

École Nationale Supérieure Louis-Lumière



Mémoire de MASTER 2

**L'Inventaire Général du Patrimoine Culturel  
et le paysage patrimonial.**

La photographie au sein d'un service public culturel :  
production, utilisation et diffusion.

Tome 1

**Nicolas SZWANKA**

Spécialité Photographie Promotion 2021

Sous la direction de Véronique Figini, Maîtresse de conférences en histoire de la  
photographie et Nicolas Pierrot, Conservateur en chef du patrimoine au service  
Patrimoines et Inventaire de la région Île-de-France.

Membres du jury

Philippe Ayrault, Photographe du service Patrimoines et Inventaire  
de la région Île-de-France.

Véronique Dürr, enseignante à l'ENS Louis-Lumière.

Véronique Figini, Maîtresse de conférences en histoire de la photographie.

Vanessa Lamorlette, Photographe du service Patrimoines et Inventaire  
de la région Centre-Val de Loire.

Pascal Martin, Professeur des universités à l'ENS Louis-Lumière.

Nicolas Pierrot, Conservateur en chef du patrimoine au  
service Patrimoines et Inventaire de la région Île-de-France.

École Nationale Supérieure Louis-Lumière



Mémoire de MASTER 2

**L'Inventaire Général du Patrimoine Culturel  
et le paysage patrimonial.**

La photographie au sein d'un service public culturel :  
production, utilisation et diffusion.

Tome 1

**Nicolas SZWANKA**

Spécialité Photographie Promotion 2021

Sous la direction de Véronique Figini, Maîtresse de conférences en histoire de la  
photographie et Nicolas Pierrot, Conservateur en chef du patrimoine au service  
Patrimoines et Inventaire de la région Île-de-France.

Membres du jury

Philippe Ayrault, Photographe du service Patrimoines et Inventaire  
de la région Île-de-France.

Véronique Dürr, enseignante à l'ENS Louis-Lumière.

Véronique Figini, Maîtresse de conférences en histoire de la photographie.

Vanessa Lamorlette, Photographe du service Patrimoines et Inventaire  
de la région Centre-Val de Loire.

Pascal Martin, Professeur des universités à l'ENS Louis-Lumière.

Nicolas Pierrot, Conservateur en chef du patrimoine au  
service Patrimoines et Inventaire de la région Île-de-France.

## Remerciements

Je remercie tout d'abord mes directeurs de mémoire Véronique Figini et Nicolas Pierrot qui m'ont accompagné tout au long de cet exercice malgré la période particulière de confinement et de travail à distance que nous impose la situation sanitaire actuelle. Les discussions riches sur l'histoire de l'Inventaire avec Nicolas Pierrot, ainsi que les conseils avisés de Mme Figini dans la rédaction de ce mémoire m'ont été d'une aide précieuse.

Je remercie également les différents photographes de l'Inventaire qui ont pris le temps de répondre à mes questions tout en me conseillant des références bibliographiques ou des axes de réflexion. Je pense particulièrement à Stéphane Asseline, Philippe Ayrault, Laurent Kruszyk et Vanessa Lamorlette.

Également, je remercie Florent Fajole pour ses conseils bibliographiques pertinents qui m'ont permis d'enrichir ma culture historique et de clarifier certaines parties de mon mémoire, ainsi que Stéphanie Solinas pour son aide précieuse dans la réflexion et la réalisation de ma partie pratique. Dans ce même cadre, je salue l'aide précieuse de Thomas Debeugny dans la conception de la partie sonore du projet, ainsi que celle de Cyrille Chaufour du Nikon Plaza pour sa compréhension et le prêt d'un matériel adapté à sa bonne tenue.

Enfin, je n'aurais pu écrire ce mémoire sans le soutien sans faille de mes parents, Jean-Michel et Evelyne Szwanka, de ma sœur Delphine Szwanka, et de ma chère Flora Caverro qui m'a épaulé tout au long de ces trois années à l'ENS Louis-Lumière.

## Résumé

Si les notions de patrimoine et de paysage semblent communes à bon nombre de personnes aujourd'hui, les définitions qu'on leur attribue sont le fruit d'une longue évolution culturelle. Elles ont fini par s'associer et devenir un sujet photographique à part entière dans la représentation documentaire du territoire. L'État et les collectivités territoriales y ont vu un moyen de plus en plus efficace de valoriser et protéger les richesses patrimoniales du pays avec des missions photographiques devenues historiques, telles l'Observatoire Photographique du Paysage, la mission de la DATAR, ou l'opération de Restauration des Terrains de Montagne. Dès les années 1960, l'Inventaire Général des Monuments et des richesses artistiques de la France, qui deviendra suite à une décentralisation au début du 20<sup>e</sup> siècle l'Inventaire Général du Patrimoine Culturel, a recours à la photographie comme l'un de ses principaux outils. En effet, ce service public culturel qui cherche à faire connaître et valoriser les richesses du territoire français était initialement centré sur le patrimoine architectural. Il œuvrait dans le cadre d'études scientifiques où la photographie constitue un moyen d'étude au même titre que le texte et la cartographie. Mais au fil des décennies, les thématiques, le statut des photographes et la diffusion des images témoignent de nouvelles ambitions. De moyen, la photographie devient objet, sous forme tant de documents d'auteur que d'œuvres artistiques, sans que la frontière soit pleinement définie.

**Mots-clés** : patrimoine, paysage, territoire, Inventaire Général du Patrimoine Culturel (IGPC), service public de recherche, photographie, photographe, document photographique, *style Inventaire*, légitimité artistique.

## **Abstract**

Although the notions of heritage and landscape seem to be common to many people today, their definitions are the result of a long cultural evolution. They have come to be associated and become a photographic subject in their own right in the documentary representation of the territory. The State and local authorities have seen it as an increasingly effective means of promoting and protecting the country's heritage assets, with photographic missions that have become historic, such as the Observatoire Photographique du Paysage, the DATAR mission, or the Mountain Land Restoration operation. From the 1960s onwards, the General Inventory of Monuments and Artistic Treasures of France, which became the General Inventory of Cultural Heritage following a decentralisation at the beginning of the 20th century, used photography as one of its main tools. Indeed, this public cultural service, which seeks to make known and promote the wealth of the French territory, was initially focused on architectural heritage. It worked within the framework of scientific studies in which photography was a means of study in the same way as text and cartography. But over the decades, the themes, the status of the photographers and the distribution of the images have changed. From being a medium, photography became an object, in the form of both author's documents and artistic works, without the boundaries being fully defined.

**Keywords:** heritage, landscape, territory, General Inventory of Cultural Heritage (IGPC), public research service, photography, photographer, photographic document, Inventory style, artistic legitimacy.

## Sommaire

<b>Remerciements</b>	<b>3</b>
<b>Résumé</b>	<b>4</b>
<b>Abstract</b>	<b>5</b>
<b>Sommaire</b>	<b>6</b>
<b>Introduction</b>	<b>7</b>
<b>Partie 1 / Paysage et patrimoine :</b>	
Évolution des deux notions dans la conscience collective.	<b>10</b>
1. Le patrimoine, une longue construction mentale.	11
2. Le paysage, une représentation mentale du territoire.	22
<b>Partie 2 / L'Inventaire Général et la photographie comme document :</b>	
Production et utilisation dans l'étude scientifique.	<b>40</b>
1. Rôle de la légitimation institutionnelle dans la reconnaissance.	42
2. Une arrivée tardive de la représentation paysagère à l'Inventaire Général.	53
3. Un document photographique comme outil scientifique.	66
<b>Partie 3 / L'Inventaire et la photographie comme œuvre :</b>	
Diffusion et valorisation, le statut des photographes et de leurs images.	<b>80</b>
1. Un <i>style inventaire</i> à la frontière de l'art.	81
2. Une légitimation artistique difficile.	100
<b>Conclusion</b>	<b>116</b>
<b>Bibliographie</b>	<b>119</b>
<b>Index</b>	<b>125</b>
<b>Table des illustrations</b>	<b>126</b>
<b>Table des sigles et abréviations</b>	<b>127</b>
<b>Présentation de la partie pratique</b>	<b>128</b>
<b>Tables des matières</b>	<b>135</b>

## Introduction

“Si la photographie sauve de l’oubli les ruines pendantes, les livres, les estampes et les manuscrits que le temps dévore, les choses précieuses dont la forme va disparaître et qui demandent une place dans les archives de notre mémoire, elle sera remerciée et applaudie<sup>1</sup>.” Dès les débuts du médium photographique, au 19<sup>e</sup> siècle, Charles Baudelaire, non sans contradictions, reconnaît l’intérêt documentaire et mémoriel de la photographie, sa capacité de conserver ce qui mérite, ce qui est digne d’être conservé. Elle n’est plus une “très humble servante”, elle sert les intérêts publics en plus d’être un élément constitutif du patrimoine.

Les institutions publiques, les premières, prennent conscience de cette dimension. La Mission héliographique<sup>2</sup> puis, un siècle plus tard, la Mission de la DATAR<sup>3</sup> symbolisent cette volonté d’immortaliser les richesses du territoire au travers des regards de photographes. Diverses missions ainsi que des Observatoires Photographiques du Paysage (OPP)<sup>4</sup> seront même lancés dans les années 1990. Mais dès 1964, André Malraux, alors ministre chargé des Affaires culturelles, crée sur une idée d’André Chastel, historien de l’art, l’Inventaire Général des Monuments et des richesses artistiques de la France, plus communément appelé “l’Inventaire” par ses praticiens, lequel a pour but de recenser, étudier et faire connaître les éléments patrimoniaux ayant un intérêt culturel, historique ou scientifique<sup>5</sup>. La photographie devient dans ces conditions un support documentaire de premier ordre puisqu’elle nourrit les publications du service et enrichit la conception des dossiers documentaires. Mais au début du 20<sup>e</sup> siècle, l’Inventaire se décentralise et pour

---

<sup>1</sup> Charles Baudelaire, *Le public moderne et la photographie*, dans Charles Baudelaire, *Écrits esthétiques*, 10/18, Paris, 1986, p. 290.

<sup>2</sup> La Mission héliographique est une commande publique française de la Commission des monuments historiques en 1851 ayant pour objectif d’inventorier 175 édifices du patrimoine historique national.

<sup>3</sup> La mission de la DATAR est une commande publique passée en 1984 par la **D**élégation **I**nterministérielle à l’**A**ménagement du **T**erritoire et à l’**A**tractivité **R**égionale dans le but de représenter le paysage français des années 1980.

<sup>4</sup> Frédérique Mocquet, *La représentation du territoire en projet. Une histoire de l’Observatoire photographique du paysage*, Thèse de doctorat (sous la direction de M. Jacques Fol), École d’architecture de la ville et des territoires Paris-Est, Paris, 2020.

<sup>5</sup> Loi n° 2004-809 du 13 août 2004 relative aux libertés et responsabilités locales.

[https://www.legifrance.gouv.fr/loda/article\\_lc/LEGIARTI000006399703/](https://www.legifrance.gouv.fr/loda/article_lc/LEGIARTI000006399703/), consulté le 13/03/2021.

s'adapter aux nouvelles politiques régionales s'ouvre à une plus grande vision du patrimoine ainsi que de nouvelles thématiques incluant la dimension paysagère.

Cette ouverture, ce désir d'affirmer son caractère par sa spécialisation dans le patrimoine, de renforcer sa communication institutionnelle est en lien direct avec une volonté de valoriser ses études, en premier lieu, à travers la photographie. Or un paradoxe apparaît. Alors que, sur fond de valorisation du médium s'était engagé depuis les années 1980, jusqu'à atteindre, pour certains, le seuil inédit de 8<sup>ème</sup> art<sup>6</sup>, (Victor Keppler), l'Inventaire Général réalise en 2004 une exposition à la Bibliothèque Nationale de France (BNF) : *Photographier le patrimoine*<sup>7</sup>. Mais cette reconnaissance artistique paraît de courte durée. Treize ans plus tard, dans l'exposition *Paysages Français, une aventure photographique 1984-2017*<sup>8</sup>, toujours à la BNF, seul le travail d'un photographe de l'Inventaire est retenu parmi les 160 auteurs sélectionnés.

L'ambivalence du statut de la photographie à l'Inventaire, entre document et œuvre d'art, sa légitimité artistique ainsi que ses problématiques d'évolution vers la photographie paysagère, sont donc sources d'interrogations. Par le passé, quelques écrits ont questionné le rapport des photographes de l'Inventaire au patrimoine industriel<sup>9</sup>, justifiant d'ailleurs du regard déterminant de ces derniers pour patrimonialiser l'industrie, mais il n'existe aucun équivalent sur la photographie de paysage à l'Inventaire. De même, quelques études ont eu lieu sur l'IGPC et la question ancienne du statut des images réalisées lors des études, mais les plus récentes datent du début du 20<sup>e</sup> siècle. Découvrir le point de vue de différents photographes de l'Inventaire, acteurs majeurs au cœur des enjeux du service, en 2021, sur la thématique paysagère et sa représentation à l'Inventaire, ainsi que sur la reconnaissance et le statut de leurs images dans le milieu artistique seront donc le cœur de cette étude.

Pour répondre à ces questionnements, analyser l'évolution de la notion de patrimoine, définir celle de paysage et la mettre en relation avec l'idée de territoire au

---

<sup>6</sup> Victor Keppler, *A Life of Color Photography : The Eighth Art*, William Morrow & Co, New York, 1938.

<sup>7</sup> Catalogue en ligne de l'exposition : <http://www.inventaire.culture.gouv.fr/expobnf/index.html> , consulté le 13/03/2021.

<sup>8</sup> Catalogue en ligne de l'exposition : <http://expositions.bnf.fr/paysages-francais/index.php#accueil> , consulté le 13/03/2021.

<sup>9</sup> Par exemple le texte *Palimpseste Industriel, Photographier les patrimoines de l'industrie* de Philippe Ayrault et Nicolas Pierrot.

travers d'un travail historique bibliographique est une première étape, l'objectif étant de comprendre en quoi ces deux notions sont le résultat d'une lente évolution sur le plan des idées plus que matériel. Dans un second temps, nous questionnerons la production et l'utilisation du document photographique à l'Inventaire. La production étant avant tout la stratégie d'étude de l'Inventaire et le protocole de création des photographes, alors que l'utilisation définit le rôle de la photographie dans les enquêtes scientifiques des services. Enfin, en nous appuyant essentiellement sur les interviews de plusieurs photographes de l'Inventaire, nous analyserons l'évolution du rôle des photographes de l'Inventaire et de la diffusion de leurs images dans le milieu artistique en questionnant l'existence ou non d'un *style Inventaire* ainsi qu'un choix d'ouvrages et expositions.

## Partie 1 / Paysage et patrimoine :

Évolution des deux notions dans la conscience collective.

Le patrimoine est dans sa définition moderne française la plus formelle, un bien hérité des ascendants. Le patrimoine culturel est même évoqué pour définir l'héritage commun des biens du pays ayant une importance historique ou artistique<sup>10</sup>. Le paysage<sup>11</sup> quant à lui est caractérisé comme une étendue spatiale, naturelle ou modifiée par l'être humain et qui représente une certaine identité visuelle ou fonctionnelle<sup>12</sup>. Alors que ces définitions semblent acquises aujourd'hui pour tous, elles ont mis un certain temps à être acceptées comme telles. Comment le paysage s'est-il défini ? De quelle manière la notion de patrimoine a-t-elle évolué jusqu'à aujourd'hui ? Voici les questions abordées dans cette première partie au travers d'une recherche bibliographique.

---

<sup>10</sup> Définition du site internet Larousse.fr,  
URL: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/patrimoine/58700#definition> , consulté le 22/05/2021.

<sup>11</sup> Tout au long de cette étude, les concepts théoriques seront mentionnés en italiques, excepté dans les titres.

<sup>12</sup> Définition du site internet Larousse.fr ,  
URL: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/paysage/58827> , consulté le 22/05/2021.

## 1. Le patrimoine, une longue construction mentale.

### A. La religion et le patrimoine sacré.

La notion de patrimoine en France, au sens commun qu'elle évoque aujourd'hui, est toute récente. Comme l'indique Jean-Pierre Babelon et André Chastel, "elle intervient au terme d'une longue et chaotique histoire du domaine français, des biens français, de la sensibilité française au passé<sup>13</sup>."

Dès sa naissance, la chrétienté vénère et préserve les objets et monuments liés au Christ. Mais au Moyen-Âge que commencent à apparaître vivement les prémices d'une idée de patrimoine au travers des reliques et d'un sentiment de sacralité de la Foi. Effectivement, ces reliques sont vues comme des trésors spirituels réunissant une communauté autour de figures saintes. Elles entrent ainsi naturellement dans le patrimoine de l'humanité puisqu'elles sont considérées comme propriété de tous, conservées pour leur valeur religieuse et transmises de génération en génération. Augustin d'Hippone, philosophe chrétien plus connu sous le nom de Saint-Augustin, les reliera au patrimoine en les comparant aux souvenirs ancestraux:

"Il ne faut pas mépriser et rejeter sans honneurs les corps des défunts et surtout des justes et des fidèles, ces corps dont l'Esprit saint usa comme d'organes et d'instruments pour les bonnes œuvres. En effet, le vêtement d'un père, son anneau, d'autres objets du même genre, sont d'autant plus chers aux enfants que ceux-ci avaient pour leur père une plus grande affection<sup>14</sup>."

Les reliques n'ont aucune valeur physique en termes de matière ou de conception technique. Ce sont les croyances qui les accompagnent qui leur donnent une richesse et un rôle symbolique de vénération commune, un symbole d'identité collective, et donc une première conception mentale du patrimoine. Cependant, les guerres de Religion<sup>15</sup> du 16<sup>e</sup> siècle vont bouleverser la relation du peuple au patrimoine religieux. Les désaccords entre catholiques et protestants poussent ces derniers à détruire de nombreux objets sacrés durant les fureurs huguenotes de 1562-

---

<sup>13</sup> Jean-Pierre Babelon, et André Chastel, *La notion de patrimoine*, Éditions Liana Levi, Collection "Opinion Art", Paris, 2000, p. 11.

<sup>14</sup> Saint-Augustin, *Cité de Dieu*, 1.I,c.13. cité par Jean-Pierre Babelon dans *La notion de patrimoine*, Éditions Liana Levi, Collection "Opinion Art", Paris, 2000, p. 15.

<sup>15</sup> Les guerres de Religion sont une série de huit conflits de la seconde moitié du 16<sup>e</sup> siècle opposant les catholiques et les protestants.

1563. Ils jettent les reliques, brisent les statues, et font tomber certains grands édifices religieux.

Après ces guerres et une pacification entre les deux visions de la religion chrétienne, le culte catholique des monuments et objets religieux se reconstruit. Mais plus que de la vénération, le sentiment d'admiration apparaît. Sont alors évoquées des *mirabilia*, des merveilles architecturales gothiques qui donnent un sentiment particulier, "un étonnement, une crainte respectueuse, presque une terreur<sup>16</sup>". André Chastel ajoute même que "Plus l'architecture est audacieuse, plus elle défie apparemment les lois de l'équilibre, plus elle apparaît comme l'œuvre incompréhensible de techniciens mystérieux dont la tradition est perdue<sup>17</sup>." L'opinion sur le patrimoine s'éloigne donc du sacré et s'oriente petit à petit vers l'impact historique et technique d'une création. Cependant, en parallèle du clergé, le patrimoine subit les actions d'une autre institution d'envergure, la monarchie du royaume.



Figure 1 : DUBOIS François, *Le massacre de la Saint-Barthélemy*, 1572. Peinture sur toile, Musée Cantonal des Beaux-Arts de Lausanne.

---

<sup>16</sup> Jean-Pierre Babelon et André Chastel, *La notion de patrimoine*, op. cit., p. 21.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 21-22.

## B. La monarchie et le patrimoine : une relation mouvementée.

La monarchie a au Moyen-Âge un attachement particulier pour un certain patrimoine, symbolique de la puissance du souverain, et ainsi représentatif encore une fois de vénération. Monarchie et Église, les deux grandes institutions de l'époque sont ainsi liées dans leur vision du patrimoine et influencent la vision collective. À partir du 14<sup>e</sup> siècle, des changements vont commencer à se produire. La cour et le roi offrent un statut particulier aux documents écrits, principalement les ouvrages de souverains et de princes, ainsi que les archives royales. En ressort pour le roi un moyen d'accentuer sa légitimité et son pouvoir en ayant des témoins physiques de l'ensemble de ses biens et de ses ancêtres de pouvoir. En plus d'être précieusement conservés dans des lieux protégés comme le Palais de la Cité à Paris, l'inventaire de certains documents comme le *Trésor des Chartes*<sup>18</sup> en 1318 commence à être dressé. Son auteur, Pierre d'Étampes, devient ainsi en quelque sorte le premier conservateur du patrimoine national de l'histoire. L'idée de protection et d'archivage des documents démontre une avancée dans la prise de conscience de l'importance historique de certains objets pour la royauté, et donc indirectement pour le pays.

Dans la même lignée, François 1<sup>er</sup> crée en 1537 le *dépôt légal*<sup>19</sup> qui oblige les imprimeurs du royaume à déposer un exemplaire de chaque ouvrage entre les mains du bibliothécaire du roi. Le souverain est le premier à penser consciemment à une politique culturelle nationale et à envisager la notion moderne de *monument historique*. Passionné par l'Antiquité, il prend par exemple des mesures de protection de l'héritage antique du royaume dans la ville de Nîmes et fonde également le Collège de France (Collège Royal à l'époque)<sup>20</sup>, un lieu d'enseignement et de recherche ayant pour objectif d'enseigner des disciplines ignorées par l'université de Paris et "le savoir

---

<sup>18</sup> Le *Trésor des Chartes* est aujourd'hui devenu le fonds le plus ancien des Archives Nationales. La légende veut qu'après sa défaite dans la forêt de Fréteval face à Richard Coeur de Lion en 1194 et la perte de son trésor et ses archives, Philippe Auguste ait été obligé de reconstituer ses chartes domaniales, les registres et les archives particulières de la couronne royale. Légende infirmée par les faits mais longtemps acceptée car justification de l'absence de fonds plus anciens en France, ajoutant ainsi un passé mythique des archives de la couronne. Voir historique et Inventaire actuel du trésor sur le site des Archives Nationales:

URL : [http://www.archivesnationales.culture.gouv.fr/chan/chan/fonds/EGF/SA/SAPDF/egfn\\_j.pdf](http://www.archivesnationales.culture.gouv.fr/chan/chan/fonds/EGF/SA/SAPDF/egfn_j.pdf) , consulté le 22/05/2021.

<sup>19</sup> Aujourd'hui, le dépôt légal est géré par la Bibliothèque Nationale de France. URL : <https://www.bnf.fr/fr/le-depot-legal>, consulté le 22/05/2021.

<sup>20</sup> Site internet du Collège de France : URL : <https://www.college-de-france.fr/site/college/index.htm>, consulté le 22/05/2021.

en train de se constituer dans tous les domaines des lettres, des sciences ou des arts<sup>21</sup>". Ce travail de François 1<sup>er</sup> jusqu'à sa mort en 1547, atteste d'une volonté d'ouvrir la connaissance à un public plus large tout en notant la richesse culturelle des monuments du passé.

Le 17<sup>e</sup> siècle continue de faire fleurir l'intérêt pour le patrimoine. André Duchesne, considéré par beaucoup comme le père de l'Histoire moderne, publie, en 1609, les *Antiquités de la France*, répertoire des antiques "classés". Quant à Jean-Baptiste Colbert, ministre de Louis XIV, il crée en 1671, l'Académie d'architecture qui met en avant la qualité de l'architecture et de l'aménagement des espaces, en plus de conserver les archives sur l'histoire française de l'architecture<sup>22</sup>. L'idée d'inventaire progresse avec, par exemple, en 1669, la mission officielle donnée par Colbert à l'architecte Mignard d'Avignon de relever en Provence, Languedoc et quelques autres provinces "les bastiments antiques qui s'y trouvent remarquables par leur belle architecture<sup>23</sup>". La notion de beauté apparaît dès lors dans le choix des éléments de patrimoine et plusieurs grands monuments sont également levés par écrit afin d'en connaître les détails. Malgré tout, la fin de l'Ancien Régime reste contradictoire vis-à-vis de l'héritage culturel. La notion, en dépit de son développement, résulte encore de choix très personnels d'une minorité de personnes du régime en place. Mais le siècle des Lumières<sup>24</sup> apparaît et voit naître une opinion plus éclairée qui tente de lutter contre les décisions arbitraires de l'État. A ce sujet, André Chastel déclare que le patrimoine est ainsi devenu "non plus l'objet ou l'édifice sacré, religieusement admiré, mais un "monument" - le mot avait été diffusé par Montfaucon<sup>25</sup> -, c'est-à-dire un témoignage d'histoire, un repère pour connaître la vie des générations disparues<sup>26</sup>." Dès lors, les monuments sont de plus en plus considérés comme un patrimoine collectif qui appartient à tous.

---

<sup>21</sup> Voir présentation sur le site internet de l'établissement : URL : <https://www.college-de-france.fr/site/institution/Le-College-Presentation.htm>, consulté le 22/05/2021.

<sup>22</sup> Site internet de l'Académie d'architecture : URL : <https://academie-architecture.fr/>, consulté le 22/05/2021.

<sup>23</sup> Jean-Pierre Babelon et André Chastel, *La notion de patrimoine*, op. cit., p. 38.

<sup>24</sup> Le siècle des Lumières est un mouvement philosophique, littéraire et culturel que connaît l'Europe du 18<sup>e</sup> siècle et ayant pour idée de promouvoir les connaissances.

<sup>25</sup> Bernard de Montfaucon (1655-1741) est un moine bénédictin considéré comme un antiquaire pionnier de l'archéologie moderne.

<sup>26</sup> Jean-Pierre Babelon et André Chastel, *La notion de patrimoine*, op. cit., p. 25.

La Révolution française est un tournant radical. Dès novembre 1789, les biens du clergé sont laïcisés et les biens des émigrés<sup>27</sup> sont confisqués. L'État naissant est chargé de gérer les biens nationaux. Cependant, un peu à la manière des oppositions lors des guerres de Religion, la haine envers le passé monarchique et chrétien du pays provoque une destruction importante de monuments et d'objets symbolisant l'Ancien Régime. Encore une fois les émotions et revendications personnelles priment sur les biens collectifs. Les exemples de destructions sont innombrables sur le territoire français. Néanmoins, cette violence fait réagir une partie du peuple. Une nouvelle conscience du patrimoine qu'il convient de sauvegarder se cristallise et des monuments sont sauvés du vandalisme. Certains intellectuels révolutionnaires tentent de préserver le patrimoine national. Dans ce but, ils s'inspirent des législateurs de la *Convention* qui ont édicté en l'an II de la République une Instruction sur la manière d'inventorier et de conserver à l'attention des nouveaux administrateurs : "Vous n'êtes que les dépositaires d'un bien dont la grande famille a le droit de vous demander compte<sup>28</sup>". Le patrimoine prend tout son rôle de bien collectif appartenant à l'ensemble des citoyens du pays. La Commission des Monuments est créée en 1790. Les mots de patrimoine et vandalisme sont évoqués et la notion contemporaine de patrimoine commence à apparaître au travers du souci moral et surtout pédagogique. André Chastel et Jean-Pierre Babelon en concluent :

"Le sens du patrimoine, c'est-à-dire des biens fondamentaux, inaliénables, s'étend pour la première fois en France aux œuvres d'art, tantôt en fonction des valeurs traditionnelles qui s'y attachent et les expliquent, tantôt au nom de ce sentiment nouveau d'un lien commun, d'une richesse morale de la nation tout entière<sup>29</sup>."

Tel un symbole du renouveau de la Nation nouvelle qui se crée, le patrimoine est ainsi vu par l'opinion comme un moyen de mieux comprendre son histoire et d'offrir des valeurs collectives solides au pays.

---

<sup>27</sup> Les aristocrates ayant fui la Révolution, ils abandonnèrent leurs biens et furent surnommés *émigrés*.

<sup>28</sup> Franck Rücker, *Les Origines de la conservation des monuments historiques en France (1790-1830)*, Paris, 1913, p. 95.

<sup>29</sup> Jean-Pierre Babelon et André Chastel, *La notion de patrimoine, op. cit.*, p. 60.

### C. Le rapport au monument au 19<sup>e</sup> siècle.

“Quels que soient les droits de la propriété, la destruction d'un édifice historique et monumental ne doit pas être permise à ces ignobles spéculateurs que leur intérêt aveugle sur leur honneur... Il y a deux choses dans un édifice : son usage et sa beauté. Son usage appartient au propriétaire, sa beauté à tout le monde : c'est donc dépasser son droit que de détruire<sup>30</sup>.”

L'idée de propriété et de gestion des monuments sont au cœur des questionnements au début du 19<sup>e</sup> siècle. Comme l'explique Victor Hugo, la beauté d'un édifice, notion très subjective, appartient à tous. En effet, peu importe son époque, son style architectural ou son état, un bâtiment aura toujours un intérêt, qu'il soit scientifique, historique ou esthétique. Le détruire serait une atteinte à la connaissance collective. D'ailleurs, l'expression monument historique apparaît pour la première fois en 1790 dans le recueil *Antiquités nationales*<sup>31</sup> d'Aubin-Louis Millin présenté à l'Assemblée Constituante : “C'est aux monuments historiques que nous nous attachons principalement<sup>32</sup>”. Le terme de monument est rattaché dans l'ouvrage de l'ancien président de la BNF<sup>33</sup> à tout ce qui concerne l'histoire nationale et à pour but de “rappeler à la mémoire des hommes les grands événements historiques, en leur offrant ce qui reste de ceux qui en ont été les auteurs<sup>34</sup>”. De ce fait, l'État se voit confier une responsabilité civique et morale à l'égard d'un patrimoine déjà immense. Pour satisfaire la nouvelle conscience historique du peuple français, il essaie d'organiser sa protection et son classement à l'aide de musées et d'inventaires à grande échelle. Des palais royaux, des églises, des châteaux connaissent une fonction nouvelle en devenant des musées d'Histoire ouverts au public. Également, l'État prend des mesures pour institutionnaliser le patrimoine national. Par exemple, François Guizot crée en 1830 le poste d'inspecteur général des monuments historiques dont le plus célèbre acteur sera Prosper Mérimée à partir de 1834. Aussi, la Commission des monuments historiques est chargée en 1837 de réaliser un inventaire complet du patrimoine national.

---

<sup>30</sup> Victor Hugo, *Littérature et philosophie mêlées*, Paris, 1834, cité par Jean-Pierre Babelon dans *La notion de patrimoine*, Éditions Liana Levi, Collection “Opinion Art”, Paris, 2000, p. 69.

<sup>31</sup> Le nom complet est *Antiquités Nationales ou recueil de monuments, pour servir à l'Histoire générale et particulière de l'Empire François, tels que tombeaux, inscriptions, statues, vitraux, fresques, etc. ; tirés des abbayes, monastères, châteaux et autres lieux devenus domaines nationaux*.

<sup>32</sup> Aubin-Louis Millin, *Antiquités Nationales*, Paris, 1790, p.3.

<sup>33</sup> Aubin-Louis Millin fut président de la Bibliothèque Nationale de France de 1799 à 1800.

<sup>34</sup> Aubin-Louis Millin, *Antiquité Nationale, op. cit.*, p. 3.

Néanmoins, cet enthousiasme rencontre vite quelques obstacles. Mérimée rend compte dans ses notes d'expéditions de l'immensité du travail à faire et surtout d'un certain désintérêt des autorités et populations locales des provinces. Le patrimoine "que la masse ignorait, dont la bourgeoisie ne voyait guère que l'aspect économique, que les "modernistes" bousculaient sans scrupule<sup>35</sup>" est victime de la cupidité et de l'ignorance. Le patrimoine reste donc incompris et sans intérêt pour une grande partie de la culture populaire, et continue à des échelles plus locales, de se dégrader jusqu'à parfois disparaître.

#### D. Entre mémoire et identité : une vision contemporaine du patrimoine.

Durant la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle, le jacobinisme rigide du siècle précédent a conduit à penser que le patrimoine devait être géré par l'administration centrale, provoquant encore une fois une déresponsabilisation des acteurs locaux. Les questions de *culte historique* ou *culte de commémoration*<sup>36</sup> s'opposent encore avec les nombreux débats sur la reconstruction du pays : à l'identique ou totalement repensé.

A la fin des années 1950, l'extension urbaine va aggraver la situation et provoquer des remodelages des villes que certains jugeront absurdes. Tout de même, la loi du 4 août 1962<sup>37</sup> envisage un traitement particulier de zones urbaines définies comme patrimoniales à l'époque, mais ces zones se trouvent "étouffées" par les nouvelles constructions de béton. Malgré l'apparition des "sociétés de protection", les querelles politiques empêchent une stabilité dans la politique patrimoniale qui tente d'être mise en place. Chastel et Babelon commentent :

"Les difficultés locales, les querelles et les polémiques sont plus nombreuses en France que partout ailleurs, en raison de la persistance d'une mentalité négative, d'une sorte d'allergie au patrimoine chez les administrateurs, les ingénieurs et les élus<sup>38</sup>."

La France de l'époque ne parvient pas à se positionner entre, d'une part, l'accumulation de connaissances techniques et scientifiques sur le patrimoine, et

---

<sup>35</sup> Jean-Pierre Babelon et André Chastel, *La notion de patrimoine, op. cit.*, p. 74.

<sup>36</sup> Voir explications des différents cultes du monument en annexes p. 142.

<sup>37</sup> Voir article 11 en vigueur au 5 mars 2021: URL:

<https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT000000313970/>, consulté le 22/05/2021.

<sup>38</sup> Jean-Pierre Babelon et André Chastel, *La notion de patrimoine, op. cit.*, p. 95.

d'autre part, ses idéaux pratiques et utilitaires. L'État peine à intégrer dans la culture citoyenne la dimension symbolique, émotive et mémorielle dans le rapport du peuple au patrimoine. Pourtant, le succès touristique des hauts-lieux historiques et culturels témoignent d'un intérêt encore vivace. La notion de mémoire apparaît alors et avec elle la question de la définition du lieu de mémoire.

Le terme monument vient du latin *monumentum* : ce qui interpelle la mémoire. Pourtant, malgré la connaissance de ce terme depuis plus d'un siècle, celui de mémoire n'apparaît dans aucun ouvrage ou article de sociologie, d'histoire ou de science politique avant les années 1970<sup>39</sup>. Pierre Nora, historien français membre de l'Académie française affirme : "Identité, mémoire, patrimoine : les trois mots-clés de la conscience contemporaine, les trois faces du nouveau continent *Culture*<sup>40</sup>". Pour lui, "la mémoire (...) est un cadre plus qu'un contenu, un enjeu toujours disponible, un ensemble de stratégies, un être là qui vaut moins par ce qu'il est que par ce que l'on en fait<sup>41</sup>". Ainsi, la pression de la mémoire collective va chercher à valoriser un passé nouveau et jamais vu comme tel auparavant pour compenser un certain déracinement historique<sup>42</sup>.

"L'objet visuel désaffecté prend une valeur de signe attachant, d'indicateurs de l'existence, laborieuse, de révélateur humain, la ferme, l'atelier, la boutique d'autrefois deviennent maintenant ce qu'avait été pour les générations antérieures l'église, le site, le château<sup>43</sup>."

Le patrimoine s'étend alors à des lieux communs et ordinaires pour ses contemporains mais "où la mémoire travaille<sup>44</sup>". Nora parle de *Lieux de mémoire*. Il explique qu'"un lieu de mémoire dans tous les sens du mot va de l'objet le plus matériel et concret, éventuellement géographiquement situé, à l'objet le plus abstrait et intellectuellement construit<sup>45</sup>". Il ajoute même : "Ce sont ces lieux sans gloire, peu fréquentés par la recherche et disparus de la circulation qui rendent le mieux compte de ce qu'est à nos yeux le lieu de mémoire et en font sentir au plus près l'originalité<sup>46</sup>."

---

<sup>39</sup> Marie-Claire Lavabre, "Usages et mésusages de la notion de mémoire", dans *Critique Internationale*, vol.7, 2000, Culture populaire et politique, p. 48-57.

<sup>40</sup> Pierre Nora, *Les Lieux de mémoire, tome 3*, Paris, Éditions Gallimard, 1997, p.4719.

<sup>41</sup> Pierre Nora, *Les Lieux de mémoire, tome 1*, Paris, Éditions Gallimard, 1997, p.16.

<sup>42</sup> Pierre Nora, "Mémoire collective" dans *La Nouvelle Histoire*, Paris, 1988.

<sup>43</sup> Jean-Pierre Babelon et André Chastel, *La notion de patrimoine, op. cit.*, p. 94.

<sup>44</sup> Pierre Nora, *Les Lieux de mémoire, tome 1, op. cit.*, p.17.

<sup>45</sup> *Ibid.*

<sup>46</sup> *Ibid.*

Du monument architectural à l'institution, du personnage important à des archives, tous types d'objets pourraient alors devenir lieu de mémoire dès lors qu'il échappe de l'oubli et réinvestit les émotions d'une collectivité. Le patrimoine devient aussi bien matériel qu'immatériel et peut être vu comme "des restes. La forme extrême où subsiste une conscience commémorative dans une histoire qui l'appelle, parce qu'elle l'ignore<sup>47</sup>."

En 1993, l'expression *Lieux de mémoire* est entrée au Grand Robert de la langue française et est devenue courante dans le parler français. Néanmoins, le projet ne fait pas l'unanimité et Marie-Claire Lavabre le trouve "contre-commémoratif<sup>48</sup>". La docteure en Sciences Politiques y voit un moyen avant tout de légitimer une identité nationale, voire l'idée même d'identité nationale qui est au cœur du propos de l'étude. L'identité collective est à ce moment-là, comme elle a pu l'être à l'époque chrétienne du Moyen-âge, au cœur des interrogations sur la mémoire et le patrimoine. Cet héritage reflète l'image d'une société qui se regarde dans un miroir pour mieux se comprendre et pouvoir avancer. Ainsi, les monuments historiques et les lieux de mémoire représentent une manière de vivre et s'approprier un espace, un territoire. Ils deviennent la représentation d'un style de vie et d'une expérience collective<sup>49</sup>. Les monuments vernaculaires<sup>50</sup> sont symboles de l'appropriation d'un territoire et matérialisent la communauté dans l'espace.

Poussé par un engouement national, le Ministère de la Culture déclare l'année 1980 "Année du patrimoine". Il crée également la Direction du patrimoine qui regroupent les grands services patrimoniaux comme la Conservation Régionale des Monuments Historiques (CRMH)<sup>51</sup> ou l'Inventaire général du Patrimoine Culturel (IGPC). Ce dernier est symbolique d'une nouvelle stratégie politique concernant le patrimoine.

---

<sup>47</sup> *Ibid.* p.28.

<sup>48</sup> Marie-Claire Lavabre dans "Usages et mésusages de la notion de mémoire", *op. cit.* p.3.

<sup>49</sup> Julie Labarre-Boileau, *Le développement culturel des monuments historiques par la photographie*, Mémoire de Master 2 Section Photographie (sous la direction de Jean-Jacques EZRATI), Paris, ENS Louis-Lumière, 2011, p. 14.

<sup>50</sup> Vernaculaire qualifie ce qui se rapporte à un pays où sa population.

<sup>51</sup> La Conservation Régionale des Monuments Historiques (CRMH) est plus communément appelée Monuments Historiques (MH).

“L’énormité du développement a pris de court toute la société, faute d’une information assez complète, il faut maintenant chercher à constituer un réseau de références topographiques et historiques valables dans un pays où les points sensibles sont soudain apparus un peu partout. A quoi a voulu répondre l’Inventaire Général créé en mars 1964 par André Malraux. Pour la masse documentaire qu’il réunit, l’exploitation informatique qu’il élabore, les expositions régionales qu’il présente, ce service illustre la nouvelle stratégie qui convient à une société au patrimoine complexe et encore imparfaitement exploré<sup>52</sup>.”

L’Inventaire général a pour mission de recenser, d’étudier et faire connaître les éléments du patrimoine qui présentent un intérêt culturel, historique ou scientifique. Il marque le passage d’un âge de construction et d’acquisition à un âge de préservation et d’appréciation<sup>53</sup>. Pour l’aider dans sa mission, l’IGPC fait appel à l’outil photographique. Ce rapprochement peut être vu comme assez logique puisque la photographie et la notion moderne de patrimoine sont toutes deux issues du 19<sup>e</sup> siècle et ont évolué en parallèle. De plus, comme l’indique Raphaële Bertho, “cette préférence pour la représentation photographique se fonde dès l’origine sur une construction culturelle, celle de la fidélité du rendu du procédé, de sa transparence supposée au réel représenté<sup>54</sup>.” Relativiser la fidélité de la représentation photographique est judicieux. Le 8<sup>ème</sup> art étant une représentation très subjective d’un sujet, une vision mentale immortalisée techniquement. Dès lors, “les fonds photographiques informent doublement sur le patrimoine photographié, donnant à voir tout autant l’objet de l’inventaire que la construction scientifique et culturelle qui préside à la constitution de cet inventaire<sup>55</sup>”.

Aujourd’hui, et malgré bien des péripéties durant son histoire, la notion de *patrimoine culturel* est très ancrée parmi nous. Elle englobe un patrimoine architectural, l’Art dans son ensemble et des objets qui survivent aux siècles. Mais n’ayant pas de frontières précises, elle est en constante évolution comme par exemple avec l’ouverture du patrimoine à l’immatériel. En ce début de siècle, elle s’applique aussi désormais de plus en plus à des sujets sociétaux importants et dignes de protection comme la géologie, l’écologie ou la botanique. Symbole d’une culture et d’une histoire commune, le patrimoine sert de base à un ensemble de pratiques et

---

<sup>52</sup> Jean-Pierre Babelon et André Chastel, *La notion de patrimoine, op. cit.*, p. 100.

<sup>53</sup> *Ibid* p.107.

<sup>54</sup> *Ibid*.

<sup>55</sup> *Ibid*.

croyances sociales représentant une identité collective. Une identité à plusieurs échelles, qui va du plus petit territoire local à l'ensemble des richesses mondiales. C'est dans cette idée qu'a été signée en 1972 la Convention pour la protection du patrimoine mondial culturel et naturel<sup>56</sup>.

---

<sup>56</sup> Adoptée par la Conférence générale à Paris le 16 novembre 1972 : URL: <https://whc.unesco.org/archive/convention-fr.pdf>, consulté le 22/05/2021.

## 2. Le paysage, une représentation mentale du territoire.

### A. Une vision subjective entre culture et nature.

La définition du paysage citée sur le site internet du dictionnaire Larousse<sup>57</sup>, et déjà mentionnée<sup>58</sup>, évoque l'idée d'une représentation visuelle. D'ailleurs, le terme paysage est souvent évoqué comme définition d'un genre pictural artistique. La photographe et enseignante à l'institut Science-Po Anne-Marie Filaire confirme cette définition en disant que "ce qui fait exister un paysage, c'est sa représentation<sup>59</sup>". Chacun peut voir et percevoir un paysage en étant plus ou moins attiré par certains détails et ainsi le représenter d'une manière totalement personnelle. La représentation paysagère est donc le résultat d'un échange mental permanent entre un objet regardé et un sujet qui regarde, dans un contexte particulier. Définir le paysage dépend de la culture de chacun et de la vision de la nature qui en découle comme l'évoque Augustin Berque : "le sens de la nature, et plus particulièrement du paysage pour une large part, sont une élaboration culturelle<sup>60</sup>". Anne Cauquelin va plus loin en parlant de "toute une éducation du regard, toute une sensibilité acquise à de nouvelles formes de beauté<sup>61</sup>". Le paysage pourrait être vu comme une accumulation de constructions qui s'ajoutent les unes aux autres en conservant les images des formes précédentes pour en concevoir une nouvelle. Il représenterait un équivalent construit de la nature, cette dernière ne pouvant être perçue que par ce biais, et deviendrait ainsi son icône. Ce principe divin de représentation de la nature a été développé à Byzance<sup>62</sup> dans sa période romaine. En effet, les grecs de l'Antiquité organisaient leurs relations avec le Monde via les écrits et la parole, mais les romains ont fait émerger avec leurs jardins des représentations du culte de la nature.

---

<sup>57</sup> Définition du site internet Larousse.fr ,

URL: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/paysage/58827> , consulté le 22/05/2021

<sup>58</sup> cf p.9.

<sup>59</sup> Anne-Marie Filaire, dans le Mémoire d'Hélène Mauri *Photographier le territoire, les commandes des centres régionaux photographiques en France* paru en 2013.

<sup>60</sup> Augustin Berque, *Paysage, milieu, histoire*, dans *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Paris, Éditions Champ Vallon, "Pays/Paysage", 1994, p.15.

<sup>61</sup> Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, Éditions puf, 2007, 183p.

<sup>62</sup> Byzance est une ancienne cité grecque, puis capitale de l'Empire Romain, devenue Constantinople au 4<sup>e</sup> siècle puis Istanbul de nos jours.

Augustin Berque, géographe et philosophe français, a tenté de déterminer les critères qui définissent les civilisations paysagères. Il en ressort selon lui qu'une société doit posséder dans sa culture quatre types de représentations du paysage pour être considérée comme telle : linguistique avec un vocabulaire qui distingue le pays du paysage, littéraire, picturale et jardinière, le jardin étant un paysage créé par l'être humain pour ressembler au mieux aux idéaux visuels artistiques de la nature<sup>63</sup>. La civilisation chinoise a pu être qualifiée de paysagère dès l'Antiquité. En revanche, il faut attendre le 15<sup>e</sup> siècle en Occident pour voir apparaître l'idée de paysage.



Figure 2 : PATINIR, *Paysage avec fuite en Égypte*, 1516, peinture sur toile, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Anvers.

En 1549 apparaît pour la première fois en Europe dans son sens moderne le terme paysage, dans le dictionnaire latin/français de Robert Estienne<sup>64</sup>. Auparavant, une définition plus proche d'un "tableau représentant un pays<sup>65</sup>" rappelant le style pictural montant de l'époque était plutôt évoqué. En effet, c'est via la peinture que la Renaissance va faire naître le paysage. Le flamand Joachim Patinier, plus connu sous le nom de Patinir, est d'ailleurs considéré comme le premier peintre de paysage en occident. Ainsi, la relation avec la peinture et l'art en général joue un rôle important dans la définition de la notion de paysage. Dans son *Court-Traité du paysage*<sup>66</sup>, Alain

---

<sup>63</sup> Augustin Berque, *Paysage, milieu, histoire*, dans *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, op. cit. p.16.

<sup>64</sup> Voir la version numérisée du document, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k505878.image> , consulté le 22/05/2021.

<sup>65</sup> Cette expression aurait été utilisée en 1493 par Jean Molinet dans l'un de ses poèmes.

<sup>66</sup> Alain Roger, *Court-Traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997, 205 p.

Roger explique que l'origine du paysage est humaine et artistique, et qu'il n'est en rien "réductible à sa réalité physique<sup>67</sup>". L'écrivain défend la théorie d'une dualité pays/paysage, qui rappelle l'un des critères d'Augustin Berque, avec d'une part le sujet réel, et d'autre part sa représentation "artialisée". Ce terme d'artialisation, né dans les écrits de Montaigne, permet de décrire les impacts sociétaux et culturels sur la perception d'une scène, qu'elle soit paysagère ou avec des personnages. Alain Roger explique :

"Les artistes, peintres, sculpteurs, s'accaparent volontairement ou non les paysages qu'ils représentent, de la sorte qu'une personne touchée par l'œuvre n'aura comme référence que le point de vue de l'artiste, et il ne lui arrivera d'accepter que difficilement d'autres interprétations<sup>68</sup>."

Pour mieux décrire sa pensée, le philosophe compare la dualité pays/paysage à celle de la nudité et du nu : "il y a effectivement deux façons pour l'art de convertir en objet esthétique une nudité, qui, en elle-même, est neutre<sup>69</sup>." La première serait d'y inscrire un code artistique en peignant ou décorant la nudité du corps pour en faire une œuvre ambulante. La deuxième consisterait en la création de modèles autonomes (cinéma, sculpture, photographie, peinture, etc.) qu'on range dans le modèle du nu artistique. Un relais par le regard est nécessaire pour percevoir et artialiser à distance. Ainsi pour lui, le paysage serait donc une représentation "artialisée" du pays, influencée par les avancées picturales et les perceptions artistiques, "tout paysage est un produit de l'art<sup>70</sup>". Le pays existe physiquement et concrètement, alors que le paysage lui n'existe qu'au travers du regard de l'être humain. La peinture de la Renaissance cherchait par exemple à reproduire la réalité tout en effaçant l'aspect divin du paysage. Patinir possédait un style caractérisé par l'utilisation fréquente de la perspective atmosphérique qui consiste à marquer la profondeur de l'espace par le dégradé progressif des couleurs et l'adoucissement des contours, principe découvert par le Maître de Boucicaut<sup>71</sup> en analysant la nature<sup>72</sup>. Mais avant tout, la véritable

---

<sup>67</sup> *Ibid.* p. 9.

<sup>68</sup> *Ibid.* p. 23.

<sup>69</sup> Alain Roger, *Histoire d'une passion théorique*, dans *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Paris, Éditions Champ Vallon, "Pays/Paysage", 1994, p.113.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p.109.

<sup>71</sup> Le Maître de Boucicaut est un enlumineur français ou flamand actif dans le premier quart du 15<sup>e</sup> siècle.

<sup>72</sup> Alain Roger, *Court-Traité du paysage*, *op. cit.* p. 71.

trouvaille qui va produire la transition entre pays et paysage est l'apparition de la fenêtre. Roger l'a décrit comme "l'invention du paysage occidental"<sup>73</sup>. De plus en plus, elle permet dans les tableaux de scène une ouverture vers l'extérieur. Elle encadre une partie du pays pour en faire un paysage. Patinir et d'autres comme Altdorfer<sup>74</sup> au début du 16<sup>e</sup> siècle finiront par l'élargir aux dimensions du tableau, créant ainsi le style pictural du paysage.



Figure 3 : BRUEGHEL Jan, *L'Ouïe*, 1617, peinture à l'huile sur panneau, Musée du Prado, Madrid.

L'art en Europe depuis le 16<sup>e</sup> siècle est donc représentative de la construction de l'idée de paysage. Ce dernier n'est en rien un objet scientifique ou une réalité physique, mais bien une perception mentale, un "morceau de pays" qui couvre un territoire. René-Louis de Girardin, créateur des jardins d'Ermenonville, les premiers à l'anglaise sur le continent, dira d'ailleurs :

"Ce n'est (...) ni en architecte, ni en jardinier, c'est en poète et en peintre qu'il faut composer des paysages, afin d'interroger tout à la fois l'œil et l'esprit"<sup>75</sup>.

<sup>73</sup> *Ibid.* p.73.

<sup>74</sup> Albrecht Altdorfer est un peintre, graveur et architecte allemand de la Renaissance. Il est considéré comme le représentant le plus important de l'école du Danube et fait partie des petits maîtres allemands.

<sup>75</sup> R-L Girardin, *De la composition des paysages*, version numérique en ligne : URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k85712r/f4.item>, consulté le 22/05/2021.

## B. La relation identitaire de l'être humain au territoire.

Le paysage est un construit mental qui n'existe que par l'être humain et pour lui. Augustin Berque évoque même que "parler de paysage est une autoréférence car il n'existe pas en dehors de nous, et nous n'existons pas en dehors de lui"<sup>76</sup>. Il s'agit d'un objet visuel contemplatif qui pousse à l'émerveillement, une vision du pays. Mais justement, quelles sont les relations de l'humain avec ce pays dans lequel il évolue, et quelles en sont les conséquences sur le paysage. Jusque dans les années 1970, les termes de région et d'environnement étaient courants. Est alors apparue l'analogie d'espace, qu'on retrouve d'ailleurs dans plusieurs revues créées à cette époque : *Espaces et Sociétés*, *L'espace géographique*, *Espace-Temps*. Puis à partir des années 1980, le territoire a commencé à être évoqué. Ce terme n'était auparavant connu que pour l'aménagement du territoire propice à la DATAR par exemple<sup>77</sup>.

Pour Alain Roger, il faut différencier le paysage de l'environnement car le premier est une notion relativement ancienne, artistique et résultant d'une analyse esthétique tandis que le second est un concept récent, écologique et scientifique<sup>78</sup>. L'environnement reste le même pour tous, peu importe sa culture ou sa sensibilité. Dans son court-traité, il va jusqu'à indiquer que, même si les deux sont sujets à la main de l'Homme, l'environnement est une dérive de prises de consciences scientifiques et se détériore, pendant que le paysage lui est représentation créative et idéalise la nature<sup>79</sup>.

Augustin Berque fait preuve de plus de nuances dans sa réflexion. Dans son recueil *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, il présente le paysage comme une entité relationnelle à cet environnement qui n'apparaît que dans certaines conditions : "le paysage est une entité relative et dynamique, où nature et société, regard et environnement sont en constante interaction"<sup>80</sup>. Le paysage est donc

---

<sup>76</sup> Augustin Berque, *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Paris, Éditions Champ Vallon, "Pays/Paysage", 1994, p.6.

<sup>77</sup> L'expression "aménagement du territoire" a été évoquée pour la première fois en 1948 par Eugène Claudius-Petit, ministre de la reconstruction et de l'urbanisme de l'époque.

<sup>78</sup> Alain Roger, *Histoire d'une passion théorique*, dans *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, *op.cit.*

<sup>79</sup> Alain Roger, *Court-Traité du paysage*, *op. cit.*

<sup>80</sup> Augustin Berque, *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, *op.cit.* p.6.

impliqué dans la vie sociale et réciproquement, tout en étant conditionné par les rapports sociaux.

“Les sociétés interprètent leur environnement en fonction de l'aménagement qu'elles en font, et réciproquement, elles l'aménagent en fonction de l'interprétation qu'elles en font<sup>81</sup>.”

L'environnement est donc construit et aménagé d'une manière subjective en fonction des besoins, des croyances et des valeurs de l'être humain. Ce qui conditionne une identité propre au territoire. Le paysage devient une représentation parmi tant d'autres de la relation d'une société à son environnement. Il se définit par ses habitants, qui eux-mêmes se définissent grâce à leur environnement. Berque caractérise même le paysage comme trajectif, c'est-à-dire qu'il relie l'espace, le temps et les différents acteurs du territoire :

“Le paysage est une relation d'une société à son environnement. Une parmi tant d'autres. L'ensemble forme un milieu qui évolue avec un certain sens, la médiance. Ni subjective, ni objective, elle est trajective, elle réalise la conjugaison au cours du temps et dans l'espace des facteurs objectifs et subjectifs pour élaborer des milieux. Le paysage est donc trajectif<sup>82</sup>.”

Mais quand est-il du terme de territoire ? Est-il un simple synonyme de l'environnement ? Dans le *Grand dictionnaire universel du 19<sup>e</sup> siècle* de Pierre Larousse publié en 1875, le terme est présenté comme venant du latin *territorium*, de *terra*, la terre : “une étendue de pays qui ressort à une autorité ou à une juridiction quelconque”. Plus que dans l'environnement qui est vu comme un espace physique dans lequel il évolue, et avec qui il est en relation constante, l'être humain, au travers d'une vision mentale symbolique de l'espace, s'approprie lui-même le territoire. Maryvonne le Berre, géographe, en propose une définition :

“Le territoire peut être défini comme la portion de la surface terrestre, appropriée par un groupe social pour assurer sa reproduction et la satisfaction de ses besoins vitaux. C'est une entité spatiale, le lieu de vie du groupe, indissociable de ce dernier<sup>83</sup>”.

---

<sup>81</sup> *Ibid.*

<sup>82</sup> *Ibid.* p. 27.

<sup>83</sup> Maryvonne le Berre, “Territoires” dans Antoine Bailly et Denise Painrain (dir), *Encyclopédie de géographie*, Paris, Economica, 1995.

L'environnement dépend donc de la nature, alors que le territoire, même s'il peut constituer le même espace géographique, dépend de ses acteurs. D'ailleurs, le géographe Jean-Paul Borde confirme ce constat :

“[le territoire], un espace contrôlé, un espace approprié, une étendue de terre qui dépend d'un Empire, d'une province, d'une ville, d'une juridiction, en bref, une portion de l'espace terrestre bornée par des limites, des frontières<sup>84</sup>.”

Le territoire ne peut donc exister qu'au travers l'appropriation de la nature par l'Homme, que ce soit de manière physique ou symbolique et peut varier selon les périodes ou les besoins. Chacun l'aménage à sa manière comme l'évoque Augustin Berque<sup>85</sup>, et offre ainsi des représentations identitaires du paysage. En effet, comme le présente Jean-Marc Besse, “le paysage n'est pas seulement une vue, une image ou une pensée. Il est aussi un monde vécu, fabriqué et habité par des sociétés humaines<sup>86</sup>.” Il ajoute même qu'un “paysage est d'abord vécu et peut donner une image du territoire<sup>87</sup>”.

