livret poursuit : « Cette photographie ne se limite pas aux édifices isolés ; elle s'attache également à montrer des ensembles tels que les villes [...] ; et un ensemble urbain ne résulte pas de la somme des parties ; il possède une dimension supplémentaire qu'il faut saisir. [...] Ces images doivent montrer la profonde imbrication du patrimoine dans le site, suggérer l'accumulation historique des réalisations humaines. » Et de constater que « le traitement de tels ensembles urbains pose un problème complexe à la photographie », sans donner d'autres consignes que de porter une

27. Cédric Lesec, « *Zodiaque* est une grande chose, maintenant... » in *Revue de l'Art*, n° 157, 2007-3, p. 39-46. Je remercie Dominique Hervier de m'avoir signalé cet article.

28. Paul Virilio, *Bunker archéologie*, Paris, Éditions du Demi-Cercle, 1991. Réédition du volume publié à l'occasion de l'exposition.

29. Philippe Arbaïzar, *Photographier le patrimoine*, manuscrit non publié (2004).



30. Voir l'étude conduite en 2004-2005 par Nathalie Heinich, sociologue au CNRS, qui avait pour objet d'expliquer les critères de sélection des chercheurs réalisant l'inventaire et dans laquelle elle constate que : « L'inventaire [...] opère de fait l'invention d'un regard collectif, obligeant à passer d'une conception essentialiste du patrimoine (un objet déjà là, qu'il suffirait d'enregistrer) à une conception constructiviste (un objet dont la définition est l'objet même du travail, et qui se modifie avec lui). » in *Culture et Recherche*, n° 108, janv.-mars 2006.

attention particulière à la lumière, notamment pour les vues générales qui doivent faire ressortir les variations de cette lumière.

Effectivement, le corpus des sujets étudiés par l'Inventaire a beaucoup évolué. Non seulement il s'est enrichi au fil du temps des nouveaux patrimoines, mais il s'attache désormais à proposer de véritables études territoriales. Comment photographier un paysage ? Un réseau de chemin de fer ? L'impact d'un fleuve au cœur d'un territoire ? Une opération de lotissement ? L'urbanisation d'une zone agricole ? La désindustrialisation d'une commune ? Comment montrer les vestiges que laissent inmanquablement l'un et l'autre dans l'environnement ? Que doit contenir un dossier documentaire sur de tels sujets ? Comment les restituer « objectivement » ? Une des forces de l'Inventaire depuis sa création est d'expliquer l'œuvre dans son contexte et non de l'isoler. Mais comment étudier et expliquer le contexte lui-même, devenu objet de l'étude³⁰ ? Comment rendre compte des différentes phases de l'histoire d'un territoire, des multiples strates accumulées (la fameuse « ville palimpseste » des historiens et des urbanistes) qui font ce qu'il est aujourd'hui ? En Île-de-France, nous sommes peut-être davantage confrontés à ce défi que certains de nos collègues d'autres régions. Il semble que plus on se rapproche de la capitale, plus l'aménagement de ce territoire se densifie et son histoire se complexifie, ou tout du moins, l'ampleur du phénomène au regard de la région nous interdit d'évacuer cette problématique. Sauf à n'étudier que les confins encore

Page ci-contre.
Révéler le territoire. Melun (77)
depuis le toit de Saint-Aspais.
À gauche, la rue Saint-Aspais
au gabarit du XIX^e siècle ;
à droite, la rue du Presbytère
conserve son tracé et ses
façades anciennes.
Cliché S. Asseline, 2004.

La traversée du territoire.
« Nationale 7,
Qui fait d'Paris un p'tit
faubourg d'Valence
Et la banlieue d'Saint-Paul
de Vence. », Charles Trenet.
Cliché Ph. Ayrault, 2005.



ruraux de la Seine-et-Marne ou quelques villes au riche passé médiéval (ce que nous faisons aussi) pour rester fidèles aux origines de l'Inventaire, nous sommes placés, en Île-de-France, devant des objets d'étude qui peuvent laisser perplexes les tenants d'une définition traditionnelle du patrimoine. Néanmoins, nous souhaitons tout autant étudier et expliquer la ville de villégiature d'Enghien-les-Bains ou la ville ancienne de Meaux, que la commune de proche banlieue de Romainville ou le territoire en complète reconversion de Seine-Amont, pour citer des terrains actuellement en cours d'étude. À l'heure où le nouveau schéma directeur de la Région s'élabore, où les pouvoirs publics réfléchissent au « Grand Paris », au « Paris Métropole » ou au développement de la « région capitale » (chacun se forgeant une terminologie), l'Inventaire manquerait à sa mission en ne proposant pas ses analyses.

Ainsi, l'absence de prescriptions en matière de photographie pose-t-elle de réels problèmes méthodologiques mais constitue également un véritable défi pour les photographes, ce qui n'est peut-être pas pour leur déplaire.

Les ressources de la photographie contemporaine

La photographie d'Inventaire, bien que toujours au service d'une démarche, a évolué depuis quarante ans, se nourrissant tout autant du renouvellement de la notion de patrimoine que de celle de la photographie dite documentaire. André Rouillé explique comment celle-ci a évolué de la « photographie-document » à la « photographie-expression », notamment grâce à la Mission photographique lancée par la DATAR (Délégation à l'aménagement du territoire et à l'action régionale) en 1983. « Le paysage unitaire d'hier a fait place au territoire éclaté, désarticulé, fragmenté. Cette Mission est un appel lancé à la photographie pour qu'elle dégage une unité de ce chaos. [...] Inventer de nouvelles visibilité, rendre visible ce qui est là sans qu'on sache le voir, ne peut plus consister à désigner, à constater, à saisir, à décrire ou à enregistrer. Le programme de la photographie-document doit alors faire place à un autre programme, plus sensible au processus qu'à l'empreinte, aux problématiques qu'au constat, aux événements qu'aux choses. Ce programme est celui de la photographie-expression³¹. » Les vingt-huit photographes de la Mission choisis pour sillonner le pays et en rapporter des reportages l'ont été



Le territoire et ses réseaux.
L'aqueduc de Buc (78).
Cliché C. Décamps, 2001.

31. André Rouillé, *La Photographie, entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard (Folio Essais), 2005, p. 207-212.

32. Voir notamment deux ouvrages : *Paysages, photographies : travaux en cours, 1984-1985*, Paris, Hazan, 1985 ; *Paysages, photographies : 1984-1985*, Paris, DATAR, Hazan, 1989.

L'éphémère dans le territoire.
Vestiges d'un four à chaux,
Moret-sur-Loing (77).
Cliché P. Ayrault, 2008.

parce que leur travail et leurs recherches les éloignaient justement de la photographie documentaire. Vingt-cinq ans après, cette commande fondatrice est régulièrement évoquée lors de nos discussions professionnelles, tant elle représente une étape incontournable pour la photographie du territoire³².

Le regard analytique que Gabriele Basilico (déjà sollicité par la DATAR) porte sur Beyrouth apporte d'autres enseignements. Il a photographié la ville en 1991, un an après la fin de la guerre dans le cadre d'une commande faite à six photographes et destinée à sauvegarder quelques traces visuelles du centre-ville au riche patrimoine architectural, mais aussi lieu historique de brassage et de vie. Basilico explique qu'il a parcouru la ville afin d'en assimiler la structure complexe, en la regardant comme s'il avait regardé Rome ou Milan. Les destructions dues à la guerre n'étaient pas si nombreuses, mais l'ensemble du bâti gardait les traces des dommages causés par des armes moyennes ou légères. De ce fait, la structure physique de la ville restait très évidente, très lisible et, vue de loin, Beyrouth ne semblait souffrir que



d'une maladie de peau. Basilico ne s'est pas arrêté à cette impression et a essayé de restituer une image cohérente de la ville, au-delà de ses blessures. « J'ai pensé qu'il était possible de reconstruire l'ensemble de cette partie de la ville et même de récupérer l'histoire de sa construction et de ses développements. J'ai cherché à ne pas m'éloigner de ce parcours ; j'ai évité de me laisser entraîner par la photogénie de la destruction. [...] Je ne voulais pas transformer des ruines en sculptures. Je voulais résister à la tentation de produire des images "fortes" qui auraient été, à mes yeux, des "documents" faux³³. »

Le principe de la commande photographique du territoire comme outil de compréhension de ce territoire connaît une grande fortune ces dernières décennies : Observatoire photographique national du paysage, relayé par des observatoires locaux³⁴, Mission littoral, Mission photographique Transmanche, Observatoire photographique des territoires du Massif central, Les Quatre saisons du territoire de Belfort, etc. Il n'est pas aujourd'hui une entité territoriale fédérée qui ne passe commande de reportages photographiques. Mais les initiatives ne sont pas toujours publiques, en atteste la création en 1988 de l'agence de photographes Archipress. Sa vocation est d'apporter une réponse d'auteurs photographes à la question d'une représentation contemporaine de l'architecture et du paysage. Archipress lance une collection éditoriale intitulée « Territoires ». L'agence cesse son activité en 2003 mais trouve un prolongement sous une forme associative rebaptisée Ville Ouverte. L'association initie des commandes et présente également le travail personnel de photographes. Elle se veut un lieu de création, de diffusion et de réflexion sur la ville et l'architecture en rassemblant et en faisant vivre une documentation photographique. Ville Ouverte revendique sa filiation avec la photographie dite documentaire tout en affichant des préoccupations artistiques car, selon elle, la représentation du paysage n'est ni une réalité objective, ni une vision idéalisée. L'œuvre de Stéphane Couturier, photographe d'architecture avant de s'attacher à la ville, éditée par Ville Ouverte, propose un regard proche de nos préoccupations. À partir de 1994, il initie une série baptisée « Archéologie urbaine » dans laquelle il s'intéresse à la ville en mouvement, la ville qui se transforme au gré d'impressionnants chantiers. À l'occasion de grands travaux, il photographie la ville à cœur ouvert, dévoilant ce qui reste invisible habituellement. Ses écorchés d'architecture révèlent la complexité du phénomène

33. Gabriele Basilico, *Beyrouth 1991* (2003), Cherbourg-Octeville, Le Point du Jour Éditeur, 2004.

34. Voir le colloque européen organisé les 13 et 14 novembre 2008 par le ministère de l'Écologie, de l'Énergie, du Développement durable et de l'Aménagement du territoire intitulé « L'observation photographique au service des politiques du paysage ».

Blessure du territoire.
Démolition de la cité de la Muette en 1976, Drancy (93).
Cliché P. Corbierre.





La transformation du territoire.
Sablières en activité à
l'arrière-plan et transformées
en étang, au premier plan.
Carrières-sous-Poissy (78).
Cliché J.-B. Vialles, 2000.

35. Stéphane Couturier, « Regard sur les mutations urbaines » in *Chroniques de la BnF*, n° 27, 2004.

36. Mathieu Poirier, Stéphane Couturier, *Photographies*, Paris, Adam Biro, 2004. Le CENTQUATRE expose des photographies de Stéphane Couturier prises lors du chantier de reconversion du site.

37. Ministère de la Culture et de la Communication, sous-direction des Études, de la Documentation et de l'Inventaire, *Système descriptif de l'illustration*, Paris, Monum, Éditions du Patrimoine (Documents & Méthodes), 1999, p. 5.

urbain dans sa stratification. Il explique que ce qui l'intéresse, « c'est de produire une image ambiguë, une image au croisement de différentes lectures documentaires, plastiques, urbanistiques ou sociologiques³⁵. » Il poursuit son travail avec d'autres séries, « Monuments » [1999-2201], « Landscaping » [2002] ou tout récemment « Melting Point » [2008]³⁶.

La photographie numérique : évolution ou révolution ?

Faute de pouvoir s'en remettre à des prescriptions précises, les équipes d'Inventaire qui conduisent des études urbaines se nourrissent donc de ces différents regards qui les aident à bâtir le leur. Dans cette approche, le passage à la photographie numérique représente un atout, bien qu'elle comporte également quelques risques qu'il s'agit de ne pas négliger.

En premier lieu, la notion de fichier original. Pour l'Inventaire, l'unité documentaire photographique est le support, c'est-à-dire le phototype (négatif ou positif) obtenu après exposition et traitement d'une couche sensible pour l'argentique, ou le fichier numérique, obtenu par l'appareil de prise de vue numérique³⁷. Le projet de livret de prescriptions de 2004 tentait d'instruire la question de « l'authenticité du document informatique » en indiquant l'importance d'« insister dès à présent pour que le fichier d'origine soit protégé et reste comme un dernier recours. Il ne faut retravailler que des copies ; seul un double peut-être retouché, il peut alors figurer dans les banques d'images ou être transmis à l'imprimeur » ; et plus loin,

« la crédibilité du document dépend désormais de la garantie que fournit l'opérateur ou l'établissement qui détient l'image source. Il convient de protéger la prise de vue brute, dépourvue de toute intervention. » Effectivement, en second lieu, la manière d'envisager la retouche se révèle cruciale avec le numérique car l'impact de l'empreinte sur le film n'existe plus, le lien entre l'objet et sa représentation devient plus aléatoire. En Île-de-France, comme dans les autres régions passées à la prise de vue numérique, les tâtonnements en la matière révèlent l'ampleur du débat qu'il conviendrait d'arbitrer par de nouvelles prescriptions. Ces tâtonnements conjuguent des difficultés technologiques et des évolutions professionnelles. Difficultés technologiques : les nouveaux outils ou les formats de fichiers

L'immatérialité du territoire.
Maisons-Laffitte (78), ses
écuries, son hippodrome...
et ses entraînements dans
le parc au petit matin.
Cliché J.-B. Vialles, 1999.



présentent encore des imperfections, des bugs, voire des incompatibilités rédhibitoires. Évolutions professionnelles : pourquoi le photographe qui utilisait autrefois une chambre photographique pour « redresser » un édifice n'utiliserait-il pas aujourd'hui son ordinateur et un logiciel de retouches d'images ? Et dans la foulée, quel est alors le fichier informatique devant être archivé, celui sorti de l'appareil ou celui retravaillé ? En d'autres termes, l'excellence de la qualité de la prise de vue, prescrite depuis l'origine à l'Inventaire et orgueil des photographes, doit-elle toujours être de mise ? La maîtrise des outils informatiques et de traitement de l'image doit-elle compléter des compétences plus traditionnelles ? Peut-elle ou risque-t-elle de les remplacer bientôt ? Enfin, les problématiques de conservation et de pérennisation des fichiers informatiques constituent un enjeu fondamental pour nos services qui devront trouver les moyens pour relayer le papier neutre et la chambre froide qui protégeaient les phototypes argentiques. Rappelons que le poids d'un fichier produit par un appareil numérique professionnel de 39 millions de pixels représente de 50 à 80 méga octets.

Toutes ces questions méritent d'être abordées et très rapidement débattues car la première facilité et l'immense avantage du numérique est de permettre la multiplication des clichés pour un même objet étudié. Le temps de traitement au retour du terrain s'en trouvant d'autant multiplié, les équipes d'Inventaire doivent désormais effectuer un tri draconien parmi toutes les images produites. Elles peuvent s'autoriser en échange des tâtonnements, des expériences ou des essais pour le plus grand bénéfice de la qualité et de la pertinence du discours photographique. Ainsi, la photographie d'Inventaire devient-elle déjà essentiellement une photographie numérique.

Conclusion

Le chercheur et le photographe construisent *in situ* un propos à quatre mains – et quatre yeux – qui trouve son premier développement dans le dossier d'Inventaire où les textes et les images – qu'il s'agisse de photographies « preuve », de photographies « explication » ou de photographies « interprétation » – se complètent et s'éclairent. L'importance de leur étroite collaboration trouve son aboutissement dans la publication traditionnelle ou numérique. Peu importe la collection, un volume ne sera pleinement réussi que s'il présente une bonne iconographie, bien imprimée et valorisée par une mise en pages appropriée. Il est nécessaire que les compétences techniques, l'œil, la sensibilité du photographe puissent s'y exprimer pleinement dans l'intérêt du propos. De récents titres (par exemple les « Images du patrimoine » sur le paysage industriel de la Basse-Seine publiées par le service de Haute-Normandie) attestent même qu'un véritable projet photographique peut émaner de nos ouvrages pour le plus grand bénéfice du sujet traité. Néanmoins, les publications papier ne doivent pas servir de caution qualitative qui



Les paysages d'un territoire,
Seine-Amont (94).
Clichés S. Asseline, 2008.

autoriserait à négliger les publications numériques. Aujourd'hui, les images de l'Inventaire consultables sur Internet sont 500 fois plus légères que celles produites numériquement par les photographes. C'est dire la médiocrité de l'illustration proposée aux internautes. Un des enjeux fondamentaux du dossier électronique d'Inventaire en cours d'élaboration est d'ores et déjà de traiter plus dignement les images que nous produisons dans l'intérêt de nos différents publics.

La photographie d'Inventaire s'est construite autour de normes édictées par des spécialistes. Cependant, depuis l'origine, elle évolue dans un mouvement de balancier allant des expériences conduites par les praticiens sur le terrain à ces normes et leurs mises à jour. Cette autre approche croisée, entre pratique et théorie, confirme la spécificité et la richesse d'un service aux compétences multiples qui se donne les moyens de les faire fructifier. En matière de photographie du territoire, pour le moment, faute de pouvoir s'en remettre à des prescriptions précises, les équipes d'Inventaire se nourrissent donc de différents regards qui les aident à bâtir le leur. Elles sont amenées à conduire leurs propres expériences et chacune d'entre elles apporte sa pierre à la réflexion commune qui se construit et s'enrichit au fil des nouveaux terrains. Le chercheur se trouve devant la double difficulté d'appréhender de nouveaux sujets d'étude sans véritablement savoir en outre comment les archiver puis les expliquer photographiquement. Le rôle du photographe, sa capacité d'interprétation, ses intuitions, son talent deviennent primordiaux. Dans l'indispensable binôme qu'il forme avec le chercheur, il apparaît plus que jamais comme une force de proposition fondamentale. Sa sensibilité, son regard, non seulement deviennent indissociables de l'étude scientifique, mais ils l'enrichissent. La démarche plastique, peut-être trop pudiquement évoquée à l'Inventaire jusqu'alors, prend toute sa dimension. L'illusion d'un vrai photographique, encore plausible pour certaines typologies d'œuvres, perd toute crédibilité. Moins que jamais, la photographie ne se résume à un document ; il s'agit désormais de produire des images dont la valeur d'expression correspond au propos souhaité.

