





L'OBJECTIF  
ÉTUDE DES MISSIONS PHOTOGRAPHIQUES FRANÇAISES

TEXTE DE SUZANNE ROUZEAU

PRÉAMBULE  
p.7

INTRODUCTION  
p.7

I. VERS L'OBJECTIVITÉ  
p.11

[A] POURQUOI DOCUMENTER ?  
p.13

[B] ORIENTER LE REGARD  
p.16

[C] UN SEUL OBJECTIF  
p.21

II. DÉSIRER UNE AUTRE OBJECTIVITÉ  
p.31

[A] SUBLIMER LE RÉEL  
p.33

[B] METTRE LE PAYSAGE EN IMAGE  
p.40

ENTRETIEN ANNEXE  
AVEC ÉRIC TABUCHI  
p.45

BIBLIOGRAPHIE, ICONOGRAPHIE,  
SITOGRAPHIE, REMERCIEMENTS  
& COLOPHON  
p.53



# PRÉAMBULE

Comme beaucoup d'autres à son époque, curieux ou passionnés, le Président-Empereur Napoléon III est un amateur de photographie. Cette technique de reproduction, apparue en 1839, est un tremplin au rayonnement culturel, industriel et artistique français sous la 1<sup>re</sup> République. Ce prince-président a d'ailleurs un photographe officiel, Gustave Le Gray, qui deviendra ensuite celui de la famille Impériale.

Cette place de choix a, par la suite, permis à Gustave Le Gray de faire partie de la Mission héliographique, initiée par l'Académie des Beaux-Arts, en 1851. Il est engagé aux côtés de quatre autres photographes (Édouard Baldus, Henri LeSecq, Auguste Mestral et Hyppolite Bayard) afin de parcourir le pays et capturer la trace de nombreux monuments français. Ils en font l'inventaire visuel et pointent du doigt les édifices ayant besoin d'être restaurés.

La Mission héliographique implique aussi des architectes et des historien.ne.s comme Mérimée et Laborde. Leur rôle était de collaborer avec les « artistes » (on ne les nomme pas toujours photographes) et d'établir des rapports les plus complets possibles.

C'est la première fois que l'État français entame une telle tâche qui réunit à la fois la classique documentation et, cette fois, le progrès scientifique. La période de la 1<sup>re</sup> République et celle du Second Empire coïncide en effet avec la naissance de divers procédés photographiques. L'achat du brevet de Daguerre (1839) facilite l'exploitation de sa technique. La mise en place du Calotype (1840) rend le développement des images plus accessible. La découverte du négatif papier résout les problématiques liées à la souplesse des supports photographiques.

L'ensemble de ces dispositifs ont alors rendu possible la Mission héliographique. Cependant, aucune publication ne s'en est suivie, par manque de moyens techniques et financiers.

# INTRODUCTION

Ce préambule sous forme d'anecdote pose d'emblée la question de la mission photographique comme sujet principal de notre réflexion. Le rôle défini par l'État pour la mission est de produire des photographies afin de documenter un patrimoine, et d'en conserver une trace. Ces clichés s'apparentent à des preuves qui doivent être au plus proche de la réalité. La mission photographique répond à un cahier des charges précis, contenant des instructions sur la manière de photographier, sur les sujets à capturer et sur le, ou les points de vue à adopter.

Dans cet essai, nous nous intéresserons essentiellement aux missions photographiques en France. Nous l'avons vu, la Mission héliographique de 1851 fut la première à être commissionnée par l'État français. Elle est à l'origine d'autres projets similaires, bien plus tard, comme celui de la Délégation interministérielle à l'Aménagement du Territoire et à l'Attractivité Régionale (DATAR), qui voit le jour en 1963. À l'occasion de ses 20 ans, en 1984, le Ministère de la culture, alors dirigé par Jack Lang, encourage la DATAR à missionner des photographes afin de « représenter le paysage français ».

Pendant cinq ans et jusqu'en 1989, une trentaine de photographes parcoururent ainsi la France afin de mettre en avant le paysage français, à une période durant laquelle il s'agit de le revaloriser face à la désertification des campagnes. Ces photographes doivent répondre individuellement à des directives précises.

Face à cette méthodologie de travail façon cahier des charges pointilleux, le plus souvent inscrite dans les commissions demandées par des institutions étatiques, on trouve aussi d'autres manières de faire, moins officielles, et sans doute plus poétiques. C'est le cas d'un projet dont on imagine qu'il a néanmoins pu être inspiré par les missions de la DATAR. En 2017, les photographes Éric Tabuchi<sup>1</sup> et Nelly Monnier<sup>2</sup> entreprennent la construction de ce qu'ils nomment l'*Atlas des Régions Naturelles (ARN)*. En explorant les

1. Eric Tabuchi (1959-) est un artiste et photographe français. Sa pratique s'étend à l'édition et à l'installation. Après ses études de sociologie, il découvre Auguste Sanders qui l'encourage à faire de la photographie. Il collabore aujourd'hui avec sa compagne Nelly Monnier.

2. Nelly Monnier (1988-) est une artiste plasticienne française diplômée de l'ENSBA Lyon. Sa pratique est inspirée de ses nombreux voyages, et prend vie à travers la peinture. Elle joue entre fiction et réalité.

régions peu représentées, comme celles du Nord de la France, ils recensent de manière typologique l'architecture rurale. Tenant compte de l'état de ces édifices, le plus souvent abandonnés, les photographes semblent vouloir reconstituer l'histoire de ces lieux souvent fantômes des passés industriels français. Éric Tabuchi et Nelly Monnier qualifient ce travail, romantique, « d'invention d'une histoire vraie ».

Posons-nous alors la question. Qu'une mission soit commissionnée ou auto-commissionnée, le ou la photographe se retrouve sans cesse confronté-e au problème, ou du moins à la notion de l'objectivité. Les campagnes photographiques et les photographies réalisées témoignent certes de ce qui a été vu, mais elles sont aussi l'indice d'un instant, d'un cadrage, et d'une personne derrière l'objectif, *qui doit rendre compte de*. Peut-on alors rester « neutre » quand on doit être objectif ?

Ce curieux paradoxe implique d'en redéfinir rapidement les termes. Être neutre, c'est avoir pour objectif de s'abstenir. Être objectif, c'est décrire la réalité indépendamment du sujet pensant. Mais tendre à l'objectivité, c'est la volonté de rester le plus fidèle possible à la réalité. Il s'agira donc ici, à travers les deux cas d'étude précédemment cités, la DATAR et l'ARN, de savoir si une forme de neutralité peut perdurer en visant l'objectivité.

Nous observerons ces cas d'études d'un point de vue historique et analytique : les objets auxquels nous nous intéresserons, sont en particulier le premier bulletin de la revue *Photographies* (1984) introduisant la mission de la DATAR, dirigé par Jean-François Chevrier, puis le site de l'*Atlas des Régions Naturelles*, un projet auto-commissionné par Nelly Monnier et Éric Tabuchi.

Ces observations seront rythmées par les fragments d'un entretien réalisé avec Éric Tabuchi<sup>3</sup> qui, souvent dans ses réponses, aborde et éclaire l'ensemble des questionnements que j'ai pu avoir.

Bien entendu, cet essai n'a pas pour but de départager les notions d'objectivité et de neutralité, mais bien plutôt d'essayer de voir comment les deux termes se nouent au travers de la photographie, et dans un travail de commande et un travail auto-initié.





# I. TENDRE VERS L'OBJECTIVITÉ

É.T. Puis tout a beaucoup changé parce que ce qui était jusqu'alors un travail complètement silencieux et sans façade publique, a commencé à circuler, à être vu, et de fait, l'idée de publier un livre est devenue possible. Parce qu'on a commencé à voir des possibilités financières qui nous permettaient d'envisager une publication. Effectivement ça coûte cher, ça implique de faire des choix dans les images, d'avoir un début et une fin, de trouver une forme qui va pouvoir se poursuivre dans le temps. Ça a été beaucoup de réflexions pour à la fois trouver le format, la quantité de pages, d'images qui soient compatibles avec le financement dont on disposait.

En ce sens, l'*Atlas* dans sa version papier est un complément. Ou c'est un objet complémentaire de l'*Atlas* internet. On n'a jamais considéré qu'internet pouvait remplacer le livre. Ce sont deux objets qui ont chacun des qualités, et si on voulait aller jusqu'au bout de la diffusion du projet, c'était bien de jouer les deux facettes : celle analogique et celle numérique.

Mais pour diffuser la totalité de l'*Atlas* en version papier, il faudra 30 volumes. 30 volumes ça veut dire une projection dans le temps, une projection qui est hors-normes pour un projet éditorial. C'est-à-dire que c'est à peu près 15 ans de travail, à raison de deux volumes par an. Donc c'est quelque chose qui nous oblige à considérer l'avancée dans le temps comme quelque chose de beaucoup plus lent et de beaucoup plus constant que les projets tels qu'ils sont élaborés aujourd'hui, qui sont généralement des projets très rapides.

Contrairement à la DATAR qui a travaillé trois-quatre ans et puis qui a livré son énorme bouquin, et après c'était fini, nous on constitue la chose au fur et à mesure, on la développe d'une manière qui est très empirique, avec beaucoup d'interrogations sur les moyens de le financer, de le diffuser. Mais avec toujours le souci de rester indépendant. On réalise la totalité du livre, on ne sous-traite aucune étape de la production, on fait le graphisme etc, et ça reste un objet très artisanal et très maîtrisé par nous-mêmes.

Un document, selon le dictionnaire Richelet<sup>4</sup>, est une preuve à l'appui d'un fait. C'est un élément physique et palpable pouvant témoigner d'un évènement. Un document est la plupart du temps voué à être classé et conservé.

Pareillement, dans *Qu'est-ce que la documentation ?*<sup>5</sup>, Suzanne Briet<sup>6</sup> explique quelles sont les techniques de travail de documentation, en quoi cela relève d'une profession, et pourquoi la documentation est devenue une nécessité.

Dans l'administration, la documentation est organisée autour de différentes institutions qui occupent chacune un rôle propre. Certaines d'entre elles nous intéressent particulièrement. Les centres de documentation collectent des documents de diverses natures, mais toujours autour d'une spécialité, d'un champ particulier. Ils s'associent entre eux pour enrichir au maximum leurs ressources et faciliter leurs recherches. Ainsi :

– Les offices généraux créent et éditent des documents.

– Les commissions ministérielles et interministérielles, quant à elles, collectionnent autant de documents qu'elles ne les éditent. Ce sont des institutions disposant d'un budget supérieur à celui des centres de documentation ou des offices généraux. Elles ont notamment permis le lancement de missions photographiques, comme la Mission héliographique de 1851 ou celle de la DATAR, qui seront détaillées plus tard<sup>7</sup>.

La documentation est donc motivée par un besoin d'organiser, mais elle est aussi encouragée par le besoin d'unité. L'accès aux ressources documentaires peut être facilité par la mise en commun d'informations. C'est, par exemple, un moyen d'entraide entre des États ou des institutions différents.

À l'opposé, ou presque et d'un point de vue plus personnel (c'est-à-dire moins institutionnel), collecter des documents et les partager répond à des problématiques de travail d'équipe et d'altruisme dans la recherche. Demeure la même nécessité de documenter pour avoir des documents. L'action entraîne la création d'une archive organisée selon tel ou tel principe.

Comme indiqué précédemment, les centres de documentation sont organisés autour de spécificités. Cela peut-être n'importe quel champ d'activité, discipline, période artistique... Parmi ces domaines, la documentation du patrimoine met en lumière les raisons pour lesquelles une documentation est nécessaire. Faire l'état des lieux du paysage urbain ou rural entraîne en effet son entretien et parfois sa restauration. C'est aussi une manière de garder une trace d'éléments qui sont, pour la plupart, voués à disparaître au fil du temps. Effectivement, c'était bien là l'objectif principal de la première mission photographique française, la Mission héliographique de 1851.

Dans *Le Style documentaire*, l'historien Olivier Lugon<sup>8</sup> met en avant la distinction entre art et documentaire. Le style documentaire en photographie naît d'une réaction à la photographie dite artistique. À la fin des années 1920, à la suite des traumatismes de la Première Guerre Mondiale, le ou la photographe souhaite se soumettre à la réalité en écartant les choix esthétiques. La progression des avancées techniques en photographie et la précision des images encouragent les institutions à faire appel à ce médium. Le ou la photographe, comme opérateur-trice, capture tout ce qu'il ou elle peut. En ce sens, le style documentaire a pour but d'être objectif, prolifique même, mais ne peut pas être neutre. Il se confronte à l'épreuve d'un constat qui implique un point de vue.

À travers ses écrits, Olivier Lugon rejoint Suzanne Briet. La frontière entre art et documentaire détermine et distingue un style devenu esthétique. En capturant « tout », des photographes comme Ansel Adams<sup>9</sup> {fig.1}

4. Pierre Richelet, *Dictionnaire de la langue française ancienne et moderne*. Lyon : Les Frères Duplain, 1759. L'ouvrage est la quatrième et dernière édition du dictionnaire. Sa première parution date de 1680 sous le nom de *Dictionnaire français contenant les mots et les choses*. Pierre Richelet (1626-1698) est un grammairien et lexicographe français.

5. Suzanne Briet. *Qu'est-ce que la documentation ?*. Paris : Éditions documentaires, industrielles et techniques, 1951.

6. Suzanne Briet (1894-1989) est une bibliothécaire française. Après la Première Guerre Mondiale qui marque sa jeunesse et cause la mort de plusieurs membres de sa famille, elle s'intéresse à la Société des Nations (organisation intergouvernementale visant à maintenir la paix entre les États) et s'engage à l'UNESCO. Suzanne Briet est féministe et militante, et encourage la popularisation de l'accès à l'information. Enseignante, elle se bat également pour l'accès à l'éducation.

7. Voir la partie 1. C. *Un seul objectif*, où le cas d'étude traité est un document de présentation de la mission de la DATAR (Délégation de l'Aménagement du Territoire et de l'Action Régionale).

8. Olivier Lugon (1962-) est un historien de la photographie suisse. Il est enseignant à l'université de Lausanne et co-dirige, avec Christian Joschke (enseignant, chercheur, maître de conférence dans plusieurs universités) la revue *Transbordeur*. Cette revue annuelle, publiée par les éditions Macula depuis 2017, traite de l'histoire de la photographie. Olivier Lugon s'intéresse également à la question de la scénographie et de l'exposition.

