

Produire des savoirs sur l'espace urbain à partir de la photographie

Jordi Ballesta

▶ **To cite this version:**

Jordi Ballesta. Produire des savoirs sur l'espace urbain à partir de la photographie. Lieux Communs - Les Cahiers du LAUA, 2008, Cultures visuelles de l'urbain contemporain, 11, pp.77-92. halshs-03203413

HAL Id: halshs-03203413
https://shs.hal.science/halshs-03203413

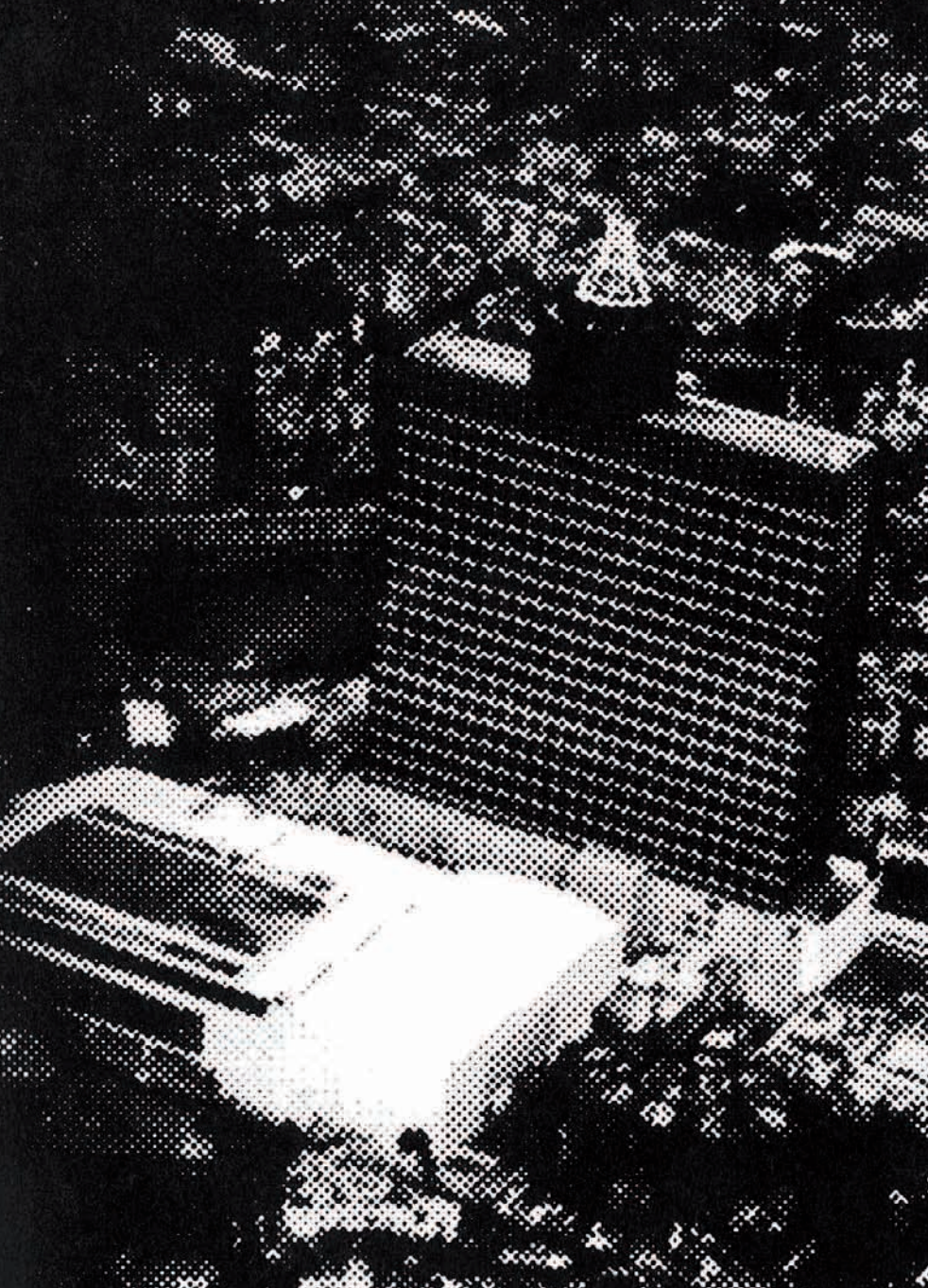
Submitted on 20 Apr 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License



PRODUIRE DES SAVOIRS SUR L'ESPACE URBAIN À PARTIR DE LA PHOTOGRAPHIE [1]

Jordi Ballesta
Doctorant – EHESS

Si la photographie permet de rendre visible certains des enjeux de l'urbain contemporain, il n'est pas certain que cette capacité puisse mener à la production de savoirs. Entre l'expérience sensible provoquée par la vision d'un espace urbain tel qu'il a été photographié et la compréhension de celui-ci, il manque un ensemble de chaînons relatif aux modes de production de la photographie.

La prise en compte du mode de production permet de ne pas limiter l'écriture photographique à son aboutissant - l'œuvre photographique. Elle implique d'interroger le processus d'élaboration photographique ; lequel se situe en amont de l'œuvre et se clôturera par sa monstration, entendue comme le stade terminal de l'élaboration photographique, lorsqu'une photographie ou un ensemble de photographies composant une œuvre élaborée sont présentés au regard d'autrui, par le biais d'une exposition, d'une édition ou d'une projection mises en forme. Quatre strates déterminantes peuvent être distinguées pour comprendre le processus d'élaboration d'une photographie de l'espace urbain : l'expérience visuelle potentielle permise par un espace urbain, la pratique visuelle et spatiale de cet espace exercée par le photographe, l'effectuation des prises de vue puis leur mise en forme en perspective de la monstration. De ce fait, la photographie d'un espace urbain, de tout espace en règle générale, peut être analysée comme le résultat d'un savoir-faire quant à l'articulation d'un projet photographique avec des manières de se déplacer et d'observer, de prêter attention, d'élaguer, d'induire des cohérences et des dissonances puis de mettre en forme des points de vue.