Stéphane Asseline et moi-même conduisons actuellement une étude territoriale expérimentale (sur douze communes de la banlieue sud qui font l'objet d'une Opération d'Intérêt National baptisée Orly-Rungis-Seine-Amont) et nous nous interrogeons sur sa restitution photographique. En 2003, Gabriele Basilico est retourné à Beyrouth, chargé par une revue d'architecture de documenter la reconstruction du centre-ville. Reprenant le même parcours qu'en 1991, il a cherché les mêmes points de vue afin de souligner les changements intervenus. Lorsqu'on lui a demandé ce qu'il pensait de cette reconstruction, il a expliqué : « Je ne cherche pas, à travers mes photographies, à exprimer un jugement sur l'architecture d'une ville. Cela ne m'intéresse pas de dire si une ville est belle ou laide, ni si son architecture est de qualité ou non. Ce qui m'intéresse, c'est la vie en commun et le cadre existentiel des êtres humains³⁸. » Nous nous reconnaissons dans ces quelques phrases qui représentent notre approche de la photographie de territoire.

38. Gabriele Basilico, *Beyrouth 1991* (2003), Paris, Le Point du Jour Éditeur, 2004.

DÉBAT

Cécile DUPRÉ

conservateur, Conservation des œuvres d'art religieuses et civiles, Ville de Paris

Merci pour cet exposé en binôme, c'est vraiment passionnant. Vous nous avez montré beaucoup de photos et je pense qu'on va arriver à une telle masse de photographies que pour leur conserver leur caractère informatif il faudrait peut-être être plus précis sur la datation : en plus de l'année, n'en vient-on pas à avoir besoin du mois, du jour, voire de l'heure de la prise de vue ?

Philippe AYRAULT

Dans ma présentation, la date a été omise volontairement, de même que je n'ai pas fait de commentaire de l'image. C'est un choix. Ce qui pouvait les dater, c'était le noir et blanc, c'était facile, on en fait de moins en moins aujourd'hui, Basilico lui-même a arrêté, mais jusqu'à il y a deux ou trois ans, il a continué à faire des photos en noir et blanc. Je voulais qu'on regarde la photographie sans données qui puissent la parasiter.

Sinon, les photographies à l'Inventaire sont évidemment toutes indexées par année. Mais il y a effectivement des métadonnées qui, aujourd'hui, avec le numérique, donnent l'heure, la date, la seconde même de la prise de vue et l'endroit.

Cécile DUPRÉ

La façon de travailler d'un point de vue documentaire à l'Inventaire a toujours été exemplaire. C'est la méthode par excellence, la méthode de référence pour la recherche et la conservation de cette documentation. Donc je sais bien que d'un point de vue des métadonnées, ces informations existent. Mais ce qui me trouble parfois dans certaines publications, et je ne parle pas spécifiquement des publications de l'Inventaire, mais des

publications patrimoniales au sens large, c'est que, comme on le disait tout à l'heure, parfois on ne dispose pour un élément patrimonial que d'une mauvaise photo, une vieille photo, une photo en noir et blanc, une photo parfois de non professionnels, seulement c'est la seule dont on dispose. Et elle est souvent confrontée à d'autres images dans d'autres chapitres, d'autres pages, dans une mise en pages qui la met à égalité avec des documents qui sont faits autrement, dans un autre contexte et surtout à des dates totalement différentes. Et cela n'est pas tout le temps précisé et donc l'idée de photographie représentative, je la trouve très juste et mais très juste dans ses limites. C'est-à-dire qu'une photographie est toujours représentative d'un élément à une date précise par un auteur donné.

Philippe AYRAULT

Juste une réflexion sur l'inflation des photos. Il n'est pas sûr que le numérique conduise à une inflation des images retenues. Il y a une inflation à la prise de vue bien évidemment. Ce qui offre un confort énorme pour le photographe parce qu'il peut tourner beaucoup plus autour de l'objet, simplement parce que l'image ne lui coûte rien au moment où elle est prise. En revanche, la sélection – donc le regard – est toujours aussi importante. Au final, pour nous qui sommes passés au tout numérique depuis un an seulement, il n'est absolument pas certain qu'on ait connu une inflation des clichés retenus.

Isabelle DUHAU

Je voulais revenir sur ce vous disiez sur la publication et la contextualisation des images. Les images à l'Inventaire ne vont jamais seules. Elles font toujours un tout avec les légendes et les commentaires du chercheur. Donc la contextualisation et la datation existent. Ce n'est peut-être pas toujours clair quand on fait une publication,

mais dans les dossiers, on essaie toujours de montrer des images anciennes ou des images qui justement apportent une chronologie à l'objet documenté.

Éric DESSERT

Je souhaiterais intervenir sur la conservation. Avec le virage numérique, la notion de conservation est à nouveau remise sur le métier. J'ose quand même dire que cette notion de conservation à l'Inventaire général n'est pas si ancienne que cela, puisque jusque dans les années 1980 nous conservions nos photographies dans des conditions quand même parfois assez rocambolesques. On conservait par exemple celles en noir et blanc dans des pochettes. Tout s'est développé par la suite et a nécessité un investissement extrêmement important.

Et pour l'image numérique, il se passe la même chose. De même vous avez évoqué la notion d'original, et il me semble que c'est à nouveau le même problème. Je crois qu'il est important de conserver la trace originale, c'est-à-dire le négatif pour l'argentique et ce que nous appelons dans notre jargon maintenant le master. Enfin, je sais que le master possède un format propriétaire selon lequel la photographie a été réalisée. Après, on le décline sous des formats, sur des plateformes beaucoup plus larges, on va dire internationales. Or le négatif, on peut le regarder même si il y a une panne de courant, on sort dehors et on le regarde, point barre. Mais on est obligé de faire le pari qu'on pourra toujours lire le master. Même si l'on peut travailler une image via l'ordinateur et la « tirer » [gardons le même vocabulaire] en format TIFF, c'est vraiment le minimum de garder le master quel qu'en soit le poids, tant pis. On garde le master et puis après on fait un TIFF, on essaie de le réduire, enfin toutes les déclinaisons possibles. Parce qu'on connaît très bien les soucis que peuvent apporter dans le cadre de publications les questions de ciel bleu ou des fils électriques. La notion de master est essentielle. Qu'on soit photographe professionnel ou pas, il faut absolument garder la trace.

Armelle MAUGUIN

photographe, conseil général du Val-d'Oise

Vous avez parlé du fait qu'on avait pris les photos en noir et blanc par souci de conservation à un moment donné, et que ça avait conditionné aussi notre regard. Je voudrais

savoir si l'on doit, en tant que photographe, s'inscrire dans le contemporain, c'est-à-dire faire de la photographie couleur ou numérique, ou si l'on doit continuer à s'inscrire dans un point de vue d'une photographie plus ancienne. Est-ce que je me fais bien comprendre ? Est-ce qu'on a le droit d'abandonner des pratiques plus anciennes ? Comment abandonne-t-on le noir et blanc par exemple sans souci ? C'est un questionnement.

Philippe AYRAULT

Cette question a fait l'objet de débats dans tous les services. Ce qui s'est passé, c'est qu'on a attendu qu'il y ait une qualité suffisante pour passer au numérique. S'est ensuite posée la question de la perte de l'original, même si on a le master, que l'on garde. Mais cela ne signifie pas nécessairement l'obsolescence des anciens médias. Lorsque nous avons besoin d'utiliser la chambre, nous continuons à faire nos photos en argentique, simplement parce qu'on n'a pas le matériel pour le faire en numérique. Peut-être que ça viendra. Mais ce qui se passe aujourd'hui, c'est que la production photographique et les flux photographiques ont changé. Alors qu'auparavant on photographiait pour l'avenir, c'est-à-dire en produisant une masse d'informations qui serviraient éventuellement, aujourd'hui, on travaille de plus en plus pour le présent, c'est-à-dire pour des demandes précises. On parlait de la commande, mais ces commandes nécessitent une certaine forme de contemporanéité dont on est obligé de tenir compte. Les flux numériques sont plus rapides, le numérique nous permet davantage ce flux tendu que l'argentique auparavant.

Armelle MAUGUIN

C'est aussi un appauvrissement du regard, du coup, que vous évoquez.

Philippe AYRAULT

Non, non je n'ai pas évoqué du tout un appauvrissement du regard. Ce qui se passe, c'est qu'il n'est pas neutre de passer du noir et blanc à la couleur. Le problème, c'est que maintenant on se dit : « Est-ce qu'on n'est pas en train de faire uniquement de la carte postale ? » C'est la question de Dunkerque. Nous, on travaillait en ekta, pas en négatif. Et l'ekta, quand on sort ici en Île-de-France et qu'il pleut, est absolument peu valorisant.

Donc on sortait quand il faisait beau. Mais c'est en train de changer avec le numérique, puisque le numérique a une réponse plus douce, qui se rapproche du négatif.

On a donc attendu que les appareils photo aient une définition suffisamment grande pour avoir une technique équivalente à celles des outils avec lesquels on travaillait avant. Aujourd'hui, on a un confort supérieur puisque d'une part on a directement la visualisation de ce qu'on a fait, sans attendre le développement, et d'autre part on peut multiplier les prises de vue sur le terrain. Si on ne le faisait pas, c'était pour des raisons de budget. Avant, ça coûtait cher alors que maintenant ça ne coûte plus rien.

Jean-Pierre VALLAT

professeur à l'université Paris 7

Je voulais revenir sur ce qui a été dit sur la retouche et l'authenticité. Je ne vois pas beaucoup la différence avec l'argentique ou les photos du XIX^e siècle parce que, quand on regarde les séries de clichés, les originaux et les photos publiées, on se rend bien compte que la retouche a toujours existé dès l'origine de la photo. J'ai par exemple récemment travaillé avec des sociologues sur la retouche des chaussettes de petites filles chez Doisneau. Il a remonté toutes les chaussettes des petites filles : elles sont donc toutes bien droites et elles tiennent comme s'il y avait des porte-jarretelles.

Isabelle DUHAU

La différence c'est que nous, à l'Inventaire, ce n'est pas le tirage retouché qui est notre source fondamentale. C'est la prise de vue originale, et là les chaussettes sont sur les chaussures. Effectivement, après on peut remonter les chaussettes, les faire rouges, bleues, vertes. L'important, c'est la prise de vue originale. Avec le numérique, si l'on ne conserve que les chaussettes remontées, on n'a plus l'état original, et ça c'est une vraie question qui nous travaille à l'Inventaire, parce que c'est une remise en cause d'une pratique de la prise de vue comme preuve.

Jean-Pierre VALLAT

Autre question qui concerne un certain nombre de photos présentées par Isabelle Duhau que je trouvais tout à fait remarquables et passionnantes. Si je ne prends que

la dernière, la question que je me pose, c'est : Quelle est la spécificité du photographe d'Inventaire dans ce qui est photographié du territoire ? Parce qu'il pourrait s'agir d'une photo de sociologue ou de géographe. Dans cette dernière photo par exemple, ce qui est intéressant, c'est la relation entre l'avion, la cabane, le pavillon et le jardin ouvrier : Qu'est-ce qui est patrimoine ? Qu'est-ce qui va à l'Inventaire ? Est-ce que la totalité y va ? Donc, pour qui est cette photo ?

Isabelle DUHAU

Ça, je pourrai vous répondre quand j'aurai terminé l'étude du territoire de Seine-Amont. Ça fait quelques mois qu'on a commencé avec Stéphane Asseline. On parcourt ce territoire et on essaie de le comprendre, de le digérer un peu, et justement de trouver les outils et le langage pour le restituer. Notre réflexion est en cours d'élaboration. Je pense que cette photo restera, parce qu'elle est quand même très forte. Vous avez vu beaucoup de photos de Seine-Amont dans les présentations qu'on vous a faites et de Juvisy que Philippe Ayrault a étudié avec Antoine Le Bas. Ce sont les deux principaux terrains sur lesquels on s'interroge vraiment en matière de restitution d'histoire du territoire, et donc de photographie du territoire.

Arlette AUDUC

Je pense qu'il n'y aurait pas eu cette journée d'étude s'il n'y avait pas eu ce type de photos et les questions qu'elles posent. Et pour le moment, nous n'avons pas de réponse à votre question. Elles s'élaborent sur le terrain et aujourd'hui avec vous aussi.

Sophie DRANSART

chargée de mission Patrimoine au Parc naturel régional de la haute vallée de Chevreuse

Et vous écoutant, je me demandais si ce passage de l'édifice au territoire ne requestionnait pas finalement les missions du service de l'Inventaire ? Et si, finalement, au travers des photos que vous avez montrées, on ne passait pas de la connaissance à l'interprétation ? C'était assez facile de photographier l'objet seul, sans trop de contexte ; or, aujourd'hui, dans les photographies que vous nous avez montrées, concernant les paysages et les grands ensembles, vous photographiez un contexte

qui induit plusieurs niveaux de lectures, plusieurs discours possibles. Ce qui fait qu'on touche à la notion d'aménagement, d'urbanisme, qui dépasse les missions premières de l'Inventaire, qui, comme on l'a rappelé, sont des missions de connaissance et de conservation de la mémoire. Comment arrivez-vous à articuler cette nouvelle donne qui apparaît à travers ces photos ?

Philippe AYRAULT

D'abord, on continue à faire de la photographie d'édifices, d'objets, cela n'a absolument pas changé. On continue à faire ce que l'on faisait, en partant de prescriptions établies, et toujours en dialogue avec le chercheur. Ce qui a été abordé tout à l'heure, c'est une extension du champ de la recherche, où effectivement le contexte commence à prendre de plus en plus d'importance. Parce qu'il y a des demandes différentes sur la transformation, sur la sédimentation du territoire. Et ce n'est pas simple parce que là, singulièrement, on manque de vocabulaire. C'est pour cela qu'on peut être amené à chercher ce vocabulaire ailleurs ou à adopter des vocabulaires qui ont été déjà éprouvés par différentes démarches photographiques, par d'autres photographes, pour essayer de comprendre ce qu'on a sous les yeux. On va continuer à prendre l'édifice. Ce qui est peut-être plus simple parce que c'est normé, parce qu'on a l'habitude, parce qu'on sait comment prendre un édifice. On sait faire de la photographie représentative à un moment donné, on sait aller vers le détail. Mais plus on se recule, plus on met de choses à l'intérieur du cadre et plus il y a d'objets qui commencent à signifier. Parce que lorsqu'on reste fixé sur l'édifice, on lui donne moins de sens que si on se recule et qu'il y a deux barres d'immeubles derrière. Cela veut dire que c'est la relation entre les deux qui fait sens, là où avant on se contentait de décrire.

Tout ça pour dire que pour l'instant, c'est plus difficile, mais en même temps plus passionnant parce que cette élaboration-là est en cours. Moi, je ne sais pas prendre un carrefour en photo. Donc je suis obligé d'aller chercher vers ceux qui l'ont fait pour voir comment ils faisaient. Comme lorsqu'on étudie les réseaux, les voies ferrées avec Antoine Le Bas, comment aussi saisir le mouvement ? Comment montrer le bâti en périphérie de ces voies-là ? Ce sont des questions qui n'ont pas de réponse, pour nous en tout cas, pas de réponse complè-

tement normée et figée en photographie. Cela ne veut pas dire qu'il ne faut pas trouver des normes, mais il faudra peut-être à un moment donné que nous-mêmes on se concerte pour pouvoir produire quelque chose qui fasse émerger des typologies. On adore ça. On savait le faire. Là, on ne sait plus. On ne sait plus parce que la typologie du changement, nous la découvrons. C'est passionnant. Et puis vous parliez de photo sociologique, ethnologique, effectivement, la transdisciplinarité finit par nous toucher.

Isabelle DUHAU

Je voulais juste ajouter une petite chose. C'est vrai qu'une des missions l'Inventaire est une mission de connaissance ; mais l'Inventaire a toujours eu pour mission de faire connaître et il a toujours eu finalement, quand on regarde les choses sur la durée, besoin de photos explicatives, de photos qui donnent à comprendre et de photos qui interprètent. Je crois que la difficulté aujourd'hui, c'est que ce sont les objets d'étude qui ont évolué, qui font que la photo que l'on savait bien faire, y compris la photo interprétative d'il y a vingt ans, ne convient plus pour ces nouveaux objets. Aujourd'hui, il faut inventer de nouvelles photos.

Arlette AUDUC

Je terminerai juste avec ce qui vient d'être dit. Je n'ai pas du tout l'impression dans ce que l'on a vu que nos missions aient changé. Par contre, ce qui a évolué, ce sont les objets sur lesquels on travaille. Et même si l'on continue à travailler sur des objets traditionnels, on les aborde par la prise en compte du territoire. Mais ce sont des questions qui se sont posées chaque fois que la notion de patrimoine s'est élargie. Elles se posent différemment à chaque fois et nous avons des réponses nouvelles à donner. Et c'est vrai que c'est inconfortable mais terriblement excitant pour des photographes et pour des chercheurs de l'Inventaire. N'oublions pas que nos normes, nos typologies, nos vocabulaires bien établis, c'est nous qui les avons établis au fur et à mesure et nous continuons. Mais on n'est pas dans un changement de mission, on est toujours dans la même mission de connaissance et de transmission de cette connaissance. Simplement, et c'est la difficulté, avec un élargissement du champ patrimonial.

