

**Saisir  
*l'identité*  
d'un lieu**

**Recueils  
*photographiques*  
de 1920 à nos jours**



*Rosie Satyre*  
2025 – 2026

**DNSEP Design**  
Mention Design graphique  
Multimédia, *Pôle Image*,  
*édition & dessin de caractères*



Imaginez un paysage ou un lieu dont les structures même racontent une histoire si éloquente que vous êtes poussé à l'immortaliser avec une objectivité absolue, convaincu que seule l'image peut en restituer toute l'essence. La photographie devient votre outil d'enquête, et le recueil, le témoin graphique de cette documentation. Quels choix éditoriaux choisiriez-vous pour préserver ces fragments du monde ? De nombreux photographes se sont posé cette question et se la posent encore aujourd'hui, soutenant que le recueil peut être une manière de conserver la véracité de ce qu'ils capturent.

Regarder le monde puis le retranscrire sur la page, c'est pourtant tenter de relater l'insaisissable. Depuis 1920, la photographie s'est imposée comme un outil essentiel pour documenter objectivement des espaces. Qu'ils soient ruraux, urbains ou naturels, ces endroits reflètent l'évolution des modes de vie au sein d'un environnement, et suscitent depuis plus d'un siècle un intérêt significatif de la part des photographes. On peut en déduire que ces milieux sont des espaces pensés et façonnés qui ne cessent d'être capturés par l'homme. Roland Barthes s'interroge sur l'acte de photographier dans *La chambre claire* [1], écrit en 1980. Il qualifie la photographie de « suspension du temps », où le « ça a été » nous atteste d'une présence irréfutable du sujet que l'on capture. En enregistrant des éléments du monde extérieur sur une pellicule ou un capteur numérique, la photographie agit comme un témoin visuel. Son pouvoir réside dans sa capacité à immortaliser ce qui est observable, offrant ainsi une preuve visuelle de l'existence à un moment donné.

L'acte de photographier peut aussi être envisagé sous son aspect documentaire. En effet, de quoi est vraiment faite une photographie objective ? Peut-on représenter un espace « tel qu'il est », dans la plus grande neutralité ? Force est de reconnaître : atteindre cette neutralité parfaite tant recherchée est impossible. Nous pouvons plutôt questionner

[1] Barthes Roland, *La chambre claire*, note sur la photographie, Paris : Éditions Gallimard, 1980.

les intentions guidées par ces tentatives de traduction visant à révéler l'essence de ces lieux. Néanmoins les photographes associés à la *Neue Sachlichkeit* (*Nouvelle Objectivité*) [2], née en 1918 en Allemagne, mettent en place des protocoles pour enregistrer le plus objectivement possible l'image d'un lieu, d'une personne, d'un objet. Les systèmes de classement, les répétitions de prises de vue et la vision du photographe nous intéresseront particulièrement. Nous soulignerons que certaines approches contemporaines de la photographie dite objective s'inscrivent dans cet héritage. Elles cultivent cette même attention à l'authenticité et au réalisme, tout en intégrant des questionnements plus larges sur les relations entre le regardeur, le sujet photographié, et le contexte de production de l'image.

*Comprendre la photographie comme un instrument de recherche à part entière ne signifie pas qu'il faut rejeter de manière définitive toute mise en forme mettant en valeur sa fonction illustrative. [3]*

Dans ce mémoire, je vais surtout étudier l'évolution du recueil photographique et la façon dont les photographes dits objectifs s'en emparent. En effet de nombreux photographes ont choisi le recueil photographique pour publier et archiver leurs documentations sous forme de livres-photographiques. Ces ouvrages intègrent typologies, classifications et enquêtes, offrant un témoignage des réalités d'époques et de lieux sous des angles précis. Rappelons le, la fonction initiale d'un recueil n'est autre que de regrouper au sein d'un même support plusieurs textes afin de limiter les impressions. En photographie, le recueil permet donc de rassembler une série de photographies questionnant le même sujet sur des périodes variées. Dans cette perspective, il est crucial de souligner que l'approche objective ne se limite pas à la simple captation, mais s'étend au rendu éditorial du recueil photographique. Le processus graphique, qui comprend le choix des images, leur composition et leur mise en relation, structure

[2] Succédant à l'expressionnisme, cette méthode s'étend initialement à diverses disciplines comme la peinture, la littérature puis la photographie.

Il repose sur des principes clés : le retour au réalisme, la recherche de véricité dans l'image et l'attention aux structures du réel.

la narration visuelle et guide le regard du lecteur. Il ne s'agit donc pas uniquement de reproduire, mais de créer un discours « visuel » [4] cohérent qui interroge et contextualise le ou les sujets. Ainsi, nous justifierons que la conception de ce support, loin d'être un simple habillage, est un élément essentiel au processus de représentation.

Le plan qui suit retrace dans le temps l'évolution des recueils photographiques, en décryptant leur influence sur les photographes d'aujourd'hui. Par l'analyse de leurs premières apparitions sur papier jusqu'aux plus récentes sur écran, nous chercherons à comprendre : Comment le photographe saisit l'identité d'un lieu dans le recueil photographique depuis 1920? Je soulignerai la façon dont l'objectivité est traitée dans le recueil en me focalisant sur son contexte historique et ses transformations contemporaines au gré des courants artistiques et innovations techniques.

[3] Conord Sylvaine, *Usages et fonctions de la photographie*, 2007.

[4] Par « discours visuel », j'entends la narration qui se dégage par le regroupement des photographies et de texte éventuel au sein du même support (ici le livre).



# 1920 / 1940

## p.13

I.1.  
Premiers  
recueils  
p.15

I.2.  
Prémices du  
style typologique  
p.23

I.3.  
Prises de vues, choix  
de compositions  
p.33

# 1940 / 1990

## p.45

II.1.  
Du protocole  
au catalogage  
p.45

II.2.  
Sublimer  
le banal  
p.57

II.3.  
Récit & identité  
culturelle  
p.69

# 2000 / 2025

## p.81

III.1.  
Continuité  
& réinvention  
p.83

III.2.  
L'essor du numérique  
& de l'interactivité  
p.97



**Conclusion**  
**p.107**

**Annexes**  
**p.108**

**Bibliographie**  
**p.125**

**Vidéographie**  
**p.129**

**Remerciements**  
**p.131**

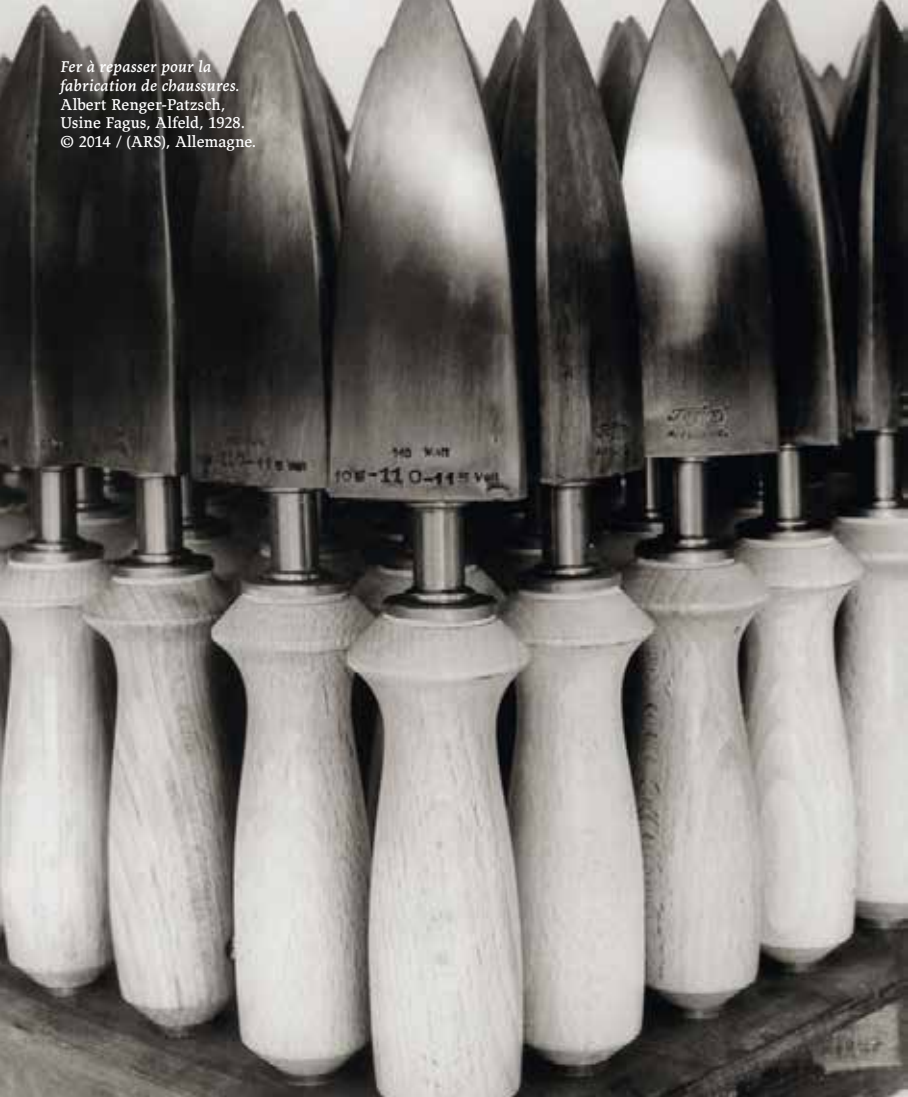


Plaçons la situation dans son contexte historique, où l'Europe du Nord et l'Allemagne sont fortement marqués par l'émergence de l'expressionnisme. À la suite de la Première Guerre mondiale, ce courant artistique vise à exprimer les visions pessimistes et l'atrocité des conflits, nourris par le malaise et la révolte. Au lendemain de la défaite de l'Allemagne, la révolte persiste, et les réactions se diversifient. C'est dans un contexte de déclin que le pays sombre, alors que les premiers artistes de la Nouvelle Objectivité se distinguent par une approche plus réaliste et distanciée.

Dans l'exposition d'envergure nationale organisée par Gustav Friedrich Hartlaub [5] est introduit ce nouveau mouvement en 1918. Il fédère le souhait de montrer le réel sans artifices, particulièrement dans la peinture en remplaçant les rêveries par le désastre moral. Mais la photographie, plutôt que la peinture, était considérée comme un moyen plus fidèle de rendre compte du réel. Cela va donc à l'avantage de la photographie, fournissant une preuve tangible de l'existence du sujet choquant, une caractéristique qui s'avère particulièrement essentielle lorsqu'il s'agit de témoigner des horreurs de la guerre. Sa capacité à saisir cette vérité immédiate faisait de la photographie un outil plus adapté que la peinture pour exprimer les problématiques de l'époque. C'est ainsi qu'une nouvelle vision objective émergeait, abandonnant les idéaux du passé pour se concentrer sur la réalité brute et incontestable.

[5] Historien et critique d'art allemand du XXe siècle.

*Fer à repasser pour la  
fabrication de chaussures.*  
Albert Renger-Patzsch,  
Usine Fagus, Alfeld, 1928.  
© 2014 / (ARS), Allemagne.