Dans ce cadre, la production de savoirs sur l'espace urbain, à partir de la photographie, ne peut relever d'une désarticulation de l'œuvre photographique

1 Cet article est fondé sur un ensemble d'entretiens réalisé dans le cadre de la préparation d'un doctorat sur la connaissance et la théorisation du paysage à partir du regard photographique.Dans ce cadre, une partie du propos se réfère aux explications, pour le texte principal, de Gabriele Basilico, interviewé en février 2008, François Hers, interviewé en mai 2007, Daniel Quesney, interviewé en février 2007, Emmanuel Pinard, interviewé en novembre 2007, Aglaïa Konrad, interviewée en novembre 2007 et Stéphane Couturier, interviewé en février 2007. Cet article s'appuie également sur les entretiens que Lewis Baltz, Bernard Plossu, Gilbert Fastenaekens, Nikos Panagiotopoulos, Thibaut Cuisset, Édith Roux, Pierre Morisse et Pierre-Luc Vacher ont bien voulu m'accorder.

et de son processus d'élaboration. Elle implique que la relation entre un corpus photographique et la visibilité d'un espace soit interrogée et, par conséquent, que les usages illustratifs de la photographie, ayant comme principe la réduction de la photographie au statut d'image, soient évités. L'évaluation de la capacité de la photographie à produire des savoirs sur l'espace urbain, nécessite également de délimiter les connaissances effectivement acquises par le biais de la photographie de celles issues d'une pratique visuelle directe effectuée sur le terrain.

UN DIALOGUE ENTRE UNE ANALYSE SPATIALE ET UN CORPUS PHOTOGRAPHIQUE

L'ouvrage *Italy – Cross Sections of a Country* de Gabriele Basilico et Stefano Boeri illustre cette nécessité de distinguer le visuel non médiatisé du visuel médiatisé (relativement à la photographie), alors même qu'il est certainement une des démonstrations les plus pertinentes de collaboration entre un architecte urbaniste et un photographe - ayant, il est vrai, une formation d'architecte. Cet ouvrage, plus qu'un catalogue d'exposition, est la transposition éditoriale de l'exposition du même nom qui fut présentée à la sixième Biennale Internationale d'Architecture de Venise en 1996. Il résulte de la redéfinition effectuée par Basilico d'une proposition consistant initialement à réinsérer photographiquement des productions architecturales récentes italiennes dans leur contexte urbain en une représentation photographique des transformations contemporaines de la morphologie urbaine italienne, à laquelle Basilico a associé Boeri [2].

Italy - Cross Sections of a Country a été produit à partir d'une méthodologie d'ordre géographique visant à délimiter six sections du territoire urbain italien reliant généralement une métropole à une ville moyenne provinciale, à partir de critères de représentativité régionale. La définition de ce projet a fait appel aux concours de différents collaborateurs, lesquels ont proposé des sections géographiques à photographier.

Une fois les sections délimitées, Basilico a, ensuite, mené son projet photographique de manière autonome, sans que Boeri ne l'accompagne et n'interfère dans le choix et les modes de prise de vue ou dans la sélection des photographies destinées à être présentées.

En ce sens, *Italy - Cross Sections of a Country* émane d'un dialogue méthodologique entre des pertinences géographiques et photographiques, sans qu'il n'y ait ni

2 Hans Hollein était le directeur de cette sixième Biennale d'Architecture de Venise. Marino Folin était le commissaire du pavillon italien qui, suite à un voyage dans l'ensemble de l'Italie consistant à repérer des œuvres architecturales méconnues, produites par des jeunes architectes et dispersées dans l'ensemble du territoire italien, invita G. Basilico à recontextualiser photographiquement ces œuvres.

détermination ni superposition entre les exigences de l'analyse et de la représentation photographique. De manière cohérente, la structuration de l'ouvrage démontre une stricte séparation entre la représentation photographique et l'analyse écrite. À aucun moment, le texte de Boeri *The italian Landscape*: *towards an 'Eclectic Atlas'* ne s'appuie sur l'extraction occasionnelle d'une photographie de l'ensemble de la série, pour les besoins de la démonstration. Au contraire, Boeri engage une lecture globale du corpus de Basilico, fondée sur la prise en compte de l'intégralité des photographies[3].

Ce principe de séparation et de non-détermination mutuelle permet d'assurer que le regard photographique, aussi bien au moment de la prise de vue que de la monstration, n'a pas été instrumentalisé pour illustrer une démonstration urbanistique, en ce sens que, même si Basilico ne devait en aucun cas être étanche aux hypothèses sous-tendant le projet, la pertinence photographique (en conformité aux exigences d'écriture portées par son auteur et éventuellement d'autres dans le champ photographique) a toujours été le facteur déterminant de la prise de vue, de la sélection des clichés, puis de la mise en forme de la série constituée.

Néanmoins, alors que Boeri travaillait déjà sur le phénomène urbanistique photographié par Basilico – *la città diffusa* (*cf*. Boeri, Lanzani, 1992) – la provenance des connaissances sur lesquelles se fonde l'analyse spatiale de cet ouvrage doit être interrogée. Est-ce que, finalement, les photographies de Basilico permettent uniquement d'étayer une analyse urbaine qui fondamentalement se base sur la connaissance théorique et visuelle de Boeri ? La relation de causalité entre la démonstration urbanistique et l'œuvre photographique serait alors uniquement de l'ordre d'une confirmation *a posteriori*.

Est-ce que les photographies de Basilico ont permis à Boeri d'accorder une attention à la forme urbaine que ce dernier ne put avoir lors de pratiques visuelles non structurées par la photographie ? Est-ce que, différemment, les photographies de Basilico ont été utilisées par Boeri comme des moyens de hiérarchiser et d'ordonnancer son expérience visuelle ?