Olivier Lugon a écrit *Le Style documentaire* dans lequel il différencie art et document en photographie. Voir : Olivier Lugon. *Le style documentaire : D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*. Paris : Macula, 2001 et 2017.

9. Ansel Easton Adams (1902-1984) est un photographe américain qui s'est principalement intéressé aux parcs nationaux. Engagé pour l'écologie, il fait partie du Sierra Club qui vise à lutter pour la sauvegarde des espèces. Il photographie essentiellement en noir et blanc et avec un contraste prononcé.

ou Walker Evans<sup>10</sup> {fig.2} développent leur langage. Ils ou elles s'éloignent de la preuve concrète qu'offre la photographie, usant de l'art pour imiter le style documentaire.

L'acte de documenter, que ce soit par la collecte ou la production, a aussi un rôle de mémoire. Produire des documents, visuels ou écrits, est une volonté d'affirmer ou de nier un fait, c'est également une volonté d'en garder une preuve physique.

En photographie, appuyer sur le déclencheur pour capturer un moment est un geste impactant. C'est un peu comme écrire un texte, peindre un paysage ou enregistrer des paroles. Dans son célèbre essai *Sur la photographie*<sup>11</sup>, Susan Sontag<sup>12</sup> réunit plusieurs citations de critiques, photographes et auteur.rices-s, etc parlant de la photographie. Parmi ces interventions, la marque Polaroid {fig.3} qui décrit, à travers une publicité, le moment magique qu'est la prise de vue. Elle l'évoque comme un déroulé progressif, presque contemplatif. Une fois que l'appareil est déclenché, le diaphragme s'ouvre, la magie opère et la photographie apparaît lentement. C'est la découverte d'une empreinte de la réalité. C'est un acte sensible qui engage celui de la commémoration.

Cette étape de saisissement, pour soi, invite à une transmission pour d'autres. Elle implique la retranscription et la diffusion des documents ainsi que leur restitution. En exposant ces images, on leur donne une deuxième vie en les montrant, en les confrontant : on les contextualise. Et elles peuvent enfin être interprétées.

En effet, la documentation – et donc la conservation en photographie – implique une intention toute particulière. Dans *Sur la photographie*, Susan Sontag y inclut aussi un extrait du livre *Mrs McGuinty est morte*<sup>13</sup>, écrit par Agatha Christie<sup>14</sup> en 1953. Il présente un dialogue entre deux personnages. Ces dernier.ères-s s'interrogent sur ce qui nous fait garder les photographies. Il existe des personnes qui conservent et collectionnent : cela fait partie de leur centre d'intérêt. Mais de manière générale, nous gardons les photographies. Elles nous rappellent des souvenirs, nous aident à ne pas oublier certains moments. Nous les conservons parce que nous éprouvons des émotions, qu'elles soient positives ou négatives. Par exemple, celles de nos vacances passées dans la maison familiale, ou celle d'un parent plus jeune. L'état physique change, mais nous en conservons une photographie pour se souvenir ce dont il ou elle avait l'air. Parce que cela nous évoque de bons souvenirs.

Ce qui est intéressant ici, c'est que le roman d'Agatha Christie raconte aussi une enquête. La photographie est donc considérée comme une preuve et comme un document. Ce qui a été conservé pour des raisons émotionnelles et subjectives devient un appui pour résoudre un mystère et en prouver la véracité.

Nous parlions de l'après acte de saisissement, celui qui vient à la suite du clic. L'étape de diffusion, importante lors de la documentation, prend aussi forme lors d'expositions. L'une des plus célèbres des expositions de photographie documentaire – et la première concernant le paysage – a lieu en 1973 à la George Eastman House<sup>15</sup> à Rochester aux États-Unis {fig.4}.

À l'occasion de l'exposition *The New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape*<sup>16</sup>, William Jenkins réunit dix photographes qui ont parcouru les États-Unis et documenté le paysage, des parcs naturels à l'industrialisation des grandes villes. Parmi eux, nous retrouvons Walker Evans, Thomas Ruff, Berndt et Hilla Becher, Stephen Shore... Presque tous-tes font partie de mouvements photographiques documentaires comme la Nouvelle Objectivité dont nous parlerons plus loin.

10. Walker Evans (1903-1975) est également un photographe américain. Il est la référence principale du style documentaire. Ses photographies les plus connues sont celles des portraits des Américains pendant la Grande Dépression (1929-1939). En effet, Evans est également reconnu pour son travail pour la *Farm Security Administration* (organisation visant à aider les fermiers les plus en difficulté lors de la Grande Dépression).

11. Voir : Susan Sontag. *Sur la photographie*. Paris : « 10/18 », UGE, 1983.

12. Susan Sontag (1933-2004) est une essayiste et romancière américaine. Elle s'est fait connaître par ses écrits sur l'art et la littérature. Alors qu'elle est encore jeune, elle part s'installer à Paris où elle rencontre Annie Leibovitz (photographe française avec qui elle finira sa vie) et Roland Barthes. Politiquement, elle se positionne à gauche et s'engage contre la guerre du Vietnam. Elle reçoit plusieurs prix pour ses ouvrages, publiés en à l'échelle internationale.

13. Agatha Christie. *Mrs McGinty's dead*. New-York : Dodd, Mead and Company, 1953.

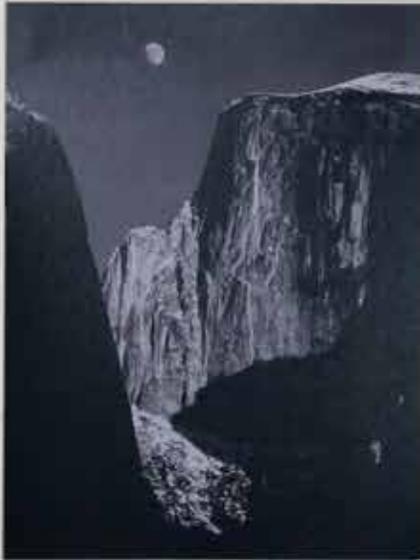
14. Agatha Mary Clarissa Miller (1890-1976) est une autrice américaine. Elle est la créatrice du célèbre détective Hercule Poirot. Ses nombreux ouvrages tournent autour de l'enquête et l'on y retrouve des personnages récurrents. Nombreuses sont les adaptations au théâtre ou sur les écrans.

15. La George Eastman House est un musée de photographie construit et ouvert au public en 1949 aux États-Unis. George Eastman (1854-1932) est le fondateur de la marque Kodak. Il est l'inventeur du premier appareil photographique transportable.

16. Voir : *The New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape*, Rochester, George Estman House, 1973.



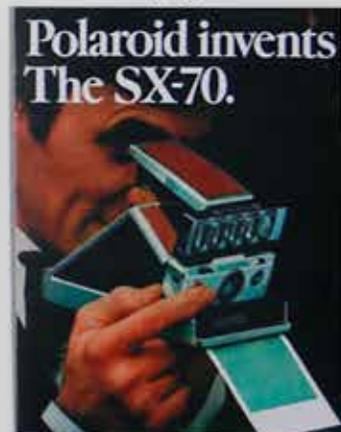
{fig.1}



{fig.2}



{fig.3}



Le but de cette exposition itinérante est principalement de faire rayonner le pays à l'étranger et souligner en quelque sorte sa splendeur. Cependant, elle n'est pas le résultat d'une mission photographique commanditée par l'État américain. Les photographies n'ont donc pas été prises dans le but d'être diffusées et sont détournées de leur objectif premier.

Les enjeux de l'exposition en photographie documentaire posent une question abordée par Olivier Lugon dans *Le Style documentaire* : pouvons-nous faire une réelle distinction entre art et document ? La réponse se trouve probablement à la frontière des deux pratiques. La photographie documentaire joue de cette limite en laissant la possibilité de réinterpréter la photographie selon la vérité de chacun en re-questionnant continuellement son rôle.

Les protocoles que se fixent les photographes (ou qui leurs sont assignés), dans le cadre d'une mission ou celui d'un projet plus personnel, font naître de nouvelles formes. Par leur systématisme, elles donnent pourtant à voir des détails qui orientent le regard du spectateur. Ces procédés se sont particulièrement révélés avec la Nouvelle Objectivité, mouvement photographique apparu en Allemagne à la fin des années 1920. Les photographes qui en font partie vont à l'encontre de l'expressionnisme<sup>17</sup> et se servent de la technique photographique (à ce moment-là la chambre noire) et de la précision qu'elle peut offrir pour représenter la réalité le plus fidèlement possible, sans autres artifices que leur propre regard. Cette finesse se traduit par son grain, par la pureté de la lumière, et par une diversité des points de vue permis par un système logique et organisé.

[B] ORIENTER LE REGARD

Néanmoins, et malgré sa vertu supposée de frontalité, la photographie au temps de la Nouvelle Objectivité offre autant de réalités que de photographes. Parmi eux, les photographes Berndt et Hilla Becher font partie des acteurs principaux de la Nouvelle Objectivité. Le couple allemand, enseignant à l'école de photographie de Dusseldorf, décide à la fin des années 1960 de documenter les structures industrielles qui seront bientôt détruites. C'est à cette période que le règne du charbon et du fer s'achève, et marque la fin de l'époque industrielle. Jusque dans les années 1980, les Becher recensent ces édifices d'avant, et particulièrement les châteaux d'eau.

Une de leur publication majeure, *Châteaux d'eau (1978-1985)*<sup>18</sup>, témoigne de leur attention pour ces formes imposantes faites de béton et d'une géométrie au potentiel poétique, représentatives de ressources essentielles et donc d'une grandeur discrète nécessaire au quotidien.

*Châteaux d'eau (1978-1985)* est surtout, et principalement l'indice de leur approche typologique. Il est important de rappeler qu'une typologie est un système de classification qui permet de comparer des éléments les uns avec les autres. Il serait semblable à une obsession si on osait l'analogie psychanalytique, mais c'est un pas que nous ne franchirons pas. Les photographies rassemblées dans l'ouvrage des Becher répondent à un protocole concentré principalement sur le cadrage et sur la lumière. La chambre noire est fixée sur des échafaudages afin de définir un point de vue au milieu de la structure. Celle-ci doit tenir dans le cadre et dans son intégralité. La lumière, elle, est diffusée de manière égale par un ciel nuageux. Les contrastes sont faibles et l'image devient plate, grise et unie.

C'est aussi dans la manière de les montrer que les photographies se révèlent, dans leur nature intrinsèquement typologique. Les Becher ont composé des planches de neuf photographies sur lesquelles on retrouve le même édifice, photographié sous neuf angles différents. Ces affichages sont visibles à l'occasion d'expositions, qui sont des endroits permettant visuellement de prendre du recul sur leurs travaux. {fig.5-6}

Le motif du château d'eau est toujours observé frontalement, les photographes tournent autour de lui, systématiquement de 45 degrés. Ces compositions permettent ainsi d'avoir une vue globale et objective des édifices. {fig.7}

Pourtant ces constructions se révèlent très différentes lorsque les photographies paraissent dans une publication.

Weston J. Naef<sup>19</sup>, théoricien de la photographie et ancien commissaire d'exposition au département photographie du Getty Museum à Los Angeles, souligne l'importance du dispositif de monstration dans le travail des Becher. En rédigeant « L'Art de Bernd et Hilla Becher », il décrit l'effet que provoque

17. L'expressionnisme en photographie (apparu au début du XX<sup>e</sup> siècle) est un mouvement qui cherche à susciter des émotions fortes chez le spectateur. Les photographies produites sont issues de la subjectivité de son auteur.

18. Bernd et Hilla Becher. *Châteaux d'eau (1978-1985)*. Munich : Schirmer/Mosel, 1988.

19. Weston J. Naef (1942-) est un essayiste américain. Il axe son travail sur la scénographie en photographie.

{fig.4}



{fig.5}



{fig.6}



{fig.4}  
{fig.5}  
{fig.6}

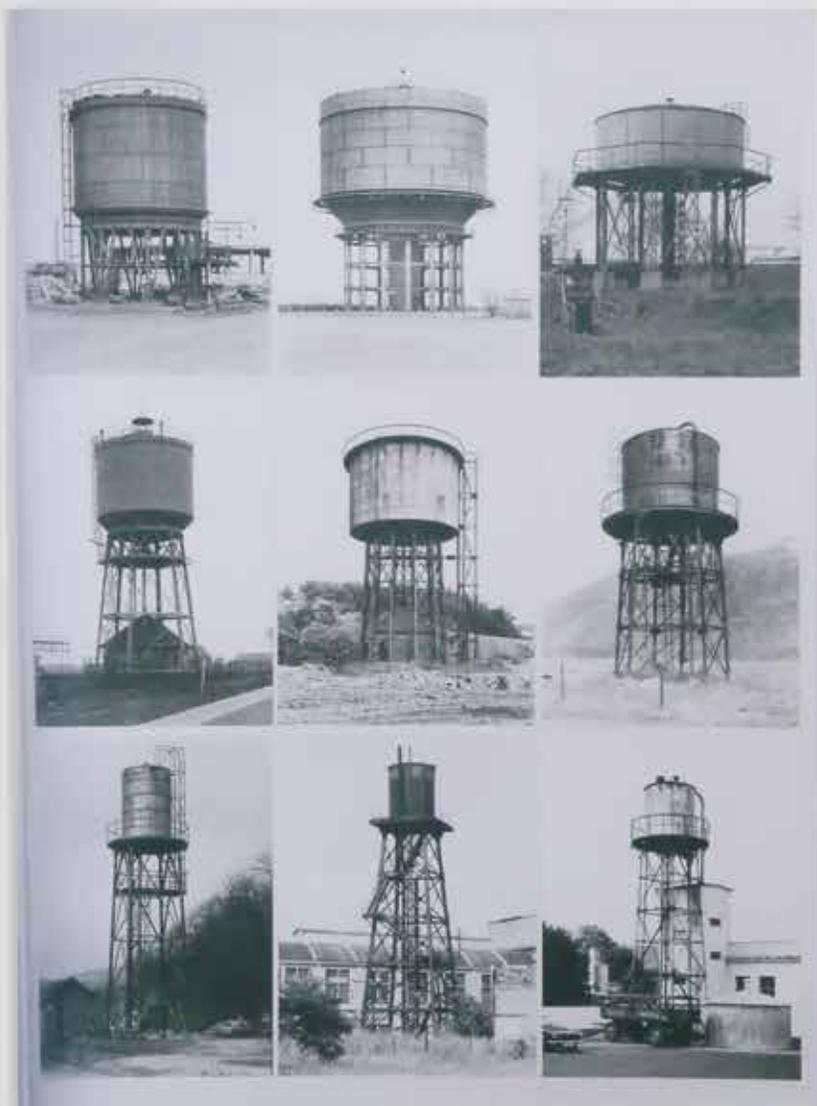
Installation view, *New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape*  
Berndt et Hilla Becher, *Fouquières-les-Lens (F)*, Pas de Calais, 1967  
Berndt et Hilla Becher, *Fouquières-les-Lens (F)*, Pas de Calais, 1967

{fig.7}





{ fig.7 }



une typologie lorsqu'elle est disposée en vis-à-vis, au sein de la double-page d'un livre. La typologie perd de son efficacité protocolaire et se transforme en jeu des sept différences : on ne voit plus que les détails qui séparent et les points communs qui lient.