Après la guerre, la dimension objective de la photographie se traduit par une interrogation des modes de prises de vue de la réalité. Attardons nous sur quelques photographes en soulignant la façon dont ils se servent du recueil pour renforcer cette relation au réel. Parmi les recueils initiaux, les représentations photographiques se tournent vers les natures mortes et les objets à l'état brut. Dans *Die Welt ist Schön (Le Monde est beau)* [6], publié en 1928, Albert Renger-Patzsch développe une idée centrale : la beauté réside dans les formes, dans nos structures. La photographie apparaît d'abord comme un art autonome, capable de capturer les qualités intrinsèques de ces sujets.



› Couper, vu par en bas, usine de hauts fourneaux, Herrenwyk, 1927.  
Albert Renger-Patzsch, © 2014 / (ARNS),  
Allemagne, Centre Pompidou.

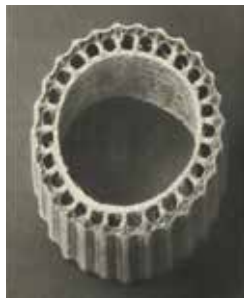
Les cent clichés concernés de cet ouvrage représentant essentiellement des objets industriels et paysages architecturaux, ont été photographiés frontalement : caractéristique majeure du mouvement. Voulant intensifier ce parti-pris par des choix éditoriaux, on observe ensuite la mise en évidence des qualités multiples du médium photographique dans un grand format (plus grand qu'un A4). Sur la grande page, l'objet se veut mis en avant, comme le ferait un photographe qui travaillerait pour un catalogue.

[6] Renger-Patzsch Albert, *Die Welt ist Schön (Le Monde est beau)*, Munich : Kurt Wolff Verlag, 1928.

Tout incite la vue du spectateur à être directement guidée vers la silhouette de l'objet photographié. La mise en page systématique joue alors un rôle : les photographies à chaque fois positionnées au centre de chaque page deviennent uniques. La répartition de contour blanc elle, agit comme un cadre faisant reposer la force visuelle de ces compositions. L'aspect fonctionnel est alors privilégié à l'esthétique, aligné avec la vision moderniste de la Nouvelle Objectivité.

Le recueil suscite néanmoins des débats sur sa portée : est-ce réellement une forme de célébration de la beauté ou plutôt une critique dénonçant la froideur de l'industrialisation ? Bien que cette question demeure sans réponse concrète, on retient un travail de composition quasi géométrique, caractérisé par une verticalité récurrente qui semble vouloir mettre en scène les sujets. Que ce soit pour glorifier ces sujets ou non, ce livre introductif témoigne d'une véritable harmonisation des éléments capturés dans le livre-photographique.

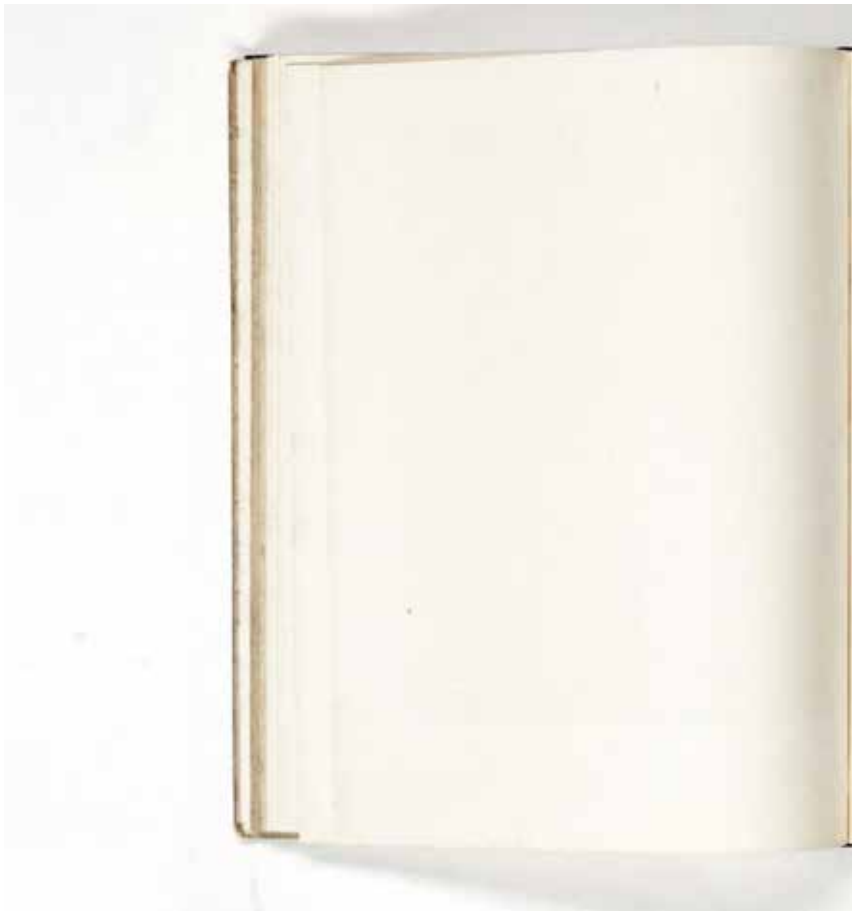
› Photographies de Blossfeldt, Karl,  
*Urformen der Kunst*. Berlin, 1928.



La même année, un autre type de recueil photographique est publié pour la première fois : *Urformen der Kunst (Formes originelles de l'art)* [7] par Karl Blossfeldt, un photographe allemand. L'ouvrage présente des plans immobiles mettant en valeur des végétaux, incluant une diversité de plantes, fleurs et autres éléments naturels. En prenant un regard de

botaniste, il se spécialise, à travers ces images détaillées dans les formes, textures et symétries du monde végétal. Chaque photographie transforme des éléments ordinaires en objets d'art, soulignant leur beauté sculpturale (anatomie) et leur complexité architecturale (morphologie). Karl Blossfeldt cherche à explorer la nature qu'il considère comme source inépuisable. En isolant ses sujets dans un cadre parfaitement symétrique et épuré, il met en avant leur précision et leur harmonie.

Comme dans *Die Welt ist Schön*, il utilise le grand format pour donner de l'ampleur à ses photographies et mettre en valeur les détails des plantes qu'il capture. La mise en page est similaire : chaque image est au centre de la page, encadrée par de larges marges qui soulignent la pureté et la symétrie des sujets. Dans les deux conceptions éditoriales, le choix du papier mat sert à offrir une surface sobre et discrète qui permet de concentrer l'attention sur les détails. Ainsi, on perçoit clairement l'influence de la Nouvelle Objectivité sur ces deux grands photographes, qui ont choisi de réunir leur documentation dans un objet graphique en parfaite adéquation avec les principes de cette approche. Dans l'ensemble, l'utilisation systématique des gros plans et l'espace volontairement laissé autour des images nous invitent à observer ces photographies de manière détachée. Des modèles considérés comme structures parfaites chez Karl Blossfeldt nous offrent ainsi une vision curieuse et renouvelée du monde, qu'il soit industriel ou naturel. Jusqu'ici, le recueil ne documente pas encore de lieux, mais présente des premières représentations devenant une source d'inspiration universelle pour l'art et le design.











© Fonds de photographie  
de la Galerie Johannes Faber  
© Die Photographische  
Sammlung / SK Stiftung Kultur,  
August Sander Archiv, Cologne,  
VG Bild-Kunst Bonn, 2018.

*Harmoniser, par définition, signifie mettre en accord parfait les différentes parties d'un ensemble : dans un recueil, cela ne reviendrait-il pas à tenter d'inventorier le ou les sujets photographiés ?*

Les photographies documentaires dans *Menschen des 20 Jahrhunderts* [8] d'August Sander font d'un recueil une archive qui va au-delà de la simple documentation sociologique. Celui-ci pose les bases de l'usage de la typologie en photographie. En capturant méthodiquement des individus appartenant à diverses classes sociales et professions, il construit une représentation systématique de la société allemande de son époque. Son approche repose sur une composition précise : les personnages prennent des postures simples, souvent en lien avec leur environnement, ce qui donne à chaque image un caractère presque iconographique. Ce traitement neutre, sans emphase dramatique ni émotion, lui permet d'abord d'en dégager des similitudes structurelles au sein de ces groupes, révélant ainsi des types sociaux définis par leur fonction et leur rôle.

La première édition du recueil d'August Sander, intitulée *Antlitz der Zeit (Visage du temps)* [9], a été publiée en 1929 par Kurt Wolff Verlag à Munich. Cet ouvrage présentait une sélection de 60 portraits issus de son projet *Menschen des 20 Jahrhunderts*. La couverture de cette édition originale est sobre, à l'image du Bauhaus, où seulement la typographie dialogue. Celui-ci avait une ambition claire de structurer et publier *Menschen des 20 Jahrhunderts* comme un ouvrage monumental en plusieurs parties. Projet inachevé de son vivant, une réédition plus récente permet de mieux respecter son intention originale en utilisant des archives, notes et correspondances pour affiner la structure du contenu. L'idée étant claire, l'approche typologique ne se limite pas à classer des groupes sociaux : elle en souligne également les tensions évidentes dans la société allemande de l'époque. Les Éditions de la Martinière résume : « Dans cette nouvelle édition en un seul volume, la plus complète

[8] Sander August, *Menschen des 20. Jahrhunderts*, München : Schirmer/Mosel, 2011.

[9] Sander August, *Antlitz der Zeit*, München : Transmare / Kurt Wolff, (1<sup>re</sup> éd.) 1929.

jamais publiée, sont rassemblés 619 portraits en noir et blanc ainsi qu'une nouvelle analyse de l'œuvre. » Effectivement, elle regroupe, au sein du même recueil, les différentes strates de la société classées en sept groupes différents : « le paysan », « l'artisan », « la femme », « les catégories socioprofessionnelles », « les artistes », « la grande ville », et enfin « les derniers des hommes ».

» © EVANS Walker, *American Photographs*, New York: The Museum of Modern Art, 1938. Digital Image, 2016 MoMA.



Le livre *American Photographs* [10] de Walker Evans est lui aussi un des premiers recueils questionnant la succession d'images typologiques. Initialement commandé par le MoMA après une exposition dédiée à ces photographies, le recueil s'accompagne d'un essai rédigé par Lincoln Kirstein, un écrivain avec qui il collabore pour mettre en lumière l'importance culturelle de ce travail. Aujourd'hui réédité deux fois, nous nous intéresserons à l'édition originale de ce projet. L'Amérique des années 1930 : à quoi ressemble-t-elle ? Walker Evans, représentant de la photographie documentaire, privilégie dans *American Photographs* des prises de vue renonçant à tout artifice. Tel le principe de la Nouvelle Objectivité, il vise à représenter le monde tel qu'il est, ici la société américaine, avec une clarté informative. Les bâtiments, enseignes

[10] Evans Walker, *American Photographs*, New York: The Museum of Modern Art, 1938.

et intérieurs photographiés, avec présences ou absences, sont témoins d'un état de vie de leur temps. Chaque photographie est une histoire unique qui reflète les autres dans la même séquence.