Alors que Boeri n'a pas accompagné Basilico lors des campagnes de prises de vues, qu'il ne possédait pas une connaissance visuelle directe de tous les terrains

3 Ce texte de Boeri s'articule autour de deux propositions principales : d'une part, l'énonciation de la capacité de la photographie d'ordre paysagère à représenter les nouvelles formes urbaines, morphologiquement éclatées et diffuses, et à produire des atlas éclectiques fondés sur une mise en co-présence photographique de lieux disjoints. Le discernement, parallèle, des limites des formes de représentation territoriale traditionnelle, telles que la cartographie et la photographie aérienne, incapables de discerner la complexité, l'hétérogénéité et l'agencement de ce type de forme urbaine. D'autre part , l'analyse urbanistique et architecturale des formes urbaines photographiées autour de cinq caractéristiques : un étalement des surfaces habitées ; une ville de relations à distance ; une nébuleuse urbaine de bâtiments solitaires, peu articulés à leur environnement ; un vocabulaire de la construction à la fois répétitif et fait de variations constantes qui aboutit à une surreprésentation des individualités architecturales ; une structure urbanistique évolutive faite de combinatoires irrégulières et de modes de renouvellement communs, opérant à l'échelle de la parcelle.

d'investigation[4], il est fondamental que la structuration de son propos ne soit pas fondée sur la cueillette occasionnelle de signes ou d'indices à l'intérieur des cent huit photographies, alors que cette pratique a généralement pour conséquence de désarticuler les compositions photographiques en des ensembles d'éléments informatifs isolés.

La relation qu'instaure Boeri avec la part informative des photographies repose sur sa connaissance du mode d'élaboration photographique et sur l'a priori que ce mode d'élaboration garantit la représentativité de la série constituée vis-à-vis d'un phénomène urbain visible dans l'ensemble des périphéries urbaines italiennes. Ce postulat de la représentativité provient du fait que les photographies sont, soit en cohérence avec la connaissance visuelle du phénomène urbain observé que possède Boeri, soit que la connaissance du dispositif photographique de Basilico dispense Boeri d'avoir une expérience visuelle directe de toutes les variantes locales de ce phénomène.

De même, ce postulat de la représentativité lui évite de se questionner sur les logiques de cadrage qui ont déterminé les prises de vue et, plus particulièrement, sur les environnements immédiats que Basilico a omis volontairement de photographier.

Ainsi, alors que Boeri considère que la pratique photographique de Basilico est représentative du phénomène urbain observé, il peut se référer au contenu documentaire de sa photographie, tout comme à sa capacité de hiérarchisation et d'ordonnancement du visuel. La proposition photographique peut alors soutenir la démonstration écrite.

DES PHOTOGRAPHIES SANS INFLUENCES THÉORIQUES

Le contre-exemple de ce dialogue peut être emprunté à l'usage qu'ont fait Jean-Paul Gaudemar et Augustin Berque des photographies de la Mission Photographique de la DATAR, dans l'ouvrage *Paysage Photographies*. La Mission Photographique de la DATAR[5] eut pour objet principal de révéler, par le biais de l'écriture photographique, des formes d'expériences paysagères réactualisées, alors que celles-ci étaient tombées en désuétude, suite aux changements paysagers radicaux qu'avait provoqués la planification spatiale centralisée durant les trente glorieuses. Elle a vraisemblablement joué un grand rôle dans l'intégration du paysage comme dimension opérationnelle des politiques d'aménagement. Toutefois, pensée comme une action de défrichement en vue d'une redéfinition du rapport de la société française à son territoire, elle n'eut pas pour

4 "Je ne connaissais pas toutes les sections que nous avions projetées de photographier, je n'en connaissais que quelques-unes, autour de Milan et de Venise. Stefano Boeri ne les connaissait pas toutes non plus, mais les urbanistes et les professeurs d'université ont toujours des collaborateurs un peu partout. Alors Stefano Boeri a engagé de jeunes collaborateurs de l'université, afin qu'ils nous proposent des parcours à photographier. Différentes propositions nous sont parvenues. Nous avons choisi six parcours que nous avons appelés sections parce qu'ils sont comme des coupes dans un territoire, par ailleurs représentatives du paysage italien", Gabriele Basilico, entretien février 2007.

5 Conçue et dirigée par Bernard Latarjet et François Hers, elle a été décidée par le Comité Interministériel d'Aménagement du Territoire du 18 avril 1983 et s'est terminée en 1988.

principe de proposer une lecture photographique cohérente de l'espace français, alors même que la photographie paysagère française n'avait pas de tradition instituée. En ce sens, les propositions formulées par les vingt-huit photographes sélectionnés n'ont pas été encadrées à partir d'une forme imposée de relation photographique à l'espace, à partir de sites et de problématiques délimités ou à partir de modalités de monstration coordonnées.
Cette absence d'encadrement de la Mission aurait dû impliquer une compréhension des spécificités de chaque série photographique, en termes de choix de lieux, de pratiques visuelles et spatiales et d'élaboration photographique. Cependant, ces spécificités n'ont pas été interrogées par Jean-Paul Gaudemar (1989) et Augustin Berque (1989), pour lesquelles l'intégration de la photographie à la démonstration se fonde, dans un premier temps, sur une décontextualisation des photographies sollicitées vis-à-vis des séries auxquelles elles appartiennent, puis, dans un deuxième temps, sur une recontextualisation comme point d'appui indiciel à leur démonstration.