Les représentations paysagères, peu importe leur médium, sont donc en plus d'une représentation du pays et d'un espace, une illustration de l'adaptation de l'Homme dans son environnement, ce qu'il appelle lui-même son territoire. Cette relation territoire/nature/être humain forme le paysage. L'Homme est peu présent physiquement ou d'une manière minoritaire dans les représentations du paysage, mais il le façonne tellement à son image, au travers d'aménagements, de constructions ou de modifications, pour son confort de vie ou valoriser son idéal de la nature, que le paysage en devient un symbole identitaire. Chaque paysage est donc bien une création mentale unique à chacun, de par sa perception culturelle personnelle, mais aussi par l'aménagement de son territoire, qui est donc son objet, très identitaire et propre à chaque groupe social.

---

<sup>84</sup> Jean-Paul Borde, “La carte, l'espace, et le territoire” dans Yves Jean, *Lire les territoires*, Tours, Éditions des Presses universitaires François-Rabelais, Collection “Perspectives et territoires”, 2002, p. 211.

<sup>85</sup> cf p. 28.

<sup>86</sup> Jean-Marc Besse cité dans Hélène Mauri, *Photographier le territoire, Les commandes des centres régionaux photographiques en France*, Mémoire de Master 2 Section Photographie (sous la direction de Raphaële BERTHO), Paris, ENS Louis-Lumière, 2013, 194 p.

<sup>87</sup> *Ibid.* p. 22.

### C. Entre lieux et non-lieux : l'*Atlas des Régions Naturelles et Au fil de la Seine*.

“Les paysages sont abordés désormais dans le cadre d'une réflexion plus générale sur les villes et l'extension suburbaine, sur les sites industriels et leur emprise territoriale, sur les friches, sur l'impact des aménagements techniques dévoués aux transports des hommes et des marchandises ou bien à la production et la circulation de l'énergie<sup>88</sup>”.

Ce constat du docteur en Histoire Jean-Marc Besse explique bien l'impact sur le paysage de l'évolution sociétale. De nouveaux espaces apparaissent pour catégoriser le territoire du fait de la grande extension urbaine et de l'ouverture vers l'extérieur de bon nombre de communautés. Marc Augé, anthropologue français les définit par l'apparition d'une opposition entre *lieux* et *non-lieux*. Les *lieux*, déjà présentés par Michel Conan comme espaces de commémoration culturelle et mode d'usage du territoire<sup>89</sup>, et qu'on pourrait associer à la définition des paysages connues jusqu'alors, sont selon Augé des constructions concrètes et symboliques de l'espace où peuvent se référer tous ceux à qui elles assignent une place. Les *lieux* sont imprégnés d'Histoire et de repères commémoratifs pour les individus qui les aident à créer ou confirmer leur identité.

“Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel, et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique peut se définir à un non-lieu<sup>90</sup>”.

Les *non-lieux* sont donc de nouveaux lieux où l'identité et la relation commune est remplacée par la solitude et l'anonymat. Ils ne sont que des lieux de passages que l'Homme n'habite pas ou ne s'approprie pas. Tout n'y est que finalité d'objectifs précis. Les exemples les plus parlants sont les autoroutes, les échangeurs, les magasins, les zones de transport comme les gares ou terminaux d'aéroports. Le passé historique n'y est que cité et pas représenté, comme par exemple les panneaux de monuments historiques sur les autoroutes que l'on lit sans jamais apercevoir le monument. L'anthropologue a écrit en 2010, avec du recul sur cette notion, que “le couple lieu/non-lieu est un instrument de mesure du degré de sociabilité et de symbolisation

---

<sup>88</sup> *Ibid.* p. 63.

<sup>89</sup> Michel Conan, *L'invention des identités perdues*, dans *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, *op.cit.* p.33.

<sup>90</sup> Marc Augé, *Non-lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, 160 p.

d'un espace donné<sup>91</sup>". Bien-sûr, cette caractérisation reste tout de même finalement assez subjective, ou du moins peut évoluer selon les époques et les générations. Par exemple, une étude a montré qu'en Italie, le centre commercial est vu par les adolescents comme un lieu où ils se retrouvent avec leurs amis pour échanger et y créer des souvenirs. A l'inverse, pour leurs parents, celui-ci n'est qu'un *non-lieu* utile pour faire ses courses, dans lequel ils passent peu de temps.

Raphaële Bertho parle quant à elle de *lieux communs* pour définir l'ensemble de ces lieux, en les présentant comme "l'idée même de ce que l'on connaît déjà, ce qui nous est familier<sup>92</sup>". Pour elle, ces *lieux communs* regroupent l'ensemble des espaces concerné par l'opposition *lieu/non-lieu* car les lieux ordinaires peuvent vite devenir "invisibles du fait d'un usage régulier, d'une usure du regard<sup>93</sup>" et arrivent donc en quelque sorte au même statut que les *non-lieux*. Et ce sont ces *lieux communs* qui aujourd'hui deviennent de plus en plus les sujets des représentations paysagères du territoire. Là où les peintures flamandes illustraient un territoire au travers de paysages valorisant la nature et idéalisant les lieux historiques et symboliques d'une civilisation, la photographie moderne s'ouvre à la représentation d'un territoire dans son ensemble au travers des *lieux* et des *non-lieux*, symboles du quotidien des acteurs territoriaux.

Un premier exemple significatif est celui de l'*Atlas des Régions Naturelles* (ARN), un projet en cours de réalisation par le photographe Éric Tabuchi et la peintre Nelly Monnier. Ensemble, ils sillonnent la France pour produire dans un ambitieux projet photographique une représentation équitable et exhaustive du territoire. Raphaële Bertho, qui a écrit un article sur ce travail en présente l'objet :

"L'ARN se donne pour objet la création d'une archive photographique offrant un large aperçu de la diversité des bâtis mais aussi des paysages qui composent le territoire français métropolitain<sup>94</sup>".

---

<sup>91</sup> Marc Augé, *Retour sur les non-lieux*, dans *Communications* n° 87, "Autour du lieu", 2010, p. 171-178.

<sup>92</sup> Raphaële Bertho, *Paysages sur commande, Les missions photographiques en France et en Allemagne dans les années 1980 et 1990*, Thèse de doctorat de l'École pratique des hautes études, publiée en 2010, p.334.

<sup>93</sup> *Ibid.* p. 335.

<sup>94</sup> Raphaële Bertho, « L'Atlas des Régions Naturelles, un manifeste photoconceptuel de la périphérie ordinaire », dans *Les Cahiers de la recherche architecturale urbaine et paysagère*, [En ligne], mis en ligne le 10 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/craup/1961> , consulté le 22/05/2021.

L'objectif est donc de créer un portrait photographique du territoire français métropolitain en utilisant le paysage comme représentation de ses nuances. Ils photographient d'une manière homogène tous types de constructions et d'aménagements de l'Homme dans l'environnement pour en créer des séries. Dans un entretien disponible sur le site internet de la revue Exercice, Eric Tabuchi justifie la volonté de s'intéresser aux *lieux communs* pour décrire le territoire :

“La vraie vocation de l'Atlas, c'est de parler de ce qu'est la représentation du territoire - perçue comme étant positive ou négative - dans une volonté d'équité de traitement iconographique du bâti comme du territoire, sans hiérarchie de valeur, ni hiérarchie établie par le fait que des endroits sont plus visités que d'autres. Il y a aussi le sentiment que le territoire est mal représenté dans son ensemble, sur-représenté par endroits et totalement oublié à d'autres endroits. Notre travail remet à plat la perception qu'on a de la laideur de certains lieux et la beauté de certains autres, selon des critères qui relèvent du cliché, de la *carte postale* - généralement dictés par des intérêts d'attraction touristique. C'est un principe extrêmement excluant que nous tentons, par ce projet, de contourner<sup>95</sup>.”

En effet, pour réaliser ce travail, les deux auteurs ont dû s'imposer un protocole strict. Ils ont fait le choix arbitraire de 50 images par régions, ce qui donnera au total environ 25 000 images. Couvrir l'ensemble du territoire devrait prendre ainsi une dizaine d'années. Autant dire que la mission est conséquente et lourde, mais cette rigueur et cette constance sont nécessaires pour obtenir un résultat précis et complet.

“Notre ambition n'est bien sûr pas de réaliser l'inventaire de toutes les constructions existantes. Même Google ne le pourrait pas. D'une façon bien plus modeste, il s'agit de dresser l'inventaire des différents types de constructions qu'on peut trouver dans chacune des régions de France. L'Atlas au fond est un projet très enfantin, il consiste à montrer, classer, désigner chacun des objets dans son environnement. Qu'il s'agisse d'une maison ouvrière en Artois, d'une étable du Brivadois, d'une ferme beauceronne, d'un cinéma des années trente dans le Pays-Haut ou d'une station-service abandonnée dans le Nivernais, tout ça - et des milliers d'autres choses - y seront disponibles dès que le site (ce qui ne devrait pas tarder) sera réalisé. En ce sens, je crois que le terme inventaire convient plutôt bien<sup>96</sup>.”

Le terme d'inventaire est intéressant. Celui-ci est défini dans le dictionnaire Larousse comme un “état, une description et estimation des biens appartenant à quelqu'un, à

---

<sup>95</sup> Voir l'entretien complet : URL: <https://exercice.co/Atlas-des-regions-naturelles-entretien> , consulté le 22/05/2021.

<sup>96</sup> Interview d'Éric Tabuchi dans le Mémoire d'Anna Verstraete, *La place de la subjectivité dans les représentations photographiques protocolaires du territoire français* paru en 2020.

une collectivité ou situés dans un lieu déterminé<sup>97</sup>.” L’idée d’appropriation proche de celle du territoire ressort alors. Les deux artistes veulent donc dresser un inventaire photographique des paysages créés par l’Homme pour son confort de vie, des biens de celui-ci représentatifs du territoire français afin de lui en définir une identité visuelle. Raphaële Bertho ajoute : “son inventaire exclut d'emblée les architectures remarquables ou monumentales pour privilégier les architectures “ordinaires” qui ne sont pas forcément issues de projets<sup>98</sup>.”

Bien-sûr, le territoire étant vaste, ils ont dû diviser celui-ci pour avancer étape par étape. Ils ont fait un choix que l’on pourrait qualifier de surprenant en décidant d’utiliser les régions naturelles. Sur le site du projet<sup>99</sup>, Éric Tabuchi définit ces régions comme de petits territoires dont les limites renvoient à des caractéristiques naturelles. Leurs frontières, difficiles à repérer, sont avant tout géologiques, historiques et



Figure 4 : Carte des régions naturelles utilisée pour le projet de l'ARN.

<sup>97</sup> Voir définition sur le site Larousse.fr, URL:

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/inventaire/44080>, consulté le 20/03/2021.

<sup>98</sup> Raphaële Bertho, « L'Atlas des Régions Naturelles, un manifeste photoconceptuel de la périphérie ordinaire », *op. cit.*

<sup>99</sup> Le site du projet a été mis en ligne fin 2020, URL: <https://www.archive-arn.fr/>, consulté le 22/05/2021.

culturelles. Cette imprécision qui s'oppose aux divisions administratives des régions classiques ou des frontières offre selon lui un meilleur "continuum territorial et une plus grande souplesse" entre les régions. Tabuchi s'intéresse donc bien avant tout aux identités territoriales propres à chacun et aux différents vécus des acteurs territoriaux qui fondent le paysage.

Le style visuel des images est également intéressant à commenter. Pour garder une homogénéité sur l'ensemble du territoire, peu importe les régions et les sujets, les deux artistes ont établi tout d'abord une liste de critères pour choisir les lieux à photographier. L'objet doit forcément être isolé, correctement exposé et rien ne doit le dissimuler<sup>100</sup>. Ces quelques critères, simples d'apparence, ont tout de même une grande conséquence sur la représentation d'un territoire puisqu'ils peuvent donner la sensation d'oublier certains lieux importants comme par exemple les églises ou les mairies, rarement isolées. La météo favorisée lors des prises de vue est plutôt celle d'un temps neutre, légèrement voilé. Le point de vue doit être à hauteur humaine et la proportion de l'objet doit être similaire dans toutes les images, peu importe sa taille



Figure 5 : TABUCHI Eric, *Annay*, Image de l'*Atlas des Régions Naturelles*, 2017.

---

<sup>100</sup> Interview d'Éric Tabuchi dans le Mémoire d'Anna Verstraete, *La place de la subjectivité dans les représentations photographiques protocolaires du territoire français*, op.cit.

originelle. Ce dernier choix implique la perte de toute notion d'échelle, renforcée par l'absence humaine. Les façades des bâtis sont représentées soit de manière frontale, soit de manière angulaire afin de mieux en comprendre le volume en trois dimensions. Finalement comme le dit Raphaële Bertho, "l'ARN est une typologie des formes de l'ordinaire<sup>101</sup>". A ces compositions particulières et propres à l'ARN, s'ajoute un traitement colorimétrique particulier avec des couleurs neutres, douces et une image très peu retouchée afin d'obtenir un rendu au plus proche de la réalité et tenter de faire oublier l'intervention humaine dans le processus. L'objectivité est très importante pour Eric Tabuchi qui cherche profondément à rendre ses images les plus descriptives possibles.

Mais en définitive, ces critères choisis arbitrairement par Tabuchi pour être le plus neutre possible (le nombre d'images, les régions naturelles, l'isolement, des sujets, l'objectivité colorimétrique, le point de vue) ne peuvent-ils pas avoir une conséquence totalement inverse ? L'intéressé répond :

"Le choix de prendre cinquante images par région est arbitraire, comme l'est le choix d'une échelle de représentation. Notre volonté était de trouver une distance moyenne entre synthèse et précision. Après quelques voyages nous avons arrêté ce nombre à cinquante, pour sa simplicité mais surtout parce qu'il offrait entre le détail et l'ensemble la résolution que nous voulions. C'est une bonne question. En effet, dans un souci d'objectivité (toujours) il aurait été juste de répartir le nombre d'images en fonction de la surface ou de la densité de population mais, s'agissant précisément de territoires sans frontières véritables, cette solution devenait impossible<sup>102</sup>."

Il ajoute même :

"l'Atlas combinera regard d'auteur et neutralité pour aboutir à un témoignage comparable. Un des éléments qui je crois devrait jouer en cette faveur c'est le temps (dix ans) passé sur la route à gratter les recoins, à chercher les constructions. Comme dans les lois de la statistique, tout ce temps, tous ces kilomètres, toutes ces décisions, pour arbitraires qu'elles puissent sembler sur l'instant, seront lissées par le nombre<sup>103</sup>."

---

<sup>101</sup> Raphaële Bertho, « L'Atlas des Régions Naturelles, un manifeste photoconceptuel de la périphérie ordinaire », *op. cit.*

<sup>102</sup> Interview d'Éric Tabuchi dans le Mémoire d'Anna Verstraete, *La place de la subjectivité dans les représentations photographiques protocolaires du territoire français*, *op.cit.*

<sup>103</sup> *Ibid.*



Figure 6 : TABUCHI Éric, *Silos*, un exemple de grille formée par les images de l'ARN.

La temporalité et l'échelle de représentation sont donc deux règles importantes pour photographier le territoire selon Eric Tabuchi qui privilégie une lisibilité claire et une accumulation d'images et de détails plus ou moins objectifs pour former ensemble un paysage. Sur le site de l'ARN, où l'intégralité des photographies réalisées sont visibles par tous, les images sont présentées sous format de grille selon des recherches par mots-clés. Des critères architecturaux sont dès lors sélectionnables (châteaux d'eau, silos, bunkers, etc.), également des critères géographiques (Artois, Vexin français, Pays Basques, etc.), ou encore des critères temporels (saison, année, époque). Ces combinaisons d'images, qui se renforcent grâce à l'homogénéité esthétique, forment alors des paysages conçus de manière totalement personnelle par le spectateur. Les images en elles-mêmes ne sont que support aux différents sujets qui prennent toute leur importance lorsqu'ils sont mis en relation.

Tous les clichés du site sont en haute résolution et téléchargeables gratuitement. Comme le dit Tabuchi, "A quoi bon vouloir tout représenter si on réserve le résultat aux quelques personnes qui vont acheter un livre<sup>104</sup> ? " Ce choix dans le

<sup>104</sup> Entretien d'Eric Tabuchi dans la revue en ligne *Exercice* :

projet de diffuser les images gratuitement en ligne résulte d'une volonté de permettre à tous de se réappropriier le territoire et de créer ainsi leurs propres paysages nationaux. L'ARN est donc comme le commente Raphaële Bertho "une oeuvre en forme d'outil"<sup>105</sup>.

En comparaison, le second exemple est celui d'Ambroise Tézenas qui a réalisé le projet *Au fil de la Seine* dans le cadre d'une commande du musée de l'Hôtel-Dieu de Mantes-la-Jolie<sup>106</sup>. Sur plusieurs mois, l'auteur a tenté de construire une image paysagère du territoire des bords de Seine entre Paris et Mantes-la-Jolie. Comme le dit Gabriel Bauret, commissaire d'exposition, dans l'ouvrage du projet :

"Ambroise Tézenas incarne une conception contemporaine de la photographie par le recours à la couleur, un certain format et le rythme de prises de vue (...) ; mais aussi une attention particulière portée au sujet : il se dégage de ses images une harmonie silencieuse et nombre d'entre elles sont comme autant de moments de paix"<sup>107</sup>.



Figure 7 : TEZENAS Ambroise, sans titre, 2017.

---

URL: <https://exercice.co/Atlas-des-regions-naturelles-entretien> , consulté le 22/05/2021.

<sup>105</sup> Raphaële Bertho, « L'Atlas des Régions Naturelles, un manifeste photoconceptuel de la périphérie ordinaire », *op. cit.*

<sup>106</sup> Voir l'ensemble de la série sur le site internet de l'artiste, URL:

<https://www.ambroisetezenas.com/serie/au-fil-de-la-seine-de-paris-a-mantes>, consulté le 22/05/2021.

<sup>107</sup> Ambroise Tézenas, *Au fil de la Seine*, éditions Point de vue, Paris, 2017, 113 p.

Bien que la zone géographique, beaucoup moins vaste que celle de l'ARN n'a pas été choisie par le photographe, celui-ci a pour objectif de montrer au mieux la diversité des espaces qui bordent la Seine avec des paysages urbains, industriels, agricoles, ou même des richesses patrimoniales. Encore une fois, ce sont donc des *lieux communs* qui seront sujets photographiques. Des usines, des ports abandonnés, des champs, des voies de chemin de fer, un espace de loisirs ou des ponts, tant de lieux habituels du quotidien bien loin du spectaculaire. Comme si les monuments historiques étaient trop symboliques à eux seuls pour représenter l'environnement qui les entoure.

Malgré un repérage en ligne comme le duo Tabuchi/Monnier ainsi qu'une prise de renseignements sur le territoire en échangeant avec des habitants pour en caractériser les grands traits, c'est surtout en arpentant très vite le terrain muni d'une carte que Ambroise Tézenas a souhaité s'appropriier la zone pour mieux la représenter. Il m'a d'ailleurs dit lui-même un jour lors d'une brève rencontre que "le meilleur moyen de comprendre un territoire, c'est de prendre son sac et faire des photos.". Là où dans l'ARN, la planification est prioritaire sur l'improvisation, Tézenas préfère lui procéder dans le principe inverse et suivre un instinct plus spontané.



Figure 8 : TEZENAS Ambroise, sans titre, 2017.

Peut-être du fait d'un territoire plus petit, la typologie ou l'inventaire ne sont pas utilisés, ni même souhaités, dans ce projet et le rendu esthétique résulte d'une vision totalement différente. Les couleurs et ambiances sont beaucoup moins neutres et plus poétiques. Des lumières de début ou fin de journée donnent un rendu plus chaleureux aux images et les ciels sont alors plus colorés. Encore une fois, la temporalité du projet est importante puisque des prises de vues estivales, hivernales ou même nocturnes font de chaque cliché un tableau indépendant qui n'a que le style de l'auteur pour s'homogénéiser avec le reste de la série. Parfois, des personnages apparaissent mais ne sont jamais mis en avant ou détachés de l'environnement.

“Ambroise Tézenas pratique une photographie de son temps, un art documentaire qui associe exigences esthétiques touchant à la qualité de la composition, de la lumière, du rendu des couleurs, et préoccupations quant au sens à donner à la représentation d'un territoire<sup>108</sup>.”

Son regard reste tout de même très objectif dans la prise de vue en elle-même puisqu'il saisit un instant et une lumière donnés à un instant choisi arbitrairement, sans chercher à l'embellir ou l'enlaidir ni le retoucher en post-production. Son ratio d'images 4.5 rappelle lui un format plus proche du peintre que du photoreporter.

Enfin, la diffusion du projet dans un livre et une exposition s'adresse à un public beaucoup plus restreint que l'ARN. Elle tente tout de même d'être immersive pour le spectateur puisque les images sont disposées dans un ordre géographique entre Paris et Mantes-la-Jolie, comme pour inviter le public à se balader avec le photographe. Pourtant, cet ordre est purement fictionnel puisque Tézenas a enchaîné les allers-retours le long de la seine et photographier dans différents sens selon les époques de l'année ou moments de la journée. Le spectateur peut donc passer d'une image estivale à une suivante prise en plein hiver avant de découvrir un paysage d'automne.

En résumé, ces deux projets photographiques autour du territoire montrent la prise d'importance des *lieux communs* dans la représentation d'un territoire et confirment l'aspect créatif et mental du paysage. En effet, ce sont deux regards totalement opposés, tant dans les choix logistiques, méthodologiques ou esthétiques, mais qui offrent tous les deux le portrait paysager d'un espace donné en mettant en

---

<sup>108</sup> Gabriel Bauret, *Au fil de la Seine*, éditions Point de vue, Paris, 2017, p. 11.

avant *lieux* et *non-lieux*. De plus, les notions d'échanges avec les habitants et de temporalité relativement longue ressortent comme nécessaires pour mieux comprendre et photographier un territoire. Enfin, leur moyen de diffusion cherche à intégrer le spectateur pour offrir à celui-ci une expérience personnelle avec le paysage. Que ce soit dans l'ARN en créant ses propres représentations paysagères, ou dans *Au fil de la Seine* en s'identifiant à la balade du photographe. L'Atlas est une initiative indépendante des deux artistes qui financent eux-mêmes sa réalisation, et même si Tabuchi insiste sur le fait qu'il n'est pas un projet scientifique ou sociologique<sup>109</sup>, son impact sur la perception et la compréhension du paysage a été tel que plusieurs institutions comme le département du Gard, la région Grand-Est, ou encore le CAUE<sup>110</sup> d'Indre-et-Loire ont décidé de le soutenir. Le projet de Tézénas a lui été commandé par un musée pour faire découvrir ou redécouvrir à un public local son territoire. Peut-on donc en conclure que le paysage et ses représentations sont aujourd'hui devenu un patrimoine nouveau plein d'intérêt politique pour les institutions administratives ?

“Le paysage se fait portrait de la nation comme de ses citoyens, situant l'homme dans sa relation avec ce qui l'entoure. Cette poétique de l'espace, à même de faire jaillir une conscience collective est intrinsèquement liée à la question du politique, à celle de la place et du rôle de l'homme dans la cité<sup>111</sup>.”

---

<sup>109</sup> Interview d'Éric Tabuchi dans le Mémoire d'Anna Verstraete, *La place de la subjectivité dans les représentations photographiques protocolaires du territoire français, op.cit.*

<sup>110</sup> Les CAUE (Conseil d'Architecture, d'Urbanisme et de l'Environnement) sont des associations de droit privé remplissant des missions d'intérêt public et financées par une taxe départementale. Ils n'ont pas de vocation opérationnelle ou de gestion mais simplement de conseil auprès des collectivités ou des particuliers sur les questions liées à l'aménagement du territoire.

<sup>111</sup> Dossier de presse de l'exposition *Paysages Français, une aventure photographique: 1984-2017.*

## Partie 2 / L'Inventaire Général et la photographie comme document :

Production et utilisation dans l'étude scientifique.

L'Inventaire Général du Patrimoine Culturel (IGPC), anciennement appelé Inventaire Général des Monuments et des Richesses Artistiques de la France, est un service institutionnel national créé en mars 1964 à l'initiative André Malraux d'après une idée originale d'André Chastel. Comme l'explique la loi n°2004-809, il "recense, étudie et fait connaître les éléments du patrimoine qui présentent un intérêt culturel, historique ou scientifique<sup>112</sup>". Malgré un champ d'action axé sur le monumental et l'objet à l'origine, et en conséquence de l'élargissement de la notion de patrimoine, l'IGPC va petit à petit au fil des époques s'ouvrir au territoire et la photographie de paysage. Mais de quelle manière ?

L'aspect scientifique et documentaire de l'IGPC peut rappeler le travail d'Éric Tabuchi et son ARN. Mais il se rapproche aussi d'une certaine manière de travaux de commandes comme l'OPP ou les missions de la RTM, avec la volonté d'une méthode et de règles précises à respecter pour enrichir ce fonds photographique institutionnel. L'absence de photographes de l'Inventaire parmi les artistes de la mission de la DATAR en est-elle une conséquence ? En 1984, l'IGPC existe depuis vingt ans et a pu créer un fonds déjà riche. Pourtant, le rapport commandité par les responsables de la DATAR est sans appel au sujet des photothèques administratives :

"Il s'agit de collections de faible importance et la qualité des photographies est très inégale, elles sont faites par des photographes de fortune [...]. Il s'agit d'outils périphériques à de grands services<sup>113</sup>."

Réalité ou simple incompréhension des services de l'Inventaire ? La situation des photographes de l'Inventaire (PI) et leur méthode de recrutement, à savoir fonctionnaires, contractuels ou encore agents associatifs, induit-elle un manque de vision artistique sur le territoire malgré très souvent une formation de photographe professionnel ? La mission elle-même peut-elle être l'origine de ce dénigrement ?

---

<sup>112</sup> Cf article 95, I de la loi n°2004-809. (Cf notes 138)

<sup>113</sup> cité dans Raphaële Bertho, *Paysages sur commande, Les missions photographiques en France et en Allemagne dans les années 1980 et 1990*, op. cit. p.173.

L'IGPC n'étant initialement pas un service de gestion de patrimoine, mais une mission de connaissance, servant notamment à faire émerger de "nouveaux patrimoines", n'est-elle pas la plus appropriée pour étudier et représenter le patrimoine paysager ? Photographier le paysage comme un patrimoine à part entière n'est-il pas un exercice qui s'inscrit naturellement dans ses savoirs-faires et peut-il répondre à sa méthodologie ? Avec l'appui d'interviews réalisées auprès de plusieurs photographes des services, ainsi que de publications de l'Inventaire, apporter des éléments de réponse à ces questionnements sera l'objectif de cette partie.

## 1. Rôle de la légitimation institutionnelle dans la reconnaissance.

### A. Le paysage, un patrimoine naturel ?

Ainsi, la notion de patrimoine ne connaît pas de contours précis et reste en perpétuel changement. À l'identique, le paysage reste un construit mental qui s'est développé dans l'esprit collectif au fil des époques et des années. Ce construit s'est d'autant plus développé avec l'évolution et l'arrivée au premier plan des idées écologiques pour la protection de l'environnement. Le paysage, représentant la nature, est devenu une entité à préserver et protéger. Aussi, dans l'ouvrage *Mirabilia, Essai sur l'Inventaire général du patrimoine culturel*, Michel Melot indique que "le patrimoine culturel ne se compose pas de biens matériels, mais de biens symboliques<sup>114</sup>." Le paysage peut donc bien être considéré comme un patrimoine puisque symbole d'identité et représentation d'un aménagement de l'environnement. Il est plus qu'un simple bien physique.

Du point de vue législatif, plusieurs grandes étapes ont fait évoluer le statut du paysage dans la vision collective du patrimoine. Alors que la commission des Monuments Historiques (MH) est instituée le 29 septembre 1837 par le ministre de l'Intérieur de l'époque, il faut attendre 1906 pour qu'une loi évoque les paysages en définissant "la protection des monuments naturels et des sites de caractère artistique, historique, scientifique, légendaire et pittoresque". Pour la première fois, ceux-ci sont établis au même titre que les MH et il est ainsi admis que le droit de propriété issu de la Révolution peut être limité pour préserver les beautés de la nature. Cette loi, qui est aujourd'hui plus connue sous l'appellation de *Loi du 2 mai 1930* date à laquelle elle a pris sa forme définitive, est le symbole de la création de la notion de patrimoine naturel. Cependant, cette avancée reste à modérer du fait que bon nombre de ces espaces naturels correspondent aux zones entourant les monuments historiques et ne sont pas encore perçus comme totalement indépendants.

Par la suite, plusieurs entités vont être créées comme par exemple en 1960 les Parcs Nationaux dont le but est de protéger les espaces naturels fragiles en valorisant "la conservation de la faune, de la flore, du sol, du sous-sol, de l'atmosphère, des eaux

---

<sup>114</sup> Michel Melot, *Mirabilia, Essai sur l'Inventaire général du patrimoine culturel*, Paris, Gallimard, 2012, p.202.

et en général du milieu naturel<sup>115</sup>. Les parcs naturels régionaux seront créés dans la même lignée en 1967 et neuf ans plus tard, la loi relative à la protection des espaces naturels et des paysages. Cette dernière marque un tournant dans la politique de protection de la nature avec l'opposition de deux visions : valoriser visuellement le patrimoine paysagé ou documenter l'évolution naturelle des paysages. Ces derniers commencent dès lors à gagner une certaine indépendance législative.

Les années 1990 marquent l'arrivée du paysage comme un élément central dans la politique territoriale, notamment par le biais de la *Loi paysage* votée en 1993<sup>116</sup>. Cette loi a pour but, en plus de protéger les paysages, de mieux en organiser la gestion et l'aménagement au travers de directives de mise en valeur. Cependant, bien qu'elle leur donne un statut officiel, elle a pour limite de ne pas donner une définition précise au paysage, et les territoires à protéger, dits "remarquables par leur intérêt paysager<sup>117</sup>" sont définis par l'État en concertation avec les collectivités concernées. Elle ouvre tout de même la voie à une politique de préservation et de reconquête des paysages qui étaient jusqu'alors oubliés du grand public.

Enfin, le 20 octobre 2000 est adoptée, à Florence, la *Convention européenne du paysage*<sup>118</sup> laquelle vise au niveau européen, un peu à la manière de la *Loi paysage* au niveau national, à mettre en place des mesures de protection, de gestion et d'aménagement des paysages. Surtout, elle permet d'établir une définition commune au paysage :

"Paysage désigne une partie de territoire telle que perçue par les populations dont le caractère résulte de l'action de facteurs naturels et/ou humains et de leurs interrelations".

Cette définition législative valide la définition théorique vue précédemment avec l'analyse des concepts d'Augustin Berque ou Alain Roger, confirmant ainsi la vision patrimoniale du paysage. D'ailleurs, dans le préambule de la convention se retrouve

---

<sup>115</sup> Loi du 22 juillet 1960, URL: <https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT000000512209/>, consulté le 22/05/2021.

<sup>116</sup> Loi n° 93-24 du 8 janvier 1993, URL: <https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/id/JORFTEXT000000541949/>, consulté le 22/05/2021.

<sup>117</sup> *Ibid.*

<sup>118</sup> Ratifiée par la loi du 13 octobre 2005, la convention est visible sur le site internet du Conseil de l'Europe. URL: <https://rm.coe.int/168008062a>, consulté le 22/05/2021.

une évocation de l'aspect symbolique du paysage pour son territoire qui rappelle la citation de Michel Melot :

“Le paysage est partout un élément important de la qualité de vie des populations dans les milieux urbains et dans les campagnes, dans les territoires dégradés comme dans ceux de grande qualité, dans les espaces remarquables comme dans ceux du quotidien<sup>119</sup>.”

Il est possible aujourd'hui d'affirmer que le paysage fait partie des thèmes qui composent le patrimoine culturel. Depuis la fin du 20<sup>e</sup> siècle, il est devenu officiellement un héritage qui évolue en permanence et qu'il faut protéger. Percevoir un paysage, le comprendre et le conserver sont devenus des enjeux politiques, mais aussi populaires et esthétiques pour lesquels les institutions de l'État devront avoir recours obligatoirement à la photographie, l'exercice purement écrit atteignant ici une limite.

#### B. L'identité paysagère, un patrimoine photographique moderne ?

“Que ce soit dans le projet de paysage ou architectural, la photographie est aujourd'hui omniprésente : elle permet de réaliser un état des lieux préalables, elle accompagne l'élaboration du projet et contribue à sa valorisation a posteriori<sup>120</sup>.”

Très vite, la photographie va devenir l'un des principaux outils utilisés dans l'étude du patrimoine. Comme l'explique Raphaële Bertho dans l'ouvrage *Patrimoine photographié, patrimoine photographique*, “la diffusion du procédé photographique est concomitante du développement dans toute l'Europe d'une nouvelle conscience patrimoniale<sup>121</sup>.” Les deux notions ayant évolué en parallèle depuis le 19<sup>e</sup> siècle, la photographie apparaît alors comme l'outil moderne idéal pour la reproduction et la documentation du patrimoine. L'objectivité apparente et le réalisme du rendu photographique étant des arguments majeurs. Les politiques de conservation patrimoniale s'institutionnalisent et font de plus en plus appel à la photographie. Ce moyen de diffuser le patrimoine vers le grand public ou des audiences plus spécialisées renforcent l'attrait pour le passé et le patrimoine. La photographie permet

---

<sup>119</sup> *Ibid.*

<sup>120</sup> Raphaële Bertho, « L'Atlas des Régions Naturelles, un manifeste photoconceptuel de la périphérie ordinaire », *op. cit.*

<sup>121</sup> Jean-Philippe Garric, François Queyrel, Raphaële Bertho (dir), *Patrimoine photographié, patrimoine photographique*, Paris, Institut National de l'Histoire de l'Art, 2013, p. 4.

de garder des traces visuelles précises des monuments historiques avant leur restauration et d'ainsi créer dans les esprits une certaine idée du patrimoine.

Ce lien entre photographie et politique est d'ailleurs lui aussi originel à la création du procédé. Pour diffuser son procédé, Daguerre a pris contact avec François Arago, député et homme politique influent de l'époque, et ce dernier a agi de sorte que l'État récupère les droits de l'invention contre compensation pour la déposer dans le domaine public et permettre sa libre utilisation. Reconnaître ainsi la photographie crée dès lors en France un lien symbolique fort entre photographie et institutions en plus des intérêts techniques. L'exemple le plus représentatif en est d'ailleurs celui du discours prononcé à l'Institut le 19 août 1839 par François Arago qui déjà présentait un intérêt patrimonial à la photographie.

“Pour copier des millions d'hiéroglyphes qui couvrent, même à l'extérieur, les grands monuments de Thèbes, de Memphis, de Karnak etc., il faudrait des vingtaines d'années et des légions de dessinateurs. Avec le daguerréotype, un seul homme pourrait mener à bonne fin cet immense travail. Munissez l'institut d'Egypte de deux ou trois appareils de Monsieur Daguerre, et sur plusieurs des grandes planches de l'ouvrage célèbre, fruit de notre immortelle expédition, de vastes étendues de hiéroglyphes réels iront remplacer des hiéroglyphes fictifs ou de pures conventions et les dessins sur passeront partout en fidélité , en couleur locale, les œuvres de plus habiles peintres et les images photographiques étant soumises dans leur formations aux règles de la géométrie permettent, à l'aide d'un petit nombre de données, de remonter aux dimensions exactes des parties les plus élevées, les plus inaccessibles des édifices<sup>122</sup>.”

Ainsi en 1851, cinq photographes parcourent la France pour répondre à la commande de la commission des Monuments Historiques. Édouard Baldus, Gustave Le Gray, Hippolyte Bayard, Auguste Mestral et Henri Le Secq sont chargés de photographier le patrimoine monumental français dans le cadre de la célèbre Mission Héliographique. Il s'agit de la première commande d'État passée à des photographes. Chaque photographe suit (plus ou moins rigoureusement) un itinéraire donné et photographie des sites en fonction des projets de restauration. L'objectif premier de la Mission est de documenter les richesses patrimoniales du pays, mais il y existe aussi un souhait plus informel de garder un souvenir de ces œuvres architecturales. Peut-être à la manière du *romantisme* très en vogue à cette époque, les commanditaires

---

<sup>122</sup> François Arago, cité dans Jean-Philippe Garric, François Queyrel, Raphaële Bertho (dir), *Patrimoine photographié, patrimoine photographique*, Paris, Institut National de l'Histoire de l'Art, 2013, p. 5.

recherchent ainsi au travers des artistes une évocation mélancolique vers une nouvelle vision du territoire. Pourtant la Commission ne montrera pas les résultats de sa collecte et malgré un souhait de valoriser le territoire national, cette commande reste axée sur le patrimoine monumental qui, même lorsqu'il est photographié dans un plan d'ensemble, ignore le paysage. Dès cette époque, les photographes professionnels engagés ont démontré qu'ils ont travaillé aussi avec une vision plus personnelle, plus artistique, prouvant ainsi que cet exercice dual est inhérent à l'activité d'un photographe. Toute frontière entre les deux versants est difficile, voire impossible, à définir.



Figure 9 : LEGRAY Gustave, *Chenonceaux, vue d'ensemble*, 1851, tirage papier salé négatif papier ciré sec, Bibliothèque Nationale de France.

A la fin du 19<sup>e</sup> siècle, le Ministère de l'agriculture joue également un rôle de pionnier en utilisant la photographie comme moyen d'observation dans le cadre de l'opération de Restauration des Terrains de Montagne (RTM). Dans les années 1850, les Alpes françaises ont connu de nombreuses crues qui ont fortement endommagé le territoire. L'opération a été lancée pour reboiser et réaménager les torrents ou tout autres espaces ayant subi des dégradations naturelles. Assez rapidement, dans un souci de mémoire et de communication, les techniciens de la RTM ont commencé à

photographier leur activité. Souvent, il s'agissait de gardes forestiers formés à cet effet, dont l'objectif était de pouvoir surveiller l'évolution des sols sur lesquels des opérations avaient été entreprises. Certains gardes forestiers ont même photographié des terrains la vie agricole, les habitants du secteur, les savoirs-faires, et ont donc fini par créer un fonds photographique d'une grande richesse patrimoniale avec une vision très moderne du territoire et du paysage. Le fonds de la RTM dans les Hautes-Alpes a été déposé aux Archives départementales en 2001 et comprend



Figure 10 : Barrage dans la gorge de Matacharre, Fonds photographique de la RTM.

3 310 clichés réalisés entre 1885 et 1959. Le Ministère de la culture a joué un rôle de pionnier dans l'utilisation de la photographie à des fins de sensibilisation du public sur l'évolution du territoire et continue encore aujourd'hui de passer des commandes pour renouveler l'iconographie du monde agricole. Pour Philippe Arbaïzar, "la Mission héliographique et les photographies du fonds RTM témoignent du besoin d'observer et d'obtenir des documents qui servent de référence<sup>123</sup>". Plusieurs de ces photographies ont eu des utilités scientifiques et ont même pu aider à prendre des décisions politiques quant à l'aménagement du territoire.

Alors que le milieu du 20<sup>e</sup> siècle est dominé par la photographie de reportage, la grande transformation du paysage français de la seconde moitié de siècle va faire gagner en légitimité et en intérêt la photographie de paysage dans le cadre institutionnel et politique. Comme l'évoque Raphaële Bertho dans sa thèse :

"L'urgence est ressentie par les institutions d'une réappropriation symbolique du territoire et d'un renouvellement des outils de sa représentation en privilégiant un mode de perception qui est le paysage<sup>124</sup>".

Le paysage devient un style photographique indépendant et apprécié car il nécessite un regard sur le territoire, le rendant plus immersif et vivant pour le spectateur et moins filtré par les normes administratives. "Les images, parce qu'elles proposent des points de vue sur le paysage et ses transformations, participent à la reformulation d'une identité des territoires<sup>125</sup>." Des photographes sont missionnés pour tenter de proposer de nouvelles visions du paysage national. Deux orientations sont alors possibles et rappellent les deux exemples de missions présentés plus tôt. D'une part il y a la possibilité d'envoyer des artistes avec leur vision personnelle pour représenter le territoire comme ce fut le cas pour la Mission Héliographique. D'autre part, les photographies peuvent être prises comme c'était le cas des RTM par des photographes agents de l'administration, définissant un propre regard des autorités publiques. Ces travaux ne répondaient pas vraiment selon les autorités à une idéologie romantique de l'artiste inspiré et ressemblaient plus à un procédé technique, voire scientifique. Vont par conséquent apparaître bon nombre de commandes

---

<sup>123</sup> Philippe Arbaïzar, *Photographier le patrimoine*, [non publié], 2005, 77p.

<sup>124</sup> Raphaële Bertho, *Paysages sur commande, Les missions photographiques en France et en Allemagne dans les années 1980 et 1990*, *op. cit.* p.4.

<sup>125</sup> Philippe Arbaïzar, *Photographier le patrimoine*, [non publié], 2005, *op. cit.* p.7.

photographiques pour représenter le paysage à différentes échelles. Dans son mémoire, Hélène Mauri propose une définition de la commande:

“Une commande photographique artistique se définit comme un travail d’auteur demandé à un photographe et, impliquant un nombre de photographies à réaliser selon une thématique en un temps déterminé et sur une zone géographique définie. Les contraintes de ce type de travail sont moins importantes qu’une commande traditionnelle et le photographe possède plus de libertés dans l’élaboration du travail demandé. Il est invité à apporter un regard sur le territoire et à mener une recherche de création à travers un travail photographique<sup>126</sup>.”

Ces commandes, ou missions<sup>127</sup>, symbolisent donc bien la volonté des autorités de présenter le paysage comme une vision personnelle du territoire en laissant une grande liberté photographique aux artistes, en multipliant les regards, et en imposant seulement des contraintes de temps, de nombre, et de zone géographique ou de thématique.

Plusieurs grandes missions photographiques ont eu lieu, voulant à chaque fois documenter des aménagements territoriaux tout en développant un regard créatif sur des espaces définis. La Mission du Conservatoire du Littoral en 1985, la Mission des Quatre saisons du territoire de Belfort entre 1987 et 1991 ou encore la Mission Transmanche durant la percée du tunnel sous la Manche entre 1988 et 2005 sont des exemples notables. Mais deux grandes commandes restent perçues par beaucoup comme les plus influentes sur la vision du paysage national aujourd’hui: la Mission de la DATAR<sup>128</sup> et l’Observatoire Photographique du Paysage (OPP). Lancée en 1984, la première laisse libre court à la vision et la créativité de vingt-huit photographes<sup>129</sup> pour représenter le paysage français de l’époque. Beaucoup d’historiens ont écrit à son sujet. Elle est définie par Raphaële Bertho comme le “mythe fondateur<sup>130</sup>” de la

---

<sup>126</sup> Hélène Mauri, *Photographier le territoire, Les commandes des centres régionaux photographiques en France*, op. cit. p.6.

<sup>127</sup> On parle de mission photographique pour désigner un ensemble de commandes réalisées en parallèle par plusieurs photographes sur le même territoire.

<sup>128</sup> La Délégation interministérielle à l’aménagement du territoire et à l’attractivité régionale (**DATAR**) est une ancienne administration française chargée, de 1963 à 2014, de préparer les orientations et de mettre en œuvre la politique nationale d’aménagement et de développement du territoire.

<sup>129</sup> Les 28 photographes ayant participé à la mission sont Dominique-Auerbacher, Lewis Baltz, Gabriele Basilico, Bernard Birsinger, Alain Ceccaroli, Marc Deneyer, Raymond Depardon, Despartin & Gobeli, Robert Doisneau, Tom Drahos, Philippe Dufour, Gilbert Fastenaekens, Pierre de Fenoÿl, Jean-Louis Garmell, Albert Giordan, Frank Gohlke, Yves Guilloit, Werner Hannapel, François Hers, Josef Koudelka, Suzanne Lafont, Christian Meynen, Christian Milovanoff, Vincent Monthiers, Richard Pare, Hervé Rabot, Sophie Ristelhueber et Holger Trülzsch.

<sup>130</sup> Raphaële Bertho, « L’Atlas des Régions Naturelles, un manifeste photoconceptuel de la périphérie

représentation photographique du paysage français. En totale opposition avec le rythme soutenu du photojournalisme en vogue dans cette période, la mission offre une temporalité beaucoup plus lente et longue aux créateurs qui peuvent ainsi s'imprégner du territoire pour mener à bien leurs projets. Mais il ne faut cependant pas en déduire que cette commande n'est pas une aide à la création où les photographes pouvaient continuer et approfondir leurs projets personnels. Au travers de ce projet, les commanditaires de la DATAR souhaitait mieux connaître concrètement le territoire qu'ils ne pouvaient alors visualiser qu'au travers de chiffres et de schémas abstraits. La photographie, dans sa représentation fidèle et sensible du territoire offrait dès lors des paysages qui pouvaient aider à mieux comprendre les grandes questions de l'époque comme la désertification des campagnes ou la disparition de plus en plus grande des paysans. Les grands thèmes ayant été déterminés en association par les commanditaires, des spécialistes d'histoire ou de géographie, et les photographes eux-mêmes. Trente sujets ont ainsi été traités. L'appel à des artistes créateurs "donne à [l']oeuvre de mémoire collective, un intérêt supplémentaire<sup>131</sup>". Les archives de la Mission sont aujourd'hui consultables librement par tous au département des estampes et de la photographie à la Bibliothèque Nationale de France.

Une décennie plus tard, en 1995, est lancé l'Observatoire Photographique National du Paysage (OPNP). Là où la Mission de la DATAR avait été reçue comme expérimentale et critiquée pour sa couverture partielle de la France et absence de méthode claire, l'OPNP cherche lui à documenter le paysage contemporain avec une vision plus anticipative de l'avenir et donc une méthodologie plus rigoureuse et scientifique. Il peut être défini comme un outil créé par le ministère de l'Environnement pour permettre d'orienter les décisions des pouvoirs publics afin d'anticiper la dégradation des paysages du territoire national. Son but, plus que de présenter le paysage à un instant donné comme c'était le cas de la DATAR, est de démontrer l'évolution des paysages de manière concrète via la photographie. Le paysage, dans sa représentation photographique, n'y est pas un objet de création nouvelle mais un symbole patrimonial à identifier et protéger. Un ensemble d'itinéraires d'une quarantaine de points de vue à chaque fois est défini dans l'idée qu'ils seront

---

ordinaire », *op. cit.*

<sup>131</sup> *Paysages photographiés, la mission photographique de la DATAR, travaux en cours 1984-1985*, Hazan, Paris, 1985, p. 12.

reconduits à l'avenir de manière régulière. Il faut alors pour les photographes et les spécialistes du paysage qui travaillent en collaboration savoir anticiper les paysages qui seront enrichissant à documenter pour l'avenir. Pour que les résultats aient une valeur, il faut préciser les conditions de la prise de vue au travers d'un protocole précis. Le travail photographique est donc beaucoup moins personnel que celui de la DATAR mais aussi de ce fait plus objectif et représentatif pour le grand public.



Figure 11 : Exemple de rendus de l'exercice de l'OPP

Par la suite, dans les années 2000 et 2010, plusieurs projets ont cherché à actualiser celui de la DATAR comme *France(s) Territoire Liquide* (2010-2014) ou *La France vu d'ici* (2014-2017). Mais à chaque fois, malgré un protocole plus rigoureux choisi pour les missions, il ne s'agit d'un inventaire et le territoire n'est jamais entièrement représenté. Les visions d'auteurs et thématiques restent prédominantes et proposent un point de vue dont l'ensemble accumulé pourra présenter une vision plus globale du territoire en question.

En résumé, la relation de l'État avec la photographie a fini par faire du paysage une partie à part entière du patrimoine. Les grands débats politiques, comme l'écologie ou les nouveaux industriels ont fait que le paysage est arrivé au cœur des sujets d'aménagement et de conservation du patrimoine. Les grandes missions établies depuis le dernier quart du 20<sup>e</sup> siècle en sont le parfait exemple. Elles ont pour objectif de provoquer une prise de conscience culturelle de l'importance du paysage

national auprès du grand public. L'exemple de la Mission de la DATAR et de l'OPNP confirme aussi la direction prise par la photographie paysagère à avoir comme sujet les *lieux communs*. Là où les relations et visions personnelles du territoire instaurées par chaque photographe donnent comme pour le projet *Au fil de la Seine* d'Ambroise Tézenas aux images de la DATAR une vision très esthétique et artistique; l'aspect protocolaire et presque scientifique de l'OPP rappelle lui le grand travail de l'*Atlas des Régions Naturelles* d'Éric Tabuchi. Les missions marquent donc bien une certaine évolution des attentes des institutions qui veulent à la fois produire des documents utiles pour leur politique, tout en respectant des exigences esthétiques modernes. D'où un grand intérêt pour elles de faire appel à des artistes contemporains.

“L'emploi du terme de "mission" est donc ici un outil de distinction qui permet de mettre à distance la commande traditionnelle de photographie. Quand cette dernière met l'accent sur la prescription, sur le caractère autoritaire de la demande faite au photographe, la mission insiste au contraire sur le rôle joué par celui à qui on confie un sentiment d'importance que soulignent les photographes<sup>132</sup>.”

Cette politique de représentation du paysage est finalement très éloignée de celle du Ministère de la Culture qui avec ses propres agents territoriaux crée le fonds de la RTM et peut offrir un regard précis et propre aux institutions sans aucune subjectivité artistique. Depuis plusieurs décennies, il a pu être constaté que le paysage naturel évolue très vite et considérablement, nécessitant parfois des aménagements du territoire gigantesques pour affronter les menaces naturelles ou humaines. La nature et plus particulièrement le paysage ont donc fini par être envisagés comme des objets historiques et un patrimoine à part entière, que ce soit au travers de la législation, ou de sa représentation en images avec une demande institutionnelle forte pour l'empêcher de disparaître de nos souvenirs. Il existe au sein des autorités de l'État une institution qui utilise depuis sa création dans les années 1960 la photographie pour documenter et illustrer le patrimoine national : l'Inventaire Général du Patrimoine Culturel. Celui-ci, avec ses propres photographes professionnels associés à des chercheurs en patrimoine, illustre et enrichit la documentation du patrimoine monumental territorial. Mais la notion patrimoniale évoluant, qu'en est-il du paysage et du territoire dans ce service ?

---

<sup>132</sup> Raphaële Bertho, *Paysages sur commande, Les missions photographiques en France et en Allemagne dans les années 1980 et 1990*, op. cit. p.4.

## 2. Une arrivée tardive de la représentation paysagère à l'Inventaire Général.

### A. Les inventaires jusqu'à "l'Inventaire"

L'Inventaire Général est, avant d'être un service national, une "aventure de l'esprit"<sup>133</sup>, une démarche ancienne commencée il y a plusieurs siècles en France en parallèle de l'évolution de l'idée de patrimoine. Plusieurs recueils ont existé témoignant d'une volonté de répertorier les richesses patrimoniales comme le *Carnet de Villard de Honnecourt* au 13<sup>e</sup> siècle, *Les plus excellents bâtiments de France* de Jacques Androuet du Cerceau entre 1575 et 1579 qui constitue une anthologie des plus belles réalisations de la Renaissance, ou encore la collection de dessins et gravures de Roger de Gaignières qui décrit les villes avec des plans et des représentations des châteaux ou des abbayes. Dès les prémices du projet d'inventorier le patrimoine, l'image, quelle que soit sa forme, est vue comme le meilleur moyen de description. Les praticiens de l'Inventaire s'y réfèrent d'ailleurs souvent et portent une attention particulière à le rappeler lorsqu'ils présentent le service et son histoire dans différents événements institutionnels<sup>134</sup>.

Mais surtout, comme évoqué dans l'évolution de la notion de patrimoine, la volonté d'inventorier va devenir une nécessité au 19<sup>e</sup> siècle. En 1830, l'inspection des Monuments historiques (MH) voit le jour. Son but premier est de dresser un état des monuments ayant souffert pendant la Révolution sur tout le territoire français. Devant l'ampleur de la tâche, en 1837, le Comité des arts et monuments présidé par Monsieur Cousin est créé et propose de publier et illustrer "tous les monuments qui ont existé ou qui existent encore sur le sol de la France"<sup>135</sup> permettant de coordonner le travail des équipes en province et faciliter le travail des inspecteurs MH. Le comité a provoqué la naissance d'un grand nombre d'enquêtes qui ont permis de beaucoup apprendre sur les origines du pays. Cependant, les sociétés savantes locales qui organisent ce premier inventaire gardent une grande liberté et les résultats sont donc

---

<sup>133</sup> Expression d'André Malraux dans la plaquette de présentation de l'Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France en 1964.

<sup>134</sup> Roselyne Bussière, Judith Forstel, Nicolas Pierrot, *Une présentation de l'Inventaire* [non publié], 2020, 110 p.

<sup>135</sup> Expliqué dans l'historique de la Plaquette de présentation de l'Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France en 1964.

très diversifiés. En 1859, en créant le répertoire archéologique de la France, l'État via le comité des travaux historiques tente de prendre en main cette inventurisation du patrimoine avec le projet d'un Répertoire archéologique des départements, visant même de publier un volume par département. Malheureusement, seuls huit volumes de 1861 à 1888 seront réalisés, l'axe trop archéologique de l'entreprise étant sûrement la cause de cet échec.

En 1874, le directeur des Beaux-Arts Ph. de Chennevières crée l'Inventaire général des richesses d'art de la France avec l'aide du ministère de l'Instruction publique. Une vingtaine de volumes seront publiés entre 1874 et 1913 pour proposer un recueil complet de Paris et sa région. Cependant, malgré un intérêt certain et un apport documentaire riche, le programme était trop complexe pour pouvoir être étendu en province et fut donc mené encore une fois à l'échec.

Dès 1950, l'historien renommé André Chastel reprend l'idée de doter la France d'un cadastre artistique avec "des moyens novateurs et des méthodes de travail rigoureuses<sup>136</sup>". Chastel, frappé lors de son retour de déportation par l'ampleur des dégâts qu'avait connus le pays lors de la seconde guerre mondiale, s'appuie sur cette vieille volonté d'inventurer les richesses du pays pour justifier l'urgence et le besoin de la création d'un service composé de professionnels dans le but de concevoir une politique culturelle de protection, de conservation et de mise en valeur<sup>137</sup>. Pour lui, si un Inventaire des biens culturels français avait dès lors été réalisé, la douleur aurait pu être moins grande pour les citoyens puisque des traces des richesses nationales auraient été conservées<sup>138</sup>. Il se rapproche donc du ministre des Affaires Culturelles de l'époque, André Malraux et la création de l'Inventaire est admise lors du IV<sup>e</sup> plan de développement économique et social du pays<sup>139</sup>. Le 4 mars 1964, est institué auprès du ministre Malraux une Commission nationale chargée de préparer

---

<sup>136</sup> Dominique Hervier et Eva Renzulli, *André Chastel, Portrait d'un historien de l'art (1912-1990), De sources en témoignages*, Éditions de la Documentation Française, Paris, 2020, p.213.

<sup>137</sup> *Ibid.* p. 221.

<sup>138</sup> Mémoire de Florence Cornilleau sur l'Inventaire paru en 2005, p.61.

<sup>139</sup> Jean Monnet initie en 1946 la planification en France. Elle est gérée par le commissariat général du Plan et durera près d'un demi-siècle. Les différents plans tentent d'orienter les investissements dans les secteurs prioritaires pour la croissance afin de relancer l'économie et réduire les incertitudes sur l'avenir.

l'établissement de l'Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France<sup>140</sup>.

Dès sa création, la tâche de la Commission nationale chargée de préparer l'établissement de l'Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France consiste à recenser, étudier et faire connaître toutes œuvres constituant le patrimoine national, et ce dans un contexte de recherche purement scientifique. D'ailleurs, André Chastel souhaitait que l'Inventaire se rapproche du Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) comme l'indique Dominique Hervier:

“Séduit par l'essor des sciences sociales au CNRS, Chastel est convaincu que l'Inventaire monumental s'y déplorait dans un contexte de recherche scientifique et deviendrait ainsi un vivier de connaissances pour mieux gérer les protections et stimuler les études en histoire de l'art<sup>141</sup>.”

Cette volonté de Chastel de se rapprocher du CNRS plus que du ministère de la Culture peut aussi être reçue comme un moyen pour l'Inventaire de prendre une certaine indépendance vis-à-vis des MH<sup>142</sup>. L'inspection des MH avait déjà en effet tenté dès sa création la réalisation d'un inventaire. Tentative renouvelée au début du 20<sup>e</sup> siècle avec l'Inventaire supplémentaire créé par la loi du 31 décembre 1913 sur les Monuments Historiques. Les édifices ne devenaient alors plus “classés” mais “inscrits” et pouvaient bénéficier de mesures de protection ou de restauration selon des modalités moins contraignantes que les monuments classés, permettant une augmentation du nombre de bâtiments recensés. Mais ce projet manquait d'une méthodologie claire et l'opération a fini par s'essouffler au début des années 1950. L'Inventaire devait donc se sortir de cette image de l'expérience des MH pour gagner en indépendance et surtout très vite gagner en efficacité pour éviter un nouvel échec. André Chastel va plus loin en définissant la finalité d'une telle institution :

“La finalité de l'entreprise avait été rendue explicite: identifier tout ce qui est repérable sur le terrain, de manière à provoquer une prise de conscience des populations intéressées; étudier et classer, selon les techniques les plus performantes, édifices et objets, de manière à les introduire dans la mémoire nationale: exploiter le thesaurus ainsi élaboré en fournissant une

---

<sup>140</sup> Voir la loi n° 62-900 du 4 août 1962 qui porte approbation au IV<sup>e</sup> plan: URL: <https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/id/JORFTEXT000000875388> , consulté le 22/05/2021.