Par exemple, la huitième photographie présente un panneau de station-service peint à la main. La neuvième montre un camion avec des inscriptions peintes à la main ainsi qu'un couple dans une voiture. La dixième, capture un couple conduisant une voiture. Nous le voyons, il relie subtilement des histoires entre elles à travers le sujet des photographies elles-mêmes. L'expérience du lecteur est donc considérée et en ce sens, *American Photographs* donne lieu d'une esthétique où la répétition devient un support implicite de la critique sociale. La mise en page s'appuie sur une grille qu'on devine grâce à l'unicité qu'on retrouve dans la succession des images. On retrouve systématiquement une photographie par page s'alignant horizontalement ou verticalement sur ce module. Cette disposition dynamique des images aère le contenu et cela avec une grande présence de marges. Le format du livre ne suit également pas la norme standard de livre photographique : la structure est compacte, ni trop étroite ni trop large, ce qui confère au recueil une identité propre grâce à sa liberté graphique. Cette approche permet une présentation soignée et une expérience de lecture unique.

Les quatre-vingt cinq photographies construisent deux séquences dans le recueil. Si les deux parties sont de longueur inégale, on peut supposer que cela n'affecte en rien la façon dont les photographies nous percutent. Pour lui, c'est un choix de ne renoncer à aucun détail, de sorte à balayer l'ensemble des transformations aux États-Unis. Les thèmes évoqués et rythmés dans le recueil sont tout à fait représentés par leur « grandeur et décadence » comme le fait remarquer le texte introductif de l'ouvrage. Ce véritable inventaire analytique est propre à favoriser la réflexion profonde visant à traduire l'Amérique. Il ne montre pas seulement, il invite à réfléchir en profondeur sur la terre natale de celui-ci. Ce livre se présente alors comme un miroir des réalités de l'Amérique de son époque, en offrant une réflexion visuelle sur ses enjeux.

1917



Reinhardt, 1917-1918  
Fragments (1917, 1918-1919)  
Tanner, 1917-1918

1917



Alkoholkonsum 1900-1910  
Ein Mann (links) und eine Frau  
Trinken in einem Zelt.





Beethovenstraße







Si inventorier le territoire dans le recueil implique une démarche de recensement précis, la prise de vue ajoute une dimension intentionnelle, visant à créer une cohérence ou un dialogue concret entre les éléments. Elle ne se limite pas à l'acte de répertorier, mais cherche aussi à établir une unité qui dépasse le simple regroupement descriptif des images et ce, dès les années 1930.

La démarche d'Ansel Adams se situe parfaitement dans cette idée, considérant les paysages américains comme des sujets fascinants à saisir. Il s'engage en particulier sur les environnements naturels et la préservation de la nature aux Etats-Unis. La beauté à l'état brut recherchée, on la retrouve systématiquement dans ses livres de parcs nationaux comme Yosemite, Sequoia et Kings Canyons. La quête de cette beauté brute s'exprime à travers des compositions minutieuses où chaque détail semble avoir été pensé pour capturer l'essence même du paysage. Cette précision permet à Adams de sublimer les formes naturelles et insuffle à ses photographies un véritable message environnemental.

Il fait premièrement recours au *Zone System* [11] qui garantit une gestion précise des contrastes durant la prise de vue, rendant chaque haute lumière parfaitement lisible. Cette méthode, développée par Ansel Adams et Fred Archer, vise à donner aux photographes un contrôle précis sur la manière dont les tonalités noir et blanc sont rendues. On le comprend, le choix du noir et blanc est choisi pour mettre en avant les textures, les formes et les contrastes, accentuant l'intemporalité de ses photographies. On retrouve cette vision dans *400 photographs* [12] qui présente l'ensemble de l'œuvre d'Adams en un seul volume, offrant la plus grande compilation de photographies de sa carrière. Présenté dans un format paysage, Ansel Adams travaille non seulement l'horizontalité dans la structure mais la composition en double page. Nous observerons toujours une connexion entre la page de gauche et celle de droite : un jeu de forme et contre forme,

[11] Adams Ansel et Archer Fred, *Zone System*, Méthode photographique permettant

de contrôler l'exposition et le contraste en divisant une scène en 11 zones tonales de gris.

[12] ADAMS, Ansel, *Ansel Adams : 400 Photographs*, San Francisco : Ansel Adams Rights Trust, 2007.

une transition d'une vue panoramique vers un gros plan détaillé, ou encore un changement de saison dans un même lieu. La narration des photographies prennent alors du sens par leur mise en relation qui renforcent leur impact visuel dans le recueil. De cette façon, Ansel Adams lie au sein de ce volume une vision sincère de ces endroits explorés en créant des parallèles visuels entre toutes ses recherches. Conscient de l'immensité de ses clichés, et bien que finement encadrés de marges, il leur dédie une présence imposante dans les pages. Cette alliance de rigueur technique et de vision artistique fait de chaque cliché un hommage à la grandeur et à la fragilité des parcs nationaux

» © ADAMS Ansel,  
*Clearing Winter Storm,*  
 Yosemite National Park,  
 California, 1938 © MoMA



Au travers des pages d'André Kertész [13], nous saisissons une toute autre démarche. C'est dans ce livre photographique lumineux que l'on trouverait « le meilleur de l'imagerie documentaire humaniste de André Kertész, réalisé entre 1925 et 1935 alors qu'il vivait à Paris » [14], ainsi que du texte de Pierre Mac Orlan. Entrant dans un cadre davantage personnel et spontané, le regardeur n'essaie pas de construire une histoire mais d'accepter ce qui est présenté dans la vie quotidienne. Le recueil semble

[13] Kertész André, *Paris vu par André Kertész*, Paris : Librairie Plon, 1934.

[14] Parr Martin et Badger Gerry, *The Photobook : A History*, Volume 1, Londres, 2004, p. 200.

avoir été publié par les Éditions d'Histoire et d'Art, Librairie Plon à Paris, ne mentionnant pas clairement le nom de l'éditeur. Cependant, il est noté qu'André Kertész avait avant cela contribué à des publications comme le magazine *VU*. Il est donc possible qu'il ait influencé directement la mise en page de son recueil, même si cette information reste sans confirmation spécifique. Bien que la structure soit majoritairement photographique, elle se base sur une hiérarchie asymétrique faisant dialoguer texte et image. Plus audacieuse, on remarque que cette composition se démarque nettement des précédentes par la volonté d'expérimenter le recueil photographique.

Nous le remarquons, les photographies, jusque-là épurées de tout ornement, prennent une nouvelle dimension ici. Les marges, bien que présentes, se fondent dans la composition, tandis que la moitié des pages est désormais recouverte de photographies, encadrées de textes subtils. Kertész révèle par ailleurs les éléments sensibles de la vie quotidienne à travers sa photographie le noir et blanc. Ses photographies ne se réduisent pas à une représentation du monde extérieur, mais correspondent bel et bien à une fenêtre ouverte sur une atmosphère texturée. Exemple probant avec la rue : il inscrit des ombres projetées sur le pavé, silhouettes floues, ou échantillons de rencontres furtives de passants, à l'écart de toute mise en scène, voire interprétation. Il introduit alors une réflexion invitant le regard sur la beauté insoupçonnée de l'ordinaire, d'une beauté que l'on ignore bien souvent au fil d'une existence survoltée.

Loin de l'objectivité froide, sa technique de photographie montre l'importance du regard capable d'élever des événements banals à la valeur d'universalité. Il devient plus que témoin, mais traducteur du monde, cherchant à exprimer l'émotion pure derrière chaque geste et chaque instant fugitif. L'assemblage visuel, chargé de cette subjectivité, offre un témoignage du réel et donne lieu à une certaine compréhension de la vie. Ainsi, il projette cette nouvelle connexion vers une intimité, la saisie d'instantanés anodins et pourtant efficacement révélateurs. En jouant avec l'asymétrie et le texte descriptif, des éléments jusqu'alors rarement présents dans les recueils photographiques, il innove.

Les choix techniques et esthétiques dans la photographie, qu'il s'agisse des paysages d'Ansel Adams, de l'imagerie humaniste d'André Kertész, traduisent des visions distinctes mais convergentes dans leur quête d'interprétation du monde. Adams sublime la nature par une maîtrise technique rigoureuse et des mises en page narratives, tandis que Kertész joue avec l'asymétrie et l'instantanéité pour révéler la beauté de l'ordinaire. En contraste, d'autres approches émergent pour documenter la réalité différemment.

» © Becher Bernd et Hilla, *Typology Water towers*, 1967 - 1997.



» © Becher Bernd et Hilla, *Gas Tank Sphere*, 1963.



Les photographies industrielles suscitent un grand intérêt, notamment chez Berndt et Hilla Becher, qui adoptent une démarche typologique. Se consacrant à diverses régions typiquement industrielles en Europe, leurs photographies englobent divers bâtiments marqués par leur forme comme des tours d'extraction, hauts fourneaux et fours calcaires. Le binôme s'attelle à d'autres types de bâtiments comme dans *Water Towers* [15] où les tours sont qualifiés d'objets. Ils insistent, ces structures ne sont pas des apparences du hasard, ce sont des véritables fils conducteurs de l'évolution historique. Ces objets éphémères transmettent la manière de construire autrefois et à marquer l'histoire de la photographie et de l'industrie.

[15] Becher Bernd et Hilla, *Water Towers*, 1967 - 1997.

Il en résulte que la multiplicité de prises de vues collectionnées par fascination ou sentimentalité est constamment mise en ordre dans le recueil, toujours définies par formes, variétés. Ici avec Berndt et Hilla Becher, les typologies leur permettent de faire la différence en les classant dans des groupes de 8 à 15 photographies.

Chez André Kertész, le texte sert d'indice pour situer la chronologie de ses photographies, tandis que chez Ansel Adams, les coïncidences visuelles se suffisent à elles-mêmes. Les photographes dits objectifs ne prétendent pas détenir la vérité. Ils offrent, en revanche, un droit d'intervention dans la manière de transmettre l'état du monde. Cette vision commune leur permet de concevoir le recueil comme un parcours, où chaque image et chaque mot sont agencés pour guider une lecture structurée. Ce discours visuel s'enrichit par la posture artistique du photographe : l'identité graphique devient le prolongement de sa réflexion, de la construction de son récit. C'est dans cette cohérence entre image et forme que réside la force expressive du recueil : celle de donner à voir.



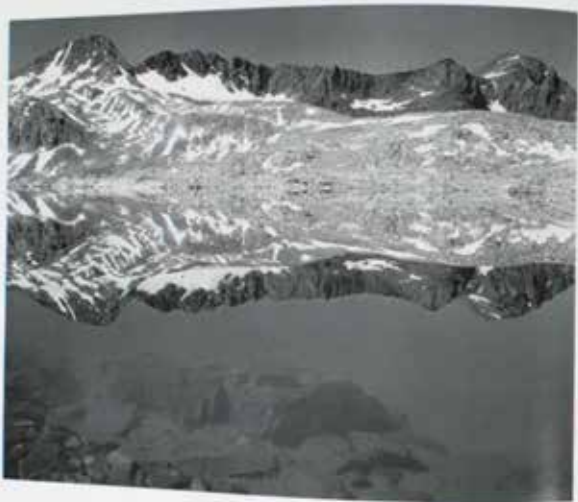
Becher Bernd et Hilla,  
*Fabrikhallen*, 1989.