Intervenants

Marie-Jeanne DUMONT, chef du département
d'histoire de l'architecture et d'archéologie
de Paris, secrétaire générale de la Commission
du Vieux Paris

Raphaële BERTHO, photographe, doctorante
Laurence RENARD, chargée de mission Paysage
au Parc naturel régional de la haute vallée
de Chevreuse

Gérard DALLA SANTA, photographe

Après-midi du 2 décembre 2008

Le territoire photographié

La photographie du patrimoine parisien à la Commission du Vieux Paris

Marie-Jeanne Dumont

Du territoire au paysage, la Mission photographique de la DATAR et l'Observatoire photographique du paysage

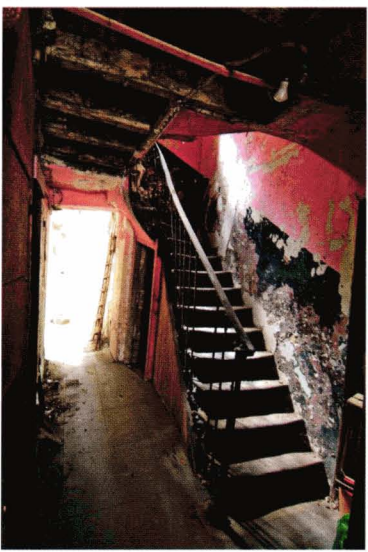
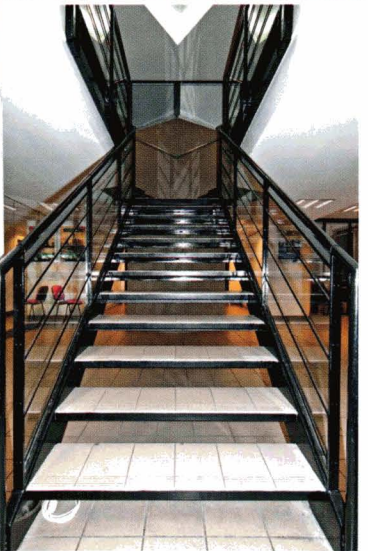
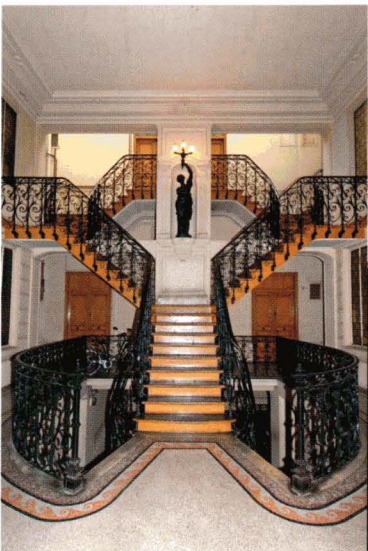
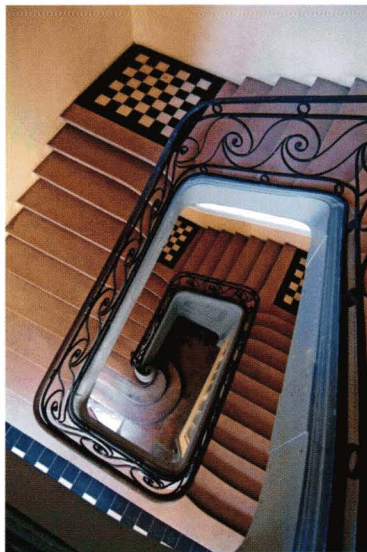
Raphaële Bertho

Débat

L'Observatoire photographique des paysages :
un outil pour révéler le territoire et ses transformations

Laurence Renard et Gérard Dalla Santa

Débat



La photographie du patrimoine parisien à la Commission du Vieux Paris

Marie-Jeanne Dumont

*chef du département d'histoire de l'architecture
et d'archéologie de Paris, secrétaire générale
de la Commission du Vieux Paris*

La façon de concevoir et de pratiquer la photographie à la Commission du Vieux Paris est directement liée à la diversité des missions qui lui sont confiées ou qu'elle entend assumer, comme à l'ancienneté de cette institution. Notre département n'est pas seulement un service d'inventaire du bâti parisien, choisissant des édifices en nombre limité et les documentant avec tout le scrupule de la recherche scientifique, mais aussi un service de protection du patrimoine, appelé à instruire un très grand nombre de dossiers de demandes de permis de démolir dans les délais très serrés définis par le code de l'urbanisme. La Commission du Vieux Paris assume donc aussi bien des missions qui s'inscrivent dans le court terme de la programmation et de la construction que dans le long terme de la connaissance historique. Elle est en permanence tendue entre le militantisme patrimonial dans ce qu'il peut avoir de plus engagé et l'érudition dans ce qu'elle peut avoir de plus désintéressé ou désactualisé, entre les durées des mandatures politiques et les exigences de programmes de recherches scientifiques à long terme, dans une situation qui peut parfois être acrobatique.

Pour comprendre cela, il est nécessaire de revenir sur l'histoire de l'institution. La Commission du Vieux Paris est née en 1897. Elle a 110 ans. Personne ne saurait dire exactement combien de photos elle conserve, mais ce doit être de l'ordre de 400 000. Parmi toutes ces images, 8 000 ont pour support des plaques de grand format, couvrant les vingt premières années d'existence de la Commission, ce qui représente approximativement 400 plaques par an. Les supports ont ensuite évolué, les formats se sont réduits, les films ont remplacé les plaques

de verre, la couleur a remplacé le noir et blanc. Plus récemment, on est passé de l'argentique au numérique, avec l'inflation d'images que peuvent causer la facilité et l'apparente gratuité de celles-ci. Notre service compte aujourd'hui trois photographes à plein temps. Depuis le passage au numérique, ils réalisent chacun environ 800 photos par mois, soit un total de 25 000 photos par an. Aux vues photographiques architecturales s'ajoutent les diapositives de présentation en séance. Chaque photographie jugée importante était contretypée pour être présentée lors des séances de la Commission du Vieux Paris, ce qui en a démultiplié encore le nombre. Nous avons également des collections patrimoniales qui représentent un peu toutes les techniques de la photographie, quelque chose d'assez vertigineux qui pose le problème de la capacité de stockage de ces fichiers, et nous pose des problèmes avec les services de l'informatique de la Ville de Paris, qui sont très mécontents de l'importante mémoire qu'exige la conservation de ces documents.

Si la Commission du Vieux Paris a été créée, ce n'est pas tant en réaction aux démolitions de l'époque haussmannienne qu'à celles de la Commune, et non pas tant à cause des démolitions proprement dites que du sort fait aux ruines des édifices incendiés. Des bâtiments réparables, comme le palais des Tuileries, ont finalement été détruits et leurs vestiges réduits en fragments, vendus aux enchères, dispersés. Les colonnes de Philibert Delorme ont servi à construire des châteaux, à orner des jardins, des musées, ou se sont retrouvées chez des collectionneurs étrangers, notamment prussiens, ce qui semble avoir causé beaucoup d'émotion et de trouble parmi les défenseurs du patrimoine, au point de susciter un mouvement d'opinion qui s'est concrétisé par la création d'associations. Le groupement principal des années 1880 fut la Société des amis des monuments parisiens, dont les campagnes médiatiques se focalisèrent sur les travaux du métropolitain : Paris allait connaître une nouvelle campagne de modernisation, le Vieux Paris serait à nouveau menacé, des démolitions étaient inévitables : il fallait se mobiliser.

L'autre facteur déclenchant fut la libéralisation du droit d'association et tout le mouvement de revendication municipaliste, si fort dans les années 1900. La Ville de Paris décida en 1897 de se doter d'une commission chargée des questions de patrimoine. Le Paris souterrain est le premier concerné par les travaux de la Commission du Vieux Paris, qui suit attentivement les fouilles archéologiques menées à cette occasion. Tout de suite apparaît l'idée de conserver des témoignages graphiques de Paris, à la fois le Paris archéologique (qui disparaît par principe, car dès qu'on creuse une tranchée, on exhume, on étudie mais aussi on détruit) comme le Vieux Paris, menacé par l'aménagement urbain. Se met en place une politique jouant des divers médias, la photographie bien sûr, mais aussi le dessin, l'aquarelle, voire la peinture à l'huile. Il y a des membres de la Commission pour dire que la peinture à l'huile n'est pas le médium le plus adapté, mais on fait néanmoins réaliser quelques tableaux. On va créer une mission photographique patrimoniale conçue sur le modèle de ce que faisait déjà Atget. Mais Atget n'a pas été

retenu comme photographe de la Commission du Vieux Paris, probablement pour des raisons financières, quoique Atget se soit fait conseiller par des membres de la Commission du Vieux Paris, comme Marcel Poëte. Il n'y a d'ailleurs pas de photographe officiel, il y a des commandes passées à divers photographes.

Comme Atget photographiant la réalité urbaine et patrimoniale de Paris, y compris les démolitions, le Paris des périphéries, le Paris pauvre, le Paris rural et même les habitants les plus pauvres de Paris, les clochards, les sans-abri, comme les explorateurs de la mission Albert Kahn prenant les premiers clichés en couleurs du monde, et notamment du Vieux Paris, la Commission du Vieux Paris se lance dès 1898 dans tout un programme d'enregistrement de la vie parisienne. Elle fait appel à divers photographes dont un semble avoir été beaucoup plus sollicité que d'autres, Charles Lansieaux. De ce Lansieaux, contrairement à Atget, on ne sait pas grand-chose, juste qu'il a d'abord exercé la profession de géomètre. On ne connaît même pas son visage, si ce n'est dans le reflet d'une vitre, sur une photo de détail architectural. On le voit peut-être aussi parmi les personnages figurant sur des photos de paysage urbain, mais nous n'en avons aucune certitude.

Regard des eaux. Chemin
de Rungis, Fresnes (94).



Avec Lansieaux, on a déjà une très bonne idée de l'acception qu'on a cherché à donner à l'expression « Vieux Paris » et de l'ambition du projet patrimonial de la Commission du Vieux Paris. Une acception bien éloignée, voire antinomique de la réalité, de la pratique des Monuments historiques. Si l'expression « Vieux Paris » a un sens, c'est par opposition à celle de « Monuments historiques » : ce n'est pas historique, c'est seulement ancien ou vieux. Ce ne sont pas des monuments, c'est toute la réalité urbaine. Et cette réalité urbaine est l'objet d'une passion universelle, aboutissant à la définition d'une nouvelle science dans les années 1900-1910 : l'urbanisme. Le néologisme date de 1910 en langue française. Il connaît une consécration professionnelle en 1913 avec la création de la Société française des architectes urbanistes. Mais l'urbanisme, c'est la discipline reine des années 1900, objet de dizaines de congrès internationaux, de publications et d'expositions, de concours pour l'extension de toutes les capitales d'Europe, concours pour l'extension de Paris. Dès les années 1910, Paris réfléchit aux modalités d'un concours consacré à son aménagement puis en confie la documentation préliminaire à Marcel Poète et Louis Bonnier, tous deux membres de la Commission du Vieux Paris et pour le second, chef des services techniques d'architecture et d'esthétique de la Ville de Paris. On comprend mieux, si l'on réfléchit à ce lien avec l'urbanisme parisien, l'extension extraordinaire et particulièrement moderne qui est faite de la notion de patrimoine à travers cette collection photographique. Ce ne sont pas seulement les monuments historiques qui sont photographiés, ce sont les rues de Paris, quelles qu'elles soient, du centre ou de la périphérie, les bâtiments parisiens, les grands monuments, les hôtels particuliers naturellement, mais aussi les petits équipements de quartier, des ateliers, des usines, des écuries, des marchés, les ordonnances urbaines, des plus monumentales aux plus simples. Ces reportages décrivent une réalité urbaine qui englobe, par exemple, le problème de l'envahissement des rues par l'affichage publicitaire, problème qui préoccupe tant les associations de défense du patrimoine à l'époque.

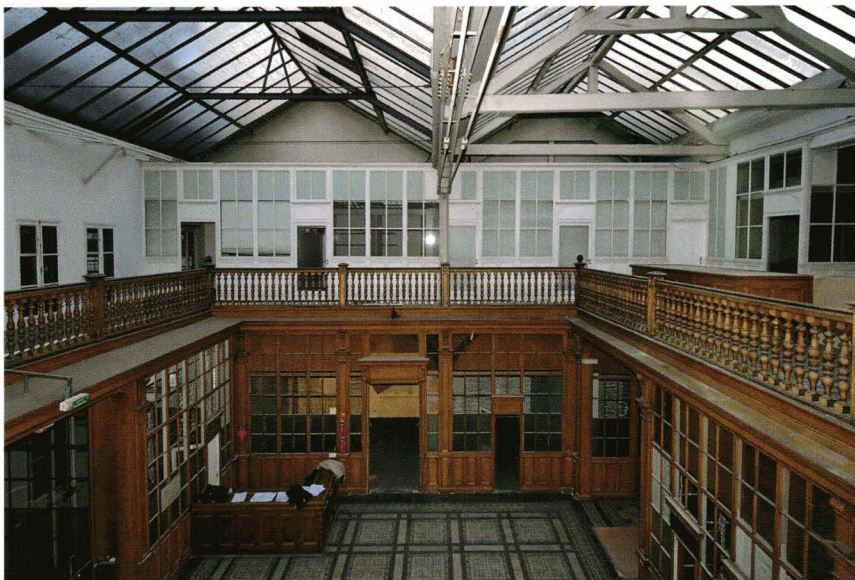
Les 8 000 plaques photographiques du fonds ancien de la Commission évoquent une grande variété de sujets : le paysage fluvial, le Paris moderne au temps de la politique des concours de façades lancés par la ville dans les années 1896, dont le boulevard Raspail avait été l'illustration, les œuvres de l'Art Nouveau le plus échevelé, les grands magasins, la Samaritaine apparaissant après démolition de l'îlot qui bordait la Seine, les usines les plus récentes... Tout ceci fait l'objet d'une politique de publication très soignée à travers une série de procès-verbaux annuels illustrés par ces photographies ; une démarche très systématique, jamais interrompue, quoique les objectifs aient changé depuis.

En 1916, le désœuvrement de la guerre aidant, Louis Bonnier, qui dirigeait les services techniques de la préfecture et qui par ailleurs était membre de la Commission du Vieux Paris, décidait de systématiser la notion d'inventaire du bâti parisien pour faire ce que l'État à l'époque ne faisait pas, à savoir un inventaire supplémentaire des monuments historiques. Il crée le Casier archéologique,



Maison de Danton,
détail du portique.
Fontenay-sous-Bois (94).

artistique et pittoresque des maisons de Paris. Il se lance dans des séries de tournées à Paris pour faire cet inventaire, conservé et archivé sur le modèle du Casier sanitaire des maisons de Paris, avec des chemises spéciales, où étaient insérés un plan de la parcelle concernée, quelques notes et, au minimum, une photo. Parfois, le dossier peut s'augmenter de toutes sortes de lettres administratives concernant les démarches effectuées pour la protection de l'immeuble, des documents d'érudition, de photos tirées d'ouvrages. La dimension est donc tout à fait variable, mais il y en a un peu plus de 3 000, qui constituent le premier inventaire du bâti parisien. Curieusement, cet inventaire n'a pas encore fait l'objet d'une étude approfondie. Il n'en reste pas moins qu'il s'agit d'un ensemble capital pour comprendre les politiques patrimoniales au ^{xx}e siècle.



Les entrepôts de Baccarat.
30 bis, rue du Paradis, 75010.

Forte de son expérience, la Commission du Vieux Paris obtient en 1920 d'étendre cette démarche à la banlieue et fait un premier inventaire des communes du département de la Seine avec nouvelles tournées et campagnes photographiques. Cet inventaire est frappant par le caractère extensif donné à la notion de patrimoine, par la diversité des typologies retenues, qui vont du paysage agricole, des lieux de mémoire – tels que la maison de Danton ou celle de Sade – et puis l'architecture bourgeoise suburbaine, les châteaux laissés à l'abandon pendant la guerre, les nouvelles opérations de logement social telles que les cités-jardins, les églises, les vieilles fermes, etc. Il comprend également les ouvrages d'art les plus modernes, comme les hangars à dirigeables construits par Freyssinet à Orly. Il semblerait que cette politique d'inventaire et de photographie ait changé au milieu des années 1930, sans que les raisons en soient clairement connues. En tout cas, la photographie perdra dans les années 1930 cette qualité, et le casier archéologique ce caractère systématique des débuts.

Depuis la création de la Commission du Vieux Paris, les formalités en matière d'urbanisme ont beaucoup changé, se sont complexifiées, jusqu'à une très récente réforme du permis de construire. Depuis 1970, l'institution d'un permis de démolir a mis la Commission du Vieux Paris en plein cœur de la procédure administrative dans la mesure où il a été décidé qu'elle serait saisie de tous ces dossiers. Ils représentent une quantité variable selon les années et les saisons, mais sont aujourd'hui en moyenne cent par mois. Ils font tous l'objet d'un examen, et une partie non négligeable fait l'objet d'une visite avec photographie. Tout bâtiment appelé à être démolir est photographié, quand bien même il serait en ruine.

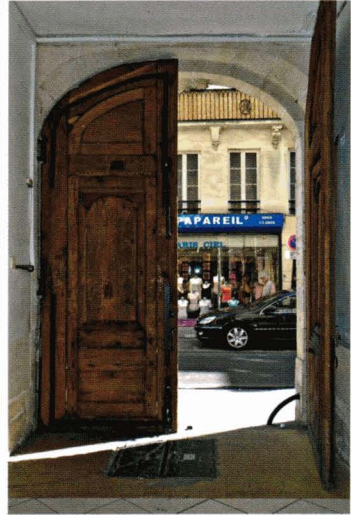
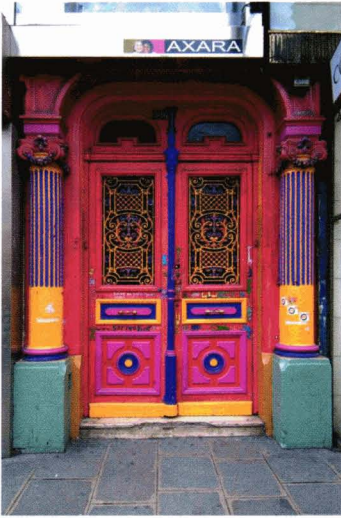


Tout bâtiment qui fait l'objet d'un projet qui va en altérer les dispositions originelles également, puisqu'il faudra alors expliquer le cas en séance. D'où une démultiplication des photographies, accentuée encore depuis le passage de l'argentique au numérique, qui en change bien évidemment la nature et la qualité. Nous aussi faisons des photos « moches », pour reprendre l'expression utilisée par un autre intervenant, et nous en faisons beaucoup. Mais nous faisons également de très belles photos et nous sommes conscients que la beauté des documents participe du plaidoyer. Il y a là une forme de manipulation qui est problématique, nous en avons bien conscience.

Nous ne pouvons pas attendre que le temps soit au beau fixe pour faire nos visites et photographier les bâtiments. Il faut parfois opérer sous la pluie, par temps gris ou même plombé. Il faut aussi faire vite : le photographe n'a pas le temps d'installer un matériel d'éclairage, il ne dispose que du temps d'une seule visite, car le dossier passera en séance dès la semaine suivante. Parfois trois ou quatre visites auront lieu dans la journée. Il faut donc faire très vite, et l'on n'a pas toujours le temps de choisir le meilleur point de vue. Voici quelques exemples de ces reportages faits jour après jour. Ce sont des immeubles vidés de l'intérieur

Structures.