<sup>141</sup> Dominique Hervier et Eva Renzulli, *André Chastel, Portrait d'un historien de l'art (1912-1990), De sources en témoignages, op. cit.* , p.227.

<sup>142</sup> Mémoire de Florence Cornilleau sur l'Inventaire paru en 2005, *op. cit.*

documentation renouvelée 1. aux administrations, trop souvent dotées de dossiers insuffisants, 2. aux enquêtes des services d'aménagement, si souvent ignorantes des gisements archéologiques, 3. à l'histoire régionale et nationale, 4. à l'enseignement, 5. aux loisirs<sup>143</sup>."

L'ambition de l'Inventaire est donc de mieux coordonner le fonctionnement des différents services culturels, mais aussi de créer des liens avec l'éducation, le tourisme, l'urbanisme ou même la protection des Monuments Historiques, le tout dans un contexte de recherche rigoureux, organisé et purement scientifique. La photographie, qui en tant que document d'archive a vu décupler le nombre d'inventaires dans le passé, va donc très vite être placée au centre de la politique de l'IGPC.

#### B. La place du paysage dans la représentation photographique de l'IGPC jusqu'à la décentralisation.



Figure 12 : Logo de l'Inventaire Général

En tirant des leçons des expériences passées, et pour s'inscrire dans la durée, l'Inventaire a donc été construit comme un service d'État et a prôné une homogénéité du travail à l'échelle nationale. Son approche sur le territoire se fait de manière topologique. Un territoire est analysé du point de vue de son patrimoine (architectures et objets) pour représenter l'histoire de ses habitants, idée rapprochant déjà de la conception mentale du paysage comme le commente d'ailleurs Philippe Ayrault, photographe du service de l'Inventaire de la région Île-de-France depuis 1991 : "Une définition plausible du territoire à l'inventaire « le territoire, c'est le patrimoine plus ses usages »<sup>144</sup>."

Les résultats des études font l'objet de dossiers documentaires structurés et hiérarchisés illustrés par des cartes<sup>145</sup>, archives et photographies. Historiquement produits sur support papier, ils le sont aujourd'hui en globalité sous forme numérique en ligne dans les bases de données nationales et régionales. La grande force de

<sup>143</sup> André Chastel, "L'invention de l'Inventaire: éditorial" dans *La Revue de l'Art*, n°87, Paris, 1990, p.9-11.

<sup>144</sup> Voir interview de Philippe Ayrault le 8 avril 2021 en annexes p.16.

<sup>145</sup> La cartographie, bien que nécessaire et toujours présente dans les études de l'Inventaire, sera très vite un peu plus en retrait par rapport à la photographie et au texte. Cela se voit d'ailleurs dans les effectifs des services où l'on retrouve plus de photographes que de cartographes, lorsqu'il y en a.

l'Inventaire est donc la réalisation d'opérations directement sur le terrain avec un duo chercheur/photographe professionnel et expérimenté et en ayant établie une méthodologie rigoureuse pour observer, analyser et décrire les œuvres, que ce soit en termes de recherche, de vocabulaire, de prises de vue photographiques, ou de référencement.

Le champ d'étude mené par l'Inventaire est vaste. Il comporte l'ensemble des biens créés de main d'Homme sur la totalité du territoire national sur une période allant du 5<sup>e</sup> siècle à trente ans avant la date de l'enquête : architecture, urbanisme, objets et mobiliers. Les opérations d'Inventaire, qui peuvent être topographiques ou thématiques restent des entreprises purement documentaires dont les résultats ont vocation à enrichir la connaissance d'un patrimoine commun pour laisser le choix de son avenir à la communauté. D'ailleurs, les services travaillent régulièrement selon les besoins et les volontés avec tous types d'acteurs publics locaux comme des conseils généraux, des communes ou communautés de communes, des Pays ou des Parcs naturels. Autant dire la variété et la conséquence du fonds d'étude créé par l'IGPC. Mais la notion de patrimoine étant en perpétuelle évolution, comment les missions de l'IGPC ont-elles évolué et quel impact en a subi la photographie d'Inventaire ?

La photographie est vite devenue l'outil principal de la représentation du patrimoine, et l'IGPC ne va pas passer à côté de cette idée. En effet, réaliser un inventaire exige précision et aptitude à décrire pour être efficace comme le commente Raphaële Bertho:

"Afin de recenser ce patrimoine, l'Inventaire privilégie d'emblée le recours à la photographie associée étroitement avec l'étude scientifique. L'image est ainsi considérée comme un support majeur de description, à égalité avec le texte, et l'administration recrute à cet effet des photographes professionnels. Les clichés doivent situer l'œuvre dans son environnement, montrer l'œuvre dans son ensemble et en isoler les détails significatifs."

Avec cette volonté de représenter l'œuvre dans son environnement et son contexte, le paysage va faire son entrée dans la photographie de l'Inventaire. En effet, une mission doit contenir trois types d'images, qui d'ailleurs parfois peuvent se regrouper en une:

- une image de documentation de l'œuvre (situer l'œuvre dans son espace, montrer sa forme générale, présenter les passages (publics/privés ou intérieur/extérieur) et les détails significatifs).
- une image utile pour la recherche.
- une image pour la diffusion et la valorisation de l'œuvre.



Figure 13 : SANCEY Yves, *Avrigny-Virey, Haute Saône, vue de situation du village*, 1990.

La meilleure couverture documentaire possible d'un objet (au sens d'objet photographique, donc qu'il soit architectural, mobilier ou statuaire) doit donc contenir une représentation allant de l'ensemble vers le détail. L'image de l'édifice dans sa globalité le décrit, mais la photographie de son paysage environnant permet via le contexte de donner encore plus de sens à l'objet patrimonial. L'image ci-contre d'Yves Sancey prise en 1990 lors d'un reportage sur le petit village de Avrigny-Virey dans la Haute-Saône en est un parfait exemple.

L'image dans le contexte de l'étude a pour objet principal le clocher et le village au loin, mais indépendamment elle est une représentation esthétique et construite du paysage local. Thierry Cantalupo, photographe de l'Inventaire depuis 2009 et actuellement en poste au service du Centre-Val de Loire commente :

“L'Inventaire a toujours, grâce à la photographie et uniquement à travers elle, abordé le paysage ! Lorsqu'il s'agit, par exemple, d'élargir un cadrage pour cerner un édifice dans son environnement. Ou lorsqu'il est utile de situer visuellement une étude topographique. Mais l'Inventaire général du patrimoine culturel n'étudie pas le paysage ! Le travail d'Inventaire s'appuie sur une nomenclature précise, un vocabulaire qui assure l'interopérabilité des données sur l'ensemble du territoire national. Hors, il n'existe pas de nomenclature normée permettant de désigner le paysage<sup>146</sup>.”

<sup>146</sup> Voir interview de Thierry Cantalupo le 7 avril 2021 en annexes p.40.

Le paysage à l'Inventaire est devenu au fil du temps un sujet photographique, sans pour autant en être un sujet d'étude à proprement parler. Ignoré aux débuts du service, il s'est imposé petit à petit en tant qu'élément de contexte, un contenant de l'œuvre première analysée. Cependant, l'évolution de la société et de l'aménagement des espaces a nécessité aux différents services de continuer à s'adapter. Denis Couchaux, photographe dans les services d'Inventaire depuis 1975 et proche de la retraite, témoigne de cette évolution :

“Le service a été créé par des historiens de l'art qui ne s'intéressaient à l'architecture que sous son aspect monumental - comme un simple objet. En conséquence, seules les photos verticales des façades, complétées par des détails de modénature ou d'appareillage, les intéressaient. L'arrivée des études thématiques (industriel et maritime), dans les années 1990, ont fait bouger les lignes. Une usine ou un port n'est pas assimilable à un objet, c'est même souvent une sorte de ville qui fonctionne au sein d'un réseau de voies de communication. Cela a conduit à desserrer les cadrages pour montrer l'environnement dans lequel s'inscrivent les bâtiments. L'étude des ensembles urbains du 20<sup>ème</sup> siècle est bien sûr allée dans la même direction. On est donc passé de la photo d'objets architecturaux à celle de paysages urbains, industriels, portuaires... Les paysages dits « naturels » sont encore peu photographiés à l'Inventaire car ils ne sont que rarement des objets d'étude. Cela n'arrive, occasionnellement, qu'en lien avec le bâti étudié<sup>147</sup>.”

L'ouverture à de nouvelles thématiques comme l'industrie ou les espaces de commerces maritimes, couplée à l'évolution des aménagements à la fin du 20<sup>e</sup> siècle sont donc des causes de l'entrée du paysage comme sujet d'étude à l'Inventaire. Les missions de la DATAR ou de l'Observatoire Photographique du Paysage ont aussi constitué un élément déclencheur dans la redécouverte du territoire. Le paysage regroupant un ensemble d'objets patrimoniaux indissociables les uns des autres, il est devenu lui-même un objet d'analyse et d'étude. En effet, c'est dans le cadre du paysage que s'inscrivent les objets d'études classiques de l'Inventaire. L'idée de paysages patrimoniaux peut même être évoquée. Dès lors, ces paysages devaient devenir des sujets d'études pour l'Inventaire qui a dû s'adapter et évoluer en conséquence.

Au début du 21<sup>e</sup> siècle, les services de l'Inventaire vont vivre un grand changement qui va impacter leur fonctionnement et même faire craindre à certain leur

---

<sup>147</sup> Voir interview de Denis Couchaux le 26 mars 2021 en annexes p.53.

disparition. Initialement piloté par la direction générale des Patrimoines au ministère de la Culture, l'Inventaire des monuments et richesses artistiques de la France, qui deviendra Inventaire général du Patrimoine culturel, va subir une décentralisation ayant pour conséquence de confier la gestion des services aux régions du territoire national<sup>148</sup>. Cette réforme a pu poser quelques questions puisque l'IGPC devient la cible des bonnes volontés individuelles de chaque conseil régional comme l'explique Florence Cornilleau dans son étude réalisée à l'époque :

“Si les régions se montrent peu enthousiastes, on peut craindre un désintérêt croissant envers cette mission et une baisse des contributions financières. Ce désintérêt contrarierait alors considérablement le travail des équipes en région. De la même façon, on pourrait également redouter l'excès inverse qui pourrait conduire les responsables régionaux à s'intéresser de plus près à leur patrimoine et à vouloir davantage de résultats plus vite. Le risque serait alors de voir apparaître des détournements divers dans l'application des prescriptions scientifiques ou à d'autres niveaux<sup>149</sup>.”

L'État a répondu à ces questionnements en conservant tout de même un contrôle sur les différents services régionaux “afin de garantir, sur l'ensemble du territoire, la qualité scientifique et technique des opérations d'inventaire et à en assurer la cohérence, la pérennité, l'interopérabilité et l'accessibilité<sup>150</sup>”. Le rôle scientifique de l'Inventaire n'était à ce moment pas remis en question.

Lorsqu'il fut décentralisé, l'Inventaire avait enregistré 8000 images de la Vierge Marie, des milliers de maisons, de manoirs ou de chapelles, 500 hôpitaux, 400 aéroports, 180 places, 7 raffineries ou encore 4 centrales nucléaires<sup>151</sup>. Petit à petit, l'IGPC qui rappelons-le, cherche à documenter et représenter le territoire, est passé de la photographie de l'exceptionnel à la photographie de l'ordinaire, aux fameux *lieux communs* définis par Raphaële Bertho tout en élargissant de plus en plus le cadre des images. Avec l'évolution des paysages, les bâtiments du territoire, peu importe leur style ou leur époque, sont compris par les photographes comme symboliques et

---

<sup>148</sup> L'IGPC est inscrit dans la loi n°2004-809 du 13 août 2004 relative aux libertés et responsabilités locales. URL: [https://www.legifrance.gouv.fr/loda/article\\_lc/LEGIARTI000006399703/](https://www.legifrance.gouv.fr/loda/article_lc/LEGIARTI000006399703/), consulté le 22/05/2021.

<sup>149</sup> Mémoire de Florence Cornilleau sur l'Inventaire paru en 2005, *op. cit.* p.75.

<sup>150</sup> Décret n°2005-835 du 20 juillet 2005 relatif au contrôle scientifique et technique de l'Etat en matière d'inventaire général du patrimoine culturel et au Conseil national de l'inventaire général du patrimoine culturel, URL: [http://www.inventaire.culture.gouv.fr/telechar/decret-2005-835\\_20-07-05\\_CST.pdf](http://www.inventaire.culture.gouv.fr/telechar/decret-2005-835_20-07-05_CST.pdf), consulté le 22/05/2021.

<sup>151</sup> Michel Melot, *Mirabilia, Essai sur l'Inventaire général du patrimoine culturel*, *op. cit.*, p.17.

porteurs d'un héritage historique, donc comme un patrimoine. Les constructions les plus ordinaires finissent par constituer un tissu urbain qui devient un paysage propre à un territoire.

Lors de la journée d'étude *Photographier le territoire* en décembre 2008, organisée par la région d'Île-de-France, Philippe Ayrault, photographe à l'Inventaire de cette même région citait un extrait du document préparatoire concernant les prescriptions photographiques établies par la sous-direction de l'Inventaire en 2004 lors de la décentralisation :

“La photographie désormais ne se limite pas aux édifices isolés, elle s'attache également à montrer des ensembles tels que les villes [...] et un ensemble urbain ne résulte pas de la somme des parties, il possède une dimension supplémentaire qu'il faut saisir.[...] Ces images doivent montrer la profonde imbrication du patrimoine dans le site, suggérer l'accumulation historique des réalisations humaines<sup>152</sup>”.

La représentation paysagère des richesses territoriales ayant vécu un regain d'intérêt avec le succès des grandes missions des années 1980/1990, l'Inventaire ne pouvait donc éviter cette ouverture au paysage plus vaste, que ce soit d'une manière conceptuelle avec les influences esthétiques proposées aux photographes, mais aussi d'une manière politique avec un intérêt nouveau des institutions. Lors de la même journée d'étude, Arlette Auduc, alors cheffe du service Patrimoine et Inventaire de la région IdF expliquait :

“De la photographie d'architecture et d'objets d'art, on est progressivement passé à la photographie de la ville [...], éventuellement du paysage et aujourd'hui du territoire dans son ensemble. De la photographie de l'exceptionnel, qui était celle des premiers temps de l'Inventaire à la photographie de l'ordinaire<sup>153</sup>”.

L'ouverture au paysage patrimonial de l'Inventaire peut donc être vue avant tout comme une décision politique confortée par la décentralisation de 2004, et influencée par les grandes questions écologiques du début de 21<sup>e</sup> siècle, ainsi que les courants photographiques contemporains.

---

<sup>152</sup> Philippe Ayrault dans Arlette Auduc (dir), *Photographier le territoire*, Paris, Collection «Actes de colloque», 2009, p.45.

<sup>153</sup> Arlette Auduc dans Arlette Auduc (dir), *Photographier le territoire*, Paris, Collection «Actes de colloque», 2009, p.172.

### C. Une approche nouvelle au 21<sup>e</sup> siècle: l'exemple de la région Île-de-France

Malgré une volonté de coordination nationale, la décentralisation a vu un certain éclatement dans les méthodes des différents services régionaux. Les rattachements fonctionnels des services chargés de l'IGPC sont variés. Généralement, ils se trouvent dans une direction de la culture ou du patrimoine, mais peuvent aussi parfois dépendre des directions chargées de l'aménagement durable du territoire. Les Régions témoignent ainsi d'une volonté d'associer l'Inventaire à leurs politiques culturelles, celui-ci pouvant apporter bon nombre d'éléments de réponse à certains questionnements dans le domaine des patrimoines via ses études scientifiques, mais aussi d'expérimenter de nouvelles méthodologies ou manière de restituer les études au grand public dans le but de valoriser le territoire. Il intervient ainsi dans des opérations portant sur des thématiques nouvelles comme les lycées<sup>154</sup>, les fleuves et canaux ou encore les aéroports<sup>155</sup>. C'est pourquoi, face à la grande variété des politiques de service possibles indépendamment de chaque région depuis la décentralisation, j'ai décidé de me concentrer pour la suite de cette recherche sur le cas de l'IGPC d'Île-de-France (IdF).

La décentralisation et son déploiement a eu lieu sous le deuxième mandat du président de région Jean-Paul Huchon et avec Arlette Auduc comme cheffe de service de l'Inventaire d'IdF. Contrairement à sa prédécesseur Dominique Hervier, proche d'André Chastel est très attachée aux principes historiques de l'Inventaire, Arlette Auduc va incarner un renouveau plein de dynamisme qui, en plus de stabiliser les effectifs du service, va développer de nouvelles méthodologies. Là où l'image était encore dans les années 1990 sollicitée comme un outil fonctionnel dans le cadre d'analyses ou de documentation<sup>156</sup>, la photographie va petit à petit s'émanciper par rapport au discours scientifique patrimonial et surtout architectural du service. En effet, avec l'intérêt des responsables de l'Inventaire Général pour de nouvelles thématiques, de nouveaux enjeux vont arriver au sein du service pour valoriser le territoire régional. La représentation photographique du paysage est vue comme un bon moyen

---

<sup>154</sup> Un ouvrage sur le sujet a par exemple été publié en 2019, URL: <https://patrimoines.iledefrance.fr/publications/lycees-0>, consulté le 22/05/2021.

<sup>155</sup> Un ouvrage sur le sujet a également été publié en 2020, URL: <https://halldulivre.com/livre/9782362191664-orly-aeroport-des-sixties-inventaire-du-patrimoine/>, consulté le 22/05/2021.

<sup>156</sup> Nicolas Pierrot, "Histoire et images", dans *Hypothèses*, n°5, juillet 2002.

d'illustrer cette politique de valorisation puisque là où la photographie d'architecture isole, le paysage connecte le déconnecté et met en avant les ensembles. Philippe Arbaïzar commente :

“Longtemps le paysage a pu sembler secondaire dans le travail photographique de l'Inventaire alors qu'il représente un de ses éléments importants. Il souligne la diversité du territoire, il évite les stéréotypes : ciel trop bleu, images littérales, cartes postales<sup>157</sup>...”

En effet, les champs d'étude vont s'élargir et la photographie s'inscrire dans le champ de la représentation en plus de celle du document et sa reproduction, proposant ainsi aux conservateurs des réponses plus adaptées aux enjeux territoriaux. Les photographes de l'Inventaire (PI) vont ainsi créer les paysages du territoire par la photographie, mais toujours en gardant un lien avec les études scientifiques.

Vont apparaître à l'IGPC d'IdF les diagnostics. Ils consistent en une synthèse sur un territoire donné regroupant le regard de l'historien, de l'architecte et du paysagiste et offrant ainsi une base de données très riche et illustrée. L'équipe de recherche composée du chercheur et du photographe vont s'intéresser à tous les patrimoines présents sur les territoires définis et les évaluer avec un système d'étoiles (repéré, intéressant, remarquable, exceptionnel, etc) permettant ainsi de repérer rapidement le potentiel patrimonial d'une zone géographique. L'avantage de cette méthode est tout d'abord d'être beaucoup plus complète sur l'ensemble d'un territoire à défaut d'être moins précise sur des œuvres particulières. Là où la méthodologie historique de l'Inventaire provoquait des choix plus ou moins arbitraires quant aux sujets à étudier, les diagnostics permettent de ne rien laisser sous silence en ayant une vision globale, et de parfois avoir d'agréables surprises en découvrant de nouveaux patrimoines. Également, cette méthode est bénéfique en termes de temps. L'obsession de la temporalité des études et l'adhérence entre le rythme de recherche et celui d'action ont toujours été un problème dans les missions d'Inventaire. La décentralisation aura permis aux régions d'adapter leur méthodologie aux contraintes spécifiques du territoire. Jusqu'en 2015, l'IGPC d'IdF va donc appliquer en fonction des cas d'études les deux méthodes. La méthode plus classique d'Inventaire

---

<sup>157</sup> Philippe Arbaïzar, *Photographier le patrimoine*, [non publié], 2005, *op. cit.* p.35.

topologique pour des zones urbaines complexes par exemple, et le diagnostic pour des territoires plus vastes nécessitant une vision globale.

La photographie documentaire de l'Inventaire est alors très utilisée par l'administration dans sa politique. Stéphane Asseline, photographe au service d'IdF nuance tout de même: "Ceci est plutôt à mettre en relation avec le rôle de la photographie dans notre société et dans la com'<sup>158</sup>". En plus des évolutions du territoire et de la notion de patrimoine, l'aspect de communication politique au travers des commandes régionales depuis la décentralisation de l'Inventaire viendrait nourrir les actions du service. Mais le statut de la photographie d'Inventaire changerait-il alors ? Laurent Kruszyk fait partie de l'IGPC d'IdF depuis 2004, il est le dernier arrivé des trois photographes du service.

"La photographie, en général, a le vent en poupe : multiplication des expositions et autres festivals, publications très nombreuses. Dans ce contexte, la photographie documentaire plaît aux élus qui peuvent l'utiliser pour faire découvrir leur territoire et leurs habitants. Les missions photographiques se sont multipliées depuis la mission de la Datar ! Mais ce sont toutes des missions confiées à des photographes auteurs. Les observatoires photographiques du paysage en sont un bel exemple. Même si la ressource interne existe en photographies dans les collectivités, elle n'est presque jamais utilisée. Les élus pensent qu'un photographe auteur assurera mieux cette mission de recherche tout autant qu'artistique<sup>159</sup>."

Historiquement en effet, le photographe n'était qualifié que d'opérateur qui applique un protocole (nous y reviendrons par la suite), mais avec la décentralisation, les nouvelles méthodes et l'intérêt de plus en plus grands pour les paysages, qu'ils soient urbains ou non, l'Inventaire d'IdF a vu évoluer le statut de ses images et les photographes ont vu leurs missions et créations varier. Ceci d'autant plus après le changement de présidence en 2015 et l'arrivée à la tête du service de Julie Corteville. Les missions classiques d'Inventaire ont continué mais ne sont plus majoritaires, et d'autres pratiques mettant en avant la photographie se sont créées en remplacement des diagnostics. La "photographie de territoire" par exemple consiste en l'exploration d'un territoire par le photographe, accompagné du chercheur, avec qui les échanges permettent une représentation photographique beaucoup plus libre et moins normée que la méthode classique. Une variante nommée "carte blanche" est également

---

<sup>158</sup> Voir interview de Stéphane Asseline le 19 mars 2021 en annexes p.6.

<sup>159</sup> Voir interview de Laurent Kruszyk le 31 mars 2021 en annexes p.78.

instaurée avant son départ par Arlette Auduc et propose elle une autonomie et une liberté totale des photographes. Enfin, un dernier point est venu s'ajouter dans les missions d'Inventaire depuis l'intronisation comme présidente de région de Valérie Péresse: la création du label du patrimoine d'intérêt régional. Ce label vise à faire protéger des bâtis franciliens dont la valeur patrimoniale présente un réel intérêt pour la région et permettant ainsi de renforcer l'attractivité touristique de la région. Gérées par le service, la plupart des images pour ces dossiers de labellisation sont donc réalisées par les PI, devenant des images de communication plus que de documentation.

La montée en puissance de cette vision plus événementielle et valorisante du patrimoine territorial régional a donc eu des conséquences importantes sur le fonctionnement de l'IGPC mais aussi et surtout sur l'usage de la photographie. Philippe Ayrault disait d'ailleurs en 2008 "avant, on travaillait pour l'avenir. Aujourd'hui, on travaille pour le présent<sup>160</sup>." L'Inventaire Général réalise désormais à la fois des opérations traditionnelles au long court, mais aussi des missions plus ponctuelles dites d'urgence. La question du statut de l'image d'Inventaire et du rôle du photographe n'a donc jamais été autant d'actualité. Peut-on encore considérer les images d'Inventaire comme de simples documents ? Le PI doit-il appliquer clairement un protocole scientifique et suivre les volontés du chercheur ? Quelles adaptations ont pu avoir lieu avec l'ouverture au paysage ?

---

<sup>160</sup> Philippe Ayrault dans Arlette Auduc (dir), *Photographier le territoire, op.cit.*, p.91.

### 3. Un document photographique comme outil scientifique.

#### A. L'importance du tandem chercheur/photographe.

Dès sa création, l'Inventaire a pris le parti d'associer l'étude scientifique et la photographie comme support majeur de la description à égalité avec le texte. La commission nationale chargée de l'établissement et la réalisation de l'Inventaire dans les années 1960 est divisée en plusieurs groupes de travail parmi lesquels le groupe méthodologie. S'y trouvait le sous-groupe photographie qui a été chargé d'établir des livrets de prescriptions techniques pour la bonne réalisation de l'Inventaire et une homogénéité du travail. Le *livret n°5 des prescriptions techniques*<sup>161</sup> paru en 1968 est celui qui apporte le plus d'informations concernant la photographie. L'une de ses premières évocations est l'importance de la bonne coopération entre l'opérateur et le prospecteur. Ce dernier, qu'on appellera plus souvent chercheur ou conservateur est donc mis sur un pied d'égalité avec le photographe, qualifié à l'époque de simple opérateur technique qui ne proposerait donc aucune sensibilité personnelle. C'est donc, dans les missions d'Inventaire classiques, le chercheur qui dirige la campagne de recherche sur le terrain et "passe commande" en direct au photographe des documents dont il a besoin pour son étude. Le duo doit chercher ensemble ce qui pourra devenir patrimoine. Nicolas Pierrot, chercheur spécialisé dans le patrimoine industriel au service de l'IGPC d'IdF commente d'ailleurs :

"C'est donc à priori le couple chercheur-photographe qui est à l'origine de la photographie, qui d'ailleurs n'est jamais, pour l'institution, pensée sans légende, sans discours<sup>162</sup>."

Car en effet, avec cette collaboration entre les deux spécialistes, la photographie devient égalitaire avec le texte dans les dossiers d'études qui seront publiés, véritable finalité de l'Inventaire. L'image, initialement utilisée pour prouver scientifiquement l'analyse d'un conservateur, va finir via le travail du photographe et des angles de vue nouveaux ou particuliers, par obtenir un rôle explicatif et descriptif de l'œuvre. Dans cette idée, le *livret n°1* paru en 1968 précise :

---

<sup>161</sup> Les livrets de prescriptions sont encore aujourd'hui accessibles sur le site national de l'Inventaire. URL du livret n°5: <http://www.inventaire.culture.gouv.fr/telechar/LivretPrescriptionsTechniques5.pdf>, consulté le 22/05/2021.

<sup>162</sup> Stéphane Asseline, Philippe Ayrault et Nicolas Pierrot, « De l'objet photographié à la photographie de l'objet : photographier le patrimoine », dans *La région parisienne, Territoire et cultures*, Drac Île-de-France/RATP/Conseil général de la Seine-Saint-Denis, N° 11, 2004-2005, p. 23-34.

“Par ailleurs, les documents graphiques et photographiques recueillis en cours d’enquête ne seront pleinement utilisables que s’ils sont accompagnés de commentaires les éclairant ou les complétant<sup>163</sup>.”

Mais le livret évoque tout de même une nuance :

“la désignation littérale doit éviter de faire double emploi avec l’ensemble de la documentation graphique et photographique, mais au contraire la compléter et l’expliquer<sup>164</sup>.”

Les images et les textes doivent donc être égalitaires dans le nombre au sein du dossier mais surtout complémentaires dans leur propos, d’où le fait d’utiliser le terme de tandem<sup>165</sup> pour qualifier cette association, le photographe et le chercheur sont liés l’un à l’autre pour créer une étude commune. Les images ne peuvent pas toujours tout décrire seules, et à l’inverse dans certains cas seront plus efficaces et représentatives qu’un texte de plusieurs lignes ou ayant un vocabulaire ambigu. Les photographes doivent donc produire un travail riche en détails et utiliser un matériel adéquat, d’où la nécessité de photographes professionnels et expérimentés au sein des services. De même, ils doivent mettre de côté toute volonté de propos plus personnels sur le sujet. Stéphane Asseline, photographe à l’IGPC d’IdF explique d’ailleurs que l’utilisation de la photographie à l’Inventaire implique “une réelle compréhension par le photographe du travail du chercheur<sup>166</sup>” pour faire adhérer son image au discours de recherche.

L’importance de ce duo se ressent également dans le choix du sujet photographié. Là où dans un cadre artistique le photographe choisirait lui-même son sujet, c’est ici le chercheur qui en décide. L’apparition tardive de la photographie paysagère en tant que telle au sein de l’Inventaire, associée aux intérêts politiques déjà mentionnés et de l’évolution du territoire peut en être une conséquence. Pour Stéphane Asseline, l’arrivée du paysage à l’Inventaire “est liée à l’évolution du regard des chercheurs. [Car il] ne [faut] jamais oublier que la photo fait mémoire du regard posé avant de faire mémoire du sujet photographié<sup>167</sup>”. Cette déclaration sous-entend

---

<sup>163</sup> Les livrets de prescriptions sont encore aujourd’hui accessibles sur le site national de l’Inventaire. URL du livret n°1: <http://www.inventaire.culture.gouv.fr/telechar/LivretPrescriptionsTechniques1.pdf> , consulté le 22/05/2021.

<sup>164</sup> *Ibid*, p25.

<sup>165</sup> Définition du site internet Larousse.fr,

URL: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/tandem/76564> , consulté le 22/05/2021.

<sup>166</sup> Stéphane Asseline, Philippe Ayrault et Nicolas Pierrot, *De l’objet photographié à la photographie de l’objet, Photographier le patrimoine, op. cit.* , p.3.

<sup>167</sup> Interview Stéphane Asseline, *op. cit.*

que la photographie encore une fois n'est qu'une illustration d'un questionnement et d'une analyse sur un sujet étudié. Adrienne Barroche et Laurent Kruszyk, deux photographes de l'Inventaire (PI) émettent eux une hypothèse concernant l'arrivée tardive du paysage dans les études d'Inventaire. Pour la première, plus que l'élargissement de la notion de patrimoine au territoire, le statut des chercheurs peut poser problème :

“La notion de patrimoine s'élargissant progressivement, l'objet photographié se diversifie. Je ne parlerais pas vraiment d'un tournant, juste d'un élargissement. Il me semble que cela ne désarçonne pas spécialement les photographes de l'Inventaire, au contraire ! Aux façades de maisons, aux vues d'églises et de leurs objets, aux vues d'usines désaffectées s'ajoutent des photos de paysages, de réseaux et d'ensembles urbains. Le cadre s'élargit, l'architecture étudiée est montrée dans son environnement. Pour les photographes c'est plutôt une bonne évolution qui ne pose pas de difficulté. Pour les chercheurs, c'est peut-être plus compliqué parfois car même généraliste, un historien de l'art ou de l'architecture n'est pas forcément formé et armé à l'analyse et à la prise en compte du patrimoine paysager dans le cadre d'une étude d'inventaire<sup>168</sup>.”

Le photographe d'IdF évoque lui une ouverture vers d'autres collaborations depuis la décentralisation :

“Les chercheurs étaient tous issus d'une formation en histoire de l'art. Très peu avaient une formation d'urbaniste et encore moins de paysagiste ! La demande aux photographes était donc très faible. Aujourd'hui, nous travaillons de plus en plus avec des équipes pluridisciplinaires qui peuvent être extérieures à l'Inventaire. Je pense notamment aux CAUE qui comptent quelques paysagistes en leur sein. Pour moi, la passerelle s'est ainsi faite<sup>169</sup>.”

Car la décentralisation justement, et les nouvelles méthodes élaborées ces quinze dernières années, notamment dans le de l'IGPC d'IdF ont pu avoir pour bénéfice une ouverture vers de nouveaux partenaires locaux spécialisés sur certains thèmes et ainsi permettre des études nouvelles dans lesquelles certains chercheurs pouvaient craindre de se lancer. Le cas des CAUE (Conseils d'architecture, d'urbanisme et de l'environnement) et ses paysagistes en est un parfait exemple pour l'ouverture de l'Inventaire à la photographie paysagère. Et même si la méthode des diagnostics a pu faire croire à un moment donné que cette relation particulière avec les chercheurs/spécialistes allait disparaître du fait de la grande autonomie des

---

<sup>168</sup> Interview d'Adrienne Barroche le 31 mars 2021 mais sans accord de diffusion en annexes.

<sup>169</sup> Interview Laurent Kruszyk, *op. cit.*

photographes et surtout de l'aspect plus généraliste des sujets photographiés, l'inverse s'est finalement produit. Que ce soit dans les missions classiques d'Inventaire, ou même dans le cadre des "photographies de territoires" plus récentes et moins normées scientifiquement, les photographes préfèrent encore aujourd'hui en majorité être accompagnés sur le terrain par leurs collègues de recherche. Tout d'abord car ces derniers peuvent être utiles d'une manière logistique en aidant à porter du matériel ou en faisant la circulation sur un point de vue en bord de route par exemple, mais aussi et surtout car ils apportent un regard complémentaire dans la réflexion. Effectivement, là où le chercheur passait commande de documents pour s'approprier l'œuvre dans son étude, le photographe peut maintenant lui-même de plus en plus décider du sujet à photographier sur un territoire donné, ou tout au moins faire une proposition. Et le conservateur pourra alors, notamment dans le cadre de photographie de paysage, observer le sujet choisi avec lui et mettre en lumière par ses connaissances des détails que le photographe n'aurait pu voir seul. Les images d'Inventaire peuvent donc être considérées d'une certaine manière et dans bon nombre de cas comme des œuvres à quatre yeux. Une phrase du dernier livret de prescriptions paru en 2001 résume d'ailleurs bien cette complémentarité des compétences :

"Le chercheur et le photographe doivent constamment convenir du meilleur choix à faire pour chaque prise de vue sachant que le chercheur doit exprimer sa demande d'information visible sur la photo, mais que le photographe est dans tous les cas, le spécialiste de l'image, et qu'il lui assurera toute sa compétence et en gardera la propriété artistique."

La relation chercheur/photographe a donc évolué au fil du temps en s'adaptant aux demandes et besoins des études de l'Inventaire. Le photographe est passé de simple opérateur à source de propositions pour le chercheur grâce à son regard technique et sa sensibilité artistique. Le tout restant bien-sûr dans une démarche scientifique et normée. Mais justement, comment a évolué ce fameux protocole de l'Inventaire ?

#### B. Le protocole de l'Inventaire comme gage scientifique.

En 2008 l'IGPC d'IdF a organisé une table ronde sur le thème de la photographie de territoire. Michel Melot y déclarait que "le photographe de l'Inventaire s'adresse à la collectivité au nom d'un service et pas en son propre nom comme un

artiste. Il doit respecter des règles<sup>170</sup>.” En effet, il faut garder à l’esprit que la photographie n’est en aucun cas la finalité de l’Inventaire. Elle permet avant tout de rassembler des œuvres pour les confronter, ou des “morceaux” de territoire pour créer ensemble des représentations paysagères. Pour obtenir des documents cohérents et répondant à la demande scientifique des chercheurs, le service avait tout intérêt à établir des règles de prises de vue systématiques que les photographes devaient suivre de manière rigoureuse. C’est ainsi que les premiers livrets de prescriptions mentionnés précédemment sont apparus à la fin des années 1960, élaborés par le groupe de travail “photographie” de la Commission Nationale. Paradoxalement, il est intéressant de constater qu’aucun des douze membres de ce groupe n’était photographe<sup>171</sup>. Trois grandes règles de prises de vue apparaissent dans le *livret n°5* de 1968<sup>172</sup> :

-”les photographies d’ensemble seront prises le plus souvent du point de vue naturel”, y comprendre de manière frontale à hauteur d’œil.

-”les photographies d’un édifice seront cadrées de manière à obtenir une élévation entière en perspective axiale, ceci pour obtenir une orthographie aussi exacte que possible”, sous-entendu d’avoir des perspectives aussi droites que possible. A noter tout de même que l’ambiguïté du terme orthographie peut laisser perplexe.

-”l’opérateur travaillera autant que possible à la lumière du jour. La pose étant toujours préférable aux éclairages artificiels”.

Le photographe (qui est encore une fois ici qualifié d’opérateur) devait donc initialement se contenter de règles assez floues mais la méthodologie s’est étoffée au fil des années, notamment en essayant de s’adapter le plus possible aux différents cas que rencontrent les PI. Par exemple, la vue de face a souvent été complétée par des vues de côté pour les œuvres en trois dimensions. Une vue d’angle s’est

---

<sup>170</sup> Michel Melot dans Arlette Auduc (dir), *Photographier le territoire*, *op.cit.*, p.24.

<sup>171</sup> Les membres du groupe étaient Mr Chastel, Mr Baudot, le Général de Cosse-Brissac, Mr Crodecki, Mr Laclavère, Mr Paquet, Mr Planchenaut, Mr Salet, Mr Tasalen et Mr Valéru-Radot auxquels s’ajoutent tout de même deux spécialistes de l’image à savoir le chef du service microphotographie des archives de France Christian Gut et Mlle Vlnsot, cheffe administrative des archives photographiques de la direction de l’architecture.

<sup>172</sup> Livret de prescriptions n°5, *op. cit.* p. 9.

également avérée utile pour représenter le volume global. Le trépied s'est également avéré nécessaire pour valoriser la pose et aider le photographe à prendre son temps face au sujet. Mais ces améliorations sont survenues suite à des retours d'expérience sur le terrain des PI. Peut-on vraiment parler de protocole de l'Inventaire ?

Le terme protocole vient du grec *protocollum* et signifie littéralement "ce qui est ciblé en premier<sup>173</sup>". Son but est de transformer des contraintes en mode opératoire pour offrir une homogénéité au résultat, son apparence de systématisme et de rigueur pouvant séduire dans une recherche scientifique. Bertrand Drapier, PI de la région Grand-Est trouve son intérêt d'ailleurs "logique pour une unité nationale<sup>174</sup>". Son collègue de région Gilles André se questionne plus sur l'idée d'un véritable protocole d'Inventaire :

"A ma connaissance, il n'y a pas de protocole clairement établi pour la prise de vue, je pense qu'il existe plus des conventions plus ou moins partagées par la communauté des photographes et des chercheurs. [...] Il existe cependant dans les archives un document publié en 1968 du type "livret de prescriptions" qui précise quelques principes de prise de vue mais ce document ne m'a jamais été présenté comme la référence<sup>175</sup>."

Les premiers livrets auraient alors fini par être oubliés et le protocole ne serait finalement que des habitudes accumulées au fil des années. Adrienne Barroche confirme cette idée de conventions qu'elle présente sous forme de contraintes à accepter par le photographe :

"Je trouve le mot "protocole" un peu fort, je dirais simplement qu'il s'agit d'une commande photographique à laquelle le photographe doit répondre au mieux. Comme dans tout travail de commande, il y a des contraintes en effet, mais dans la mesure où les finalités de ces "règles" sont comprises (et acceptées) par le photographe, les contraintes font partie du travail et ne pèsent pas plus que de raison sur la façon de travailler du photographe. Il me semble qu'un photographe de l'Inventaire se doit de prendre ces contraintes comme des éléments constitutifs de son travail, des "instructions" à respecter<sup>176</sup>".

---

<sup>173</sup> Définition du site internet Larousse.fr,

URL: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/protocole/64577>, consulté le 22/05/2021.

<sup>174</sup> Voir interview de Bertrand Drapier le 7 avril 2021 en annexes p.66.

<sup>175</sup> Interview de Gilles André le 20 avril 2021 mais sans accord de diffusion en annexes.

<sup>176</sup> Interview d'Adrienne Barroche *op. cit.*

Laurent Kruszyk évoque même une certaine “tradition visuelle [...] issue de la photo d’architecture qui distingue, à [s]on sens, le professionnel de l’amateur<sup>177</sup>.”

Ce protocole, ou plutôt cette tradition méthodologique peut-elle dès lors être vue comme une contrainte pour les photographes alors qu’on leur demande aujourd’hui de plus en plus d’apporter un regard sur les œuvres qu’ils photographient ? “Le PI réalise un travail de commande. Il se doit de répondre à cette commande avant de pouvoir exprimer une sensibilité personnelle<sup>178</sup>” répond Manuel de Rugy de l’Inventaire de Normandie. Plusieurs PI interrogés estiment que malgré l’importance de la collaboration étroite avec les chercheurs, le fait de travailler dans le cadre d’une étude réalisée par d’autres personnes, leur travail est une simple réponse à une commande à laquelle il faut se “conformer sinon, il vaut mieux changer de travail<sup>179</sup>.” Denis Couchaux résume bien ce constat :

“Le PI fait un travail d’illustration au service d’une étude qui lui est extérieure. Même s’il n’est pas satisfait du sujet ou des possibilités de cadrage ou de lumière, il doit faire la photo qu’on lui demande pour illustrer l’étude du chercheur. Ce que l’on attend des PI relève d’un travail technique. Tant mieux si l’on peut y introduire ça et là un regard un peu personnel<sup>180</sup>.”

Jérôme Mongreville, qui travaille au sein des services de l’Inventaire depuis 1983 évoque tout de même une grande évolution ces dernières années quant à la liberté des photographes vis-à-vis des contraintes.

“[...] au fil des années, les choses ont bien évolué. Par exemple, au début de “l’Inventaire” une statue devait être photographiée sur fond de face,  $\frac{3}{4}$  gauche, de  $\frac{3}{4}$  droite sans ombres afin de voir les détails dans les plus. Les images étaient plates et sans esthétisme. Maintenant chacun peut y laisser sa “signature”, proposer des cadrages, des éclairages, etc<sup>181</sup>...”

Les contraintes seraient donc plutôt vues par les PI comme des cadres de travail dans lesquels ils pourraient répondre à la commande en apportant leur sensibilité au travail<sup>182</sup>, comme “une ligne, dont on peut s’éloigner de temps en temps mais une ligne qui a fait ses preuves<sup>183</sup>”, et où “incontestablement comme tout auteur,

---

<sup>177</sup> Interview de Laurent Kruszyk *op. cit.*

<sup>178</sup> Voir interview de Manuel de Rugy le 9 avril 2021 en annexes p.123.

<sup>179</sup> Interview de Stéphane Asseline *op. cit.*

<sup>180</sup> Interview de Denis Couchaux *op. cit.*

<sup>181</sup> Voir interview de Jérôme Mongreville le 29 mars 2021 en annexes p.102.

<sup>182</sup> Voir interview de Amélie Boyer le 2 avril 2021 en annexes p.31.

<sup>183</sup> Interview de Laurent Kruszyk *op. cit.*

chacun a une sensibilité, un caractère et donc un style<sup>184</sup>. Vanessa Lamorlette, photographe du service d'Inventaire de la région Centre-Val de Loire définit ainsi le travail du photographe :

“Le travail du photographe sera de montrer de la meilleure façon l'objet, en respectant les prescriptions (qui ne sont autres que celles d'un travail documentaire) et en les associant avec le contexte (les vues axiales impossibles, le choix d'une belle lumière qui ne gêne pas la lisibilité de l'objet mais concourt aussi à sa valorisation...)”<sup>185</sup>.

En 2004, le conservateur Philippe Arbaïzar a pour projet de proposer un nouveau livret de prescriptions définissant les objectifs nouveaux de la photographie d'Inventaire tout en définissant une nouvelle méthodologie sur la mise en avant de l'imbrication du patrimoine dans le paysage, de l'utilisation de la lumière très importante, mais aussi de la variété des points de vue descriptifs. Malheureusement, du fait en partie de la décentralisation, ce projet ne sera jamais publié malgré sa connaissance par bon nombre des PI et aucun ouvrage de prescriptions officielles n'est depuis paru au niveau national. La méthode Inventaire reste donc finalement basée essentiellement sur des conseils et sur une tradition plus qu'un protocole clair, précis et obligatoire. Aucune règle n'est fixée et le PI, qui peut être considéré comme un photographe généraliste du fait des situations variées qu'il rencontre, doit savoir s'adapter en gardant à l'esprit le contexte de l'Inventaire et le besoin commanditaire de l'étude scientifique. “Se sont greffées [...] d'autres contraintes, tacites, non clairement formalisées mais puissantes et généralisées, celles de la valorisation et surtout de la communication: imposition du ciel bleu, de belles lumières, pour des mises en valeur parfois complaisantes des bâtiments, souvent en vue de dispositifs ou de labellisation”<sup>186</sup>. L'interprétation du photographe y est grande et par conséquent sa subjectivité également. D'ailleurs, Arbaïzar écrivait dans son projet de livret que le dossier d'étude “est le lieu où se constitue le regard photographique sur le patrimoine”<sup>187</sup>. Dès lors, malgré la décentralisation et avec l'arrivée des nouvelles thématiques d'études à l'Inventaire, comment les photographes appliquent ce sens de l'interprétation et ces traditions de prises de vue ?

---

<sup>184</sup> Interview de Bertrand Drapier *op. cit.*

<sup>185</sup> Voir interview de Vanessa Lamorlette le 19 avril 2021 en annexes p.92.

<sup>186</sup> Interview de Philippe Ayrault, *op. cit.*

<sup>187</sup> Philippe Arbaïzar, *Photographier le patrimoine*, [non publié], 2005, *op. cit.* p.60.

Aujourd'hui, de plus en plus de missions de l'Inventaire consiste en la réalisation "de véritables histoires territoriales et urbaines pour lesquelles la photographie doit être aussi une clé d'interprétation<sup>188</sup>." Encore plus, l'interprétation du photographe gagne de la place sur l'objectivité initiale du document et les niveaux de lectures vont se multiplier dans les images. En effet, comme l'explique l'ancienne cheffe de service de l'IGPC d'IdF :

"La question du territoire oblige à concevoir différemment la photographie: il faut multiplier les points de vue, montrer comment s'imbrique les chronologies, s'organisent les différentes strates de temps, relier les pleins et les vides, bref, donner un sens , ordonner ce qui parfois semble relever du chaos<sup>189</sup>."

L'ouverture à la photographie de paysage par l'Inventaire implique donc bien ici plus que dans des missions plus classiques le besoin d'interprétation et donc de subjectivité, toujours en restant dans le cadre d'une photographie documentaire et de commande. Mais les traditions d'Inventaire et le protocole tacite peuvent-ils tout de même s'y appliquer ? Pour Laurent Kruszyk, les choses changent peu :

"La photographie du paysage diffère peu de celle de l'architecture. J'apporte le même soin, la même rigueur à la recherche du point de vue et de la lumière. En cela, le repérage, l'orientation sont essentiels qu'il soit physique ou virtuel. Je pense qu'il reste une certaine pratique inventaire dans mes photos, toujours le *style documentaire* et des photographies volontairement non spectaculaires (un paysage vernaculaire, local et modeste donc) qui permettent de rentrer doucement dans l'image l'air de rien ... et de se poser pour l'observer<sup>190</sup>."

En revanche son collègue à l'IGPC d'IdF Philippe Ayrault nuance plus :

"Oui [le protocole d'Inventaire peut toujours s'appliquer] dans le sens où nous sommes toujours dans la photo documentaire. Non, dans le sens où notre vocabulaire photographique vient de l'architecture, et qu'il est inopérant ici. Il faut donc repartir sur de nouvelles bases, s'imprégner d'une histoire des formes de la photographie de paysage, et inventer un nouveau vocabulaire (une nouvelle langue)<sup>191</sup>."

---

<sup>188</sup> Philippe Ayrault, *Pour un inventaire professionnel du patrimoine, le tandem Chercheur-Photographe*, essai non publié, Paris, 2016, p2.

<sup>189</sup> Arlette Auduc dans Jean-Philippe Garric, François Queyrel, Raphaële Bertho (dir), *Patrimoine photographié, patrimoine photographique*, Paris, *op. cit.* p. 7.

<sup>190</sup> Voir en annexes les réponses de Laurent Kruszyk au questionnaire créé pour cette recherche.

<sup>191</sup> Voir en annexes les réponses de Philippe Ayrault au questionnaire créé pour cette recherche.

Plus que la subjectivité laissée au photographe vis-à-vis du protocole, ce serait donc le vocabulaire défini et employé par les équipes d'Inventaire qui pourrait permettre à la photographie paysagère de confirmer l'aspect documentaire et scientifique de ces nouvelles études. Les disciplines scientifiques possèdent souvent un vocabulaire stable basé sur des données objectives et quantifiables. Pour le domaine du paysage qui ne révèle justement pas de la science mais d'une interprétation, d'une perception, établir un vocabulaire devient dès lors plus délicat.

En 2012, lors de journées d'échanges organisées sur le thème des paysages culturels dans le cadre des missions d'Inventaire général<sup>192</sup>, le paysagiste Alain Freytet proposait l'établissement de familles de paysages par échelle, mais ces idées sont restées au stade de propositions. Il présentait ainsi :

- les ensembles de paysages dont les limites sont déterminées par un sentiment d'appartenance à un "pays" et dont l'échelle peut varier autour de la dizaine de kilomètres.

- les unités paysagères qui se définissent par un qualificatif d'ordre géographique (vallée, plateau, coteau, golfe...) ayant une échelle aux alentours du kilomètre.

- les sites centrés sur un motif emblématique et souvent privilégiés de plusieurs centaines de mètres.

- les lieux qui sont des espaces restreints de quelques dizaines de mètres et que l'on peut appréhender en quelques pas avec tous les sens.

Finalement aujourd'hui, plus qu'un protocole, c'est avant tout une tradition de prise de vue et un contexte imposé par le cadre de recherche et de commande scientifique qui fait de la photographie d'Inventaire des documents. D'abord très axés sur les prescriptions initiales consacrées à l'architecture et aux objets, les photographes ont dû au fil du temps savoir s'adapter et s'ouvrir aux nouvelles thématiques des études du service qui demandaient une nouvelle approche. Le

---

<sup>192</sup> Le compte-rendu de ces journées est consultable en ligne, URL: [http://www.inventaire.culture.gouv.fr/pdf\\_actu/paysages\\_culturels\\_MIGPC\\_Villefavard\\_2012.pdf](http://www.inventaire.culture.gouv.fr/pdf_actu/paysages_culturels_MIGPC_Villefavard_2012.pdf), consulté le 22/05/2021.

paysage, même s'il est composé de bâtis, et restant un construit mental depuis une perception territoriale ne pouvait alors échapper au besoin de subjectivité apporté par les photographes. Les nouvelles initiatives de l'IGPC d'IdF comme les cartes blanches ou photographies de territoire déjà présentés vont d'ailleurs dans ce sens. Mais par leurs habitudes et leur conscience de l'utilité de leurs images dans la finalité de la mission d'Inventaire, les PI savent s'adapter et proposer des œuvres documentaires. Il n'y a donc aujourd'hui plus aucune méthodologie définie clairement pour la photographie paysagère et l'expérimentation reste toujours de mise. D'ailleurs, plusieurs photographes sont ouverts à l'idée d'utiliser également de nouveaux médias comme la vidéo ou le son pour documenter les études d'Inventaire<sup>193</sup> mais s'interrogent tout de même de ce fait sur les compétences nécessaires dans ce cas. D'autres sont plus ouverts ou favorisent la collaboration. Par exemple Laurent Kruszyk réalise actuellement dans le cadre de son travail d'Inventaire et en partenariat avec le CAUE des Yvelines un OPP sur le territoire du GPSEO (Grand Paris Seine et Oise) dont l'objectif est de définir une identité paysagère du territoire. Dans ce but, il travaille avec un paysagiste vidéaste qui en parallèle de ces photographies collecte son et images animées pour une restitution nouvelles et originales plus adaptées au territoire<sup>194</sup>. Est-ce donc là la solution et la méthode à entreprendre ? Comme le résume finalement bien Denis Couchaux: "Il n'existe pas de solution toute faite<sup>195</sup>." et le vrai protocole de l'Inventaire et ce qui en fait sa force sont finalement là. Savoir s'adapter à chaque situation précise avec toujours comme objectif final la valorisation du patrimoine, quel que soit son type.

### C. Utiliser l'OPP à l'Inventaire.

L'Observatoire Photographique du Paysage est un outil créé par le ministère de l'Environnement pour permettre, en s'appuyant sur des documents photographiques, d'orienter les décisions de pouvoirs publics afin de pallier la dégradation des paysages. Pour rappel, son objectif est de démontrer l'évolution des paysages en établissant des itinéraires de prises de vue avec un protocole précis dans le but d'envisager une reconduction régulière à quelques années d'intervalle. Le photographe qui l'applique ne peut donc apporter quasiment aucun regard personnel

---

<sup>193</sup> Interviews de Bertrand Drapier, Thierry Cantalupo ou Adrienne Barroche, *op. cit.*

<sup>194</sup> Interview de Laurent Kruszyk, *op. cit.*

<sup>195</sup> Interview de Denis Couchaux, *op. cit.*

sur le sujet une fois celui-ci défini comme le commente Stéphane Asseline, PI d'IdF : “[Les OPP] ne permettent pas une écriture photographique<sup>196</sup>.”

Cet exercice, très documentaire et scientifique, nécessitant des chercheurs et des photographes, pourrait-il donc être utilisé régulièrement à l'Inventaire pour répondre aux études sur le paysage ? Manuel De Ruggy a réalisé en 2018 un OPP pour l'Inventaire de la région Normandie sur les plages du débarquement dont la première reconduction est prévue pour l'été 2021. Pour lui, “l'intérêt est pour la collectivité. L'OPP est une démarche qui a sa propre méthode, l'Inventaire une autre<sup>197</sup>.” L'OPP ne pourrait être considéré que comme complément d'étude aux enquêtes de l'Inventaire plutôt que comme méthode principale. Le photographe ajoute : “Inventaire et OPP ont chacun des méthodes différentes qui impliquent des regards différents. Le but recherché et l'objet regardé n'est pas le même. Les deux coexistent<sup>198</sup>.” Laurent Kruszyk réalise en ce moment même pour l'Inventaire d'IdF en partenariat avec le CAUE des Yvelines un OPP sur la vallée de la Seine. Pour lui, “l'étude par la photographie du paysage ne passe pas forcément par un OPP qui est un objet très spécifique<sup>199</sup>”, notamment du fait de la reconduction qui “est une pratique très lourde à pérenniser dans un temps long<sup>200</sup>.” L'organisation d'un OPP serait donc trop lourde à gérer pour le service d'Inventaire dans la durée si cette pratique était appliquée à toutes les études paysagères. Denis Couchaux évoque clairement d'ailleurs que “les OPP ne feraient que renforcer les lourdeurs administratives de l'Inventaire<sup>201</sup>.”

La reconduction et la temporalité de la mission freineraient donc l'usage de l'OPP à l'Inventaire et irait à l'encontre de la philosophie de l'Inventaire selon Manuel de Ruggy, car en théorie, celui-ci ne passe qu'une seule fois pour étudier un patrimoine ou un site là où l'OPP doit exister au travers d'un séquençage de plusieurs vues par point<sup>202</sup>. Denis Couchaux va plus loin en prenant un exemple :

---

<sup>196</sup> Interview de Stéphane Asseline, *op. cit.*

<sup>197</sup> Interview de Manuel de Ruggy, *op. cit.*

<sup>198</sup> *Ibid.*

<sup>199</sup> Interview de Laurent Kruszyk, *op. cit.*

<sup>200</sup> *Ibid.*

<sup>201</sup> Interview de Denis Couchaux, *op. cit.*

<sup>202</sup> Interview de Manuel de Ruggy, *op. cit.*

“Personnellement, je pense que les OPP ont très peu d’intérêt. L’exemple choisi dans l’exposition Paysages Français à la BNF le montre clairement: 8 étapes où quasiment rien ne change et 8 étapes où la vue est bouchée par la construction d’un pavillon. Ce n’est pas que photographier un paysage à intervalles réguliers ne soit pas intéressant. Au contraire. Mais ce qui fait l’intérêt d’une photo, c’est le regard du photographe qui, dans une circonstance donnée, est capable de trouver les meilleurs paramètres de prise de vue pour exprimer son propos. Six mois ou un an après le choix d’un point de vue, ces paramètres ont changé. Il faut donc improviser. Inventer. Et être capable, en dehors de tout cahier des charges rigide, de se dire que la photo est, soit devenue inutile, soit nécessite de se déplacer de quelques mètres ou plus pour rendre compte de l’évolution du paysage<sup>203</sup>.”

Encore une fois, la faculté d’adaptation du PI et son sens de l’observation du patrimoine sont mis en avant. Laurent Kruszyk propose lui d’utiliser une temporalité plus adaptée à l’Inventaire :

“Je pense qu’il vaut mieux étudier le paysage en même temps que l’on étudie le bâti par exemple. Cela me semble indissociable et peut donc s’ajouter à une étude d’Inventaire classique dans la même temporalité<sup>204</sup>.”