*En plaçant plusieurs tours de refroidissement côte à côte, quelque chose se produisit, quelque chose comme de la musique tonale; on ne voit pas ce qui*

*différencie les objets tant qu'on ne les rapproche pas, tant leurs différences sont subtiles.*

Hilla  
Becher



THE MOUNTAIN RANGE, MOUNTAIN VIEW, CALIFORNIA, 1911



Yosemite National Park, California, USA



ARRIÈRE L'HOTEL DE VILLE.

La solitude est en ce lieu relative. Il suffirait d'un coup de sifflet pour animer ce paysage verrouillé, selon les meilleures lois du cinéma. Mais personne, peut-être, n'éprouvera l'envie de donner ce coup de sifflet, pittoresque et inutile.

Quand  
le  
suisse  
est  
vide  
le rue  
est  
pleine  
d'aventures  
regretées  
aux  
colorations  
savantes.



© Doisneau Robert, *Dans les banlieues  
et les villes nouvelles de la région parisienne*,  
Mission photographique de la DATAR.



© De Fenoçjil Pierre, *Mission photographique  
de la DATAR, St-Martin (Iarn)*, 1985.

Ce n'est donc pas un hasard si, suite à ces introductions photographiques, de nombreux artistes ont exploré diverses méthodologies propres à leurs questionnements. Parmi celles-ci, des séries qui se construisent sur des modèles de typologies objectives ont émergé. Dans ce cadre, l'influence en photographie de Berndt et Hilla Becher a été reconnue. La question du paysage émerge de plus en plus en Europe dans les années soixante-dix. De plus, des préoccupations environnementales et territoriales font surface. La mission photographique de la DATAR s'organise alors dans la volonté de « représenter le paysage français des années 1980 ». Organisée par la Délégation à l'aménagement du territoire et à l'action régionale et sous la direction de Bernard Latarjet, elle implique au total vingt-neuf photographes. L'idée principale est d'envisager le protocole comme une démarche organisée et méthodique, conçue pour structurer et orienter la documentation. Dans ce contexte, le concept de « mission photographique » se révèle être un moyen particulièrement adapté pour observer et représenter la relation entre l'homme et son environnement.

Les premiers travaux de la mission DATAR sont uniquement catalogués dans la 1<sup>re</sup> édition *Paysages, photographies* [16], *travaux en cours 1984-1985*, atelier provisoire sous forme de carnet d'étape.

Dans cette édition temporaire est illustré le processus de réflexion à la place de résultats finaux : l'accent est mis sur l'expérimentation.

Ils les poursuivent ainsi dans *Paysages, photographies* [17] où ils marquent un bilan raisonné de ces années d'expérimentation avec l'inclusion de nouveaux photographes qui ont poursuivi leur recherche.

Dès l'ouverture du livre, on remarque que la mise en page, éditée par Hazan, adopte une approche d'inventaire, transformant le recueil en un documentaire méthodique. Inspirée par des photographies objectives comme celles des Becher, la présentation des images suit une organisation qui reflète un classement précis des paysages. Les photos sont disposées selon des critères clairs, guidant le lecteur à travers une logique visuelle

[16] *Paysages : Photographies - Travaux en cours 1984/1985* (DATAR), Paris : F. Hazan, 1985.

[17] *Paysages photographiques : en France les années quatre-vingt* (DATAR), Paris : Hazan, 1989.

variée sur le territoire français. L'utilisation de bandes crée une fluidité et une cohérence qui facilite la navigation entre les différents formats de paysages, tout en conservant un équilibre visuel. Les espaces blancs entre les images renforcent l'aspect méthodique de l'inventaire visuel, chaque cliché devenant un élément d'un ensemble cohérent. Les légendes, discrètes et informatives, complètent de manière contextuelle sans perturber la perception des images, ajoutant une dimension supplémentaire à ce travail d'archivage.

Ainsi, ce recueil se présente comme un outil d'analyse typologique et un inventaire visuel du paysage français, organisé de manière à refléter les évolutions sociales et géographiques à travers le regard du photographe. Les photographes impliqués ont su capturer les différentes réalités territoriales, y compris les banlieues et les zones déformées, saisissant ainsi les signes de changement, que nous pouvons lire aujourd'hui, des décennies plus tard grâce à cette édition précise.

Ed Ruscha, le photographe américain d'Oklahoma explique dans une interview de 2017 [18] la manière dont une photographie imprimée sur une page est significative. À ses yeux, le livre représente l'élément central de son travail, et la photographie n'en devient qu'un moyen pour soutenir cette idée. Beaucoup de livres photographiques publiés depuis les années 1920, comme ceux de Walker Evans (*American Photographs*, 1938), suivaient une approche narrative. Ces ouvrages cherchaient souvent à raconter une histoire. Ceux d'Ed Ruscha ne racontent pas d'histoire et n'offrent pas d'analyse sociale. A la place, les sujets y sont présentés. Son refus de « message » rompt radicalement avec les recueils photographiques traditionnels. La photographie devient un outil pour construire son propos visuel dans un format plus neutre et distancé.

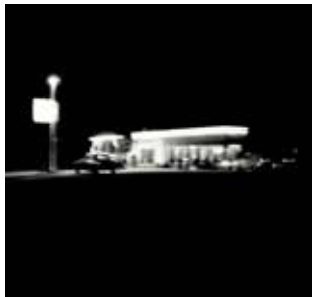
*Twenty Gasoline Stations* [19], publié en 1963, est une série de photographies de stations essences toutes prises de la même

[18] Ruscha Ed, « *L'idée est que la photographie ne doit pas nécessairement être liée à la*

*beauté ou à raconter une histoire. Elle peut consister à vous montrer des choses que vous avez peut-être*

*négligées, des choses qui sont juste devant vous.* » Entretien sur la chaîne YouTube Tate, 2017.

› © RUSCHA, Ed. *Twenty Gasoline Stations*, Standard, Amarillo, Texas, 1963.



› © RUSCHA, Ed. *Twenty Gasoline Stations*, Shell, California, 1963.

manière: depuis l'autre côté de la route avec un appareil simple. La technique photographique passant au second plan, les images ne cherchent pas à impressionner mais placent l'idée au-dessus de la réalisation, souvent au cœur des livres photographiques avant 1960. Ici, les panoramas sont au service de la représentation d'une époque aux États-Unis. Malgré leurs différentes localisations, la concordance mise en avant entre ces structures est intentionnelle. Cette répétition à travers le prisme typologique chez Ed Ruscha illustre l'ensemble de ces configurations en tant que phénomènes identitaires propres à cette période. Cette manière de traiter un sujet au travers de multiples vues fait écho aux classifications visuelles qu'on retrouvait dès les années 1930. Ce travail de catégorisation, loin de se limiter à une documentation classique, interroge les mécanismes sous-jacents à la manière dont les objets du quotidien, souvent négligés, peuvent devenir des sujets dignes d'être observés. Le livre dans son ensemble est donc l'œuvre [20]. Chaque aspect: la mise en page régulière, le choix des formats panoramiques, et l'absence de texte explicatif est pensé comme

[19] Ruscha Ed, *Twenty Gasoline Stations*, Alhambra: Cunningham Press, 1963.

[20] Moeglin-Delcroix Anne, *Idée dans Esthétique du livre d'artiste*, 1960-1980, Paris, 1997.

une partie intégrante du concept artistique. Il est maintenant évident que *Twenty Gasoline Stations* dépasse largement le simple recueil de photographies. L'approche rigoureusement structurée et presque impersonnelle de l'artiste tranche avec les pratiques traditionnelles en matière de recueil photographique. En utilisant la photographie pour documenter des éléments architecturaux, sociaux et culturels, il ne se contente pas de capturer la réalité : il en fait une déclaration artistique. Ainsi, ce recueil devient un livre d'artiste à part entière, une œuvre en soi, défiant les conventions qui voyaient autrefois le livre principalement comme un moyen de diffusion.

Dès les années 1920, les photographes avaient commencé à explorer des sujets ordinaires et à puiser dans les objets du quotidien une nouvelle matière artistique. Cependant, ces sujets étaient souvent associés à un sens particulier ou à un contexte social spécifique. Avec *Twenty Gasoline Stations*, une rupture s'opère : l'accent est mis sur des lieux banals, interchangeables, plutôt que sur des symboles ou des messages explicites. Il ne s'agit plus seulement d'une compilation ou d'un témoignage, mais d'un objet conceptuel, une réflexion sur la photographie elle-même et son rapport à l'édition. En adoptant cette approche, Ed Ruscha ouvre de nouvelles perspectives sur l'objectivité et transforme le recueil photographique en un terrain d'exploration artistique. Il rompt avec les traditions établies, brouille les frontières entre documentation et création, et redéfinit notre perception de ce que la photographie peut accomplir.













MOBIL, WILLIAMS, ARIZONA



STANDARD, WILLIAMS, ARIZONA



Par le choix de lieux précis comme l'a fait Ed Ruscha, Raymond Depardon ou Stephen Shore questionnent eux aussi ce que l'on considère comme banal, en nous invitant à voir autrement. Le recueil photographique n'est pas seulement un rassemblement de leurs caractéristiques, mais un moyen de revaloriser des scènes de vie. Ce qui semble insignifiant prend une nouvelle dimension qui nous révèlent des récits cachés. Alors, comment ce support imprimé devient un terrain de réflexion où le banal n'est plus vide de sens ? Chaque recueil suivant invite à déceler l'extraordinaire dans ce qui nous entoure. Dans *Uncommon Places* (1973–1981) [21], Stephen Shore redéfinit justement cette notion. Dans son livre intitulé *The Nature of Photographs* (1998), il souligne que les photographies ne doivent pas nécessairement se concentrer sur des sujets spectaculaires pour être captivantes.

*L'idée est que la photographie ne doit pas nécessairement être liée à la beauté ou à raconter une histoire. Elle peut consister à vous montrer des choses que vous avez peut-être négligées, des choses qui sont juste devant vous. [22]*



© Shore Stephen.  
*Uncommon Places*, El  
 Paso Street, Texas, 1975.

[21] Shore Stephen. *Uncommon Places*, 1973–1981.

[22] Shore Stephen, *Aperture Magazine*, n°186, 2007.

Sublimier le banal, pour lui, ce n'est donc pas en altérer la nature et en accentuer les qualités intrinsèques. Il adopte une approche sérieuse, où chaque élément est traité avec la même attention formelle que les sujets traditionnellement jugés dignes d'être photographiés. Lui aussi ne projette pas d'émotions sur les lieux qu'il capture ; il laisse plutôt les sujets parler d'eux-mêmes, dans leur banalité brute. La sublimation repose uniquement sur l'impression en couleur qui enrichit l'ordinaire par une vibrance naturelle. On peut d'autant plus remarquer l'équilibre entre des teintes chaudes (rouges et jaunes) et des teintes froides (bleus et verts) qui créent ces contrastes saisissants. On le comprend, *Uncommon Places* joue un rôle déterminant dans l'émergence de la photographie en couleur face à la prédominance du noir et blanc dans les paysages d'Ansel Adams.