Parallèlement à la qualité des propos de ces deux auteurs, sur la crise de l'espace français tel qu'il était aménagé chez Jean-Paul Gaudemar, ou sur la médiance paysagère chez Augustin Berque, le traitement de la photographie dans leur démonstration ne permet pas de penser que celle-ci a influé sur leur analyse. Alors que la Mission Photographique de la DATAR a permis d'instituer la photographie comme un médium artistique pertinent pour éclairer nos rapports sensibles à l'espace, ces deux auteurs la sollicitent comme support d'illustration d'une pensée qui, à vrai dire, pourrait s'en passer.

Jean-Paul Gaudemar et Augustin Berque se réfèrent, ainsi, à deux photographies différentes de Robert Doisneau représentant une barre de la Cité Champagne d'Argenteuil, derrière un premier plan occupé par un ensemble pavillonnaire. Ces deux photographies font partie d'un enchaînement de trois points de vue. Une première, à laquelle se réfère Augustin Berque, est prise à partir d'un point de vue frontal, à distance de la cité pavillonnaire et de la barre. Une deuxième, à laquelle se réfère Jean-Paul Gaudemar, est effectuée au pied d'un pavillon absent de la première photographie. Elle est prise en légère contre-plongée, pour placer le sommet du toit du pavillon au niveau du dernier étage de la barre, laquelle est placée à l'arrière-plan immédiat. Elle donne l'impression que le pavillon résiste à l'écrasement provoqué par la monumentalité de la barre. Enfin, une dernière photographie est prise face à la porte d'entrée d'une propriété, laissant apercevoir légèrement derrière, le jardin puis le pavillon, suivi à l'arrière-plan de la barre. Cette photographie n'est pas relatée dans les textes de Jean-Paul Gaudemar et d'Augustin Berque.

Dans ces deux textes, la photographie présentée est décontextualisée, aussi bien de l'ensemble de la série photographique retenue par Robert Doisneau que du cheminement visuel et photographique que celui-ci a effectué face à la Cité Champagne. Cette décontextualisation empêche ainsi d'interroger les différences de points de vue et les effets d'agencement que ceux-ci peuvent induire, si bien que l'absence de contextualisation de la photographie conduit les deux auteurs à proposer un discours d'opposition entre le pavillonnaire, défini comme l'espace de l'habiter, et la barre, comme négation de celui-ci. La prise en compte des trois images aurait, par contre, permis d'interroger les hésitations de Robert Doisneau quant à son positionnement et au récit relatif qu'il entendait proposer. De même, l'articulation de ces deux photographies à l'ensemble des quarante-six photographies de la série[6] n'aurait vraisemblablement pas permis de soutenir une telle dichotomie entre le pavillonnaire et la barre.

6 Les quarante-six photographies de Robert Doisneau ont été déposées à la BNF, département des Estampes et de la Photographie, comme l'essentiel des tirages d'exposition de la Mission Photographique de la DATAR.

Ainsi, comme le montrent les exemples antinomiques de *Italy – Cross Sections of a Country* et les contributions de Jean-Paul Gaudemar et d'Augustin Berque dans *Paysages Photographies*, le pouvoir démonstratif de la photographie et sa capacité à produire des savoirs sur l'urbain passe par une évaluation, sinon une connaissance, de l'écart entre l'expérience visuelle potentielle d'un espace et la monstration photographique de celui-ci. À cette condition, la photographie peut induire une analyse spatiale qui lui serait cohérente.

STRATÉGIES D'ANALYSE PAYSAGÈRE

La rationalisation de cet écart est au centre de différentes stratégies d'analyse paysagère utilisant la photographie, dont l'une des plus systématiques a été élaborée par l'Observatoire Photographique du Paysage fondé en 1991[7]. La méthodologie de l'observatoire consiste en la conception puis en la reconduction annuelle d'un nombre d'itinéraires photographiques représentatifs des problématiques paysagères relevées sur le territoire français. Chacun des itinéraires procède d'une commande définie par un comité de pilotage composé d'acteurs locaux et d'un responsable national de la politique paysagère. Il est, par la suite, réalisé par un auteur-photographe (on compte aujourd'hui dix-sept itinéraires photographiques, dits "itinéraires contemporains d'observation"[8]).

7 Les travaux photographiques, les écrits et la méthodologie de l'Observatoire Photographique du Paysage sont principalement consultables à partir des deux publications de la revue *Séquences Paysages* : *Séquences Paysages*, n.°1, Paris, Hazan, 1995, et *Séquences Paysages*, n°.2, Bruxelles, ARP, 2000.

Pour chacun des itinéraires, l'Observatoire Photographique du Paysage a pour principe une double intervention des comités de pilotage, en amont

8 Mis à part l'itinéraire en Vanoise qui vient d'être amorcé, chacun des itinéraires a été reconduit, soit par un photographe local, soit par l'auteur-photographe d'origine. Les reconductions, initialement prévues sur un rythme annuel, sont, depuis 2000, devenues irrégulières et furent quelques fois arrêtées, suivant les itinéraires.

de la réalisation des prises de vue, par l'indication au photographe des problématiques à documenter, puis, en aval, par la sélection de quarante photographies à reconduire, parmi les cent proposées par le photographe. Cet observatoire se base également sur la croyance que ces interventions du comité de pilotage éclaireront l'auteur-photographe et que celui-ci sera alors en capacité de proposer un regard qui, par sa capacité de synthèse et sa qualité technique, aura une quasi-potentialité performative, dans le sens où la visibilité qu'il conférera à des phénomènes paysagers pourra servir à la conception de démarches opérationnelles.
Pourtant, la définition de ce système relationnel entre, d'une part, l'auteur-photographe et les acteurs de la politique paysagère, d'autre part, entre les hypothèses émanant d'une observation non médiatisée et leur représentation photographique, n'a pas permis de produire les analyses spatiales à portée opérationnelle que l'observatoire devait engendrer.