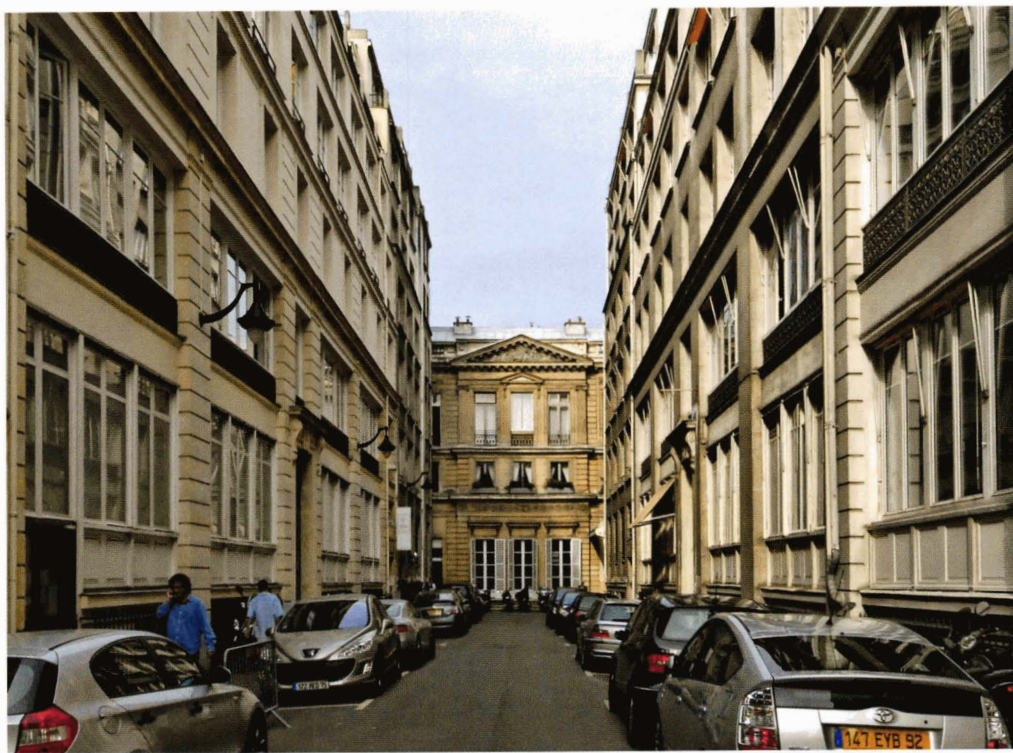
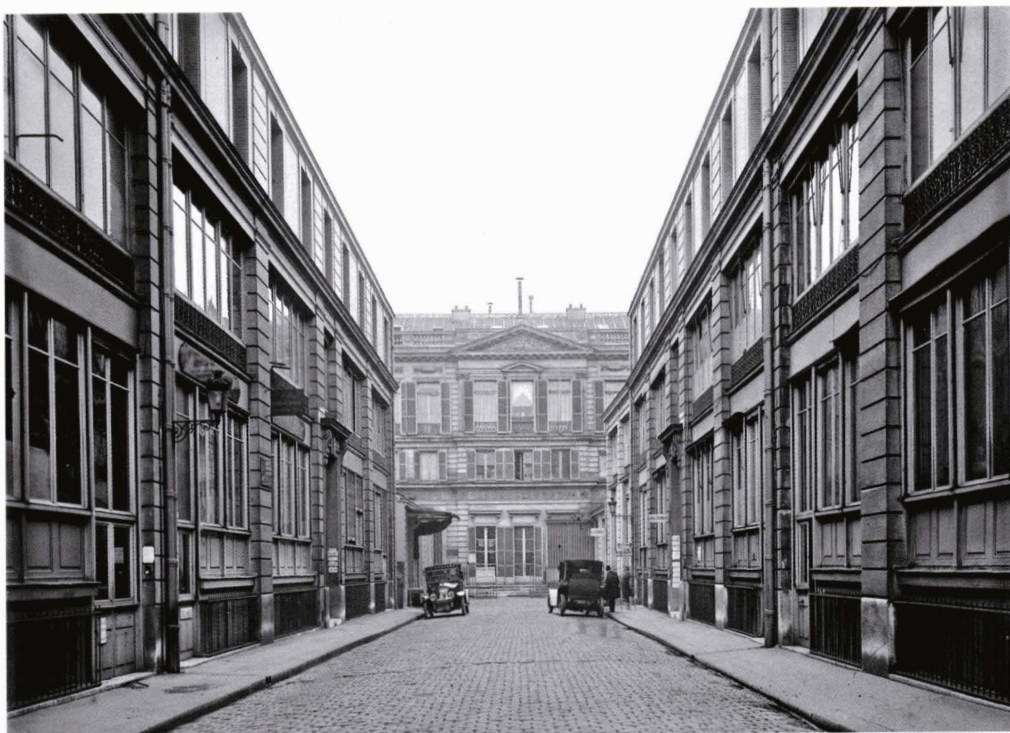
Portes.

par des opérations dites de « façadisme », des immeubles vides en attente d'un propriétaire et d'un projet (comme le site ancien des établissements Baccarat), des immeubles insalubres en attente de démolition ou de réhabilitation, des hangars voués à disparaître bien que leur qualité et leur flexibilité les désigneraient plutôt à des réutilisations, etc. Ces visites sont l'occasion de découvertes architecturales quasi quotidiennes. Dans des périmètres clos, dans des cœurs d'îlots, au fond de parcelles très profondes se trouvent parfois des bâtiments aussi remarquables qu'ignorés, y compris de l'érudition locale. En vrac : une extraordinaire chapelle des années 1960 dans un couvent du 16^e arrondissement, des maisons d'époque Henri IV dans le faubourg Saint-Antoine, une halle digne des grandes halles dont la succession a forgé le mythe héroïque de l'architecture moderne, appelons-la la halle des Batignolles, qui était restée cachée dans une emprise ferroviaire et dont la protection acquise sur le papier risque de se révéler bien délicate. Comme nous faisons des visites rapides, avant même parfois de connaître l'intérêt historique du site, il pourra arriver que nous ne fassions pas la belle photo, la photo définitive, celle qui portera la mémoire de l'édifice à travers les publications, quel que soit son devenir matériel. Il faudrait pouvoir retourner sur le site : le temps manquera, le propriétaire s'y opposera et l'on restera frustrés par une documentation imparfaite. C'est le lot de ceux qui travaillent dans l'urgence...

Une façon pour nous de réapprendre à travailler comme l'Inventaire, de réapprendre à faire de « belles photos », c'est de se donner des prescriptions photographiques. Je prends l'exemple d'une exposition dont l'initiative revient à Daniel Imbert, qui dirige la Conservation des œuvres d'arts religieuses et civiles de la Ville de Paris, mais dont la mission est limitée aux œuvres d'art civiles et religieuses. Cette exposition nous a obligés à travailler à partir de typologies fixées. Nous avons donc à notre tour ressorti le livre des Becher. Nous avons essayé non pas de faire pareil mais de tirer parti de nos collections, dans cet esprit systématique et typologique. Cela donne des choses extrêmement disparates, mais qui néanmoins entraînent une prise de conscience des typologies courantes du patrimoine parisien, même si l'on est très loin évidemment de l'esthétique des Becher. Voici quelques exemples d'escaliers, de portes d'immeubles, de fenêtres, de façades, de hangars regroupés dans un esprit systématique.

Une dernière manière pour nous aussi d'apprendre ou de réapprendre, de s'imprégner de cadrages plus classiques, plus patrimoniaux, c'est de retourner sur les mêmes lieux cent ans plus tard, à partir de notre fonds d'archives le plus ancien. C'est ce que nous sommes en train de faire en ce moment, en reprenant les plaques et en essayant de faire un cadrage aussi semblable que possible au cadrage des années 1900, pour enregistrer un peu les permanences ou les mutations du paysage parisien. Ce sera la matière, je l'espère, d'une future exposition, mais ça peut être aussi une tentative de retrouver les secrets de la photographie patrimoniale.

Avant-après :
cité Paradis, 75009.





Avant-après :
51, rue du Paradis, 75009.





Du territoire au paysage, la Mission photographique de la DATAR et l'Observatoire photographique du paysage

Raphaële Bertho

Photographe, doctorante

Pour prendre possession des territoires, l'homme dessine des cartes, des plans, privilégiant une vision aérienne qui lui permet de dominer les éléments. Mais pour comprendre le territoire, l'appréhender dans toute sa complexité, il lui faut l'arpenter et le regarder à hauteur d'homme. Quand à la fin du xx^e siècle le paysage français se transforme radicalement sous le coup des changements économiques et politiques, les autorités publiques missionnent ces artistes de l'espace que sont les photographes pour tenter de redéfinir ces territoires postindustriels. Devant l'impact de la globalisation, le développement de l'urbanisation et les ruines de la désindustrialisation, les photographes sont mis au défi de proposer de nouvelles représentations du paysage.

Le premier projet de ce type est lancé en 1984 par la DATAR qui crée la « Mission photographique de la DATAR ». Quelques années plus tard, au début des années 1990, un autre projet poursuit un objectif similaire, l'Observatoire photographique du paysage. Dans l'intention comme dans la forme, ces projets présentent beaucoup de points communs. Tous deux, en particulier, sont créés à l'initiative d'organes ministériels chargés de l'aménagement du territoire et désireux de rendre visible son évolution à travers la recherche de nouveaux points de vue. Afin de mettre en lumière cette volonté de réinvention du paysage français qui se manifeste dans les années 1980 et 1990, il est intéressant de comparer ces projets, les objectifs qui leur sont assignés et leur développement.

Des paysages sur commande

La Mission photographique dite « de la DATAR » a pour acte de naissance officiel le relevé des décisions du Comité interministériel d'aménagement du territoire du 18 avril 1983¹. Il s'agit donc avant tout d'un acte d'aménagement du territoire² dont l'objectif est de « représenter le paysage français dans les années 1980 ». En effet, selon l'un des directeurs de la Mission, Bernard Latarjet³, les moyens techniques et financiers dont disposent les services de l'État ne suffisent pas à assurer une « maîtrise collective de l'usage et des transformations du paysage⁴ », d'où la nécessité pour les acteurs techniques de s'intéresser à la dimension culturelle de leur activité. De même que Bernard Attali, délégué interministériel à l'Aménagement du territoire, déclare en janvier 1984 que la Mission n'est « ni un luxe ni un gadget », Bernard Latarjet refuse le simple exercice de style : « La photographie n'est pas pour nous un alibi. Nous ne sommes pas des technocrates frustrés culturellement qui nous faisons plaisir en utilisant un alibi technique pour entretenir une danseuse culturelle⁵. » Selon lui, l'aménagement du territoire ne peut se passer d'une véritable « culture du paysage », d'une « conscience collective de la qualité des paysages et des menaces qui pèsent sur eux⁶ ». Or cette conscience collective est, dit-il, presque inexistante au début des années 1980. « Ce n'est pas mon expérience photographique qui m'a conduit à émettre ce point de vue, mais mon expérience de technicien de l'aménagement du territoire. En fait les moyens juridiques et financiers ne suffisent pas⁷ [...] ».

De 1984 à 1988, la DATAR⁸ finance les travaux de vingt-huit photographes⁹, jeunes auteurs ou artistes confirmés, français et étrangers, sur l'ensemble du territoire français. Les campagnes de prises de vue, qui durent de quelques mois à plus d'un an, portent sur des sujets aussi divers que « les espaces du bureau et de haute technologie » [Christian Milovanoff], « l'exploitation agricole familiale dans la plaine de Mâcon » [Raymond Depardon] ou « la voiture » [Yves Guillot]. Ainsi, la Mission photographique de la DATAR donne lieu à plus de 200 000 prises de vue, parmi lesquelles les photographes sélectionnent près de 2 000 épreuves originales qui sont déposées en 1988 à la Bibliothèque nationale de France.

Dès 1989, une autre structure centralisée au niveau national, très similaire à celle de la DATAR dans ses ambitions et son mode de fonctionnement, est créée. Le Bureau des paysages lance un Observatoire photographique du paysage, dont la création est décidée lors du Conseil des ministres du 22 novembre 1989. Il est officiellement mis en place par Michel Barnier, ministre de l'Environnement, le 2 novembre 1994. De la même manière que pour la Mission photographique de la DATAR, l'équipe permanente est restreinte et se compose principalement de trois personnes : Caroline Stefulesco, chargée de mission au ministère de l'Environnement, Véronique Ristelhueber, documentaliste indépendante, et Daniel Quesney,

1. Relevé des décisions du Comité interministériel d'aménagement du territoire du 18 avril 1983, rédigé le 20 avril 1983 et diffusé le 9 mai 1983, article 3-7.

2. Voir sur ce point « Analyse de la genèse de la Mission photographique de la DATAR », Journée d'étude de l'ARIP du 3 juillet 2008 in *L'Établissement de la photographie dans le paysage culturel français (1969-1981)*, www.arip-photo.org.

3. Bernard Latarjet est ingénieur du Génie rural des eaux et forêts, en poste à la DATAR de 1976 à 1985, initiateur et responsable de la mission en codirection avec François Hers, photographe, qui assure la direction artistique et technique.

4. Patrick Roegiers, « Douce France » in *Révolution*, n° 266, avril 1986, p. 36-40, entretien avec Bernard Latarjet.

5. *Ibid.*

6. *Ibid.*

7. *Ibid.*

8. Délégation à l'aménagement du territoire et à l'action régionale, organisme interministériel créé en 1963 et devenu Délégation interministérielle à l'aménagement et à la compétitivité des territoires (DIACT) en 2006.

9. Dominique Auerbacher, Lewis Baltz, Gabriele Basilico, Bernard Birsinger, Alain Ceccaroli, Marc Deneyer, Raymond Depardon, Despatin et Gobeli, Robert Doisneau, Tom Drahos, Philippe Dufour, Gilbert Fastenaeken, Pierre de Fenoyl, Jean-Louis Garnell, Albert Giordan, Franck Gohlke, Yves Guillot, Werner Hannapel, François Hers, Joseph Koudelka, Suzanne Lafont, Christian Meyen, Christian Milovanoff, Vincent Monthiers, Richard Pare, Hervé Rabot, Sophie Ristelhueber et Holger Trülzsch.

10. Selon le document

« L'Observatoire photographique du paysage. Programme », ministère de l'Environnement, direction de la Protection de la nature, Mission paysage, novembre 1994.

11. « Bilan d'activité 1992-1998 de l'Observatoire photographique du paysage », ministère de l'Environnement, direction de la Protection de la nature, Mission paysage, octobre 1998.

12. Raymond Depardon, Alain Ceccaroli, Sophie Ristelhueber, Dominique Auerbacher, Gérard Dufresne, John Davies, Thibaut Cuisset, Jean-Marc Tingaud, Anne Favrez et Patrick Manez, Gilbert Fastenaekens, Thierry Girard, Anne-Marie Filaire, Gérard Dalla Santa, Jacques Vilet, Claude Philippot et Jean-Christophe Ballot.

13. Vincent Guigueno, « La France vue du sol. Une histoire de la Mission photographique de la DATAR (1983-1989) » in *Études photographiques*, n° 18, 2006, p. 97-119.

14. Florian Charvolin et Philippe Veitl, « Les usages administratifs de la photographie de paysage. Une évaluation du cadrage politico-administratif du paysage », *Projet de recherche pour le ministère de l'Environnement*, université Jean Monnet Saint-Étienne et université Lumière Lyon 2, CRESAL-URA 899 du CNRS, 1995.

15. « Observatoire permanent du paysage », ministère de l'Environnement, direction de la Protection de la nature, Mission paysage, 14 février 1992.

16. « L'Observatoire photographique du paysage, mode d'emploi », ministère de l'Environnement, direction de la Protection de la nature, Mission paysage, janvier 1996, p. 15.

17. « Groupe de travail préparatoire à la mission », Archives de la Mission photographique de la DATAR, AN 20040212/01.

chargé de projet à la Cité des Sciences et de l'Industrie¹⁰. L'Observatoire est d'abord un outil créé par le ministère de l'Environnement pour permettre d'orienter les décisions des pouvoirs publics afin de pallier à la dégradation des paysages français. Il a pour vocation de « constituer un fonds de séries photographiques qui permettent d'analyser les mécanismes et les facteurs de transformation des espaces ainsi que les causes de ces modifications et le rôle des différents acteurs dans le processus. Il s'agit d'orienter favorablement l'évolution du paysage¹¹ ». Durant presque dix ans, de 1989 à 1998, l'Observatoire réalise seize campagnes photographiques¹² ou « itinéraires », développe une méthode d'observation photographique du territoire et contribue à la sensibilisation du public au paysage. Les images fournies par l'Observatoire diffèrent des informations cartographiques et statistiques traditionnelles par leur dimension « sensible ». Il y a là un héritage immédiat de la Mission photographique de la DATAR, premier projet depuis des décennies à faire confiance non plus à la photographie aérienne mais à des vues « piétonnes » pour rendre compte du territoire français¹³. Se confirme ainsi le passage d'une vision d'un territoire défini par son unité administrative ou spatiale à un paysage comme « lieu de convergence de pratiques d'aménagement¹⁴ ». L'aménageur tente de saisir la dimension culturelle du territoire en faisant appel à des « artistes photographes » reconnus dans le domaine du paysage¹⁵. Leurs clichés, parce qu'ils envisagent le paysage d'un point de vue indépendant de son « intérêt politique, économique ou technique¹⁶ », doivent ainsi permettre de le révéler dans sa dimension symbolique et esthétique.

L'ambition est de provoquer une prise de conscience culturelle de la valeur du paysage français contemporain par les acteurs techniques et politiques de l'aménagement et par le grand public. La Mission photographique du territoire et l'Observatoire du paysage travaillent à la mise en place et à la transmission d'un modèle de commande photographique auprès des aménageurs. De la même façon, les images bénéficient d'une large diffusion afin d'inciter à une réappropriation symbolique du territoire.

La diffusion d'un modèle

Pour la Mission photographique de la DATAR comme pour l'Observatoire photographique du paysage, il s'agit de lancer une véritable dynamique de la commande publique de photographies.

À l'origine de la Mission photographique de la DATAR, la volonté de mettre en place à travers ce projet une « pédagogie de la commande publique décentralisée¹⁷ » est clairement mentionnée. Ce dessein ne reste pas confidentiel et est réaffirmé publiquement lors du lancement de la Mission en 1984. « La Mission s'efforcera ainsi de susciter de nouvelles formes de commandes, notamment

dans les régions¹⁸», déclare Bernard Attali, délégué à l'Aménagement du territoire. Une décentralisation annoncée en faveur des régions, mais qui en fait concerne des acteurs beaucoup plus diversifiés, allant des institutions culturelles aux organes ministériels. Afin d'amorcer ce phénomène de décentralisation, la Mission photographique de la DATAR met en place une politique de partenariat et propose un « modèle » de commande publique.