La composition, elle, ordonne le chaos quotidien en une structure visuelle ; la grandeur des images exigent une contemplation prolongée, comme pour faire émerger la poésie d'un moment figé. Bien différente du recueil d'Ansel Adams dans le fond, la mise en page semble pourtant s'en inspirer. Un faible contour blanc vient accompagner l'immensité des clichés, tandis que la disposition horizontale de ces plans éloignés évoque une ouverture sur ces espaces. La structure horizontale qu'on retrouve sur chaque page rappelle les vastes panoramas du territoire américain [23], où les routes s'étirent à perte de vue et les bâtiments s'alignent le long des axes routiers. Ce choix formel invite à parcourir l'image, à explorer ses détails et à reconstruire mentalement les histoires qu'elle contient. Les perspectives, comme l'ensemble des photographies objectives, sont linéaires : les lignes droites, telles que les rues, les trottoirs ou les clôtures, nous guident à travers la scène. Ce regard force une réévaluation : le banal n'est pas sublimé par un ajout extérieur, mais par une manière de voir qui en révèle la densité, la complexité, et l'étrangeté parfois familière.

[23] Clay Edward. *Stephen Shore : Uncommon Places*, The Independent Photographer, 12 déc. 2018

Ce n'est pas le seul, Luigi Guidi se sert aussi du banal pour repenser les représentations traditionnelles du paysage italien. Il se dégage des stéréotypes. Sans hiérarchie, il montre dans *Viaggio in Italia* [24] comment une génération de photographes laisse de côté le mythe du voyage exotique, ou reportage sensationnel en tournant leur regard vers des sujets moins héroïques. En s'intéressant aux aspects souvent négligés comme les marges urbaines, il invite le spectateur à percevoir ce territoire à travers des tensions historiques et sociales.

› © Cresci Mario, *Viaggio In Italia*, Potenza, 1983.



› © Barbieri Olivio, *Viaggio In Italia*, Lugo, Ravenna, 1982.

Cette fois, le choix d'un format vertical distingue cet ouvrage de la plupart, souvent choisis en format horizontal pour leur caractère panoramique. Ici, la verticalité évoque un carnet de voyage, renforçant l'idée d'une collection personnelle de souvenirs. La couverture en accord avec cette intimité présente simplement une carte, outil du voyageur, qui ancre directement le projet dans une démarche géographique. Elle souligne l'intention de l'ouvrage de cartographier le territoire italien, mais cela, nous le verrons, de manière fragmentée. Nous supposons que la carte est alors utilisée pour évoquer le parcours photographique, où chaque image est une

[24] Guidi Luigi. *Viaggio in Italia*. Torino: Alinari, 1984.

étape d'un itinéraire réflexif. Le contenu de *Viaggio in Italia* se détourne justement des clichés de l'Italie touristique et monumentale pour s'intéresser à des paysages ordinaires. Chaque photographie occupe un espace réduit dans la page, rappelant les impressions instantanées (Polaroid). Les sujets capturés deviennent les fragments d'un témoignage introspectif, à mi-chemin entre souvenir personnel et narration du voyage. Ces portions de réalité tendent à renouveler la représentation du paysage italien. Ce n'est plus un tableau figé, mais un espace en constante transformation, à la fois intime et universel. *Viaggio in Italia* redéfinit l'acte de voyager et de photographier. Ce n'est plus simplement un déplacement physique dans l'espace, mais une exploration sensible et subjective. Le format, la couverture et le contenu forment un tout cohérent et transforment cet ouvrage en une méditation sur le territoire, la mémoire et l'acte de voir.



» © Depardon Raymond,  
*La Ferme du Garet*, 1995.

Finalement, Raymond Depardon dans *La Ferme du Garet* [25] s'empare d'un plus petit format et d'une composition plus vivante. C'est en accord avec ce qu'il cherche à transmettre : l'intime. La taille du recueil est proche du format poche ce qui renforce son intention de rassembler des images vécues. De plus, ce format crée une expérience plus directe avec l'objet livre : il tient dans les mains, se glisse facilement dans un sac. En optant

pour un format plus petit, il donne plus de place à la narration qui se construit page après page, image après image. À priori, le designer des éditions *Actes Sud* utilise plusieurs grilles pour mettre en dialogue les nombreuses compositions entre elles. Chaque photographie trouve sa place dans un ensemble, tout en préservant son individualité, la mise en page participant activement à l'élargissement du récit global. Sur ces doubles pages, certaines photographies placées côte à côte sont parfois des vues ayant une perspective différente d'un même lieu. D'autres offrent des panoramas plus larges afin de situer ces détails dans un ensemble plus vaste. Le texte descriptif fait partie du récit. Le livre en somme prend une dimension cinématographique sur chaque double page. Cette interaction entre image et texte crée une atmosphère immersive. Chaque élément se renforce mutuellement pour construire une histoire. Alors, le recueil sublime ces scènes de vie que nous vivons tous et toutes en leur conférant une puissance cinématographique. On retrouve la charge émotionnelle projetée sur les lieux ordinaires, comme une méditation sur la mémoire collective du monde rural en mutation [26].

Dans *Uncommon Places*, Stephen Shore capture des lieux banals avec une attention formelle, invitant à redécouvrir la beauté du quotidien. Le format horizontal et la composition linéaire évoquent un paysage américain infini à explorer. Luigi Ghirri, avec *Viaggio in Italia*, se détourne des clichés touristiques pour observer des espaces intimes et révélateurs de l'identité italienne. Le format vertical et la carte renforcent l'idée d'un voyage personnel. Enfin, dans *La Ferme du Garet*, Raymond Depardon, à travers un format réduit et une mise en page minimaliste, capte la fragilité du monde rural. Ensemble, ces ouvrages réévaluent le banal et l'élèvent à la contemplation.

[25] Depardon Raymond, *La Ferme du Garet*, Paris : Éditions Xavier Barral, 1995.

[26] Raymond Depardon, *La Ferme du Garet*, Domaine de Chaumont-sur-Loire, 2021.



84 Bay Theatre, Astoria, Oregon, 1970-1971





11  
Fiume Caserta  
Roma, 1981



1984  
1984  
1984



Mon frère avait fait venir de Grenoble son copain le Baron. Quelques heures avec le dâble, dans le cour de la ferme, avec ma mère. Les conscrits descendent la rue Nationale derrière une lanterne, bras dessus, bras dessous, en faisant le vague.

Un bouquet d'orbets rouges avec une calotte blanche à la main, une cocarde blanche à la boutonnière. Jean aimait bien sortir avec ses copains dans les bals de nuit, contrairement à moi qui ne sais toujours pas danser.



© Eggleston William,  
Guide, *Untitled*, 1939.  
Eggleston Artistic Trust.



La mémoire collective se définit, selon Pierre Nora, par « le souvenir ou l'ensemble de souvenirs, conscients ou non, d'une expérience vécue et/ou mythifiée par une collectivité vivante de l'identité dans laquelle le sentiment du passé fait partie intégrante [27] ». Nous verrons ici que le recueil photographique est le vecteur de ces souvenirs partagés alimentés parfois de compositions texte/image renforçant le vécu de ces instants mémoriels.

› © Eggleston William,  
Guide, Untitled. ©  
Eggleston Artistic Trust.



En 1976, l'exposition individuelle de photographies en couleur de William Eggleston intitulée *Guide* [28] s'est démarquée en étant la première du *Museum of Modern Art* à mettre en avant ce type de photographie. Ce fut également la première publication du musée dédiée à la photographie en couleur. Ces photographies marquent un tournant dans l'utilisation du pigment en photographie, la plaçant désormais comme un élément essentiel de la composition artistique. Pour la deuxième édition de *William Eggleston's Guide* [29], le *Museum of Modern Art* a réalisé de nouvelles séparations de couleurs à partir des diapositives originales en 35 mm. Cela a abouti à une édition ou plutôt catalogue d'exposition, où les nuances rendent hommage de manière plus fidèle aux intentions du photographe. Le recueil William

[27] Nora Pierre. *Mémoire collective*, Les Lieux de mémoire, Paris : Gallimard, 1984, p.23 -44.

[28] Eggleston William, *Guide*, New York: Museum of Modern Art, 1976.

[29] Eggleston William, *William Eggleston's Guide* (2<sup>e</sup> éd.), New York: Museum of Modern Art, 2002.

se présente avant tout comme un objet graphique qui documente et archive un moment particulier de l'histoire du photographe. Le recueil se présente avant tout comme un objet graphique qui documente, archive un moment particulier de l'histoire photographique. À travers un format réduit proche de celui d'un album, il ne contient aucune interférence de textes ou d'explications supplémentaires. Cette absence de narration verbale, couplée à l'utilisation systématique de deux formats différents pour les images, permet une lecture fluide. Les photographies sont présentées de manière égale, créant une rythmique constante, tandis que la disposition est soigneusement calibrée. La manière dont chaque photographie occupe un espace dédié sur chaque page évoque la forme d'un album tel qu'on le connaît, renforçant l'aspect personnel de l'ouvrage. Chaque image, bien que semblant anodine, devient une archive minutieuse d'un moment de l'histoire et de la culture américaine, transformée par la puissance de la couleur et de la composition. En intégrant un format plus petit comme Raymond Depardon l'a fait, Eggleston favorise une immersion dans le monde qu'il capture, tandis que la simplicité graphique de l'ouvrage lui permet de se concentrer pleinement sur la puissance évocatrice des images elles-mêmes. Ce format et cette présentation, inspirés par les codes de la photographie documentaire et influencés par le mouvement de la *Nouvelle Objectivité*, rendent le recueil à la fois un document historique et un objet esthétique qui incite à une réévaluation du recueil. Le recueil trouvera donc sa fonction par la démonstration de ce qui est perçu au-delà, transformant ainsi l'ouvrage en un miroir de notre monde intérieur, un guide pour observer la réalité sous un jour nouveau.

Ici, dans *Milano. Ritratti di Fabbriche* (1978)<sup>[30]</sup> les pages ne suffisent pas, on retrouve à la fin de l'ouvrage un plan de Milan à l'échelle 1 : 28 000 avec l'emplacement des usines documentées. Nous le comprenons, il s'agit pour ce recueil de nous plonger dans un véritable recensement afin de comprendre et situer la documentation.

[30] Basilico Gabriele, *Milano: Ritratti di fabbriche*, Milan, Sugar Co, 1981.