C'est également dans l'ouvrage *Châteaux d'eau* que Reyner Banham<sup>20</sup>, auteur et critique architectural anglais, revient aussi, en détails, sur la vision des Becher. Leur perception de l'architecture va à l'encontre de celle que l'on connaît et qui est qualifiée d'enjoliveuse et bavarde.

Banham observe un lien évident entre le travail des Becher et « l'Entfremdungseffekt ». Ce terme allemand désigne l'effet de distanciation. Il est utilisé par Berthold Brecht<sup>21</sup>, dramaturge, réalisateur et metteur en scène allemand. Dans le milieu du théâtre, c'est un procédé empêchant le spectateur de s'identifier au personnage : être capable de prendre de la distance avec la réalité.

En regardant les photographies des châteaux d'eau, c'est leur systématisme qui supprime toute hiérarchisation de l'information. Leur recontextualisation dans l'environnement s'opère par des indices comme une affiche collée, indiquant des dates ou des lieux. Les photographies restent alors témoins d'une époque et d'une réalité.

Bien que les photographies des Becher soient encore aujourd'hui considérées comme les plus objectives possibles, le couple de photographes n'est pas le seul à tendre vers cet objectif. Auguste Sander<sup>22</sup>, auparavant, avec ses typologies des classes sociales {fig.8}, Albert Renger-Patzsch<sup>23</sup> et ses fleurs {fig.9}, Thomas Ruff, par la suite, avec sa série *Intérieurs* {fig.10-11}, ont été à l'origine ou ont fait largement écho au travail des Becher.

Thomas Ruff, photographe allemand, était élève des Becher à l'école de Dusseldorf. Il est héritier de la Nouvelle Objectivité et utilise la technique photographique pour se rapprocher le plus possible de la réalité. C'est avec sa série *Intérieurs* qu'il capture son lieu de vie, puis ceux de ses proches. Ce sont des endroits qui lui sont familiers et qu'il observe en connaisseur. Ses photographies sont factuelles. Très peu d'objets composent l'image, mais de nombreux détails l'ancrent dans la réalité.

Dans *Thomas Ruff*, Régis Durand<sup>24</sup>, critique d'art et commissaire d'expositions photographiques, définit le travail de Thomas Ruff comme « laïque ». Il décrit le photographe du ou de la photographe allemand-e comme tenant d'une imagerie froide et distanciée, et utilise également le terme de « auto-commissionné<sup>25</sup> ».

Les Becher ou Thomas Ruff ont effectivement mené une partie de leur quête d'objectivité en faisant des projets auto-commissionnés. Mais Berndt et Hilla Becher ont aussi appliqué leurs protocoles à l'invitation de l'État français lors de la mission de la DATAR (Délégation de l'Aménagement du Territoire et de l'Action Régionale) dans les années 1980.

Comme nous l'avons auparavant évoqué, d'autres photographes l'ont précédemment fait lors de la Mission héliographique de 1851. Dans *La Mission héliographique : photographies de 1851*<sup>26</sup>, le projet est recontextualisé pour le lecteur contemporain. Cette mission se déroule douze ans après l'invention de la photographie. La manière de photographier est majoritairement influencée par les contraintes techniques et par la fascination qu'elle provoque.

Jusqu'ici, on avait pour habitude de documenter visuellement en dessinant. Avec l'invention de la photographie, on découvre aussi une façon plus réaliste de représenter les monuments. Les images produites lors de la Mission héliographique sont donc esthétiquement héritières du dessin et héritières d'une volonté technique de rendre compte fidèlement du réel {fig.12}.

La Commission impose à l'ensemble des cinq photographes sélectionnés (Henri Le Secq, Gustave Le Gray, Auguste Mestral, Édouard Baldus et

20. Reyner Banham (1922-1966), théoricien en architecture, écrit sur les progrès technologiques qui poussent l'architecture à évoluer. Durant sa carrière, il enseigne à l'histoire de l'architecture à l'University College de Londres, à l'Université Santa Cruz à Los Angeles et à l'Université Buffalo de New York.

21. Berthold Brecht (1898-1955) est reconnu pour l'écriture de plusieurs pièces de théâtre dont *La vie de Galilée* (1939) ou *L'Opéra de quat'sous* (1928). Son style d'écriture appartient au style épique : le but principal est de faire vivre une aventure au spectateur.

22. Auguste Sander (1876-1964) est un photographe allemand. Appartenant au style documentaire, il est reconnu pour les portraits qu'il fait des différentes classes sociales et professions allemandes.

23. Albert Renger-Patzsch (1897-1966) est un photographe allemand faisant partie de la Nouvelle Objectivité. Il observe les éléments du quotidien et les met en valeur en s'attardant sur des détails comme la texture, la forme ou la matière.

24. Régis Durand (1941-) est spécialisé dans le domaine de la photographie. Directeur du centre national de la photographie (Paris) puis du Jeu de Paume (Paris) Parallèlement, il exerce également sa profession de critique dans la revue *Art Press*.

25. Régis Durand. « Thomas Ruff », dans *Thomas Ruff* et al. Thomas Ruff. Paris : Actes Sud, 1997, p. 17-21.

26. Voir, entre autres : Anne de Mondenard. *La Mission héliographique : photographies de 1851*. Paris : Éditions du patrimoine, 2002. Voir également : Claude Baillargeon. « Note de lecture », *Études photographiques*, n°13, 2003, p. 171-173.

S.R. N'avez-vous pas mis en place un cahier des charges au départ du projet ?

É.T. Au départ, on a défini la question du nombre. Ça définissait l'idée que notre représentation du territoire s'associerait à beaucoup d'autres, comme celles de la DATAR notamment. Le protocole consistait à faire 50 photos par région naturelle, sachant qu'elles sont de tailles assez variables, mais elles restent des entités qui ont une certaine régularité au niveau de leur surface. On a considéré que ça établirait une répartition homogène de la quantité d'images par kilomètre carrés, à la différence des autres missions territoriales de représentation du territoire. Il n'y aurait pas d'espaces oubliés ou d'espaces sur-représentés.

Ce protocole relève d'une représentation objective parce qu'il ne s'agissait pas de pointer un territoire, et d'en dire "celui-là ne m'intéresse pas particulièrement" ou "celui-là est photogénique". Il y avait quand même l'idée de se dire "peu importe la disponibilité du territoire à produire des images, qu'il n'y ait pratiquement rien à voir, ou beaucoup, il y aurait 50 images". L'autre grand principe qu'on a fixé était de photographier des objets entièrement contenus et centrés dans l'image. Il n'y aurait pas de favoritisme envers des objets prestigieux, ou au contraire envers des objets triviaux. Tout serait traité de la même manière. Sujet cadré frontalement, centré dans l'image, et aussi isolé que possible : le moins parasité par l'environnement immédiat.

C'était le cahier des charges initial. Les notions qui le composent sont relativement stables et objectives. En ce qui concerne le choix des objets, on est aussi sur une objectivation dans la mesure où on a décidé de tout photographier. Peu importe la catégorie, qu'elle soit rurale ou citadine, qu'elle soit militaire, religieuse, civile, etc. Tout ce qui était possible à partir du domaine public. On a pris le parti d'énumérer tout ce qui était objet construit composant le territoire.

Hippolyte Bayard) l'usage du daguerréotype. Les raisons principales de ce choix sont multiples. Dans la réalisation de cette mission, l'État désire fixer à l'avance une « échelle commune » et la sélection d'une technique particulière permet d'unifier les prises de vue entre les différents photographes.

Il faut noter que le daguerréotype laisse peu de marge de créativité au photographe, car il ne laisse le choix que d'une grande précision photographique : c'est un appareil lourd et difficilement manipulable. Les photographes de la Mission sont libres dans la composition des images, mais pas du recul pris par rapport au sujet photographié, ni dans le style photographique. Toutes les photographies sont nettes et distancées. On retient aussi qu'elles ne représentent que des espaces extérieurs. Contraints par les éléments techniques qui prennent de la place, les photographes ne peuvent emmener leur matériel dans des espaces clos ou restreints...

Ce choix est également justifié par la sensibilité de l'écrivain Francis Wey<sup>27</sup> au procédé du daguerréotype, et fameux initiateur de la Mission héliographique. Ce n'est pas qu'une question de technique, mais aussi de goût et d'entière subjectivité. Ce sont ce genre d'éléments qui et orientent les projets commissionnés.

Les photographes de la Mission héliographique reçoivent individuellement des missions différentes. Des lieux et des architectures à photographier leur sont imposé-e-s. Il y a comme une urgence de documenter des sujets, des édifices qui ne l'ont jamais été, en vue de leur potentielle disparition.

Ces missions prennent essentiellement la forme de listes dans leurs détails de réalisations. Ces listes indiquent les villes, les monuments, les églises, les ruines, les bas-reliefs – tous les éléments qui tournent autour de l'architecture – que les photographes doivent capturer. Par exemple, Édouard Baldus, peintre et photographe français missionné en 1851, reçoit une liste dans laquelle il lui est indiqué de photographier la façade occidentale et l'abside de chacune des églises, et le portail principal (s'il est encore existant).

Ces consignes guident à la fois le photographe dans sa pratique, mais aussi celui à qui s'adresse l'image. Il est important de rappeler que ces missions, bien souvent patrimoniales, sont organisées dans le but d'être restituées à travers des expositions ou des publications de différentes natures.

Ce sera ainsi le cas de la mission de la DATAR dont les prémices font leur apparition dans un bulletin de la revue *Photographies*<sup>28</sup>. La publication est dirigée Pierre Barbin<sup>29</sup> et la rédaction par Jean-François Chevrier<sup>30</sup>.

#### [C] UN SEUL OBJECTIF

1984. Pierre Barbin, chargé de mission pour le patrimoine photographique au ministère de la Culture, publie dans sa revue *Photographies*, un bulletin consacré au lancement de la mission de la DATAR.

Un bulletin dépend de la manière dont s'organise un-e éditeur-trice ou un-e commanditaire : par exemple, la classification qu'il ou elle met en place. S'il ou elle numérote ses documents, s'ils sont cités dans un index, ou si les numéros sont regroupés par volume. La lecture d'un bulletin est généralement guidée et facilitée pour son usager : des éléments sont parfois découpables pour insérer les informations dans un autre fichier.

Le bulletin que nous allons observer est publié pendant le deuxième trimestre de 1984. Il est destiné à expliquer au plus grand nombre ce qu'est la mission de la DATAR. Sa forme suit des codes graphiques accessibles à tous.

Le caractère typographique qu'utilise Xavier Barral<sup>31</sup>, chargé alors de sa conception graphique, est l'*Univers* dessiné par Adrian Frutiger en 1957 pour la fonderie Deberny & Peignot. Conçue pour être utilisée par le plus d'individus possibles, l'*Univers* est comparable, on peut l'envisager, aux

27. Francis Wey (1812-1882) est un archiviste et écrivain français. Ses écrits varient entre critiques d'art, récits de voyage. Il fréquente de nombreux salons où ses rencontres sont nombreuses et le conduisent de publication en publication. En 1941, il intègre la Société Héliographique. Les membres de cette organisation souhaitent réunir leur savoir afin de perfectionner la technique photographique. Parmi eux, Léon Laborde, homme politique français, fait également partie du lancement de la Mission héliographique.

28. Pierre Barbin (dir.). *Photographies*. N° hors série nov. 1984 : *Objectifs : monuments*; Paris : Association française pour la diffusion de la photographie, 1984.

29. Pierre Barbin (1926-2014) est une personnalité de la culture française. Initialement du domaine du cinéma comme directeur artistique et technique de la Cinémathèque française (nommé par le Ministre de la culture André Malraux), il crée les Journées du cinéma dans une trentaine de villes en France. Plus tard, il est à l'origine du service de la photographie dans ce même ministère.

30. Jean-François Chevrier (1954-) est un historien et critique d'art français. Il fut directeur de rédaction de la revue *Photographies*, créée en 1982 et dont la publication s'achève en 1985. Jean-François Chevrier est commissaire de nombreuses expositions dont « *Another Objectivity / Une autre objectivité* » en 1988-1989 à Paris.

31. Xavier Barral (1955-2019) est un photographe, designer graphique, directeur artistique et éditeur français. En 2002, il fonde sa maison d'édition en compagnie de son épouse Annette Lucas. Durant la période de publication de la revue *Photographies*, Xavier Barral était photographe de presse.