La détermination de la pratique photographique à partir d'exigences analytiques explique vraisemblablement en partie la faible capacité de cet observatoire à produire des savoirs sur le paysage. Bien que l'analyse des séries, que l'observatoire propose, ne procède jamais de décontextualisations et d'une méconnaissance de l'expérience visuelle du photographe, la photographie est une nouvelle fois corsetée dans une fonction illustrative. Elle a pour principale fonction l'étayage des hypothèses et des savoirs issus des observations visuelles non médiatisées qui l'ont précédée. La surévaluation des capacités de révélation de la photographie explique, également, les limites de cet observatoire, alors même que le statut artistique des œuvres constituées a pu engendrer une difficulté de malléabilisation et d'appropriation de la part des comités de pilotage.

La démarche d'observation photographique développée par Daniel Quesney, ancien directeur artistique de l'Observatoire Photographique du Paysage est, en ce sens, intéressante à exposer, alors qu'elle provient, d'une part, d'un dépassement méthodologique et technologique de l'observatoire, d'autre part, d'une réflexion centrée sur l'articulation entre le visuel non médiatisé et le photographique.
À partir du constat que le recours à la photographie comme œuvre d'artiste, tel que l'a appliqué l'Observatoire Photographique du Paysage, ne permettait pas d'aboutir à des analyses ayant une dimension opérationnelle, Daniel Quesney applique, sur le village de Neschers (Puy-de-Dôme), un dispositif photographique qui désacralise le point de vue de l'auteur-photographe, en réduisant au maximum l'écart entre la visibilité d'un espace et sa représentation photographique. Cette réduction oppose à la capacité de synthèse révélatrice de l'auteur-photographe, le balayage

photographique complet de l'espace réalisé par un opérateur. Le statut d'opérateur-photographe est essentiel à Daniel Quesney, dans la mesure où, selon lui, la production d'une analyse spatiale est conditionnée par l'abstinence du photographe quant à l'élaboration d'un point de vue. L'écriture photographique doit s'effacer derrière l'application d'un mode d'emploi photographique.

En ce sens, Daniel Quesney entend, dans le cadre de l'aire photographiée, repousser les procédures de sélection, de hiérarchisation et d'ordonnancement au stade de l'analyse. La systématicité du dispositif ne doit, néanmoins, pas aboutir à une négation des spécificités de chaque lieu photographié et ne s'inscrit pas, de ce fait, dans une représentation isomorphe de l'espace. Le balayage photographique doit prendre en compte les caractéristiques topographiques de l'espace à photographier, afin que le choix de la focale et la distance entre chaque point de prise de vue aboutissent à une visualisation complète lors de la lecture des photographies. De même, cette adaptation topographique du dispositif peut contraindre le photographe à délaisser la prétention de l'enregistrement complet pour un échantillonnage de points de vue, si l'échelle de l'aire photographiée est trop importante.
Ainsi, lors d'un travail sur la vallée de la Loire dans la commune d'Amboise, Daniel Quesney effectua un balayage complet de l'aire urbaine et choisit un certain nombre de belvédères dans l'espace rural qui lui permettait de réaliser des panoramas sur la plus grande étendue possible.

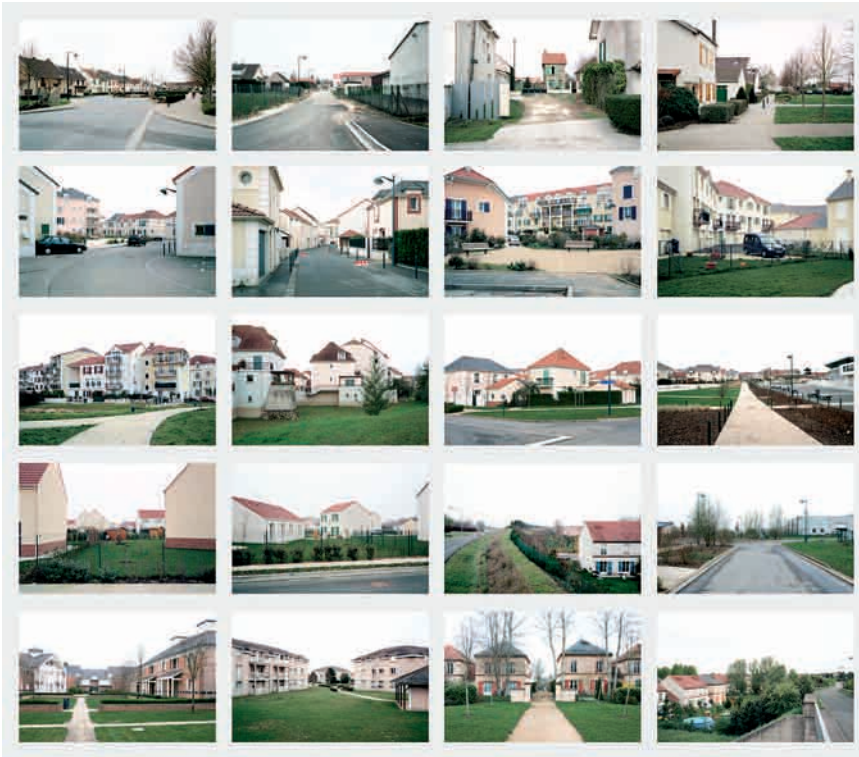
Comme l'indiquait le balayage photographique du village de Neschers et comme le confirme la pratique de l'échantillonnage sur la commune d'Amboise, le dispositif mis en place par Daniel Quesney ne se base pas sur une sélection de points de vue à partir d'un jeu de pertinences issu des agencements visuels et des potentialités documentaires, mais a pour objectif la visualisation et la mémorisation de la plus large étendue possible.
La photographie n'est plus sollicitée pour proposer une forme de représentation spatiale qui procéderait d'un processus de sélection, de hiérarchisation et d'ordonnancement d'une partie de l'expérience visuelle, mais a pour principe la conception d'une mesure photographique sur une aire délimitée, à partir de l'accumulation de photographies jointes les unes aux autres et reconductibles par toute personne ayant le mode d'emploi à sa disposition. Par l'application de ce dispositif, le photographe délaisse sa capacité d'écriture pour mettre en avant son savoir-faire d'ingénieur, s'il définit le dispositif photographique applicable à la configuration du lieu, ou de technicien de la mesure photographique, s'il exécute uniquement le mode d'emploi.