Mais dans ce cas, si les OPP nécessitent des adaptations et ne peuvent vraiment être réalisés de bonne manière à l’IGPC, pourquoi a-t-on pu en voir tout de même ces dernières années ? Laurent Kruszyk estime qu’il y a malgré ces divergences de pratique avec la méthode Inventaire, un intérêt très documentaire pour mieux comprendre un territoire avant d’y entrer et d’analyser le bâti patrimonial :

“Je pense que l’intérêt pour l’Inventaire réside avant tout par une meilleure connaissance de notre territoire à une échelle plus large que celle du bâti. Comprendre la géographie d’un lieu permet d’expliquer l’implantation humaine et ses adaptations spécifiques d’un territoire à l’autre. Elle permet aussi de montrer les bonnes et les moins bonnes pratiques. Il me semble que l’étude du paysage est la première porte d’entrée vers la connaissance d’une population en allant du général au particulier: j’observe votre environnement, la façon dont vous y vivez, circulez, travaillez, habitez puis je vais jusqu’à vous observer, vous interroger pour essayer de mieux cerner les pratiques et productions vertueuses, à mettre en avant, à sauvegarder: le patrimoine entre en jeu alors<sup>205</sup> ! ”

L’exercice de l’OPP, dans une temporalité adaptée, peut donc être vue pour l’Inventaire comme une première vision d’un territoire, une vision globale d’une zone

---

<sup>203</sup> Interview de Denis Couchaux, *op. cit.*

<sup>204</sup> Interview de Laurent Kruszyk, *op. cit.*

<sup>205</sup> *Ibid.*

géographique permettant une première approche du patrimoine et où les études classiques d'Inventaire viendrait apporter de la précision et de l'information plus complète. Denis Couchaux en revanche, y voit lui un choix purement politique :

“Les observatoires photographiques du paysage plaisent beaucoup aux administrations. Elles les rassurent car il s'agit d'un protocole lourd, avec cahier des charges, et que, une fois le choix des cadrages effectué, celui qui effectue les reconductions n'a besoin de quasiment aucune compétence: ça peut donc être un fonctionnaire interchangeable ou un bénévole très peu formé. L'outil principal pour réaliser un OPP n'est pas un appareil photo, c'est un tableau Excel<sup>206</sup>.”

Finalement, le photographe de l'Inventaire se doit dans le cadre de son métier et de la commande scientifique passée par les chercheurs du service de créer des documents photographiques. Ce qu'on pouvait initialement appeler protocole ou prescriptions ayant plutôt laissé place à une tradition informelle, la sensibilité personnelle et l'interprétation de chaque PI est de plus en plus requise pour nourrir la réflexion avec le chercheur sur les images à réaliser. La photographie d'Inventaire réclame donc du temps, des compétences et des collaborations plus qu'une méthodologie stricte, permettant ainsi de s'adapter à chaque situation et obtenir des documents et études les plus efficaces et complètes possibles. L'ouverture aux nouvelles thématiques comme le paysage rend la photographie d'Inventaire plus signifiante car sa part narrative s'accroît de ce fait, la représentation paysagère nécessitant une interprétation personnelle. Des méthodes trop strictes comme celle proposée de l'OPP ne peuvent être utilisées que ponctuellement et non devenir une généralité. Les nouvelles méthodologies comme les “cartes blanches” laissées aux PI d'IdF par exemple font que les images descriptives et les points de vue cohabitent. Mais souvent, ce point de vue se construit par des échanges avec le chercheur et une volonté très documentaire. De toute manière, les images proposées par les PI intègrent le fonds des archives de l'Inventaire avec l'idée de documenter. Peut-on donc dire que plus qu'une méthode, c'est surtout un style qui décrit l'Inventaire ? Quelles sont réellement les nouvelles ambitions de la photographie d'Inventaire et son statut aujourd'hui et pour l'avenir ?

---

<sup>206</sup> Interview de Denis Couchaux, *op. cit.*

### Partie 3 / L'Inventaire et la photographie comme oeuvre:

Diffusion et valorisation, le statut des photographes et de leurs images.

“Le temps finit par situer presque toutes les photographies, même les moins professionnelles, au niveau de l’art<sup>207</sup>.” Cette citation de Susan Sontag, pour le moins radicale, résonne avec les questions autour du statut de la photographie d’Inventaire. Aujourd’hui document, elle est de plus en plus considérée comme une œuvre par la majorité des PI. Réalité ou utopie, l’histoire de la photographie rassemble nombre d’exemples qui témoignent de cette évolution, ainsi penser que la photographie à l’Inventaire bénéficie, ou pourra bénéficier d’un mouvement de valorisation et de légitimation artistiques, mérite d’être étudié. A défaut d’avoir un protocole rigoureux, la photographie d’Inventaire témoigne d’une recherche esthétique, proche des caractéristiques de la photographie documentaire telle que définie par Olivier Lugon. Dès lors, comment la photographie d’Inventaire peut-elle prétendre à une dimension artistique ? En vertu de quels critères, une photographie peut-elle être qualifiée de document ou d’œuvre ? Un statut exclut l’autre ou bien les deux peuvent-ils être compatibles ? Si elle existe, où placer la frontière ? *In fine*, ce fonds riche de l’ordre de centaines milliers d’images<sup>208</sup> au sein d’un service public et non un musée ou un établissement à caractère muséal, peut-il être considéré comme une collection ? Avancer l’idée d’un *style Inventaire* est-il pertinent ? Autant de questions autour desquelles notre réflexion s’articulera dans cette dernière partie.

---

<sup>207</sup> Susan Sontag, *sur la photographie* (On photography), traduit de l’anglais par Philippe Blanchard, Paris, Éditions Christian Bourgeois, Collection “Énonciations”, 2008, 288 p.

<sup>208</sup> Il n’existe pas à ce jour d’estimation précise du nombre d’images composant ce fonds.

## 1. Un style inventaire à la frontière de l'art.

### A. Le style documentaire : similitudes et nuances.

L'IGPC n'ayant aujourd'hui plus vraiment de prescriptions précises quant à un protocole de prise de vue, les PI se nourrissent de leur expérience mais également des regards déjà existants sur le patrimoine ou les paysages (par exemple la mission de la DATAR) pour créer en quelque sorte leur propre style. Lorsqu'ils sont questionnés sur l'existence d'un *style inventaire*, deux avis s'opposent. Certains, comme Philippe Rivière, constatent qu'il en existait un "par le passé mais aujourd'hui beaucoup moins car les Régions souhaitent de plus en plus des photos de communication<sup>209</sup>." D'autres, comme Stéphane Asseline, pensent que "c'est le même que celui nommé "style documentaire" par Olivier Lugon<sup>210</sup>". Son collègue à l'Inventaire d'IdF Philippe Ayrault va plus loin en définissant le *style inventaire* comme une "démarche cadrée dont les normes de prise de vue furent établies pour s'inscrire comme une construction, voire une illustration du discours scientifique<sup>211</sup>" et serait un sous-ensemble du style documentaire<sup>212</sup>.

Olivier Lugon est effectivement l'historien qui a questionné, le premier, le rapport entre art et document, sur le temps long du 20<sup>e</sup> siècle pour mieux le mettre en exergue. Dans sa thèse, avec un rare soin analytique, il révèle et précise les contours d'une vision du *style documentaire* tel qu'il a été créé dans l'entre-deux-guerres aux États-Unis par des photographes comme Walker Evans ou Edward Steichen. Initialement, ce style était vu comme une forme de reportage social pour sensibiliser les contemporains. A la manière de l'Inventaire, la photographie documentaire avait donc une fonction thématique et fonctionnelle dont s'inspire l'Inventaire. D'ailleurs, Steichen explique pour *US Camera* que rien ne différencie la photographie documentaire "d'autres documents tels que la photo de passeport, le visage des criminels, les images d'écrous et de boulons destinés aux catalogues de quincaillerie<sup>213</sup>". Il s'agit selon lui d'une photographie impersonnelle, hostile à la

---

<sup>209</sup> Voir interview de Philippe Rivière le 23 mars 2021 en annexes p.111.

<sup>210</sup> Interview de Stéphane Asseline, *op. cit.* p.6.

<sup>211</sup> Philippe Ayrault dans Arlette Auduc (dir), *Photographier le territoire, op.cit.*, p.37.

<sup>212</sup> *Ibid*, p. 19.

<sup>213</sup> Steichen cité dans Olivier Lugon, *Le style documentaire, d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2001, p. 43.

narration et à la propagande, plus tournée vers les motifs prosaïques et insignifiants que vers l'humain. Également, avant d'être une fonction ou un thème, la photographie documentaire serait une forme: netteté absolue, cadrage simplifié et fructueux centré sur le sujet, neutralité, statisme, etc. Walker Evans nuance plus cette ressemblance et explique en 1971 une différence subtile entre document et photographie documentaire :

“Documentaire ? Voilà un mot très recherché et trompeur. Et pas vraiment clair [...]. Le terme exact devrait être *style documentaire* (documentary style). Un exemple de document littéral serait la photographie policière d'un crime. Un document a de l'utilité, alors que l'art est réellement inutile. Ainsi, l'art n'est jamais un document, mais il peut en adopter le style<sup>214</sup>.”

Il existerait donc une opposition entre deux visions du document avec d'un côté des images conçues dans une volonté de reproduction minutieuse de la réalité et du monde ; et de l'autre, des créations plus élaborées développant une esthétique de l'efficacité discrète et de l'économie des moyens formant le *style documentaire*.

Quelle catégorie pour la photographie d'Inventaire ? De simples documents servant à documenter ou un genre artistique utilisé pour documenter ? A l'origine de l'Inventaire, le terme opérateur étant utilisé en lieu et place de celui de photographe, tels que témoignent les premiers livrets, il est compréhensible que la photographie soit considérée uniquement comme un document. Or la grande liberté laissée aujourd'hui aux PI fait que l'on tend de plus en plus d'objets documentaires à des œuvres au sens d'interprétation personnelle du sujet. Comme le rappelle très bien le PI du Centre-Val de Loire Thierry Cantalupo :

“Il est intéressant de constater, également, une évolution esthétique des photos d'Inventaire des origines à nos jours. Preuve que les prescriptions originelles ne suffisent pas à contraindre totalement la forme de nos productions mais que celles-ci suivent indubitablement les influences formelles de la photographie et de ses pratiques en général, par delà les préoccupations de l'Inventaire du patrimoine<sup>215</sup>.”

Finalement, la photographie d'Inventaire, à l'origine, est prise dans un schéma circonscrit au document photographique, mais les libertés de plus en plus larges dans

---

<sup>214</sup> Walker Evans cité dans Olivier Lugon, *Le style documentaire, d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, op. cit., p. 18.

<sup>215</sup> Interview de Thierry Cantalupo, op. cit. p.40.

les traditions de prises, la prise en compte du photographe et de son regard, notamment dans le cadre des “photographies de territoire”, elle se rapproche du *style documentaire*. D’ailleurs, plusieurs critères évoqués dans l’étude d’Olivier Lugon se retrouvent dans les procédés de l’IGPC. La volonté de produire des images de grande résolution avec un maximum de détails, afin d’obtenir des sources d’informations plus que des illustrations, est un des exemples : “La photographie est d’abord conçue comme un ensemble de détails à scruter également, une somme considérable d’informations à déchiffrer<sup>216</sup>”. Dans la même idée, l’utilisation perpétuelle du “plus grand appareil possible<sup>217</sup>”, une volonté de neutralité dans les images, ou une tendance au travail et à la présentation en série avec trois thèmes principaux (portrait<sup>218</sup>, paysage, architecture) sont également utilisés.

## B. Une esthétique entre neutralité et clarté.

“Le *style documentaire* peut s’apparenter à une “certaine neutralité”. Le PI va en effet tendre à montrer l’objet photographié sans déformation excessive (d’où l’utilisation du décentrement pour conserver les verticales d’un bâtiment). En cela, il se rapproche inconsciemment du dessin de l’architecte (l’élévation surtout). Mais il en diffère par le choix du point de vue qui est très souvent imposé par le terrain pour un photographe<sup>219</sup>”.

Évoquée dans la thèse d’Olivier Lugon, l’idée de neutralité de l’image est rapidement apparue comme nécessaire dans le questionnaire proposé aux PI avec qui j’ai pu entrer en contact. Et force est de constater que cette neutralité de l’image ne fait pas l’unanimité. Laurent Kruszyk évoque une représentation de l’objet photographié sans déformation, plus proche d’une objectivité que d’une neutralité. La première qualifie un sujet conforme à la réalité proposé par un jugement qui décrit les faits avec exactitude<sup>220</sup>. La deuxième quant à elle propose un regard qui ne prend aucun parti<sup>221</sup>. La volonté d’être proche de la réalité en étant elle-même un, il est donc comme l’explique Philippe Ayrault “difficile de parler de neutralité lorsqu’une personne

---

<sup>216</sup> Olivier Lugon, *Le style documentaire, d’August Sander à Walker Evans, 1920-1945, op. cit.*, p. 132.

<sup>217</sup> Bérénice Abbott dans Olivier Lugon, *Le style documentaire, d’August Sander à Walker Evans, 1920-1945, op. cit.*, p. 128.

<sup>218</sup> Le portrait reste le thème le moins exploré des trois cités dans le cadre des missions d’Inventaire mais l’intérêt pour le patrimoine immatériel nécessite tout de même sa présence ponctuellement.

<sup>219</sup> Interview de Laurent Kruszyk, *op. cit.* p.78.

<sup>220</sup> Voir définition de l’objectivité sur le site internet Larousse.fr, URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/objectivite%c3%a9/55365>, consulté le 29/05/2021.

<sup>221</sup> Voir définition de la neutralité sur le site internet Larousse.fr, URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/neutralite%C3%A9/54442>, consulté le 29/05/2021.

se trouve derrière un appareil photo<sup>222</sup>”. Pour lui, les consignes des livrets de prescriptions qui ont encouragé une certaine tradition de l’Inventaire, relèvent plutôt d’une “volonté de *clarification* du bâti pour mieux en rendre compte, et pour pouvoir illustrer le discours scientifique<sup>223</sup>”. Selon Thierry Cantalupo, “les techniques mises en œuvre s’appuient, autant que faire se peut, sur les prescriptions définies en 1964, aux origines de la mission d’Inventaire et visent à produire, en effet, des images assez neutres de l’objet photographié<sup>224</sup>.” De la même manière, Adrienne Barroche s’interroge sur cette recherche de neutralité :

“[...] je ne sais pas trop si cela est une caractéristique très présente dans la photographie d’Inventaire. Cela sous-entendrait un “effacement” du photographe ? Cela tendrait à penser que devant un même objet, plusieurs photographes de l’Inventaire feraient tous les mêmes photographies ? [...]”<sup>225</sup>

La photographe qui travaille à l’Inventaire depuis 2010, sous-entend dès lors le rôle d’interprétation personnelle de chaque photographe, rendant impossible une neutralité ou objectivité parfaite. D’ailleurs, Philippe Ayrault a constaté que “la lecture des fonds montre [...] qu’il y a peu d’homogénéité, des personnalités s’exprimant toujours: il est d’ailleurs possible de les reconnaître<sup>226</sup>.” Mais il rectifie tout de même :

“En revanche, des tendances à l’origine (ce n’est plus systématique aujourd’hui) : tenter d’évacuer tout élément venant brouiller la lecture de l’objet (comme les voitures en montant sur le toit de nos véhicules, ce qui fait que beaucoup d’images de l’Inventaire étaient prises d’un “premier étage”...), travail de la lumière pour mettre en valeur les détails de matière et de structure, profusion de vues de détails, mise en perspective du volume des bâtiments ainsi que façade prise de face, verticales toujours redressées (photographie d’architecture), peu ou pas d’humains<sup>227</sup>.”

Plus que la neutralité, ce serait donc la clarté des images, leur lisibilité, qui définirait le style de l’Inventaire, car comme le rappelle Gilles André, “en parallèle du travail du chercheur, [le but de la photographie] est de montrer le patrimoine pour le rendre compréhensible ou pour le valoriser [...] sans le déformer<sup>228</sup>.” Si la netteté “reste

---

<sup>222</sup> Interview de Philippe Ayrault, *op. cit.* p.16.

<sup>223</sup> *Ibid.*

<sup>224</sup> Interview de Thierry Cantalupo, *op. cit.*

<sup>225</sup> Interview de Adrienne Barroche, *op. cit.*

<sup>226</sup> Interview de Philippe Ayrault, *op. cit.*

<sup>227</sup> *Ibid.*

<sup>228</sup> Interview de Gilles André, *op. cit.*

considérée comme une forme de tableau dans lequel la présence du détail ne dissout en rien l'importance de la composition globale<sup>229</sup> et nécessite de grandes profondeurs de champs dans les images, "pour que la clarté, la justesse et la sobriété priment<sup>230</sup>", il faut dès lors également s'interroger sur l'importance du point de vue dans cette volonté descriptive. Adrienne Barroche rappelle les choix importants que doit réaliser le photographe dans une volonté de lisibilité :

"[...] choix du point de vue (éviter les déformations de perspectives, placer l'objet dans son environnement), choix du moment de la prise de vue (privilégier des lumières permettant une bonne lisibilité, capter différentes ambiances d'un paysage), choix des différentes vues d'un objet (donner à voir l'objet dans toutes ses dimensions avec des vues des différents côtés, des vues d'ensemble et de détail), choix de paramètres techniques pendant et après la prise de vue (cadrage, profondeur de champ, éclairage artificiel et rendu colorimétrique cohérent avec la réalité, absence de retouches lourdes) <sup>231</sup>."

La PI de Nouvelle-Aquitaine précise ici toute la variété de possibilités qui s'offrent au photographe sur le terrain pour composer l'image d'un sujet qu'il n'a pas choisi et qu'il doit tout de même photographier. Cependant, comme dans le *style documentaire*, le sujet va avant tout s'offrir au photographe et restreindre la part de personnalité créative. Comme le dit Thierry Cantalupo, ce sont "les constantes qui permettent une lecture claire de l'oeuvre et définissent un certain "style": respect des formes, absence de zones d'ombre, absence de flou, absence d'éléments qui cachent ou perturbent la lecture de l'objet, absence de sujets vivants, lumière naturelle, météo clémente...[Il n'est qu']un petit espace [...] dans lequel peut s'immiscer discrètement la personnalité du photographe et qu'un oeil averti distingue de la production d'un autre photographe de l'Inventaire<sup>232</sup> ! "

---

<sup>229</sup> Olivier Lugon, *Le style documentaire, d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945, op. cit.*, p. 131.

<sup>230</sup> Interview de Amélie Boyer, *op. cit.* p.31.

<sup>231</sup> Interview de Adrienne Barroche, *op. cit.*

<sup>232</sup> Interview de Thierry Cantalupo, *op. cit.*



Figure 14 : ASSELINE Stéphane, *IVR11\_20207500990NUC6A\_S*, 2020.

Comme le montre cette image du pont du périphérique de l'est parisien réalisée en 2020 par Stéphane Asseline pour l'IGPC d'IdF, le regard sur l'édifice offre un point de vue élargi permettant une mise en contexte du sujet et s'appuie sur les lignes présentes, à savoir les verticales et horizontales du pont ainsi que la ligne d'horizon. Tel qu'il l'était déjà prescrit dans les premiers livrets des années 1960, ne sont présents que très rarement les points de vue en plongée, en contre-plongée ou penchés. Le but étant de conserver une stabilité dans l'image, laissant au spectateur le temps de la contempler et ainsi découvrir ses détails. La chambre photographique a d'ailleurs longtemps été de rigueur dans les services de l'Inventaire pour cette raison, mais bien que certains PI, comme pour l'image ci-dessus, l'utilisent encore, la progression technologique des capteurs et des optiques à décentrement rend cette règle aujourd'hui moins commune.

Comme l'expliquait Philippe Arbaïzar dans son livret non publié au début des années 2000, "il est capital de choisir un point de vue<sup>233</sup>". En effet, multiplier les différents angles de prises de vue pour décrire un bâtiment sans introduire de réelle continuité pourrait vite poser problème. C'est pourquoi les vues frontales des sujets étudiés dans les premières décennies de l'IGPC étaient majoritaires. Elle offrait une

---

<sup>233</sup> Philippe Arbaïzar, *Photographier le patrimoine*, [non publié], 2005, *op. cit.* p.33.

économie des moyens, notamment à l'époque de l'argentique et suffisait à indiquer l'essentiel. Cependant, Olivier Lugon restait circonspect vis à vis de cette frontalité : bien qu'elle soit l'"emblème du *style documentaire*, la vue frontale ne documente pourtant pas mieux que toute autre vue<sup>234</sup>". "La frontalité est donc bien moins, encore une fois, un outil qu'un signe documentaire<sup>235</sup>." L'aspect pratique, renforcé par l'essor du numérique et la possibilité de prises de vue illimitées, va vite engendrer l'apparition en complément de points de vue en angle riches en informations sur le volume, la structure et les perspectives du bâtiment. Les images frontales servant généralement d'illustration de dossier.

Il existe donc dans le *style inventaire*, un certain équilibre à trouver entre lisibilité des différents plans, stabilité de la composition et présence ou non d'éléments significatifs. Mais justement, dans ces éléments significatifs, en plus de l'objet, ses détails ou encore son imbrication avec son contexte, qu'en est-il de la présence d'êtres humains, passants ou promeneurs ? Philippe Arbaïzar disait que "ce patrimoine a été conçu et produit par et pour des êtres humains, il est donc impossible de ne pas les montrer - de les repousser hors champ. Leur image fait partie du témoignage à transmettre au futur<sup>236</sup>." Que ce soit donc dans les images d'architecture ou de



Figure 15 : ASSELINE Stéphane, IVR11\_20209200030NUC4A\_S, 2020.

<sup>234</sup> Olivier Lugon, *Le style documentaire, d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945, op. cit.*, p. 175.

<sup>235</sup> *Ibid.* p.177.

<sup>236</sup> Philippe Arbaïzar, *Photographier le patrimoine*, [non publié], 2005, *op. cit.* p.47.

paysage, l'être humain peut être présent à condition qu'il soit un élément composant de l'image et non central de celle-ci. L'image, ci-dessus, l'illustre parfaitement. L'Homme fait littéralement partie d'un lieu, de son ambiance et son atmosphère, et apporte à l'aspect descriptif de l'image, un repère d'échelle évident et évocateur pour tous. Aussi, la présence humaine peut également ajouter des informations sur la fonctionnalité et l'utilité d'un objet, comme par exemple des ouvriers actifs sur leurs machines.

Quant au paysage, il a longtemps servi de mise en contexte pour les sujets photographiés, et puisqu'il devient aujourd'hui une thématique à part entière dans le fonds de l'Inventaire, qu'en est-il vraiment de l'adaptation de ce style sur les images paysagères. Est-il similaire ? Denis Couchaux répond par l'affirmative en expliquant que "l'histoire du *style documentaire* montre qu'il s'applique aussi bien à l'architecture qu'au paysage<sup>237</sup>." Il est vrai que les trois thèmes prépondérants du *style documentaire* sont le portrait, l'architecture et le paysage. Il est également vrai que le paysage permet de répondre à des questions concrètes sur la nature du sol, le type de culture, des zones accidentées ou à l'inverse des plaines. Malgré tout, sa composition et ses motifs ne sont pas forcément toujours très clairs et n'offrent pas toujours une unité plastique. Qu'en est-il en pratique ? Prenons les exemples de six images réalisées par l'IGPC d'IdF extraites de la photothèque en ligne qui sera bientôt ouverte au public et à laquelle j'ai pu avoir accès à titre exceptionnel dans le cadre de ce mémoire. J'en ai choisi deux par photographes (Stéphane Asseline, Philippe Ayrault et Laurent Kruszyk) : toutes ont pour mot-clé "paysage".

La première image réalisée par Laurent Kruszyk à Épône dans les Yvelines au printemps 2021 est un premier exemple intéressant pour sa lisibilité. Les lignes horizontales des différents plans qui la composent offrent une frontalité et une stabilité dans l'image qui rappelle le style décrit précédemment. L'horizon et le changement de culture au premier plan se trouvent sur les deux lignes de tiers horizontales, tandis qu'un arbre se détachant du décor se situe sur la ligne de tiers verticale gauche. Symétriquement, les deux cheminées de la centrale thermique de Porcheville sont placées sur l'équivalence droite, équilibrant ainsi l'image. La profondeur de champ étant grande, pour discerner de nombreux détails dans l'image, ces cheminées

---

<sup>237</sup> Interview de Denis Couchaux, *op. cit.* p.53.

gagnent donc une prestance dans l'image. La volonté du photographe de toujours contextualiser un patrimoine dans sa représentation du paysage en ressort, ces deux grandes tours étant un symbole architectural du territoire étudié. La lumière choisie quant à elle permet d'éviter tout jeu d'ombres qui rendraient la lecture du motif paysager beaucoup plus compliquée, tout en valorisant au maximum le paysage de par ses couleurs et sa chaleur. Enfin, Laurent Kruszyk a décidé d'inclure la présence d'un véhicule au centre de l'image pour permettre au spectateur de mieux cerner les échelles de la photographie. Sa couleur blanche a pour conséquence de se détacher du fond naturel et ainsi attirer l'attention dès les premiers regards.



Figure 16 : KRUSZYK Laurent, *IVR11\_20217800212NUC4A\_S*, 2021

La deuxième image ci-dessous, prise dans le même cadre de l'OPP, réalisée par Laurent Kruszyk sur le territoire de la vallée de la Seine, renforce plusieurs des idées déjà évoquées. Tout d'abord, malgré un paysage plus vallonné, l'équilibre dans la composition avec un bâtiment au premier plan se trouvant sur un point de force et l'horizon sur la ligne de tiers haute, est de nouveau valorisé. La lumière est encore

une fois chaleureuse mais pas trop dure afin de garder un maximum de détails dans les zones denses comme dans celles plus claires. Enfin, un véhicule blanc au coeur de l'image se détache de nouveau de la route pour renforcer les échelles et apporter un léger dynamisme à l'image. La seule vraie différence entre cette image et la précédente est l'absence de frontalité, notamment vis-à-vis du sujet du premier plan, à savoir un ancien moulin. Celui-ci étant pris de  $\frac{3}{4}$ , le volume est ainsi mieux défini et l'observateur perçoit mieux son architecture. Encore une fois, les différents exemples suivants le confirmeront, les paysages à l'Inventaire sont toujours une mise en contexte d'un certain bâti.



Figure 17 : KRUSZYK Laurent, IVR11\_20207800432NUC4A\_S, 2020.

Voyons maintenant une image de Philippe Ayrault, photographe ayant la carrière la plus longue au service d'IdF. Cette image, plus ancienne car datant de 2011, de Roinville dans l'Essonne, avance une vision très différente. Tout d'abord le cadrage vertical qui met en avant la succession des différents plans dans l'image. La lumière est beaucoup plus terne et moins valorisante pour le territoire. Le bâti toujours présent, est photographié une nouvelle fois de trois quarts et n'a qu'un rôle secondaire dans la composition. Le photographe a en réalité voulu attirer l'attention du spectateur sur le premier plan et la terre cultivée grâce à une profondeur de champ très courte, chose très rare dans les images d'Inventaire. Cette photographie est un bon exemple de la liberté laissée aux photographes dans les nouvelles politiques de représentations du territoire, par rapport aux cartes blanches ou photographies de territoire mentionnées précédemment. Même si Philippe Ayrault était très certainement accompagné d'un chercheur lors de sa prise de vue, c'est avant tout une vision esthétique personnelle du territoire qu'il propose dans cette image plus qu'un document voué à l'étude scientifique ou bien à la communication régionale.



Figure 18 : AYRAULT Philippe, IVR11\_20119100078NUC4A\_S, 2011.

Réalisée par le même photographe, mais dans un milieu plus urbain, l'image suivante du jardin des Tuileries durant l'hiver 2021 présente un autre aspect des représentations paysagères à l'Inventaire. Plus que de documenter avec une vision immédiate des différents plans jusqu'à l'horizon et une lumière douce sans ombres dures, cette image décrit plutôt une ambiance, une atmosphère à un instant particulier. Bien-sûr, la composition de la photographie est toujours bien équilibrée et stable, mais la lumière à contre-jour et créant des ombres sur le sol par exemple, ou bien une visibilité moins nette sur les bâtiments du Louvre, symbolise bien une volonté différente du photographe. Il est vrai que Paris sous la neige est un événement relativement rare, donc immortaliser ce paysage urbain avec ces chaises des jardins, symbole par excellence de la ville, entre dans les nouvelles missions de l'Inventaire.



Figure 19 : AYRAULT Philippe, IVR11\_20217500044NUC4A\_S, 2021.

Autre panorama parisien, celui de Stéphane Asseline en 2020. L'équilibre entre les lignes, que ce soit l'horizon ou les arbres du premier plan, est toujours présent, ainsi qu'une grande clarté avec une profondeur de champ très longue permettant de

discerner aussi bien les péniches de la Seine que l'église du Sacré-Coeur de Montmartre. Le cadrage vertical, opposé au format paysage horizontal, renforce la hauteur des bâtiments parisiens et de la Tour Eiffel et ainsi la stabilité de l'image. La lumière est plus dure et moins rasante par rapport aux images commentées auparavant. Sûrement prise en milieu de journée, une meilleure lecture de l'image et des différents volumes est alors possible mais le ciel plus brumeux est moins valorisant pour le sujet global démontrant ainsi la nécessité d'adaptation du photographe qui ne peut pas toujours choisir le moment de la journée qui valorise le plus le paysage à immortaliser mais se doit de créer une image qui répondra aux attentes de documentation.



Figure 20 : ASSELINE Stéphane, IVR11\_20207500604NUC4A\_S, 2020.

Enfin, un dernier exemple avec une image de Stéphane Asseline prise à l'été 2020 à Saint-Germain-en-Laye. Cette image est un peu à la manière des chaises du Jardin des Tuileries commentées plus haut, une représentation de l'ambiance des terrasses du château de Saint Germain en Laye. En effet, le point de vue choisi par le photographe, met en avant surtout la statue du premier plan et l'interaction des deux fillettes avec elle. L'image est parfaitement composée avec un horizon sur la ligne des tiers basse et la statue sur le tiers gauche alors que les enfants se trouvent sur un point fort du cliché. La lumière également, totalement prise à contre jour et avec un ciel saturé et blanc, détache encore plus la statue de son environnement. L'arrière-plan, peu détaillé et lisible à cause de cette lumière particulière justement, n'est qu'une silhouette reconnaissable par ses formes, à savoir celles du quartier de La Défense, permettant ainsi de contextualiser le sujet principal de l'image sur le territoire. L'esthétique prime alors sur le détail mais l'image garde toujours une valeur informative et descriptive du lieu.



Figure 21 : ASSELINE Stéphane, IVR11\_20207800316NUC4A\_S, 2020.

On peut finalement constater que les photographes de l'IGPC d'IdF cherchent avant tout dans leurs photographies paysagères à mettre en avant le contexte et l'environnement d'un patrimoine bâti étudié. Souvent, ils peuvent aussi retranscrire une atmosphère et l'ambiance d'un instant donné qui viendra enrichir une étude plus globale. Mais dans tous les cas, une stabilité de la composition et une grande clarté pour favoriser la lisibilité de l'image sont les codes esthétiques primordiaux. La lumière, elle, est plus variée et laissée à la volonté du PI car à l'Inventaire, le photographe ne choisit pas son sujet, mais il choisit sa lumière.

### C. La série comme marque de style

“Le *style inventaire* n'est autre que le *style documentaire* développé depuis les années 1930. Ce qui lui donne une particularité, c'est que nombre de photos n'auraient jamais été prises par les photographes s'il ne s'agissait de répondre à une commande extérieure à l'image produite, comme montrer un détail d'appareillage, par exemple, ou une fissure dans une voûte. Nombre de ces photos n'ont donc pas de sens sans l'étude qui les accompagne<sup>238</sup>.”

En plus d'une manière de photographier, ce sont surtout les sujets photographiés qui marquent le *style de l'Inventaire*. Certes les thématiques ont évolué et sont devenues plus vastes, mais comme l'explique Denis Couchaux dans la citation précédente, le cadre de la commande d'Inventaire demande au photographe de s'intéresser à de nombreux détails d'architecture qui pourraient au premier abord paraître sans intérêt esthétique ou photographique. Walker Evans expliquait que dans le *style documentaire*, un inversement des responsabilités a lieu, avec non plus le photographe qui photographie les choses, mais ces dernières qui s'offrent à lui par leur symbolique, leur rôle ou leur forme. Les sujets sont déjà agencés et mis en place avant l'arrivée du PI, et le photographe n'a plus qu'à cadrer, composer et enregistrer l'image avec cette volonté de clarté et de lisibilité. Comme le rappelle Olivier Lugon dans son ouvrage:

“Si le photographe ne se charge plus de transformer la matière première, délibérément laissée “comme elle est”, en objet d'ordre artistique mais revendique ce statut par son œuvre finale, c'est que cette matière première relève déjà, d'une façon ou d'une autre, de l'art<sup>239</sup>.”

---

<sup>238</sup> Interview de Denis Couchaux, *op. cit.*

<sup>239</sup> Olivier Lugon, *Le style documentaire, d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945, op. cit.*, p. 180.

Le sujet peut donc bien donner aux images de l'Inventaire un style et un statut plus artistique et plus identifiable.

La notion de *style inventaire* peut également être définie et enrichie par l'idée de série. Comme l'explique Philippe Ayrault: "on se retrouve (avec le nombre et les années) non seulement avec une typologie des édifices photographiés conséquente, mais aussi et surtout en présence d'une typologie des photographies elles-mêmes qui nous ont garanti la persistance d'un regard durant de longues années<sup>240</sup>". La démarche d'Inventaire procède à une collecte d'images qui n'est pas sélective et vise en effet une certaine exhaustivité. Elle va se fonder autour de séries et d'énumérations visuelles où il est nécessaire de garder une constance dans le traitement. Que ce soit par la consistance du fonds photographique de l'Inventaire, ou simplement par la série d'images qui nourrissent un dossier, le PI ne pense jamais son image de manière à ce qu'elle soit unique et seule représentative du sujet, excepté pour l'image de couverture de dossier. Le passage au matériel numérique dans les services d'IGPC a d'ailleurs renforcé cette approche. La volonté de série est définie par Olivier Lugon comme caractéristique du style documentaire :

"les photographies documentaires, quand bien même elles seraient jugées pauvres individuellement, ne trouvent leur vraie signification, dit-on, que dans leur combinaison, dans la constitution de séries et d'ensembles organisés<sup>241</sup>."

Photographier du patrimoine pour documenter tout en le comparant et le mettant en opposition avec d'autres sujets similaires est bien le propos principal de l'IGPC. Les séries de l'Inventaire peuvent être vues comme des sommes d'instantanés, des multiplications de différents points de vue pour reconstituer un contexte et une durée. Ce sont des séries narratives qui soit à l'échelle d'un dossier raconte l'histoire de la découverte d'un lieu (en partant du paysage, du contexte extérieur vers le détail le plus fin à l'intérieur), ou à l'échelle du fonds de l'inventaire, la narration de l'évolution des architectures ou des bâtis par exemple. D'ailleurs, Olivier Lugon rappelle que "contrairement à la peinture, la photographie [...] serait impropre à présenter un événement, décrire un lieu ou appréhender un individu de manière synthétique<sup>242</sup>" car

---

<sup>240</sup> Stéphane Asseline, Philippe Ayrault et Nicolas Pierrot, *De l'objet photographié à la photographie de l'objet, Photographier le patrimoine, op. cit.*, p.6.

<sup>241</sup> Olivier Lugon, *Le style documentaire, d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945, op. cit.*, p. 122.

<sup>242</sup> *Ibid.* p. 247.

les découpes temporelles et spatiales que sont les photographies sont si réduites qu'elles nécessitent une addition pour être réellement représentative du sujet. L'IGPC, d'une manière propre à celle du *style documentaire*, n'a donc aucun intérêt d'éviter la série photographique dans ses missions et peut voir en celle-ci une marque de style. Le photographe souligne ce que les objets ont en commun plutôt qu'il n'insiste sur leurs particularités. Il rapproche, montre des familles. Il met à jour des typologies plutôt que des exceptions et celles-ci demandent un sens et une attitude photographique proche sur chaque images, d'où un respect collectif des traditions par les différents PI comme le rappelle Philippe Ayrault : "c'est ainsi que l'importance initiale du discours méthodologique à l'inventaire a sans doute permis la persistance de l'unité d'un regard photographique au cours du temps<sup>243</sup>." Cette unité, ce regard photographique collectif font du *style inventaire* une démarche particulière qu'on ne peut vraiment qualifier d'artistique, du moins selon Thierry Cantalupo :

"Même si la photographie d'Inventaire ne délaisse pas les fondamentaux des canons généraux de la photographie (composition, cadrage, "esthétique"...), la démarche du photographe de l'Inventaire diffère fondamentalement de celle de l'artiste. L'art ne peut se réduire à des questions techniques ou esthétiques mais participe d'une démarche personnelle propre à chaque artiste. Une photo d'artiste, comme toute œuvre artistique, s'inscrit dans une démarche et ne peut être considérée qu'à l'aune d'un ensemble qui constitue l'œuvre de l'artiste. La photographie d'Inventaire, elle, s'inscrit dans une démarche qui dépasse le point de vue personnel du photographe. Elle ne se justifie que par la démarche scientifique qui la précède et est intrinsèquement liée au dossier d'Inventaire. Il n'y a pas de dossier d'Inventaire sans photographie et la photographie d'Inventaire ne puise son sens que par la place qu'elle occupe dans le dossier d'Inventaire. Contrairement à la photo d'artiste, la prédominance de la photo d'Inventaire est le sujet dont la lecture ne doit, en aucun cas, être perturbé par la personnalité du photographe. Autrement dit, le photographe de l'Inventaire évite soigneusement les effets de style et autres "manières" qui en révéleraient trop la personnalité. La ligne de partage se situerait donc sur la question de l'Ego (sans aucune connotation négative). L'œuvre artistique découle de la démarche personnelle propre à chaque artiste alors que la photo d'Inventaire prend place dans un ensemble de "regards" collectifs. Si l'on peut voir un "style" dans la production générale de l'Inventaire, il ne peut être le reflet d'une personnalité mais d'une pratique collective."<sup>244</sup>

---

<sup>243</sup> Stéphane Asseline, Philippe Ayrault et Nicolas Pierrot, *De l'objet photographié à la photographie de l'objet, Photographier le patrimoine, op. cit.*, p.7.

<sup>244</sup> Interview de Thierry Cantalupo, *op. cit.*

En résumé, il est certain qu'un certain *style Inventaire* existe, en raison des images composées et synonymes de stabilité, offrant une grande lisibilité avec des profondeurs de champ très grandes et des lumières relativement douces, mais aussi et surtout grâce aux sujets imposés aux photographes et par conséquent toujours le même thème: le patrimoine bâti et son contexte paysager. Cependant, l'évolution des regards sociétaux, la décentralisation et surtout l'absence de prescriptions laissées aux photographes ne peuvent qu'engendrer des exceptions et parfois même un manque d'homogénéité dans le fonds de l'*Inventaire*, même s'il reste relatif au spectateur qui le regarde. Comme l'évoque Thierry Cantalupo, le *style Inventaire* "n'est [...] pas resté figé dans une pratique, un type de regard, [il] a lui-même évolué avec l'ensemble des goûts esthétiques de la société<sup>245</sup>". Mais comme le précise Philippe Ayrault dans l'un de ses écrits :

"La photographie documentaire, d'architecture ou patrimoniale, quelle que soit la manière dont on la qualifie et quel que soit son degré d'objectivité ne sert pas uniquement à montrer; elle sert à regarder, à comprendre, à penser et accepter différemment l'objet représenté<sup>246</sup>."

L'apparition d'une volonté de valorisation en plus de celle de documentation ne peut que questionner le rôle de l'esthétique dans les images d'*Inventaire*. Bien-sûr, cette dimension très personnelle et subjective ne peut être totalement absente, mais elle ne doit pas devenir l'objectif premier des images. "Assurément, chaque photographe a son point de vue, sa manière d'aborder le sujet et, en un sens, chaque image reste singulière. Cependant, le respect de l'objet prime, au risque d'une certaine littéralité. Là réside l'enjeu de cette production, qui doit respecter une présence réaliste tout en sachant faire ressortir, à l'occasion, les éléments de poésie au sein du réel<sup>247</sup>." L'*Inventaire* a toujours affirmé une volonté d'objectivité, mais c'est justement au travers de cette intention que le service a fini par créer inconsciemment de nombreux codes visuels qui même s'ils se rapprochent du *style documentaire* évoqué par Olivier Lugon, font de la photographie d'*Inventaire* une branche particulière de ce genre. Ainsi comme l'expliquait Philippe Arbaïzar :

---

<sup>245</sup> *Ibid.*

<sup>246</sup> Philippe Ayrault, *Pour un inventaire professionnel du patrimoine, le tandem Chercheur-Photographe*, essai non publié, Paris, 2016, p.11.

<sup>247</sup> Philippe Arbaïzar, *Photographier le patrimoine*, [non publié], 2005, *op. cit.* p.26.

“[Les images d’Inventaire] ont une orientation documentaire mais elles ne relèvent pas totalement du “style documentaire” tel que l’a défini Walker Evans; on ne peut faire face à toutes les questions auxquelles sont confrontés les photographes en s’en tenant à une stricte frontalité, à une lumière neutre, à des cadrages serrés. Ce style tel qu’il s’est développé après Evans exploite les ressources des images documentaires dans un sens artistique. Il part souvent d’une réflexion sur les images d’archives. C’est ce qui donne parfois aux œuvres se réclamant du style documentaire un air de parenté avec les productions de l’Inventaire général<sup>248</sup>.”

Le *style de l’Inventaire* serait donc la démarche collective de documenter le patrimoine et ses environnements, tout en introduisant une forme d’esthétisme liée à la personnalité de chaque PI et sa manière de s’adapter au sujet et à la commande du service. Toutefois, un tel statut, même s’il est de plus en plus revendiqué par les photographes de l’Inventaire, a encore du mal à gagner en légitimité dans le milieu de l’art. Est-ce une question de statut professionnel, d’incompréhension des missions d’Inventaire ou de mauvaise diffusion des images ? Ou est-ce plus simplement une question d’époque ? Il est vrai que parfois, la définition d’un style nécessite un recul temporel.

---

<sup>248</sup> *Ibid.*

## 2. Une légitimation artistique difficile.

### A. La dimension patrimoniale du fonds photographique de l'Inventaire.

Créé en 1964, l'IGPC a pu au fil des années créer un fonds photographique d'une grande richesse dans les cadres de ses différentes missions, même après la décentralisation. Ce fonds photographique occupe donc une place conséquente dans la photographie documentaire et pourrait dès lors prétendre à gagner en importance dans le milieu de la photographie artistique. Pourtant, selon plusieurs PI, cet intérêt pour la photographie d'Inventaire "est peu répandu dans le milieu photographique<sup>249</sup>". Pour Vanessa Lamorlette, cette absence de considération est dû au statut du service de l'Inventaire : "Le fait qu[e la photographie d'Inventaire] soit institutionnelle, une mission publique, la rend "non visible" du consommateur de bouquin d'art ou de l'adepte de musée<sup>250</sup>." La PI du Centre-Val de Loire compare même l'IGPC aux missions de la DATAR et de l'OPP qui ont, selon elle, gagné en notoriété grâce aux regards des artistes sur un territoire. L'inventaire et ses images étant indissociables de la recherche scientifique, l'intérêt y serait alors porté par des regards plus spécialisés et moins par le grand public. Pourtant, la méthode et le *style Inventaire* peuvent être utilisés comme moyen d'expression artistique. Le cas de l'*Atlas des Régions Naturelles* d'Eric Tabuchi en est le parfait exemple.

Philippe Ayrault, qui travaille dans le service depuis les années 1990 et qui mène en parallèle une carrière d'écrivain avance plusieurs raisons quant à la mise à l'écart photographie d'Inventaire par le milieu artistique et il compare la situation avec le statut des chercheurs de l'Inventaire :

"Pour plusieurs raisons, trop longues à développer :

- Nous ne choisissons pas notre objet, et par contrecoup, il n'y aurait pas d'écriture distinctive. (C'est oublier le principe de la commande et la logique de projets, inhérente à beaucoup de photographes)
- "Il faudrait vivre de son art". entendu qu'en vivre dans une institution invalide la notion d'art. Conception plutôt libérale de l'art. Et fausse pour beaucoup d'artistes.

---

<sup>249</sup> Interview de Amélie Boyer, *op. cit.*

<sup>250</sup> Interview de Vanessa Lamorlette, *op. cit.* p.92.

- Les photographes sont reconnus lorsqu'ils sont intégrés dans le champ social de la photographie. La production n'a jamais suffi pour être reconnue comme artiste (où que ce soit, et j'en sais quelque chose pour l'écriture). Du coup, il est difficile voire impossible de faire rentrer une institution (Inventaire) dans son entier dans un champ artistique, qui n'est composé que d'individus. [...]

La somme de connaissances produite par l'inventaire, celle constituée par les conservateurs chercheurs depuis quarante ans, souffre des mêmes travers de reconnaissance que celle des photographes. Dès lors que cette connaissance n'est pas produite dans le champ universitaire, seule « habileté » à la produire et à valider la connaissance, il y a un certain nombre de pertes en ligne de cette recherche, et seules les informations techniques, descriptives sont valorisées dans le temps. Ce qui est dommage, puisque la recherche-action de l'inventaire a vraiment produit un discours spécifique, fouillé et puissant sur la notion de patrimoine, et qu'en plus, du fait de ses moyens (limités certes mais réels) en terme de diffusion, de valorisation ou aujourd'hui d'aides et dispositifs de mise en valeur, fut, à bien des égards, performatif. Ce détour par la recherche pour dire que finalement, là où il y eut finalement le moins de perte en ligne, par le regain d'intérêt pour les fonds documentaires à travers les photothèques, et par l'intérêt croissant de l'image pour la valorisation, c'est aujourd'hui la photographie. C'est elle qui sédimente toutes ces années de recherche, et qui a fini par devenir elle-même un fonds patrimonial. Ce qui était le but de Malraux à la naissance des services lorsqu'il parlait de la constitution d'un « musée imaginaire »... La boucle est bouclée<sup>251</sup>."

Un intérêt artistique ou non vers la photographie d'Inventaire serait donc une conséquence du statut des photographes et des services eux-mêmes. Bertrand Drapier, le PI de la région Grand-Est confirme cette idée avec ironie : "Le fait que nous soyons des artisans-fonctionnaires déliés de ce milieu. Nous ne souffrons pas assez pour être considéré comme artiste<sup>252</sup>." En revanche, pour Thierry Cantalupo, il s'agirait plutôt d'une question de mentalité :

"Bien que toutes deux visent à décrire le monde, la démarche de l'Inventaire et celle de la pratique artistique répondent à des problématiques différentes. Je reprends le concept énoncé par l'artiste Ben Vautier: "l'Art est une question d'égo". L'Inventaire est une question scientifique<sup>253</sup>."

Mais qu'en est-il du fonds de l'Inventaire ? Appréhendé dans sa totalité, peut-il être considéré comme une œuvre à part entière ? Il est tout d'abord important de

---

<sup>251</sup> Interview de Philippe Ayrault, *op. cit.*

<sup>252</sup> Interview de Bertrand Drapier, *op. cit.* p.66.

<sup>253</sup> Interview de Thierry Cantalupo, *op. cit.*

rappeler et de préciser encore une fois que les objectifs principaux de l'IGPC aujourd'hui sont de recenser, étudier et faire connaître le patrimoine, en aucun cas il ne sert à conserver le patrimoine, qui est la mission des MH. L'Inventaire et son fonds devraient plutôt être vue comme "la mémoire visuelle du patrimoine<sup>254</sup>". Pour Stéphane Asseline, PI d'IdF, il est "difficile d'appeler ça une œuvre dans le sens où une œuvre possède une vision personnelle<sup>255</sup>." Or, le fonds d'Inventaire est réalisé par plusieurs photographes qui à leur manière apportent un regard personnel au-delà de la commande scientifique. Denis Couchaux est plus direct dans son avis sur la question :

"Le balayage de 50 années de prises de vue à l'occasion de campagnes de numérisation montre que c'est une œuvre très médiocre, mais d'où émergent quelques pépites photographiques et un certain nombre de photos intéressantes par leur sujet. Une grande part des photos ne présentent aucun intérêt sans l'étude qu'elles documentent. Comme par ailleurs, le protocole demandé aux photographes est assez flou et n'a pas été suivi très rigoureusement, il n'y a pas une unité qui pourrait conférer à cet ensemble le qualificatif d'œuvre, comme c'est le cas, par exemple, pour le fonds de portraits d'identité Bertillon<sup>256</sup>."

Pour lui, le critère qualitatif et esthétique des images en feraient simplement ou non des œuvres d'art, et leur lien au dossier d'étude devient un poids qui les prive d'indépendance et d'intérêt artistique. Il mentionne également comme Stéphane Asseline le point négatif de la mission collective et des regards qui s'accumulent. Paradoxalement, Laurent Kruszyk de l'IGPC d'IdF estime lui que ce point est une force, voire une originalité pour le fonds :

"Elle puise surtout son originalité du fait qu'il s'agit d'une œuvre collective : plusieurs photographes professionnels forment une équipe avec les chercheurs de l'inventaire sur le terrain partout en France. Chacun peut s'imprégner du savoir de l'autre et faire évoluer ainsi son regard sur la représentation<sup>257</sup>."

Denis Couchaux ouvre tout de même une porte en disant que les photographies d'Inventaire peuvent être considérées éventuellement comme "des archives<sup>258</sup>", rappelant ainsi les archives de plus en plus utilisées sur le marché artistique comme

---

<sup>254</sup> Interview de Philippe Rivière, *op. cit.* p.111.

<sup>255</sup> Interview de Stéphane Asseline, *op. cit.*

<sup>256</sup> Interview de Denis Couchaux, *op. cit.*

<sup>257</sup> Interview de Laurent Kruszyk, *op. cit.*

<sup>258</sup> Interview de Denis Couchaux, *op. cit.*

par exemple aux *Rencontres d'Arles* ou à l'Institut de la photographie de Lille. La temporalité pourrait donc être influente sur le statut de ce fonds d'Inventaire. Pour le photographe parisien, le temps va "transformer une collection de photos "informatives", qui pour certaines datent des années 1960 vers une collection patrimoniale<sup>259</sup>" à condition qu'il soit considéré comme une collection nationale pour assurer des moyens plus pérennes de conservation. Amélie Boyer de l'IGPC d'Occitanie évoque elle même l'idée d'une oeuvre évolutive qui pourra s'enrichir de jour en jour<sup>260</sup>.

En résumé, le fonds de l'Inventaire n'est pas vraiment considéré aujourd'hui comme un fonds patrimonial dans le milieu de l'art pour deux raisons principales : sa méconnaissance pour beaucoup ou surtout sa relation à l'étude scientifique et son statut de fruit d'un service d'État. La multiplicité des regards, qui pouvaient être un critère descriptif du *style Inventaire* sont par plusieurs PI vu comme un frein à une définition artistique des images du fonds. Cependant, quelques ouvertures plus optimistes existent notamment au travers de la temporalité. Il n'est pas impossible que dans quelques années, voire quelques décennies, les photographies d'Inventaire en devenant des archives documentaires changent de statut et deviennent un patrimoine protégé considéré comme une oeuvre à part entière.

#### B. Exposer ou éditer les images d'Inventaire.

La photographie endosse plusieurs rôles. Dans une exposition, elle devient très rapidement une oeuvre, mais elle peut aussi servir d'illustration à un propos expliqué grâce au texte l'accompagnant. Dans un but de valorisation et de connaissance, la photographie d'Inventaire et les dossiers auxquels elle est reliée pourraient donc être des sujets parfaits pour une exposition. Pourtant, elle n'a que très peu été exposée. Comme l'évoque Michel Melot, "la photo documentaire se penche sur les objets sans gloire [...], elle est un art de l'art modeste<sup>261</sup>", elle est même ennuyeuse pour le grand public selon Denis Couchaux, à défaut d'être un instrument tout à fait approprié à

---

<sup>259</sup> Interview de Laurent Kruszyk, *op. cit.*

<sup>260</sup> Interview de Amélie Boyer, *op. cit.*

<sup>261</sup> Michel Melot, *Mirabilia, Essai sur l'Inventaire général du patrimoine culturel, op. cit.*, p.137.

rendre compte du territoire pour les collectivités<sup>262</sup>. Est-ce une raison qui justifie ce faible nombre d'expositions ?

Pour Manuel de Rugy de l'IGPC de Normandie, "l'Inventaire est trop méconnu" pour intéresser le public et "les images mal présentées ou sans intérêts hors du cadre de l'Inventaire<sup>263</sup>". Il est vrai que l'exposition majeure réalisée par l'IGPC, en 2004, à la Bibliothèque Nationale de France (BNF) nommée *Photographier le patrimoine*<sup>264</sup> imposait au spectateur le cadre de l'Inventaire. De la même manière, en 2012, l'IGPC d'IdF a organisé une exposition *Paysages d'Île-de-France: Persistances/Mutations*<sup>265</sup> dans les locaux des services régionaux. Dans les deux cas, l'exposition ne comportait que des photographies de l'IGPC et la démarche du service y était expliquée.

Est-il possible de retrouver des images de l'Inventaire mélangées à celles d'artistes indépendants ou auteurs dans diverses expositions ? Pour Laurent Kruszyk, il n'existe aucune ligne de démarcation entre les images d'un point de vue visuel, il "défie [d'ailleurs] quiconque de distinguer [les photographies d'artistes] des [siennes]<sup>266</sup>". Pour lui, "la ligne de démarcation réside plutôt dans les circuits de monstration de ces images. L'artiste navigue dans un circuit de galeries d'art, de musées, d'expositions artistiques : bref un circuit marchand alors que le PI reste cantonné, très souvent, au domaine de la recherche (en architecture notamment). Le PI souffre véritablement d'invisibilité de son œuvre. Elle n'est regardée que pour sa valeur documentaire, pas pour sa valeur esthétique ou artistique<sup>267</sup>."

Un exemple évocateur est celui de l'exposition *Paysage Français, une aventure photographique, 1984-2017*, réalisée à la BNF, en 2017. Parmi les centaines de clichés présentés, une seule photographie de l'Inventaire est présentée. Certes le paysage n'est pas un sujet de prédilection de l'Inventaire à première vue. Mais cette recherche démontre que cette pensée est devenue obsolète, surtout depuis le début

---

<sup>262</sup> Interview de Denis Couchaux, *op. cit.*

<sup>263</sup> Interview de Manuel de Rugy, *op. cit.* p.123.

<sup>264</sup> Le catalogue de l'exposition est toujours disponible en ligne, URL : <http://www.inventaire.culture.gouv.fr/expobnf/index.html>, consulté le 22/05/2021.

<sup>265</sup> On notera un symbole de l'évolution du statut du paysage, ce dernier devenant sujet principal d'une exposition de l'Inventaire contrairement à l'exposition de 2004 où il apparaissait à peine.

<sup>266</sup> Interview de Laurent Kruszyk, *op. cit.*

<sup>267</sup> *Ibid.*

des années 2010. L'exposition de l'IGPC d'IdF en 2012 en est un exemple. Laurent Kruszyk revient sur cette absence :

“Il s'agit d'une vue très sculpturale choisie par Raphaele Bertho sur un fond de ciel bleu pétant qu'elle a appelé la période bleu de l'inventaire : c'est un peu court, non ?! Et pourtant, on lui a proposé d'autres images plus récentes de paysages... mais quand il faut illustrer un discours ... !!!<sup>268</sup>”

Philippe Ayrault ajoute :

“le travail universitaire est construit sur des corpus voulant faire référence, avec une autorité reconnue. Ce n'est pas le cas encore de notre travail. L'idée même de n'accrocher qu'une seule image dénote d'une méconnaissance de notre travail, de celui de Stéphane, juste une 'belle photo' d'un ensemble plus cohérent<sup>269</sup>.”

L'Inventaire aurait donc une cohérence et un propos global trop différent des propos présentés dans les expositions du milieu artistique pour pouvoir s'y intégrer. L'aspect originel des missions d'Inventaire, à savoir la commande scientifique peut en être la source ...

Quand le sujet des raisons de cette absence globale est abordé avec Stéphane Asseline, l'auteur de l'unique photo d'Inventaire présente en 2017, celui-ci évoque plutôt le statut des PI et leur image dans le milieu photographique :

“Le monde de l'histoire de la photo ne pense pas que la photo à l'Inventaire soit intéressante pour elle-même. Je ne lui donne pas tort. Beaucoup de PI sont fonctionnaires avant d'être photographes. [...] Les PI sont vus comme des fonctionnaires, des exécutants sans vision, sans discours<sup>270</sup>.”