- {fig.8} Auguste Sander, *Frères Westwald*, 1924  
{fig.9} Renger Patzsch, *Catasetum tridentatum, Orchidaceae*, 1922-1920  
{fig.10-11} Thomas Ruff, *Intérieur*, 1983, *Thomas Ruff, France, Actes Sud*, 1997  
{fig.12} Édouard Denis Baldus, *Pont du Gard*, 1851, 26,4 × 35,4 cm

{fig.10}



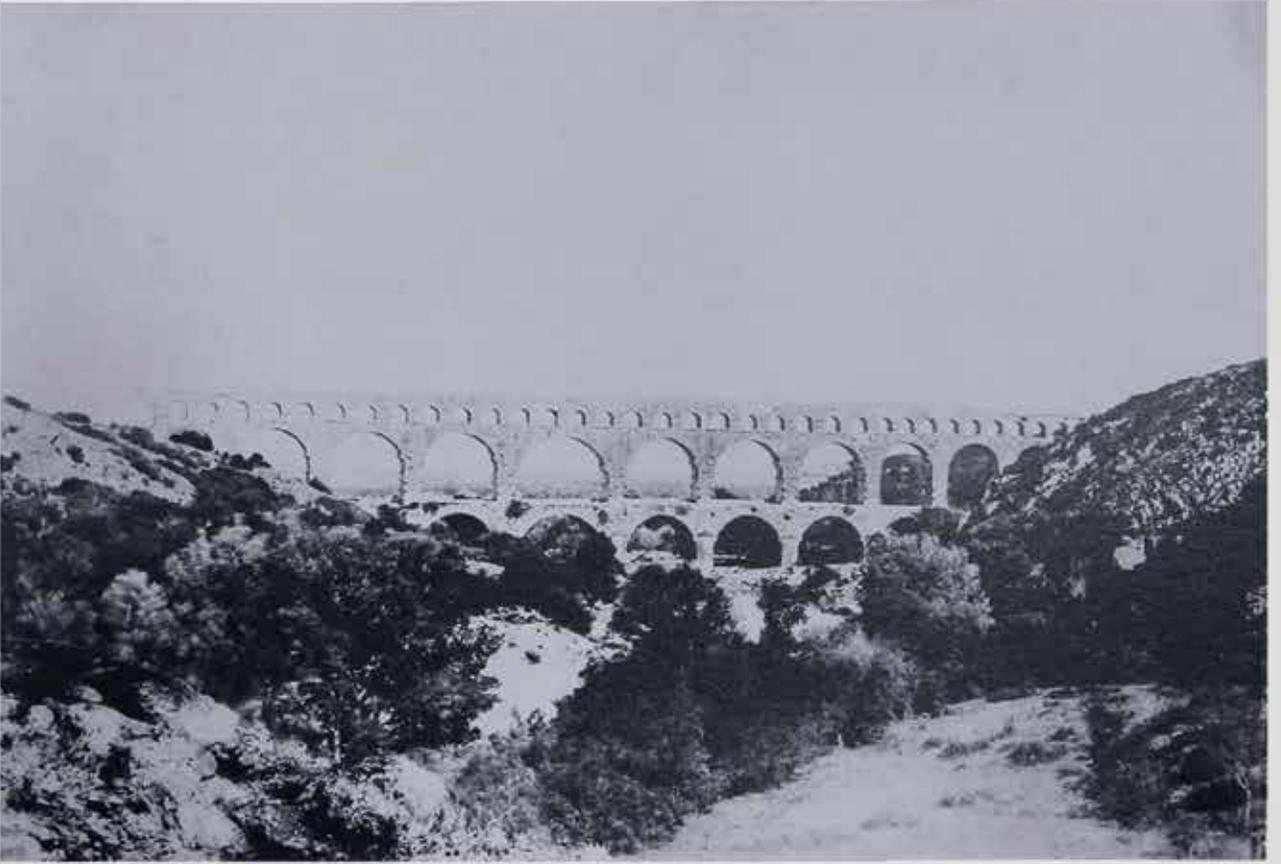
{fig.11}



{fig.22}



{fig.12}



{fig.8}



{fig.9}



photographies produites pour la mission, qui doivent être, elles aussi, saisies par n'importe quel regardeur-se.

Le format de l'objet imprimé (21 × 29,7 cm) est un A4 standard et l'ensemble des photographies présentes dans le bulletin sont imprimées en noir et blanc, permettant une évidente économie de moyens et une plus commode multiplication du nombre d'exemplaires.

Le texte est détaillé à l'aide de puces (numéros, tirets) et énumère un large nombre d'informations synthétiques concernant les enjeux de la mission. Cette forme permet une compréhension rapide du contenu général du bulletin. On compte aussi une grande quantité d'exergues et de notes qui vont à l'essentiel {fig.13}.

Rappelons-le, la mission de la DATAR présente des enjeux sociopolitiques de l'aménagement du territoire. Elle concerne en premier lieu ceux qui occupent ces territoires : les habitant-e-s. Jean-François Chevrier est le rédacteur de la préface, il y présente brièvement ce qu'est le style documentaire, et y contextualise la mission de la DATAR. Cette remise en contexte permet de mieux envisager les choses.

La DATAR est une institution fondée en 1963, durant le troisième gouvernement de la 5<sup>e</sup> République. Elle dialogue avec l'État, alors dirigée par de Gaulle afin de traiter le mieux possible les questions concernant l'aménagement du territoire sur les plans politique, économique, géographique et culturel.

Son rôle va devenir d'autant plus important dans les années 1980, que ces années représentent la fin de l'exode rural<sup>32</sup>. Depuis les années 1970 (selon l'INSEE, la fin de l'exode rural se situe en 1975), les Français retournent dans les campagnes, mais cette fois-ci non loin des espaces urbains. Ils souhaitent pouvoir posséder une maison et y vivre confortablement tout en travaillant en ville<sup>33</sup>. Ce phénomène démographique dit de « rurbanisation » est l'indice du renouveau attractif des campagnes et c'est l'occasion pour la DATAR de mettre ces territoires en valeur.

Pourquoi alors passer par la photographie ? Pour le redire, la notion de mission photographique a déjà vu le jour en 1851 pendant la Mission héliographique. C'est donc une méthode connue et déjà expérimentée pour documenter le paysage. L'enjeu de l'année 1984 est maintenant de produire des photographies plus contemporaines et de représenter un paysage actuel et vivant.

La réponse à cette question est aussi donnée par François Hers<sup>34</sup> et Bernard Latarjet<sup>35</sup> dans l'édito du bulletin. La mission photographique de la DATAR est aussi une manière d'inclure la culture à l'aménagement du territoire. Les deux hommes parlent de « recréer une culture du paysage ». Mise en exergue à la page trois du bulletin, cette citation désigne alors les photographes comme les mieux placés pour représenter le paysage.

La photographie, d'évidence, est un médium qui permet de reproduire fidèlement des lieux, des bâtiments, de composer des paysages que l'on peut reconnaître aisément. Pour créer une culture du paysage auprès de la population française, il est important que celle-ci puisse identifier les éléments qui constituent son environnement. Chaque individu-e doit pouvoir se sentir chez lui en regardant ces photographies.

Quand bien même la photographie est une des techniques les plus efficaces et fidèles à la réalité pour rendre compte de paysage, elle implique toujours un-e opérateur.rice, un regard, celui du ou de la photographe. Celui-ci est d'abord un-e individu-e (qui se définit parfois comme un-e artiste) qui regarde l'environnement de manière singulière et subjective. Sa sensibilité oriente le sujet, le cadrage, le point de vue, le format, l'exposition, la couleur... de ses photographies. {fig.14-15}

32. L'exode rural, selon le dictionnaire Larousse, est la migration des habitants des zones rurales, et principalement de la population agricole, vers les zones urbaines.

33. Voir : <<https://www.insee.fr/fr/statistiques/1559644#titre-bloc-2>> (page consultée le 08/03/2022).

34. François Hers (1943-) est un photographe et artiste belge. Dans les années 1980, il conçoit et codirige la mission de la DATAR. Auparavant, dans les années 1970, il s'intéresse à la photographie documentaire contemporaine et questionne les modalités de la commande.

35. Bernard Latarjet (1941-) est un administrateur culturel français. Avant la création de la mission photographique de la DATAR dont il est le directeur, il intègre la DATAR en tant que secrétaire général du Fond Interministériel de Développement et d'Aménagement Rural (FIDAR).

François Hers et Bernard Latarjet en sont conscients. C'est pour cela qu'ils expliquent comment s'est effectué le choix des photographes et comment ce choix a eu pour ambition première de s'approcher au plus près de la frontalité commune à la photographie objective.

Au départ, treize photographes sont sélectionné-e-s. Chacun-e vient d'endroits différents (la métropole et l'étranger). Ils et elles ont des pratiques différentes, mais toutes liées à la question du documentaire. Certains sont professionnels, d'autres enseignent aussi. Les directeurs de la mission de la DATAR ont bien compris qu'il est difficile pour un-e photographe de se détacher entièrement de sa manière de faire et de sa singularité, mais que c'est sans doute la conjugaison des approches de ce groupe varié de professionnels qui tendra à représenter le plus de points de vue possibles et donc d'arriver à une possible objectivité.

L'autre moyen, évident, de tendre vers l'objectivité et d'unifier diverses pratiques est d'établir, pour la mission, un cahier des charges, qui est d'ailleurs dans le bulletin.

Chaque photographe est reçu en entretien par les directeurs de la mission et se voit attribuer un cadre défini de travail : une ou plusieurs régions, un département, un lieu-dit, un village, etc. Sont également indiqués des thèmes spécifiques à archiver photographiquement (paysages, infrastructures...).

Les termes du cahier des charges sont précis. Une expédition dans un espace donné dure six mois. Au cours du dernier mois, le ou la photographe doit rédiger des légendes pour chacune de ses photographies sélectionnées, puis établir un compte-rendu auprès de la délégation.

Le point de vue dont témoigneront les photographies est donc en grande partie déterminé par ce cahier des charges. Il est ainsi indiqué aux photographes de produire des images à « hauteur d'homme ». Les vues aériennes sont exclues. Tout cela afin de renforcer une vision et un regard à l'échelle des habitants de ces territoires, et de leur offrir un point de vue aussi sensible et proche que possible.

Dans le document présenté dans la revue *Photographies*, on peut ensuite accéder à un portrait descriptif du profil des treize photographes sélectionné-e-s. Ce portrait, standardisé pour chacun-e, rend compte, de leur parcours et est suivi d'une de leur production {fig. 16}.

Ces sortes de portraits-robots permettent de mettre en évidence la particularité de chacun-e des photographes. Certains d'entre eux comme Gilbert Fastenaekens<sup>36</sup> {fig. 17} sont intéressés par l'urbanisme et la photographie nocturne, d'autres comme Sophie Ristelhueber<sup>37</sup> {fig. 18} prennent le parti de ne photographier que depuis les chemins de fer.

On le comprend, c'est bien cet ensemble de points de vue singuliers, réunis par un même respect du cahier des charges commun, qui rendra compte d'une vision générale, presque globalisante du paysage français. Le particularisme devient à la fois différence et rassemblement d'une diversité unie par des contraintes de travail. À l'impossible nul n'étant tenu, il s'agit bien ici de ne pas essayer d'être totalement objectif, mais d'y tendre de façon collective.

Jusqu'ici, nous avons mentionné, observé et analysé des projets photographiques, dont un issu d'une commande datant de la seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle, faite par l'État français ou du moins par une de ses institutions administratives. Les photographes engagés pour l'occasion se sont donc pliés à des protocoles et des instructions précises dans le but, nous avons essayé de le démontrer, d'être le plus objectif possible.

Par objectif, on entend ici un constat photographique du sujet (le paysage ruro-urbain) et une unité de protocoles de travail entre les différents photographes participant à la même mission.

En représentant un ensemble cohérent, car appliquant la même méthodologie, la DATAR augmente sa chance de tendre vers l'objectivité et de pouvoir aussi toucher un public le plus large possible, aux sensibilités diverses.

Mais c'est aussi la différence de point de vue entre les photographes participant à ces projets qui permet de tendre à l'objectivité. En représentant le plus de partis pris, les institutions augmentent leur chance de toucher l'ensemble du public.

36. Gilbert Fastenaekens (1955-) est un photographe belge. Après avoir expérimenté la photographie nocturne, il participe à la mission de la DATAR. Il pratique aussi le portrait en vidéo, et travaille sur les fous rires. Il est actuellement représenté par la galerie Les Filles du Calvaire.

37. Sophie Ristelhueber (1949-) est une photographe française. Elle a commencé à travailler dans la presse et l'édition, notamment avec le magazine *Zoom*. Puis, elle s'est tournée vers la photographie documentaire où elle s'intéresse au territoire et à son histoire.

É.T. La notion “d’auto-commission” est vraiment centrale parce que dans presque tous les cas, les missions sont commanditées par l’État, ce qui conditionne le contenu. Qu’on le veuille ou non, quand on répond à une commande publique, il y a une attente qui peut être plus ou moins diffuse, mais qui va quand même produire une auto-censure sur le contenu.

Rapidement on s’est dit “notre projet sera autofinancé dans une proportion importante, et ce sera la condition du financement extérieur public. Notre projet restera totalement indépendant”. Cette indépendance est garantie par le fait qu’on peut se financer nous-mêmes. On n’a pas de fortune personnelle, ni Nelly ni moi. On n’a pas de boulot régulier qui nous permet de financer ce travail, donc on a très vite mis en place un système d’auto-financement par la vente de photographies sur internet. Et notre initiative est vraiment indépendante comme on le dirait du cinéma qu’il est indépendant ou qu’il est soumis à de grosses boîtes de production. Ça définit un système de production et d’auto-financement qui garantit une certaine forme d’intégrité.

Je ne dis pas que, par exemple, les photographes de la DATAR n’étaient pas intègres, mais quand ils ont remis leurs travaux à la fin de la mission, ça a été assez mal perçu par l’État. En tant que commanditaire, il reçut une description beaucoup plus inquiétante et négative que ce qu’il imaginait. La publication a été ralentie. Il y a eu beaucoup de sélections d’images, de va-et-vient entre le commanditaire et les photographes. Ça a filtré le résultat final.

Nous on s’auto-édite, on s’auto-produit, et il n’y pas d’intermédiaire entre ce qu’on fait et ce qui est restitué. Ça ne garantit pas tant une forme d’objectivité qu’une forme d’intégrité et d’honnêteté.





Néanmoins, il existe aussi dans le style documentaire des projets auto-commissionnés. Ces initiatives échappent aux protocoles imposés et laissent le photographe exprimer un point de vue plus personnel. Cela ne l'empêche pas de vouloir toujours tendre à l'objectivité, mais cela révèle la difficulté de rester « neutre ».

Le ou la photographe est souvent rattrapé-e par son statut d'artiste, comme l'a été celui de la Nouvelle Objectivité, mouvement photographique de l'entre-deux guerres. Et au-delà de l'esthétisme, sa vocation à raconter des histoires parfois simplement inspirées de la réalité le ou la submerge. Éric Tabuchi et Nelly Monnier, avec leur projet de l'*Atlas des Régions Naturelles*, parcourent l'histoire de la France et la racontent d'une manière plus contemporaine.



## **II. DÉSIRER UNE AUTRE OBJECTIVITÉ**

S.R. C'est pour cette raison que vous avez choisi le site internet comme moyen de diffusion dans un premier temps ? Pour conserver cette autonomie ?

É.T. Absolument. Ce qui est important pour le site internet c'est qu'il y avait un antécédent, c'est-à-dire le site d'un projet qui avait été réalisé avant, qui s'appelait *Atlas of forms*. C'est un gros projet de classement de l'architecture par typologies.