L'absence de figures humaines dans la plupart des photos n'efface pas la présence de l'homme : les usines, qu'elles soient en activité ou abandonnées, deviennent des témoins de vies passées et présentes, des mémoires collectives inscrites dans les murs et les structures. De cette manière, l'objectif de la photographie recensée insiste sur la manière dont les territoires façonnent le témoignage visuel. Il révèle l'impact de ces espaces industriels sur la ville et sur les habitants : les espaces industriels transforment l'identité de la ville. *Milano. Ritratti di Fabbriche* est ainsi un acte de commémoration, un hommage aux luttes sociales, à l'histoire ouvrière et à la transformation du monde du travail. Cette conception éditoriale participe à l'objectif de Gabriele Basilico : l'industrialisation et les usines ne sont pas des éléments isolés de la ville, mais des structures qui influencent et façonnent son identité. Le recueil devient ainsi un outil de mémoire collective, une réflexion sur l'évolution du paysage urbain et une manière d'archiver ces lieux avant qu'ils ne disparaissent ou ne soient définis. En insistant sur l'importance de ces espaces industriels à travers une forme simple mais précise, *Milano. Ritratti di Fabbriche* repense sa propre relation avec l'espace urbain, en montrant que même dans l'absence de l'humain, l'empreinte des vies passées reste inscrite dans les murs des usines.

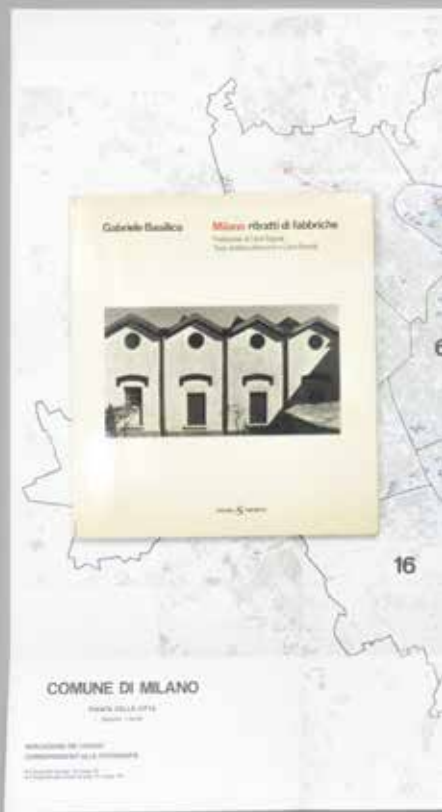
La période de 1940 à 1990 a été marquée par un renouveau de la photographie, où l'objectivité et la démarche méthodique ont redéfini les recueils photographiques. Au cœur de cette évolution se trouve la quête d'une approche plus analytique et typologique, où la photographie devient une méthode d'archivage et de classification plutôt qu'un simple outil de narration. Les artistes ont exploré de nouvelles formes de collection, en privilégiant une organisation visuelle et une structure rigoureuse. Simultanément, un artiste comme Ed Ruscha, avec son livre *Twenty Gasoline Stations*, a rompu avec les conventions traditionnelles du recueil photographique en proposant une démarche où les images de stations-service banales étaient utilisées pour interroger le rôle de la photographie elle-même.

Dans cette œuvre, l'objectif n'est pas de transmettre un message narratif, mais plutôt de réfléchir à la manière dont des objets quotidiens peuvent être élevés à un statut artistique par leur répétition et leur documentation froide et méthodique. Cette époque voit émerger une photographie plus introspective, méthodique et contemplative, où le recueil photographique devient bien plus qu'un simple assemblage d'images. Il devient un moyen de réévaluation, un outil de réflexion sur le quotidien et une manière de témoigner des transformations culturelles et sociales. Que ce soit à travers l'objectivité typologique, la sublimation du banal, ou la réflexion sur l'identité et la mémoire, ces photographies posent un regard neuf sur la réalité, la rendant à la fois plus présente et plus profonde pour ceux qui la contemplent.













78

\* via Giovanni Durando



• via Cristoforo



La photographie documentaire a toujours visé à représenter le territoire avec une objectivité absolue, offrant une vision non altérée de l'espace capturé. Le photographe d'autrefois était souvent reconnu comme un presque scientifique, chargé de relater sans dénaturer. Il confiait au livre une trace de son regard sur le monde, de réalités observées. Cependant, la sensibilité à cette pratique ne cesse d'évoluer avec le temps, les tendances et les outils dont il dispose. Le passage de la photographie argentique au numérique a profondément transformé la manière de rendre compte du territoire, tant sur le plan technique qu'artistique, définissant ainsi les limites de ce que l'on peut considérer comme « objectif ». à une époque marquée par ces avancées technologiques et donc, créatives, la persistance d'un certain idéal de neutralité dans le livre photographique est toujours au cœur des questionnements. Loin d'avoir disparu, cette pratique de documentation n'est plus seulement une posture scientifique, mais un langage visuel auquel le photographe reste attaché.

© Lelièvre Julien,  
Ivan Avoscan, *La  
Porte du Soleil*, 1989.



La nécessité de réinventer les codes se situe à un carrefour où dialoguent héritage et transformation. Dans l'exploration de nouveaux horizons, certains inscrivent leur travail dans l'interrogation continue de représentation des lieux. Mais alors est-ce que le photographe d'aujourd'hui réinvente les questions d'espace avec ce qu'il a en plus à disposition? Des démarches comme celle de Julien Lelièvre ont des points communs avec les exemples de recueils précédents. Son projet *Art d'autoroute* [31] repose sur un protocole de documentation qui s'étend sur dix ans et consiste à répertorier des œuvres d'art situées le long de douze itinéraires autoroutiers. Il propose lui aussi un éclairage unique sur les éléments visuels qui caractérisent ces œuvres, en particulier des ronds-points (ou dans leur environnement immédiat). Présentée au cœur du livre-photographique AA édité par *Building Books*, cette version papier met en lumière ces éléments souvent oubliés. Joëlle Zask souligne dans *Du mouvement à l'action*, tiré de la dernière édition du photographe, que « même lorsqu'ils sont imposants, ils demeurent invisibles [32] ».

Ce livre est considéré comme un journal sensible qui a fait l'objet de cinq années de recherche approfondie afin de cartographier les itinéraires parcourus. Comme Albert Renger-Patzsch ou Bernd et Hilla Becher, celui-ci choisit de montrer les formes géométriques d'un objet ou les structures d'un paysage. Sa singularité est d'explorer la texture ainsi que la saturation des images même si, comme évoqué précédemment, ce projet s'inscrit dans la lignée de la photographie documentaire proche de la *Nouvelle-Objectivité*. Cependant, là où, par exemple les Becher [33], fixent des formes industrielles dans des grilles rigides, Julien Lelièvre capte des infrastructures modernes, pas seulement inventoriées, mais interrogées. S'il conserve un cadrage frontal et une lumière uniforme dans ses vues d'autoroutes, il s'en émancipe en adoptant des captations moins figés. Il décide

[31] Lelièvre Julien, *Art d'autoroute*, Projet soutenu par le Centre national des arts plastiques, 2009 – 2015.

[32] Zask Joëlle, *Du mouvement à l'action*, Revue européenne des sciences sociales, n° 154, 2010, p. 13-35.

[33] Les Becher sont des héritiers directs de la Nouvelle-Objectivité allemande des années 20/30.

de perturber la neutralité documentaire par la contre-plongée qui renforce la dimension de présence physique, à hauteur d'humain. En cela, il provoque une relecture esthétique du territoire en renonçant au détachement et à l'invisibilité du photographe. La notion de présence est importante : l'autoroute n'est pas seulement un espace traversé, elle est un lieu regardé. Julien Lelièvre ressert la thématique. Contrairement aux approches globales des premiers recueils (qui rassemblent types d'usines, de villes ou de paysages), il se focalise exclusivement sur un réseau : l'autoroute. Cette spécialisation affine la recherche et nous apporte des précisions claires sur son exploration.



» © Lelièvre Julien,  
Signal en V. Victor  
Vasarely 1975.

Ce recueil s'inscrit dans une tendance plus récente qui s'intéresse aux « non-lieux », espaces de transit et sans identité, concept développé par l'anthropologue français Marc Augé dans son ouvrage *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la sur-modernité* (1992) [34]. Pour affirmer cette appartenance aux non-lieux, *Building Books* s'inspire

[34] Augé Marc. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la sur-modernité*, Paris : Seuil, 1992.

des recueils d'auparavant : plans horizontaux délimités de marges qui dominent le livre. Ces photographies traduisent visuellement le sentiment d'un espace désincarné et utilitaire. Dans *Art d'Autoroute*, Julien Lelièvre capte la neutralité et la répétitivité des autoroutes en tant qu'espaces que l'on traverse indifféremment. Selon Marc Augé, les non-lieux renforcent l'individualisme moderne : on y passe seul, souvent coupé des interactions sociales significatives. Ainsi, la conception éditoriale transmet cette solitude par la mise en page simple : une voiture seule sur une route infinie, des parkings vides ou des panneaux suspendus au-dessus d'un horizon désert. Nous retrouvons sur certaines pages plusieurs petites photographies qui semblent justifier les détails d'un territoire saturé par les infrastructures modernes. Les recueils d'avant célébraient souvent la beauté formelle des éléments d'industries du passé, abandonnés, laissés au seul regard du photographe. Dans un contexte où les impacts écologiques sont au cœur des préoccupations, cette perspective contemporaine est nouvelle.

On retrouve ce regard du temps présent au cœur de la démarche de Guillaume Bonnel, photographe et docteur en droit de l'environnement. Dans ses travaux et recherches visuelles, il questionne la transformation du paysage, celle qui reflète des tensions d'usage et d'aménagement. Il a notamment mené plusieurs *Observatoires Photographiques du Paysage* [35], on peut citer celles des Pyrénées Atlantiques ou du parc naturel régional des Landes de Gascogne. Visant à faire entrer la matérialité des lieux dans le champ des connaissances, ce « photographe du paysage » mène en parallèle des travaux d'auteur et commandes. Il saisit les formes dynamiques des lieux qu'il explore pour en tirer des complexités. Dans *Métapictions I* [36], l'horizon des événements il précise :

[35] Développée par le ministère de l'Environnement dans les années 1990, cette méthode vise à comparer un même lieu, d'un même point de vue, à des

périodes espacées de plusieurs années. Le photographe qui y participe rapporte à la collectivité commanditaire l'état des lieux.

[36] Bonnel Guillaume. *Métapictions I*, l'horizon des événements. 2022.

« L'expérience, normalement impossible pour le cerveau humain, est rendue ici plausible par le puissant effet de réalité des images. » Guillaume Bonnel adopte une posture d'enquêteur, qui cherche à rendre visibles les mutations imperceptibles de nos environnements. Il utilise dans ce projet, pour énoncer ses propres théories visuelles, le photo montage. La ligne verticale délimite mais fait coexister deux temporalités : le passé et le présent. De cette manière, il rend visibles les interstices, les marges et les zones de transition, de l'aménagement du territoire. Ce projet résume, selon moi, toute la singularité de sa pratique : celle d'un arpenteur du réel, qui fait de la photographie un langage critique de ce qui nous entoure. Pour approfondir le dialogue autour de ces questions, un entretien avec Guillaume Bonnel a été envisagé afin d'apporter un éclairage complémentaire. Les résultats éventuels de cet entretien seront intégrés dans la version éditorialisée de ce mémoire.

› © Bonnel Guillaume,  
Traversées photographiques, 2022.