LE RÔLE DES PROCÉDÉS TECHNIQUES

Même si cette forme de démarche aurait été techniquement possible avec l'utilisation du procédé argentique, elle apparaît étroitement liée à l'appariti on de la photographie numérique et à l'évolution des pratiques photographiques que ce mode d'enregistrement a engendrée. En effet, l'usage de l'écran comme support de visualisation, conséquence de la numérisation de la photographie, semble avoir entrainé un redéploiement des modes de représentation sérielle du paysage et du territoire. En systématisant la possibilité d'un flux tendu entre la prise de vue et la visualisation de celle-ci, en coupant le lien entre l'accroissement du nombre de photographies visualisées et la croissance concomitante des impressions à effectuer, l'écran a manifestement généré une nouvelle économie de la pratique photographique. Fixer un point de vue par tâtonnements tout en visualisant les corrections renouvelées sur le terrain des prises de vue, accumuler plusieurs points de vue mitoyens d'un même espace, étalonner un ensemble de pièces composant une série photographique puis en réaliser un montage à partir de procédés d'animation et de fusion sont devenues des opérations grandement dématérialisées dont l'impact financier et temporel a été considérablement réduit vis-à-vis du procédé argentique. Même si certains des travaux réalisés grâce au procédé argentique relèvent d'une stratégie de représentation exhaustive[9]; avec la technologie numérique, le projet de représenter exhaustivement un espace semble avoir accru significativement sa viabilité, relativement aux modes de représentation fondés sur le principe d'exemplarité. La tentation de transcender par l'écriture photographique la banalité d'un lieu en lui conférant un statut qu'il n'a pas dans les pratiques spatiales et visuelles est vraisemblablement un des risques liés aux procédés d'exemplarisation. Ceux-ci peuvent, en effet, aboutir à une monumentalisation d'un espace ordinaire, au travers, par exemple, d'une représentation détailliste, d'un isolement vis-à-vis du contexte urbanistique, ou d'une scénographie d'inspiration muséale.

9 Les montages photographiques, réalisés par Ed Rusha, de l'intégralité des façades du Sunset Boulevard en 1966 et du Hollywood Boulevard en 1973, en usant d'un film 35mm noir et blanc, relèvent effectivement d'une stratégie de représentation exhaustive. La série d'Hollywood Boulevard a été reconduite en 2003 à partir de films 35 mm couleur. Hollywood Boulevard 1973 et 2003 sont constituées de 4500 clichés noir et blanc et de 13000 images couleur et ont été publiées dans l'ouvrage *Then and Now* en 2005.

Les propositions photographiques d'Emmanuel Pinard et le changement de pratique que le passage de la chambre au reflex numérique a engendré chez lui sont, en ce sens, révélateurs. Alors que son travail *Paysages Périphériques* sur les espaces interstitiels de la planification urbaine dans la banlieue parisienne est composé, jusqu'à aujourd'hui de cinquante et une photographies réalisées à la chambre depuis 1992, son atlas photographique de Marne-la-vallée réalisé en 2004-2005 au reflex numérique compte sept séries de quarante-cinq à soixante-cinq photographies, chacune des séries représentant une unité morphologique de la



Emmanuel Pinard
Bailly-Romainvilliers 2004-2005, "Marne-la-Vallée"
288x124 cm



ville nouvelle (*cf*. http://www.emmanuelpinard.com). Cette différence numéraire d'un rapport d'environ un à huit s'explique certainement par le changement de technologie photographique, mais également par l'adaptation de la stratégie photographique aux spécificités de chacun de ces deux projets. *Paysages périphériques* procède d'une forme de détermination de l'écriture photographique par la typologie paysagère. Dans ce travail, la signature photographique d'Emmanuel Pinard relève, avant tout, du choix des espaces qu'il photographie, plus que de sa façon de photographier qui, au-delà du mode de distanciation qui le caractérise, s'inscrit dans un style documentaire utilisé par de nombreux photographes. Même si *Paysages périphériques* est fondée sur une exigence de représentativité, ce travail n'a pas pour objectif d'être utilisé dans le cadre d'une analyse spatiale, mais d'affirmer une manière de photographier qui est propre à son auteur. Au contraire, l'atlas photographique de Marne-la-Vallée a pour objectif d'instaurer une capacité de transfert, de la représentation photographique à la production de savoirs. En ce sens, il a été conçu dans le cadre d'une collaboration avec l'architecte Eric Lapierre, à partir d'un maillage de points de vue issu d'une méthodologie urbanistique et d'une stratégie de représentation à prétention exhaustive[10].

D'une manière comparable à la collaboration entre Gabriele Basilico et Stefano Boeri, Emmanuel Pinard, suite à la définition de huit unités spatiales par Eric Lapierre, réalisa seul le travail photographique, sans qu'Eric Lapierre n'interfère dans le choix des lieux à photographier et dans la sélection des prises de vues. Sur un principe similaire, sans toutefois la collaboration d'un quelconque expert ou praticien de l'aménagement spatial, Emmanuel Pinard a réalisé en 2005 une représentation de l'Arsenal de Tarbes à partir de cinquante-neuf photographies.