Le principe d'associer des partenaires extérieurs paraît assez évident dans le cadre d'une action de la DATAR. En effet, l'organisme a pour vocation depuis sa création de mener une « politique d'amorçage ». Ces collaborations se présentent comme un « passage de relais » progressif à d'autres structures, à travers l'établissement de conventions de coproduction et l'élaboration de projets culturels communs grâce à « l'échange d'idées et savoir-faire et la recherche de cohérence dans les objectifs des parties prenantes¹⁹ ». Cette déconcentration des activités concerne deux types d'institutions. Les responsables de la Mission se tournent en premier lieu vers les services ministériels, puis vers les collectivités territoriales, et notamment les régions, à partir de 1985. À terme, le but de l'entreprise est de décentraliser le modèle de la commande photographique auprès des organismes ayant un lien avec le paysage. Jacques Sallois, alors délégué à l'Aménagement du territoire, adresse en ce sens en juin 1986 une lettre aux préfets de Régions. Il évoque la volonté de la DATAR de voir se poursuivre le travail engagé avec certaines collectivités publiques et institutions culturelles²⁰. L'institution nationale souhaite véritablement « contribuer à la création de missions régionales indépendantes, avec leurs propres directeurs artistiques et les pleins pouvoirs de décisions et d'initiatives²¹ ». Suivant cette logique, entre 1985 et 1987, des projets de missions photographiques voient le jour dans le cadre d'une décentralisation des activités de la Mission photographique de la DATAR, en Bretagne ou en Lorraine, ainsi que dans les Pyrénées, dans la vallée du Lot et en Rhône-Alpes.

Cette volonté de décentralisation s'accompagne d'un véritable effort de normalisation de la forme de la commande publique²². Dans le catalogue publié à l'occasion de l'exposition des travaux en 1985²³, de longues annexes présentent « les aspects techniques de la Mission photographique de la DATAR ». Dans cette publication *a priori* destinée au grand public, on trouve, de façon assez étonnante, des modèles de rapports contractuels à établir, des indications précises sur les formes à respecter lors de la remise de travaux, les procédures de traitement en laboratoire, d'archivage et de gestion des fonds.

L'Observatoire photographique du paysage développe quelques années plus tard une stratégie identique de manière presque plus systématique. L'ensemble des campagnes de prises de vue est élaboré avec des structures locales concernées par l'aménagement du territoire, qui ne dépendent pas nécessairement du ministère de l'Environnement. Les partenaires peuvent agir au niveau des agglomérations, au niveau départemental ou régional, avec notamment les Parcs

**Vue de Bobigny
depuis Romainville (93).
Cliché L. Kruszyk, 2009.**

18. Pascal Vigneron,
« Les Berrichons au fond des
yeux » in *Le Berry*, 7-8 mai 1984.

19. Pierre Moulinier, *Les Politiques
publiques de la culture en France*,
PUF, Paris, 1999, p. 44.

20. Lettre de Jacques Sallois,
délégué à l'Aménagement du
territoire, au préfet de Région,
juin 1986. Archives de la Mission
photographique de la DATAR,
AN 20040212/01.

21. Isabelle Chansard,
« Paysages d'en France »
in *Libération*, 17 janvier 1987.

22. Voir « La codification des
missions photographiques,
le cas français des années 1980 »
in *La Codification, perspectives
transdisciplinaires*, Actes des
journées d'étude organisées à
Paris à l'Institut national d'histoire
de l'art les 8 et 10 juin 2006,
Études et rencontres du Collège
doctoral européen, EPHE-TU
Dresden, vol. 3, 2007.

23. *Paysages, photographies,
Travaux en cours, 1984-1985*,
Mission photographique de
la DATAR, Paris, Hazan, 1985.



naturels régionaux. Les collaborations avec la structure ministérielle permettent de mettre en place des itinéraires d'observations qui doivent être par la suite reconduits de manière indépendante et à leurs frais par les structures locales.

Ici, la méthode développée par l'Observatoire photographique du paysage se démarque de la Mission photographique de la DATAR. Les campagnes associant les « artistes photographes » ne sont que la première étape d'un travail de constitution de séries photographiques à travers le temps. Les points de vue proposés par le photographe et sélectionnés par le groupe de travail sont strictement répertoriés dans un « itinéraire », puis reconduits au fil des ans, afin de visualiser l'évolution du paysage. Les procédures juridiques, techniques et budgétaires nécessaires à la mise en place d'un itinéraire sont exposées de manière détaillée dans des documents à usage interne²⁴. Une partie de ces informations sont reproduites dans les publications de l'Observatoire²⁵. On y trouve alors, sous la rubrique au titre explicite « Observatoire – Mode d'emploi », une description brève de la méthode ainsi qu'un extrait de la convention tripartite passée entre le ministère, les partenaires locaux et le photographe.

Malgré les efforts développés par la Mission photographique de la DATAR comme par l'Observatoire photographique du paysage, pratiquement aucun des projets initiés en partenariat ne se poursuit en dehors de leur tutelle financière et technique. Cependant, si les modèles développés ne sont pas repris à la lettre, on observe à partir de la fin des années 1980 une multiplication des commandes institutionnelles de photographies ayant trait au paysage en liaison avec un territoire déterminé. En 1991, la revue *Interphotothèques actualités*²⁶ consacre un numéro au recensement des « missions photographiques en régions ». Elle cite notamment la Mission Transmanche dans le Nord de la France, la Mission photographique du département de la Somme et la Mission photographique du territoire de Belfort, intitulée « Les Quatre saisons du territoire ». Une émulation sans doute due à la formidable publicité dont ont bénéficié les travaux réalisés dans le cadre de ces projets.

Pour une réappropriation symbolique du territoire

« Le paysage n'est pas seulement une réalité qu'on enregistre. Il est surtout la représentation qu'en propose une culture²⁷. » Partant de ce constat, il s'agit pour les directeurs de la Mission photographique de la DATAR de recréer une culture du paysage en France dans les années 1980. L'expérience de terrain des photographes leur permet de sortir des représentations convenues et attendues des territoires et de « résister aux tentations de la nostalgie ou de la dérision, aux pièges de la carte postale ou d'un formalisme du détail²⁸ ». Pour provoquer une prise de conscience, cette recherche de points de vue contemporains et novateurs ne doit pas rester confidentielle. Ainsi la promotion de ce nouveau paysage s'accompa-

24. « L'Observatoire photographique du paysage, mode d'emploi », ministère de l'Environnement, direction de la Protection de la nature, Mission paysage, janvier 1996. *Séquences/Paysage, Revue de l'Observatoire photographique du paysage*, n° 1, Hazan, Paris, 1997.

25. *Séquences/Paysage, Revue de l'Observatoire photographique du paysage*, n° 2, ARP, 2000.

26. « Les missions photographiques en régions », *Interphotothèques actualités*, n° 45, avril 1991, p. 6-10.

27. Bernard Latarjet et François Hers, « L'expérience du paysage » in *Paysages, Photographies, Travaux en cours en 1984-1988*, Hazan, Paris, 1985, p. 28.

28. Bernard Latarjet et François Hers, « L'expérience du paysage », *op. cit.*, p. 15.

gne d'une politique de diffusion des images. La diversité des moyens employés par la Mission pour rendre public le projet, ses méthodes et ses résultats est inédite. La commande fait l'objet d'un nombre important d'articles de presse, de publications, d'expositions, de colloques et même de films. Elle intéresse un cercle de spécialistes de la photographie et de l'art, ceux de l'aménagement du territoire ainsi qu'un large public.

En 1984, l'annonce du lancement de la Mission est déjà relayée par quelques articles de presse. La revue spécialisée *Photographies* publie sous la forme de suppléments deux « Bulletins de la Mission photographique de la DATAR », sorte de journal de bord du projet. Dès l'année suivante, l'exposition « Premières images de la DATAR » est présentée dans toute la France. La presse française, locale et nationale s'en fait l'écho. Entre 1984 et 1985, les deux directeurs de la Mission participent à de nombreux colloques, au Canada, en Italie ou en Allemagne. La réputation du projet de la DATAR dépasse alors les frontières et fait l'objet d'articles de fond dans des revues spécialisées, notamment en Italie et aux États-Unis.

La renommée de la Mission n'est plus à faire lors de la première grande présentation publique des travaux en décembre 1985 au Palais de Tokyo à Paris. À l'occasion, douze films sont réalisés par l'INA et FR3 sur le travail des photographes. Ils sont diffusés sur la chaîne nationale et présentés au sein de l'exposition. Le catalogue, *Paysages, Photographies, Travaux en cours en 1984-1985*²⁹, est primé par le prestigieux prix Nadar, lequel récompense chaque année depuis 1955 un livre de photographies³⁰. Présentés au grand public pour la première fois dans son intégralité, les travaux de la Mission bénéficient donc de la reconnaissance du milieu de la photographie.

Entre 1985 et 1987, les images de la Mission circulent à travers la France et l'Europe. L'exposition « Paysages, Photographies, 1984-1985 » reste itinérante pendant près de deux ans. Par ailleurs, les travaux de certains photographes sont exposés de manière autonome, participant à la diffusion de ce nouveau regard sur le paysage.

En 1989, un second catalogue est publié, lequel présente l'ensemble des campagnes photographiques réalisées depuis 1984, *Paysages, Photographies, 1984-1988*³¹. Malgré son austérité et son coût, la publication est épuisée en deux mois à peine. Ce succès qui témoigne de la large audience de la Mission, qui a réussi à intéresser tant un public de spécialistes de l'aménagement du territoire que les milieux photographiques et le grand public.

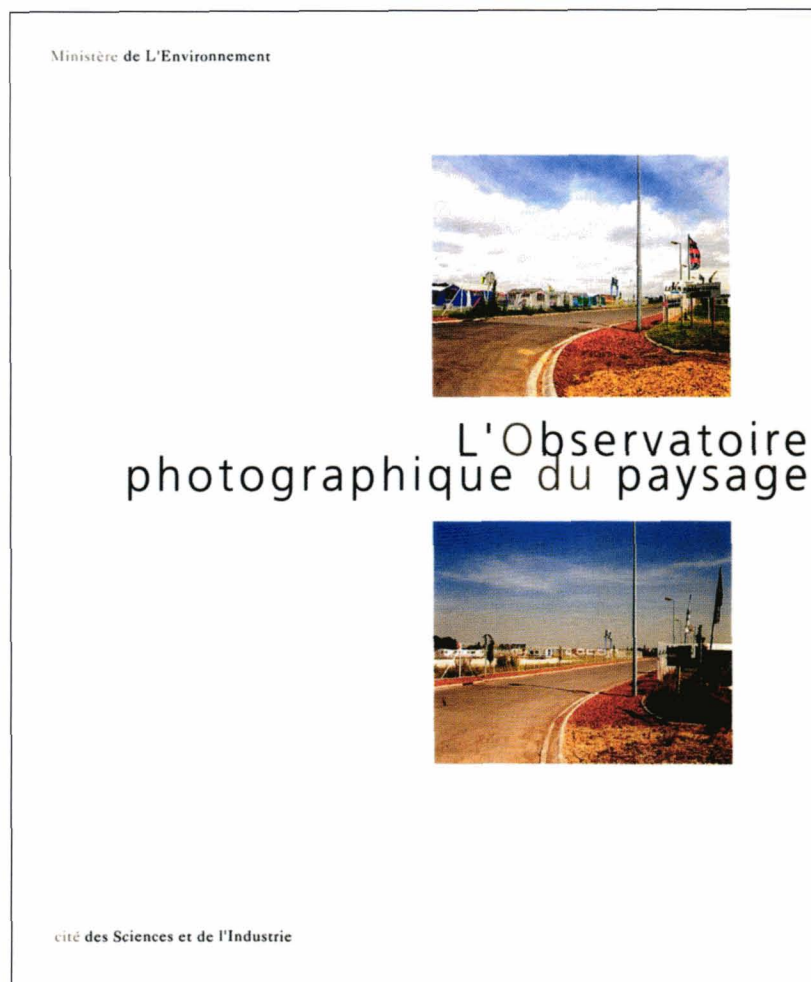
Il en va de même pour l'Observatoire photographique du paysage. Initialement, il s'agit de produire et d'organiser des archives utilisables par l'administration dans son action sur le terrain. Les séries photographiques se présentent ainsi comme un travail rigoureux de relevés de données visuelles. Chaque image est associée à un relevé topographique et à une description détaillée des conditions de la prise de vue. Cependant, le travail de l'Observatoire, du fait de l'absence d'une banque d'images³² facilement consultable, ne peut être mis à disposition de

29. *Paysages, Photographies, Travaux en cours, 1984-1988*, Paris, Hazan, 1985.

30. Prix décerné par l'association « Gens d'Images ».

31. *Paysages, Photographies, 1984-1988*, Paris, Hazan, 1989.

32. « Bilan 1992-1998 de l'Observatoire photographique du paysage », ministère de l'Environnement, direction de la Protection de la nature, Mission paysage.



Daniel Quesney, Caroline Stefulesco et Véronique Ristelhueber, *L'Observatoire photographique du paysage*, ministère de l'Environnement, Cité des Sciences et de l'Industrie, Paris, 1994.

manière fonctionnelle pour les acteurs de l'aménagement du territoire. Les images sont donc pratiquement inutilisables pour l'aide à la décision « dans la détermination ou l'évaluation de l'action³³ ». Elles permettent néanmoins de faire connaître l'action des aménageurs et de sensibiliser le public aux problématiques du paysage et à sa dimension culturelle. Dans ce cadre, l'Observatoire « s'attache à informer régulièrement les milieux intéressés mais aussi le grand public³⁴ ».

Une partie de son action se déroule en partenariat avec la recherche universitaire afin de développer une science des mécanismes de transformation du paysage. Plusieurs colloques sont organisés autour des travaux de l'Observatoire³⁵. Le principe des séries photographiques permet de « faciliter la recherche sur les fondements économiques, sociaux et culturels qui produisent un paysage et les processus qui régissent son évolution³⁶ ».

33. « État des lieux des questions soulevées par le projet de l'Observatoire photographique du paysage », ministère de l'Environnement, direction de la Protection de la nature, Mission paysage, 15 avril 1999.

34. « L'Observatoire photographique du paysage. Programme », ministère de l'Environnement, direction de la Protection de la nature, Mission paysage, novembre 1994, p. 3.

35. « Quels paysages pour demain ? », Actes du colloque du mercredi 2 novembre 1994, Cité des Sciences et de l'Industrie, Paris, in *Environnement magazine*, n° 2720, 1995, p. 4-5. « Itinéraires croisés, Rencontres de l'Observatoire photographique du paysage. Rochefort », rencontres organisées par le ministère de l'Aménagement du territoire et de l'environnement, La ville de Rochefort et la Région Poitou-Charentes, 24 septembre 1999.

36. « L'Observatoire photographique du paysage. Programme », *op. cit.*, p. 2.

37. « L'Observatoire permanent du paysage », ministère de l'Environnement, direction de la Protection de la nature, Mission paysage, 14 février 1992.

38. « Bilan 1992-1998 de l'Observatoire photographique du paysage », *op. cit.*

39. « L'Observatoire photographique du paysage », ministère de l'Environnement, Cité des Sciences et de l'Industrie, Paris, 1994.

40. Jacques Vilet, *Parc naturel régional de la Forêt d'Orient*, Observatoire photographique du paysage, Parc naturel régional de la Forêt d'Orient, 2001.

41. Sophie Ristelhueber, *Pilat, Itinéraires*, Observatoire photographique du paysage, Parc naturel régional du Pilat, 1994.

Dès l'origine, il est question de faire suivre toute campagne de l'Observatoire d'une exposition et d'une publication des images³⁷. Une première exposition commune des travaux est organisée en 1994 à la Cité de Sciences de la Villette, qui devient par la suite itinérante durant cinq ans sur une quarantaine de sites. Par ailleurs, les images sont présentées à l'occasion de différentes manifestations autour de la photographie ou du paysage³⁸.

Cette multiplication des expositions à travers la France s'accompagne d'une diffusion des images sous forme de publication. En 1994, une première brochure³⁹ présente les ambitions et les méthodes de l'Observatoire. En 1997 et en 2000, l'annonce de la parution des deux volumes de la revue *Séquences/Paysage* par l'Observatoire est suivie par les médias. La presse écrite, nationale ou spécialisée et la télévision font état des travaux des photographes.

Cette valorisation du travail de l'Observatoire auprès du grand public est relayée par les partenaires locaux. Certains Parcs naturels régionaux, comme celui de la Forêt d'Orient⁴⁰ ou du Pilat⁴¹, publient des carnets à destination des visiteurs. Les « itinéraires » de l'Observatoire deviennent des chemins touristiques, où chaque point de vue est marqué par une borne. Le promeneur fait ainsi lui-même l'expérience des transformations du paysage.



Sophie Ristelhueber, *Pilat, Itinéraires*, Observatoire photographique du paysage, Parc naturel régional du Pilat, 1994.

Entre pédagogie de la commande publique et sensibilisation aux paysages contemporains, la Mission photographique de la DATAR et l'Observatoire photographique du paysage se présentent comme des projets d'aménagement du territoire originaux. Du fait de leur dessein culturel, qui prend le pas sur l'orientation administrative des projets, les images réalisées sortent du cadre de la documentation scientifique ou technique pour s'affirmer en tant qu'œuvre sur la scène de la photographie contemporaine. Ces deux projets participent ainsi à l'émergence d'une nouvelle esthétique du paysage.

DÉBAT

Didier GOURBIN

photographe, conseil régional Rhône-Alpes,
service régional de l'Inventaire

Ma question est pour Raphaële Bertho. Je suis surpris par la multiplication des « inventaires » par l'État puisqu'en fait la DATAR est une institution d'État, qui en son sein a un service d'Inventaire qui fonctionne quand même pas mal.