Je reviens sur la question des typologies. L'*Atlas des Régions Naturelles* est un organisme bicéphale. D'un côté il y a les typologies, d'un autre côté il y a la géographie. C'est la combinaison des deux qui fait la substance et l'originalité de ce projet. On peut superposer l'une et l'autre, de telle manière à voir comment ces typologies correspondent à des lieux ou non.

C'est aussi une manière d'objectiviser les choses. J'insiste là-dessus parce que par ailleurs, si par bien des aspects l'*Atlas des Régions Naturelles* est un projet documentaire d'objectivation de la représentation du territoire, c'est aussi une aventure à bien des égards fantaisiste et poétique, et artistique. L'objectivité se confronte et se cogne souvent à la subjectivité des choix. C'est pour cela que dans la nomenclature des items, il y a l'onglet séries qui est complètement fantaisiste : il peut y avoir des piscines verticales ou des choses qui n'obéissent pas à une réalité objective, ou sociologique ou ethnologique du territoire. Elles sont représentatives d'une réalité effective.

S.R. C'est représentatif d'une réalité.

É.T. Oui. C'est un angle qu'on a défini comme intéressant pour nous, d'un point de vue sculptural et plastique, mais dont on ne peut pas déduire spécialement qu'il a un intérêt anthropologique, sociologique, ou historique.

La naissance de nouveaux courants photographiques est, de près ou de loin, liée à l'apparition de nouvelles techniques. On peut retenir quelques moments importants, à commencer par le pictorialisme, courant de la fin du XIX<sup>e</sup> qui exige que la photographie soit considérée comme un art, au même titre que la sculpture ou la peinture. Il coïncide avec la création du daguerréotype, qui simplifie et démocratise la pratique de la photographie.

La photo-sécession (1902) – qui fait suite au pictorialisme – est, elle, témoin de traitements bien particuliers de l'image : on utilise différentes manières d'imprimer ou de développer les photographies pour leur donner un aspect de gravure, de peinture ou de dessin.

Enfin, c'est en 1927, durant l'entre-deux guerres, que naît la Nouvelle Vision dont Herbert Bayer<sup>38</sup>, Pierre Boucher<sup>39</sup> ou Laure Albin Guillot<sup>40</sup> font partie. C'est une époque durant laquelle des marques comme Leica ou Rolleiflex produisent des engins légers, transportables, et facilement utilisables. Ainsi d'un temps à l'autre, la photographie va singer la peinture, puis s'en éloigner et apporter un regard mécanique et portable sur les gens, les choses et les lieux.

On découvre une nouvelle manière de photographier. Moins frontale, plus diverse. Apparaissent la plongée, la contre plongée, les jeux de perspective, les plans rapprochés... Le ou la photographe devient pleinement libre de son cadrage choisi et du sujet photographié. Il ou elle devient aussi maître de ce qu'il ou elle montre.

C'est une liberté qui lui permet de définir de nombreux paramètres et de représenter son environnement au plus près de ce qu'il est *en réalité*. Les photographes cherchent à révéler l'essence du sujet photographié. Peut-on alors dire qu'ils ou elles produisent des éléments artistiques en se réappropriant la forme du document et de la recherche scientifique ? Les photographies sont parfois aériennes, microscopiques, au rayon X. Cependant elles ne font pas que documenter, elles tiennent aussi discours. Conversent. S'adressent à nous.

Parmi les photographes de la Nouvelle Vision, Pierre Boucher, né en 1908, étudie à l'École des Arts Appliqués de Paris. Il travaille ensuite dans le studio de graphisme Tolmer où il développe son regard et son style. Plus tard, il pratique la photographie pendant son service militaire, ce qui devient son activité principale. Sa pratique est alors inspirée par le graphisme et Paul Boucher joue avec les formes, les perspectives et le cadrage.

*Nu dans l'eau* (1935) {fig.19} est une photographie prise en contre-plongée, caractéristique du mouvement de la Nouvelle Vision. L'image est structurée par le corps du personnage, qui apparaît comme une succession de formes graphiques. Ses deux bras, qui sont deux lignes directrices, sont placés singulièrement aux tiers de la photographie. Sa tête apparaît comme une masse noire et contraste avec la clarté de l'eau dans laquelle il baigne. Elle est ornée d'ondes qui façonnent l'entièreté de son corps.

Cette liberté de prises de vues va encourager et influencer les projets de missions photographiques. On l'a dit, la Mission héliographique de 1851 fut conditionnée par les moyens techniques de l'époque. Bien que le but initial était de faire un état des lieux factuel du patrimoine national, les photographies restaient largement tributaires des contraintes techniques. Il n'était pas envisageable de procéder autrement que de poser l'appareil en face du sujet capturé. À l'inverse, la mission de la DATAR de 1984, héritière des nombreux progrès dans le champ technique de la photographie, prend alors une autre dimension.

Les photographies prises dans le cadre de la DATAR témoignent inévitablement de l'influence de la Nouvelle Vision. Jean-Louis Garnell<sup>41</sup>, photographe français participant à la DATAR, parcourt l'espace urbain dans le centre et le sud-ouest de la France. Il s'approche des infrastructures, rentre à l'intérieur, tourne autour. Il transporte son appareil dans des espaces montagneux et peu faciles d'accès (dans lesquels se trouvent des constructions). Il y offre de nouvelles images et de nouvelles perspectives.

38. Herbert Bayer (1900-1985) est un photographe, graphiste, sculpteur, architecte et dessinateur de caractères américain-autrichien. Il a intégré l'école du Bauhaus et bénéficie de l'enseignement de Moholy-Nagy. Il commence la photographie plus tard, et devient directeur artistique de *Vogue* Allemagne. Il continue à exercer la photographie aux États-Unis où il vit jusqu'à son décès.

39. Pierre Boucher (1908-2000). Activité détaillée plus loin dans cette même partie, p. 26.

40. Laure Albin Guillot (1879-1962) est une photographe française. Elle commence la photographie en capturant les outils médicaux de son mari, Dr. Albin-Guillot. Avec l'arrivée de la Nouvelle Vision, qui coïncide avec le décès de son mari, elle se tourne vers la photographie de portrait, de mode et de publicité.

41. Jean-Louis Garnell (1954-) est un photographe français. Il commence à pratiquer de manière amateur, puis remporte le lauréat du prix Kodak en 1984. Il fait alors la rencontre de Jean-François Chevrier, qui le mènera à participer à la mission de la DATAR.

La série de photographies de Jean-Louis Garnell est un exemple représentatif de la déformation de la réalité. Rappelons-le, la mission de la DATAR est organisée dans le but de mettre en valeur le paysage français auprès de sa population. Or, il reste difficile de valoriser la construction de structures en béton : elles sont comme *envahisseuses* du paysage.

Jean-Louis Garnell parvient ici à les sublimer. Les lignes directrices des architectures dialoguent avec celles de la végétation. Les contre-plongées les rendent immenses et majestueuses. Les plans rapprochés nous donnent l'impression et, pour ma part, l'envie d'y être. {fig.20-21}

Redisons-le, la Nouvelle Vision et la Nouvelle Objectivité se développent simultanément. Avec la Nouvelle Objectivité, grâce aux avancées techniques, les photographes s'intéressent à une autre approche des objets, des choses, des lieux. Ils cherchent à les représenter de très près et dans le détail.

Mais cette diversité de prises de vue représente aussi une manière de singer la réalité et de la déformer : par exemple en mettant un détail en avant, en en dissimulant un autre. Olivier Lugon, dans son ouvrage *Le style documentaire*, révèle les limites de la Nouvelle Vision et de la Nouvelle Objectivité. Il reprend les paroles de Moholy-Nagy<sup>42</sup>, précurseur du mouvement. La fascination pour l'usage de la machine et sa popularisation réduisent l'exigence qu'ont les artistes envers la photographie. Les formes deviennent généralisées et académiques, et cela fait écho à un nouveau pictorialisme : cela sonne comme un retour en arrière.

Ainsi, en s'intéressant à l'objet de façon aussi détaillée et totale, on en oublie l'essentiel et les éléments prioritaires à documenter, ceux qui appartiennent au domaine social et économique. Les critiques viennent majoritairement des partis politiques de gauche allemands, qui dénoncent la mise au second plan des classes ouvrières et de la pauvreté. Ils remettent en question le rôle du style documentaire.

Le ou la photographe ne peut s'empêcher de déformer la réalité. Et ce pour mieux la sublimer, la magnifier, l'élever, la valoriser. C'est aussi la manière dont le poète Guillaume Apollinaire<sup>43</sup> envisage de regarder la vie. Dans le poème « C'est<sup>44</sup> », (écrit de 1915 qui précède la période de la Nouvelle Vision, et de celle de la Nouvelle Objectivité), Apollinaire fait un portrait de sa réalité. Il la qualifie comme « seule existante » à ses yeux. Apollinaire prend conscience qu'il ne pourra comprendre, et saisir, aucun autre point de vue que le sien car, comme en photographie justement, il est le seul à regarder dans l'objectif au travers du prisme que sont ses yeux. Ces derniers sont déformateurs et sublimateurs de la réalité, et donc créateurs de la sienne.

Pour illustrer ses pensées, Apollinaire fait référence à l'école de traduction de Tolède et critique la volonté d'unifier les pensées en les rendant compréhensibles par tout le monde.

L'école de Tolède, fondée par Raymond de Tolède, archevêque, au XII<sup>e</sup> siècle en Espagne, propose un enseignement de traduction. Elle rassemble des traducteurs venus du monde entier, traduisant des centaines d'ouvrages. Le poète confronte et compare la traduction et la photographie : interpréter un écrit et le diffuser auprès de tous ceux qui en parlent la langue en question revient à affirmer, par analogie, qu'un seul et même photographe détient la vérité sur l'objet photographié. Hors il existe une infinité de possibilités de prises de vue, comme il existe de multiples sensibilités de traduction.

Apollinaire refuse de croire en la réalité des autres. C'est une notion tant subjective qu'il préfère observer le monde et l'interpréter au gré de son propre regard.

Si nous voulions le dire encore autrement, en explorant différentes façons de photographier, les photographes de la Nouvelle Vision et de la Nouvelle Objectivité ont essayé de se rapprocher de la réalité et d'en faire un éloge. Mais les qualités techniques de ces mouvements sont rapidement devenues leurs propres limites. En sublimant, on interprète, on dissimule. On représente toujours ce que l'on veut bien montrer.

42. Lázló Moholy-Nagy (1895-1946) est un peintre, photographe et plasticien hongrois. Sa pratique se précise durant l'entre-deux guerres où il fréquente plusieurs mouvements avant-gardistes dont le dadaïsme et le constructivisme. Il est également enseignant à l'école du Bauhaus comme directeur du cours préliminaire.

Sa pratique photographique oscille entre le portrait et l'architecture.

43. Guillaume Apollinaire (1880-1918) est un poète, écrivain et théoricien français. Il est précurseur du surréalisme et est surtout connu pour l'écriture de ses poèmes, comme *Le Pont Mirabeau* ou *Automne*.

44. Guillaume Apollinaire. « C'est », dans *Poèmes à Lou*, Paris : « Poésie/Gallimard », Gallimard, 1969, p. 97.



S.R. Votre principal moyen de diffuser ces photographies est via le site internet de l'*Atlas des Régions Naturelles*, où elles apparaissent toutes et sont confrontées les unes aux autres. Qu'est-ce que la confrontation raconte de ces photographies ?

É.T. Pour nous ça raconte deux choses. Ça raconte d'un côté le fait que chaque territoire a au moins une origine singulière par rapport à son voisin et à tous les autres. Historiquement, chaque territoire construisait à partir de ses ressources propres. Si on était en Bretagne et que le sol était granitique, on construisait avec du granit. Si on était en revanche en Sologne et qu'il n'y avait pas de roche, on construisait avec de la brique. C'est contextuel à chaque micro-territoire. C'est très important car c'est représentatif de leur singularité. À l'opposé, on documente des choses communes à plusieurs, voire à l'ensemble du territoire. Par exemple un restaurant McDonalds, il est le même partout en France. Mais une école du début du XIX<sup>e</sup> siècle, elle est dans une idée d'homogénéisation du territoire. On trouve des modèles différents mais il y a quand même l'idée d'une architecture normative. Évidemment, plus on remonte dans le présent, plus les architectures qu'on documente sont normalisées, puisqu'elles sont produites industriellement. Il y a tout un dégradé du personnel à l'industriel. Et c'est toute cette variété, et à l'opposé ces architectures communes, qui nous pousse à décrire le territoire à travers des lieux et des objets. À montrer comment ces strates cohabitent dans un même territoire et le définissent.

Dans ce sens, il y a une forme d'objectivité. Certaines constructions sont communes à l'ensemble du territoire français, d'autres à l'ensemble de la région, à quelques sous régions mais toutes sont des espèces d'agglomérats d'objets disparates, d'époques, de styles différents.

Représenter le paysage. C'est une notion qui naît avec la peinture, bien avant la découverte de la photographie. Durant l'Antiquité grecque et romaine, la représentation de paysages est destinée à poser le décor d'une pièce de théâtre. Cette contextualisation est un moyen de rendre le spectacle au plus proche d'une réalité et d'immerger de cette façon le spectateur dans l'histoire.

Au Moyen-Âge, la peinture de paysage se retrouve au service de la religion, de la représentation de scènes bibliques et de celle des Ordres (Oratores, Bellatores et Laboratores). Le paysage reste néanmoins en arrière-plan, et sert de fond. Il va devenir acteur principal à partir de l'époque classique. Ses représentations sont sublimées et travaillées au point de les montrer comme réelles, même si elles demeurent imaginaires.

Puis le Romantisme met le rapport entre l'homme, le paysage et la nature au centre de ses préoccupations. C'est à cette période que naît la photographie de paysage, et c'est presque deux cent ans plus tard qu'Éric Tabuchi et Nelly Monnier, à la manière des peintres, jouent entre le paysage réel et l'imaginaire.

L'*Atlas*<sup>45</sup> des Régions Naturelles est un projet photographique entrepris par Nelly Monnier et Éric Tabuchi depuis 2014. Il et elle parcourent les régions françaises qui sont des territoires délimités par des caractéristiques géologiques et non politiques. Au cours de durées définies (la plupart du temps), il et elle partent voyager, explorer et photographient des édifices vernaculaires, parfois abandonnés. Il et elle souhaitent les remettre en valeur, et laisser le futur spectateur émettre des hypothèses sur leur histoire.