Face à cette réduction de l'écart entre l'expérience visuelle potentielle que peut procurer une aire géographique et la représentation photographique dont elle est le sujet, les moments de la prise de vue et de la monstration photographique doivent être distingués.
Contrairement à Daniel Quesney, Emmanuel Pinard n'entreprend pas une mesure de l'espace photographié. Ses prises de vue de Marne-la-Vallée n'obéissent pas à l'application d'une méthodologie désincarnée. Elles ont été réalisées à partir d'un dispositif spécifique pour un territoire spécifique et constituent dans leur ensemble un corpus photographique fait de jugements et de positionnements personnels effectués sur le terrain. La définition du mode

10 Cet atlas est issu d'une recherche effectuée à l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Marne-la-Vallée. Ce projet reçut le soutien de la Direction de l'Architecture et du Patrimoine du Ministère de la Culture, suite à un appel d'offre ayant pour objet la réalisation d'une mission d'évaluation sur les villes nouvelles. Dans ce cadre et parallèlement au corpus photographique d'Emmanuel Pinard, Eric Lapierre entreprend une analyse urbanistique et architecturale des villes nouvelles

de prise de vue ne précède pas la connaissance et la pratique du territoire, mais s'y confond. De même, les modalités de la monstration distinguent l'atlas de Marne-la-Vallée d'Emmanuel Pinard, d'une recherche photographique composée de prises de vue similaires, telle qu'elle pourrait être réalisée par un opérateur, déclaré comme tel, un urbaniste ou un géographe. En effet, à la différence de Daniel Quesney qui situe son œuvre photographique dans le champ de pertinences de l'aménagement, ou d'un géographe qui la situerait dans le champ de sa discipline, Emmanuel Pinard situe son œuvre dans le champ artistique. Alors qu'un géographe aurait pu présenter le corpus photographique réalisé par Emmanuel Pinard dans le cadre d'une publication scientifique, à partir d'une articulation entre le photographique et la démonstration écrite, qu'un urbaniste l'aurait utilisé comme pièce à conviction dans le cadre d'un argumentaire, Emmanuel Pinard l'expose comme une œuvre d'artiste sur la base d'une mise en forme photographiquement pertinente.

LE RÔLE DU CHAMP DE PROJECTION DES PHOTOGRAPHIES

Le champ dans lequel est projetée une œuvre photographique interférerait-il alors sur la capacité de la photographie à induire des savoirs sur l'urbain ? Là où des pratiques spatiales et visuelles sur le terrain pourraient être similaires entre des photographes et des producteurs d'analyses spatiales, leur stratégie d'écriture respective se différenciera éventuellement au moment des prises de vue sur le terrain, certainement au moment de la sélection des clichés, face aux planches contacts ou aux épreuves de travail. Même dans le cadre d'un dispositif documentaire analogue au moment de la prise de vue, la nécessité d'écriture de l'auteur-photographe aura tendance à différer du projet strictement informatif du porteur d'analyse, à partir du moment où le corpus sera ordonnancé et mis en forme en perspective de la monstration. Alors même que, chez un auteur-photographe, les prises de vue peuvent être réalisées dans le cadre d'une stratégie de superposition à la visibilité d'un espace, l'élaboration du dispositif de monstration peut avoir pour objectif un écartement inverse entre la forme photographique présentée et l'expérience visuelle d'origine – l'auteur-photographe n'entendant pas proposer une analyse de type scientifique mais une écriture photographique inscrite dans le champ artistique.

Les exemples d'Aglaïa Konrad et de Stéphane Couturier illustrent pertinemment ce processus d'écartement. Ces deux auteurs pratiquent, d'une part, par un regard et des déplacements approfondis, les entités géographiques qu'ils projettent de photographier. Ils photographient, d'autre part, des points de vue qui leur paraissent représentatifs de ce qu'ils ont vu. Pourtant, chez ces deux auteurs,

l'élaboration du dispositif de monstration implique la création d'un écart entre les épreuves destinées à l'exposition, la publication ou la projection et les pratiques visuelles et de prise de vue exercées sur le terrain. Aglaïa Konrad expose des photocopies de ces photographies en grand format avec une trame grossière minorant, quelques fois fortement, les détails et la part informative de ses prises de vue. De même, elle crée et compose chacune de ses séries photographiques en les contextualisant à l'espace de la monstration et en les désarticulant, conséquemment, avec l'expérience visuelle et spatiale qu'elle eut sur le terrain. Différemment, Stéphane Couturier affirme l'écart entre son point de vue et la réalité qu'il a photographiée, en induisant dans ses pièces composées des ambiguïtés visuelles et des narrations spatiales fictionnelles, par le biais d'inversements de tirages vis-à-vis des points de vue d'origine ou de mise en co-présence de bâtiments qui paraissent mêmes ou contigus mais qui sont en réalité autres ou séparés[11].

En outre, même s'il apparait qu'une photographie directement située dans le champ de production des analyses urbaines serait à même d'être exploitable, il est vraisemblable que les savoirs produits par cette photographie réitéreraient les connaissances que pourrait engendrer une pratique visuelle non médiatisée.

11 *Cf.* : série Landscaping : *San Diego, Olympic Parkway, n°1*, triptyque, 2002 ; série Monument(s), *Moscou, monument n°1*, triptyque, 2000 ; série Monument(s), *Moscou, monument n°2*, triptyque, 1999-2001 ; série Landscaping, *Tijuana, Playas*, triptyque n°1, 2002.

LES ENJEUX DE L'ÉCARTEMENT ENTRE VISIBILITÉ POTENTIELLE ET REPRÉSENTATION PHOTOGRAPHIQUE

Trois cas de figures peuvent être envisagés. Un premier, où l'œuvre photographique consisterait, comme l'a développé Daniel Quesney, en une superposition maximale entre l'expérience visuelle d'un espace et sa représentation photographique. Un deuxième, où l'ensemble des prises de vue réalisé par un auteur-photographe serait détourné du champ artistique, pour être recomposé à partir des exigences de l'analyse urbaine. Enfin, un troisième, où les photographies seraient effectuées par un acteur des savoirs sur l'urbain et seraient présentées sur les supports d'exposition ou de publication correspondants.