Les autres PI interrogés sont globalement tous assez critiques sur le sujet. Si Philippe Rivière de l'IGPC d'Aquitaine évoque de manière assez neutre des questions statutaires<sup>271</sup>, Denis Couchaux évoque lui un “faible intérêt de la plupart des photos produites au sein de l'Inventaire”, ne faisant pas de celui-ci un “haut lieu de la création

---

<sup>268</sup> *Ibid.*

<sup>269</sup> Interview de Philippe Ayrault, *op. cit.*

<sup>270</sup> Interview de Stéphane Asseline, *op. cit.*

<sup>271</sup> Interview de Philippe Rivière, *op. cit.*

photographique<sup>272</sup>”. À l’opposé, Laurent Kruszyk estime que les PI peuvent être considérés comme une concurrence aux artistes et sont ainsi délaissés :

“Dans cette expo, on sentait surtout l’omniprésence du collectif France Territoire Liquide en bien comme en mal d’ailleurs. La mise à l’écart de l’inventaire, et cela répondra aussi à la question suivante, s’explique par la non appartenance de la photographie d’inventaire au circuit marchand de l’art. Pour cette raison, elle est frappée d’invisibilité puisque hors des circuits des galeries, festivals et autres publications. Je pense que le milieu artistique se méfie des photographes de l’inventaire car nous pouvons représenter une concurrence car bien des photos inventaire se rapprochent de leur production et elles sont gratuites et libres de droit, ne l’oublions pas<sup>273</sup> ! “

Statut du photographe, peur d’une concurrence, méconnaissance du fonds d’Inventaire, propos scientifique trop différent de celui des expositions artistiques, ou qualités esthétiques des images, plusieurs raisons peuvent justifier une absence notable des photographies d’Inventaire dans le milieu artistique et il est difficile de distinguer laquelle prédomine.

Comme le rappelle Stéphane Asseline, “le meilleur moyen de valoriser le fonds est de faire des livres et des expos<sup>274</sup>.” En plus des expositions, les ouvrages peuvent être un très bon moyen de faire connaître la richesse du fonds de l’Inventaire. Comme l’explique Thierry Cantalupo, l’IGPC possède “une banque d’images forte de plusieurs centaines de milliers de vues qui pourraient être bien plus exploitées qu’elles ne le sont aujourd’hui<sup>275</sup>”. Interrogeons nous donc les publications de l’Inventaire.

Le premier ouvrage a été publié en 1969 par l’Imprimerie Nationale et concernait le canton de Carhaix-Plouguer dans le Finistère. Il comprenait deux volumes, un pour le texte et un second pour les images. Depuis, les publications de l’Inventaire se sont diversifiées et ne s’adressent plus seulement à des spécialistes, mais aussi au grand public. Les images qu’on n’y trouve peuvent être des reproductions de celles présentées dans les dossiers d’étude, mais aussi et plus souvent, elles sont l’objet d’une campagne photographique particulière qui vise à valoriser le territoire et son patrimoine. Ainsi, là où les photographies des dossiers

---

<sup>272</sup> Interview de Denis Couchaux, *op. cit.*

<sup>273</sup> Interview de Laurent Kruszyk, *op. cit.*

<sup>274</sup> Interview de Stéphane Asseline, *op. cit.*

<sup>275</sup> Interview de Thierry Cantalupo, *op. cit.*

doivent avant tout apporter des informations, celles des publications doivent séduire et autorisent donc au photographe des prises de vue en plongée, des effets de lumière, etc. Elles doivent rester sources d'informations mais cet objectif n'est plus prioritaire. La politique éditoriale a ainsi évolué avec l'apparition de différentes collections au niveau national. *Les Inventaires topographiques*, *Les cahiers du patrimoine* avec un contenu scientifique, les *Itinéraires du patrimoine* conçus comme des guides de visite et les *Images du patrimoine* plus visuelle et visant le grand public. Cette dernière collection atteste d'une réelle volonté des services de l'IGPC de reconnaître la qualité de ses photographes professionnels mais également de signifier au milieu photographique que l'Inventaire évolue dans sa photographie et s'ouvre à de nouvelles formes de création.

Dans cette idée, sous la direction d'Arlette Auduc, l'IGPC d'IdF a créé la collection *Ré-Inventaire*, qui "essaie de privilégier la photographie à l'Inventaire<sup>276</sup>" et dont l'idée initiale était d'alterner les projets des PI et de photographes auteurs indépendants. Malheureusement, cette idée n'a pu aboutir par manque d'organisation quant au moyen notamment de sélectionner les artistes indépendants en question. La collection, qui compte aujourd'hui six numéros, est majoritairement nourrie par les études d'Inventaire mais certaines campagnes photographiques ont tout de même été réalisées spécialement. Elles se rapprochent dès lors de l'action culturelle par la photographie au service du territoire. Cette collection est réellement vue par les PI d'IdF comme un lieu de création, en opposition aux ouvrages d'Inventaire plus classiques et documentés. Pour Philippe Ayrault, "le but de la collection *Ré-Inventaire*, son inscription dans le champ photographique par un éditeur reconnu dans ce milieu, vise à changer les regards sur [leur] travail<sup>277</sup>." En 2020 a été publié un numéro consacré entièrement au paysage. En plus de démontrer d'une évolution des thèmes abordés à l'IGPC, son but était également de définir un certain vocabulaire selon Philippe Ayrault, permettant ainsi aux services de progresser sur la représentation paysagère :

"L'intérêt pour moi de cet ouvrage, c'est qu'il pousse dans ses retranchements la question du paysage. Il renverse radicalement la proposition en affirmant que le paysage est un regard porté et non une donnée objective et ontologique. Il renoue avec la définition du paysage

---

<sup>276</sup> Interview de Laurent Kruszyk, *op. cit.*

<sup>277</sup> Interview de Philippe Ayrault, *op. cit.*

comme étant un “cadre posé”. Donc un regard. C’est important car en IdF, il n’y a pas de paysages sanctifiés ou reconnus comme tels, imposants. [...] Cet ouvrage [...] redéfinit certaines notions : paysages de réseaux, lisière, mouvement, transformation, etc<sup>278</sup>.”

La publication à l’Inventaire est donc devenue au fil des époques un outil de communication et de diffusion de son fonds photographique. Elle permet ainsi à l’Inventaire de prouver son utilité scientifique au grand public mais aussi, pourquoi pas, de gagner une légitimité artistique dans le milieu photographique en faisant évoluer sa propre image.

### C. Entre artisan et artiste, le statut du photographe.

La photographie à l’Inventaire répond à une commande particulière et peut être vue comme plus ou moins normative. Les traditions qu’elle doit suivre, son objectivité recherchée ainsi que la finalité de son utilisation nécessitent l’appel à des photographes professionnels et expérimentés. Les photographes de l’Inventaire sont-ils dès lors des artisans ou des artistes ? Le premier terme représente une personne qui pratique un métier manuel selon des normes traditionnelles<sup>279</sup>. Cette définition peut convenir au PI dans le sens où la photographie d’Inventaire, dès son origine, a nécessité l’utilisation d’un matériel spécifique et technique afin de créer des images dans une tradition particulière. Plusieurs PI interrogés sur le sujet sont de cet avis. Par exemple, Gilles André confie :

“Dans ma photographie, il n’y a pas de propos artistique, je suis plus un artisan devant valoriser et respecter les œuvres photographiées. J’adapte ma technique, mes lumières, mes cadrages en fonction des sujets et non pas en fonction de mes choix artistiques<sup>280</sup>.”

Adrienne Barroche propose un point de vue similaire :

“Pour ma part, je ne me suis jamais dite “artiste” mais simplement photographe (moins pompeux, plus terre à terre). Pour autant cela ne signifie pas que je ne puisse pas être capable de créer, d’avoir un regard singulier, d’avoir une démarche photographique. Il me semble que le travail d’un artiste touche au personnel, aux sentiments, aux émotions ressenties, souvent à l’intime. Il est également parfois lié à une sorte de « transposition » de la réalité par le biais de

---

<sup>278</sup> *Ibid.*

<sup>279</sup> Définition du site internet Larousse.fr, URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/artisan/5579>, consulté le 22/05/2021.

<sup>280</sup> Interview de Gilles André, *op. cit.*

la personnalité de l'artiste. Le photographe de l'Inventaire ne transpose pas la réalité (d'un bâtiment, d'un paysage, d'un objet) mais la retranscrit le plus justement possible. Il peut ressentir des émotions ou se laisser guider par ses sentiments, mais l'objectif principal reste la réalité de ce qu'il photographie<sup>281</sup>.”

Se qualifier d'artiste pourrait alors être perçu comme prétentieux et relevant d'une pratique trop personnelle pour pouvoir s'adapter au cas du PI. Amélie Boyer, jeune PI de la région Occitanie, est plus ouverte. Selon elle, “tout un chacun est “artiste” [car] le photographe de l'Inventaire répond à des commandes scientifiques et documentaires avec sa personnalité, sa créativité et son savoir<sup>282</sup>.” Elle ajoute même que finalement, la vraie difficulté est de trouver le juste milieu dans la démarche entre art et artisanat car la photographie d'Inventaire fait appel aux émotions et à l'intellect, mais nécessite également un savoir-faire spécifique. Il est vrai qu'une définition du terme artiste est celle d'une personne qui a le sens de la beauté et est capable de créer une œuvre d'art<sup>283</sup>. Finalement, la réponse pourrait être, comme le résume bien Vanessa Lamorlette : “Nous sommes les deux, ou à la lisière de l'un et l'autre<sup>284</sup>.” Les PI sont à la fois des artisans qui maîtrisent une technique et un savoir-faire avec un matériel professionnel, mais également des artistes dans le sens d'une sensibilité du regard et de la recherche d'une vision esthétique.

Qu'en est-il dès lors du statut du PI au sein de l'administration publique ? Comme le rappelle Michel Melot, les PI ont dès les origines été recrutés dans la catégorie la plus basse des fonctionnaires<sup>285</sup>, à savoir la catégorie C. Longtemps également, et même encore parfois aujourd'hui, ils ont été embauchés comme vacataires ou contractuels. C'est à partir des années 1990 que leurs situations se sont définies plus précisément quand, en appliquant des statuts copiés sur ceux du Centre National de Recherche Scientifique (CNRS), à savoir les ITA (Ingénieurs, Techniciens, Administratifs)<sup>286</sup>, l'aspect scientifique de l'Inventaire a été renforcé. Ils ont à cet

---

<sup>281</sup> Interview de Adrienne Barroche, *op. cit.*

<sup>282</sup> Interview de Amélie Boyer, *op. cit.*

<sup>283</sup> Définition du site Larousse.fr, URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/artiste/5584>, consulté le 22/05/2021.

<sup>284</sup> Interview de Vanessa Lamorlette, *op. cit.*

<sup>285</sup> Michel Melot, *Mirabilia, Essai sur l'Inventaire général du patrimoine culturel, op. cit.*, p.137.

<sup>286</sup> Le document des dispositions statutaires communes aux corps de fonctionnaires des établissements publics scientifiques et technologiques est consultable en ligne, URL: <https://www.snptes.fr/ajax.php?module=cms&categ=document&action=render&id=123>, consulté le 22/05/2021.

instant tous été intégrés dans la catégorie B qui correspond aux fonctions dites d'application. Dans le cadre de cette enquête, j'ai tenté d'entrer en contact avec 30 des 36 PI du territoire français. Parmi eux, 14 ont accepté de m'indiquer leur situation statutaire<sup>287</sup>. Deux d'entre eux sont contractuels, soit par choix comme Pierre Thibaut, PI des Hauts-de-France depuis de nombreuses années et qui apprécie dans cette situation la grande liberté qu'elle lui offre s'il décide de changer de poste ; soit comme Amélie Boyer car elle débute sa carrière et compte être titularisée par la suite. Ce fut d'ailleurs le cas de plusieurs photographes des services qui ont été contractuels durant plusieurs années avant de devenir titulaires. Sept autres photographes sont titulaires de catégorie B. Est-ce un frein pour eux dans l'idée d'une reconnaissance artistique ? Pour Stéphane Asseline, PI depuis 2001, c'est le cas, et de manière totalement logique :

“Dans la logique de la fonction publique territoriale, il est logique que le PI soit catégorie B. Cela n'a jamais été un frein à une pratique artistique. L'évolution normale dans toute entreprise ou administration implique de passer du faire au faire faire, donc l'encadrement. Il est important de comprendre que si l'on veut rester photographe (rester dans le faire), il y a peu de chance de passer en catégorie A. Même si ce fût le cas pour moi<sup>288</sup>.”

A l'inverse pour son collègue d'IdF Laurent Kruszyk, l'administration publique en elle-même est totalement fermée à une légitimation artistique, peu importe la catégorie :

“Les fonctions publiques n'ont pas vocation à reconnaître une pratique artistique en leur sein. Ce n'est pas un problème de catégorie B ou A. La fonction publique en reste encore à une vision uniquement documentaire de la photographie en interne. Elle fera appel à des artistes au cas par cas même si l'utilisation de leurs photographies sera limitée par le droit d'auteur, bien plus contraignant que dans la fonction publique, où seul le droit au nom existe réellement<sup>289</sup>.”

Pour Adrienne Barroche, PI d'Aquitaine, il faudrait plus parler de reconnaissance professionnelle, concernant les compétences ou la technicité, plus que d'une reconnaissance artistique <sup>290</sup>. Pour Bertrand Drapier, qui répond toujours avec une note d'humour, l'animalerie qu'est la valeur artistique ne peut être entendue par un DRH car trop effrayante. Pour lui, “les professions créatrices ne sont pas comprises

---

<sup>287</sup> Voir en annexes le tableau récapitulatif des situations des PI contactés.

<sup>288</sup> Interview de Stéphane Asseline, *op. cit.*

<sup>289</sup> Interview de Laurent Kruszyk, *op. cit.*

<sup>290</sup> Interview de Adrienne Barroche, *op. cit.*

et sous-estimées par l'administration, ce qui créent des difficultés dans l'évolution de carrière<sup>291</sup>." Il relativise tout de même voulant mettre certains points en avant :

"Il faut en revanche mettre en avant que nous ne faisons pas qu'appliquer mais également organisons, force de proposition, gérons différents projets en même temps, en relation avec du public, des élus et donnons une image de la région comme des ingénieurs catégorie A<sup>292</sup>".

Les 5 derniers PI interrogés sont titulaires en catégorie A après avoir obtenu une promotion statutaire dans des circonstances exceptionnelles. Que peut-on donc penser des possibilités d'évolution pour un photographe au sein de l'administration publique ? Les avis sont divergents mais globalement plutôt critiques au sein des PI interviewés. Denis Couchaux est le premier à le dénoncer :

"Produire des choses, s'occuper d'éléments concrets, avoir un métier et un savoir-faire ne font pas l'objet de considération dans l'administration et vous range obligatoirement dans les catégories inférieures. On est bien obligé de constater que, dans l'administration, seule est valorisée la production de documents superflus, l'organisation de réunions inutiles et la mise en place de procédures inefficaces. Ce sont avec ces seules activités que l'on peut espérer un changement de grade<sup>293</sup>".

Laurent Kruszyk explique en quoi une promotion devient de plus en plus difficile :

"On nous rétorque que pour pouvoir évoluer dans la catégorie A, il faudrait changer de métier !!! Le concours de catégorie A ingénieur photographe n'existe pas pour un photographe qui ne peut y prétendre... difficilement que par son ancienneté<sup>294</sup>".

En résumé, le talent artistique des PI n'est jamais pris en compte au sein de l'administration publique. Comme le rappelle Denis Couchaux, "le statut de fonctionnaire est assez peu compatible avec l'image de l'artiste<sup>295</sup>." Leur statut est avant tout lié à leurs compétences techniques et n'offre aucune progression possible sans changer de métier ou en jouant sur l'ancienneté. Au début de l'IGPC, il n'était pas demandé aux PI de compétences très élevées, ne devant justifier que d'une qualification technique qui assurait de leur aptitude à utiliser un appareil photographique. À l'époque, le seul diplôme scolaire existant pour reconnaître une

---

<sup>291</sup> Interview de Bertrand Drapier, *op. cit.*

<sup>292</sup> *Ibid.*

<sup>293</sup> Interview de Denis Couchaux, *op. cit.*

<sup>294</sup> Interview de Laurent Kruszyk, *op. cit.*

<sup>295</sup> Interview de Denis Couchaux, *op. cit.*

compétence était le Certificat d'Aptitude Professionnelle (CAP). Une majorité de PI ont donc aujourd'hui un bagage technique avec soit des CAP Photographie ou des BTS comme par exemple trois d'entre eux qui ont été diplômés de l'ENS Louis-Lumière dans les années 1990<sup>296</sup>. Cependant, il faut tout de même noter une évolution sur ce point depuis quelques années avec des parcours plus créatifs comme l'école de Condé de Lyon, l'école des Arts graphiques de Metz, ou même les Beaux-Arts d'Aix-en-Provence. Même s'ils peuvent être perçus de plus en plus comme des artistes, avec un poids de parole à l'échelle de leur service, le nombre de PI est trop faible par rapport à la masse d'agents territoriaux à l'échelle nationale des services administratifs pour vraiment peser dans les décisions concernant leur rôle, leur statut et leur image. Certains PI n'en sont pas dérangés et se contentent de ce statut en y trouvant une entière satisfaction dans leur travail. D'autres en revanche essaient de compenser cette inégalité ressentie comme une frustration en pratiquant la photographie sous un statut indépendant en parallèle. Par exemple, Thierry Cantalupo réalise parfois de la photographie de théâtre pour changer d'univers, Stéphane Asseline et Laurent Kruszyk font de la photographie documentaire ou d'architecture afin de rencontrer d'autres personnes, et valoriser autrement leur travail ; ou encore Amélie Boyer qui souhaite développer des projets plus personnels sans aucune contrainte ni aucun cadre. Bien-sûr enfin, l'aspect financier est également cité par bon nombre de PI dans les arguments d'une activité parallèle.

Alors qu'il n'influence pas forcément le choix entre artisan et artiste, un autre critère peut s'avérer intéressant à questionner lorsque le statut du PI est mentionné : le genre. Parmi les trente photographes contactés, seulement quatre sont des femmes. L'équité est donc encore loin d'être respectée pour les PI mais comme le rappelle Denis Couchaux, "les femmes sont très présentes à l'Inventaire, hormis dans le domaine de la photo<sup>297</sup>." En effet, un grand nombre de femmes nourrissent les rangs des chercheurs de l'IGPC, mais aussi dans des fonctions plus administratives. Julie Corteville, cheffe du service de la région IdF, a succédé à Arlette Auduc. La disparité vient donc bel et bien du poste de photographe. Pour Stéphane Asseline, le caractère machiste historique lié au monde de la photo avec une pratique ancienne

---

<sup>296</sup> Voir en annexes le tableau récapitulatif des formations des photographes interviewés.

<sup>297</sup> Interview de Denis Couchaux, *op. cit.*

plus physique<sup>298</sup>, en est la principale cause, alors que Bertrand Drapier y voit un fait plutôt générationnel<sup>299</sup>. Philippe Ayrault émet une autre hypothèse :

“L’inventaire suit une évolution générale liée au genre de fonctions assignées, celles techniques étant renvoyées alors au genre masculin. Ça change et c’est tant mieux, avec l’arrivée de plus en plus importantes de femmes, souvent très ou plus diplômées. Peut-être que par contre-coup, cela nous sortira symboliquement de l’ornière technique<sup>300</sup>.”

Plus de femmes au sein des PI pourrait-il influencer les styles des images ? Deux avis s’opposent. Laurent Kruszyk répond par l’affirmative et y voit un grand intérêt :

“Je pense que cela permet un autre regard... féminin, une autre approche face à un même sujet. L’administration a tout intérêt à favoriser des équipes mixtes de photographes qui ne rapportent pas des photos tout à fait identiques<sup>301</sup> ! “

Amélie Boyer conforte cette idée en indiquant que l’on soit homme ou femme, chacun apporte un savoir-faire et la différence peut ainsi devenir “une belle richesse<sup>302</sup>”. Mais pour Philippe Rivière, même s’il est ravi de l’augmentation du nombre de femmes parmi les PI, aucune différence dans la qualité du travail n’en sera conséquente :

“[...] On ne fait pas de différence entre le travail d’un photographe homme ou femme à l’Inventaire (exemple : si je ne connais pas l’artiste qui a fait les photos je suis incapable de dire si c’est une femme ou un homme.)<sup>303</sup>”.

Finalement, la question du genre au sein de l’Inventaire est plus liée aux questions politiques d’une époque plutôt qu’à des questions techniques ou artistiques. Vanessa Lamorlette le résume d’ailleurs simplement : “Il y a encore du travail à faire pour accéder à une équité. Mais ni plus ni moins que pour d’autres emplois<sup>304</sup>.”

Le changement pourrait-il être induit par le collectif ? Pour tenter de changer l’image des PI et de valoriser leur travail, le *Collectif des Photographes de l’Inventaire du patrimoine* a été fondé en janvier 2020. Il s’agit d’une association Loi 1901 dont les objectifs sont de créer des espaces de réflexion et de dialogue sur la pratique

---

<sup>298</sup> Interview de Stéphane Asseline, *op. cit.*

<sup>299</sup> Interview de Bertrand Drapier, *op. cit.*

<sup>300</sup> Interview de Philippe Ayrault, *op. cit.*

<sup>301</sup> Interview de Laurent Kruszyk, *op. cit.*

<sup>302</sup> Interview de Amélie Boyer, *op. cit.*

<sup>303</sup> Interview de Philippe Rivière, *op. cit.*

<sup>304</sup> Interview de Vanessa Lamorlette, *op. cit.*

photographique dans le cadre des missions, de questionner la place de la photographie dans l'étude du patrimoine et du paysage, garder une veille informative sur les techniques photo, et surtout de devenir un acteur et un support de la promotion du métier et des travaux des photographes tout en fédérant ces derniers au niveau national. D'ailleurs, ce collectif est une initiative prise par des PI eux-mêmes : Pierre Thibaut, Stéphane Asseline, Thierry Cantalupo, Laurent Kruszyk et Vanessa Lamorlette. Auparavant, seule l'association APIG (Association des Personnels de l'Inventaire Général) regroupait les membres des services de l'IGPC mais ne concernait pas uniquement la photographie. Cette démarche est donc nouvelle et montre une certaine volonté des PI de valoriser leur travail et de redorer leur image. Une majorité de photographes interrogés sont favorables au projet. Par exemple, Stéphane Asseline y voit un moyen de "faire émerger des propositions de textes, d'expos, de publications<sup>305</sup>" axés essentiellement sur l'image de l'Inventaire. Bertrand Drapier y conçoit aussi un moyen "de mettre en valeur ce travail de photographe si différent de "la photographie de comm"<sup>306</sup> vis-à-vis des DRH" et ainsi questionner le problème du statut des PI. Il faut tout de même noter quelques avis divergents. Si un photographe comme Jérôme Mongreville n'a pas adhéré au collectif en raison de sa retraite prochaine, Denis Couchaux, dans le même cas, estime qu'il aurait refusé l'idée dans tous les cas :

"Personnellement, cette initiative ne me concerne pas car je pars bientôt à la retraite. Mais, même si ce n'était pas le cas, je n'aurais probablement pas rejoint ce collectif car je ne pense pas que l'inventaire soit le meilleur contexte pour traiter de la photo. Cependant, si cela permet à certains photographes de pouvoir discuter, partager leurs affinités dans ce domaine et même monter des projets ensemble, alors, pourquoi pas<sup>307</sup>."

Finalement, la notion d'artiste et celle d'artisan restent des choix très personnels. Une œuvre artistique se construit majoritairement dans la communication alors qu'un artisan ne se revendique pas comme un artiste. C'est avant tout une question de rapport au monde, de tempérament et de projets. Beaucoup de PI, notamment ceux des plus jeunes générations revendiquent un statut d'artiste car ils proposent un regard sur le territoire et le patrimoine, le tout avec une maîtrise

---

<sup>305</sup> Interview de Stéphane Asseline, *op. cit.*

<sup>306</sup> Interview de Bertrand Drapier, *op. cit.*

<sup>307</sup> Interview de Denis Couchaux, *op. cit.*

technique. Mais le milieu photographique reste tout de même réticent à ce fonds patrimonial pourtant riche. Sa fonction initiale documentaire et scientifique, le statut de fonctionnaire des PI qui vivent de leur travail et non pas de leur art, ou tout simplement leur place dans le bas de la hiérarchie administrative de la fonction publique, sont plusieurs des raisons possibles à ces réticences ; à laquelle s'ajoute peut-être une opposition sourde sur fond de hiérarchie institutionnelle où les musées ou institutions assimilées détiennent un "imprimatur" artistique.

## Conclusion

L'Inventaire, ses missions, son fonctionnement et sa photographie, ont évolué au fil des décennies en parallèle du rapprochement des notions de patrimoine et de paysage. Ces dernières se sont construites sur un temps long, sont devenues en s'associant une thématique récurrente de la photographie documentaire dans laquelle les administrations publiques et leurs photographes comme les artistes indépendants y ont vu un sujet riche de valorisation territoriale. En lien avec cette orientation thématique, le statut du photographe et des photographies évoluent.

En effet, bien qu'il doive répondre à la commande du chercheur, le photographe n'applique pas un protocole précis. Malgré la contrainte, son regard et son interprétation ont pris une place de plus en plus affirmée dans les missions de l'Inventaire. Des traditions de prises de vue que réclamaient la rigueur scientifique ont été désacralisées pour pouvoir moduler et s'adapter à une palette de situations de plus en plus large. Cette évolution corrélée à celle de l'Inventaire a pour conséquence un changement de statut de la photographie. De plus en plus de photographes, notamment parmi les plus jeunes, revendiquent un statut artistique à leurs images. Le contexte de diffusion avec la réalisation d'expositions, d'ouvrages dédiés à l'image ainsi que la création d'un collectif des photographes de l'Inventaire sont autant de tentatives pour être enfin légitimés par le milieu photographique. Cependant, cette perception a encore du mal à s'installer. Le statut de fonctionnaire des photographes, leur place au sein de l'administration publique et de sa hiérarchie, ou la diffusion gratuite au grand public des images via les bases de données, sont plusieurs raisons qui justifient cette non acceptation voire plutôt cette incompréhension. En plus des initiatives et sensibilités individuelles des photographes, la cohérence et l'originalité du fonds est étroitement liée au travail institutionnel au long cours guidé par des objectifs constants. C'est peut-être cette caractéristique qui rend l'Inventaire si singulier, et potentiellement digne d'entrer un jour dans la grande histoire de la photographie au rang d'œuvre collective, où la suprématie du fonds sur la collection méritera d'être interrogée.

Une autre caractéristique de l'Inventaire est son adaptation permanente à l'évolution de la notion de patrimoine. Sans en prendre conscience d'emblée ni en mesurer l'impact, ce service public culturel a participé au phénomène d'élargissement

de la notion de patrimoine. Centré à ses débuts sur la photographie d'architecture et d'objets, les circonstances historiques telles les *Trente Glorieuses* ou la désindustrialisation des années 1980 ont participé au développement de l'IGPC comme outil démonstrateur des pertes patrimoniales. Ce constat porte à croire que le traumatisme crée en quelque sorte le patrimoine. Dans cette lignée, le contexte climatique du début du siècle et le nouvel intérêt pour la question du paysage ont nécessité une adaptation de l'Inventaire. La représentation paysagère, très vite utilisée pour mettre en contexte les bâtis architecturaux dans les études, a permis via la complémentarité entre discours scientifique et photographie valorisante de sauvegarder beaucoup de patrimoine.

Ainsi, l'ouverture aux nouvelles thématiques comme le paysage rend la photographie d'Inventaire plus signifiante en raison d'une part narrative accrue, la représentation paysagère nécessitant une interprétation personnelle. Des méthodes trop strictes comme celle proposée par l'OPP ne peuvent devenir une généralité. Les nouvelles méthodologies comme les "cartes blanches" laissées aux PI d'IdF par exemple font que les images descriptives et les points de vue cohabitent. Le *style de l'Inventaire* peut donc être défini comme une sous-partie du *style documentaire* développé par Olivier Lugon, avec une démarche collective de documentation du patrimoine et de ses environnements, tout en introduisant une forme d'esthétisme liée à la personnalité de chaque PI et à sa manière d'adapter sa pratique à la commande. En somme, l'Inventaire illustre, à grande échelle, la création sous contrainte, telle l'Oulipo fondée sur le principe que cette dernière provoque et incite à la recherche de solutions originales. Ce désir de création se retrouve également dans l'essor de la recherche au sein du service. La multiplication des études sur les nouvelles thématiques a renforcé les études scientifiques incarnées par les travaux et l'implication des conservateurs dans le milieu académique (colloques, publications scientifiques, expositions).

Enfin, pour terminer, dans les années à venir la question de l'ouverture au patrimoine immatériel sera centrale. Selon l'UNESCO, il comprend les traditions et les expressions vivantes héritées de nos ancêtres. Facteur important de la diversité culturelle face à la mondialisation croissante, il regroupe les arts du spectacles, les traditions orales, les pratiques folkloriques ou les connaissances concernant l'artisanat

traditionnel<sup>308</sup>. Ce dernier cas est très certainement le plus important pour l'Inventaire Général. Comment étudier et faire connaître un patrimoine industriel sans représenter ses opérateurs ? Comment documenter une machinerie historique sans ses machinistes ? L'évolution et l'automatisation de nombreux procédés ont pour conséquence une nécessité d'archiver bon nombre de savoir-faire avant leur disparition. Mais l'organisation de l'IGPC n'y est pas encore parfaitement adaptée. Comment réaliser les portraits d'artisans ? Dans les bases de données existantes où classer ces portraits ? Autant de questions qui nécessitent probablement de nouveaux outils ethnologiques, de nouveaux spécialistes et de nouvelles compétences pour l'IGPC. Un défi auquel *L'industrie au vert : patrimoine industriel et artisanal de la vallée de la Seine en Seine-et-Marne*<sup>309</sup> publié en 2017 par le service d'IdF, essaie de répondre. Un ouvrage pionnier qui marque l'acte 1 d'un nouveau chapitre de l'histoire de l'Inventaire.

---

<sup>308</sup> Voir la définition proposée sur le site officiel de l'UNESCO, URL: <https://ich.unesco.org/fr/qu-est-ce-que-le-patrimoine-culturel-immateriel-00003>, consulté le 29/05/2021.

<sup>309</sup> Nathalie Hubert et Nicolas Pierrot, *L'industrie au vert: patrimoine industriel et artisanal de la vallée de la Seine en Seine-et-Marne*, Éditions Somogy, Paris, 2017, 295 p.

## Bibliographie

*Nous avons choisi ici de présenter à la fois les ouvrages, articles et mémoires de recherche dans une même sous-partie.*

### **SOURCES INÉDITES: interviews réalisées par l'auteur**

1. ANDRÉ Gilles, photographe de l'Inventaire de la région Grand-Est, questionnaire<sup>310</sup> reçu le 19 avril 2021.
2. ASSELINE Stéphane, photographe de l'Inventaire de la région Île-de-France, questionnaire reçu le 19 mars 2021.
3. AYRAULT Philippe, photographe de l'Inventaire de la région Île-de-France, questionnaire reçu le 8 avril 2021.
4. BARROCHE Adrienne, photographe de l'Inventaire de la région Nouvelle-Aquitaine, questionnaire reçu le 1<sup>er</sup> avril 2021.
5. BOYER Amélie, photographe de l'Inventaire de la région Occitanie, questionnaire reçu le 2 avril 2021.
6. CANTALUPO Thierry, photographe de l'Inventaire de la région Centre-Val de Loire, questionnaire reçu le 7 avril 2021.
7. COUCHAUX Denis, photographe de l'Inventaire de la région Normandie, questionnaire reçu le 26 mars 2021.
8. DRAPIER Bertrand, photographe de l'Inventaire de la région Grand-Est, questionnaire reçu le 7 avril 2021.
9. KRUSZYK Laurent, photographe de l'Inventaire de la région Île-de-France, questionnaire reçu le 31 mars 2021.
10. LAMORLETTE Vanessa, photographe de l'Inventaire de la région Centre-Val de Loire, questionnaire reçu le 19 avril 2021.
11. MONGREVILLE Jérôme, photographe de l'Inventaire de la région Bourgogne-Franche-Comté, questionnaire reçu le 29 mars 2021.
12. RIVIERE Philippe, photographe de l'Inventaire de la région Nouvelle-Aquitaine, questionnaire reçu le 23 mars 2021.
13. de RUGY Manuel, photographe de l'Inventaire de la région Normandie, questionnaire reçu le 9 avril 2021.

---

<sup>310</sup> Le questionnaire tel qu'il a été envoyé aux photographes est visible en annexes p. 137.

## L'INVENTAIRE GÉNÉRAL DU PATRIMOINE CULTUREL

### 1. Ouvrages sur l'IGPC

- ARBAIZAR Philippe, *Photographier le patrimoine*, [non publié], 2005, 77 p.
- ASSELINE Stéphane, AYRAULT Philippe et PIERROT Nicolas, « De l'objet photographié à la photographie de l'objet : photographier le patrimoine », dans *La région parisienne, Territoire et cultures*, Drac Île-de-France/RATP/Conseil général de la Seine-Saint-Denis, N° 11, 2004-2005, p. 23-34.
- AUDUC Arlette, *Photographier le territoire*, Paris, Collection «Actes de colloque», 2009, 144 p.
- AYRAULT Philippe, *Pour un inventaire professionnel du patrimoine, le tandem Chercheur-Photographe*, essai non publié, Paris, 2016, 35 p.
- BUSSIÈRE Roselyne, FORSTEL Judith, PIERROT Nicolas, *Une présentation de l'Inventaire* [non publié], 2020, 110 p.
- CHASTEL André, "L'invention de l'Inventaire : éditorial" dans *La Revue de l'Art*, n°87, Paris, 1990, p.9-11.
- HERVIER Dominique et RENZULLI Eva, *André Chastel, Portrait d'un historien de l'art (1912-1990), De sources en témoignages*, Éditions de la Documentation Française, Paris, 2020, 448 p.
- MELOT Michel, *Mirabilia, Essai sur l'Inventaire général du patrimoine culturel*, Paris, Gallimard, 2012, 288 p.

### 2. Ouvrages, plaquettes, livrets édités par l'IGPC

- ASSELINE Stéphane, AYRAULT Philippe, KRUSZYK Laurent, OLLIER Christine, VIALLES Jean-Bernard, *État des Lieux*, Éditions Loco, Collection "Ré-Inventaire", Paris, 2017, 96 p.
- ASSELINE Stéphane, AYRAULT Philippe, DECAMPS Christian, KRUSZYK Laurent, VIALLES Jean-Bernard, *Industrie*, Éditions Loco, Collection "Ré-Inventaire", Paris, 2018, 112 p.

- ASSELINE Stéphane, AYRAULT Philippe, DECAMPS Christian, KRUSZYK Laurent, VIALLES Jean-Bernard, *Lycées*, Éditions Loco, Collection “Ré-Inventaire”, Paris, 2018, 61 p.
- ASSELINE Stéphane, AYRAULT Philippe, DECAMPS Christian, KRUSZYK Laurent, *A l'œuvre*, Éditions Loco, Collection “Ré-Inventaire”, Paris, 2019, 61 p.
- ASSELINE Stéphane, AYRAULT Philippe, DECAMPS Christian, KRUSZYK Laurent, VIALLES Jean-Bernard, *Paysages*, Éditions Loco, Collection “Ré-Inventaire”, Paris, 2020, 72 p.
- HUBERT Nathalie et PIERROT Nicolas, *L'industrie au vert: patrimoine industriel et artisanal de la vallée de la Seine en Seine-et-Marne*, Éditions Somogy, Paris, 2017, 295 p.
- KRUSZYK Laurent et LEVILLAIN Florence, *Bains Publics*, Éditions Loco, Collection “Ré-Inventaire”, Paris, 2017, 96 p.
- MINISTERE DES AFFAIRES CULTURELLES, *Livret de prescriptions techniques n°1 - Principes Généraux*, 1968, 34 p, URL: <http://www.inventaire.culture.gouv.fr/telechar/LivretPrescriptionsTechniques1.pdf> , consulté le 27/05/2021.
- MINISTÈRE DES AFFAIRES CULTURELLES, *Livret de prescriptions techniques n°5*, 1968, 16 p., URL: <http://www.inventaire.culture.gouv.fr/telechar/LivretPrescriptionsTechniques5.pdf>, consulté le 27/05/2021.
- MINISTÈRE DES AFFAIRES CULTURELLES, *Plaquette de présentation de l'Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France*, 1964, 30 p., URL: <http://www.inventaire.culture.gouv.fr/telechar/Plaquette dite sable 1964.pdf>, consulté le 27/05/2021.

## LA NOTION DE PATRIMOINE

- BABELON Jean-Pierre, CHASTEL André, *La notion de patrimoine*, Éditions Liana Levi, Collection “Opinion Art”, Paris, 2000, 172 p.

- BERTHO Raphaële, GARRIC Jean-Philippe, QUEYREL François, *Patrimoine photographié, patrimoine photographique*, 2013, [En ligne], mis en ligne le 7 janvier 2020. URL : <http://books.openedition.org/inha/3916>
- GARRIC Jean-Philippe, QUEYREL François, BERTHO Raphaële (sous la direction de), *Patrimoine photographié, patrimoine photographique*, Paris, Institut National de l'Histoire de l'Art, 2013, 136 p.
- LABARRE BOILEAU Julie, *Le développement culturel des monuments historiques par la photographie*, Mémoire de Master 2 Section Photographie (sous la direction de Jean-Jacques EZRATI), Paris, ENS Louis-Lumière, 2011, 89 p.
- LAVABRE Marie-Claire, "Usages et mésusages de la notion de mémoire", dans *Critique Internationale*, vol.7, 2000, Culture populaire et politique, p. 48-57.
- MILLIN Aubin-Louis, *Antiquités Nationales*, Paris, 1790, 424 p.
- NORA Pierre, *Les Lieux de mémoire, tome 1*, Paris, Éditions Gallimard, 1997, 1642 p.
- NORA Pierre, *Les Lieux de mémoire, tome 3*, Paris, Éditions Gallimard, 1997, 4751 p.
- PINOTEAU Xavier, *La symbolique royale française, V<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, Éditions P.S.R., 2004.
- RIEGL Aloïs, *Le culte moderne des monuments*, Éditions Allia, Paris, 2016 [1903], traduit de l'allemand par Matthieu Dumont et Arthur Lochmann, 112 p.
- RÜCKER Franck, *Les Origines de la conservation des monuments historiques en France (1790-1830)*, Paris, 1913, 234 p.
- SAINT-AUGUSTIN, *Cité de Dieu*, 1.I,c.13. cité par Jean-Pierre Babelon dans *La notion de patrimoine*, Éditions Liana Levi, Collection "Opinion Art", Paris, 2000, p 15.

## LE PAYSAGE

- BERQUE Augustin (sous la direction de), CONAN Michel, DONADIEU Pierre, LASSUS Bernard, ROGER Alain, *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Paris, Éditions Champ Vallon, "Pays/Paysage", 1994, 125 p.
- BERTHO Raphaële, *Paysages sur commande, Les missions photographiques en France et en Allemagne dans les années 1980 et 1990*, Thèse de doctorat (sous la direction de M. BARBIER Frédéric, École pratique des hautes études, Paris, 2010, 597 p.
- CAUQUELIN Anne, *L'invention du paysage*, Éditions puf, 2007, 183 p.
- GERARDIN René-Louis, *De la composition des paysages*, version numérique en ligne : URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k85712r/f4.item>, consulté le 18/03/2021.
- ROGER Alain, *Court-Traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997, 205 p.

## LE TERRITOIRE

- AUGÉ Marc, *Non-lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, 160 p.
- AUGÉ Marc, *Retour sur les non-lieux*, dans Communications n° 87, "Autour du lieu", 2010, p. 171-178.
- BORDE Jean-Paul, "La carte, l'espace, et le territoire" dans JEAN Yves, *Lire les territoires*, Tours, Éditions des Presses universitaires François-Rabelais, Collection "Perspectives et territoires", 2002, 300 p.
- LE BERRE Maryvonne, "Territoires" dans BAILLY Antoine et PAINRAIN Denise (dir), *Encyclopédie de géographie*, Paris, Economica, 1995.
- MAURI Hélène, *Photographier le territoire, Les commandes des centres régionaux photographiques en France*, Mémoire de Master 2 Section Photographie (sous la direction de Raphaële BERTHO), Paris, ENS Louis-Lumière, 2013, 194 p.

- VERSTRAETE Anna, *La place de la subjectivité dans les représentations photographiques protocolaires du territoire français*, Mémoire de Master 2 Section Photographie (sous la direction de Raphaële BERTHO et Christophe CAUDROY), Paris, ENS Louis-Lumière, 2020, 207 p.

## HISTOIRE DE LA PHOTOGRAPHIE

- BAUDELAIRE Charles, *Écrits esthétiques*, Paris, 10/18, 1986, 454 p.
- KEPPLER Victor, *A life of Color Photography : The Eighth Art*, New York, William Morrow & Co, 1938.
- LUGON Olivier, *Le style documentaire, d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2001, 396 p.
- PIERROT Nicolas, "Histoire et images", dans *Hypothèses*, n°5, juillet 2002, 9 p.
- SONTAG Susan, *sur la photographie (On photography)*, traduit de l'anglais par Philippe Blanchard, Paris, Éditions Christian Bourgeois, Collection "Énonciations", 2008, 288 p.

## OEUVRE PHOTOGRAPHIQUE ET ANALYSE

- BERTHO Raphaële, « L'Atlas des Régions Naturelles, un manifeste photoconceptuel de la périphérie ordinaire », dans *Les Cahiers de la recherche architecturale urbaine et paysagère*, [En ligne], mis en ligne le 10 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/craup/1961>, consulté le 20/03/2021.
- DATAR, *Paysages photographies, la mission photographique de la DATAR, travaux en cours 1984-1985*, Hazan, Paris, 1985, 518 p.
- TÉZENAS Ambroise, *Au fil de la Seine*, éditions Point de vue, Paris, 2017, 113 p.

## Index

*Nous avons choisi de nous concentrer dans cet Index sur les noms propres contemporains du 20<sup>e</sup> et 21<sup>e</sup> siècles pour plus de clarté.*

Alain ROGER.....	24, 25, 26, 43
Ambroise TEZENAS .....	36, 37, 39, 52
André CHASTEL.....	7, 11, 12, 14, 15, 17, 40, 54, 55, 62
André MALRAUX .....	7, 40, 54, 20
Arlette AUDUC.....	61, 62, 65, 107, 112
Augustin BERQUE .....	22, 23, 24, 26, 27, 28, 43
Éric TABUCHI.....	30, 31, 32, 33, 34, 35, 37, 39, 40, 52, 100
Jean-Marc BESSE .....	28, 29
Jean-Pierre BABELON.....	11, 15, 17
Laurent KRUSZYK..	64, 68, 72, 74, 76, 77, 78, 83, 88, 89, 102, 104, 105, 110, 112, 113, 114
Marc AUGE.....	29
Michel CONAN.....	29
Michel MELOT .....	42, 44, 69, 103, 109
Nicolas PIERROT .....	66, 117
Olivier LUGON.....	80, 81, 83, 87, 95, 96, 98, 117
Philippe ARBAIZAR .....	48, 63, 73, 86, 87, 98
Philippe AYRAULT.....	56, 61, 65, 74, 81, 83, 84, 88, 91, 96, 97, 98, 100, 105, 107, 112
Pierre NORA.....	18
Raphaële BERTHO.....	30, 32, 34, 36, 44, 48, 49, 57, 60
Stéphane ASSELINE .....	94, 102, 105, 106, 110, 112, 113

## Table des illustrations

<b>Figure 1</b> : DUBOIS François, <i>Le massacre de la Saint-Barthélemy</i> , 1572. Peinture sur toile, Musée Cantonal des Beaux-Arts de Lausanne, source URL : <a href="https://histoire-image.org/fr/etudes/massacre-saint-barthelemy">https://histoire-image.org/fr/etudes/massacre-saint-barthelemy</a> .	12
<b>Figure 2</b> : PATINIR, <i>Paysage avec fuite en Égypte</i> , 1516, peinture sur toile, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Anvers, source URL : <a href="https://fr.wikipedia.org/wiki/Joachim_Patinier#/media/Fichier:Joachim_Patinir_-_Landscape_with_the_Flight_into_Egypt_-_WGA17093.jpg">https://fr.wikipedia.org/wiki/Joachim_Patinier#/media/Fichier:Joachim_Patinir_-_Landscape_with_the_Flight_into_Egypt_-_WGA17093.jpg</a>	23
<b>Figure 3</b> : BRUEGHEL Jan, <i>L'Ouïe</i> , 1617, peinture à l'huile sur panneau, Musée du Prado, Madrid, source URL : <a href="https://fr.wikipedia.org/wiki/All%C3%A9gories_des_cinq_sens">https://fr.wikipedia.org/wiki/All%C3%A9gories_des_cinq_sens</a>	25
<b>Figure 4</b> : Carte des régions naturelles utilisée pour le projet de l'ARN, source URL : <a href="https://www.archive-arn.fr/">https://www.archive-arn.fr/</a>	32
<b>Figure 5</b> : TABUCHI Eric, <i>Annay</i> , Image de l'Atlas des Régions Naturelles, 2017, source URL : <a href="https://www.archive-arn.fr/">https://www.archive-arn.fr/</a>	33
<b>Figure 6</b> : TABUCHI Éric, <i>Silos</i> , un exemple de grille formée par les images de l'ARN, source URL : <a href="https://www.archive-arn.fr/">https://www.archive-arn.fr/</a>	35
<b>Figure 7</b> : TEZENAS Ambroise, sans titre, 2017, source URL : <a href="https://www.ambroisetezenas.com/serie/au-fil-de-la-seine-de-paris-a-mantes">https://www.ambroisetezenas.com/serie/au-fil-de-la-seine-de-paris-a-mantes</a>	36
<b>Figure 8</b> : TEZENAS Ambroise, sans titre, 2017, source URL : <a href="https://www.ambroisetezenas.com/serie/au-fil-de-la-seine-de-paris-a-mantes">https://www.ambroisetezenas.com/serie/au-fil-de-la-seine-de-paris-a-mantes</a>	37
<b>Figure 9</b> : LEGRAY Gustave, <i>Chenonceaux, vue d'ensemble</i> , 1851, tirage papier salé négatif papier ciré sec, Bibliothèque Nationale de France, source URL : <a href="http://expositions.bnf.fr/legray/grand/096.htm">http://expositions.bnf.fr/legray/grand/096.htm</a>	46
<b>Figure 10</b> : <i>Barrage dans la gorge de Matacharre</i> , Fonds photographique de la RTM, source URL : <a href="http://www.michael-culture.org/fr/4762/">http://www.michael-culture.org/fr/4762/</a>	47
<b>Figure 11</b> : Exemple de rendus de l'exercice de l'OPP, source URL : <a href="https://www.paysagesenscene.be/fr/portail/231/mediatheque/40781/observatoire-photographique-transfrontalier-des-paysages-optp.html">https://www.paysagesenscene.be/fr/portail/231/mediatheque/40781/observatoire-photographique-transfrontalier-des-paysages-optp.html</a>	51
<b>Figure 12</b> : Logo de l'Inventaire Général, source URL : <a href="https://fr.wikipedia.org/wiki/Inventaire_g%C3%A9n%C3%A9ral_du_patrimoine_culturel">https://fr.wikipedia.org/wiki/Inventaire_g%C3%A9n%C3%A9ral_du_patrimoine_culturel</a>	56
<b>Figure 13</b> : SANCEY Yves, <i>Avrigney-Virey, Haute Saône, vue de situation du village</i> , 1990, source URL : <a href="http://www.inventaire.culture.gouv.fr/expobnf/indexexpo2004.htm">http://www.inventaire.culture.gouv.fr/expobnf/indexexpo2004.htm</a>	58
<b>Figure 14</b> : ASSELINE Stéphane, <i>IVR11_20207500990NUC6A_S</i> , 2020, source URL : <a href="https://patrimoine-idf.inmediatech.co/">https://patrimoine-idf.inmediatech.co/</a>	86
<b>Figure 15</b> : ASSELINE Stéphane, <i>IVR11_20209200030NUC4A_S</i> , 2020, source URL : <a href="https://patrimoine-idf.inmediatech.co/">https://patrimoine-idf.inmediatech.co/</a>	87
<b>Figure 16</b> : KRUSZYK Laurent, <i>IVR11_20217800212NUC4A_S</i> , 2021, source URL : <a href="https://patrimoine-idf.inmediatech.co/">https://patrimoine-idf.inmediatech.co/</a>	89
<b>Figure 17</b> : KRUSZYK Laurent, <i>IVR11_20207800432NUC4A_S</i> , 2020, , source URL : <a href="https://patrimoine-idf.inmediatech.co/">https://patrimoine-idf.inmediatech.co/</a>	90
<b>Figure 18</b> : AYRAULT Philippe, <i>IVR11_20119100078NUC4A_S</i> , 2011, source URL : <a href="https://patrimoine-idf.inmediatech.co/">https://patrimoine-idf.inmediatech.co/</a>	91
<b>Figure 19</b> : AYRAULT Philippe, <i>IVR11_20217500044NUC4A_S</i> , 2021, source URL : <a href="https://patrimoine-idf.inmediatech.co/">https://patrimoine-idf.inmediatech.co/</a>	92
<b>Figure 20</b> : ASSELINE Stéphane, <i>IVR11_20207500604NUC4A_S</i> , 2020, , source URL : <a href="https://patrimoine-idf.inmediatech.co/">https://patrimoine-idf.inmediatech.co/</a>	93
<b>Figure 21</b> : ASSELINE Stéphane, <i>IVR11_20207800316NUC4A_S</i> , 2020, source URL : <a href="https://patrimoine-idf.inmediatech.co/">https://patrimoine-idf.inmediatech.co/</a>	94

## Table des sigles et abréviations

ARN:	<i>Atlas des Régions Naturelles</i>
BNF:	Bibliothèque Nationale de France
CAUE:	Conseil d'Architecture, de l'Urbanisme et de l'Environnement
CNRS:	Centre National de la Recherche Scientifique
CRMH:	Conservation Régionale des Monuments Historiques
DATAR:	Délégation à l'Aménagement du Territoire et à l'Attractivité Régionale
IdF:	Île-de-France
IGPC:	Inventaire Général du Patrimoine Culturel
ITA:	Ingénieurs, Techniciens, Administratifs
MH:	Monuments Historiques
OPNP:	Observatoire Photographique National du Paysage
OPP:	Observatoire Photographique du Paysage
PI:	Photographe de l'Inventaire
RTM:	Restauration des Terrains de Montagne

## Présentation de la partie pratique

### Naissance de l'idée

Après une première idée traitant du patrimoine immatériel, compromise par les conditions sanitaires actuelles, et suite à plusieurs échanges avec Stéphanie Solinas, encadrante du projet, j'ai finalement décidé d'axer ma Partie Pratique de Mémoire (PPM) sur la photographie de paysage. Comme expliqué notamment dans la deuxième partie de ma recherche, l'IGPC de la région Île-de-France (IdF) par l'intermédiaire de Laurent Kruszyk expérimente actuellement l'exercice de l'OPP pour le GPSEO ainsi que de nouvelles méthodologies dans la représentation photographique du territoire. Définir une identité paysagère au travers de l'image est l'un des objectifs principaux de ces missions. Ce type d'exercice reste cependant nouveau pour les services de l'Inventaire qui demeurent toujours majoritairement concentrés sur le patrimoine architectural. C'est pourquoi j'ai décidé de réaliser moi-même un reportage photographique, sur un territoire défini de l'IdF afin d'expérimenter une approche personnelle et envisager des propositions de représentations en images du territoire à la manière du style Inventaire.

Ainsi, mon projet pourrait intéresser le service de l'Inventaire de la région pour deux raisons. D'une part pour le contenu des images et leur aspect documentaire, et d'autre part pour l'expérience en elle-même et sa méthodologie. Bien sûr, un tel travail devrait normalement se réaliser sur plusieurs mois voire plus d'un an. Cette PPM ne pouvant s'étaler que sur quelques mois en parallèle de la rédaction du mémoire de recherche, voilà pourquoi il est préférable de la considérer comme une expérimentation méthodologique plutôt qu'un reportage approfondi et détaillé.

### Choix du lieu : le canal Saint-Denis

Une fois la forme de projet définie, il m'a fallu définir un territoire de travail. Après une période de recherche, je me suis arrêté sur le Canal Saint-Denis. Long de 6,6 kilomètres, il constitue un élément du réseau des canaux parisiens appartenant à la Ville de Paris et relie en amont le rond-point des canaux (Canal de l'Ourcq et bassin de la Villette) à la Seine à proximité de l'Île-Saint-Denis au nord. Il traverse les communes de Paris (19<sup>e</sup> arrondissement), d'Aubervilliers et de Saint-Denis.

Le canal est un sujet intéressant dans le cadre de ce mini-OPP pour plusieurs raisons. Tout d'abord en termes de logistique, le canal se situe en Seine-Saint-Denis et ses rives sont ouvertes au piétons sur une bonne partie, ou visibles depuis des



routes voisines, je n'aurai donc aucun problème à me rendre sur place et photographier ce territoire. De même, sa longueur est en adéquation avec la durée de la mission : je pourrai ainsi prendre le temps de bien explorer la zone.

Ensuite, le canal a relativement peu été documenté par l'IGPC d'IdF. En effet, dans la photothèque du service, on ne trouve qu'une centaine d'images ayant pour mots clefs "Canal Saint-Denis" dont beaucoup ont plus de dix ans ou, pour les plus récentes, sont des points très ponctuels et stratégiques du canal

comme par exemple son passage au pied du Stade de France. Jamais le canal n'a été couvert et représenté dans son ensemble. De plus, les rives du canal arborent de nombreux éléments de patrimoine industriel, de friches et d'architectures techniques (ponts, écluses) en pleine mutation. Des sujets intéressants pour l'Inventaire.

Enfin, dans le cadre de l'accueil des Jeux olympiques et paralympiques de 2024, le canal est au cœur des projets de rénovation et d'aménagement du territoire. En effet, le canal est un lien symbolique entre Paris et la Seine-Saint-Denis, et de nombreux acteurs locaux comme la ville de Paris, Plaine Commune, Est-Ensemble, Grand Paris Grand Est, Paris Terres d'Envol et le Département de la Seine-Saint-Denis ont signé en juin 2016 une convention dont l'objectif est de le rendre plus visible, plus intégré et plus opérationnel au sein des territoires qu'il traverse. Les travaux d'aménagement devraient commencer en fin d'année 2021 et continueront même après les JO jusqu'en 2030. Cette zone géographique va donc fortement

évoluer dans la prochaine décennie et photographier son état actuel présente donc un intérêt pour documenter ces futures transformations.

### *Le choix du matériel et élaboration d'une méthode*

Avant de partir en sessions de prises de vues, il m'a fallu définir un protocole technique de prises de vue. Tout d'abord, il me fallait un appareil avec un capteur d'une grande définition afin d'avoir des images très détaillées et précises. Pour répondre à ce besoin, j'ai pu me faire prêter pour toute la durée du projet par Nikon France un appareil hybride Nikon Z7. En plus des 45 millions de pixels qui composent son capteur et de sa qualité reconnue en termes d'images, cet appareil a pour avantage d'être petit, léger et discret, ce qui me sera bénéfique lors de mes sessions photographiques.

Toutes les images seront établies sur trépied et à l'aide d'un déclencheur souple. Le but étant de prendre le temps de construire son cadre et d'éviter au maximum le recours à la post-production. Le déclencheur souple lui étant surtout utile pour éviter toute vibration au moment de la prise de vue. D'ailleurs, l'absence de miroir sur cet appareil hybride est un autre avantage sur ce point.

J'ai décidé d'utiliser l'objectif Nikkor Z 24-70mm f/4. Tout d'abord parce qu'il était selon moi le meilleur compromis entre petite taille et qualité optique dans la gamme des objectifs hybrides Nikon. Mais aussi car sa plage de focales me permettait une plus grande liberté dans les choix. Les prises de vues ont ainsi été faites parmi l'une des quatre distances focales suivantes selon les nécessités de chaque cas : 24mm, 35mm, 50mm, 70mm. L'ouverture minimale quant à elle m'importait peu puisque pour avoir une grande profondeur de champ dans mes images (l'idée étant toujours d'obtenir un maximum de détails), mes réglages étaient toujours fixés à f/11 ou f/16 couplé à une sensibilité ISO de 100. Le temps de pose servant de compensation pour la bonne exposition de l'image.

Enfin, sur chaque point de vue, j'ai décidé de relever les coordonnées GPS et l'orientation de l'appareil afin d'anticiper une possible reconduction des images comme dans le cadre d'un OPP, mais aussi de gagner en précision documentaire lors de la restitution du travail. Dans la même idée, je réalisais à chaque fois à l'aide de mon téléphone des images "backstage" du trépied et de l'appareil.