D'autres projets éditoriaux tels que *Paysages usagés (2012-2022)* [37], ou encore les volumes de *l'Atlas des Régions Naturelles* [38], prolongent les réflexions sur le paysage contemporain. Dans *Paysages usagés*, Bertrand Stoffleth et Geoffroy Mathieu partagent dix années d'observation le long du GR2013, sentier métropolitain de la région marseillaise. Chaque année, les photographes ont reproduit à l'identique 30 points de vue : le reste

des 70 autres points de vues étant confiés à d'autres participants. Faite d'une initiative différente, le projet photographique collaboratif s'inscrit dans le principe d'*Observatoire Photographique du Paysage*, soumis à une interrogation sur le territoire en construction. L'ouvrage présente ces comparaisons avant/après sur les pages de gauche et de droite, dans une symétrie constante. La régularité de ces grilles comparatives montrent l'exigence de leur protocole : répétition du geste, lenteur du regard. Les séries de photographies vont à l'essentiel et leurs légendes restent discrètes. On retrouve cette même pratique du livre dans la série de publications de *l'Atlas des Régions Naturelles*, initiée en 2017 par Éric Tabuchi et Nelly Monnier. Le but : documenter à l'aide de photographies les 450 régions naturelles qui composent le territoire français.

Plutôt « volume » que livre-photographique, le format est plus petit que le précédent (environ 14,5 × 21 cm), et se compose de chapitres selon le territoire photographié. L'organisation varie légèrement d'un volume à l'autre, mais on retrouve une logique où les éléments se succèdent comme les étapes d'un parcours. L'image, décentrée et juxtaposée, ne cherche pas le plein cadre, elle coexiste elle aussi avec le blanc de la page. Le livre reflète, dans une mise en séquence qui révèle la répétition, les variations et les constantes du paysage.

Actuellement, le succès plutôt croissant des livres-photographiques sur les territoires et les espaces repose sur leur capacité à combiner belle image, mémoire et réflexion du lieu. Ces livres répondent à un désir contemporain de contempler et d'interroger notre relation avec ce qui nous entoure, que ce soit familial ou transformé par la modernité. En rupture avec les clichés habituels, ces photos offrent une pause bienvenue dans un monde où la vitesse et l'immédiateté règnent en maîtres.



















Le numérique a ouvert la voie à de nouveaux moyens de documenter et de partager les paysages. Aujourd'hui, les récits de territoire ne se limitent plus aux livres ou aux photographies. Des podcasts, atlas numériques, web documentaires se multiplient, offrant une expérience immersive et interactive. Ces outils permettent de repenser notre analyse des espaces et notre position dans un monde en constante évolution. Cette transition vers le numérique pourrait également susciter des réactions, avec des approches alternatives plus artisanales visant à contrer une standardisation des représentations paysagères. Cette dualité entre le numérique et les méthodes traditionnelles redéfinit notre perception du paysage, en enrichissant notre regard tout en préservant plusieurs d'approches. Certains éditeurs ne font pas le choix et exploitent les ressources tant imprimées que numériques.

Comme le Dictionnaire *Le Robert* [39] le définit, l'archive est « la collection de documents rassemblés et classés à des fins de consultation ». Sur le site des archives de *l'Atlas des Régions Naturelles*, les photographies des différentes régions de France sont classées par entrée du paysage : « monument », « époque », « bâti » ou encore « toiture ». L'identité du site suit les codes graphiques des volumes précédemment évoqués : grilles de composition, concept de classification (pictogrammes) mais prolonge l'accessibilité via la carte de la France. Le principal chemin de navigation repose sur la sélection de ces thématiques que l'on valide par le bouton « rechercher ». L'outil suggère de faire accumuler et croiser des régions (carte) et/ou rubriques (index). Celui qui visite le site compose son propre parcours, selon ce qu'il veut explorer. Les correspondances possibles entre ces images sont infinies et par cela la lecture n'est plus linéaire.

Dans le mode d'emploi du site *Paysages Usagés (2012 – 2022)* il est expliqué : « La grille permet de visualiser les points de vue de l'Observatoire. Une vignette en nuance de gris indique que le point de vue possède des reconductions et peut donc être développé afin de les visualiser.

[39] *Le Robert*, Dictionnaire de la langue française, éd. Le Robert.

Les vignettes peuvent être visualisées dans différents formats (Petit, Grand ou EXTRA) qui sont sélectionnables via la barre d'outil verticale située à gauche de la grille. Les points de vue de l'Observatoire peuvent être localisés au sein du territoire via le module Carte, activable par le bouton « Activer Carte » du menu. Quand le module Carte est activé, lors de la sélection d'une vignette, une cellule contenant une carte avec un icône caractérisant la localisation et l'orientation du point de vue apparaît après un court délai. »

Ces plateformes changent notre rapport à la lecture d'image : nous consultons, manipulons son affichage. Sur le site de l'ARN [40], l'expérience aléatoire de l'utilisateur constitue l'objet même de sa fonctionnalité. Elle ne se limite pas à la simple reproduction sur écran, elle prolonge ce qui n'a pas pu être réalisé sur papier : regrouper les relations mentales (donc invisibles) au sein d'un même support. Prenons comme exemple la carte de la France et sa mise en relation avec les photographies. Sur le web, l'utilisateur explore librement cette interactivité. Dans le livre il ne choisit rien, la chronologie du regard est imposée par la mise en page et la succession fixe des images.

Sur opp-gr2013 de *Paysages Usagés* [41] nous arrivons directement sur la série d'images. La navigation devient un acte de composition, fondée sur l'association de points de vue. Elle engage de nouvelles comparaisons, et d'accéder à plusieurs prises de vues, d'un même lieu, de plusieurs photographes. L'ambition initiale du livre photographique sur le paysage se prolonge en quelque sorte dans le parcours visuel mis en ligne. Le photographe ne cherche pas à remplacer l'objet imprimé ; il cherche plutôt à proposer une version plus ouverte.

Parallèlement, grâce à des outils comme *Géoportail*, *Google Earth*, *Street View*, il est désormais possible d'explorer, observer et étudier les paysages à distance. Le développement du numérique a modifié notre approche des territoires et les frontières entre le public et le privé, le naturel et l'urbain, s'effacent peu à peu. Ces technologies

offrent aux chercheurs ou simples promeneurs un accès direct aux différents lieux, rendant les paysages accessibles à travers le monde. Dans cette perspective, le projet Deux Visions de Caroline Delieutraz, artiste française, questionne la multiplicité des supports, le recours simultané à la prise de vue traditionnelle et à l'exploration numérique. Dans la description ce projet celle-ci mentionne que l'édition de poche *La France de Raymond Depardon* a servi de guide lors de la collecte photographique, reprenant ainsi les lieux exacts du photographe pour établir des comparaisons. Par un support très différent voire contradictoire elle simule l'identique. Est-ce que *Street View* devient à la fois un espace immersif et/ou une base de données? Quelle est la place de la subjectivité dans un dispositif automatisé à l'inverse de personnel? Et de quelle manière le diptyque peut créer un dialogue entre l'avant et l'après?

La question de l'appauvrissement ou de l'enrichissement du lieu par l'usage d'outils numériques, tout comme celle du sens donné à la médiation imprimée se trouvent également au cœur des interrogations soulevées. Cela invite à un questionnement actuel plus large sur l'avenir des espaces virtuels comme outils documentaires, leurs apports et leurs limites dans leur manière de rapporter un territoire.



© Delieutraz Caroline,  
Deux visions, Paris :  
Stereo View, 2014.

[41] Association Les Panoramistes,  
*Observatoire photographique du  
paysage depuis le GR2013.*

En dépit de l'avènement du numérique, les recueils photographiques traditionnels conservent une valeur significative. Les livres de photographie sont toujours appréciés pour leur format physique et leur qualité de reproduction. Ils permettent une contemplation approfondie des images, loin de l'éphémère des écrans. De plus, leur matérialité leur confère une dimension patrimoniale en tant qu'objets de collection et de transmission. Bien que le numérique présente des défis en termes de surabondance d'images en ligne, il complète et enrichit les supports imprimés. Ils coexistent, offrant chacun des avantages uniques : diffusion plus large et interactivité pour les utilisations numériques, immersion et sensibilité différente pour les collections physiques. Le numérique a profondément impacté la pratique et la diffusion de la photographie, transformant le concept même de la publication photographique. Si les recueils photographiques conservent leur pertinence, les nouvelles technologies ouvrent des horizons inédits, invitant photographes et spectateurs à reconsidérer leur relation à l'image.





OPP GR2013

Présentation  
À propos  
Partenaires  
Publication

S'inscrire  
Se connecter  
Adoptez un Paysage  
Observatoire participatif depuis



Vitrolles  
03/12/2012  
11h45



Vitrolles  
03/12/2012  
12h11



Vitrolles  
30/09/2011  
14h15



Vitrolles  
30/09/2011  
15h20



Marignane  
30/05/2012  
12:58



Marignane  
30/05/2012  
12h31



Marignane  
30/05/2012  
11h44



Marignane  
30/05/2012  
10:55



Mode d'emploi

Interviews

Le Rocher

 Carte IGN

Activer le Widget Carte



**Marignane**  
30/05/2012  
17h23

**Marignane**  
30/05/2012  
15:18



**Marignane**  
30/05/2012  
10h31

**Chateaufort les Martigues**  
20/03/2012  
14:21



# Atlas des Régions Naturelles

Pigeonniers ▾



2019 ▾ Printemps ▾ Dépendances ▾ Pigeonniers ▾ →  
Grande Limagne ▾



2019 ▾ Hiver ▾ Dépendances ▾ Pigeonniers ▾ →  
Élément décoratif ▾ Brique ▾ Pays d'Ouche ▾



2018 ▾ Été ▾ Dépendances ▾ Pigeonniers ▾ → Coccars ▾ Tulle ▾  
Ménécaux ▾



2017 ▾ Automne ▾ Dépendances ▾ Pigeonniers ▾ → Craie  
Brique ▾ Ardèche ▾ Felt-Claux ▾



2020 - [Autonne](#) - [Pigeonniers](#) - [Petit patrimoine](#) - [Granit](#) - [Goblet](#)



2020 - [Autonne](#) - [Pigeonniers](#) - [Petit patrimoine](#) - [Granit](#) - [Penthouse](#)



2021 - [Niver](#) - [Pigeonniers](#) - [7-18/03/21](#) - [Brique](#) - [Tulle](#) - [Mortelansais](#)



2021 - [Niver](#) - [Dépendances](#) - [Pigeonniers](#) - [Brique](#) - [Enduit](#) - [Gullacais](#)



Ce mémoire a cherché à mettre en lumière l'évolution des recueils de photographies depuis près d'un siècle. Le changement de notre conception du paysage a été mis en évidence par l'interrogation du point de vue du photographe. La *Nouvelle Objectivité*, avec des artistes tels qu'Albert Renger-Patzsch, a apporté un regard précis et méthodique sur les espaces et les objets, mettant en avant ainsi leur structure formelle et leur beauté intrinsèque. Cela nous montre une volonté d'observer le réel avec rigueur et neutralité, posant ainsi les fondements d'une approche typologique encore influente aujourd'hui. À partir des années 1970, des mouvements remettent en question une vision idéale du paysage. Les travaux de Bernd et Hilla Becher ainsi que des initiatives comme la Mission photographique de la DATAR ont redéfini les collections comme des outils critiques et analytiques, saisissant les évolutions territoriales dans un contexte d'urbanisation et d'industrialisation rapide. Ces collections offrent une lecture des paysages en tant que reflets de dynamiques sociales et économiques complexes. L'ère du numérique et l'utilisation d'outils comme *Google Street View* ont également marqué un changement. Des projets contemporains montrent comment la photographie s'adapte aux nouvelles technologies pour offrir des perspectives inédites sur des espaces souvent ignorés ou invisibles. Ces approches hybrides élargissent le champ des collections photographiques, les transformant en espaces de réflexion et engagement. En fin de compte, la photographie de territoire transcende sa fonction de documentation pour devenir un laboratoire visuel où esthétique, mémoire et analyse dialoguent. Les photographes contemporains continuent de réinventer ce médium, nous invitant à repenser notre rapport aux lieux et récits qu'ils véhiculent, tout en répondant aux défis actuels. Elles ne se contentent pas seulement de capturer le monde : elles nous encouragent à le comprendre et à le questionner, image après image.