Raphaële BERTHO

Ce qui est intéressant dans ces missions photographiques, c'est qu'il ne s'agit pas d'inventaire. Il y a une demande faite au photographe d'aller trouver ce qu'il y a à voir, plus qu'une prescription de photographier ce qu'on doit aller voir. Ce qui est assez particulier dans ces missions photographiques, à mon sens, c'est de confier le soin au photographe de trouver le regard qu'on va vouloir porter à un moment donné. Apparemment, les institutions sont en demande parce qu'elles ne savent plus où envoyer les photographes, et donc elles vont leur confier le soin en tant qu'artistes d'aller chercher ce que l'on doit voir. S'il s'agit d'un inventaire, il n'est pas rigoureux. C'est revendiqué comme tel, c'est intéressant comme tel. C'est peut-être aussi pour ça qu'à un moment donné ça va s'arrêter, car que faire de ces images ? En plus, il y a une question que je n'ai pas évoquée, c'est qu'aucune de ces missions ne va donner lieu à un bilan. Même à l'Observatoire photographique du paysage, on n'a pas de banques de données, de banques d'images, de référencement. Donc elles ne sont pas utilisables, elles ne sont pas fonctionnelles. Mais elles vont se transformer en collection patrimoniale et vont prendre une valeur d'achat, donc d'œuvre d'art, ce qui va complexifier leur utilisation. Par exemple, pour la mission photographique de la DATAR, les images sont déposées à la Bibliothèque nationale de

France, mais l'ensemble des droits cumulés sur ces images, mal maîtrisés à l'époque, font qu'on ne sait pas quoi faire de ces images, comment les utiliser.

Arlette AUDUC

Je crois aussi que dans les années 1980, à la DATAR, on n'est pas dans la perspective qui est celle de l'Inventaire, qui est toujours l'Inventaire des monuments et richesses artistiques de la France. À la DATAR comme à l'Observatoire photographique du paysage, il s'agit de rendre compte d'un territoire et de son évolution. Le point commun, c'est la question de l'urgence, du fait que les choses changent et disparaissent. Si l'on souhaite comprendre comment évolue un paysage, c'est parce qu'on a le sentiment que ce paysage est en train de se transformer, que les paysages traditionnels sont en train de disparaître et que de nouveaux paysages sont en train de se construire. Mais on est aussi dans une perspective qui est la nôtre aujourd'hui, qui est celle de la gestion du territoire dans ce contexte : comment est-ce qu'on gère un territoire lorsqu'on a compris comment il se modifiait, comment il évoluait ? Et ces opérations sont originales parce qu'elles font appel à des artistes, comme s'ils étaient seuls à même de rendre compte de cette transformation. Aujourd'hui, elles sont elles-mêmes devenues patrimoniales et donc objets d'étude. La difficulté, et Raphaële l'a bien montré, c'est qu'elles n'ont pas fait l'objet de la systématisation et surtout de l'effort de conservation qui ont été les nôtres. La rigueur, l'indexation, la conservation, l'archivage sont parmi nos préoccupations essentielles. Et la question reste donc posée de l'ensemble des clichés de l'Observatoire photographique du paysage ; aujourd'hui, peu de personnes y ont accès, sauf les photographes qui les ont pris. Le terme de mission a d'ailleurs un sens précis, il donne un sens expérimental à ces opérations à la fois bien en avance

dans leur questionnement mais qui n'ont pas perduré, même si beaucoup, notamment à l'étranger, s'en sont inspirés.

Cécile DUPRÉ

Marie-Jeanne Dumont a vraiment insisté sur le caractère d'urgence du travail de la Commission du Vieux Paris, et je pense qu'on en a vu aussi le caractère totalement essentiel. Et j'aurais voulu savoir quelle était la collaboration ou la coopération entre vos deux institutions, la Commission du Vieux Paris et le service régional de l'Inventaire sur le territoire parisien.

Marie-Jeanne DUMONT

En des temps anciens, la Ville de Paris a tout simplement refusé, ou enfin ne tenait pas trop à ce que d'autres se mêlent de l'inventaire de la ville. Donc la collaboration a été pratiquement réduite à zéro, sauf cette enquête sur le faubourg Saint-Antoine publiée par l'Inventaire il y a une quinzaine d'années maintenant. Mais s'il n'y a pas eu de collaboration dans le passé, nous espérons qu'il y en aura dans l'avenir.

Arlette AUDUC

Les choses ont évolué, tout comme les institutions, les gens sont remplacés, les perspectives politiques évoluent aussi. Il est vrai qu'on a beaucoup tourné autour de Paris, on a même terminé l'inventaire de la petite couronne. Mais les portes de Paris sont en train de s'entrouvrir et nous espérons bien les obliger à s'ouvrir plus largement. Il est vrai que, pendant longtemps, cela nous a quand même bien arrangés que la Ville de Paris ne veuille pas que nous fassions son inventaire, parce que la difficulté était immense, notamment sur le plan méthodologique. Mais cette question méthodologique a beaucoup évolué. Il y a eu des réflexions, il y a eu des travaux avant l'arrivée de Marie-Jeanne Dumont et de réelles avancées dans ce domaine. Le service régional a aussi avancé dans sa réflexion et sa manière de faire. Et si tout reste à faire, je pense qu'on va pouvoir avancer. En attendant, nous avons des projets de publications communes, par exemple sur les escaliers parisiens à rampes en fer forgé des ^{xvii}^e et ^{xviii}^e siècles. On travaille aussi parallèlement, mais j'espère qu'à un moment donné les parallèles vont se rencontrer, avec la COARC, sur les vitraux parisiens du ^{xix}^e siècle.

Et puis il faudra bien entamer une réflexion sur ce que pourrait être une intervention du service régional à Paris. J'ai dit que c'était énorme sur le plan méthodologique, c'est aussi le cas sur le plan des moyens – que l'on n'a pas, il faut bien dire – et sur le plan de nos cultures réciproques qui sont différentes. Mais nous n'avons plus la prétention de vouloir tout faire nous-mêmes, nous devons donc travailler ensemble sur des projets communs. En tout cas, à l'heure actuelle, il n'y a plus d'opposition de principe ni d'un côté, ni de l'autre. Je crois que nous sommes devenus des deux côtés beaucoup plus modestes.

Marie-Jeanne DUMONT

Je voudrais compléter. La Commission du Vieux Paris a eu, à un moment donné, la mission de faire un inventaire. Il est apparu que cet inventaire aurait été de très longue durée. Cela s'est trouvé en opposition avec la courte durée des considérations politiques, et donc la Commission du Vieux Paris n'a plus momentanément cette mission. La mission d'inventaire est donc revenue temporairement à la direction de l'Urbanisme. Au fond, tout reste maintenant à réinventer, si l'on peut dire. C'est une affaire très compliquée, l'inventaire de la ville. Et en tout cas, Arlette Auduc fait partie de la Commission du Vieux Paris.

Arlette AUDUC

Dans la continuité de ce qui a été présenté par Raphaële Bertho dans la précédente intervention, nous allons en voir maintenant les applications pratiques. J'insistais tout à l'heure sur le fait que l'Observatoire photographique du paysage avait aussi pour fonction la gestion du territoire. Nous avons demandé au Parc naturel régional de la haute vallée de Chevreuse, avec lequel nous sommes aussi en partenariat, de venir nous parler de son expérience. Dans le cadre de l'Observatoire du paysage, et en utilisant sa méthode, une mission d'étude du paysage du PNR a été confiée à un photographe dans un but de connaissance puis de réappropriation de cette connaissance par le PNR afin de créer un outil de gestion de ce territoire. Je laisse la parole aux deux représentants du PNR, à la paysagiste Laurence Renard qui a été à l'origine de la commande, puis de son utilisation et de sa présentation aux élus du parc, ainsi qu'au photographe Gérard Dalla Santa, qui a mené cette campagne photographique.



L'Observatoire photographique des paysages : un outil pour révéler le territoire et ses transformations

Laurence Renard

chargée de mission Paysage au Parc naturel régional de la haute vallée de Chevreuse

Gérard Dalla Santa

photographe

Contexte du Parc naturel régional de la haute vallée de Chevreuse

Laurence Renard est salariée du parc et Gérard Dalla Santa est un photographe conventionné indépendant missionné par le ministère de l'Environnement et par le parc.

Un parc est un territoire rural composé d'un certain nombre de communes et construit autour d'un projet de territoire, qui s'appuie sur une charte et un plan de gestion du parc pour une durée limitée : douze ans. C'est un vrai projet avec une équipe de disciplines assez variées, dont celle de paysagiste. Un parc a différentes missions : la protection de la nature et du patrimoine, l'aménagement mais aussi l'innovation et l'expérimentation. Les quarante-cinq parcs français sont fédérés au sein de la Fédération française des PNR. Nous sommes actuellement le plus petit des parcs avec vingt et une communes. Nous avons aussi la particularité d'avoir été le premier parc francilien. Parallèlement, le ministère de l'Environnement, comme vous l'avez dit tout à l'heure, au début des années 1990, a imaginé un outil qui s'appelle l'Observatoire photographique du paysage. Cet outil a été proposé à la Fédération des parcs qui a fait appel aux parcs volontaires. Cinq parcs se sont portés volontaires pour tester cette méthode, dont le Parc de la vallée de Chevreuse.

Ce parc est apparu en 1985 pour faire face à des problèmes de pression urbaine. On est juste à la limite de Saint-Quentin-en-Yvelines. C'est un paysage encore rural avec une présence de l'agriculture sur les plateaux, mais avec une

déprise agricole dans les vallées et puis évidemment une pression du foncier, une pression urbaine qui vient par le nord et qui commence à s'étaler grandement dans le sud du parc.

C'est donc un territoire qui a besoin d'outils pour mesurer ces pressions et pour établir une politique face à tout cela. C'est un territoire composé de plateaux agricoles et de vallées urbanisées. Le parc s'appelle la haute vallée de Chevreuse parce qu'on a des reliefs assez marqués avec des sites patrimoniaux très connus qui marquent le paysage, l'abbaye de Port-Royal, les Vaux de Cernay... Toute une culture du paysage qui est très ancrée avec des écoles de peintres qui sont venus s'installer dans les Vaux de Cernay. Le paysage, c'est quelque chose qui fait partie de l'identité de ce parc et qui, jusqu'à ce qu'il y ait l'Observatoire photographique, véhiculait des images *via* ces peintres et *via* aussi toutes les images touristiques qui ont été publiées. Ces images partagées, en voici trois exemples. Elles illustrent un paysage rural avec de l'urbanisation, mais une urbanisation patrimoniale positive. Ce sont des images auxquelles le parc a été longtemps habitué.

La méthode de l'Observatoire photographique des paysages

Le ministère de l'Environnement a défini la méthode. Pour avoir le label, on doit respecter ces principes. Il s'agit de constituer un comité de pilotage qui réunit des élus, des techniciens du parc, des associations et divers partenaires qui doivent définir un certain nombre d'enjeux dont le territoire souffre, ou non. En l'occurrence, j'ai listé ici ceux qui ont été énoncés en 1995 :





Sud-Ouest.

- La mutation d'un territoire rural vers un jardin résidentiel : les jardins, les maisons dans l'espace rural, qu'est-ce que cela produit comme paysage ?
- La fermeture des fonds de vallée, due à la déprise agricole essentiellement. L'élevage disparaît petit à petit et les vallées se reboisent.
- La disparition de la trame arborée en plaine : dans ces paysages céréaliers, on facilite le passage des tracteurs et la simplicité de la production.
- L'évolution des infrastructures : un contexte très urbain qui a besoin de connexions d'une agglomération à l'autre.
- La mutation des activités agricoles, du commerce et de l'artisanat. Nous nous sommes concentrés à l'époque sur l'agriculture, qui a un besoin d'équipements de plus en plus impactants.
- L'avenir des grands domaines et châteaux, nombreux sur ce territoire. C'est un sujet qui a aussi été abordé. Ensuite, le photographe, Gérard Dalla Santa, après qu'il a été sélectionné et qu'on lui a fait part de ces thèmes-là, doit aller sur le terrain sélectionner cent points de vue qu'il devra proposer au comité de pilotage. En théorie, il est totalement libre dans ses choix. En réalité, il y a eu quelques pistes par rapport à des projets à venir, peu nombreuses mais il y a quand même eu des orientations. De ces cent points de vue, le comité de pilotage, avec le photographe, en a choisi quarante qui constituent l'Observatoire photographique, qui sera reconduit tous les ans dans les mêmes conditions de cadrage, de lumière et de saison. Les soixante points de vue restants constituent la réserve dont les clichés ne sont pas reconduits *a priori*. Nous avons apporté une petite modification

au protocole : quarante points de vue tous les ans, cela nous paraissait trop proche pour pouvoir constater des changements, donc nous sommes passés à deux ans. Vingt photos sont financées une année sur deux par le parc ou par le ministère. Onze ans plus tard, nous sommes toujours en convention tripartite avec la même méthode.

Gérard Dalla Santa

Je vous présente quelques images qui sont en fait ma carte d'identité de photographe. Ce sont des images qui ont construit mon regard et sur lesquelles un commanditaire peut s'appuyer. Cette première image, c'est une image de Walker Evans, on en a parlé ce matin, je n'échappe pas à la référence de légende de la photographie documentaire. Une deuxième, un tableau de Pissaro, mes références sont aussi à travers l'histoire de la peinture. Notre imaginaire des paysages se

| Sud-Ouest.





Pennsylvanie.

construit à cette époque, ou même avant. Voilà une autre image d'une peinture de Pissaro. On voit là que ça pourrait être un cliché photographique d'aujourd'hui, un instantané. Il n'y a rien de monumental, c'est du banal, de l'ordinaire. Les images suivantes sont faites dans le sud-ouest de la France, en Île-de-France et en Pennsylvanie.

Le sud-ouest de la France, c'est la région de mon enfance. Chaque image, dans ce travail-là, est en relation avec ma mémoire. J'ai inscrit dans l'image le temps et le décalage de la mémoire avec le temps présent. Ce sont des images de la disparition. Une autre image du Sud-Ouest, c'est une image d'un paysage idyllique dans lequel la modernité s'installe. Là, c'est pareil, c'est une ferme où l'on voit très bien que l'ancienne maison devient d'usage domestique. Chaque image marque une transformation. Les images suivantes ont été prises en Pennsylvanie. On est dans le même thème. On voit qu'on est dans un paysage agricole où des objets de la mobilité se rajoutent. On peut voir là la pertinence de la photo de Walker Evans, montrée tout à l'heure. On voit très bien un paysage qui se construit dans le sens

Laurence Renard

Voici la carte qui localise les quarante points sélectionnés par le comité de pilotage. C'est important de souligner qu'il a fallu deux ans, de 1995 à 1997, pour choisir ces quarante photographies. C'est un temps qui a été apprécié des deux côtés, photographe et comité de pilotage, avec un temps de découverte du terrain par le photographe, de débats et de conversations assez longuement menées. Ça n'a pas été facile pour le comité de pilotage, et surtout pour les élus dont les références étaient liées aux trois premières photographies. En effet, Gérard Dalla Santa leur a présenté des photographies des paysages réels du parc et non idéalisés. Pour le parc, ça a été une expérience vraiment enrichissante.

Présentation de quelques séries

On peut commencer par cette série. C'est un petit village rural.

Gérard Dalla Santa

C'était en fait sur l'idée des limites des Vaux. Cette photo, on l'a abandonnée parce qu'il n'y a plus de paysage. J'ai toujours essayé de faire une image, pas simplement parce qu'il allait se passer quelque chose, mais parce que ce que je voyais devant moi faisait une image. Je trouve que ce n'est pas intéressant de continuer à photographier un mur, alors qu'il n'y a plus de paysage. C'est aussi la responsabilité de chacun dans le sens où le paysage se fabrique ou se détruit par notre action ; là, la construction d'un mur.

Laurence Renard

Par contre, cette photo nous pose, nous, techniciens, un problème parce que cette série est souvent utilisée par le ministère pour dénoncer les mauvaises politiques d'urbanisation au sein du parc. Mais le cadrage ne permet pas de savoir si c'est une bonne opération ou une mauvaise opération. Si l'on voit le terrain et qu'on connaît le plan, finalement, cette opération est dans une dent





creuse. Elle respecte une volonté de densification, on ne peut pas dire que c'est une mauvaise opération. Le problème de l'Observatoire photographique aujourd'hui à notre niveau, c'est qu'il a besoin d'accompagnement, d'explications, de mettre en plan, de faire des enquêtes pour savoir justement ce qui s'est passé et pourquoi. Alors que l'image parle pour elle-même et fausse peut-être les conclusions. Donc les photos ne suffisent pas pour la politique du parc.

Sur cette nouvelle série, à un moment donné, l'alignement d'arbres a disparu. On n'a pas les explications. On ne sait pas s'ils ont été abattus par une tempête ou s'ils étaient dans un mauvais état sanitaire.

Depuis dix ans, le travail n'a jamais été interrompu. Les photos ont été prises de façon très régulière. Donc on a un fonds vraiment très important. On a l'un des



plus anciens et des plus étoffés. Mais, par contre, il y a tout ce travail d'analyse et d'enquête de terrain à faire pour pouvoir accompagner par le texte, *a minima*, toutes ces photos.

Gérard Dalla Santa

Là, c'est une image qui ne change pas (p. 130). J'aime beaucoup les photographies où il n'y a pas de changement, parce je trouve que la lumière suffit au changement et des choses très simples comme la végétation ou un nuage. Les éléments sont toujours les mêmes, mais l'image a changé. C'est une histoire de perception de l'image très sensible. On n'a pas besoin d'abattre une ferme pour dire : « Tiens, ça a changé. »

Laurence Renard

Ici, le choix du point de vue a été orienté par l'équipe du parc parce qu'il y avait un projet attendu dans le secteur.

Gérard Dalla Santa

Ça, c'est une demande très particulière. Il y avait un projet de construction de gare routière en face et, derrière moi, il y avait un hameau qui était impossible à photographier avec le terrain en question. J'ai donc choisi ce petit jardin potager pour signifier l'activité, et qui s'est avéré assez parlant. On voit que le jardin potager suit la transformation de l'environnement.

Laurence Renard

Il y a un mimétisme puisqu'il s'est refermé sur sa parcelle, vis-à-vis de ce qui s'est passé en face. Si on rentre dans le détail de cette photo, non seulement il y a l'implantation de la gare routière, la réalisation de talus, de l'éclairage public, des clôtures stéréotypées mais aussi tous les équipements routiers qu'on ne voit pas au premier coup d'œil. Il y a un stop qui a été aménagé, des îlots centraux qui ont été mis. Hors champ, il y a un arrêt de bus qui a été créé plutôt à l'extérieur du bourg. Du coup, le propriétaire de la parcelle jardinée a délaissé les bas-côtés. On est dans l'urbain, et le rural recule par tous ces petits détails.

Par rapport aux thématiques citées tout au début, on touche au phénomène de résidentialisation du territoire rural. Quand on regarde dans le détail, on peut voir l'impact du traitement des jardins des particuliers. Les conifères prennent de plus en plus d'importance et masquent le château de Chevreuse, qui est emblématique et apparaît juste en rebord de plateau. À terme, les conifères vont complètement masquer la vue. C'est aussi un outil de travail pour communiquer auprès des habitants, pour se rendre compte de l'impact de chacun de nos actes.