### Les sujets des prises de vue

Un peu à la manière des “cartes blanches” réalisées par les photographes de l’Inventaire d’IdF, j’ai pris le parti de ne pas anticiper mes choix de sujets avant de me rendre sur le terrain. Mon souhait au travers de ce reportage étant de valoriser la richesse et l’atmosphère du Canal Saint-Denis, j’ai décidé de l’arpenter comme un promeneur, plusieurs fois et à différentes heures de la journée, et de photographier les sujets qui attiraient mon regard. Que ce soit par la forme, la couleur, la lumière, un intérêt historique probable ou l’aspect atypique d’un bâtiment ou d’une scène, j’ai voulu au mieux retenir dans mes clichés tous les éléments du canal qui pourraient attirer l’attention d’un promeneur, qu’il soit connaisseur en patrimoine ou pas tout en représentant au mieux le territoire. Dans toutes mes prises de vue, je m’imposais en plus du protocole de prise de vue mentionné plus tôt de toujours faire apparaître, de manière plus ou moins marquante, l’eau du canal. Également, les rives du canal étant souvent des lieux de vie, j’ai essayé d’inclure au maximum la présence de l’être humain dans mes images, mais en prêtant attention à anonymiser les personnes photographiées.

### La post-production

Pour le traitement des images, j’ai décidé de procéder à la manière d’un photographe de l’Inventaire en gardant à l’esprit une volonté documentaire et valorisante des images. La post-production a donc été sobre et discrète avec le redressement des perspectives, l’équilibre des différents niveaux de lumière pour éviter les contrastes trop durs, la désaturation des ciels pour éviter un effet “carte postale” et un ajout léger de clarté et de luminosité pour augmenter la lisibilité des images dans leurs moindres détails.

### Lien avec la partie écrite et restitution du projet

Cette partie pratique a été pour moi l’occasion d’expérimenter, avec mon point de vue de photographe, une mission qui pourrait se rapprocher des “cartes blanches” de l’Inventaire d’IdF et être une expérimentation d’une nouvelle façon de faire à l’Inventaire. L’objectif étant de mélanger en autonomie documentation d’un territoire donnée et production d’un regard personnel valorisant sur celui-ci, j’ai essayé, en utilisant un protocole rigoureux qui s’inspire de certaines prescriptions et traditions

historiques de l'Inventaire, de proposer mon propre paysage du Canal Saint-Denis et donc ma propre représentation de ce territoire. La restitution lors de la présentation des parties pratiques mettra en avant ces deux statuts que peuvent avoir les images réalisées dans le cadre de cette mission.

Dans une pièce équivalente à une salle de classe, deux Imac se trouveront sur une table au centre<sup>311</sup>. Le spectateur y trouvera une carte numérique interactive du canal avec différentes balises correspondant aux différents points de vue photographiés lors du projet. Il pourra ainsi cliquer sur ces balises et observer l'image en plein écran tout en ayant accès à des informations complémentaires comme les coordonnées GPS, l'orientation, les données EXIF. Aussi, pour chaque image une légende sera lisible par le spectateur. Celle-ci, écrite par mes soins, racontera l'histoire de chaque photo, ce qui a attiré mon attention et l'intérêt documentaire que j'y trouve. La photographie sera dans ce cas considérée comme un document à part entière.

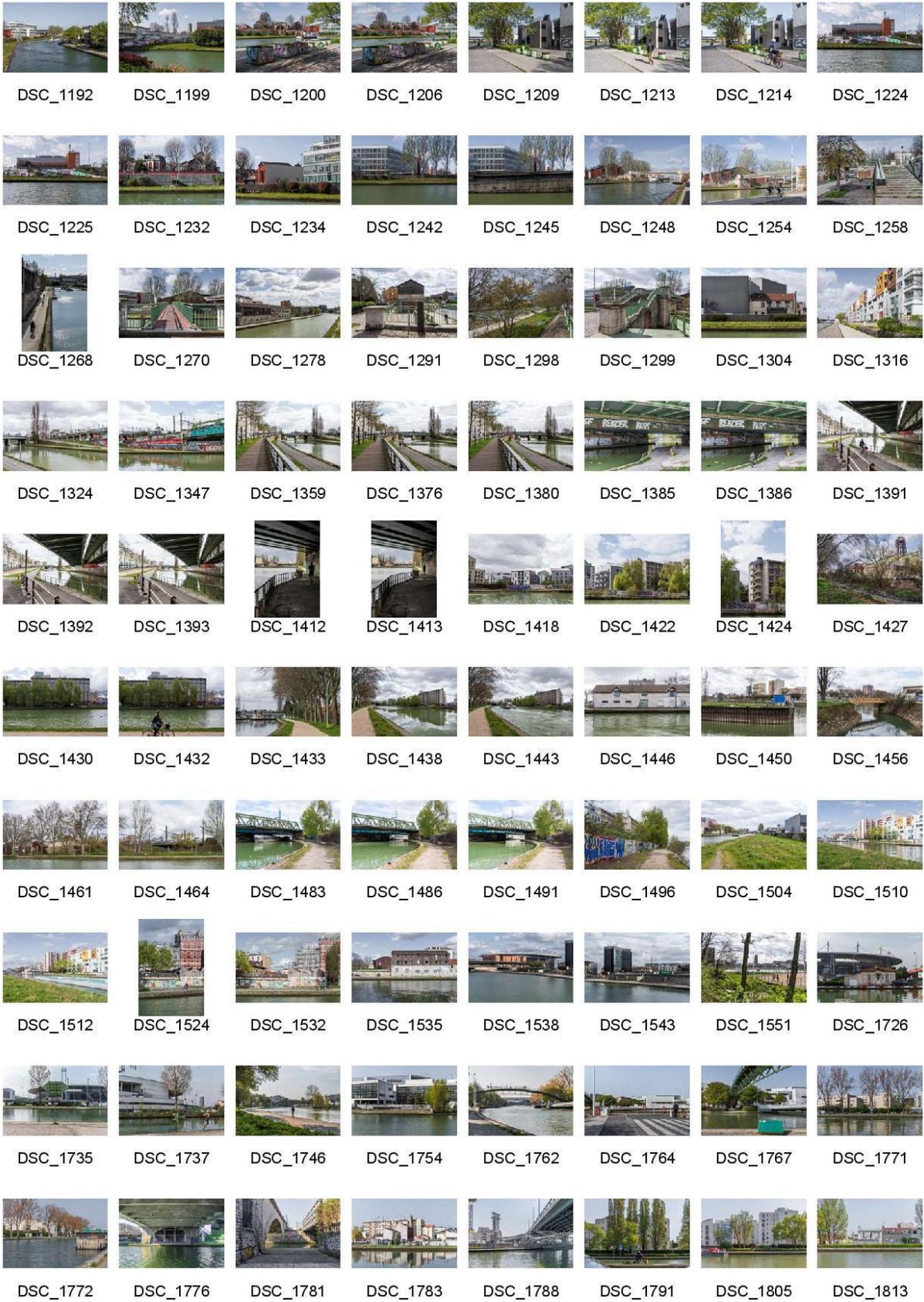
En parallèle, pour mettre en avant un aspect plus contemplatif et esthétique de mon projet, des projections d'images se feront face sur deux murs de la pièce. Celles-ci, au plus proche de l'échelle 1, présenteront deux diaporamas d'images classées par rive du canal. Le rythme sera lent, permettant au spectateur de déambuler dans la pièce et laisser son regard voyager dans les images, lui donnant presque l'impression d'une promenade le long du canal. Ni texte ni informations ne viendront compléter les images, faisant ainsi d'elles des œuvres à part entière. Afin de renforcer l'aspect immersif de l'installation, une bande son d'ambiance sera diffusée en continu. Celle-ci sera composée de sons enregistrés tout au long du canal.

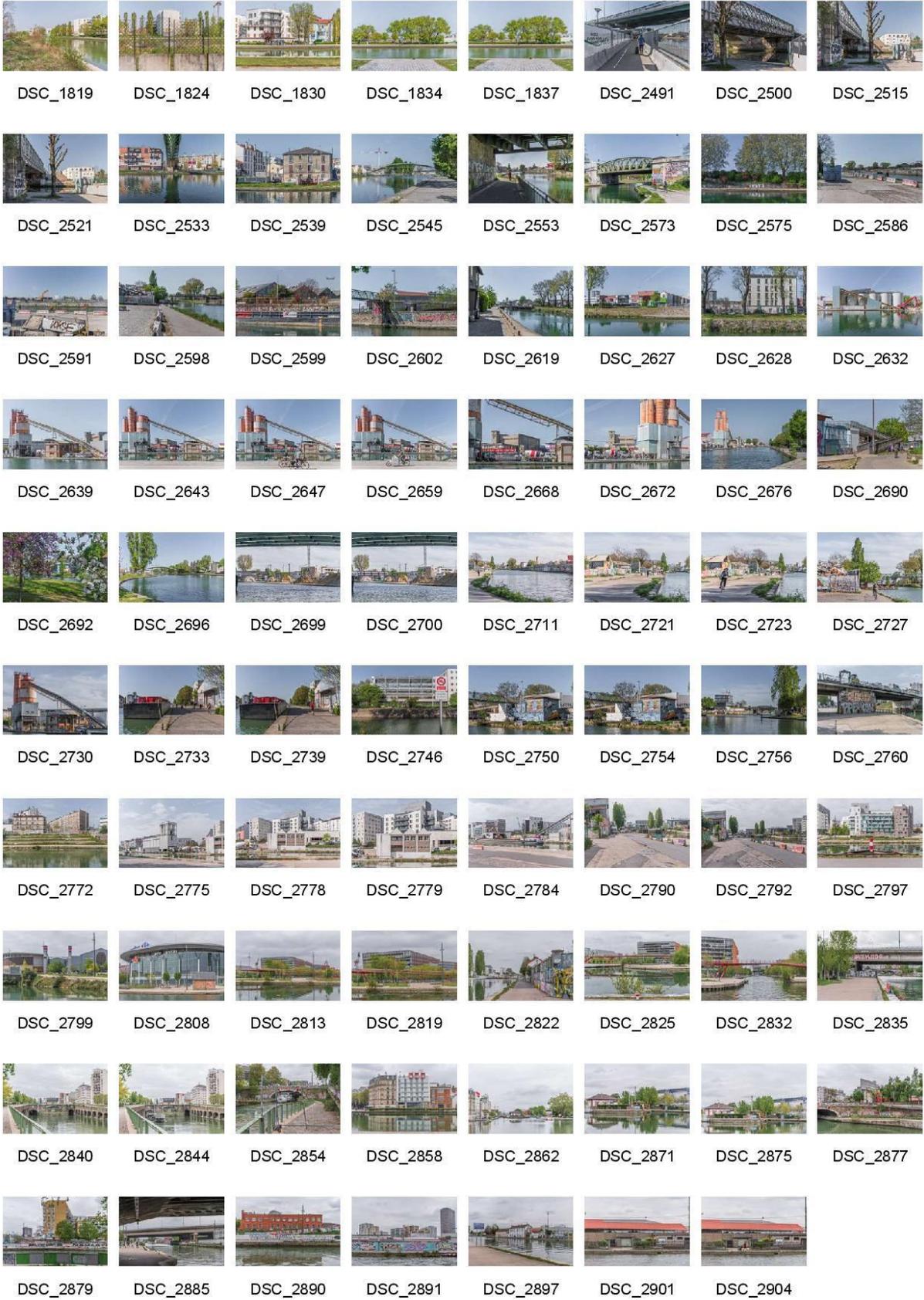
#### *Planches-contacts des images*

*Se trouvent dans les planches-contacts ci-dessous l'ensemble des images réalisées dans le cadre du projet. Un editing plus précis sera réalisé lors de la post-production des images et toutes n'apparaîtront donc pas dans la représentation finale.*

---

<sup>311</sup> Il est à préciser que le projet décrit ici pourrait subir quelques ajustements en fonction de l'organisation logistique des PPM de l'ensemble de la promotion.





## Tables des matières

<b>Remerciements</b>	3
<b>Résumé</b>	4
<b>Abstract</b>	5
<b>Sommaire</b>	6
<b>Introduction</b>	7
<b>Partie 1 / Paysage et patrimoine :</b>	
Évolution des deux notions dans la conscience collective.	10
1. Le patrimoine, une longue construction mentale.	11
A. La religion et le patrimoine sacré.	11
B. La monarchie et le patrimoine : une relation mouvementée.	13
C. Le rapport au monument au 19e siècle.	16
D. Entre mémoire et identité : une vision contemporaine du patrimoine.	17
2. Le paysage, une représentation mentale du territoire.	22
A. Une vision subjective entre culture et nature.	22
B. La relation identitaire de l'être humain au territoire.	26
C. Entre lieux et non-lieux : l' <i>Atlas des Régions Naturelles</i> et <i>Au fil de la Seine</i> .	29
<b>Partie 2 / L'Inventaire Général et la photographie comme document :</b>	
Production et utilisation dans l'étude scientifique.	40
1. Rôle de la légitimation institutionnelle dans la reconnaissance.	42
A. Le paysage, un patrimoine naturel ?	42
B. L'identité paysagère, un patrimoine photographique moderne ?	44
2. Une arrivée tardive de la représentation paysagère à l'Inventaire Général.	53
A. Les inventaires jusqu'à l'Inventaire	53
B. La place du paysage dans la représentation photographique de l'IGPC jusqu'à la décentralisation.	56
C. Une approche nouvelle au 21 <sup>e</sup> siècle : l'exemple de la région Île-de-France	62
3. Un document photographique comme outil scientifique.	66
A. L'importance du tandem chercheur/photographe.	66
B. Le protocole de l'Inventaire comme gage scientifique.	69

C. Utiliser l'OPP à l'Inventaire.	76
<b>Partie 3 / L'Inventaire et la photographie comme œuvre :</b>	
Diffusion et valorisation, le statut des photographes et de leurs images.	80
1. Un style <i>Inventaire</i> à la frontière de l'art.	81
A. Le style documentaire : similitudes et nuances.	81
B. Une esthétique entre neutralité et clarté.	83
C. La série comme marque de style	95
2. Une légitimation artistique difficile.	100
A. La dimension patrimoniale du fonds photographique de l'Inventaire.	100
B. Exposer ou éditer les images d'Inventaire.	103
C. Entre artisan et artiste, le statut du photographe.	108
<b>Conclusion</b>	116
<b>Bibliographie</b>	119
<b>Index</b>	125
<b>Table des illustrations</b>	126
<b>Table des sigles et abréviations</b>	127
<b>Présentation de la partie pratique</b>	128
<b>Tables des matières</b>	135

École Nationale Supérieure Louis-Lumière



Mémoire de MASTER 2

**L'Inventaire Général du Patrimoine Culturel  
et le paysage patrimonial.**

La photographie au sein d'un service public culturel :  
production, utilisation et diffusion.

Tome 2 : Annexes

**Nicolas SZWANKA**

Spécialité Photographie Promotion 2021

Sous la direction de Véronique Figini, Maîtresse de conférences en histoire de la  
photographie et Nicolas Pierrot, Conservateur en chef du patrimoine au service  
Patrimoines et Inventaire de la région Île-de-France.

Membres du jury

Philippe Ayrault, Photographe du service Patrimoines et Inventaire  
de la région Île-de-France.

Véronique Dürr, enseignante à l'ENS Louis-Lumière.

Véronique Figini, Maîtresse de conférences en histoire de la photographie.

Vanessa Lamorlette, Photographe du service Patrimoines et Inventaire  
de la région Centre-Val de Loire.

Pascal Martin, Professeur des universités à l'ENS Louis-Lumière.

Nicolas Pierrot, Conservateur en chef du patrimoine au  
service Patrimoines et Inventaire de la région Île-de-France.

École Nationale Supérieure Louis-Lumière



Mémoire de MASTER 2

**L'Inventaire Général du Patrimoine Culturel  
et le paysage patrimonial.**

La photographie au sein d'un service public culturel :  
production, utilisation et diffusion.

Tome 2 : Annexes

**Nicolas SZWANKA**

Spécialité Photographie Promotion 2021

Sous la direction de Véronique Figini, Maîtresse de conférences en histoire de la  
photographie et Nicolas Pierrot, Conservateur en chef du patrimoine au service  
Patrimoines et Inventaire de la région Île-de-France.

Membres du jury

Philippe Ayrault, Photographe du service Patrimoines et Inventaire  
de la région Île-de-France.

Véronique Dürr, enseignante à l'ENS Louis-Lumière.

Véronique Figini, Maîtresse de conférences en histoire de la photographie.

Vanessa Lamorlette, Photographe du service Patrimoines et Inventaire  
de la région Centre-Val de Loire.

Pascal Martin, Professeur des universités à l'ENS Louis-Lumière.

Nicolas Pierrot, Conservateur en chef du patrimoine au  
service Patrimoines et Inventaire de la région Île-de-France.

## Table des annexes

<b>Table des annexes</b>	<b>3</b>
<b>Préambule</b>	<b>4</b>
<b>Annexe 1</b> : Tableaux récapitulatifs des PI de l'Inventaire contactés dans le cadre de cette étude.	<b>5</b>
<b>Annexe 2</b> : Interview de Stéphane Asseline réalisée via questionnaire le 19 mars 2021.	<b>6</b>
<b>Annexe 3</b> : Interview de Philippe Ayrault réalisée via questionnaire le 8 avril 2021.	<b>16</b>
<b>Annexe 4</b> : Interview de Amélie Boyer réalisée via questionnaire le 2 avril 2021.	<b>31</b>
<b>Annexe 5</b> : Interview de Thierry Cantalupo réalisée via questionnaire le 7 avril 2021.	<b>40</b>
<b>Annexe 6</b> : Interview de Denis Couchaux réalisée via questionnaire le 26 mars 2021.	<b>53</b>
<b>Annexe 7</b> : Interview de Bertrand Drapier réalisée via questionnaire le 7 avril 2021.	<b>67</b>
<b>Annexe 8</b> : Interview de Laurent Kruszyk réalisée via questionnaire le 31 mars 2021.	<b>79</b>
<b>Annexe 9</b> : Interview de Vanessa Lamorlette réalisée via questionnaire le 19 avril 2021.	<b>94</b>
<b>Annexe 10</b> : Interview de Jérôme Mongreville réalisée via questionnaire le 29 mars 2021.	<b>104</b>
<b>Annexe 11</b> : Interview de Philippe Rivière réalisée via questionnaire le 23 mars 2021.	<b>113</b>
<b>Annexe 12</b> : Interview de Manuel de Ruyg réalisée via questionnaire le 9 avril 2021.	<b>125</b>
<b>Annexe 13</b> : Questionnaire type élaboré dans le cadre de cette recherche.	<b>135</b>
<b>Annexe 14</b> : Explication des différents types de culte du monument au 19 <sup>e</sup> siècle.	<b>140</b>

## Préambule

Vous retrouverez dans ce volume les différentes annexes qui ont enrichi ma recherche. Le choix de les regrouper dans un tome indépendant est conséquent de la longueur des différents entretiens réalisés et d'une volonté de ne pas alourdir le tome principal par souci de confort du lecteur.

J'ai contacté durant ma recherche trente photographes des différents services de l'Inventaire à l'échelle nationale (Annexe 1). Treize m'ont répondu chaleureusement, cependant deux d'entre-eux ont émis le souhait de ne pas voir leurs réponses lisibles en annexes du mémoire. C'est pourquoi vous ne trouverez ici que onze questionnaires (Annexes 2 à 12). J'ai fait le choix de retranscrire les questionnaires de manière intégrale pour tous les photographes avec questions et réponses complètes dans chaque cas. Bien que le nombre de pages s'y voit augmenté, j'y trouvais comme intérêt une assurance pour le lecteur de ne pas se perdre dans ce grand nombre de questions et d'informations. De plus, le choix d'indiquer l'absence de réponses à certaines questions par la phrase "**Pas de réponse.**" était pour moi légitime car évocateur d'un non-intérêt pour le sujet ou d'une absence de connaissance. Enfin, j'avais initialement pour projet d'inclure dans ma recherche une partie concernant l'évolution des thématiques de l'Inventaire vers le patrimoine immatériel, d'où la présence de questions à ce sujet. Mon évolution m'ayant fait changer d'axe, ces réponses n'apparaissent finalement pas dans mon corps de texte principal, mais peuvent tout de même s'avérer enrichissantes dans un autre contexte, d'où mon souhait de les présenter ici. L'annexe 13 est une restitution du questionnaire tel qu'il a été envoyé aux photographes.

La dernière annexe (Annexe 14) est quant à elle un chapitre explicatif des différents cultes du monument. Initialement intégré à mon corps de texte dans la première partie historique sur la notion de patrimoine, j'ai décidé finalement d'exclure ce chapitre de mon corps de texte car il apportait relativement peu à mon propos principal. Cependant, sa richesse complémentaire est selon moi légitime d'une lecture facultative et donc d'une présence dans les annexes.

## Annexe 1 : Tableaux récapitulatifs des PI de l'Inventaire contactés dans le cadre de cette étude

Durant cette enquête, trente photographes ont été contactés. Treize d'entre eux ont bien voulu m'accorder de leur temps pour répondre à mes questions.

Nom	Catégorie d'âge	Région	Date d'entrée à l'IGPC	Statut	Cursus	Contact Pro
ANDRE Gilles	Entre 50 et 60 ans	Grand-Est (Nancy)	1992	Titulaire Catégorie A	ENS Louis-Lumière	gilles.andre@grandest.fr
ASSELINE Stéphane	Entre 50 et 60 ans	Ile-de-France	2001	Titulaire Catégorie A	ENS Louis-Lumière	stephane.asseline@iledefrance.fr
AYRAULT Philippe	Entre 50 et 60 ans	Ile-de-France	1991	Titulaire Catégorie B à mi-temps	ENS Louis-Lumière	philippe.ayrault@iledefrance.fr
BARROCHE Adrienne	Entre 40 et 50 ans	Aquitaine (Bordeaux)	2010	Titulaire Catégorie A	Études FAC	adrienne.barroche@nouvelle-aquitaine.fr
BOYER Amélie	Entre 20 et 30 ans	Occitanie (Toulouse)	2015	Contractuel	Bac Pro Photo & Bac Arts Appliqués	amelie.boyer@laregion.fr
CANTALUPO Thierry	Entre 50 et 60 ans	Centre-Val de Loire (Orléans)	2009	Titulaire Catégorie B	Beaux-Arts d'Aix-en-Provence	thierry.cantalupo@centrevaleloire.fr
COUCHAUX Denis	Plus de 60 ans	Normandie (Rouen)	1975	Titulaire Catégorie B à mi-temps	CAP Photo	Denis.couchaux@normandie.fr
DE RUGY Manuel	Entre 40 et 50 ans	Normandie (Caen)	2005	Titulaire Catégorie B	/	Manuel.DERUGY@normandie.fr
DRAPIER Bertrand	Entre 40 et 50 ans	Grand-Est (Nancy)	2008	Titulaire Catégorie B	École de l'image d'Épinal	bertrand.drapier@grandest.fr
KRUSZYK Laurent	Entre 50 et 60 ans	Ile-de-France	2004	Titulaire Catégorie B	École des Arts Graphiques de Metz	laurent.kruszyk@iledefrance.fr
LAMORLETTE Vanessa	Entre 30 et 40 ans	Centre-Val de Loire (Orléans)	2014	Titulaire Catégorie B	École de Condé de Lyon	vanessa.lamorlette@centrevaleloire.fr
MONGREVILLE Jérôme	Entre 50 et 60 ans	Bourgogne-Franche-Comté (Besançon)	1983	Titulaire Catégorie B	CAP Photo	jerome.mongreville@bourgognefranchecomte.fr
RIVIERE Philippe	Plus de 60 ans	Aquitaine (Limoge)	1986	Titulaire Catégorie B	/	philippe.riviere@nouvelle-aquitaine.fr

**Annexe 2 : Interview de Stéphane Asseline réalisée via questionnaire le 19 mars 2021.**

**Questionnaire aux photographes de l'Inventaire dans le cadre d'un mémoire de recherche de Master 2**

Nicolas Szwanka, étudiant à l'ENS Louis-Lumière  
nicolas.szwanka@gmail.com / 06-61-86-16-18

**Partie à remplir**

Nom et prénom : ASSELINE Stéphane

Âge : 50 ans

entre 20 et 30 ans  
 entre 30 et 40 ans  
 entre 40 et 50 ans  
 entre 50 et 60 ans  
 plus de 60 ans

Année d'entrée à l'Inventaire : 2001

M'autorisez vous à publier ce questionnaire dans son intégralité dans les annexes du mémoire?

Oui  
 Non

Date : 18/03/2021

Signature : 

## **Partie 1 : La photographie d'Inventaire**

**-Le photographe de l'Inventaire (PI) possède un cahier des charges avec un protocole particulier.**

. Le protocole de l'Inventaire est-il perçu comme une contrainte pour le PI ?

Non dans la mesure où l'on peut toujours faire une photo qui réponde à la commande et une autre plus personnelle.

. Quelles relations entretient le PI avec ces contraintes ?

Relations saines. Être PI, c'est répondre à une commande, donc il faut s'y conformer sinon, il vaut mieux changer de travail.

. Selon vous, où se situe la ligne de partage entre le travail du PI et celui d'un artiste ?

Il n'y en a pas. On est un tout. Il faut ne pas se tromper là où l'on place son égo ! La photographie documentaire renferme toujours une part personnelle.

. Pensez-vous que votre démarche relève plutôt de l'art ou de l'artisanat ?

Je pense qu'il faut dépasser cette dichotomie. Toute photographie est art et document à la fois, c'est juste le curseur qui varie de position à chaque fois.

. En comparaison avec des photographes indépendants comme Ambroise Tézénas ou Patrick Tourneboeuf, quel est selon vous le regard aujourd'hui sur la photographie d'Inventaire dans le milieu photographique ?

Inexistant !

**-Statut de la photographie au sein de l'Inventaire.**

. La conservation du patrimoine est au cœur des missions de l'Inventaire, mais existe-t-il aussi une conscience du patrimoine photographique en temps que tel

? La photographie, en elle-même, bénéficie-t-elle aussi de cette conscience patrimoniale ?

Elle est en train de naître car le support argentique n'est plus la technologie actuelle. Les fonds photo argentiques sont en train d'être recensés et valorisés. (Voir revue Photographica n°1 sur le patrimoine photo).

. Existe-t-il un "style inventaire" ? Comment le définir ? La recherche d'une certaine neutralité est-elle une caractéristique pertinente ?

Oui, c'est le même que celui nommé *style documentaire* par Olivier Lugon.

. Le fonds photographique de l'Inventaire lui-même, avec une quantité d'images qui s'inscrit dans un long temps d'enquête et un protocole comme effet structurant, n'est-il pas une œuvre en soi ? Merci de développer.

Difficile d'appeler ça une œuvre dans le sens où une œuvre possède une vision personnelle. Or le fonds photo est réalisé par plusieurs photographes dont le regard est reconnaissable au-delà de la commande.

. Pourquoi selon vous les commanditaires (Conseils régionaux, CAUE et autres) entreprennent-ils de valoriser, depuis quelques années, la photographie documentaire ?

Je ne pense pas que ce soit le cas. Ceci est plutôt à mettre en relation avec l'évolution de la photo dans notre société et dans la com'.

. Que pensez-vous de l'idée de créer un collectif des PI, menée par Pierre Thibaut, PI des Hauts-de-France? L'avez-vous ou pensez-vous le rejoindre ? Si oui, quelles sont vos motivations ?

Je fais partie des fondateurs du collectif des PI. Le but est de fédérer et ensuite faire émerger des propositions de textes, d'expos, de publications et autres.

**-Une majorité de PI sont fonctionnaires de catégorie B, ce qui correspond théoriquement à des fonctions dites d'application.**

. Pensez-vous que ce classement est un frein à toute forme de reconnaissance artistique ou il n'entre pas du tout en ligne de compte ?

Dans la logique de la fonction publique territoriale, il est logique que le PI soit catégorie B. Cela n'a jamais été un frein à une pratique artistique.

. Être photographe dans la fonction publique est-il un facteur qui limite les possibilités d'évolution au sein de l'administration?

L'évolution normale dans toute entreprise ou administration implique de passer du faire au faire faire, donc l'encadrement. Il est important de comprendre que si l'on veut rester photographe (rester dans le faire), il y a peu de chance de passer en catégorie A. Même si ce fut le cas pour moi.

. Pouvez-vous nous parler de votre situation contractuelle?

Catégorie A (ingénieur) après 14 ans de pratique et parce que j'ai pris la coordination de travail du pôle photo pendant 6 ans.

**-Plusieurs PI avec lesquels j'ai pu échanger m'ont indiqué avoir une activité de photographe indépendant en parallèle de leur mission à l'Inventaire.**

. Est-ce votre cas ?

Oui.

. Quelles sont les raisons de ce choix ?

Voir d'autres personnes, faire d'autres photos, gagner de l'argent.

. Quelles sont les thématiques abordées dans vos photographies ?

Archi, design, documentaire social.

. Quel est le style photographique des images que vous réalisez en tant qu'artiste auteur ?

Style documentaire.

. Avez-vous déjà exposé ou publié ?

Oui.

. Pratiquez-vous une autre activité artistique ? Si oui laquelle et quelles sont vos motivations ?

Non.

**-Les photographes femmes au sein de l'Inventaire sont sous-représentées (5 sur 30 dans notre corpus).**

. Au coeur des débats qui animent la société actuelle, en lien avec la question du genre (accès aux métiers, différence de salaire,...), pensez-vous qu'être une femme au sein de l'Inventaire crée une différence ?

Non mais être une femme dans le monde de la photo a longtemps été plus dur car le métier était plus physique et le machisme ambiant un vrai frein.

## **Partie 2 : La photographie de paysage à l'Inventaire**

**-L'Inventaire s'est ouvert de plus en plus au patrimoine paysager depuis le début du siècle.**

. En quoi cette extension vers l'aménagement du territoire est-elle un tournant dans l'histoire de l'Inventaire ?

Oui, elle est liée à l'évolution du regard des chercheurs. Ne jamais oublier que la photo fait mémoire du regard posé avant de faire mémoire du sujet photographié.

. Lorsque vous êtes amené à photographier un paysage pour l'Inventaire, le protocole et le "style Inventaire" conserve-t-ils un intérêt selon vous?

Oui.

. Alors que le paysage n'est pas encore une priorité dans le travail des services, l'IGPC d'Île-de-France a publié en 2020, dans sa collection Ré-Inventaire, un ouvrage consacré au paysage. Cette publication peut-elle changer l'image de la photographie d'Inventaire? Si oui, pourquoi ?

La photographie est associée dès la naissance de l'Inventaire aux études. Aujourd'hui, c'est la dernière grande commande photo des administrations. Elle doit être défendue car hors des modes de représentations.

. L'exposition Paysages Français en 2017 n'a retenu le travail que d'un seul photographe de l'Inventaire. Quelles en sont les raisons selon vous?

Il y avait une seule photo de l'Inventaire d'Île-de-France, une photo que j'avais prise moi-même en 2003. Le monde de l'histoire de la photo ne pense pas que la photo à l'inventaire soit intéressante pour elle-même. Je ne lui donne pas tort. Beaucoup de PI sont fonctionnaires avant d'être photographes.

. Partagez-vous l'idée d'une tenue à l'écart des photographies de l'Inventaire, par le milieu artistique ? Selon vous, quelles en sont les origines ?

La méconnaissance. Les PI sont vus comme des fonctionnaires, des exécutants sans vision, sans discours.

**-L'Inventaire d'Île-de-France réalise actuellement un OPP pour le GPSO, une démarche pionnière pour l'Inventaire d'Île-de-France.**

. Quels intérêts les services, à l'échelle nationale, peuvent-ils trouver en termes de recherche sur le territoire, dans ce type d'exercice?

Je ne crois pas que les OPP soient très différents de ce que fait l'Inventaire . Ils se retrouvent avec la reconduction.

. En quoi cet OPP peut-être vu comme une occasion d'expérimenter de nouvelles représentations du territoire? Si oui, à quelles expérimentations pensez-vous?

Je ne crois pas que l'OPP soit favorable à proposer de nouvelles représentations du territoire.

. L'Inventaire aurait-il finalement intérêt à créer son propre style d'OPP? Si oui, à quoi pourrait-il ressembler selon vous?

Non.

. L'OPP offre une temporalité différente dans un travail photographique avec des délais plus longs que pour une mission d'Inventaire classique, quelles sont les conséquences sur la réalisation du projet?

Je ne crois pas en la méthode des OPP. Ils ne permettent pas une écriture photographique.

. Quels pourraient-être selon vous les moyens de valoriser les images réalisées dans un OPP ou un reportage de l'Inventaire en général? Que pensez-vous du recours au son et à l'image animée? Leurs usages au sein de l'Inventaire auraient-ils un sens ?

Le meilleur moyen de valoriser le fonds est de faire des livres et des expos.

. Comment recevez-vous l'idée qu'un OPP parallèle à celui de l'Inventaire ait été organisé avec la participation de photographes auteurs, à savoir Ambroise Tézenas et Jérémie Léon ? Merci de développer.

Sans opinion.

### **Partie 3 : La photographie de l'immatériel à l'Inventaire**

**-L'Inventaire s'intéresse de plus en plus au patrimoine immatériel, à savoir l'ensemble des traditions, croyances ou savoir-faire.**

. Partagez-vous cette définition ou souhaitez-vous en proposer une autre ?

C'est OK pour moi.

. A quand datez-vous l'intérêt de l'Inventaire pour cette nouvelle thématique, et quelles en sont les raisons ? Quelle place pourrait-elle occuper à l'Inventaire ?

Depuis le début des années 2000 pour remettre l'être humain au centre du patrimoine.

. Quelles sont les difficultés pour photographier ce "nouveau patrimoine" ?

Droits à l'image / temps de préparation.

. Comment gagner en efficacité et en précision dans la représentation des savoir-faire ?

Il n'y a pas de solution miracle je crois. Il faut donner du temps à l'écoute des gens avant de les photographier.

. D'autres médiums pourraient-ils être utiles dans ce cas précis (vidéos, gif, etc) ?

Sans opinion.

**-Dans les reportages déjà réalisés par l'Inventaire, on trouve de nombreux portraits pour représenter les savoir-faire.**

. Comment expliquez vous la présence majoritaire de portraits posés dans les reportages de l'Inventaire pour représenter des savoir-faire?

Les savoir-faire sont détenus avant tout par des humains, et non par des machines.

. Dans son travail La Dernière Mine, Eric Bouvet propose des portraits sur le vif et non posés comme dans l'image ci-contre. Cette approche est-elle la seule

pour donner un caractère plus immersif et représentatif pour le spectateur ?  
(URL : <https://ericbouvet.com/1000m-deep>)

Pas forcément.

. Quelle échelle de plan est la plus adaptée pour un portrait d'inventaire : le plan serré ou le plan moyen qui offre une mise en contexte?

Pas de règles

. Dans sa série Pattes Blanches, Charles Fréger réalise des portraits serrés en plan poitrine (voir images ci-dessous), peut-on dire que cela incarne trop le métier pour être efficace dans une mission d'inventaire? (URL : <https://www.charlesfreger.com/fr/portfolio/pattes-blanches/>)

Charles Fréger : petit maître. Ce photographe s'aime plus qu'il n'aime les gens qu'il photographie. Ce qui l'intéresse c'est l'image qu'il va faire plus que la personne qu'il y a en face de lui. Ça se sent !! Voir sa série sur les majorettes !

. Que pensez-vous des séries de portraits de personnes pratiquant le même métier comme celles réalisées par Valérie Couteron dans Industries ? Cette topologie, qui peut rappeler le travail de l'Inventaire, est-elle intéressante ? (URL: <https://www.valericouteron.net/industries>)

Je ne connaissais pas ! Je conseille aussi Lee Freelander : artwork !

**-On retrouve dans les reportages de l'Inventaire deux types d'images en situation : des plans larges où le sujet est en action montrant bien les conditions et le contexte de travail, ou des plans serrés mettant plus en avant les outils et la finesse du travail.**

. Qu'est-ce qui différencie leur portée finale selon vous?

Ça fonctionne souvent ensemble.

. La plupart du temps, ces photographies sont-elles des reconstitutions ou des images spontanées prises sur le vif, en conditions réelles?

Ça dépend des cas !

. La photographie est connue pour figer les mouvements. Comment représenter certains mouvements spécifiques selon vous?

C'est la limite ! Quelques fois c'est tout simplement impossible.

. Alors que les images de la série Armor de Valérie Couteron guident le regard sur les personnes en action, les essais de l'Inventaire tendent à être centrés sur le geste. Est-ce un moyen de transposer, d'adapter le protocole relatif au monumental ou au paysage, à l'immatériel ?

Avec l'être humain comme sujet, on atteint la limite de la méthodologie de l'Inventaire. Il faut la repenser pour le patrimoine immatériel. Il manque des outils, ceux de l'ethnologie.

**Annexe 3 : Interview de Philippe Ayrault réalisée via questionnaire le 8 avril 2021.**

**Questionnaire aux photographes de l'Inventaire dans le cadre d'un mémoire de recherche de Master 2**

*Nicolas Szwanka, étudiant à l'ENS Louis-Lumière*

*[nicolas.szwanka@gmail.com](mailto:nicolas.szwanka@gmail.com) / 06-61-86-16-18*

**Partie à remplir**

*Nom et prénom : Ayrault Philippe*

*Âge :*

- ~~entre 20 et 30 ans~~
- ~~entre 30 et 40 ans~~
- ~~entre 40 et 50 ans~~
- entre 50 et 60 ans
- ~~plus de 60 ans~~

*Année d'entrée à l'Inventaire :*

*M'autorisez vous à publier ce questionnaire dans son intégralité dans les annexes du mémoire?*

- Oui
- ~~Non~~

*Date :*

*Signature :*

## **Partie 1 : La photographie d'Inventaire**

**-Le photographe de l'Inventaire (PI) possède un cahier des charges avec un protocole particulier.**

. Le protocole de l'Inventaire est-il perçu comme une contrainte pour le PI ?

Un livret de prescriptions a circulé dans les années 70 et 80 pour les photographes. Il était lié à une démarche scientifique, en lien avec une recherche documentaire, et archivistique. Si ce livret a posé des bases de travail concernant notamment les objets, statuaire, voire architecturales (la lumière y est aussi analysée), il s'agissait plus de consignes que de réelles contraintes. Chaque photographe intégrant ou s'appropriant les éléments pour les images.

Ces consignes du reste impactent aussi les conservateurs, puisque si l'on prend le cas de la statuaire, quatre photos étaient demandées, pour couvrir les « quatre » faces, plus une image sur la signature. Une approche exhaustive était donc demandée au couple chercheur-photographe, avec un dossier conséquent pour l'un et l'autre.

Aujourd'hui, je pense que tout le monde a oublié ce livret. Ne reste que l'approche architecturale, avec ses règles intangibles : verticales redressées. Le reste est à l'appréciation et à la volonté de chacun.e.

Se sont greffées par contre d'autres contraintes, tacites, non clairement formalisées mais puissantes et généralisées, celles de la valorisation et surtout de la communication : imposition du ciel bleu, de belles lumières, pour des mises en valeur parfois complaisantes des bâtiments, souvent en vue de dispositifs ou de labellisation.

. Quelles relations entretient le PI avec ces contraintes ?

Les relations avec les nouvelles contraintes sont intégrées malgré nous mais constituent parfois des tensions au sein des commandes et au vue des attentes précitées...

. Selon vous, où se situe la ligne de partage entre le travail du PI et celui d'un artiste ?

Il faudrait savoir ce que l'on entend par artiste. Si l'on s'en tient à la définition du Larousse, à savoir une « personne qui exerce professionnellement un des beaux-arts ou, à un niveau supérieur à celui de l'artisanat, un des arts appliqués », on peut penser qu'il existe un espace de liberté dans notre travail qui permette de l'artistique, au sens où une forme de libre arbitre existe dans le traitement de certaines commandes.

Aujourd'hui, il me semble (en tout cas c'est le cas en IdF), qu'une telle liberté peut se prendre. Mais si ajoute à la définition celle de la constitution d'une œuvre autonome, ainsi que le choix de ses propres objets photographiques et le temps libéré pour mener à bien ce travail, alors non, nous ne sommes plus des artistes.

A posteriori, au regard des consignes homogènes structurant les travaux photographiques des inventaires, on pourra peut-être parler bientôt de fonds documentaire artistique, en cela que ces images, stables par leur approche dans le temps, auront permis de fabriquer un regard sur le patrimoine, voire en déconditionner certains aspects (beau, romantisme, monumentalité...).

J'ajoute qu'ici, tout au moins France, la définition de l'artiste est intimement liée à celle de sa vision, c'est à dire à celle de la production personnelle d'une image subjective du monde (assortie d'un discours légitimant l'acte), et en terme de marché, immédiatement reconnaissable. L'Inventaire, en tant qu'institution, en tant que service d'une administration et plus généralement en tant que service public, ne peut donc ontologiquement souscrire aux attentes du marché de l'art. Elle n'a, à tous les sens du terme, aucune valeur.

. Pensez-vous que votre démarche relève plutôt de l'art ou de l'artisanat ?

La possibilité de travailler sur des thématiques (et non plus uniquement sur du topographique, où l'on se contente d'enregistrer la totalité du bâti), avec le temps libéré pour effectuer nos travaux, notre recherche, rapproche de plus en plus notre production d'une démarche artistique. A savoir, un travail qui peut devenir plastique, qui s'élabore et se construit avec l'objet, qui s'autonomise et trouve une forme spécifique à chaque fois. Quand toutes les conditions sont réunies, rien ne l'interdit.

. En comparaison avec des photographes indépendants comme Ambroise Tézéas ou Patrick Tourneboeuf, quel est selon vous le regard aujourd'hui sur la photographie d'Inventaire dans le milieu photographique ?

Je ne suis pas sûr qu'il y ait un regard. Il est difficile de faire admettre que des fonctionnaires produisent une œuvre, même si ces derniers s'emparent de leur « art » pour l'émanciper et précisément, faire œuvre. Le but de la collection Ré-inventaire, son inscription dans le champ photographique par un éditeur reconnu dans ce milieu, vise à changer les regards sur notre travail.

Mais il s'agit là d'un regard générique sur la notion d'œuvre, sur ses mécanismes d'autorité et de reconnaissance dans un champ social et professionnel. Cela n'engage pas les regards spécifiques et bienveillants que peuvent avoir beaucoup de photographes à notre endroit. (voire qui nous envient).

### **-Statut de la photographie au sein de l'Inventaire.**

. La conservation du patrimoine est au cœur des missions de l'Inventaire, mais existe-t-il aussi une conscience du patrimoine photographique en temps que tel ? La photographie, en elle-même, bénéficie-t-elle aussi de cette conscience patrimoniale ?

Plus que la conservation (qui n'est pas vraiment notre domaine même si on tend de plus en plus), nous parlons plus de d'étude, de connaissance et surtout de « faire connaître ». La somme de connaissances produite par l'inventaire, celle constituée par les conservateurs chercheurs

depuis quarante ans, souffre des mêmes travers de reconnaissance de celle des photographes. Dès lors que cette connaissance n'est pas produite dans le champ universitaire, seule « habilité » à la produire et à la valider la connaissance, il y a un certain nombre de pertes en ligne de cette recherche, et seules les informations techniques, descriptives sont valorisées dans le temps. Ce qui est dommage, puisque la recherche-action de l'inventaire a vraiment produit un discours spécifique, fouillé et puissant sur la notion de patrimoine, et qu'en plus, du fait de ses moyens (limités certes mais réels) en terme de diffusion, de valorisation ou aujourd'hui d'aides et dispositifs de mise en valeur, fut, à bien des égards, performatif.

Ce détour par la recherche pour dire que finalement, là où il y eut finalement le moins de perte en ligne, par le regain d'intérêt pour les fonds documentaires à travers les photothèques, et par l'intérêt croissant de l'image pour la valorisation, c'est aujourd'hui la photographie. C'est elle qui sédimente toutes ces années de recherche, et qui a fini par devenir elle-même un fond patrimonial. Ce qui était le but de Malraux à la naissance des services lorsqu'il parlait de la constitution d'un « musée imaginaire »... La boucle est bouclée.

. Existe-t-il un "style inventaire" ? Comment le définir ? La recherche d'une certaine neutralité est-elle une caractéristique pertinente ?

Il est difficile de parler de neutralité lorsqu'une personne se trouve derrière un appareil photo. Mais la diffusion des consignes des livrets de prescription liées sans doute aux impératifs descriptifs de la recherche, ont tendu sinon à une neutralité, du moins à une volonté de « clarification » du bâti pour mieux en rendre compte, et pour pouvoir illustrer le discours scientifique. Cette volonté, il me semble, perdure encore.

La lecture des fonds montre en revanche qu'il y a peu d'homogénéité, des personnalités s'exprimant toujours : il est d'ailleurs possible de les reconnaître. En revanche des tendances à l'origine (ce n'est plus systématique aujourd'hui) : tenter d'évacuer tout élément venant

brouiller la lecture de l'objet (comme les voitures en montant sur le toit de nos véhicules, ce qui fait que beaucoup d'images de l'inventaire étaient prises d'un « premier étage »...), travail de la lumière pour mettre en valeur les détails de matière et de structure, profusion de vues de détails, mise en perspective du volume des bâtiments ainsi que façade prise de face, verticales toujours redressées (photo d'architecture), peu ou pas d'humains.

Mais tout cela a changé en Île-de-France, où la prise en compte progressive des usages intègre aujourd'hui plus d'humains, élargit le cadre (y compris pour le bâti) au paysage...

. Le fonds photographique de l'Inventaire lui-même, avec une quantité d'images qui s'inscrit dans un long temps d'enquête et un protocole comme effet structurant, n'est-il pas une œuvre en soi ? Merci de développer.

Pour les raisons citées précédemment, sans parler d'homogénéité, il y a une forte cohérence des fonds, qui les rendent spécifiques.

. Pourquoi selon vous les commanditaires (Conseils régionaux, CAUE et autres) entreprennent-ils de valoriser, depuis quelques années, la photographie documentaire ?

Nous sommes effectivement passés d'une logique de conservation à une logique de valorisation, voire de communication. L'image est et reste le médium le plus simple à mettre en œuvre pour cela, du livre à l'expo en passant par internet, qui démultiplie son utilisation. La photographie devient elle-même porteuse d'un discours, plus facile à mettre en place qu'un argumentaire ou un texte. D'où son intérêt.

La prise de conscience de tous ces services qu'une épaisseur documentaire et historique existaient dans des fonds directement à disposition, déjà produits. La démocratisation de la numérisation des données ajoute à la facilité de sauvegarde d'un côté, et de valorisation de l'autre.

Le regard a sans doute changé aussi sur la photographie. Nous sommes revenus à une période de conservation, après les « trentes glorieuses » qui détruisent et reconstruisent sans complexe. Les fonds photographiques deviennent alors patrimoniaux dans la mesure où ils participent à un travail de mémoire fortement mis en avant aujourd'hui.

Enfin, l'existence et la reconnaissance de ces fonds ne doit pas oublier la difficulté qu'il peut y avoir à les valoriser. Comme beaucoup d'archives, celles-ci ne parlent que si l'on sait les interroger, et ce n'est pas toujours facile. Ainsi le fonds inventaire d'Île-de-France, s'il témoigne d'une époque, d'une étude et d'un regard à un moment donné, n'est pas toujours apprécié dans le cadre d'une valorisation aujourd'hui. Il nous arrive souvent de devoir retourner faire des photos, c'est-à-dire les réactualiser...

. Que pensez-vous de l'idée de créer un collectif des PI, menée par Pierre Thibaut, PI des Hauts-de-France? L'avez-vous ou pensez-vous le rejoindre ? Si oui, quelles sont vos motivations ?

Je pense bien-sûr le rejoindre. Cela va dans le sens d'une reconnaissance et d'une sortie de la photographie d'inventaire de son ornière de lecture uniquement patrimoniale.

**-Une majorité de PI sont fonctionnaires de catégorie B, ce qui correspond théoriquement à des fonctions dites d'application.**

. Pensez-vous que ce classement est un frein à toute forme de reconnaissance artistique ou il n'entre pas du tout en ligne de compte ?

La question est ambiguë. La première réponse qui vient est non, en interne, car la production n'a que peu à voir avec le statut. En revanche, le fait de ne pouvoir hiérarchiquement peser sur son objet d'étude (ici ce que l'on doit ou veut photographier), peut évidemment renvoyer le photographe à un simple statut d'opérateur. Il est alors trop contraint pour produire un travail autonome d'une part, et que ce travail soit reconnu comme œuvre ensuite. Cela n'est pas le cas en Île-de-France,

où les photographes, bien qu'ayant des statuts différents, sont reconnus et valorisés.

Je ne pense pas qu'à l'extérieur de l'administration, le statut des photographes intervienne dans la reconnaissance. Il est plus lié au fait qu'ils sont fonctionnaires, donc non-artistes (ils ne produisent pas leur propre objet).

. Être photographe dans la fonction publique est-il un facteur qui limite les possibilités d'évolution au sein de l'administration?

Oui. Pas de carrière. A moins d'une volonté politique. D'où des carrières qui vont de C à A.

. Pouvez-vous nous parler de votre situation contractuelle?

Je suis entré dans la fonction publique en 1991, suite à un concours pour être photographe dans le Val d'Oise. J'ai été recruté lors de mon épreuve orale par la cheffe de service de l'inventaire IdF, dans une association alors para-administrative. J'ai eu le concours, que j'ai dessiné pour travailler à l'Inventaire. Ensuite carrière sous statut privé jusqu'en 2004. Recours au tribunal administratif : contractualisation sous contrat public en CDI. Puis intégration comme fonctionnaire en 2013.

**-Plusieurs PI avec lesquels j'ai pu échanger m'ont indiqué avoir une activité de photographe indépendant en parallèle de leur mission à l'Inventaire.**

. Est-ce votre cas ?

Oui. En plus d'autres activités, principales dans mon cas. Expos, revues...

. Quelles sont les raisons de ce choix ?

Il s'agit de rencontres et d'opportunités. Cela se développe depuis deux ans, étrangement... Je ne travaille alors que comme artiste associé d'une structure, ou par cartes blanches. Il s'agit alors d'un travail artistique et pas documentaire, autour parfois de commandes.

. Quelles sont les thématiques abordées dans vos photographies ?

Portraits, industrie, paysages : ce qui m'intéresse alors c'est le décalage de l'image et de son objet. Une approche poétique du sujet. Plus évocatrice que détaillée et descriptive.

. Quel est le style photographique des images que vous réalisez en tant qu'artiste auteur ?

« La langue appartient à l'auteur, le style au roman » (Sophie Divry).

Pareil en photographie pour moi. J'aborde chaque sujet de façon différente, en tentant d'inventer la forme qui va avec le fond. Je ne creuse pas uniquement le même sillon, d'ailleurs ça ne m'intéresse pas. En revanche, je pense qu'on peut reconnaître ces images, en cela qu'elles travaillent souvent au décalage sensible de la représentation par rapport à l'objet. Je ne déploie pas non plus, il me semble, de discours à travers l'image. Je n'ai qu'une approche sensible, finalement non théorique de l'image. (par contre je me méfie terriblement de l'image et de son désir d'objectivité).

. Avez-vous déjà exposé ou publié ?

Exposition à la Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon en 2020 : « Métamorphoses ». Publication en revues ou magazines. Pas de monographie.

. Pratiquez-vous une autre activité artistique ? Si oui laquelle et quelles sont vos motivations ?

Je suis écrivain : théâtre, poésie. (on peut parler ici de carrière et de reconnaissance, sous un autre nom). Une quinzaine d'ouvrages publiés, les textes lus, joués, traduits, réalisés sur France-culture etc..., avec une quinzaine de bourses d'État sur 20 ans. Plus d'enseignement dans des grandes écoles de théâtre comme l'ENSATT ou l'ESAD (en littérature dramatique). Ateliers d'écriture, performances, lectures, et travail de conseiller littéraire ou dramaturgique auprès de jeunes

écrivains ou d'artistes (musiciens, cinéastes etc). En ce moment, un synopsis de clip plus accompagnement lors du tournage, et rédaction d'un scénario court... (cf philippemalone.com)

**-Les photographes femmes au sein de l'Inventaire sont sous-représentées (5 sur 30 dans notre corpus).**

. Au coeur des débats qui animent la société actuelle, en lien avec la question du genre (accès aux métiers, différence de salaire,...), pensez-vous qu'être une femme au sein de l'Inventaire crée une différence ?

L'inventaire suit une évolution générale liée au genre de fonctions assignées, celles techniques étant renvoyées alors au genre masculin. Ça change et c'est tant mieux, avec l'arrivée de plus en plus importantes de femmes, souvent très ou plus diplômées. Peut-être que par contre coup, cela nous sortira symboliquement de l'ornière technique.

**Partie 2 : La photographie de paysage à l'Inventaire**

**- L'Inventaire s'est ouvert de plus en plus au patrimoine paysager depuis le début du siècle.**

. En quoi cette extension vers l'aménagement du territoire est-elle un tournant dans l'histoire de l'Inventaire ?

Je te renvoie à mes interventions à ce sujet. Une définition plausible du territoire à l'inventaire « le territoire, c'est le patrimoine plus ses usages ».

. Lorsque vous êtes amené à photographier un paysage pour l'Inventaire, le protocole et le "style Inventaire" conserve-t-ils un intérêt selon vous?

Oui dans le sens où nous sommes toujours dans la photo documentaire.  
Non, dans le sens où notre vocabulaire photographique vient de l'architecture, et qu'il est inopérant ici. Il faut donc repartir sur de nouvelles bases, s'imprégner d'une histoire des formes de la

photographie de paysage, et inventer un nouveau vocabulaire (une nouvelle langue).

. Alors que le paysage n'est pas encore une priorité dans le travail des services, l'IGPC d'Île-de-France a publié en 2020, dans sa collection Ré-Inventaire, un ouvrage consacré au paysage. Cette publication peut-elle changer l'image de la photographie d'Inventaire? Si oui, pourquoi ?

l'intérêt pour moi de cet ouvrage c'est qu'il pousse dans ses retranchements la question du paysage. Il renverse radicalement la proposition en affirmant que le paysage est un regard porté et non une donnée objective et ontologique. Il renoue avec la définition du paysage comme étant « un cadre posé ». Donc un regard. C'est important car en IdF, il n'y a pas de paysages sanctifiés ou reconnus comme tels, imposants. L'imagerie des paysages en IdF vient des impressionnistes et de certaines autres écoles plus ou moins bucoliques (j'ai oublié le nom). Peu à notre époque contemporaine. La mixité et la prolifération urbaine, le périurbain ou pérural sont difficiles à documenter. Cet ouvrage se coltine ces défis, en traversant des représentations et des objets, de la carte postale bucolique au dur et distancié de la « zone » ou du lieu en mouvement. Il redéfinit certaines notions : paysages de réseaux, lisières, mouvements, transformations etc... Je te renvoie aux textes de l'ouvrage.

. L'exposition Paysages Français en 2017 n'a retenu aucune photographie de l'Inventaire. Quelles en sont les raisons selon vous?

L'absence d'entre-soi. De plus, le travail, universitaire, est construit sur des corpus voulant faire référence, avec une autorité reconnue. Ce n'est pas le cas encore de notre travail. L'idée même de n'accrocher qu'une seule image dénote d'une méconnaissance de notre travail, de celui de Stéphane juste une 'belle photo' d'un ensemble plus cohérent.

. Partagez-vous l'idée d'une tenue à l'écart des photographies de l'Inventaire, par le milieu artistique ? Selon vous, quelles en sont les origines ?

oui. Pour plusieurs raisons, trop longues à développer.

- Nous ne choisissons pas notre objet, et par contrecoup, il n'y aurait pas d'écriture distinctive. (C'est oublier le principe de la commande et la logique de projets, inhérente à beaucoup de photographes)
- « Il faudrait vivre de son art ». entendu qu'en vivre dans une institution invalide la notion d'art. Conception plutôt libérale de l'art. Et fausse pour beaucoup d'artistes.
- Les photographes sont reconnus lorsqu'ils sont intégrés dans le champ social de la photographie. La production n'a jamais suffi pour être reconnue comme artiste (où que ce soit, et j'en sais quelque chose pour l'écriture). Du coup, il est difficile voire impossible de faire rentrer une institution (Inventaire) dans son entier dans un champ artistique, qui n'est composé que d'individus. C'est la force de Julie Corteville et de la collection Réinventaire de tenter ce pari, avec la valorisation du fonds et la collection, adossés à des critiques d'art et aux éditions Loco, reconnus dans ce champ.

**-L'Inventaire d'Île-de-France réalise actuellement un OPP pour le GPSO, une démarche pionnière pour l'Inventaire d'Île-de-France.**

. Quels intérêts les services, à l'échelle nationale, peuvent-ils trouver en termes de recherche sur le territoire, dans ce type d'exercice?

***Pas de réponse.***

. En quoi cet OPP peut-être vu comme une occasion d'expérimenter de nouvelles représentations du territoire? Si oui, à quelles expérimentations pensez-vous?

***Pas de réponse.***

. L'Inventaire aurait-il finalement intérêt à créer son propre style d'OPP? Si oui, à quoi pourrait-il ressembler selon vous?

***Pas de réponse.***

. L'OPP offre une temporalité différente dans un travail photographique avec des délais plus longs que pour une mission d'Inventaire classique, quelles sont les conséquences sur la réalisation du projet?