Die drei Brüder  
im Sommer 1914.



Die beiden Frauen  
im Sommer 1914.



Die Eltern  
im Sommer 1914.



Die Familie  
im Sommer 1914.







Paris - L'entrée de nuit

En attendant que ce ne soit terminé, il suffira d'un coup de sifflet pour ouvrir le passage d'urgence, mais ne méprisons pas de l'attente. Plus attendre, plus vite. L'important n'est pas de donner un coup de sifflet, mais de le faire.

Paris - L'entrée de nuit



Paris - L'entrée de nuit

Paris - L'entrée de nuit



Paris - L'entrée de nuit





Kutcha, *Twenty-six Gasoline Stations*, Self-published, Los Angeles, CA (1968)



















1

**SANDER, August**  
*Menschen des 20. Jahrhunderts*, München: Schirmer / Mosel, 2011.

2

**EVANS, Walker**  
*American Photographs*, New York: The Museum of Modern Art, 1938.

3

**ADAMS, Ansel**  
*400 Photographs*, San Francisco: Ansel Adams Publishing Rights Trust, 2007.

4

**KERTÉSZ, André**  
*Paris vu par André Kertész*, 1934.

5

**DATAR, Paysages**:  
*Photographies – Travaux en cours 1984/1985*, Paris: F. Hazan, 1985.

6

**RUSCHA, Ed**  
*Twenty Gasoline Stations*, 1963.

7

**SHORE, Stephen**  
*Uncommon Places*, 1973–1981.

8

**GUIDI, Luigi**  
*Viaggio in Italia*, Torino: Alinari, 1984.

9

**DEPARDON, Raymond**  
*La Ferme du Garet*. Paris: Éditions Xavier Barral, 1995.

10

**EGGLESTON, William**  
*Guide*, New York: Museum of Modern Art, 1976.

11

**BASILICO, Gabriele**  
*Milano: Ritratti di fabbriche*, Milano: SugarCo, 1981.

12

**LELIÈVRE, Julien**  
*Art d'Autoroute*, Paris: Building Books, 2019.

13

**STOFLETH, Bertrand & MATHIEU, Geoffroy**  
*Paysages usagés: (2012–2022)*, Paris: Building Books, 2024.

14

**MONNIER, Nelly & TABUCHI, Éric**  
*L'Atlas des Régions Naturelles*, Paris: Poursuite Éditions / Gwin Zégal, 2023.



**ADAMS, Ansel**

*400 Photographs*,  
San Francisco : Ansel  
Adams Publishing  
Rights Trust, 2007.

---

**AUGÉ, Marc**

*Non-lieux, Introduction  
à une anthropologie  
de la sur-modernité*,  
Paris : Seuil, 1992.

---

**BASILICO, Gabriele**

*Milano : Ritratti di  
fabbrica*, Milano :  
SugarCo, 1981.

---

**BARTHES, Roland**

*La chambre claire*.  
Note sur la  
photographie,  
Paris : Éditions  
Gallimard, 1980.

---

**BLOSSFELDT, Karl**

*Urformender Kunst  
(Formes originelles  
de l'art)*, Berlin :  
Ernst Wasmuth, 1928.

**CONORD, Sylvaine**

*Usages et fonctions de  
la photographie*, 2007.

---

**DEPARDON,  
Raymond**

*La Ferme du Garet*,  
Paris : Éditions  
Xavier Barral, 1995.

---

**EGGLESTON,  
William**

*Guide*, New York :  
Museum of Modern  
Art, 1976.

---

**EGGLESTON,  
William**

*William Eggleston's  
Guide* (2<sup>e</sup> éd.), New  
York : Museum of  
Modern Art, 2002.

---

**EVANS, Walker**

*American Photographs*,  
New York : The  
Museum of Modern  
Art, 1938.

**GUIDI, Luigi**

*Viaggio in Italia*,  
Torino : Alinari, 1984.

---

**KERTÉSZ, André**

*Paris vu par André  
Kertész*, 1934.

---

**LELIÈVRE, Julien**

*Art d'Autoroute*, Paris :  
Building Books, 2019.

---

**MOEGLIN-  
DELCROIX, Anne**

*Idee dans Esthétique  
du livre d'artiste*,  
1960–1980, Paris :  
Jean-Michel Place, 1997.

---

**MONNIER, Nelly  
& TABUCHI, Éric**

*L'Atlas des Régions  
Naturelles*, Paris :  
Poursuite Éditions /  
Gwin Zégald, 2023.



**PARR, Martin & BADGER, Gerry**  
*The Photobook : A History, Volume 1,*  
Londres : Phaidon,  
2004.

---

**DATAR, Paysages :**  
*Photographies – Travaux  
en cours 1984/1985,*  
Paris : F. Hazan, 1985.

---

**DATAR, Paysages  
photographiques :**  
*en France les années  
quatre-vingt,* Paris :  
Hazan, 1989.

---

**RENGER-PATZSCH,  
Albert**  
*Die Welt ist Schön,*  
Munich : Kurt Wolff  
Verlag, 1928.

**RUSCHA, Ed**  
*Twenty Gasoline  
Stations,* 1963.

---

**SANDER, August**  
*Menschen des 20.  
Jahrhunderts,* München :  
Schirmer / Mosel, 2011.

---

**SANDER, August**  
*Antlitz der Zeit,*  
München : Transmare /  
Kurt Wolff (1<sup>re</sup> éd.), 1929.

---

**SHORE, Stephen**  
*Uncommon Places,*  
1973 – 1981.

---

**SHORE, Stephen**  
*Aperture Magazine,*  
n° 186, 2007.

**STOFLETH, Bertrand  
& MATHIEU, Geoffroy**  
*Paysages usagés :*  
(2012 – 2022), Paris :  
Building Books, 2024.

---

**ZASK, Joëlle**  
*Du mouvement à l'action,*  
Revue européenne  
des sciences sociales,  
n°154, 2010.

---

**LE ROBERT**  
*Dictionnaire de la  
langue française,*  
Paris : Le Robert, (s.) (d.).



**LLUISMA, Derek**

Ansel Adams :  
*400 Photographs*,  
 Photobooks for  
 Scholars. YouTube, 2023.  
<https://www.youtube.com/watch?v=waWjq57N1Go>

**ZIMMERMANN,**

**Philip** *Ed Ruscha :*  
*Twenty six Gasoline*  
*Stations* (1969),  
 YouTube, 2020.  
<https://www.youtube.com/watch?v=qctDfLffMoA>

**UNOBTAINIUM  
PHOTOBOOKS**

*Guide by William*  
*Eggleston*, YouTube, 2024.  
<https://www.youtube.com/watch?v=ZXU2ViCo3FM>

**LES ABATTOIRS**

*Le 26 du mois n°42 /*  
*Raymond Depardon,*  
*La ferme du Garet.*  
 © Actes Sud, 2013.  
 YouTube, 2025.  
<https://www.youtube.com/watch?v=cZUvWZVbhY4>

**DOBSON, Zach**

*Uncommon Places,*  
*A Photo Book by*  
*Stephen Shore,*  
 YouTube, 2024.  
<https://www.youtube.com/watch?v=Bk5-SNgC6dU>

**LIBRERIA MARINI**

*Viaggio in Italia*  
*by Luigi Ghirri; Gianni*  
*Leone; Enzo Velati,*  
*Il Quadrante, 1984.*  
 YouTube, 2020.  
<https://www.youtube.com/watch?v=6ukXQapy8RY>

**MÉDIUM**

*Walker Evans,*  
*American*  
*Photographs,*  
 YouTube, 2025.  
<https://www.youtube.com/watch?v=RR3Ge22nP0c>

## Sitographie

**OPP-GR2013**

<https://opp-gr2013.com>

**Archive ARN**

<https://www.archive-arn.fr>

**Deux Visions**

<https://deuxvisions.net>



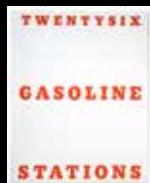
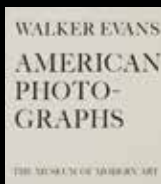
Merci,

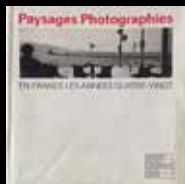
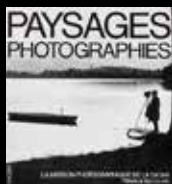
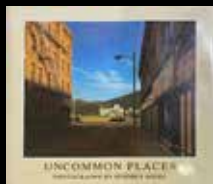
à l'équipe pédagogique du pôle Image, édition et dessins de caractères de l'École Supérieure d'Art et de Design des Pyrénées de Pau, Perrine Saint Martin, Fernanda Sánchez-Paredes et Emmanuelle Rey qui m'ont particulièrement apporté cette année en culture d'édition et de photographie. Un remerciement spécial à Corinne Melin : son accompagnement et ses nombreuses relectures ont été décisives pour affiner ma réflexion tout au long de ce mémoire.

Petit clin d'œil à *Laura Challier* avec qui j'ai traversé l'élaboration de ce mémoire ☺

**Saisir**  
*l'identité*  
**d'un lieu**

**Recueils**  
*photographiques*  
**de 1920 à nos jours**







- Ce mémoire a été rédigé, mis en page, imprimé et relié par **Rosie Satyre**, composé en *Lecture* de Tim Ahrens & Albert Kapr de Just Another Foundry et *Ring* d'Alexandre Créquer
  - Les pages intérieures sont imprimées sur papier Canson 90g extra-blanc.
  - Ce format puise son inspiration dans *Initium Maris, Carnet de bord*, troisième volume de la série de *Maison Solide* datée de 2022.
- Achevé d'imprimer en décembre 2025  
à l'École supérieure d'art et de design  
des Pyrénées – Site de Pau



*Rosie Satyre*  
2025 – 2026

**DNSEP Design**  
Mention Design graphique  
Multimédia, *Pôle Image,*  
*édition & dessin de caractères*