Ce projet se réalise à travers la forme d'une mission. Mais à la différence de celle de la DATAR ou de la Mission héliographique de 1851, celle de l'*Atlas des Régions Naturelles* est auto-commissionnée. Le cahier des charges établi pour réaliser les photographies est défini par Éric Tabuchi et Nelly Monnier eux-mêmes.

Le compte rendu de cette mission d'un autre genre, toujours en cours, se trouve sur le site internet de l'*Atlas des Régions Naturelles*<sup>46</sup>. Il est constitué de deux parties. La première, l'Archive, dévoile l'intégralité du fond photographique de l'*Atlas* : on y a accès par un moteur de recherche bien particulier, qui s'apparente à un outil d'enquête {fig.22-23}.

On peut, dans un premier temps, partir à la découverte des photographies par la géolocalisation. La carte des régions naturelles est dessinée par Tabuchi et Monnier, à partir des *Guides des Pays de France* de Frédéric Zégierman<sup>47</sup>, dans lesquels il et elle ont pu trouver des cartes détaillées. En les retravaillant et en les confrontant avec leurs recherches personnelles, ils ont pu constituer leur propre cartographie et commencer leurs explorations photographiques.

Les autres paramètres de recherche du site se rapprochent de thématiques qui permettent de mener la suite de l'enquête sur ces édifices photographiés. Il est possible de connaître leur type de toiture, d'infrastructure, d'habitat, de signalétique, d'aménagement, de culte, d'état, de commerce, d'industrie, leur époque, leur style architectural, etc. La recherche peut aussi se faire par des caractéristiques liées à leur apparence : leur couleur, leur forme (ici le cercle, le triangle et le carré), et des pictogrammes. Ce sont des paramètres qui, comme tout bon Atlas, témoignent d'une classification typologique des édifices photographiés, comparable à la démarche des photographes Bernd et d'Hilla Becher.

La démarche d'Éric Tabuchi et Nelly Monnier consiste à comparer les bâtiments entre eux. Cette recherche précise permet de confronter différentes architectures d'un même type d'édifice (par exemple, un bureau de poste ou une mairie) dans différentes régions. Mais aussi d'observer des bâtiments d'époques différentes au sein du même territoire. Ou bien encore de poser le regard sur des architectures semblables au sein de la même région. Les thématiques de recherche apparaissent alors comme des indices et permettent de reconstituer une (et même mille) histoire-s architecturale-s des régions françaises, et plus largement du paysage français.

45. Un atlas, selon le dictionnaire Larousse, est un recueil ordonné de cartes, conçu pour représenter un espace donné et exposer un ou plusieurs thèmes (géographie, économie, histoire, astronomie, linguistique, etc.).

46. *Atlas Des Région Naturelles* <<https://atlasrn.fr/>>.

47. Frédéric Zégierman (1962-) est un écrivain et géographe français. Ses ouvrages portent essentiellement sur la France, son patrimoine et sa gastronomie. Ils ont permis la constitution de nombreuses cartes Michelin.

É.T. On n'a jamais réussi réellement synthétiser le projet de l'*Atlas* et à trouver une réponse qui soit assez courte. L'*Atlas des Régions Naturelles* est un projet de description du territoire français par la photographie avec pour principe de prendre 50 photos dans chacune des, 500-600 régions naturelles qui le composent. Ce qui fait un nombre total de 25000 images, ce qu'on n'avait pas du tout anticipé au départ. On s'était fixé 50 images par régions pour décrire une entité territoriale relativement restreinte mais qui a quand même tout un tas de particularismes. Ça nous semblait à la fois raisonnable, dans le sens où ça permettait d'être exhaustif sans se disperser.

On s'est rendu compte assez rapidement que ça ferait beaucoup d'images, donc beaucoup de temps. Il faudrait consacrer au moins 10 ans de notre vie pour mener à terme le projet. C'est important parce que ça situe un peu l'ordre de grandeur de quelque chose qui au départ n'était pas aussi ambitieux. Depuis 2017, on travaille sur ce projet, moi exclusivement, Nelly beaucoup, mais moins que moi parce qu'elle est peintre et qu'elle a une activité de peinture qui l'occupe aussi beaucoup. Mais c'est une occupation à plein temps de prendre ces 50 images par régions naturelles, sachant qu'on n'a pas eu les moyens, au départ, de faire ça d'une manière organisée. On profitait juste d'opportunités de résidences, de petits voyages etc, pour prendre des photos dans les régions qu'on traversait. C'était très désorganisé. On s'est habitué à travailler comme ça, de manière un peu aléatoire.



{fig.20}



{fig.21}



É.T. Dès le départ, on a pensé l'*Atlas des Régions Naturelles* comme devant être publié mais en diffusion publique à travers un site internet. C'était le seul moyen d'un point de vue économique, d'un point de vue pratique, qui permettait de stocker autant d'images, de les restructurer suivant les mots-clés et d'y avoir accès très rapidement pour un coût nul pour le visiteur.

On a mis trois ans pour trouver le financement, c'est-à-dire 10 000€ pour les programmeurs. C'est un site qui est très simple en surface mais qui est très complexe au niveau de la programmation pour avoir un affichage qui est rapide. Il y a eu un large délai, trois ans, entre le début du projet effectif et le début du site. Le confinement a été un déclic parce qu'on ne pouvait pas voyager, et on a consacré tout notre temps à archiver, à tagger les images, etc. À ce moment-là il y avait à peu près 15 000 images. Ça a pris des mois pour toutes les préparer, et donc c'est un peu les circonstances qui ont conditionné la mise en ligne du site.

Une fois que la recherche est lancée, on arrive sur des pages où l'on découvre des photographies d'édifices isolés et silencieux. L'absence de présence humaine donne lieu à un sentiment mystérieux. Les prises de vue sont systématiquement de pied, créant de facto une unité qui n'a rien de factrice. Les photographies ont également un point de vue frontal et direct, mettant le spectateur face aux constructions et ne l'autorisant que peu à détourner le regard. Ces vues deviennent importantes, imposantes, puissantes. Ne regardant habituellement pas ces paysages de cette manière, notre regard est même focalisé vers eux.

Dans une interview pour le magazine *Wertn*<sup>48</sup>, Éric Tabuchi exprime ce qu'il souhaite faire ressentir à travers ces photographies. « La chose qui m'importe le plus c'est qu'à travers nos images, le regard (souvent négatif) que chacun porte sur son environnement change, même légèrement. C'est un peu prétentieux mais j'espère que notre travail ouvre une brèche dans les préjugés et ainsi participe à réconcilier les individus avec des lieux que souvent ils ignorent. Plus durablement, à travers ces 25 000 photos, je souhaite montrer la diversité de la France contemporaine. »

La deuxième partie du site de l'*Atlas des Régions Naturelles* est l'Atelier. On y trouve une boutique en ligne, qui permet de financer le projet {fig.24}. Bien que ce soit un projet en petite partie soutenu par des institutions (le département du Gard, la région Grand-Est<sup>49</sup>, le CAUE Indre-et-Loire<sup>50</sup>), le CNAP<sup>51</sup> et le CCCOD<sup>52</sup>), la mission photographique est auto-financée.

Ce projet est né d'une volonté d'être indépendant et de le rester. Étant un projet auto-commissionné, il est important pour Éric Tabuchi et Nelly Monnier d'en rester les uniques décisionnaires. Pour ce faire, il et elle ont dédié cette deuxième partie du site à la vente de photographies, et aussi à l'appel aux dons.

C'est pour cette raison assez pratique qu'il et elle ont opté pour le site internet comme principal moyen de diffusion. Il et elles peuvent publier des photographies en grand nombre sans que ça ne leur coûte trop d'argent, et en ajouter au fur et à mesure de l'avancée de l'*Atlas*.

Rester indépendant permet également de rester fidèle au cahier des charges original et éviter le biais de nombreuses missions publiques comme la DATAR ou la Mission héliographique qui a pu faire émerger des malentendus entre les commanditaires et les photographes. Le résultat n'était pas celui attendu, et la diffusion a donc été ralentie ou avortée.

Éric Tabuchi et Nelly Monnier conservent également leur indépendance dans la mise en forme de l'ouvrage de l'*ARN*, publié en 2021<sup>53</sup>. Cette publication au format allongé (17 × 32 cm) a été designée par eux, et éditée par Poursuite Éditions, dirigée par Benjamin Diguerher. Ce contact privilégié avec un éditeur permet de maintenir leur charte graphique, préalablement déterminée avec le site de l'*Atlas*.

Les photographies sont divisées en seize chapitres : trois chapitres portant sur trois régions, suivi d'un chapitre portant sur une thématique. Au sein de ces chapitres, les images ne sont présentées que par compositions. Cela crée des confrontations et des comparaisons, dans une forme la plus fidèle au site internet.

Au travers du projet auto-commissionné de l'*ARN*, Éric Tabuchi et Nelly Monnier documentent et capturent des objets avant qu'ils ne disparaissent. Il et elle en gardent une trace en essayant de les représenter le plus fidèlement possible, à travers leur objectif. Puis la création cartographique des régions naturelles crée également des associations de photographies. Ces assemblages racontent des histoires fictives, inspirées de la réalité. {fig.25-27}

48. *Wertn* est un magazine numérique qui s'intéresse aux artistes contemporains français et internationaux via des entretiens. Il a été fondé par en 2012.

49. La région Grand Est organise sa propre mission photographique à laquelle Éric Tabuchi participe.

50. Conseil d'Architecture, d'Urbanisme et de l'Environnement de l'Indre-et-Loire. C'est une association départementale qui vise à maintenir la qualité de l'environnement urbain et architectural dans son département.

51. Centre National des Arts Plastiques. Partenaire du Ministère de la Culture, il soutient la création contemporaine.

52. Centre de Création contemporaine Olivier Debré. C'est un centre culturel d'exposition situé à Tours.

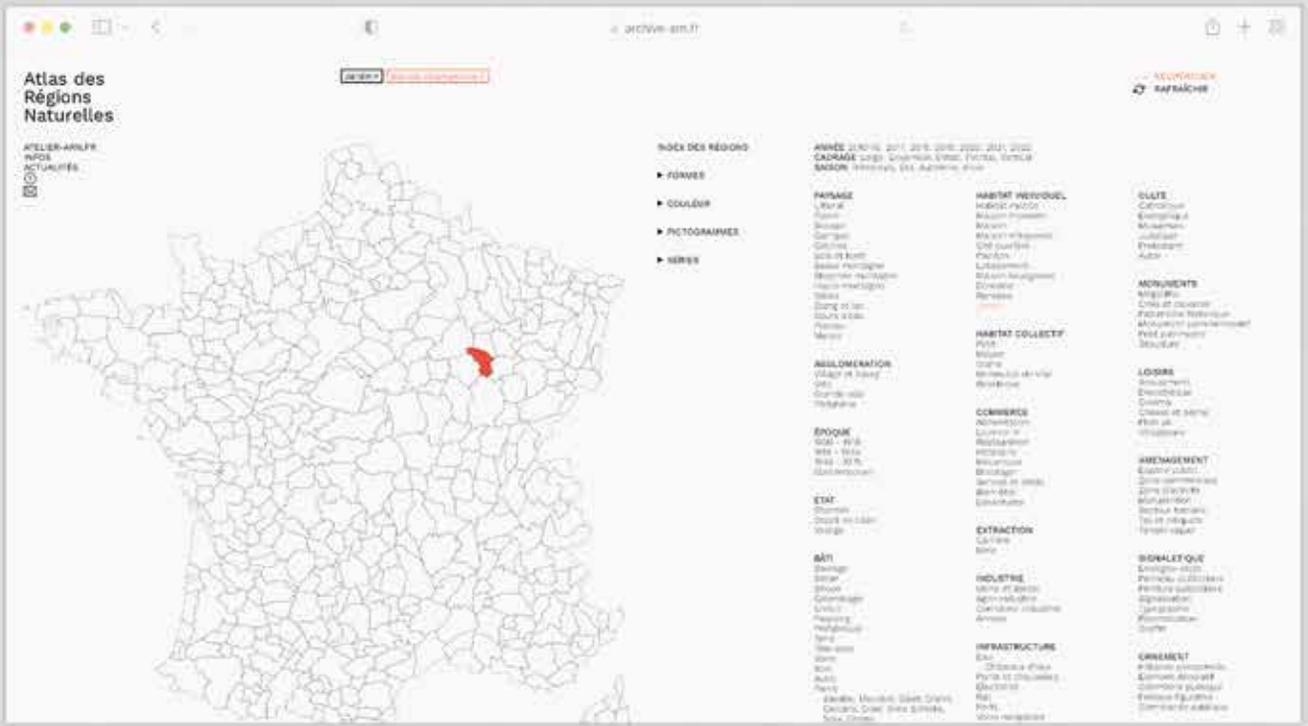
53. Éric Tabuchi et Nelly Monnier. *ARN Vol.1*. Paris : Poursuite Éditions, 2017.

É.T. On a l'ambition de finir le projet tel qu'on l'a commencé, en tenant l'objectif de ces 50 images par territoires, de ces 25 000 photos, et de ces 30 volumes. C'est le programme tel qu'on l'a établi, et l'envie qu'on a c'est de tenir ce fil-là. Mais on sait très bien que dans ces voyages, il y a des impondérables, il y a des aléas, et que l'on va s'adapter. On l'a bien vu avec le COVID, on l'a bien vu avec la guerre en Ukraine. On voit qu'on peut prévoir les choses mais qu'on peut toujours être pris à revers, par des événements qui nous dépassent un peu. On est incapable de savoir si le livre existera encore dans dix ans, si le papier existera encore, si internet existera encore, donc tout ça va évoluer suivant la réalité contextuelle de l'actualité.