***Pas de réponse.***

. Quels pourraient-êtré selon vous les moyens de valoriser les images réalisées dans un OPP ou un reportage de l'Inventaire en général? Que pensez-vous du recours au son et à l'image animée? Leurs usages au sein de l'Inventaire auraient-ils un sens ?

***Pas de réponse.***

. Comment recevez-vous l'idée qu'un OPP parallèle à celui de l'Inventaire ait été organisé avec la participation de photographes auteurs , à savoir Ambroise Tézenas et Jérémie Léon ? Merci de développer.

***Pas de réponse.***

### **Partie 3 : La photographie de l'immatériel à l'Inventaire**

**-L'Inventaire s'intéresse de plus en plus au patrimoine immatériel, à savoir l'ensemble des traditions, croyances ou savoir-faire.**

. Partagez-vous cette définition ou souhaitez-vous en proposer une autre ?

***Pas de réponse.***

. A quand datez-vous l'intérêt de l'Inventaire pour cette nouvelle thématique, et quelles en sont les raisons ? Quelle place pourrait-elle occuper à l'Inventaire ?

***Pas de réponse.***

. Quelles sont les difficultés pour photographier ce "nouveau patrimoine"?

***Pas de réponse.***

. Comment gagner en efficacité et en précision dans la représentation des savoir-faire ?

***Pas de réponse.***

. D'autres médiums pourraient-ils être utiles dans ce cas précis (vidéos, gif, etc) ?

***Pas de réponse.***

**-Dans les reportages déjà réalisés par l'Inventaire, on trouve de nombreux portraits pour représenter les savoir-faire.**

. Comment expliquez vous la présence majoritaire de portraits posés dans les reportages de l'Inventaire pour représenter des savoir-faire?

***Pas de réponse.***

. Dans son travail La dernière Mine, Eric Bouvet propose des portraits sur le vif et non posés comme dans l'image ci-contre. Cette approche est-elle la seule pour donner un caractère plus immersif et représentatif pour le spectateur ? (URL : <https://ericbouvet.com/1000m-deep>)

***Pas de réponse.***

. Quelle échelle de plan est la plus adaptée pour un portrait d'inventaire : le plan serré ou le plan moyen qui offre une mise en contexte.

***Pas de réponse.***

. Dans sa série Pattes Blanches, Charles Fréger réalise des portraits serrés en plan poitrine (voir images ci-dessous), peut-on dire que cela incarne trop le métier pour être efficace dans une mission d'inventaire? (URL : <https://www.charlesfreger.com/fr/portfolio/pattes-blanches/>)

***Pas de réponse.***

. Que pensez-vous des séries de portraits de personnes pratiquant le même métier comme celles réalisées par Valérie Couteron dans Industries ? Cette topologie, qui peut rappeler le travail de l'Inventaire, est-elle intéressante ? (URL: <https://www.valeriecouteron.net/industries>)

***Pas de réponse.***

**-On retrouve dans les reportages de l'Inventaire deux types d'images en situation : des plans larges où le sujet est en action montrant bien les conditions et le contexte de travail, ou des plans serrés mettant plus en avant les outils et la finesse du travail.**

. Qu'est-ce qui différencie leur portée finale selon vous?

***Pas de réponse.***

. La plupart du temps, ces photographies sont-elles des reconstitutions ou des images spontanées prises sur le vif, en conditions réelles?

***Pas de réponse.***

. La photographie est connue pour figer les mouvements. Comment représenter certains mouvements spécifiques selon vous?

***Pas de réponse.***

. Alors que les images de la série Armor de Valérie Couteron guident le regard sur les personnes en action, les essais de l'Inventaire tendent à être centrés sur le geste. Est-ce un moyen de transposer, d'adapter le protocole relatif au monumental ou au paysage, à l'immatériel ?

***Pas de réponse.***

**Annexe 4 : Interview de Amélie Boyer réalisée via questionnaire le 2 avril 2021.**

**Questionnaire aux photographes de l'Inventaire dans le cadre d'un mémoire de recherche de Master 2**

Nicolas Szwanka, étudiant à l'ENS Louis-Lumière

[nicolas.szwanka@gmail.com](mailto:nicolas.szwanka@gmail.com) / 06-61-86-16-18

**Partie à remplir**

Nom et prénom : BOYER Amélie

Âge :

- entre 20 et 30 ans
- entre 30 et 40 ans
- entre 40 et 50 ans
- entre 50 et 60 ans
- plus de 60 ans

Année d'entrée à l'Inventaire : 2015

M'autorisez-vous à publier ce questionnaire dans son intégralité dans les annexes du mémoire ?

- Oui
- Non

Date : 02/04/2021

X

Amélie BOYER

Signature :

## **Partie 1 : La photographie d'Inventaire**

**-Le photographe de l'Inventaire (PI) possède un cahier des charges avec un protocole particulier.**

. Le protocole de l'Inventaire est-il perçu comme une contrainte pour le PI ?

Le protocole de l'inventaire n'est pas une contrainte mais au contraire il pose un cadre dans lequel le photographe doit répondre à une commande tout en apportant sa sensibilité.

. Quelles relations entretient le PI avec ces contraintes ?

Le photographe de l'inventaire s'adapte aux différentes contraintes.

. Selon vous, où se situe la ligne de partage entre le travail du PI et celui d'un artiste ?

Selon moi, tout un chacun est « artiste ». Le photographe de l'inventaire répond à des commandes scientifiques et documentaires avec sa personnalité, sa créativité et son savoir. La difficulté est de trouver le juste milieu, tel est le challenge permanent.

. Pensez-vous que votre démarche relève plutôt de l'art ou de l'artisanat ?

Je pense que ma démarche relève à la fois de l'art et de l'artisanat. C'est une activité qui fait appel à ses émotions, ses différentes intentions et son intellect mais c'est également un savoir-faire particulier qui permet de produire de la donnée.

. En comparaison avec des photographes indépendants comme Ambroise Tézénas ou Patrick Tourneboeuf, quel est selon vous le regard aujourd'hui sur la photographie d'Inventaire dans le milieu photographique ?

Selon moi, la photographie d'inventaire est peu répandue dans le milieu photographique, bien que de nombreux photographes réalisent des travaux documentaires très graphiques et contemporains.

## **-Statut de la photographie au sein de l'Inventaire.**

. La conservation du patrimoine est au cœur des missions de l'Inventaire, mais existe-t-il aussi une conscience du patrimoine photographique en tant que tel ? La photographie, en elle-même, bénéficie-t-elle aussi de cette conscience patrimoniale ?

Une conscience du patrimoine photographique est existante grâce à l'archivage et à la conservation des objets photographiques.

. Existe-t-il un "style inventaire" ? Comment le définir ? La recherche d'une certaine neutralité est-elle une caractéristique pertinente ?

Il existe un *style inventaire* qui pourrait être défini comme descriptif, réaliste et évocateur dont la clarté, la justesse et la sobriété priment. La recherche d'une certaine neutralité dans la conformité du sujet photographié est pertinente mais elle ne doit pas être un frein dans la composition de l'image.

. Le fonds photographique de l'Inventaire lui-même, avec une quantité d'images qui s'inscrit dans un long temps d'enquête et un protocole comme effet structurant, n'est-il pas une œuvre en soi ? Merci de développer.

Le fonds photographique s'enrichit de jour en jour et pourrait être considéré comme une œuvre évolutive. Cette œuvre est accessible virtuellement et dévoile au fil du temps des objets méconnus.

. Pourquoi selon vous les commanditaires (Conseils régionaux, CAUE et autres) entreprennent-ils de valoriser, depuis quelques années, la photographie documentaire ?

Selon moi, la photographie documentaire permet aux commanditaires de garder en mémoire, d'avoir une trace à un instant T et de pouvoir identifier leurs patrimoines.

. Que pensez-vous de l'idée de créer un collectif des PI, menée par Pierre Thibaut, PI des Hauts-de-France? L'avez-vous ou pensez-vous le rejoindre ? Si oui, quelles sont vos motivations ?

Je pense que c'est une très belle idée de créer du lien et de permettre les échanges entre professionnels. Je pense le rejoindre dans cette aventure car il me semble nécessaire de pouvoir partager nos expériences, connaissances, savoir-faire et d'initier de nouveaux projets. La veille professionnelle est indispensable pour continuer à apprendre.

**-Une majorité de PI sont fonctionnaires de catégorie B, ce qui correspond théoriquement à des fonctions dites d'application.**

. Pensez-vous que ce classement est un frein à toute forme de reconnaissance artistique ou il n'entre pas du tout en ligne de compte ?

Aujourd'hui, je ne pense pas que ce classement soit un frein.

. Être photographe dans la fonction publique est-il un facteur qui limite les possibilités d'évolution au sein de l'administration?

Je pense qu'il est toujours possible d'évoluer en se formant, en développant de nouvelles missions, en passant de nouveaux concours et en transmettant son savoir.

. Pouvez-vous nous parler de votre situation contractuelle?

Après avoir effectué un contrat d'apprentissage durant deux années au service de l'inventaire, j'ai eu l'opportunité de continuer mes missions en tant que contractuelle.

**-Plusieurs PI avec lesquels j'ai pu échanger m'ont indiqué avoir une activité de photographe indépendant en parallèle de leur mission à l'Inventaire.**

. Est-ce votre cas ?

Effectivement, j'ai une activité photographique en parallèle.

. Quelles sont les raisons de ce choix ?

Cette pratique me permet de développer des projets photographiques plus personnels et sans cadre.

. Quelles sont les thématiques abordées dans vos photographies ?

Les thématiques abordées dans mes photographies sont : le voyage, le quotidien, les savoir-faire.

. Quel est le style photographique des images que vous réalisez en tant qu'artiste auteur ?

Le style photographique que je réalise est de type documentaire et humaniste.

. Avez-vous déjà exposé ou publié ?

J'ai eu l'occasion de participer à des expositions collectives sur Toulouse.

. Pratiquez-vous une autre activité artistique ? Si oui laquelle et quelles sont vos motivations ?

Je pratiquais le dessin. Une activité qui me permettait de m'évader et d'être au plus près de la matière.

**-Les photographes femmes au sein de l'Inventaire sont sous-représentées (5 sur 30 dans notre corpus).**

. Au coeur des débats qui animent la société actuelle, en lien avec la question du genre (accès aux métiers, différence de salaire,...), pensez-vous qu'être une femme au sein de l'Inventaire crée une différence ?

Je pense qu'il est essentiel de pouvoir effectuer le métier qui nous anime que l'on soit un homme ou une femme. Chacun apporte son propre savoir-faire et savoir-être au sein d'un collectif. La différence est une belle richesse.

## **Partie 2 : La photographie de paysage à l'Inventaire**

**-L'Inventaire s'est ouvert de plus en plus au patrimoine paysager depuis le début du siècle.**

. En quoi cette extension vers l'aménagement du territoire est-elle un tournant dans l'histoire de l'Inventaire ?

***Pas de réponse.***

. Lorsque vous êtes amené à photographier un paysage pour l'Inventaire, le protocole et le "style Inventaire" conserve-t-ils un intérêt selon vous?

***Pas de réponse.***

. Alors que le paysage n'est pas encore une priorité dans le travail des services, l'IGPC d'Île-de-France a publié en 2020, dans sa collection Ré-Inventaire, un ouvrage consacré au paysage. Cette publication peut-elle changer l'image de la photographie d'Inventaire? Si oui, pourquoi ?

***Pas de réponse.***

. L'exposition Paysages Français en 2017 n'a retenu aucune photographie de l'Inventaire. Quelles en sont les raisons selon vous?

***Pas de réponse.***

. Partagez-vous l'idée d'une tenue à l'écart des photographies de l'Inventaire, par le milieu artistique ? Selon vous, quelles en sont les origines ?

***Pas de réponse.***

-L'Inventaire d'Île-de-France réalise actuellement un OPP pour le GPSO, une démarche pionnière pour l'Inventaire d'Île-de-France.

***Pas de réponse.***

. Quels intérêts les services, à l'échelle nationale, peuvent-ils trouver en termes de recherche sur le territoire, dans ce type d'exercice?

***Pas de réponse.***

. En quoi cet OPP peut-être vu comme une occasion d'expérimenter de nouvelles représentations du territoire? Si oui, à quelles expérimentations pensez-vous?

***Pas de réponse.***

. L'Inventaire aurait-il finalement intérêt à créer son propre style d'OPP? Si oui, à quoi pourrait-il ressembler selon vous?

***Pas de réponse.***

. L'OPP offre une temporalité différente dans un travail photographique avec des délais plus longs que pour une mission d'Inventaire classique, quelles sont les conséquences sur la réalisation du projet?

***Pas de réponse.***

. Quels pourraient-être selon vous les moyens de valoriser les images réalisées dans un OPP ou un reportage de l'Inventaire en général? Que pensez-vous du recours au son et à l'image animée? Leurs usages au sein de l'Inventaire auraient-ils un sens ?

***Pas de réponse.***

. Comment recevez-vous l'idée qu'un OPP parallèle à celui de l'Inventaire ait été organisé avec la participation de photographes auteurs , à savoir Ambroise Tézenas et Jérémie Léon ? Merci de développer.

***Pas de réponse.***

### **Partie 3 : La photographie de l'immatériel à l'Inventaire**

**-L'Inventaire s'intéresse de plus en plus au patrimoine immatériel, à savoir l'ensemble des traditions, croyances ou savoir-faire.**

. Partagez-vous cette définition ou souhaitez-vous en proposer une autre ?

***Pas de réponse.***

. A quand datez-vous l'intérêt de l'Inventaire pour cette nouvelle thématique, et quelles en sont les raisons ? Quelle place pourrait-elle occuper à l'Inventaire ?

***Pas de réponse.***

. Quelles sont les difficultés pour photographier ce "nouveau patrimoine"?

***Pas de réponse.***

. Comment gagner en efficacité et en précision dans la représentation des savoir-faire ?

***Pas de réponse.***

. D'autres médiums pourraient-ils être utiles dans ce cas précis (vidéos, gif, etc) ?

***Pas de réponse.***

**-Dans les reportages déjà réalisés par l'Inventaire, on trouve de nombreux portraits pour représenter les savoir-faire.**

. Comment expliquez vous la présence majoritaire de portraits posés dans les reportages de l'Inventaire pour représenter des savoir-faire?

***Pas de réponse.***

. Dans son travail La dernière Mine, Eric Bouvet propose des portraits sur le vif et non posés comme dans l'image ci-contre. Cette approche est-elle la seule pour donner un caractère plus immersif et représentatif pour le spectateur ?  
(URL : <https://ericbouvet.com/1000m-deep>)

***Pas de réponse.***

. Quelle échelle de plan est la plus adaptée pour un portrait d'inventaire : le plan serré ou le plan moyen qui offre une mise en contexte?

***Pas de réponse.***

. Dans sa série Pattes Blanches, Charles Fréger réalise des portraits serrés en plan poitrine (voir images ci-dessous), peut-on dire que cela incarne trop le métier pour être efficace dans une mission d'inventaire? (URL : <https://www.charlesfreger.com/fr/portfolio/pattes-blanches/>)

***Pas de réponse.***

. Que pensez-vous des séries de portraits de personnes pratiquant le même métier comme celles réalisées par Valérie Couteron dans Industries ? Cette topologie, qui peut rappeler le travail de l'Inventaire, est-elle intéressante ? (URL: <https://www.valeriecouteron.net/industries>)

***Pas de réponse.***

**-On retrouve dans les reportages de l'Inventaire deux types d'images en situation : des plans larges où le sujet est en action montrant bien les conditions et le contexte de travail, ou des plans serrés mettant plus en avant les outils et la finesse du travail.**

. Qu'est-ce qui différencie leur portée finale selon vous?

***Pas de réponse.***

. La plupart du temps, ces photographies sont-elles des reconstitutions ou des images spontanées prises sur le vif, en conditions réelles?

***Pas de réponse.***

. La photographie est connue pour figer les mouvements. Comment représenter certains mouvements spécifiques selon vous?

***Pas de réponse.***

. Alors que les images de la série Armor de Valérie Couteron guident le regard sur les personnes en action, les essais de l'Inventaire tendent à être centrés sur le geste. Est-ce un moyen de transposer, d'adapter le protocole relatif au monumental ou au paysage, à l'immatériel ?

***Pas de réponse.***

**Annexe 5 : Interview de Thierry Cantalupo réalisée via questionnaire le 7 avril 2021.**

**Questionnaire aux photographes de l'Inventaire dans le cadre d'un mémoire de recherche de Master 2**

*Nicolas Szwanka, étudiant à l'ENS Louis-Lumière*

*[nicolas.szwanka@gmail.com](mailto:nicolas.szwanka@gmail.com) / 06-61-86-16-18*

**Partie à remplir**

*Nom et prénom :*

*Âge :*

entre 50 et 60 ans

*Année d'entrée à l'Inventaire : 2009*

*M'autorisez vous à publier ce questionnaire dans son intégralité dans les annexes du mémoire?*

Oui

*Date : 02/04/2021*

*Signature :*



## **Partie 1 : La photographie d'Inventaire**

**-Le photographe de l'Inventaire (PI) possède un cahier des charges avec un protocole particulier.**

. Le protocole de l'Inventaire est-il perçu comme une contrainte pour le PI ?

Oui, bien sûr, mais pas absolue.

. Quelles relations entretient le PI avec ces contraintes ?

Comme toute contrainte, elle offre un cadre qui justifie sa pratique. La photo d'Inventaire a, tout d'abord, un but documentaire. Le protocole, du reste assez succinct, pose les principes de base qui président à la production d'images documentaires, c'est-à-dire, d'images qui permettent ou complètent l'étude de l'objet photographié.

. Selon vous, où se situe la ligne de partage entre le travail du PI et celui d'un artiste ?

Même si la photographie d'Inventaire ne délaisse pas les fondamentaux des canons généraux de la photographie (composition, cadrage, "esthétique"...), la démarche du photographe de l'Inventaire diffère fondamentalement de celle de l'artiste.

L'art ne peut se réduire à des questions techniques ou esthétiques mais participe d'une démarche personnelle propre à chaque artiste. Une photo d'artiste, comme toute œuvre artistique, s'inscrit dans une démarche et ne peut être considérée qu'à l'aune d'un ensemble qui constitue l'œuvre de l'artiste.

La photographie d'Inventaire, elle, s'inscrit dans une démarche qui dépasse le point de vue personnel du photographe. Elle ne se justifie que par la démarche scientifique qui la précède et est intrinsèquement liée au dossier d'Inventaire. Il n'y a pas de dossier d'Inventaire sans photographie et la photographie d'Inventaire ne puise son sens que par la place qu'elle occupe dans le dossier d'Inventaire.

Contrairement à la photo d'artiste, la prédominance de la photo d'Inventaire est le sujet dont la lecture ne doit, en aucun cas, être perturbé par la personnalité du photographe. Autrement dit, le photographe de l'Inventaire évite soigneusement les effets de style et autres "manières" qui en révéleraient la personnalité.

La ligne de partage se situerait donc sur la question de l'Ego (sans aucune connotation négative). L'œuvre artistique découle de la démarche personnelle propre à chaque artiste alors que la photo d'Inventaire prend place dans un ensemble de "regards" collectifs. Si l'on peut voir un "style" dans la production générale de l'Inventaire, il ne peut être le reflet d'une personnalité mais d'une pratique collective.

. Pensez-vous que votre démarche relève plutôt de l'art ou de l'artisanat ?

Compte tenu de la réponse précédente, la démarche du photographe de l'Inventaire relève clairement de la démarche de l'artisan : C'est à dire de la mise en œuvre d'un savoir-faire et de techniques propres à décrire le plus scrupuleusement possible un objet d'étude sans effet de style qui trahirait la personnalité du photographe au détriment de la compréhension de l'œuvre photographiée.

. En comparaison avec des photographes indépendants comme Ambroise Tézénas ou Patrick Tourneboeuf, quel est selon vous le regard aujourd'hui sur la photographie d'Inventaire dans le milieu photographique ?

A vrai dire, je ne sais pas quel est le regard du milieu photographique sur la photo d'Inventaire ni même si ce regard existe...

Bien sûr, certaines photos d'artistes cités comme d'autres (je pense à certaines photos de Raymond Depardon, par exemple) ressemblent à des photos d'Inventaire et les bonnes photos d'Inventaire peuvent être présentées comme des photos d'Art. Mais les unes comme les autres appartiennent à des ensembles dont elles ne sauraient être complètement détachées et qui couvrent des champs parfois proches mais distincts.

Les travaux des époux Becher, par exemple, peuvent illustrer, si ce n'est une confusion, du moins une proximité entre les deux approches. Neutralité face au sujet, séries, lecture claire, absence d'éléments perturbateurs... La différence vient de la façon dont les images nous sont données à voir. Les photos d'Inventaire décrivent un corpus d'œuvres dont on tirera un discours scientifique alors que les photos des Becher sont précédées du discours, du concept. "L'accrochage" (montage sériel, encadrement...) confirme la démarche artistique.

### **-Statut de la photographie au sein de l'Inventaire.**

. La conservation du patrimoine est au cœur des missions de l'Inventaire, mais existe-t-il aussi une conscience du patrimoine photographique en temps que tel ? La photographie, en elle-même, bénéficie-t-elle aussi de cette conscience patrimoniale ?

Il n'est pas farfelu de penser que l'Inventaire du patrimoine et la photographie d'Inventaire au premier chef, fabriquent le Patrimoine. En ce sens qu'il n'est pas neutre de montrer telle œuvre et d'ignorer telle autre. S'il n'a pas le pouvoir de sauvegarder le Patrimoine, l'Inventaire en sauvegarde la mémoire. Et cette mémoire constitue, bien évidemment, elle-même, un patrimoine à part entière dont la conservation est une préoccupation constante de nos services.

. Existe-t-il un "style inventaire" ? Comment le définir ? La recherche d'une certaine neutralité est-elle une caractéristique pertinente ?

Comme on l'a évoqué précédemment, en évitant une trop grande manifestation d'expression personnelle, le photographe fonde sa pratique dans une démarche qui vise avant tout à décrire sans artifice une œuvre telle qu'un humain peut l'appréhender insitu. Sa photographie recherche l'efficacité documentaire. Les techniques mises en œuvre s'appuient, autant que faire se peut, sur les prescriptions définies en 1964, aux origines de la mission d'Inventaire et qui visent à produire, en effet, des images assez neutres de l'objet photographié.

On peut dire que les constantes qui permettent une lecture claire de l'œuvre définissent un certain "style" : respect des formes, absence de déformation, point de vue naturel, respect des perspectives, absence de zones d'ombre, absence de flou, absence d'éléments qui cachent ou perturbent la lecture de l'objet, absence de sujets vivants, lumière naturelle, météo clémente...

Il est cependant un petit espace (dans le choix du point de vue, du cadrage, de la composition générale, de la lumière et, peut être avant tout, du traitement en post production) dans lequel peut s'immiscer discrètement la personnalité du photographe et qu'un œil averti distingue de la production d'un autre photographe de l'Inventaire !

Il est intéressant de constater, également, une évolution esthétique des photos d'Inventaire des origines à nos jours. Preuve que les prescriptions originelles ne suffisent pas à contraindre totalement la forme de nos productions mais que celles-ci suivent indubitablement les influences formelles de la photographie et de ses pratiques en général, par delà les préoccupations de l'Inventaire du patrimoine.

Si "style inventaire" il y a, celui-ci n'est cependant pas resté figé dans une pratique, un type de regard, mais a lui-même évolué avec l'ensemble des goûts esthétiques de la société.

. Le fonds photographique de l'Inventaire lui-même, avec une quantité d'images qui s'inscrit dans un long temps d'enquête et un protocole comme effet structurant, n'est-il pas une œuvre en soi ? Merci de développer.

En effet (voir réponses ci-avant). Mais une œuvre collective plus que personnelle.

. Pourquoi selon vous les commanditaires (Conseils régionaux, CAUE et autres) entreprennent-ils de valoriser, depuis quelques années, la photographie documentaire ?

Le font-ils vraiment ?

. Que pensez-vous de l'idée de créer un collectif des PI, menée par Pierre Thibaut, PI des Hauts-de-France? L'avez-vous ou pensez-vous le rejoindre ? Si oui, quelles sont vos motivations ?

J'en pense d'autant plus de bien que je fais partie du quintette fondateur avec mes camarades Pierre Thibaut, Stéphane Asseline, Laurent Kruszyk, Vanessa Lamorlette et que j'en suis le vice-président.

**-Une majorité de PI sont fonctionnaires de catégorie B, ce qui correspond théoriquement à des fonctions dites d'application.**

. Pensez-vous que ce classement est un frein à toute forme de reconnaissance artistique ou il n'entre pas du tout en ligne de compte ?

Je pense que la reconnaissance artistique n'est pas de nos préoccupations.

. Être photographe dans la fonction publique est-il un facteur qui limite les possibilités d'évolution au sein de l'administration?

Oui, probablement dans la fonction publique territoriale, ce qui n'est pas le cas dans la fonction publique d'État où un photographe peut accéder au cadre d'emploi de la catégorie A.

. Pouvez-vous nous parler de votre situation contractuelle?

Je suis technicien principal de 1<sup>ère</sup> classe au 11<sup>ème</sup> échelon c'est-à-dire, à 56 ans, pratiquement au bout de mes possibilités d'évolution de carrière dans l'emploi de photographe.

J'ai été précédemment photographe de la fonction publique d'Etat pendant près de 20 ans, principalement au CNRS.

**-Plusieurs PI avec lesquels j'ai pu échanger m'ont indiqué avoir une activité de photographe indépendant en parallèle de leur mission à l'Inventaire.**

. Est-ce votre cas ?

De façon très marginale.

. Quelles sont les raisons de ce choix ?

Pécuniaires

. Quelles sont les thématiques abordées dans vos photographies ?

Je suis une troupe de théâtre, le NTP (Nouveau théâtre populaire) pour laquelle je réalise des photos de spectacle mais aussi, dans une démarche plus personnelle, je photographie les coulisses, la vie de la troupe.

. Quel est le style photographique des images que vous réalisez en tant qu'artiste auteur ?

Ayant suivi une formation artistique à l'Ecole des Beaux-Arts, j'ai travaillé des expressions plastiques qui mêlaient différentes techniques et dont la photographie faisait partie. Pour autant, aujourd'hui, je ne me considère pas comme un artiste auteur. Je me considère principalement comme un photographe de l'Inventaire du patrimoine, avec ses spécificités, ses contraintes, ses attentes (voir plus haut).

. Avez-vous déjà exposé ou publié ?

Oui.

. Pratiquez-vous une autre activité artistique ? Si oui laquelle et quelles sont vos motivations ?

J'ai pratiqué en des temps divers et m'adonne encore à des rythmes discontinus à la pratique du théâtre, de la mise en scène, de la vidéo, du dessin, du graphisme, du montage son...Parce que c'est épanouissant...

**-Les photographes femmes au sein de l'Inventaire sont sous-représentées (5 sur 30 dans notre corpus).**

. Au coeur des débats qui animent la société actuelle, en lien avec la question du genre (accès aux métiers, différence de salaire,...), pensez-vous qu'être une femme au sein de l'Inventaire crée une différence ?

Je n'ai pas vraiment d'avis là-dessus... Au sein de Service patrimoine et inventaire de la Région centre-Val de Loire, je travaille en binôme avec une femme. Je ne pense pas qu'il y ait quoique ce soit de notable dans cette "différence"...

**Partie 2 : La photographie de paysage à l'Inventaire**

**-L'Inventaire s'est ouvert de plus en plus au patrimoine paysager depuis le début du siècle.**

. En quoi cette extension vers l'aménagement du territoire est-elle un tournant dans l'histoire de l'Inventaire ?

Je crois qu'il y a une confusion. L'Inventaire a toujours, grâce à la photographie et uniquement à travers elle, abordé le paysage ! Lorsqu'il s'agit, par exemple, d'élargir un cadrage pour cerner un édifice dans son environnement. Ou lorsqu'il est utile de situer visuellement une étude topographique. Mais l'Inventaire général du patrimoine culturel n'étudie pas le paysage ! Le travail d'Inventaire s'appuie sur une nomenclature précise, un vocabulaire qui assure l'interopérabilité des données sur l'ensemble du territoire national. Hors, il n'existe pas de nomenclature normée permettant de désigner le paysage.

. Lorsque vous êtes amené à photographier un paysage pour l'Inventaire, le protocole et le "style Inventaire" conserve-t-ils un intérêt selon vous?

Oui. Tout à fait.

. Alors que le paysage n'est pas encore une priorité dans le travail des services, l'IGPC d'Île-de-France a publié en 2020, dans sa collection Ré-Inventaire, un

ouvrage consacré au paysage. Cette publication peut-elle changer l'image de la photographie d'Inventaire? Si oui, pourquoi ?

Qu'entendez-vous par "l'image" de la photographie ?

. L'exposition Paysages Français en 2017 n'a retenu aucune photographie de l'Inventaire. Quelles en sont les raisons selon vous?

Il me semble qu'il y avait une photo de Stéphane Asseline... ? Peut-être le mot "paysage" crée-t-il la confusion de part le point développé plus haut ?

Quoiqu'il en soit, des images produites par les photographes de l'IGPC auraient pu, à coup sûr, largement prendre place dans une exposition sur le paysage Français !

"Recenser, étudier et faire connaître" sont les maîtres mots de la mission d'Inventaire. Sur ce dernier point, les opérations de diffusion de nos données visent principalement à faire connaître le patrimoine et les études qui s'y rattachent, dont la photographie est un élément.

J'ai dit plus haut que les photos d'Inventaire puisent leur origine dans la constitution du dossier d'Inventaire auquel elles étaient étroitement liées. Il n'en demeure pas moins qu'une photo de cathédrale montre une cathédrale sans qu'il n'y ait besoin du recours au dossier d'Inventaire. Ce formidable réservoir de photos, le plus important en termes de Patrimoine, constitue une banque d'images forte de plusieurs centaines de milliers de vues qui pourraient être bien plus exploitées qu'elles ne le sont aujourd'hui. Il y aurait un gros travail de communication à faire sur l'existence même de ces photos. En Région Centre-Val de Loire, nous y travaillons à travers les réseaux sociaux et la création d'une nouvelle collection de livres intitulée "Inventaire photographique" dont le premier volume consacré à la renaissance est sorti l'an dernier et dont le deuxième, consacré aux jardins d'utilité est en cours de réalisation.

Notre association "Le collectif des photographes de l'inventaire du patrimoine " (CPIP) pourrait également faire évoluer les choses en ce sens.

. Partagez-vous l'idée d'une tenue à l'écart des photographies de l'Inventaire, par le milieu artistique ? Selon vous, quelles en sont les origines ?

Bien que toutes deux visant à décrire le monde, la démarche de l'Inventaire et celle de la pratique artistique répondent à des problématiques différentes. Je reprends le concept énoncé par l'artiste Ben Vautier : « l'Art est une question d'égo ». L'Inventaire est une question scientifique.

**-L'Inventaire d'Île-de-France réalise actuellement un OPP pour le GPSO, une démarche pionnière pour l'Inventaire d'Île-de-France.**

. Quels intérêts les services, à l'échelle nationale, peuvent-ils trouver en termes de recherche sur le territoire, dans ce type d'exercice?

Il n'y a pas qu'à Paris et le GPSO (il m'a fallu décrypter)... Manuel de Ruy en Normandie travaille aussi à cette question. Je n'ai pas encore vraiment d'avis sur la question et j'attends beaucoup des retours d'expériences de nos collègues.

. En quoi cet OPP peut être vu comme une occasion d'expérimenter de nouvelles représentations du territoire? Si oui, à quelles expérimentations pensez-vous?

***Pas de réponse.***

. L'Inventaire aurait-il finalement intérêt à créer son propre style d'OPP? Si oui, à quoi pourrait-il ressembler selon vous?

***Pas de réponse.***

. L'OPP offre une temporalité différente dans un travail photographique avec des délais plus longs que pour une mission d'Inventaire classique, quelles sont les conséquences sur la réalisation du projet?

***Pas de réponse.***

. Quels pourraient-êtré selon vous les moyens de valoriser les images réalisées dans un OPP ou un reportage de l'Inventaire en général? Que pensez-vous du recours au son et à l'image animée? Leurs usages au sein de l'Inventaire auraient-ils un sens ?

Il peut être intéressant d'avoir recours au son ou aux images animées pour développer nos pratiques. Il faudra alors s'interroger sur la conservation, l'indexation et la façon dont ces nouveaux outils pourront prendre place dans les dossiers d'Inventaire.

. Comment recevez-vous l'idée qu'un OPP parallèle à celui de l'Inventaire ait été organisé avec la participation de photographes auteurs , à savoir Ambroise Tézenas et Jérémie Léon ? Merci de développer.

***Pas de réponse.***

**Partie 3 : La photographie de l'immatériel à l'Inventaire**

**-L'Inventaire s'intéresse de plus en plus au patrimoine immatériel, à savoir l'ensemble des traditions, croyances ou savoir-faire.**

. Partagez-vous cette définition ou souhaitez-vous en proposer une autre ?

***Pas de réponse.***

. A quand datez-vous l'intérêt de l'Inventaire pour cette nouvelle thématique, et quelles en sont les raisons ? Quelle place pourrait-elle occuper à l'Inventaire ?

***Pas de réponse.***

. Quelles sont les difficultés pour photographier ce "nouveau patrimoine"?

***Pas de réponse.***

. Comment gagner en efficacité et en précision dans la représentation des savoir-faire ?

***Pas de réponse.***

. D'autres médiums pourraient-ils être utiles dans ce cas précis (vidéos, gif, etc) ?

***Pas de réponse.***

**-Dans les reportages déjà réalisés par l'Inventaire, on trouve de nombreux portraits pour représenter les savoir-faire.**

. Comment expliquez vous la présence majoritaire de portraits posés dans les reportages de l'Inventaire pour représenter des savoir-faire?

***Pas de réponse.***

. Dans son travail La dernière Mine, Eric Bouvet propose des portraits sur le vif et non posés comme dans l'image ci-contre. Cette approche est-elle la seule pour donner un caractère plus immersif et représentatif pour le spectateur ? (URL : <https://ericbouvet.com/1000m-deep>)

***Pas de réponse.***

. Quelle échelle de plan est la plus adaptée pour un portrait d'inventaire: le plan serré ou le plan moyen qui offre une mise en contexte?

***Pas de réponse.***

. Dans sa série Pattes Blanches, Charles Fréger réalise des portraits serrés en plan poitrine (voir images ci-dessous), peut-on dire que cela incarne trop le métier pour être efficace dans une mission d'inventaire? (URL: <https://www.charlesfreger.com/fr/portfolio/pattes-blanches/>)

***Pas de réponse.***

. Que pensez-vous des séries de portraits de personnes pratiquant le même métier comme celles réalisées par Valérie Couteron dans Industries ? Cette topologie, qui peut rappeler le travail de l'Inventaire, est-elle intéressante ? (URL: <https://www.valeriecouteron.net/industries>)

***Pas de réponse.***

**-On retrouve dans les reportages de l'Inventaire deux types d'images en situation : des plans larges où le sujet est en action montrant bien les conditions et le contexte de travail, ou des plans serrés mettant plus en avant les outils et la finesse du travail.**

. Qu'est-ce qui différencie leur portée finale selon vous?

***Pas de réponse.***

. La plupart du temps, ces photographies sont-elles des reconstitutions ou des images spontanées prises sur le vif, en conditions réelles?

***Pas de réponse.***

. La photographie est connue pour figer les mouvements. Comment représenter certains mouvements spécifiques selon vous?

***Pas de réponse.***

. Alors que les images de la série Armor de Valérie Couteron guident le regard sur les personnes en action, les essais de l'Inventaire tendent à être centrés sur le geste. Est-ce un moyen de transposer, d'adapter le protocole relatif au monumental ou au paysage, à l'immatériel ?

***Pas de réponse.***

## Annexe 6 : Interview de Denis Couchaux réalisée via questionnaire le 26 mars 2021.

Questionnaire aux photographes de l'Inventaire  
dans le cadre d'un mémoire de recherche de Master 2  
Nicolas Szwanka, étudiant à l'ENS Louis-Lumière  
nicolas.szwanka@gmail.com / 06-61-86-16-18

Nom et prénom : Denis Couchaux

Âge : plus de 60 ans

Année d'entrée à l'Inventaire : 1975 comme vacataire, puis contractuel à 1/2 temps, titularisé en 1982, mi-temps choisi depuis cette date.

M'autorisez vous à publier ce questionnaire dans son intégralité dans les annexes du mémoire?

Oui

Date : 24 mars 2021

Signature :



## **Partie 1 La photographie d'Inventaire**

**-Le photographe de l'Inventaire (PI) possède un cahier des charges avec un protocole particulier.**

. Le protocole de l'Inventaire est-il perçu comme une contrainte pour le PI ?

Nous avons été engagés avec ce cahier des charges, c'est donc une contrainte acceptée. Cependant, dans mon service, la méconnaissance des styles et techniques de la photo fait qu'il n'y a jamais eu de pression particulière pour respecter scrupuleusement ce cahier des charges. Les demandes consistent seulement à indiquer ce qu'il faut photographier, sans indication sur la manière de le faire. Au fil des années, quelques chercheuses et chercheurs ont parfois demandé aux photographes de prendre des initiatives et de leur proposer des images qu'ils n'avaient pas pensé à commander.

. Quelles relations entretient le PI avec ces contraintes ?

Dans la mesure où ces contraintes sont extrêmement légères, et les initiatives bienvenues, cela ne pose pas de problème.

. Selon vous, où se situe la ligne de partage entre le travail du PI et celui d'un artiste ?

Un artiste est censé obéir à une vision personnelle. Il choisit de faire, ou de ne pas faire, telle ou telle prise de vue. Le PI fait un travail d'illustration au service d'une étude qui lui est extérieure. Même s'il n'est pas satisfait du sujet ou des possibilités de cadrage ou de lumière, il doit faire la photo qu'on lui demande pour illustrer l'étude du chercheur.

. Pensez-vous que votre démarche relève plutôt de l'art ou de l'artisanat ?

Ce que l'on attend des PI relève d'un travail technique. Tant mieux si l'on peut y introduire ça et là un regard un peu personnel.

. En comparaison avec des photographes indépendants comme Ambroise Tézénas ou Patrick Tourneboeuf, quel est selon vous le regard aujourd’hui sur la photographie d’Inventaire dans le milieu photographique ?

Le regard sur une production dépend essentiellement du contexte dans lequel elle est présentée. Il est donc logique que la photo d’Inventaire soit considérée comme un simple document auxiliaire d’une étude. Ce qu’elle est le plus souvent.

### **-Statut de la photographie au sein de l’Inventaire.**

. La conservation du patrimoine est au cœur des missions de l’Inventaire, mais existe-t-il aussi une conscience du patrimoine photographique en temps que tel ? La photographie, en elle-même, bénéficie-t-elle aussi de cette conscience patrimoniale ?

Tout devenant patrimoine, c’est une tendance inévitable, mais ce n’est pas une préoccupation majeure. Les photos de l’Inventaire sont considérées comme des documents de travail ou, éventuellement, des archives.

. Existe-t-il un “style inventaire” ? Comment le définir ? La recherche d’une certaine neutralité est-elle une caractéristique pertinente ?

Le *style inventaire* n’est autre que le *style documentaire* développé depuis les années 1930. Ce qui lui donne une particularité, c’est que nombre de photos n’auraient jamais été prises par les photographes s’il ne s’agissait de répondre à une commande extérieure à l’image produite, comme montrer un détail d’appareillage, par exemple, ou une fissure dans une voûte. Nombre de ces photos n’ont donc pas de sens sans l’étude qui les accompagne.

. Le fonds photographique de l’Inventaire lui-même, avec une quantité d’images qui s’inscrit dans un long temps d’enquête et un protocole comme effet structurant, n’est-il pas une œuvre en soi ? Merci de développer.

Le balayage de 50 années de prises de vue à l'occasion de campagnes de numérisation montre que c'est une œuvre très médiocre, mais d'où émergent quelques pépites photographiques et un certain nombre de photos intéressantes par leur sujet. Une grande part des photos ne présentent aucun intérêt sans l'étude qu'elles documentent. Comme par ailleurs, le protocole demandé aux photographes est assez flou et n'a pas été suivi très rigoureusement, il n'y a pas une unité qui pourrait conférer à cet ensemble le qualificatif d'oeuvre, comme c'est le cas, par exemple, pour le fonds de portraits d'identité Bertillon.

. Pourquoi selon vous les commanditaires (Conseils régionaux, CAUE et autres) entreprennent-ils de valoriser, depuis quelques années, la photographie documentaire ?

La photographie est devenue à la mode, car c'est le seul domaine de l'art contemporain où le propos est (le plus souvent) facilement identifiable. Elle n'est ni trop chère, ni encombrante, non plus. Quant à la photo documentaire, même si elle est souvent perçue par le grand public comme ennuyeuse, sa capacité à rendre compte du territoire que les collectivités doivent gérer en fait un instrument tout à fait approprié. Elle possède également la particularité d'être rassurante pour les institutions car elle utilise un protocole qui rappelle les procédures administratives et laisse supposer une certaine objectivité.

. Que pensez-vous de l'idée de créer un collectif des PI, menée par Pierre Thibaut, PI des Hauts-de-France? L'avez-vous ou pensez-vous le rejoindre ? Si oui, quelles sont vos motivations ?

Personnellement, cette initiative ne me concerne pas car je pars bientôt à la retraite. Mais, même si ce n'était pas le cas, je n'aurais probablement pas rejoint ce collectif car je ne pense pas que l'inventaire soit le meilleur contexte pour traiter de la photo. Cependant, si cela permet à certains photographes de pouvoir discuter, partager leurs affinités dans ce domaine et même monter des projets ensemble, alors, pourquoi pas.

**-Une majorité de PI sont fonctionnaires de catégorie B, ce qui correspond théoriquement à des fonctions dites d'application.**

. Pensez-vous que ce classement est un frein à toute forme de reconnaissance artistique ou il n'entre pas du tout en ligne de compte ?

Le statut de fonctionnaire est assez peu compatible avec l'image de l'artiste. Mais si un PI développe un travail personnel intéressant, je ne crois pas qu'on lui tiendra rigueur de son gagne-pain.

. Être photographe dans la fonction publique est-il un facteur qui limite les possibilités d'évolution au sein de l'administration?

Bien sûr. Produire des choses, s'occuper d'éléments concrets, avoir un métier et un savoir-faire ne font pas l'objet de considération dans l'administration et vous range obligatoirement dans les catégories inférieures. On est bien obligé de constater que, dans l'administration, seule est valorisée la production de documents superflus, l'organisation de réunions inutiles et la mise en place de procédures inefficaces. Ce sont avec ces seules activités que l'on peut espérer un changement de grade.

. Pouvez-vous nous parler de votre situation contractuelle?

Je suis titulaire, mais j'ai toujours exercé à mi-temps, à ma demande.

**-Plusieurs PI avec lesquels j'ai pu échanger m'ont indiqué avoir une activité de photographe indépendant en parallèle de leur mission à l'Inventaire.**

. Est-ce votre cas ?

Non

. Quelles sont les raisons de ce choix ?

J'ai une activité en parallèle, mais de graphiste. Dans ce cadre, il m'est arrivé occasionnellement de publier des photos personnelles.

. Quelles sont les thématiques abordées dans vos photographies ?

***Pas de réponse.***

. Quel est le style photographique des images que vous réalisez en tant qu'artiste auteur ?

***Pas de réponse.***

. Avez-vous déjà exposé ou publié ?

Pas en tant que photographe en dehors des travaux pour l'Inventaire.

. Pratiquez-vous une autre activité artistique ? Si oui laquelle et quelles sont vos motivations ?

Je suis graphiste. Créer des images et des mises en pages qui mixent diverses techniques (illustration, typographie, photo) m'intéresse plus que de faire de la pure photographie (cf : <https://issuu.com/homenetpress>)

**-Les photographes femmes au sein de l'Inventaire sont sous-représentées (5 sur 30 dans notre corpus).**

. Au coeur des débats qui animent la société actuelle, en lien avec la question du genre (accès aux métiers, différence de salaire,...), pensez-vous qu'être une femme au sein de l'Inventaire crée une différence ?

Les femmes sont très présentes à l'Inventaire, hormis dans le domaine de la photo. Le « chef » non-officiel des photographes, dans les 20 premières années du service, refusait que des femmes soient engagées, au prétexte que le matériel était trop lourd à porter...

**Partie 2 La photographie de paysage à l'Inventaire**

**-L'Inventaire s'est ouvert de plus en plus au patrimoine paysager depuis le début du siècle.**

. En quoi cette extension vers l'aménagement du territoire est-elle un tournant dans l'histoire de l'Inventaire ?

Le service a été créé par des historiens de l'art qui ne s'intéressaient à l'architecture que sous son aspect monumental - comme un simple objet. En conséquence, seules les photos verticales des façades, complétées par des détails de modénature ou d'appareillage, les intéressaient. L'arrivée des études thématiques (industriel et maritime), dans les années 1990, ont fait bouger les lignes. Une usine ou un port n'est pas assimilable à un objet, c'est même souvent une sorte de ville qui fonctionne au sein d'un réseau de voies de communication. Cela a conduit à desserrer les cadrages pour montrer l'environnement dans lequel s'inscrivent les bâtiments. L'étude des ensembles urbains du 20ème siècle est bien sûr allée dans la même direction. On est donc passé de la photo d'objets architecturaux à celle de paysages urbains, industriels, portuaires... Les paysages dits « naturels » sont encore peu photographiés à l'Inventaire car ils ne sont que rarement des objets d'étude. Cela n'arrive, occasionnellement, qu'en lien avec le bâti étudié.

. Lorsque vous êtes amené à photographier un paysage pour l'Inventaire, le protocole et le "style Inventaire" conserve-t-ils un intérêt selon vous ?

L'histoire du *style documentaire* montre qu'il s'applique aussi bien à l'architecture qu'au paysage.

. Alors que le paysage n'est pas encore une priorité dans le travail des services, l'IGPC d'Île-de-France a publié en 2020, dans sa collection Ré-Inventaire, un ouvrage consacré au paysage. Cette publication peut-elle changer l'image de la photographie d'Inventaire ? Si oui, pourquoi ?

C'est une petite ouverture.

. L'exposition Paysages Français en 2017 n'a retenu le travail que d'un seul photographe de l'Inventaire. Quelles en sont les raisons selon vous ?

L'inventaire a très peu photographié le paysage, il est donc normal qu'il soit peu représenté dans une exposition consacrée à ce sujet. S'il y a un jour une exposition sur le ciboire français, il est à parier que l'Inventaire sera bien représenté.

. Partagez-vous l'idée d'une tenue à l'écart des photographies de l'Inventaire, par le milieu artistique ? Selon vous, quelles en sont les origines ?

Je ne pense pas que les photographies de l'Inventaire soient ostracisées. Seul le faible intérêt de la plupart des photos produites au sein de l'inventaire explique que ce travail ne suscite pas un grand intérêt et que l'inventaire ne soit pas considéré comme un haut lieu de la création photographique.

**-L'Inventaire d'Île-de-France réalise actuellement un OPP pour le GPSO, une démarche pionnière pour l'Inventaire d'Île-de-France.**

. Quels intérêts les services, à l'échelle nationale, peuvent-ils trouver en termes de recherche sur le territoire, dans ce type d'exercice ?

Les observatoires photographiques du paysage plaisent beaucoup aux administrations. Elles les rassurent car il s'agit d'un protocole lourd, avec cahier des charges, et que, une fois le choix des cadrages effectué, celui qui effectue les reconductions n'a besoin de quasiment aucune compétence : ça peut donc être un fonctionnaire interchangeable ou un bénévole très peu formé. L'outil principal pour réaliser un OPP n'est pas un appareil photo, c'est un tableur excel.

. En quoi cet OPP peut-être vu comme une occasion d'expérimenter de nouvelles représentations du territoire ? Si oui, à quelles expérimentations pensez-vous ?

Personnellement, je pense que les OPP ont très peu d'intérêt. L'exemple choisi dans l'exposition Paysages Français à la BNF le montre clairement : 8 étapes où quasiment rien ne change et 8 étapes où la vue est bouchée par la construction d'un pavillon. Ce n'est pas que photographier un paysage à intervalles réguliers ne soit pas intéressant. Au contraire. Mais ce qui fait l'intérêt d'une photo, c'est le regard du photographe qui, dans une circonstance donnée, est capable de trouver les meilleurs paramètres de prise de vue pour exprimer son propos. Six mois ou un an après le choix d'un point de vue, ces paramètres ont

changé. Il faut donc improviser. Inventer. Et être capable, en dehors de tout cahier des charges rigide, de se dire que la photo est, soit devenue inutile, soit nécessite de se déplacer de quelques mètres ou plus pour rendre compte de l'évolution du paysage.

. L'Inventaire aurait-il finalement intérêt à créer son propre style d'OPP? Si oui, à quoi pourrait-il ressembler selon vous?

Non, aucun intérêt, sauf pour des raisons extérieures à la compréhension des paysages, comme l'effet de mode ou la commande politique.

. L'OPP offre une temporalité différente dans un travail photographique avec des délais plus longs que pour une mission d'Inventaire classique, quelles sont les conséquences sur la réalisation du projet?

Les OPP ne feraient que renforcer les lourdeurs administratives de l'Inventaire.

. Quels pourraient-être selon vous les moyens de valoriser les images réalisées dans un OPP ou un reportage de l'Inventaire en général? Que pensez-vous du recours au son et à l'image animée? Leurs usages au sein de l'Inventaire auraient-ils un sens ?

Il existe de nombreuses réflexions sur la valorisation des travaux de l'Inventaire. Image animée, son , supports numériques en font partie. Ces moyens de restitutions doivent être adaptés à chaque circonstance — sujet, lieux, supports de diffusion, public. Il n'existe pas de solution toute faite.

. Comment recevez-vous l'idée qu'un OPP parallèle à celui de l'Inventaire ait été organisé avec la participation de photographes auteurs, à savoir Ambroise Tézenas et Jérémie Léon ? Merci de développer.

Tout le monde peut vivre de la commande publique.

### **Partie 3 La photographie de l'immatériel à l'Inventaire**

**-L'Inventaire s'intéresse de plus en plus au patrimoine immatériel, à savoir l'ensemble des traditions, croyances ou savoir-faire.**

. Partagez-vous cette définition ou souhaitez-vous en proposer une autre ?

La notion de *patrimoine* (avec celle de monument historique) est née en même temps que la photographie. Ce n'est pas un hasard, car la patrimonialisation est une opération mentale qui consiste à figer les choses pour avoir l'impression de les posséder pour l'éternité. La photographie, qui congèle un instant et permet de l'emporter avec soi, est un outil idéal. En cela, la notion de patrimoine immatériel, si elle répond bien à la volonté actuelle de possession et de conservation illimitée, est vouée à l'échec. Le savoir-faire d'un tailleur de pierre ne fera jamais déplacer autant de touristes qu'une cathédrale et le visionnage de la vidéo qui le montre en action sera toujours plus fastidieux que l'impact instantané d'un cliché.

. A quand datez-vous l'intérêt de l'Inventaire pour cette nouvelle thématique, et quelles en sont les raisons ? Quelle place pourrait-elle occuper à l'Inventaire ?

Il s'agit d'un phénomène de mode assez récent. L'Inventaire n'arrive déjà pas à remplir ses missions, à moins d'imaginer un recrutement massif d'agents possédant les compétences ethnologiques requises, vouloir introduire cette nouvelle thématique est assez illusoire, voire contre-productif.

. Quelles sont les difficultés pour photographier ce "nouveau patrimoine"?

Considéré sous un certain angle, l'Inventaire photographie le patrimoine immatériel depuis ses origines : presque la moitié de son activité a consisté à photographier de manière quasi-exhaustive le mobilier religieux des communes qu'il étudiait (négligeant par ailleurs l'architecture modeste des coeurs de village irrémédiablement disparue aujourd'hui). Ces collections d'objets traduisent traditions, croyances et

savoir-faire. Mais la futilité de ce travail montre de manière exemplaire que sans ethnologue pour restituer leur usage, l'image ne sert pas à grand-chose dans ce domaine.

. Comment gagner en efficacité et en précision dans la représentation des savoir-faire ?

L'étude des traditions, croyances et savoir-faire est le domaine de l'ethnologie. Pourquoi l'inventaire qui n'arrive pas à effectuer ses missions, faute de moyens, s'arrogerait-il une tâche pour laquelle son personnel n'est pas formé ?

. D'autres médiums pourraient-ils être utiles dans ce cas précis (vidéos, gif, etc) ?

Zoo humain ?

**-Dans les reportages déjà réalisés par l'Inventaire, on trouve de nombreux portraits pour représenter les savoir-faire.**

. Comment expliquez vous la présence majoritaire de portraits posés dans les reportages de l'Inventaire pour représenter des savoir-faire?

Je n'en ai jamais vu, mais cela s'explique probablement par la confidentialité des travaux de l'inventaire. Lorsque l'on voit les photos de groupe devant les usines du 19ème siècle, on peut comprendre la raison qui motive de telles photos. Mais à cette époque, du fait de la faible sensibilité des pellicules, la photo posée était la seule manière de garder une trace des êtres vivants. Aujourd'hui, avec l'omniprésence des images, « inventorier » les personnels de la même manière qu'à l'époque coloniale ne me paraît pas une nécessité. Voir ma précédente remarque sur les zoos humains...

. Dans son travail La Dernière Mine, Eric Bouvet propose des portraits sur le vif et non posés comme dans l'image ci-contre. Cette approche est-elle la seule pour donner un caractère plus immersif et représentatif pour le spectateur ?  
(URL : <https://ericbouvet.com/1000m-deep>)

On peut difficilement décrire une industrie sans expliquer les procédures de fabrication. Montrer les gestes ne consiste pas à photographier un patrimoine immatériel, mais à décrire l'utilisation d'outils ou de machines. Les photos prises sur le vif me paraissent un bon moyen de le faire. On peut également imaginer de courtes vidéos pour autant qu'elles montrent quelque chose que l'image fixe ne pourrait saisir.

. Quelle échelle de plan est la plus adaptée pour un portrait d'inventaire : le plan serré ou le plan moyen qui offre une mise en contexte?

La photo de *style documentaire* utilise souvent la série. Rien n'empêche de multiplier la taille des plans si cela est nécessaire pour décrire le travail dans l'usine — environnement de travail, gestes partagés par une équipe, position par rapport aux machines, geste particulier...

. Dans sa série Pattes Blanches, Charles Fréger réalise des portraits serrés en plan poitrine (voir images ci-dessous), peut-on dire que cela incarne trop le métier pour être efficace dans une mission d'inventaire? (URL: <https://www.charlesfreger.com/fr/portfolio/pattes-blanches/>)

Cette série est surtout un inventaire de visages dans la mesure où la tenue de travail est quasiment identique pour les différents portraits et que le contexte devant lequel ils posent est tellement stylisé qu'il n'est guère plus qu'un fond neutre. Ces photos peuvent avoir un intérêt plastique, mais elles décrivent assez peu le métier.

. Que pensez-vous des séries de portraits de personnes pratiquant le même métier comme celles réalisées par Valérie Couteron dans Industries ? Cette topologie, qui peut rappeler le travail de l'Inventaire, est-elle intéressante ? (URL: <https://www.valeriecouteron.net/industries>)

Effectivement, cette série rappelle le travail originel de l'inventaire dans le sens où elle sépare de leur environnement les sujets photographiés. Elle rappelle aussi l'évolution du travail des Becher qui sont passés de la photo de sites industriels à celle de monuments industriels recadrés de telle sorte qu'ils soient isolés de leur contexte. Comme pour Charles

Fréger, si ces photos peuvent avoir un intérêt plastique, elles semblent assez peu utiles aux études de l'Inventaire. Par ailleurs, cette tendance actuelle est à rapprocher des OPP. On pourrait presque parler d'Observatoire Photographique des Portraits. Comme pour les OPP, ces séries semblent assez prisées par les commanditaires institutionnels. Leur protocole a quelque chose de rassurant pour le donneur d'ordre comme pour le photographe. Une fois la démarche choisie et le matériel d'éclairage et de prise de vue installé, il n'y a plus à se poser de questions, on fait défiler les effectifs devant l'appareil. On est assez loin du travail d'August Sander sur les Hommes du vingtième siècle ou du travail de portraitiste de Richard Avedon où, malgré l'apparente similitude des prises de vue, chaque portrait repose sur le choix d'un modèle spécifique.

**-On retrouve dans les reportages de l'Inventaire deux types d'images en situation : des plans larges où le sujet est en action montrant bien les conditions et le contexte de travail, ou des plans serrés mettant plus en avant les outils et la finesse du travail.**

. Qu'est-ce qui différencie leur portée finale selon vous?

Comme exposé précédemment, elles sont complémentaires.

. La plupart du temps, ces photographies sont-elles des reconstitutions ou des images spontanées prises sur le vif, en conditions réelles ?