La problématique de fermeture de fond de vallée est un vrai souci dans le territoire. Ici, il y avait quelques moutons au moment des premières reconductions. On voit au premier plan que le bord de la rivière se referme. Les quarante points de vue ne reflètent pas forcément les actions du parc ou celles des communes. Donc on a une certaine frustration par rapport à cela.

Bientôt cette prairie sera restaurée. Un troupeau de vaches écossaises devrait rouvrir le fond de vallée. On attend la prochaine reconduction pour voir évoluer ce paysage.



Dans les Vaux de Cernay, d'un côté on a une influence assez importante de randonneurs avec des équipements nécessaires à la fréquentation et de l'autre la fermeture des paysages par le boisement, le manque d'entretien, enfin la difficulté d'entretenir ces sites.

À Chevreuse, la problématique concerne les aménagements de cœur de bourg. Ici, une petite place très emblématique de ces villages, qui comme beaucoup de villages sont pratiquement dédiés à la voiture. Le piéton perd alors sa place (p. 132).



Gérard Dalla Santa

Voilà une photo qui a causé beaucoup de discussions au niveau du comité de pilotage (p. 133). Sur une réunion qui a duré deux heures, cette photo est restée en débat pendant au moins la moitié du temps. La majorité des membres du comité a refusé cette image. Ça ne correspondait pas à la manière dont ils voulaient voir le parc. Cette maison représente le rêve de beaucoup de Français qui viennent s'installer dans la vallée de Chevreuse. On a fini par la garder. C'est une image emblématique d'une contradiction, entre la réalité d'une évolution et la perception que certains ont de leur territoire.





Laurence Renard

Ce point de vue est emblématique du parc avec un village assez dense et concentré. Mais au fond, un lotissement a été implanté. Sur la photo, ça ne choque pas tant que ça, mais vu en plan, la densité est grande. Et il se situe en marge, c'est au bord du village, mais ça reste une extension sur un espace naturel et boisé.

Conclusion

La convention avec le photographe a perduré pendant plus de dix ans, mais la diffusion et l'exploitation de ce fonds photographique ont été discontinues. Aujourd'hui, les élus se posent beaucoup de questions par rapport à cet outil. La question d'un photographe professionnel pour la reconduction revient souvent. Est-ce qu'il faut faire plus de photos ? Est-ce qu'il faut en faire moins ? Cela pose beaucoup de questions. Il ne faut pas négliger le temps de l'analyse, de la vulgarisation et de la communication.



DÉBAT

Roselyne BUSSIÈRE

chercheur au service Patrimoines et Inventaire

Je voudrais faire quelques remarques concernant l'Observatoire du Parc naturel de la haute vallée de Chevreuse, qui m'a beaucoup intéressée, parce que c'est toujours quelque chose qui nous questionne beaucoup, l'avant et l'après. Finalement, ce que vous nous avez montré, c'est l'évolution d'un paysage au fil du temps. C'est ce que nous essayons de faire avec nos cartes postales anciennes. La Commission du Vieux Paris montre aussi les photographies anciennes et ce que le paysage urbain est devenu. Je trouve que c'est vraiment dans cette démarche qu'on donne à voir aux gens parce que parfois, lorsqu'on regarde le paysage actuel, on ne voit pas ce qu'il a été ou ce qu'il aurait pu être. Je trouve que c'est une expérience vraiment importante. Je trouve par ailleurs que c'est dommage que vous arrêtiez de photographier le mur un peu monstrueux que vous avez montré. Parce que finalement, ce mur-là, il va avoir une histoire et, dans cinquante ans, il sera intéressant ou sera devenu intéressant, il aura été mangé par la végétation, il aura été tagué où je ne sais quoi.

J'aimerais faire une autre remarque : je pense qu'il est très important que ce soient des photographies faites par des professionnels. Avec l'évolution technologique actuelle, on pourrait croire qu'il suffit de faire clic-clac et qu'on a quelque chose de bien. Ce n'est pas vrai du tout. Et je crois vraiment qu'il faut souligner la qualité de la photographie professionnelle. C'est incontournable dans toute la tâche qu'on a d'inventorier le patrimoine.

Gérard DALLA SANTA

Pour répondre au sujet du mur. Ce matin, j'ai entendu quelqu'un qui a dit qu'on photographie tout ce qu'on veut.

Dans ce « tout ce qu'on veut », il y a du désir. Et il se trouve que pour moi il n'y a pas de désir d'image dans ce mur. Peut-être que dans cinquante ans, il y en aura un. Mais moi je ne l'ai pas lorsque je photographie un mur, surtout si comme celui-là il cache une image présente derrière.

Roselyne BUSSIÈRE

Oui, je comprends bien, mais ce mur va forcément avoir une histoire qu'il sera intéressant de la connaître.

Gérard DALLA SANTA

Eh bien, on verra.

Arlette AUDUC

Peut-être que dans cinquante ans, un photographe de l'Inventaire ira faire une photo avec son chercheur et dira : mais enfin, comment se fait-il qu'il y a cinquante ans, on n'ait pas pris en compte le mur. On ne sait pas.

Éric DESSERT

Je ne sais pas combien il y a de photographes de l'Inventaire dans la salle. Mais au prorata du territoire que nous avons à couvrir, la tâche devient immense. J'imagine qu'il n'a échappé à personne qu'avec notre passage dans les Régions, il y a une dilatation de la demande, des champs d'investigation, et j'ose espérer aussi des libertés. Il suffit de voir le traitement, rien que le traitement de la lumière et des couleurs de vos photographies, Monsieur, pour se rendre compte, même dans un territoire ou un lieu repéré, de la liberté du photographe. Et il n'a pas besoin de chercheur pour aller sur le terrain pour cela. Peut-être pour le repérage, pour un travail d'équipe, pour une prise de conscience collective, parce que nous sommes des personnels au service de la collectivité.

Or, depuis quarante-quatre ans, nous étions dans des schémas très particuliers, schémas administratifs, statutaires, réglementaires, et en même temps il y avait ce désir d'images que nous avons toujours eu. Or, désormais, notre passage aux Régions suscite des demandes, demandes de la part des élus et des services que nous rejoignons. Et nos équipes ne sont pas pléthore. Alors, comment faire maintenant ? Comment répondre à la demande pour nous qui sommes maintenant photographes en Région, ou pour une collectivité, pour une ville, comment répondre à ce désir d'images en tant que professionnels ? Comment passer honnêtement dans les pratiques qui sont les nôtres de l'État à la Région tout en recevant les futures demandes et les futurs terrains ? La question des moyens en personnels est posée, même si elle n'est pas la seule.

Arlette AUDUC

Effectivement, comment faire, y compris en Île-de-France où nous avons quatre photographes ? Comment faire face à un accroissement de la demande et, plus compliqué encore, à une demande différente ? Nous y réfléchissons, sans avoir encore de réponse, parce que cela nous oblige à revisiter nos pratiques, nos modes de fonctionnement et notre histoire. Notre histoire, c'est de l'actif, donc il faut la maintenir, il faut la faire vivre, il faut la continuer. Et en même temps, c'était aussi le but de cette journée, il faut s'ouvrir à d'autres, à d'autres expériences, à d'autres champs patrimoniaux. Et cela, bien entendu, à effectifs constants. Et c'est bien de le rappeler. Ce qui est vrai pour les photographes, l'est aussi pour les chercheurs. Mais la photo, c'est un peu le nœud, parce qu'il y a effectivement un vrai désir de photos. Des élus comme des autres services. Et nous, nous avons aussi nos missions traditionnelles, que nous continuons à vouloir assumer, de photographies pérennes, de mémoire à transmettre. Mais avec aussi cette volonté de faire également autre chose. Et c'est aussi pour cela qu'il y a eu cette journée d'étude, parce que nous étions dans l'urgence de la réflexion et que nous avions besoin de savoir si elle était partagée, alors que nous savons bien qu'on ne va pas multiplier le nombre de photographes. La question reste donc posée parce qu'on ne peut répondre non aux demandes qui nous sont faites. Mais on a le droit de demander comment.

Michel MELOT

Oui, tout à fait. Une observation et puis une question aussi sur l'Observatoire photographique du paysage dans le PNR de la haute vallée de Chevreuse. Si j'ai bien compris, c'est une opération locale à l'intérieur du PNR, mais il me semblait qu'il y avait une opération nationale aussi, au sein du ministère de l'Environnement. Je voulais savoir le rapport entre les deux. Et, auparavant, je voulais faire une observation. La démarche de cet Observatoire, c'est de rephotographier à périodes régulières un même point de vue pour en voir l'évolution. C'est tout à fait démonstratif et intéressant. L'Inventaire se distingue de cela parce qu'on ne fait l'inventaire qu'une fois, on ne repasse pas, ce qui serait peut-être intéressant. D'ailleurs, il y a eu des cas où l'on a refait l'inventaire à la demande des collectivités. C'était très intéressant. Ça s'est fait en Aquitaine, en Bretagne et à Tourcoing. D'une part, on voyait l'évolution, comme vous le voyez vous-même, des sites, mais surtout les centres d'intérêt changeaient complètement. Songez qu'on a fait l'inventaire de la ville de Tourcoing en 1970 sans photographier pratiquement une seule usine, parce que ce n'était pas du patrimoine des monuments et richesses artistiques de la France. Les usines à ce moment-là étaient en pleine activité. Il aurait paru totalement extravagant de les considérer en tant qu'objets patrimoniaux, c'était des outils de travail. L'inventaire de Tourcoing a été publié en deux volumes, et sur les trois à quatre cents pages d'inventaire, il y a dix pages sur le patrimoine industriel. C'est tout à fait frappant.

Autre changement de point de vue complet au bout d'un certain temps, dans la vallée du Scorff, région pauvre de la Bretagne que la communauté de communes voulait valoriser d'un point de vue touristique. Elle a donc contacté l'Inventaire à Rennes, qui avait déjà étudié cette dizaine de communes. Mais le résultat a profondément déçu les communes. Parce qu'il y a trente ans, on avait sélectionné beaucoup plus. Et on a vu là l'élargissement de la notion de patrimoine. Les spécialistes qui avaient fait cette enquête, dont François Loyer par exemple, avaient retenu un tout petit nombre de fermes. Or ce que voulaient les élus des communes aujourd'hui, c'était qu'on sélectionne l'ensemble des fermes, parce qu'elles avaient toutes pris une

valeur patrimoniale. Il fallait faire des gîtes ruraux, des relais. Donc il ne s'agissait pas du tout de faire cette sélection très sévère mais de considérer que l'ensemble de la vallée du Scorff était un lieu patrimonial. C'est très instructif de voir que le patrimoine évolue bien sûr, et sous l'effet même de l'Inventaire, parce que c'est en partie l'Inventaire qui élargit lui-même son regard.

Je sais aussi qu'un des premiers inventaires était celui de l'île de Ré. Eh bien, je suis retourné un certain nombre de fois avec l'inventaire sous le bras, inutile de vous dire qu'on n'y reconnaît plus rien du tout. Les lotissements ont envahi l'ensemble de l'île et on a du mal à retrouver l'inventaire qui a été fait.

Voilà, je reviens à ma question : quelle est la relation entre l'opération de l'Observatoire du paysage du PNR et l'opération nationale ?

Laurence RENARD

Pour moi, l'Observatoire photographique des paysages au niveau national, c'est juste une méthode qui est proposée par le ministère, qui nous donne un label et droit à des financements. Donc on respecte la méthode pour les financements. D'autres parcs ont décidé de ne pas respecter la méthode. Ainsi, ils financent entièrement leur observatoire, mais comme ils ont décidé d'avoir une autre démarche, ils ont des paysagistes, des urbanistes et des architectes qui ont défini les points de vue sensibles, les élus devant, dès qu'il y a une modification, missionner un photographe pour prendre les photos.

Raphaële BERTHO

S'agissant de l'opération nationale, elle a été lancée en 1992. Elle est rendue officielle en 1994 suite à l'exposition, à la Cité des Sciences, des premiers résultats des itinéraires qui avaient été lancés pour tester cette possibilité d'un Observatoire photographique du paysage. Ce dernier dépendait du bureau du Paysage au sein du ministère de l'Environnement. Il prend fin en 1997 après la réalisation de dix-sept itinéraires et environ deux mille images. La structure nationale, qui était composée de trois personnes, Caroline Stefulesco, Daniel Quesney et j'oublie le nom de la troisième personne, a donc duré officiellement de 1994 à 1997, et de fait de 1992 à 1997.

Patricia WILHELM-CHEVALIER

documentaliste, maison de la Banlieue et de l'Architecture des portes de l'Essonne (Athis-Mons)

Au risque d'être en contradiction avec beaucoup de photographes professionnels qui photographient le territoire, je pense que la photographie amateur est tout aussi essentielle en terme de source documentaire. Ce type d'information n'est pas non plus à négliger.

Arlette AUDUC

Mais on a dit ce matin à quel point les deux démarches étaient parallèles. Elles n'ont pas le même statut. Nos collègues de Lorraine qui ont 500 000 images comptent parmi celles-ci des photographies d'amateurs, des associations et des bénévoles qui ont participé notamment au pré-inventaire. Elles sont extrêmement utiles, simplement elles n'auront pas la même fonction, elles n'ont pas le même statut. On ne les utilise pas de la même manière. Et il est vrai que, très souvent, on est content d'avoir ces photographies parce que les photographes amateurs ont pu faire ce que nous n'avons pas fait. Ils ont un autre regard, on n'est pas dans la même démarche. Je pense que personne ici ne dira que l'on veut se priver de cette source documentaire-là.

Gilles ANDRÉ

photographe, conseil régional de Lorraine

Je voudrais apporter des précisions sur ce fonds amateur. Il n'y a pas que les photographies qui sont d'amateurs, il y a aussi l'étude qui est faite par les bénévoles. Il y a une première couverture documentaire établie par des chercheurs amateurs. Ils font de la photo, de la recherche. Ils vont dans les archives. Ils vont dans les communes. Cela permet d'avoir 100 % du territoire couvert par un premier niveau d'information. On peut déjà répondre à pas mal de questions. Ce ne sont pas des professionnels, mais c'est déjà de l'information. Elle a servi entre autres lors de vols dans les églises où l'on a pu apporter des documents à la justice.

Arlette AUDUC

En Île-de-France, nous possédons des dossiers de pré-inventaire qui ont été faits dans les années 1970-1980 par des bénévoles. Au fur et à mesure que les opérations d'inventaire ont lieu, ils sont réintégrés dans nos études.

Il ne s'agit pas de les mettre aux archives et de les oublier, on les utilise à titre de documentation. Les deux démarches sont complémentaires. Et dans des territoires peu ou pas étudiés du fait de l'ampleur de l'Île-de-France – composée de huit départements qui sont loin d'être couverts, comme la Seine-et-Marne –, on est assez contents d'avoir cette couverture large qui est celle de ces bénévoles.

Sophie DRANSART

chargée de mission Patrimoine au Parc naturel régional de la haute vallée de Chevreuse

Je voudrais apporter quelques prolongements à ce qu'ont expliqué Laurence Renard et Gérard Dalla Santa. Juste souligner l'intérêt de l'Observatoire, qui est pour nous un véritable outil, multifonctions, multiniveaux. C'est d'abord un outil politique qui a permis de révéler et de rendre concrets les enjeux d'une politique, qui se traduisent en un document qu'on appelle la charte. C'est aussi un outil à la limite du politique et de la communication parce que certains élus auraient bien voulu garder les belles images, celles qui valorisent le territoire de la vallée de Chevreuse. L'équipe s'approprie progressivement cet outil, qui est à la fois un outil d'évaluation pour elle à travers les paysages et qui peut être utilisé pour la valorisation. C'est ainsi que j'ai voulu l'utiliser. Une année, on a monté une exposition sur la notion de la couleur dans le territoire. Et, avec ce fonds photographique de l'Observatoire, on a pu révéler les couleurs à travers le bâti, le temps, les saisons, que les photos de Gérard Dalla Santa montraient tout à fait bien. Et l'on a découvert toute la richesse et tous les éléments d'analyse qu'on pouvait tirer de là. Les collègues de l'urbanisme et de l'architecture s'y sont aussi intéressés. On commence aussi à l'utiliser à des fins de sensibilisation et de pédagogie en direction des écoles et des enfants en général. Il y a là un potentiel, une vraie richesse qu'on n'a toujours pas encore exploité.

Michel MELOT

Je voulais simplement revenir sur les bénévoles et signaler un cas dans lequel ils seraient d'un très grand secours. Il s'agit des cimetières. Vous imaginez le problème que peuvent poser les cimetières à un inventaire qui se veut systématique. Est-ce que l'on va inventorier toutes les tombes de tous les cimetières français ? Ça

paraît quand même un peu utopique et peut-être inutile. Donc généralement, même si les doctrines varient, on fait une sélection des monuments les plus remarquables. Mais j'ai trouvé en Lorraine, je crois que c'était à Metz, une association de bénévoles, des généalogistes, qui relevaient et qui photographiaient systématiquement toutes les tombes pour avoir les inscriptions et alimenter ainsi leur documentation puis compléter l'état civil. Je ne sais pas ce que c'est devenu, mais le président de cette association nous avait proposé d'appliquer les fiches méthodiques de l'Inventaire, de faire une photo de chaque tombe et ensuite de les remettre à l'Inventaire général. Voilà un exemple où une photo d'amateur peut sans doute compléter le fonds des professionnels de l'Inventaire.

Philippe GOURBIN

photographe région Rhône-Alpes

Je voulais faire une remarque qui me paraît importante : avant d'être photographe professionnel, je suis photographe amateur. J'ai démarré comme ça. Donc amateur et professionnel ne s'opposent pas, ils se complètent. On a simplement un point de vue différent. À l'Inventaire, quand on pense photographe professionnel, on pense aux fameux cahiers de prescriptions auxquels on se conforme et puis à une certaine expérience. Avec l'usage on devient professionnel, mais il n'en reste pas moins qu'on est amateur. J'ai une anecdote là-dessus, à propos d'une image que j'ai faite pour moi et pas du tout pour l'Inventaire, mais parce qu'elle me plaisait. Et un chercheur de l'équipe de l'Inventaire de Rhône-Alpes en a eu besoin parce que ça documentait justement son propos.