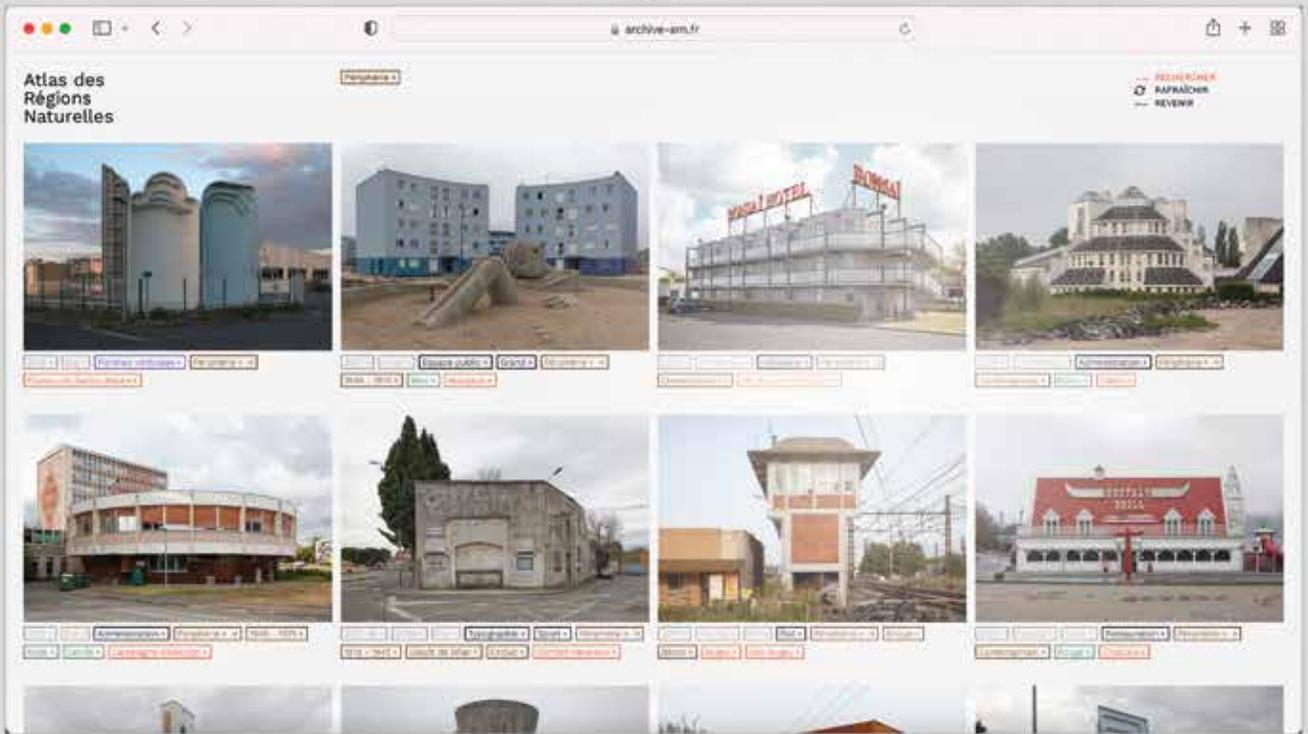
Et d'un autre côté, on a établi quelque chose qu'on a envie de mener jusqu'au bout. Et en même temps, ce qui nourrit le projet, c'est le fait d'être enthousiastes. La motivation naît du fait qu'il y a une part d'aventure, d'inconnu, quelque chose qui nous échappe. Par définition, on ne sait pas quand est-ce qu'il va se produire cet inconnu. On reste finalement très ouverts à l'idée que l'inconnu va modifier la texture de l'objet, alias *l'Atlas des Régions Naturelles*.

D'une certaine manière, je fais une réponse à deux vitesses. D'un côté on va continuer l'atlas tel qu'on l'a construit, qui est un modèle construit et répétitif, et c'est dans cette répétition qu'il y a une forme de poésie, qu'il faudrait conserver. Mais de l'autre côté, pour avancer aussi longtemps, il y aura des écarts, des exceptions, des choses qui relèveront de l'improvisation.

{fig.22}



{fig.23}



(fig.25)



(fig.24)



(fig.14-15)



{fig.26}



{fig.27}





# CONCLUSION

Au cours de cette enquête dans les possibles de l'objectivité, nous avons constaté que la photographie documentaire oscille entre la représentation de la réalité et l'esthétisme. Les limites entre ces différents termes sont très fines, elles se reposent sur l'idée de neutralité pour tendre à l'objectivité.

Pourtant, l'objectivité absolue, totale, ne peut être atteinte. Le ou la photographe peut adopter un style neutre comme l'ont fait les Becher avec les *Châteaux d'eau* et leur méthodologie typologique. L'esthétisme du neutre est alors au service de l'objectivité. Mais ce n'est pas l'unique façon d'y parvenir.

Les missionné-e-s de la DATAR, par exemple, ont essayé d'être objectif-ve-s en respectant tous-tes le même protocole de manière fidèle. Il n'empêche que comme montré dans le bulletin de la revue *Photographies*, chacun-e des photographes a été missionné-e pour son style et son approche personnelle. C'est une manière d'englober le plus de points de vue possible pour en obtenir un général.

Parallèlement, dans le cadre des projets auto-commissionnés, le chemin vers l'objectivité se construit par des détours. L'objectivité n'est d'ailleurs pas forcément le but final dans l'exercice de la photographie documentaire. Dans le cas de l'*Atlas des Régions Naturelles*, Éric Tabuchi et Nelly Monnier adoptent des choix esthétiques comme la typologie qui tend à une certaine neutralité, mais la part d'imaginaire encourage une dérive vernaculaire à la recherche de l'inconscient collectif du paysage français. Le style documentaire que décrivait Olivier Lugon – à la frontière entre l'art et le document – prend alors son sens. Il permet à l'imaginaire d'imiter la réalité.

Le chemin vers l'objectivité, dans un projet auto-commissionné, repose également sur la prise de recul avec le sujet au moment de la diffusion. La façon d'exposer et d'éditer des photographies est un moment où le ou la photographe se positionne sur ses images face à un public. En menant son projet de manière autonome jusqu'au bout, c'est lui ou elle qui impose sa vision de l'objectivité.

Au cœur de cette étude, nous avons tenter de poser la question du lien possible entre l'objectivité et la neutralité en photographie. Mais c'est une problématique qui peut être posée à des acteurs de différents domaines, et je pense ici à celui du design graphique. Nous avons commencé par analyser ce qu'était un document et les diverses formes qu'il pouvait prendre. Le designer graphique est également confronté à la conception de documents historiques et analytiques, qui impliquent des choix esthétiques – la mise en forme, le choix typographique, colorimétrique, le rapport entre textes et images – et de points de vue. Et s'il existait des choix graphiques objectifs ?



# ENTRETIEN

Suzanne Rouzeau Bonjour Éric. Je m'appelle Suzanne Rouzeau et je suis étudiante en master design graphique aux Beaux-Arts de Lyon. Ma pratique tourne principalement autour de l'histoire de la photographie. Dans mon mémoire, j'ai décidé de questionner la neutralité et l'objectivité dans la photographie documentaire en m'intéressant aux missions photographiques françaises. Donc à ce moment-là, pour ce faire, je m'appuie sur deux cas d'étude majeurs qui sont déjà la mission de la DATAR et après donc votre projet qui est l'*Atlas des Régions Naturelles*.

Qu'est ce que l'*Atlas des Régions Naturelles* ? Comment est-ce que vous pourriez présenter le projet de manière générale ?

Éric Tabuchi On n'a jamais réussi à synthétiser vraiment, et à trouver une réponse qui soit assez courte, mais je vais essayer de le faire. L'*Atlas des Régions Naturelles* c'est un projet de description du territoire français par la photographie avec pour principe de prendre 50 photos dans chacune des, 500-600 régions naturelles qui le composent. Ce qui fait un nombre total de 25000 images, qu'on avait pas du tout anticipées au départ. On s'était fixé 50 images par régions pour décrire une entité territoriale relativement restreinte mais qui a quand même tout un tas de particularismes. Ça nous semblait à la fois raisonnable, dans le sens où ça permettait d'être exhaustif sans se disperser.

On s'est rendu compte assez rapidement que ça ferait beaucoup d'images, donc beaucoup de temps. Il faudrait consacrer au moins dix ans de notre vie pour mener à terme le projet. C'est important parce que ça situe un peu l'ordre de grandeur de quelque chose qui au départ n'était pas aussi ambitieux. Depuis 2017, on travaille sur ce projet, moi exclusivement, Nelly beaucoup, mais moins que moi parce qu'elle est peintre et qu'elle a une activité de peinture et qui l'occupe aussi beaucoup. Mais c'est occupation à plein temps de prendre ces 50 images par région naturelle, sachant que on a pas eu les moyens, au départ, de faire ça d'une manière organisée. On profitait juste d'opportunités de résidences, de petits voyages etc, pour prendre des photos dans les régions qu'on traversait. C'était très désorganisé. On s'est habitué à travailler comme ça, de manière un peu aléatoire.

S.R. N'avez-vous pas mis en place un cahier des charges au départ du projet ?

É.T. Au départ, on a défini la question du nombre. Ça définissait l'idée que notre représentation du territoire s'associerait à beaucoup d'autres, comme celles de la DATAR notamment. Le protocole consistait à faire 50 photos par région naturelle, sachant qu'elles sont de tailles assez variables, mais elles restent des entités qui ont une certaine régularité au niveau de leur surface. On a considéré que ça établirait une répartition homogène de la quantité d'images par kilomètre carré, à la différence des autres missions territoriales de représentation du territoire. Il n'y aurait pas d'espaces oubliés ou d'espaces sur-représentés.

Ce protocole relève d'une représentation objective parce qu'il ne s'agissait pas de pointer un territoire, et d'en dire « celui-là ne m'intéresse particulièrement » ou

« celui-là est photogénique ». Il y avait quand même l'idée de se dire « peu importe la disponibilité du territoire à produire des images, qu'il y n'y ait pratiquement rien à voir, ou beaucoup, il y aurait 50 images ».

L'autre grand principe qu'on a fixé était de photographier des objets entièrement contenus et centrés dans l'image. Il n'y aurait pas de favoritisme envers des objets prestigieux, ou au contraire envers des objets triviaux. Tout serait traité de la manière. Sujet cadré frontalement, centré dans l'image, et aussi isolé que possible : le moins parasité par l'environnement immédiat.

C'était le cahier des charges initial. Les notions qui le composent sont relativement stables et objectives. En ce qui concerne le choix des objets, on est aussi sur une objectivation dans la mesure où on a décidé de tout photographier. Peu importe la catégorie, qu'elle soit rurale ou citadine, qu'elle soit militaire, religieuse, civile, etc. Tout ce qui était possible à partir du domaine public. On a pris le parti d'énumérer tout ce qui était objet construit qui composait le territoire.

S.R. En sélectionnant des édifices qui font partie du patrimoine public, est-ce que vous estimez commettre un acte de documentation ? Au près de ces bâtiments qui sont le plus souvent abandonnés, ou qui font au moins partie d'une histoire passée ?

É.T. Ils ne sont pas si souvent abandonnés. Il y a un registre d'images qui relève de la documentation, de constructions qui sont soit abandonnées, soit en voie d'être abandonnées. Ils constituent une part importante, certes, mais ça ne constitue pas plus de 10 ou 20% de l'ensemble des images. Simplement c'est une catégorie qui par son poids symbolique, frappe un peu plus les esprits. Les 10 ou 20% sont évidemment supérieurs à la quantité d'objets abandonnés que l'on peut rencontrer sur le territoire. Donc ce sont souvent ces objets-là qui sont le plus susceptible de disparaître dans un temps assez court et la vocation documentaire est de capturer ces architectures avant qu'elles ne disparaissent.

S.R. Votre principal moyen de diffuser ces photographies est via le site internet de l'*Atlas des Régions Naturelles*, où elles apparaissent toutes et sont confrontées les unes aux autres. Qu'est-ce que la confrontation raconte de ces photographies ?

É.T. Pour nous ça raconte deux choses. Ça raconte d'un côté le fait que chaque territoire a au moins une origine singulière par rapport à sa voisine et à toutes les autres. Historiquement, chaque territoire construisait à partir de ses ressources propres. Si on était en Bretagne et que le sol était granitique, on construisait avec du granit. Si on était par contre en Sologne et qu'il n'y avait pas de roche, on construisait avec de la brique. C'est contextuel à chaque micro-territoire. C'est très important car c'est représentatif de leur singularité. À l'opposé, on documente des choses communes à plusieurs, voir à l'ensemble du territoire. Par exemple un restaurant McDonalds, il est le même partout en France. Mais une école du début du XIX<sup>e</sup> siècle, elle est dans une idée d'homogénéisation du territoire. On trouve des modèles différents mais il y a quand même l'idée d'une architecture normative. Évidemment, plus on remonte dans le présent, plus les architectures qu'on documente sont normalisées, puisqu'elles sont produites industriellement. Il y a tout un dégradé du personnel à l'industriel. Et c'est toute cette variété, et à

l'opposé ces architectures communes, qui nous pousse à décrire le territoire à travers des lieux et des objets. À montrer comment ces strates cohabitent dans un même territoire et le définissent.

Dans ce sens, il y a une forme d'objectivité. Certaines constructions sont communes à l'ensemble du territoire français, d'autres à l'ensemble de la région, à quelques sous régions mais toutes sont des espèces d'agglomérats d'objets disparates, d'époques, de styles différents.

S.R. En documentant avec une approche typologique de ces constructions, en les hiérarchisant et en ayant un cahier des charges, considérez-vous que l'*Atlas des Régions Naturelles* est une mission photographique et plus spécifiquement auto-commissionnée ?

É.T. La notion « d'auto-commission » est vraiment centrale parce que dans presque tous les cas, les missions sont commanditées par l'état, ce qui conditionne le contenu. Qu'on le veuille ou non, quand on répond à une commande publique, il y a une attente qui peut être plus ou moins diffuse, mais qui va quand même produire une auto-censure sur le contenu.

Rapidement on s'est dit « notre projet sera auto-financé dans une proportion importante, et ce sera la condition du financement extérieur public. Notre projet restera totalement indépendant ». Cette indépendance est garantie par le fait qu'on peut se financer nous-mêmes. On n'a pas de fortune personnelle ni Nelly ni moi. On n'a pas de boulot régulier qui nous permet de financer ce travail, donc on a très vite mis en place un système d'auto-financement par la vente de photographies sur internet. Et notre initiative est vraiment indépendante comme on le dirait du cinéma qu'il est indépendant ou qu'il est soumis à de grosses boîtes de production. Ça définit un système de production et d'auto-financement qui garantit une certaine forme d'intégrité.

Je ne dis pas que, par exemple, les photographes de la DATAR n'étaient pas intègres, mais quand ils ont remis leurs travaux à la fin de la mission, ça a été assez mal perçu par l'état. En tant que commanditaire, il reçut une description beaucoup plus inquiétante et négative qu'il imaginait. La publication a été ralentie. Il y a eu beaucoup de sélection d'images, de va-et-viens entre le commanditaire et les photographes. Ça a filtré le résultat final.