Dans le premier cas de figure, il est certain que les images produites peuvent aboutir à la production de savoirs à partir d'un traitement indiciel et structurel de l'image, mais il n'est pas certain, par contre, que cette capacité soit propre à la photographie et que des résultats équivalents ne pourraient pas être produits à partir des traitements de l'expérience visuelle qui caractérisent les relevés architecturaux ou paysagers ou toutes formes d'attention non médiatisées. La photographie se situe, dans ce cas de figure, essentiellement comme une technique de mémorisation, certes particulièrement efficace, mais ne permet pas de produire plus d'analyse qu'une observation attentionnée articulée à toutes

formes d'annotations. Le deuxième cas de figure consisterait à ce qu'un acteur des savoirs sur l'urbain s'accapare les prises de vue d'un auteur-photographe, pour les mettre en forme, non plus à partir de principes photographiques, mais à partir de logiques analytiques propres à sa discipline. Cet accaparement présupposerait une destitution du photographe, suite à l'effectuation des prises de vue, de même qu'une disjonction des pratiques de terrain, visuelles et spatiales, et du dispositif de monstration. Les habitudes, les innovations, les tâtonnements et les hésitations qui participent à la compréhension d'un corpus photographique seraient alors neutralisées. Le troisième cas de figure caractérise certaines des pratiques professionnelles de l'aménagement spatial et des méthodes de recherche ayant trait aux analyses spatiales. Plus que la capacité de la photographie à illustrer ou à appuyer une démonstration analytique, ce cas dénote que la photographie, comme vecteur de mémorisation, de hiérarchisation et d'ordonnancement de l'expérience visuelle, peut être utilisée pour structurer la connaissance d'un espace. Les documents photographiques ne sont pas, dans cette perspective, apposés comme illustration ou instrument de persuasion, mais participent au processus de fabrication de l'analyse, tout en restant autosuffisants par rapport à l'écrit. Les ouvrages *Italy – Cross Sections of a Country* de Gabriele Basilico et Stefano Boeri et *Learning from Las Vegas* de Denise Scott-Brown, Robert Venturi et Steven Izenour peuvent être cités comme des illustrations exemplaires de ce cas de figure.

Toutefois, ces deux ouvrages s'inscrivant aussi bien dans le champ des analyses urbaines que de l'art montrent que la capacité que peut avoir la photographie à produire des savoirs sur l'urbain ne provient pas spécifiquement de son intégration au champ de l'aménagement urbain et des analyses spatiales. En effet, la photographie urbaine contemporaine se focalise le plus souvent sur des espaces peu concernés par l'ordonnancement urbanistique – dans les espaces interstitiels de la programmation urbaine, dans les espaces régis par des fonctionnements vernaculaires ou dans les espaces soumis à des processus de transformation dont l'issue visible est incertaine. De ce fait, la photographie produite par des auteurs inscrits dans le champ de l'art peut permettre d'accroitre la visibilité d'espaces à l'écart des regards, de redéployer la géographie des analyses urbaines, de donner une valeur d'usage artistique à des non-lieux issus de pratiques de contournement.

En ce sens, l'écartement entre l'expérience visuelle potentielle d'un espace et sa représentation photographique peut participer à la production de savoirs, à la condition qu'il provoque un redéploiement géographique des attentions entre les angles morts et les angles vifs de l'espace urbain. La pertinence de cet

écartement pourra vraisemblablement être évaluée à sa capacité performative, dans la mesure où c'est la qualité de l'écart créé qui pourra faire exister un espace, révéler et susciter son ordonnancement.

La compréhension de cet écart semble être la condition sine qua non de la production de savoirs sur l'espace urbain à partir de la photographie. La pluralité des manières de formuler cet écart, l'hétérogénéité des espaces investis et les spécificités des problématiques questionnées n'incite pas à définir un corps méthodologique cloisonné. Le regard photographique peut davantage explorer les spatialités que des disciplines constituées. La photographie peut réévaluer, à la mesure du contexte urbain, l'impact urbanistique de certaines créations architecturales, d'où la réticence de certains architectes à accepter les inductions critiques de la photographie. Elle peut, en recomposant et réordonnant, non seulement faire exister et rendre compréhensibles des spatialités impensées, mais également agir sur les rapports de force idéologiques relatifs à la conception de l'espace urbain.

BIBLIOGRAPHIE

BASILICO, G., BOERI, S., (1998)
Italy – Cross Sections of a Country, Zurich, Scalo, 152 p.

BERQUE, A., (1989)
"Les mille naissances du paysage" in *Paysages Photographies, en France les années quatre-vingt*, Paris, Hazan, p. 21-48.

BOERI, S., LANZANI, A., (1992)
"Gli orizzonti della citta diffusa" in *Casabella* n°588, p. 44-59.

DATAR (1985)
Paysages photographiés, la mission photographique de la DATAR, Travaux en cours 1984/1985, Paris, Hazan,

FOLIN, M.,(1998)
"Afterword", in BASILICO G., BOERI S., in *Italy – Cross Sections of a Country*, Zurich, Scalo, p. 146-147.

GAUDEMAR, J.-P. ,(1989)
"Le Territoire aux qualités" in *Paysages Photographies, en France les années quatre-vingt*, Paris, Hazan, p. 51-85.

PINARD, E., (2008)
Tarbes, arsenal 2005, Paris, Entre catégories, 60 p.

RUSHA, E., (2005)
Then and Now,Gottingen, Steidl edition, 148 p.

VENTURI, R., SCOTT BROWN, D., IZENOUR, S., (1987)
L'enseignement de Las Vegas ou le symbolisme oublié de la forme architecturale (trad. de Learning from Las Vegas, Cambridge Mass 1972), coll. Architecture + Recherches, Bruxelles, P. Mardaga, (1ère éd. 1978), 190 p.


라사라패션
일어
광제한의원
요단기독교서적
수선
Pizza