Daniel IMBERT

chercheur, Ville de Paris, responsable de la Conservation des œuvres d'art religieuses et civiles

Juste un mot en ce qui concerne les cimetières. Ce n'est pas directement une mission qui concerne mon service, mais que nous abordons *via* des relations que nous avons avec la direction qui s'occupe plus particulièrement de ce problème. Au niveau des cimetières parisiens, des cimetières historiques, dont vous connaissez les noms, les associations sont très présentes. Si vous allez sur Internet et que vous tapez « Père-Lachaise » ou « cimetière de Montmartre », vous verrez immédiatement apparaître les associations en question qui font un

travail tout à fait intéressant de récolement photographique, évidemment avec une façon de traiter les monuments en tant que tels qui ne correspond pas tout à fait aux normes, à la démarche et à la méthode qui conviendraient. Mais le travail est loin d'être négligeable.

Quant au rôle interne de l'administration, il existe dans le cadre non pas d'un inventaire systématique [encore que les bases soient en train d'être jetées pour le faire, mais le temps pour réaliser l'opération sera évidemment un temps long], mais dans le cadre de ce qu'on appelle les reprises. Vous savez que la propriété relève du domaine de la Ville de Paris qui a décidé qu'il n'y aurait plus de concessions à perpétuité, mais des concessions trentenaires. Dans le cadre de cette limitation de durée d'occupation, périodiquement, au niveau des différentes divisions des cimetières historiques, ont lieu des opérations de reprise. Et ces opérations de reprise, en particulier sur deux cimetières parisiens, le Père-Lachaise et le cimetière de Montmartre, sont l'objet d'un travail tout à fait fondamental d'inventaire, de recherche typologique et donc de justification de la nécessité de conserver telle ou telle tombe et de ne pas la « remettre en circulation ». Il y a là une démarche qui n'est pas une démarche d'inventaire en tant que tel, mais qui s'y apparente dans le cadre d'une opération à caractère administratif. Donc la ville n'est pas inactive sur ce sujet qui est ancien, qui périodiquement réapparaît à la demande du secrétaire général à propos des vols. Et le vol, cela a été dit de façon épisodique, est un grand moteur d'inventaire. Les communes qui ont à faire face à ce genre d'événement se préoccupent de savoir ce qui leur appartient, ce qu'il y a dans la cité, ce qu'il y a eu, ce qu'il y a lieu de faire. Ce qui me permet de rebondir sur le bénévolat.

La photographie amateur joue, certes, un rôle complémentaire tout à fait important. Il ne faudrait pas cependant que la démarche vienne parasiter ce qui est un des buts de l'Inventaire, c'est-à-dire la gestion. Et j'en ai un exemple très précis, justement sur la question des vols. Un certain nombre d'épisodes significatifs se sont produits à Paris même, particulièrement dans le domaine des églises, au cours des années 2007 et 2008. On a vu apparaître brutalement des opérations d'inventaire, de couverture photographique émanant des services de police, qui se sont brutalement saisis d'un dossier, sans se préoccuper de savoir ce qui

pouvait exister sur le plan communal à ce niveau-là. Il faudrait, pour des interventions de cette nature, un minimum de coordination pour que les missions et le travail soient complémentaires, qu'ils convergent. Donc photographie d'amateur certes, bénévolat certes, mais suffisamment identifié et reconnu pour pouvoir être structuré dans le cadre de missions plus globales.

Et puis, pardonnez-moi, un dernier point. Je voulais revenir sur les photographes. Marie-Jeanne Dumont a dit tout à l'heure que nous avions eu l'année dernière la possibilité de faire une petite exposition dans le cadre des Journées du patrimoine pour mettre en valeur le travail d'inventaire, pour parler large, accompli par différents services de la ville dont le nôtre, et évidemment en collaboration avec la Commission du Vieux Paris. Dans notre esprit, il s'agissait bien de rendre hommage au travail des photographes, c'est pour cela que nous nous reconnaissons tellement dans le propos de cette journée d'étude qui, en fait, rend hommage au travail des photographes. Et je voudrais, sans me substituer à eux, dire qu'il y a, en ce qui concerne ce métier, une véritable revendication de statut. C'est très bien pour les collectivités d'avoir des photographes professionnels, mais il faudrait que certaines d'entre elles se préoccupent davantage de leur donner un véritable statut professionnel, une véritable reconnaissance professionnelle.

Hugues FONTAINE

photographe

Je suis photographe free-lance et je trouve extrêmement intéressant que Gérard Dalla Santa nous ait dit qu'il avait décidé d'arrêter de photographier ce mur. Alors que dans la photo suivante, il explique qu'au fond, cette ferme banale, mais certainement beaucoup plus belle et qui ne change pas, il a du plaisir à la photographier. Et il a l'intention de continuer à la photographier. Je trouve que votre refus est en fait extrêmement intéressant parce qu'il me semble que ce qui a traversé toute la journée aujourd'hui, c'est la question du rapport entre l'institution, ou l'administration dans le cas de l'Inventaire, et le commanditaire, le rapport entre ces deux entités et le photographe. Parce que, Michel Melot, vous le disiez ce matin, au moment où l'Inventaire s'est ouvert à la question de photographier et de rendre compte du patrimoine culturel, et pas seulement des œuvres d'art, il s'est agi

d'inventer, je vous cite, «un regard collectif». C'est extrêmement intéressant, parce que quand on parle de la mission de la DATAR, il était au contraire question de solliciter des artistes. Qu'on les appelle artistes ou photographes auteurs, qu'importe, il s'agit là bien clairement d'individus. On leur demande, à travers leur travail, de requalifier un territoire que, peut-être, les institutions ne savent plus qualifier. Et, en tout cas, si l'on fait appel à eux, c'est certainement, je crois que monsieur Latarjet lui-même le disait clairement dans un de ses textes, parce qu'il s'agissait de retrouver une culture du regard.

Alors justement, monsieur Dalla Santa, quand vous résistez dans le cadre d'une méthodologie quand même assez précise, sinon contraignante, et qu'Éric Dessert revendique la question du désir, comme vous aussi d'ailleurs, je trouve ça intéressant. Parce que, à chaque fois, dans le cadre de ces opérations, au fond ce qui compte, c'est ce qui se passe entre celui qui commande un projet et celui qui l'exécute, le photographe. Et c'est justement dans cet espace-là que l'on voit toutes les variations qui peuvent exister entre l'Inventaire, la Mission photographique de la DATAR et la Mission du paysage. La question de l'apport formidable de la photographie d'amateur, elle est donc dans un autre registre, parce que là, il n'y a pas ce rapport essentiel entre le commanditaire et celui qui va faire le travail. Il me semble qu'il faut travailler la question de ce qui se passe entre le commanditaire et l'artiste dans un acte photographique très spécifique. Celui qui peut porter sur le paysage, c'est-à-dire sur aussi bien le territoire que l'environnement, le cadre de vie. C'est une question large, mais je voulais rebondir dessus parce que je trouve que votre résistance est très significative.

Gérard DALLA SANTA

D'abord, cette résistance a été partagée dans le sens où les gens du parc ont été d'accord avec moi. Mais au-delà de ça, je crois qu'on est artiste lorsqu'on propose un regard ou un nouveau regard sur un territoire ou sur un objet. Parce que la photographie, ce n'est pas seulement quelque chose de descriptif. C'est justement le regard que l'on va faire changer. Lorsque je travaille sur une commande, je ne plaque pas exactement mon regard sur la commande. J'accepte aussi quelque chose qui va me déplacer, qui va déplacer mon regard, et en même temps j'attends des commanditaires qu'ils acceptent un dépla-

cement de leur regard. L'un ne peut pas aller sans l'autre. L'artiste doit accepter de ne pas plaquer quelque chose, et de l'autre côté le commanditaire doit accepter le déplacement. Et je crois que s'il fait appel à un artiste ou un auteur, c'est pour ça. Si c'est pour reproduire l'image qu'il se fait, je crois qu'il peut le faire. Il faut qu'un photographe, un artiste apporte autre chose, un regard différent, par lequel il va y avoir tension peut-être, discussion, mais une différence. Je pense que c'est là notre travail.

Raphaële BERTHO

J'aurais voulu appuyer votre propos. C'est justement pour ça que j'ai intégré l'Observatoire photographique du paysage à cet ensemble de missions photographiques. Et cette relation entre le commanditaire – institution, administration, Centre régional de la photographie – et le photographe, c'est l'objet même de la Mission photographique de la DATAR. Elle lance une mission qui ne doit pas «être une commande professionnelle, mais une mission qui doit être une relation de recherche». Dans certains textes de la DATAR, monsieur Hers parle d'auteur artiste. L'intérêt étant surtout d'affirmer le caractère non prescriptif, la liberté de création laissée au photographe, qu'il se veuille auteur ou artiste. Je veux donc appuyer votre propos sur la question, notamment au sein de l'Observatoire photographique du paysage. Malgré la méthode qui paraît très contraignante, mais c'est dans la contrainte que l'artiste va créer, les photographes de l'Observatoire que j'ai rencontrés se sont véritablement appropriés ces travaux. Jacques Vilet – dont j'ai montré les travaux – a publié en tant qu'auteur les photographies de cet Observatoire dans un livre. Il a mis l'ensemble de ses images et leur évolution dans un CD-Rom, qu'il a créé. Enfin, il a intégré toutes ses photographies issues de son travail à l'Observatoire photographique du paysage dans le Parc de la forêt d'Orient ainsi que leur reconduction dans son travail personnel d'auteur, d'artiste. Je pense donc qu'il ne faut pas se laisser impressionner par la rigueur de la méthode de l'Observatoire photographique. Cela reste une mission qui s'adresse à des artistes à qui l'on demande de définir des points de vue et très souvent d'ailleurs on s'aperçoit qu'il y a une résistance des élus par rapport à l'image qu'ils se faisaient du territoire. C'est quelque chose qui revient pratiquement dans la création de chaque itinéraire.

Conclusion générale et clôture

Arlette Auduc

*conservatrice régionale, chef du service de Patrimoines et Inventaire,
Région Île-de-France*

Comment conclure une journée aussi riche ? Je voudrais d'abord en rappeler l'origine. Il s'agit pour nous, service régional de l'Inventaire de la Région Île-de-France, de la conclusion d'une année de réflexion sur les conditions nouvelles dans lesquelles s'exerçaient nos métiers, et notamment le métier de photographe. Cette réflexion menée par l'ensemble du service, parfois douloureuse mais toujours riche, nous a amenés à réinterroger les fondements mêmes de nos missions et finalement à les conforter. Comme a été confortée la nécessité, pour les mener à bien, du « couple » chercheur-photographe, la nécessité de cet enrichissement du regard des uns et des autres, des uns par les autres, des uns avec les autres.

Il nous a alors semblé nécessaire, non pour conclure, mais pour marquer un moment dans cette réflexion, d'interroger et de s'interroger avec d'autres sur nos propres pratiques, et sur celles de tous ceux qui, dans une richesse et dans un foisonnement assez étonnants, travaillent sur les territoires d'Île-de-France.

L'ambition, évidemment bien trop grande mais assumée, de cette journée était à la fois ce retour sur soi, cette réflexion sur nos métiers et nos manières de les exercer, mais aussi cette ouverture aux autres. Et on a vu à quel point elle était, elle pouvait être riche.

Une question est revenue en permanence dans nos débats : celle de la commande, qui nécessite que nous nous y arrêtons. Dans le cadre traditionnel de l'Inventaire, on parlait de missions, désormais clairement définies par la loi, pas de commandes. Et je pense qu'un des éléments à l'origine de notre réflexion est que nous sommes de plus en plus confrontés à cette question de la commande.

Il y a d'abord celle de la photographie qu'on appellera de « sauvetage », comme il y a des fouilles du même nom. Nous les connaissions déjà, elles se multiplient, à la demande d'autres services qui gèrent le territoire. Ce matin ont été montrés des clichés de la ferme dite de Pomponne, effectués à la demande de

l'Agence des espaces verts de la Région Île-de-France. Cette ferme en mauvais état, située sur un périmètre d'intervention foncière géré par l'Agence des espaces verts pour la Région, était promise à la démolition. L'arrivée du service de l'Inventaire et de ses compétences patrimoniales a généré une demande d'expertise et donc de photographies. Et ces commandes se multiplient avec la question sous-jacente suivante : De nouveaux types de recherche induisent-ils de nouveaux types de photographies ? Diagnostic patrimonial, inventaire rapide, inventaire de gestion, expertises diverses : la « photographie d'inventaire », avec ses normes traditionnelles, répond-elle à ces nouveaux besoins ?

Poser cette question, c'est aussi poser celle de l'autonomie du photographe. Nous savons tous qu'elle a toujours existé. Bruno Malinverno a affirmé qu'il n'y avait plus véritablement de prescriptions. Mais lorsque celles-ci encadraient la pratique photographique, tous les photographes ne faisaient pas les mêmes photos et leur autonomie trouvait les moyens de s'exercer, leur part de création était bien réelle et nous rejoignons là les propos de Michel Melot sur cette question.

Je terminerai mon propos avec une interrogation permanente dans nos services, parce qu'elle touche à ce qui nous fonde, mais que tous les autres photographes se posent également aujourd'hui : celle de la pérennité de nos clichés. Le passage au numérique a été un révélateur. En Île-de-France, notre photothèque compte environ 140 000 clichés (argentiques) professionnels conservés selon les normes requises. Mais comment conserver les milliers de clichés numériques professionnels générés chaque année ? Problème purement technique relevant de services informatiques quelque peu effrayés par la masse à traiter ? Pas seulement puisque ces questions techniques nous obligent à faire des choix sur ce que nous conserverons (pas les clichés-chercheurs par exemple) et donc sur ce qui relève de l'héritage patrimonial à transmettre. Les techniciens résoudront les problèmes techniques, les photographes continueront à débattre de la définition du fichier numérique original, mais les réflexions sur nos missions et les manières de les exercer perdureront. Parce que nous savons que l'objectivité du témoignage comme sa pérennité doivent être relativisées. La photographie d'inventaire, cela a été dit à plusieurs reprises, est une photographie qui vaut pour un moment donné, pour un regard particulier inscrit dans une société et dans un moment de l'histoire de cette société. Et c'est aussi cet héritage-là que nous transmettrons.

Je vous remercie tous d'être venus aussi nombreux. Les actes de cette journée seront publiés en 2009. Nous aurons d'autres rendez-vous parce que la photographie du territoire est notre quotidien et que nous devons approfondir les réflexions que nous n'avons souvent pu qu'esquisser malgré la richesse des interventions et des débats auxquels je vous remercie encore d'avoir participé.



Liste des intervenants

Arlette Auduc, conservatrice régionale, chef du service Patrimoines et Inventaire,
Région Île-de-France

Philippe Ayrault, photographe, service Patrimoines et Inventaire, Région Île-de-France

Raphaële Bertho, photographe, doctorante

Gérard Dalla Santa, photographe

Isabelle Duhau, chercheur, service Patrimoines et Inventaire, Région Île-de-France

Marie-Jeanne Dumont, chef du département d'histoire de l'architecture et d'archéologie
de Paris, secrétaire générale de la Commission du Vieux Paris

Bruno Malinverno, chef de la mission Inventaire, direction de l'Architecture
et du Patrimoine, ministère de la Culture et de la Communication

Michel Melot, conservateur général honoraire des Bibliothèques

Laurence Renard, chargé de mission Paysage au Parc naturel régional de la haute vallée
de Chevreuse

Crédits photographiques

S. Asseline : 4, 40, 42, 43, 45, 46, 47, 49, 50, 54, 56, 73, 74, 78, 80, 88, 108

P. Ayrault : 11, 17, 20, 23, 36, 39, 42, 43, 46, 50, 52, 53, 63, 67, 72, 76, 81, 83

P. Corbière : 60, 84

P. Dapvril : 16

C. Décamps : 40, 45, 47, 62, 82

G. Della Santa : 120, 122, 123, 124, 128, 129, 130, 131, 132, 133

E. Desprez : 99, 101

É. Dessert : 14

L. Kruszyk : couverture, 26-27, 42, 48, 53, 68, 70, 113, 142

C. Lansiaux : 106 (haut), 107 (haut)

J.-P. Leclerc : 18

M. Lelièvre : 96, 102-103, 104

Ministère de l'écologie, de l'énergie, du développement durable et de l'aménagement du territoire. *Les infrastructures du Nord-Pas-de-Calais : sortie de la zone industrielle de Seclin sur la D8. Avril 1993 et septembre 1994.* Observatoire photographique du paysage –

D. Auerbacher : 113

C. Rapa/DHAAP – Ville de Paris : 102, 106 (bas), 107 (bas)

J.-B. Vialles : 25, 61, 64, 77, 86, 85

Ouvrage réalisé sous la direction de Somogy éditions d'art

Conception graphique : Dominique Grosmanin, Décalage

Contribution éditoriale : Carine Merlin

Fabrication : Michel Brousset, Béatrice Bourgerie et Mathias Prudent

Suivi éditorial : Julia Bouyeure, assistée de Maëlle Sigonneau

La photogravure et l'impression ont été réalisées par Quat'Coul.

Cet ouvrage a été achevé d'imprimer sur les presses
de Grafiche Marini Villorba (Italie) en septembre 2009.

La photographie du territoire constitue depuis toujours un outil de documentation indispensable à la connaissance de ce territoire. Par ce qu'elle donne à voir, par ce qu'elle découvre, cette photographie a changé notre regard sur notre territoire et son patrimoine, et a contribué à l'élargissement de cette dernière notion.

Dès ses origines, le service de l'Inventaire général a associé étude et photographie d'abord des « monuments et richesses artistiques de la France » puis plus largement de son « patrimoine culturel ». La photographie a participé à ce passage de l'exceptionnel à l'ordinaire, de la seule œuvre d'art au cadre de vie.

Aujourd'hui, confronté à la révolution numérique et dans le cadre institutionnel nouveau de la Région Île-de-France, le service de l'Inventaire, renouant avec des réflexions fondatrices, s'interroge sur le rôle de la photographie dans la connaissance du territoire. Et il le fait avec tous les acteurs et partenaires qui partagent ces mêmes préoccupations.

Cet ouvrage est donc le fruit d'une réflexion collective menée lors d'une journée d'étude intitulée « Photographier le territoire ». Il doit aussi permettre de réfléchir à l'apport de l'Inventaire et de ses photographes dans la mise en place des politiques régionales de connaissance et de gestion du territoire francilien.



www.iledefrance.fr

Unité Société
Direction culture, tourisme, sport, loisirs

Service Patrimoines et Inventaire
115, rue du Bac - 75007 Paris



SOMOGY
ÉDITIONS
D'ART