Nous on s'auto-édite, on s'auto-produit, et il n'y a pas d'intermédiaire entre ce qu'on fait et ce qui est restitué. Ça ne garantit pas tant une forme d'objectivité qu'une forme d'intégrité et d'honnêteté.

S.R. C'est pour cette raison que vous avez choisi le site internet comme moyen de diffusion dans un premier temps ? Pour conserver cette autonomie ?

É.T. Absolument. Ce qui est important pour le site internet c'est qu'il y avait un antécédent, c'est à dire le site d'un projet qui avait été réalisé avant, qui s'appelait *Atlas of forms*. C'est un gros projet de classement de l'architecture par typologies.

Je reviens sur la question des typologies. L'*Atlas des Régions Naturelles* est un organisme bicéphale. D'un côté il y a les typologies, d'un autre côté il y a la géographie. C'est la combinaison des deux qui fait la substance et l'originalité de ce projet. On peut superposer l'un et l'autre, de telle manière à voir comment

ces typologies correspondent à des lieux ou non.

C'est aussi une manière d'objectiviser les choses. J'insiste là-dessus parce que par ailleurs, si par bien des aspects l'*Atlas des Régions Naturelles* est un projet documentaire qui est un projet d'objectivation de la représentation du territoire, c'est aussi une aventure à bien des égards fantaisistes et poétiques, et artistiques. L'objectivité se confronte et se cogne souvent à la subjectivité des choix. C'est pour cela que dans la nomenclature des items, il y a l'onglet séries qui est complètement fantaisiste : il peut y avoir des piscines verticales ou des choses qui n'obéissent pas à une réalité objective. Ou sociologique ou ethnologique du territoire. Elles sont représentatives d'une réalité effective.

S.R. C'est représentatif d'une réalité.

É.T. Oui. C'est un angle qu'on a défini comme intéressant pour nous, d'un point de vue sculptural et plastique, mais dont on ne peut pas déduire spécialement qu'il a un intérêt anthropologique, sociologique, ou historique.

S.R. Vous avez donc d'abord eu le site internet dans cette problématique d'objectivation des photographies puis vous avez fait une publication. Comment avez-vous maintenu cette volonté d'objectivation ?

É.T. Dès le départ, on a pensé l'*Atlas des Régions Naturelles* comme devant être publié mais en diffusion publique à travers un site internet. C'était le seul moyen d'un point de vue économique, d'un point de vue pratique, qui permettait de stocker autant d'images, de les restructurer suivant les mots-clés et d'y avoir accès très rapidement pour un coût nul pour le visiteur.

On a mis trois ans pour trouver le financement, c'est à dire 10 000€ pour les programmeurs. C'est un site qui est très simple en surface mais qui est très complexe au niveau de la programmation pour avoir un affichage qui est rapide. Il y a eu une large délai, trois ans, entre le début du projet effectif, et le début du site. Le confinement a été un déclic parce qu'on ne pouvait pas voyager, et on a consacré tout notre temps à archiver, à tagger les images, etc.

À ce moment-là il y avait à peu près 15 000 images. Ça a pris des mois de toutes les préparer, et donc c'est un peu les circonstances qui ont conditionné la mise en ligne du site.

Puis tout a beaucoup changé parce que ce qui était jusqu'alors un travail complètement silencieux et sans façade publique, a commencé à circuler, à être vu, et de fait, l'idée de publier un livre est devenu possible. Parce qu'on a commencé à voir des possibilités financières qui nous permettaient d'envisager une publication. Effectivement ça coûte cher, ça implique de faire des choix dans les images, d'avoir un début et une fin, de trouver une forme qui va pouvoir se poursuivre dans le temps. Ça a été beaucoup de réflexions pour à la fois trouver le format, la quantité de pages, d'images qui soient compatibles avec le financement dont on disposait.

En ce sens, l'*Atlas* dans sa version papier est un complément. Ou c'est un objet complémentaire de l'*Atlas* internet. On a jamais considéré qu'internet pouvait remplacer le livre. Ce sont deux objets qui ont des qualités chacun, et si on voulait aller jusqu'au bout de la diffusion du projet, c'était bien de jouer les deux facettes : celle analogique et celle numérique.

Mais pour diffuser la totalité de l'*Atlas* en version papier, il faudra 30 volumes. 30 volumes ça veut dire une projection dans le temps, une projection qui est hors-normes pour un projet éditorial. C'est à dire que c'est à peu près 15 ans de travail, à raison de deux volumes par an. Donc c'est quelque chose qui nous oblige à considérer l'avancée dans le temps comme quelque chose de beaucoup plus lent et de beaucoup plus constant que les projets tels qu'ils sont élaborés aujourd'hui, qui sont généralement des projets très rapides.

Contrairement à la DATAR qui a travaillé 3-4 ans et puis qui a livré sont énorme bouquin, et après c'était fini, nous on constitue la chose au fur et à mesure, on la développe d'une manière qui est très empirique, avec beaucoup d'interrogations sur les moyens de le financer, de le diffuser. Mais avec toujours le souci de rester indépendant. On réalise la totalité du livre, on sous-traite aucune étape de la production, on fait le graphisme etc, et ça reste un objet très artisanal et très maîtrisé par nous même.

S.R. Comment avez-vous gardé votre indépendance dans l'impression et l'édition de l'ouvrage ?

É.T. On ne peut évidemment pas maîtriser l'impression qui est un processus extrêmement complexe et coûteux, donc ça ça passe par un imprimeur. Pour l'édition, on est chez un petit éditeur, Poursuite Éditions. C'est une personne qui est un peu notre assistant dans la fabrication et surtout dans la diffusion du livre au niveau technique, c'est-à-dire envoyer des livres aux gens qui en achètent, etc. Il y a toute une partie administrative fastidieuse et longue et dont on aurait pas le temps de s'occuper s'il fallait en plus, enfin s'il faut en plus produire les livres.

S.R. Comment envisagez-vous la suite du projet ? Est-ce une suite logique où vous comptez parcourir de nouvelles régions naturelles, ou est-ce que vous avez des projets qui donneront de nouvelles perspectives à l'*Atlas* ?

É.T. On a l'ambition de finir le projet tel qu'on l'a commencé, en tenant l'objectif de ces 50 images par territoires, de ces 25 000 photos, et de ces 30 volumes. C'est le programme tel qu'on l'a établi, et l'envie qu'on a c'est de tenir ce fil-là. Mais on sait très bien que dans ces voyages, il y a des impondérables, il y a des aléas, et que l'on va s'adapter. On l'a bien vu avec le COVID, on l'a bien vu avec la guerre en Ukraine. On voit qu'on peut prévoir les choses mais qu'on peut toujours être pris d'un revers, par des événements qui nous dépassent un peu. On est incapable de savoir si le livre existera encore dans dix ans, si le papier existera encore, si internet existera encore, donc tout ça va évoluer suivant la réalité contextuelle de l'actualité.

Et d'un autre côté, on a établi quelque chose qu'on a envie de mener jusqu'au bout. Et en même temps, ce qui nourrit le projet, c'est le fait d'être enthousiastes. La motivation elle naît du fait qu'il y a une part d'aventure, d'inconnu, quelque chose qui nous échappe. Par définition, on ne sait pas quand est-ce qu'il va se produire cet inconnu. On reste finalement très ouverts à l'idée que l'inconnu va modifier la texture de l'objet, alias l'*Atlas des Régions Naturelles*.

D'une certaine manière, je fais une réponse à deux vitesses. D'un côté on va continuer l'atlas tel qu'on l'a

construit, qui est un modèle construit et répétitif, et c'est dans cette répétition qu'il y a une forme de poésie, qu'il faudrait conserver. Mais de l'autre côté, pour avancer aussi longtemps, il y aura des écarts, des exceptions, des choses qui relèveront de l'improvisation.

S.R. Et en même temps ce sont ces imprévus qui nourrissent un projet.

É.T. Qui le nourrissent mais aussi qui le rendent possible. On est pas ce genre d'artistes comme Roman Opalka, qui va programmer quelque chose, et qui va ensuite tirer son fil inexorablement, jour après jour, sans jamais dévier. Notre manière de travailler c'est de partir le matin, de rouler au hasard et de tomber sur des choses. Finalement l'*Atlas des Régions Naturelles* est soumis à la rencontre de propositions, d'obstacles, qui vont influencer plus ou moins sur la consistance de l'objet.

S.R. Merci beaucoup pour vos réponses si précises et développées, et votre temps.



## BIBLIOGRAPHIE

- APOLLINAIRE, Guillaume. « C'est ». *Poèmes à Lou*. Paris : Gallimard, 1969.
- BECHER, Bernd et Hilla. *Châteaux d'eau (1978-1985)*. Munich : Schirmer/Mosel, 1988.
- BRIET, Suzanne. *Qu'est ce que la documentation ?*. Paris : Éditions documentaires industrielles et techniques, 1951.
- CHEVRIER, Jean-François (dir.). *Photographies*. Paris : 1982.
- CHEVRIER, Jean-François (dir.). Bulletin n°1 de la revue *Photographies*. Paris : 1984.
- CHRISTIE, Agatha. *Mrs McGinty's dead*. 1953.
- LUGON, Olivier. *Le style documentaire, D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*. Paris : Éditions Macula, 2001.
- MONNIER, Nelly et TABUCHI, Eric. *Atlas des Régions Naturelles Vol.1*. Paris : Poursuite Éditions, 2020.
- RUFF Thomas. *Thomas Ruff*. Paris : Actes Sud, 1997.
- SONTAG, Susan. *Sur la photographie*. Trad. de l'anglais (États-Unis) par Philippe Blanchard. Paris : Christian Bourgeois Éditeur, 2021.
- s.n. *La mission héliographique : photographies de 1851*, Paris : Musées de France, 1851.
- ZÉGIERMAN, Frédéric. *Guides des pays de France*. Paris : Fayard, 1999.

## ICONOGRAPHIE

- {fig.1} Ansel Adams, *Monolith, the Faith of Half Dome*, Yosemite National Park, 1927.
- {fig.2} Walker Evans, *Vitrine du magasin, Bethlehem, Pennsylvanie, 1935*
- {fig.3} Publicité pour le Polaroid SX-70
- {fig.4} Installation view, *New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape*
- {fig.5} Berndt et Hilla Becher, *Fouquières-les-Lens (F), Pas de Calais, 1967*
- {fig.6} Berndt et Hilla Becher, *Fouquières-les-Lens (F), Pas de Calais, 1967*
- {fig.7} Berndt et Hilla Becher, *Fouquières-les-Lens (F), Pas de Calais, 1967*
- {fig.8} Auguste Sander, *Frères Westwald, 1924*
- {fig.9} Renger Patzsch, *Catasetum tridentatum, Orchidaceae, 1922-1920*
- {fig.10-11} Thomas Ruff, *Intérieur, 1983, Thomas Ruff, France, Actes Sud, 1997*.
- {fig.12} Édouard Denis Baldus, *Pont du Gard, 1851, 26,4 × 35,4cm*
- {fig.13} 1984, *La mission photographique de la DATAR, Bulletin n°1*, supplément de la revue *Photographies*, Paris, 1984
- {fig.14-15} François Hers, *Paysages panoramiques, en Bretagne, en Champagne et ailleurs*, Mission photographique de la DATAR, 1984-1989
- {fig.16} 1984, *La mission photographique de la DATAR, Bulletin n°1*, supplément de la revue *Photographies*, Paris, 1984
- {fig.17} Gilbert Fastenaekens, *Espaces industriels en Lorraine*, Mission photographique de la DATAR, 1984-1989
- {fig.18} Sophie Ristelhueber, *Villes et zones côtières, Sud-Est*, Mission photographique de la DATAR, 1984-1989
- {fig.19} Pierre Boucher, *Nu dans l'eau, 1935*
- {fig.20-21} Jean-Louis Garnell, *Chantier, paysages en transformation*, Mission photographique de la DATAR, 1984-1989
- {fig.22-23} Archives de l'*Atlas des Régions Naturelles*, <https://www.archive-arn.fr/>
- {fig.24} Atelier de l'*Atlas des Régions Naturelles*, <https://www.atelier-arn.fr/>
- {fig.25-27} Nelly Monnier et Eric Tabuchi, *Atlas des Régions Naturelles vol.1*, Paris, Poursuite Éditions, 2021.

## SITOGRAFIE

*Atlas des Régions Naturelles*. (Page consultée le 12/09/2022) <<https://atlasrn.fr/>>.  
Mission photographique du Grand Est. (Page consultée le 12/09/2022) <<https://missionphotographique-grandest.com/>>

## REMERCIEMENTS

Ce mémoire est témoin de plusieurs regards, de plusieurs réalités. Je souhaiterais remercier l'œil de Catherine Guiral pour sa bienveillance et son suivi ainsi que Derek Byrne pour sa traduction. Je remercie également Éric Tabuchi pour son temps accordé à cet entretien qui fait vivre ce mémoire, et qui éclaire un certain nombre de mes questionnements. Un grand merci à Michel Rouzeau pour sa relecture ainsi que ses encouragements et sa confiance. Merci à l'ensemble de ma promotion de Master : Claire Cambier, Arthur Chaput, Ewen Guehenneux, Manon Guichard et Thibault Mesnil, pour leurs précieux conseils. Je remercie aussi Mathilde Robert pour son enseignement du façonnage et sa générosité. Merci à Denis Lecoq, pour son accompagnement essentiel au sein de l'ENSBA. Un grand merci à L'Atelier Pierre Pierre qui a enrichi mon travail de son œil avisé. Merci à Clara Bouteille pour notre complicité graphique. Et je souhaiterais remercier particulièrement Roméo Abergel pour son regard juste et critique, et grâce à qui j'aiguise le mien quotidiennement.

## COLOPHON

L'objectif : étude des missions photographiques françaises  
Texte : Suzanne Rouzeau  
Direction : Catherine Guiral  
Équipe Design graphique : Julia Andréone, Jean-Marie Courant, Alaric Garnier, Catherine Guiral, Malou Messien  
Typographies : *Concorde BQ Regular*, Gunter Gerhard Lange, Berthold et *Monument Grotesk Medium*, Kasper-Florio, Dinamo  
Jury composé de Marie Boivent  
Imprimé à l'ENSBA Lyon  
Janvier 2023