Les photos que j'ai prises l'ont été sur le vif, à l'exception de contraintes matérielles qui obligent à reconstituer le geste, mais en essayant d'être le plus proche possible du mouvement à documenter. Le travail de Lewis Hine est splendide, mais lorsque ses personnages simulent un peu trop ostensiblement leur travail, c'est assez frustrant.

. La photographie est connue pour figer les mouvements. Comment représenter certains mouvements spécifiques selon vous?

Dans certaines occasions, le flou de filé, obtenu en jouant sur le temps de pose, permet de faire comprendre un mouvement.

. Alors que les images de la série Armor de Valérie Couteron guident le regard sur les personnes en action, les essais de l'Inventaire tendent à être centrés sur le geste. Est-ce un moyen de transposer, d'adapter le protocole relatif au monumental ou au paysage, à l'immatériel ?

Il me semble que c'est juste la réponse pragmatique à la commande liée à l'étude du site et de l'activité qui y est pratiquée.

**Annexe 7 : Interview de Bertrand Drapier réalisée via questionnaire le 7 avril 2021.**

**Questionnaire aux photographes de l'Inventaire dans le cadre d'un mémoire de recherche de Master 2**

*Nicolas Szwanka, étudiant à l'ENS Louis-Lumière*

*[nicolas.szwanka@gmail.com](mailto:nicolas.szwanka@gmail.com) / 06-61-86-16-18*

**Partie à remplir**

*Nom et prénom :* Drapier Bertrand

*Âge :* 47

- entre 20 et 30 ans
- entre 30 et 40 ans
- entre 40 et 50 ans
- entre 50 et 60 ans
- plus de 60 ans

*Année d'entrée à l'Inventaire :* 2008

*M'autorisez vous à publier ce questionnaire dans son intégralité dans les annexes du mémoire?*

- Oui
- Non

*Date :* 25/03/21

*Signature :* 

## **Partie 1 : La photographie d'Inventaire**

**-Le photographe de l'Inventaire (PI) possède un cahier des charges avec un protocole particulier.**

. Le protocole de l'Inventaire est-il perçu comme une contrainte pour le PI ?

Non

. Quelles relations entretient le PI avec ces contraintes ?

Logiques pour une unité nationale

. Selon vous, où se situe la ligne de partage entre le travail du PI et celui d'un artiste ?

Étant payé et sous une demande, nous sommes des artisans

. Pensez-vous que votre démarche relève plutôt de l'art ou de l'artisanat ?

Artisanat

. En comparaison avec des photographes indépendants comme Ambroise Tézénas ou Patrick Tourneboeuf, quel est selon vous le regard aujourd'hui sur la photographie d'Inventaire dans le milieu photographique ?

Étant fonctionnaire et donc sans risque, nous sommes négligés par le milieu artistique. En fait, c'est une question de positionnement, de statut voire de prétention...

**-Statut de la photographie au sein de l'Inventaire.**

. La conservation du patrimoine est au cœur des missions de l'Inventaire, mais existe-t-il aussi une conscience du patrimoine photographique en temps que tel ? La photographie, en elle-même, bénéficie-t-elle aussi de cette conscience patrimoniale ?

Localement, cette conscience patrimoniale dépendra du chef de service (souvent conservateur du patrimoine) et de sa culture photographique.

Ensuite cette reconnaissance apporterait un problème de statut auprès des DRH et donc de salaire... Au plan national intra-inventaire, nous sommes bien considérés. Les relations entre chercheur et photographe sont bien entendues très importantes et la sensibilité du chercheur à la qualité (ou non) photographique.

. Existe-t-il un "style inventaire" ? Comment le définir ? La recherche d'une certaine neutralité est-elle une caractéristique pertinente ?

De prime abord, la photographie d'inventaire est une photographie scientifique, documentariste pour illustrer les propos d'un chercheur, censée être neutre pour permettre la comparaison, entre une étude et une autre, une région et une autre... mais incontestablement comme tout auteur, chacun a une sensibilité, un caractère et donc un style.

. Le fonds photographique de l'Inventaire lui-même, avec une quantité d'images qui s'inscrit dans un long temps d'enquête et un protocole comme effet structurant, n'est-il pas une œuvre en soi ? Merci de développer.

A travers L'institut de la photographie à Lille, Arles, on s'aperçoit que l'archive est de plus en plus utilisée, honorée... Ce sont des œuvres pas chères qui entrent dans un marché artistique

. Pourquoi selon vous les commanditaires (Conseils régionaux, CAUE et autres) entreprennent-ils de valoriser, depuis quelques années, la photographie documentaire ?

La problématique de la numérisation de l'argentique a obligé à observer et trier ses propres archives et dans un courant nostalgique face à un futur incertain et prédit comme cruel, nous avons besoin de rêver et de fantasmer.

. Que pensez-vous de l'idée de créer un collectif des PI, menée par Pierre Thibaut, PI des Hauts-de-France? L'avez-vous ou pensez-vous le rejoindre ? Si oui, quelles sont vos motivations ?

Je l'ai bien entendu rejoint d'abord dans un souci de mettre en valeur ce travail de photographe si différent de "la photographie de comm' " vis à vis des drh et notre problème de statut. C'est également bien sûr une manière de revendiquer cette production nationale créative et de valeur (selon les photographes ;- ) pour hypothétiquement réaliser une exposition d'envergure. Enfin c'est également une manière de ressentir une certaine fraternité.

**-Une majorité de PI sont fonctionnaires de catégorie B, ce qui correspond théoriquement à des fonctions dites d'application.**

. Pensez-vous que ce classement est un frein à toute forme de reconnaissance artistique ou il n'entre pas du tout en ligne de compte ?

Bien entendu, la valeur artistique ne peut pas être entendue par un DRH, un administratif. Cette animalerie les effrayait. Il faut en revanche mettre en avant que nous ne faisons pas qu'appliquer mais également organisons, force de proposition, gérons différents projets en même temps, en relation avec du publique, des élus et donnons une image de la région comme des ingénieurs catégorie A

. Être photographe dans la fonction publique est-il un facteur qui limite les possibilités d'évolution au sein de l'administration?

rire pour ne pas pleurer, effectivement les professions créatrices ne sont pas comprises et sous-estimées par l'administration ce qui créent des difficultés dans l'évolution de carrière.

. Pouvez-vous nous parler de votre situation contractuelle?

Contractuel (2004) j'ai passé un concours externe pour devenir technicien 2ème classe (2008) puis un examen interne pour être technicien 1ère classe option arts graphiques (2012). Enfin j'ai tenté l'examen d'ingénieur (option réseau de communication), j'ai échoué... aucune option ne correspond ni de prêt ni de loin.

**-Plusieurs PI avec lesquels j'ai pu échanger m'ont indiqué avoir une activité de photographe indépendant en parallèle de leur mission à l'Inventaire.**

. Est-ce votre cas ?

Oui

. Quelles sont les raisons de ce choix ?

L'argent

. Quelles sont les thématiques abordées dans vos photographies ?

Photographie d'architecture, paysagère, voire du portrait

. Quel est le style photographique des images que vous réalisez en tant qu'artiste auteur ?

Varié

. Avez-vous déjà exposé ou publié ?

En dehors de l'Inventaire, pas pour l'instant

. Pratiquez-vous une autre activité artistique ? Si oui laquelle et quelles sont vos motivations ?

***Pas de réponse.***

**-Les photographes femmes au sein de l'Inventaire sont sous-représentées (5 sur 30 dans notre corpus).**

. Au coeur des débats qui animent la société actuelle, en lien avec la question du genre (accès aux métiers, différence de salaire,...), pensez-vous qu'être une femme au sein de l'Inventaire crée une différence ?

C'est générationnel. Mais à l'inverse, les services d'inventaire sont très féminins (je dirais 80% en Lorraine). Certaines cheffes de service préfèrent travailler avec des hommes... Pendant longtemps, le matériel était extrêmement lourd (chambre photo, pied, éclairage), il tend à

s'alléger (bridge, éclairage sur batterie légère). D'autre part, nous faisons très souvent les déménageurs (meubles, chaises, objets lourds), les chercheurs le savent. Enfin pour uriner derrière l'église, c'est plus simple, je plaisante... Je me réjouis de cette féminisation!

## **Partie 2 : La photographie de paysage à l'Inventaire**

**-L'Inventaire s'est ouvert de plus en plus au patrimoine paysager depuis le début du siècle.**

. En quoi cette extension vers l'aménagement du territoire est-elle un tournant dans l'histoire de l'Inventaire ?

Parce qu'on dépasse la notion d'Inventaire de Malraux "de la petite cuillère à la cathédrale"... Pour autant, lors de la prise de vue d'archi dans son contexte urbain ou rural, nous entrons déjà dans le paysage, "on plante le décor". La notion de paysage a, elle-même, évolué dernièrement.

. Lorsque vous êtes amené à photographier un paysage pour l'Inventaire, le protocole et le "style Inventaire" conserve-t-ils un intérêt selon vous?

La notion de photographie documentariste et scientifique continue. L'inventaire se contient ensuite par les propos des chercheurs. Quant au style, il dépendra de la liberté, de la sensibilité et de la culture artistique du photographe.

. Alors que le paysage n'est pas encore une priorité dans le travail des services, l'IGPC d'Île-de-France a publié en 2020, dans sa collection Ré-Inventaire, un ouvrage consacré au paysage. Cette publication peut-elle changer l'image de la photographie d'Inventaire? Si oui, pourquoi ?

La position du Service de l'Inventaire d'Île-de-France face à la photographie est, il me semble, différente de celles tenues par les autres nationaux. Cette publication est différente par le fait même qu'elle ne

contient pas de propos scientifiques de chercheurs. "recenser, étudier et valoriser" paraît être réalisé uniquement par les photographes. Ré-inventaire (Réinventer l'inventaire), Révolution ?

. L'exposition Paysages Français en 2017 n'a retenu aucune photographie de l'Inventaire. Quelles en sont les raisons selon vous?

Une maladresse du ministère de la culture? Arrogance des uns, dédain des autres? Un positionnement des conservateurs? Du snobisme artistique parisien qui voulait des noms?... Il semble que la décentralisation a entraîné une rupture voire un divorce entre les DRACs et les collectivités territoriales régionales que je ne comprends pas étant arrivé après cette décentralisation.

. Partagez-vous l'idée d'une tenue à l'écart des photographies de l'Inventaire, par le milieu artistique ? Selon vous, quelles en sont les origines ?

Le fait que nous soyons des artisans-fonctionnaires déliés de ce milieu. Nous ne souffrons pas assez pour être considéré comme artiste.

**-L'Inventaire d'Île-de-France réalise actuellement un OPP pour le GPSO, une démarche pionnière pour l'Inventaire d'Île-de-France.**

. Quels intérêts les services, à l'échelle nationale, peuvent-ils trouver en termes de recherche sur le territoire, dans ce type d'exercice?

Pour ma part, j'ai remporté en tant que photographe-auteur un marché public pour une campagne photographique sur les paysages de la première guerre mondiale (non-opp) pour le conseil départemental 54. Certaines photos devraient réintégrer le service de l'inventaire... Il me semble qu'un photographe de l'Inventaire de Normandie, Manuel de Rugby travaille également pour un opp en convention avec l'Inventaire.

. En quoi cet OPP peut-être vu comme une occasion d'expérimenter de nouvelles représentations du territoire? Si oui, à quelles expérimentations pensez-vous?

La vidéo et le son sont des pistes intéressantes régulièrement envisagées et délaissées par la problématique du support média et des chercheurs conservateurs à leur mode de travail également. D'autre part, nous sommes photographes et pas vidéastes, preneurs de sons ni monteurs...

. L'Inventaire aurait-il finalement intérêt à créer son propre style d'OPP? Si oui, à quoi pourrait-il ressembler selon vous?

L'urbanisation, le démantèlement de l'industrie, les zones commerciales et le retour à la campagne amène des modifications de la morphologie du paysage et donc apportent un intérêt du constat et d'inventaire mais notre notion du patrimoine est liée aux "30 ans avant notre ère"... Pour autant les paysages forestiers et des scieries des Vosges comme la sidérurgie en Lorraine sont étudiés et photographiés.

. L'OPP offre une temporalité différente dans un travail photographique avec des délais plus longs que pour une mission d'Inventaire classique, quelles sont les conséquences sur la réalisation du projet?

En soi, ce ne serait pas un problème, des études peuvent durer plusieurs années sans complexe à partir du moment où le projet est validé par le chef de service. La notion de temps est différente chez les fonctionnaires et les conservateurs du patrimoine, historiens...

. Quels pourraient-êtré selon vous les moyens de valoriser les images réalisées dans un OPP ou un reportage de l'Inventaire en général? Que pensez-vous du recours au son et à l'image animée? Leurs usages au sein de l'Inventaire auraient-ils un sens ?

Cf, réponse ultérieure... Avant les OPP, j'étais intéressé par la notion du patrimoine immatériel. La vidéo et le son y ont leur droit, la photographie aussi. Il y aurait un problème de support, d'indexation de ces fichiers et de leur lecture.

. Comment recevez-vous l'idée qu'un OPP parallèle à celui de l'Inventaire ait été organisé avec la participation de photographes auteurs , à savoir Ambroise Tézenas et Jérémie Léon ? Merci de développer.

D'une part, l'administration se doit d'aider les artistes dans leur vie quotidienne et production. D'autre part, par le nom d'artiste connu et les effets de communication, cela permet de mettre en valeur une mission et indirectement un service et ses propres photographes. Enfin, c'est symptomatique des élus et de l'administration de ne pas considérer le potentiel créatif et artistique de ses propres photographes. Le temps créatif est paradoxalement considéré comme une perte de temps dans l'administration et payer un tiers pour le réaliser est plus justifiable...

### **Partie 3 : La photographie de l'immatériel à l'Inventaire**

**-L'Inventaire s'intéresse de plus en plus au patrimoine immatériel, à savoir l'ensemble des traditions, croyances ou savoir-faire.**

. Partagez-vous cette définition ou souhaitez-vous en proposer une autre ?

Oui

. A quand datez-vous l'intérêt de l'Inventaire pour cette nouvelle thématique, et quelles en sont les raisons ? Quelle place pourrait-elle occuper à l'Inventaire ?

Depuis mon arrivée en 2008, c'est un sujet récurrent mais qui est contenu par certains chercheurs et chefs de service. Pour ma part, j'ai suivi différentes formations INP-Unesco mais qui n'ont pas donné suite auprès de mon service "le nez dans le guidon et attaché aux urgences quotidiennes" pour autant il nous est arrivé de faire des photos d'artisans, de fabricants...

. Quelles sont les difficultés pour photographier ce "nouveau patrimoine"?

Aucunes si ce n'est plus de temps pour organiser les photographies des personnes (éclairages, leurs emplois du temps et droits à l'image)

. Comment gagner en efficacité et en précision dans la représentation des savoir-faire ?

Éventuellement réaliser en amont une sorte de scénario

. D'autres médiums pourraient-ils être utiles dans ce cas précis (vidéos, gif, etc) ?

Vidéos et son

**-Dans les reportages déjà réalisés par l'Inventaire, on trouve de nombreux portraits pour représenter les savoir-faire.**

. Comment expliquez vous la présence majoritaire de portraits posés dans les reportages de l'Inventaire pour représenter des savoir-faire?

La frustration des photographes de l'Inventaire de ne photographier que des pierres...

. Dans son travail La dernière Mine, Eric Bouvet propose des portraits sur le vif et non posés comme dans l'image ci-contre. Cette approche est-elle la seule pour donner un caractère plus immersif et représentatif pour le spectateur ? (URL : <https://ericbouvet.com/1000m-deep>)

Non pas forcément même si le style est très beau et correspond à la thématique, noir et blanc charbonneux

. Quelle échelle de plan est la plus adaptée pour un portrait d'inventaire: le plan serré ou le plan moyen qui offre une mise en contexte?

Cela dépendra du sujet et du contexte. Mais a priori plutôt le plan moyen.

. Dans sa série Pattes Blanches, Charles Fréger réalise des portraits serrés en plan poitrine (voir images ci-dessous), peut-on dire que cela incarne trop le métier pour être efficace dans une mission d'inventaire? (URL: <https://www.charlesfreger.com/fr/portfolio/pattes-blanches/>)

Cela dépendrait du texte en complément. S'il y a des témoignages de vie ou d'activités professionnelles. D'emblée, en dehors de l'esthétique,

l'inventaire pourrait critiquer le manque de gestuel qui expliquerait la profession ou l'activité précise.

. Que pensez-vous des séries de portraits de personnes pratiquant le même métier comme celles réalisées par Valérie Couteron dans Industries ? Cette topologie, qui peut rappeler le travail de l'Inventaire, est-elle intéressante ? (URL: <https://www.valeriecouteron.net/industries>)

Son travail est intéressant et avec une certaine esthétique mais est-ce dû au site internet ou non, cela manque d'indication. Dans le cadre de l'inventaire, le rapport texte-image est très important. A l'origine, la photographie d'inventaire est là pour illustrer les propos des chercheurs.

**-On retrouve dans les reportages de l'Inventaire deux types d'images en situation : des plans larges où le sujet est en action montrant bien les conditions et le contexte de travail, ou des plans serrés mettant plus en avant les outils et la finesse du travail.**

. Qu'est-ce qui différencie leur portée finale selon vous?

Nous ne sommes pas directement dans une photographie sociale ou pour des sociologues mais dans une photographie dite scientifique voire technique pour éclairer des études sur un sujet patrimonial.

. La plupart du temps, ces photographies sont-elles des reconstitutions ou des images spontanées prises sur le vif, en conditions réelles?

Cela dépendra des conditions de prises de vue et de l'éventuelle complexité à illustrer un geste précis ainsi que de la spontanéité de la personne photographiée.

. La photographie est connue pour figer les mouvements. Comment représenter certains mouvements spécifiques selon vous?

Idem qu'au dessus, dans certain cas, la vidéo est bien entendu une solution que nous, photographes, pouvons réaliser techniquement avec

les reflexes numériques mais que nous maîtrisons pas correctement (son, montages vidéo)

. Alors que les images de la série Armor de Valérie Couteron guident le regard sur les personnes en action, les essais de l'Inventaire tendent à être centrés sur le geste. Est-ce un moyen de transposer, d'adapter le protocole relatif au monumental ou au paysage, à l'immatériel ?

Une fois encore, Fréger et Couteron ont davantage un regard s'adaptant à la photographie certes documentariste comme l'inventaire mais davantage à des fins de sociologie voire d'ethnologie qu'à des fins d'historiens du patrimoine. A photographier "de la cathédrale à la petite cuillère", nous ne nous intéressons ni au visage du maçon ni à celui qui mange à la petite cuillère...

**Annexe 8 : Interview de Laurent Kruszyk réalisée via questionnaire le 31 mars 2021.**

**Questionnaire aux photographes de l'Inventaire dans le cadre d'un mémoire de recherche de Master 2**

*Nicolas Szwanka, étudiant à l'ENS Louis-Lumière*

*[nicolas.szwanka@gmail.com](mailto:nicolas.szwanka@gmail.com) / 06-61-86-16-18*

**Partie à remplir**

*Nom et prénom : Kruszyk Laurent*

*Âge : 53*

*entre 50 et 60 ans*

*Année d'entrée à l'Inventaire : 2004*

*M'autorisez vous à publier ce questionnaire dans son intégralité dans les annexes du mémoire?*

*Oui*

*Date : 31/03/2021*

*Signature : J'autorise la publication de mon questionnaire : Laurent Kruszyk*

## **Partie 1 : La photographie d'Inventaire**

**-Le photographe de l'Inventaire (PI) possède un cahier des charges avec un protocole particulier.**

. Le protocole de l'Inventaire est-il perçu comme une contrainte pour le PI ?

Le protocole est tacite plutôt qu'inscrit noir sur blanc. Je parlerais plus volontiers de tradition visuelle. Je n'ai jamais perçu cette tradition comme une contrainte. On y trouve notamment celle de « redresser » les photos d'architecture produites. C'est en fait une tradition issue de la photo d'architecture qui distingue, à mon sens, le professionnel de l'amateur.

. Quelles relations entretient le PI avec ces contraintes ?

Je ne ressens pas ce « protocole » comme une contrainte ; plutôt une ligne, dont on peut s'éloigner de temps en temps mais une ligne qui a fait ses preuves et qui permet de nous situer dans la photographie documentaire puisque nous essayons de renseigner le mieux possible le réel ou du moins notre « réel » fabriqué par notre culture... N'oublions pas que les services d'inventaire sont des services de recherche qui se consacrent à l'étude et l'émergence de toutes les formes du patrimoine. Historiquement on ne parlait que du patrimoine bâti mais aujourd'hui le photographe travaille sur les patrimoines immatériels, le paysage, l'industrie et autres...

. Selon vous, où se situe la ligne de partage entre le travail du PI et celui d'un artiste

Cette ligne, visuellement, n'existe pas. Du moins, pour les photographes artistes qui développent un travail dit documentaire sur le bâti, le monde industriel ou le paysage, je défie quiconque de distinguer leurs photographies des nôtres ! La ligne de démarcation réside plutôt dans les circuits de monstration de ces images. L'artiste navigue dans un circuit de galeries d'art, de musées, d'expositions artistiques : bref un

circuit marchand alors que le PI reste cantonné, très souvent, au domaine de la recherche (en architecture notamment). Le PI souffre véritablement d'invisibilité de son œuvre. Elle n'est regardée que pour sa valeur documentaire, pas pour sa valeur esthétique ou artistique.

. Pensez-vous que votre démarche relève plutôt de l'art ou de l'artisanat ?

Ni l'un ni l'autre, je parlerais plutôt de recherche photographique. Recherche menée en équipe avec les chercheurs de l'Inventaire. L'inventaire n'échappe pas à son époque et s'y inscrit : l'inventaire, en parallèle d'artistes comme les Bescher ou Gilbert Fastenaekens ont porté un nouveau regard sur l'industrie et la désindustrialisation à partir des années 70 et ont fait émerger cette nouvelle prise de conscience patrimoniale par l'image et l'étude.

. En comparaison avec des photographes indépendants comme Ambroise Tézénas ou Patrick Tourneboeuf, quel est selon vous le regard aujourd'hui sur la photographie d'Inventaire dans le milieu photographique ?

Ce regard n'existe pas car il est méconnu ! Peu d'artistes connaissent les fonds des Inventaires et imaginent n'avoir affaire qu'à de la photographie documentaire... et service.

### **-Statut de la photographie au sein de l'Inventaire.**

. La conservation du patrimoine est au cœur des missions de l'Inventaire, mais existe-t-il aussi une conscience du patrimoine photographique en temps que tel ? La photographie, en elle-même, bénéficie-t-elle aussi de cette conscience patrimoniale ?

Oui, en région comme au sein du ministère de la culture, cette conscience existe. Michel Melot en parlait déjà dans son livre *Mirabilia* (essai sur l'inventaire) où il considère la photographie comme le trésor des services d'inventaire et un patrimoine en soi à sauvegarder. Avec la décentralisation, les régions sont indépendantes et la conservation du fonds photographique leur revient : il y a donc le meilleur comme le pire

! Les conditions de conservation des anciens films argentiques sont donc très hétérogènes en fonction de l'intérêt qu'on leur porte et des moyens alloués. Un autre danger plane avec l'avènement de la photo numérique directe : Beaucoup de régions s'en remettent à « l'expertise » seules des informaticiens en stockant toutes nos photos dans des serveurs sécurisés, disent-ils. Il serait bon de se rapprocher des archivistes également qui connaissent les dernières doctrines dans le domaine de la dématérialisation, avant que de ne perdre toutes nos données... Je pense qu'il faudrait rapidement considérer le fonds national de l'inventaire comme une collection nationale, ce qui lui ouvrirait d'autres moyens de conservation beaucoup plus pérennes comme pour les musées.

. Existe-t-il un "style inventaire" ? Comment le définir ? La recherche d'une certaine neutralité est-elle une caractéristique pertinente ?

Malgré la diversité des photographes à l'inventaire, on retrouve en effet un « style » inventaire véhiculé notamment par les publications nationales : parcours du patrimoine, images du patrimoine et autres cahiers du patrimoine. Je pense qu'il est surtout dû au sujet représenté : le bâti ordinaire et régionaliste, pour faire court. Petits pavillons et immeubles de banlieue, fermes, villas, hôtels particuliers etc... Ce sont souvent des photos « unicum » décontextualisées qui sont publiées, rarement le regard s'élargit à la rue, voire au paysage. Mais ces photos existent sans être forcément publiées. Le *style documentaire* peut s'apparenter à une « certaine neutralité ». Le PI va en effet tendre à montrer l'objet photographié sans déformation excessive ( d'où l'utilisation du décentrement pour conserver les verticales d'un bâtiment). En cela, il se rapproche inconsciemment du dessin de l'architecte( l'élévation surtout). Mais il en diffère par le choix du point de vue qui est très souvent imposé par le terrain pour un photographe : obstacles présents devant l'objet photographié et autres impondérables qui font finalement l'intérêt d'une photo : présence de la vie : personnes, voitures, poubelles et autres. Fait-il les cacher systématiquement ?!

Elles décrivent aussi l'objet dans son contexte géographique et temporel.

. Le fonds photographique de l'Inventaire lui-même, avec une quantité d'images qui s'inscrit dans un long temps d'enquête et un protocole comme effet structurant, n'est-il pas une œuvre en soi ? Merci de développer.

Comme beaucoup de fonds documentaires, le temps fait son œuvre et va transformer une collection de photos « informatives », qui pour certaines datent des années 1960 vers une collection patrimoniale : voir le fonds Atget par exemple. Michel Melot a déjà pressenti que la photo d'inventaire est une œuvre en soi car elle montre beaucoup plus que le simple objet représenté : importance du contexte. Mais elle puise surtout son originalité du fait qu'il s'agit d'une œuvre collective : plusieurs photographes professionnels forment une équipe avec les chercheurs de l'inventaire sur le terrain partout en France. Chacun peut s'imprégner du savoir de l'autre et faire évoluer ainsi son regard sur la représentation. Aujourd'hui, l'inventaire constitue, en fait, la dernière mission photographique de l'État et en plus, une mission permanente ! faite par des photographes fonctionnaires des régions mais sous le contrôle scientifique de l'État (ministère de la culture). Entre nous, on se représente souvent comme les héritiers de la Mission héliographique ! Mais vu de l'extérieur, l'inventaire avec ses photographes fonctionnaires ne fait pas rêver autant qu'un artiste payé pour une mission ponctuelle, beaucoup plus reconnu et médiatique.

. Pourquoi selon vous les commanditaires (Conseils régionaux, CAUE et autres) entreprennent-ils de valoriser, depuis quelques années, la photographie documentaire ?

La photographie, en général, a le vent en poupe : multiplication des expositions et autres festivals, publications très nombreuses. Dans ce contexte, la photographie documentaire plaît aux élus qui peuvent l'utiliser pour faire découvrir leur territoire et leurs habitants. Les missions photographiques se sont multipliées depuis la mission de la

Datar ! Mais ce sont toutes des missions confiées à des photographes auteurs. Les observatoires photographiques du paysage en sont un bel exemple. Même si la ressource interne existe en photographies dans les collectivités, elle n'est presque jamais utilisée. Les élus pensent qu'un photographe auteur assurera mieux cette mission de recherche tout autant qu'artistique.

. Que pensez-vous de l'idée de créer un collectif des PI, menée par Pierre Thibaut, PI des Hauts-de-France? L'avez-vous ou pensez-vous le rejoindre ? Si oui, quelles sont vos motivations ?

Oui, en effet, je fais partie de ce collectif. J'y vois un moyen supplémentaire de faire connaître les travaux des photographes de l'inventaire à l'extérieur mais aussi en interne un moyen de nous retrouver entre nous pour discuter de nos difficultés ou attentes.

**-Une majorité de PI sont fonctionnaires de catégorie B, ce qui correspond théoriquement à des fonctions dites d'application.**

. Pensez-vous que ce classement est un frein à toute forme de reconnaissance artistique ou il n'entre pas du tout en ligne de compte ?

Les fonctions publiques n'ont pas vocation à reconnaître une pratique artistique en leur sein. Ce n'est pas un problème de catégorie B ou A. La fonction publique en reste encore à une vision uniquement documentaire de la photographie en interne. Elle fera appel à des artistes au cas par cas même si l'utilisation de leurs photographies sera limitée par le droit d'auteur, bien plus contraignant que dans la fonction publique, où seul le droit au nom existe réellement.

. Être photographe dans la fonction publique est-il un facteur qui limite les possibilités d'évolution au sein de l'administration?

Très clairement oui ! Car on nous rétorque que pour pouvoir évoluer dans la catégorie A, il faudrait changer de métier !!! Le concours de

catégorie A ingénieur photographe n'existe pas pour un photographe qui ne peut y prétendre... difficilement que par son ancienneté.

. Pouvez-vous nous parler de votre situation contractuelle?

Je suis titulaire cat B technicien photographe

**-Plusieurs PI avec lesquels j'ai pu échanger m'ont indiqué avoir une activité de photographe indépendant en parallèle de leur mission à l'Inventaire.**

. Est-ce votre cas ?

Oui, photographe auteur

. Quelles sont les raisons de ce choix ?

Avant de rentrer à l'inventaire, j'ai toujours travaillé pour quelques architectes et rarement pour des publications : c'est une continuité. Au-delà de l'aspect financier, cela permet une certaine valorisation de mon travail. Cela permet de se situer face à la concurrence.

. Quelles sont les thématiques abordées dans vos photographies ?

Architecture paysage et illustration.

. Quel est le style photographique des images que vous réalisez en tant qu'artiste auteur ?

Cela reste de la photographie documentaire : Le plus abouti reste la photographie de paysage pour moi

. Avez-vous déjà exposé ou publié ?

Oui, dans le cadre du mois de la photo du grand Paris en avril 2017 dans le cadre de mon travail à l'inventaire !!! sujet sur les bains douches. En extérieur à Mantes la Jolie sur les panneaux électoraux toujours dans le

cadre professionnel en 2018. Plusieurs publications hors inventaire mais sur des sujets de commande (illustration).

. Pratiquez-vous une autre activité artistique ? Si oui laquelle et quelles sont vos motivations ?

Non

**-Les photographes femmes au sein de l'Inventaire sont sous-représentées (5 sur 30 dans notre corpus).**

. Au coeur des débats qui animent la société actuelle, en lien avec la question du genre (accès aux métiers, différence de salaire,...), pensez-vous qu'être une femme au sein de l'Inventaire crée une différence ?

*En effet, historiquement l'inventaire embauchait surtout des photographes hommes. Cela pouvait s'expliquer par l'utilisation d'un matériel photographique assez lourd : chambre photo avec gros flash électronique. Aujourd'hui, le matériel s'est allégé et l'on voit la profession se féminiser de plus en plus. Je pense que cela permet un autre regard... féminin, une autre approche face à un même sujet. L'administration a tout intérêt à favoriser des équipes mixtes de photographes qui ne rapportent pas des photos tout à fait identiques !*

## **Partie 2 : La photographie de paysage à l'Inventaire**

**-L'Inventaire s'est ouvert de plus en plus au patrimoine paysager depuis le début du siècle.**

. En quoi cette extension vers l'aménagement du territoire est-elle un tournant dans l'histoire de l'Inventaire ?

Depuis ses débuts, l'inventaire a pratiqué la représentation du paysage mais de façon très discrète : elle n'apparaît que rarement dans les publications du 20<sup>e</sup> s. La recherche ne concernait quasiment que l'architecture et son histoire. Les chercheurs étaient tous issus d'une

formation en histoire de l'art. Très peu avaient une formation d'urbaniste et encore moins de paysagiste ! La demande aux photographes était donc très faible. Aujourd'hui, nous travaillons de plus en plus avec des équipes pluridisciplinaires qui peuvent être extérieures à l'inventaire. Je pense notamment aux CAUE qui comptent quelques paysagistes en leur sein. Pour moi, la passerelle s'est ainsi faite.

. Lorsque vous êtes amené à photographier un paysage pour l'Inventaire, le protocole et le "style Inventaire" conserve-t-ils un intérêt selon vous?

Pour ma part, la photographie du paysage diffère peu de celle de l'architecture. J'apporte le même soin, la même rigueur à la recherche du point de vue et de la lumière. En cela, le repérage, l'orientation sont essentiels qu'il soit physique ou virtuel. Je pense qu'il reste une certaine pratique inventaire dans mes photos, toujours le *style documentaire* et des photographies volontairement non spectaculaires (un paysage vernaculaire, local et modeste donc) qui permettent de rentrer doucement dans l'image, l'air de rien... et de se poser pour l'observer.

. Alors que le paysage n'est pas encore une priorité dans le travail des services, l'IGPC d'Île-de-France a publié en 2020, dans sa collection Ré-Inventaire, un ouvrage consacré au paysage. Cette publication peut-elle changer l'image de la photographie d'Inventaire? Si oui, pourquoi ?

La collection Ré-inventaire essaie de privilégier la photographie à l'inventaire. Ce numéro consacré au paysage montre en tout cas le nouvel intérêt de notre hiérarchie à ce patrimoine

. L'exposition Paysages Français en 2017 n'a retenu aucune photographie de l'Inventaire. Quelles en sont les raisons selon vous?

Il me semble, que seule une photographie de Stéphane Asseline a représenté l'inventaire dans cette exposition. Il s'agit d'une vue très sculpturale choisie par Raphaele Bertho sur un fond de ciel bleu pétant qu'elle a appelé la période bleu de l'inventaire : c'est un peu court, non ?! Et pourtant, on lui a proposé d'autres images plus récentes de

paysages... mais quand il faut illustrer un discours ... !!! Dans cette expo, on sentait surtout l'omniprésence du collectif France Territoire Liquide en bien comme en mal d'ailleurs. La mise à l'écart de l'inventaire, et cela répondra aussi à la question suivante, s'explique par la non appartenance de la photographie d'inventaire au circuit marchand de l'art. Pour cette raison, elle est frappée d'invisibilité puisque hors des circuits des galeries, festivals et autres publications. Je pense que le milieu artistique se méfie des photographes de l'inventaire car nous pouvons représenter une concurrence car bien des photos inventaire se rapprochent de leur production et elles sont gratuites et libres de droit, ne l'oublions pas !

. Partagez-vous l'idée d'une tenue à l'écart des photographies de l'Inventaire, par le milieu artistique ? Selon vous, quelles en sont les origines ?

Voir réponse précédente

**-L'Inventaire d'Île-de-France réalise actuellement un OPP pour le GPSO, une démarche pionnière pour l'Inventaire d'Île-de-France.**

. Quels intérêts les services, à l'échelle nationale, peuvent-ils trouver en termes de recherche sur le territoire, dans ce type d'exercice?

Je pense que l'intérêt pour l'inventaire réside avant tout par une meilleure connaissance de notre territoire à une échelle plus large que celle du bâti. Comprendre la géographie d'un lieu permet d'expliquer l'implantation humaine et ses adaptations spécifiques d'un territoire à l'autre. Elle permet aussi de montrer les bonnes et les moins bonnes pratiques. Il me semble que l'étude du paysage est la première porte d'entrée vers la connaissance d'une population en allant du général au particulier : j'observe votre environnement, la façon dont vous y vivez, circulez, travaillez, habitez puis je vais jusqu'à vous observer, vous interroger pour essayer de mieux cerner les pratiques et productions vertueuses, à mettre en avant, à sauvegarder : le patrimoine entre en jeu alors !

. En quoi cet OPP peut-être vu comme une occasion d'expérimenter de nouvelles représentations du territoire? Si oui, à quelles expérimentations pensez-vous?

Pour cet OPP, je travaille avec un paysagiste vidéaste qui en parallèle de mes photographies collecte son et images animées. Nous aimerions présenter les photos « augmentées » de l'autre sens qu'est l'ouïe. Les vidéos, elles, permettront de saisir le mouvement dans le paysage.

. L'Inventaire aurait-il finalement intérêt à créer son propre style d'OPP? Si oui, à quoi pourrait-il ressembler selon vous?

L'étude par la photographie du paysage ne passe pas forcément par un OPP qui est un objet très spécifique qui permet, ou pas, de mettre en évidence l'évolution d'un paysage dans le temps par des reconductions photographiques plus ou moins récurrentes. La reconduction est une pratique très lourde à pérenniser dans un temps long. Je pense qu'il vaut mieux étudier le paysage en même temps que l'on étudie le bâti par exemple. Cela me semble indissociable et peut donc s'ajouter à une étude d'inventaire classique dans la même temporalité.

. L'OPP offre une temporalité différente dans un travail photographique avec des délais plus longs que pour une mission d'Inventaire classique, quelles sont les conséquences sur la réalisation du projet?

Voir réponse précédente

. Quels pourraient-êtré selon vous les moyens de valoriser les images réalisées dans un OPP ou un reportage de l'Inventaire en général? Que pensez-vous du recours au son et à l'image animée? Leurs usages au sein de l'Inventaire auraient-ils un sens ?

Voir précédemment

. Comment recevez-vous l'idée qu'un OPP parallèle à celui de l'Inventaire ait été organisé avec la participation de photographes auteurs , à savoir Ambroise Tézenas et Jérémie Léon ? Merci de développer.

Je crois que l'administration a besoin de se rassurer et n'imagine pas avoir les ressources internes pour de tels projets qui côtoient le domaine artistique. C'est dommage mais nous sommes là pour lui prouver le contraire. A ma connaissance, deux OPP ont récemment été réalisés par des photographes d'administration : l'un par la Normandie sur les plages du débarquement et l'autre est en cours en IdF par l'inventaire et le Caue 78.

### **Partie 3 : La photographie de l'immatériel à l'Inventaire**

**-L'Inventaire s'intéresse de plus en plus au patrimoine immatériel, à savoir l'ensemble des traditions, croyances ou savoir-faire.**

. Partagez-vous cette définition ou souhaitez-vous en proposer une autre ?

Cette définition me va !

. A quand datez-vous l'intérêt de l'Inventaire pour cette nouvelle thématique, et quelles en sont les raisons ? Quelle place pourrait-elle occuper à l'Inventaire ?

Dès le début des inventaires, le patrimoine immatériel a été documenté : tout d'abord avec l'étude de l'agriculture puis avec celle de l'industrie, alors en pleine crise (1970). On s'intéressait alors aux gestes au travail et aux traditions (religieuses aussi : processions, gestes de la liturgie catholique...). Mais aussi des portraits de paysans en bourgogne par exemple.

. Quelles sont les difficultés pour photographier ce "nouveau patrimoine"?

La difficulté essentielle réside dans le droit à l'image puisque l'on photographie les personnes. Les demandes d'autorisation restent compliquées et longues à obtenir !

. Comment gagner en efficacité et en précision dans la représentation des savoir-faire ?

***Pas de réponse.***

. D'autres médiums pourraient-ils être utiles dans ce cas précis (vidéos, gif, etc) ?

La vidéo me semble parfaite pour documenter les gestes au travail. La photographie, elle, permet de révéler l'attitude d'une personne, sa posture, sa tenue vestimentaire etc...

**-Dans les reportages déjà réalisés par l'Inventaire, on trouve de nombreux portraits pour représenter les savoir-faire.**

. Comment expliquez vous la présence majoritaire de portraits posés dans les reportages de l'Inventaire pour représenter des savoir-faire?

Le matériel utilisé peut être une raison : lourd moyen-format souvent utilisé sur pied. Le numérique a permis des améliorations dans ce domaine.

. Dans son travail La dernière Mine, Eric Bouvet propose des portraits sur le vif et non posés comme dans l'image ci-contre. Cette approche est-elle la seule pour donner un caractère plus immersif et représentatif pour le spectateur ? (URL : <https://ericbouvet.com/1000m-deep>)

Très belle série, en effet ! Mais je crois qu'il y a autant d'approches différentes qu'il y a de photographes : je n'en privilégie pas une en particulier

. Quelle échelle de plan est la plus adaptée pour un portrait d'inventaire: le plan serré ou le plan moyen qui offre une mise en contexte?

Le plan moyen me semble plus adapté pour contextualiser en effet mais je ne me fixe pas de règle : seul compte le résultat, à savoir saisir l'atmosphère d'une scène.

. Dans sa série Pattes Blanches, Charles Fréger réalise des portraits serrés en plan poitrine (voir images ci-dessous), peut-on dire que cela incarne trop le métier pour être efficace dans une mission d'inventaire? (URL: <https://www.charlesfreger.com/fr/portfolio/pattes-blanches/>)

C'est peut être un peu trop serré et du coup décontextualisé. Ou alors on peut imaginer un diptyque ou triptyque qui inclut un portrait serré avec un autre plan plus large comme dans la série de Valérie Couteron qui montre le quotidien des femmes de chambre dans l'hôtellerie

. Que pensez-vous des séries de portraits de personnes pratiquant le même métier comme celles réalisées par Valérie Couteron dans Industries ? Cette topologie, qui peut rappeler le travail de l'Inventaire, est-elle intéressante ? (URL: <https://www.valeriecouteron.net/industries>)

Oui, j'aime beaucoup son travail qui montre aussi une autre sensibilité... plus féminine. On voit là l'intérêt du regard féminin dans la photographie. Un homme n'aurait pas pu obtenir la confiance de ces femmes au travail qui sont même photographiées dans leur vestiaire... de façon très pudique et pertinente où l'on voit la fatigue des corps sans arrière pensée érotique. On devine aussi leur milieu social par leur posture au travail. Tout est montré par petites touches discrètes et efficaces, tout en retenue, très subtil travail !

**-On retrouve dans les reportages de l'Inventaire deux types d'images en situation : des plans larges où le sujet est en action montrant bien les conditions et le contexte de travail, ou des plans serrés mettant plus en avant les outils et la finesse du travail.**

. Qu'est-ce qui différencie leur portée finale selon vous?

***Pas de réponse.***

. La plupart du temps, ces photographies sont-elles des reconstitutions ou des images spontanées prises sur le vif, en conditions réelles?

Je pense plutôt à des reconstitutions ! plus facile à mettre en œuvre avec du lourd matériel

. La photographie est connue pour figer les mouvements. Comment représenter certains mouvements spécifiques selon vous?

Pour moi, la photo n'est pas adaptée pour cela : la vidéo reste essentielle si l'on veut montrer ces gestes.

. Alors que les images de la série Armor de Valérie Couteron guident le regard sur les personnes en action, les essais de l'Inventaire tendent à être centrés sur le geste. Est-ce un moyen de transposer, d'adapter le protocole relatif au monumental ou au paysage, à l'immatériel ?

***Pas de réponse.***

**Annexe 9 : Interview de Vanessa Lamorlette réalisée via questionnaire le 19 avril 2021.**

**Questionnaire aux photographes de l'Inventaire dans le cadre d'un mémoire de recherche de Master 2**

*Nicolas Szwanka, étudiant à l'ENS Louis-Lumière*

*[nicolas.szwanka@gmail.com](mailto:nicolas.szwanka@gmail.com) / 06-61-86-16-18*

**Partie à remplir**

*Nom et prénom : Lamorlette-Pingard Vanessa*

*Âge :*

- entre 20 et 30 ans
- entre 30 et 40 ans
- entre 40 et 50 ans
- entre 50 et 60 ans
- plus de 60 ans

*Année d'entrée à l'Inventaire : mars 2014*

*M'autorisez vous à publier ce questionnaire dans son intégralité dans les annexes du mémoire?*

- Oui
- Non

*Date : le 29 mars 2021*

*Signature :*



## **Partie 1 : La photographie d'Inventaire**

**-Le photographe de l'Inventaire (PI) possède un cahier des charges avec un protocole particulier.**

. Le protocole de l'Inventaire est-il perçu comme une contrainte pour le PI ?

Non, bien au contraire. Il permet une approche cadrée de l'objet, avec une démarche identique, il est une base de travail, mais qui s'adapte à la réalité. Le travail du photographe sera de montrer de la meilleure façon l'objet, en respectant les prescriptions (qui ne sont autres que celles d'un travail documentaire) et en les associant avec le contexte (les vues axiales impossibles, le choix d'une belle lumière qui ne gêne pas la lisibilité de l'objet mais concourt aussi à sa valorisation...)

. Quelles relations entretient le PI avec ces contraintes ?

***Pas de réponse.***

. Selon vous, où se situe la ligne de partage entre le travail du PI et celui d'un artiste ?

Dans la commande et l'affiliation professionnelle. Le PI est avant tout un agent de la collectivité, au service d'une mission d'intérêt général.

. Pensez-vous que votre démarche relève plutôt de l'art ou de l'artisanat ?

Les deux comme au 17<sup>e</sup> siècle. Il relève de la maîtrise technique et d'outils (artisanat), de la commande (art et artisanat), il est désintéressé (art), et au service de (art et artisanat)... Nous sommes les deux, ou à la lisière de l'un et l'autre.

. En comparaison avec des photographes indépendants comme Ambroise Tézénas ou Patrick Tourneboeuf, quel est selon vous le regard aujourd'hui sur la photographie d'Inventaire dans le milieu photographique ?

Hélas trop souvent inaperçue. Le fait qu'elle soit institutionnelle, une mission publique, la rend « non visible » du consommateur de bouquin

d'art ou de l'adepte du musée. Elle n'a pas (encore ?) acquis la notoriété des missions publiques de la Datar et dépassée par les OPP et autres Missions sur les territoires qui portent le regard de l'artiste sur un territoire, très différent d'un travail de recherche mené par l'Inventaire, les images étant indissociables de l'étude et de la recherche scientifique qu'elle accompagne.

### **-Statut de la photographie au sein de l'Inventaire.**

. La conservation du patrimoine est au cœur des missions de l'Inventaire, mais existe-t-il aussi une conscience du patrimoine photographique en temps que tel ? La photographie, en elle-même, bénéficie-t-elle aussi de cette conscience patrimoniale ?

Sur un aspect matériel oui. Le principe de conservation préventive est au cœur de mes missions, tant sur les images argentiques que nous conservons, que sur les questions (et problématiques) de l'archivage numérique.

Pour la photographie en tant que telle, difficile à dire... Il vaut mieux poser la question à Peter Szendy, Descola (un peu tard), Michel Melot ou André Gunthert...

. Existe-t-il un "style inventaire" ? Comment le définir ? La recherche d'une certaine neutralité est-elle une caractéristique pertinente ?

Olivier Lugon l'a clairement détaillé ainsi que Michel Melot.

. Le fonds photographique de l'Inventaire lui-même, avec une quantité d'images qui s'inscrit dans un long temps d'enquête et un protocole comme effet structurant, n'est-il pas une œuvre en soi ? Merci de développer.

### ***Pas de réponse.***

. Pourquoi selon vous les commanditaires (Conseils régionaux, CAUE et autres) entreprennent-ils de valoriser, depuis quelques années, la photographie documentaire ?

... Un retour sur la question « territoire »... ou un effet de mode

. Que pensez-vous de l'idée de créer un collectif des PI, menée par Pierre Thibaut, PI des Hauts-de-France? L'avez-vous ou pensez-vous le rejoindre ? Si oui, quelles sont vos motivations ?

Forcément une très bonne idée ! Un groupe rejoint dès la création (et membre du bureau)

**-Une majorité de PI sont fonctionnaires de catégorie B, ce qui correspond théoriquement à des fonctions dites d'application.**

. Pensez-vous que ce classement est un frein à toute forme de reconnaissance artistique ou il n'entre pas du tout en ligne de compte ?

Il ne me semble pas

. Être photographe dans la fonction publique est-il un facteur qui limite les possibilités d'évolution au sein de l'administration?

Possible. Un plafonnement au grade B, sans la possibilité dans de nombreuses régions de transformer le poste en A (ingénieur)

. Pouvez-vous nous parler de votre situation contractuelle?

Je l'ai été un peu plus d'un an... recrutée en C sur le poste de photographe B, avec le concours à passer pour être nommée sur mon poste, en trouvant une spécialité se rapprochant le plus possible (artisanat et métiers d'arts) mais éloignée néanmoins.

**-Plusieurs PI avec lesquels j'ai pu échanger m'ont indiqué avoir une activité de photographe indépendant en parallèle de leur mission à l'Inventaire.**

. Est-ce votre cas ?

Oui

. Quelles sont les raisons de ce choix ?

La démarche artistique (des questionnements photographiques plus personnels, intime, sur des sujets autres) et des partenariats et contacts et collectives enrichissant le regard

. Quelles sont les thématiques abordées dans vos photographies ?

Elles sont variables. Avec l'un des collectifs de photographes dans lequel je travaille, nous questionnons les impacts qu'un collectif peut avoir sur une pratique individuelle à travers des sujets aussi variés que les haies ou nos regards sur une ville. Je travaille beaucoup sur des sujets soient engagés (les mineurs migrants avec UTOPIA56, les haies avec La Sepant, le handicap avec TANDEM ou encore le réalisateur Guillaume Foirest, le Familistère de Guise...), ou sur une vision intime voire poétique du monde (avec le Collectif e\_c\_a\_r\_t ou en individuelle), et sur le corps / ce qu'est « être corps » et le désincarné

. Quel est le style photographique des images que vous réalisez en tant qu'artiste auteur ?

Autant de styles et d'écritures que de sujets... de l'argentique, de la chambre, du numérique, de la récupération de vieux boîtiers, de la composition vidéo, de l'incrémentation musicale, de la performance dans l'espace public....

. Avez-vous déjà exposé ou publié ?

Oui

. Pratiquez-vous une autre activité artistique ? Si oui laquelle et quelles sont vos motivations ?

Oui, la danse (pole dance), avec un intérêt particulier pour la place du corps dans l'espace (un de mes sujets photo de prédilection), la verticalité et l'aérien. L'écriture et le dessin.

**-Les photographes femmes au sein de l'Inventaire sont sous-représentées (5 sur 30 dans notre corpus).**

. Au coeur des débats qui animent la société actuelle, en lien avec la question du genre (accès aux métiers, différence de salaire,...), pensez-vous qu'être une femme au sein de l'Inventaire crée une différence ?

Oui. Il y a encore du travail à faire pour accéder à une équité. Mais ni plus ni moins que pour d'autres emplois. Le rapport sur les photographes femmes du Collectif « La part des femmes » en partenariat avec le Ministère est encore d'actualité.

**Partie 2 : La photographie de paysage à l'Inventaire**

**-L'Inventaire s'est ouvert de plus en plus au patrimoine paysager depuis le début du siècle.**

. En quoi cette extension vers l'aménagement du territoire est-elle un tournant dans l'histoire de l'Inventaire ?

***Pas de réponse.***

. Lorsque vous êtes amené à photographier un paysage pour l'Inventaire, le protocole et le "style Inventaire" conserve-t-ils un intérêt selon vous?

***Pas de réponse.***

. Alors que le paysage n'est pas encore une priorité dans le travail des services, l'IGPC d'Île-de-France a publié en 2020, dans sa collection Ré-Inventaire, un ouvrage consacré au paysage. Cette publication peut-elle changer l'image de la photographie d'Inventaire? Si oui, pourquoi ?

***Pas de réponse.***

. L'exposition Paysages Français en 2017 n'a retenu aucune photographie de l'Inventaire. Quelles en sont les raisons selon vous?

***Pas de réponse.***

. Partagez-vous l'idée d'une tenue à l'écart des photographies de l'Inventaire, par le milieu artistique ? Selon vous, quelles en sont les origines ?

***Pas de réponse.***

**-L'Inventaire d'Île-de-France réalise actuellement un OPP pour le GPSO, une démarche pionnière pour l'Inventaire d'Île-de-France.**

. Quels intérêts les services, à l'échelle nationale, peuvent-ils trouver en termes de recherche sur le territoire, dans ce type d'exercice?

***Pas de réponse.***

. En quoi cet OPP peut-être vu comme une occasion d'expérimenter de nouvelles représentations du territoire? Si oui, à quelles expérimentations pensez-vous?

***Pas de réponse.***

. L'Inventaire aurait-il finalement intérêt à créer son propre style d'OPP? Si oui, à quoi pourrait-il ressembler selon vous?

***Pas de réponse.***

. L'OPP offre une temporalité différente dans un travail photographique avec des délais plus longs que pour une mission d'Inventaire classique, quelles sont les conséquences sur la réalisation du projet?

***Pas de réponse.***

. Quels pourraient-être selon vous les moyens de valoriser les images réalisées dans un OPP ou un reportage de l'Inventaire en général? Que pensez-vous du recours au son et à l'image animée? Leurs usages au sein de l'Inventaire auraient-ils un sens ?

***Pas de réponse.***

. Comment recevez-vous l'idée qu'un OPP parallèle à celui de l'Inventaire ait été organisé avec la participation de photographes auteurs , à savoir Ambroise Tézenas et Jérémie Léon ? Merci de développer.

***Pas de réponse.***

### **Partie 3 : La photographie de l'immatériel à l'Inventaire**

**-L'Inventaire s'intéresse de plus en plus au patrimoine immatériel, à savoir l'ensemble des traditions, croyances ou savoir-faire.**

. Partagez-vous cette définition ou souhaitez-vous en proposer une autre ?

***Pas de réponse.***

. A quand datez-vous l'intérêt de l'Inventaire pour cette nouvelle thématique, et quelles en sont les raisons ? Quelle place pourrait-elle occuper à l'Inventaire ?

***Pas de réponse.***

. Quelles sont les difficultés pour photographier ce "nouveau patrimoine"?

***Pas de réponse.***

. Comment gagner en efficacité et en précision dans la représentation des savoir-faire ?

***Pas de réponse.***

. D'autres médiums pourraient-ils être utiles dans ce cas précis (vidéos, gif, etc) ?

***Pas de réponse.***

**-Dans les reportages déjà réalisés par l'Inventaire, on trouve de nombreux portraits pour représenter les savoir-faire.**

. Comment expliquez vous la présence majoritaire de portraits posés dans les reportages de l'Inventaire pour représenter des savoir-faire?

***Pas de réponse.***

. Dans son travail La dernière Mine, Eric Bouvet propose des portraits sur le vif et non posés comme dans l'image ci-contre. Cette approche est-elle la seule pour donner un caractère plus immersif et représentatif pour le spectateur ? (URL : <https://ericbouvet.com/1000m-deep>)

***Pas de réponse.***

. Quelle échelle de plan est la plus adaptée pour un portrait d'inventaire: le plan serré ou le plan moyen qui offre une mise en contexte?

***Pas de réponse.***

. Dans sa série Pattes Blanches, Charles Fréger réalise des portraits serrés en plan poitrine (voir images ci-dessous), peut-on dire que cela incarne trop le métier pour être efficace dans une mission d'inventaire? (URL: <https://www.charlesfreger.com/fr/portfolio/pattes-blanches/>)

***Pas de réponse.***

. Que pensez-vous des séries de portraits de personnes pratiquant le même métier comme celles réalisées par Valérie Couteron dans Industries ? Cette topologie, qui peut rappeler le travail de l'Inventaire, est-elle intéressante ? (URL: <https://www.valeriecouteron.net/industries>)

***Pas de réponse.***

**-On retrouve dans les reportages de l'Inventaire deux types d'images en situation : des plans larges où le sujet est en action montrant bien les conditions et le contexte de travail, ou des plans serrés mettant plus en avant les outils et la finesse du travail.**

. Qu'est-ce qui différencie leur portée finale selon vous?

***Pas de réponse.***

. La plupart du temps, ces photographies sont-elles des reconstitutions ou des images spontanées prises sur le vif, en conditions réelles?

***Pas de réponse.***

. La photographie est connue pour figer les mouvements. Comment représenter certains mouvements spécifiques selon vous?

***Pas de réponse.***

. Alors que les images de la série Armor de Valérie Couteron guident le regard sur les personnes en action, les essais de l'Inventaire tendent à être centrés sur le geste. Est-ce un moyen de transposer, d'adapter le protocole relatif au monumental ou au paysage, à l'immatériel ?

***Pas de réponse.***

**Annexe 10 : Interview de Jérôme Mongreville réalisée via questionnaire le 29 mars 2021.**

**Questionnaire aux photographes de l'Inventaire dans le cadre d'un mémoire de recherche de Master 2**

*Nicolas Szwanka, étudiant à l'ENS Louis-Lumière*

*[nicolas.szwanka@gmail.com](mailto:nicolas.szwanka@gmail.com) / 06-61-86-16-18*

**Partie à remplir**

*Nom et prénom :* Mongreville Jérôme

*Âge :* 57 ans

- entre 20 et 30 ans
- entre 30 et 40 ans
- entre 40 et 50 ans
- entre 50 et 60 ans
- plus de 60 ans

*Année d'entrée à l'Inventaire :*

*M'autorisez vous à publier ce questionnaire dans son intégralité dans les annexes du mémoire?*

- Oui
- Non

*Date :* 25/03/2021

*Signature :*

## **Partie 1 : La photographie d'Inventaire**

**-Le photographe de l'Inventaire (PI) possède un cahier des charges avec un protocole particulier.**

. Le protocole de l'Inventaire est-il perçu comme une contrainte pour le PI ?

Non, pas plus qu'un photographe en industriel, en culinaire, de mode ou publicitaire etc...Qui doit répondre à une commande.

. Quelles relations entretient le PI avec ces contraintes ?

Il doit s'adapter, ce qui ne l'empêche pas d'être créatif. D'ailleurs au fil des années, les choses ont bien évolué. Par exemple, au début de " l'INVENTAIRE" une statue devait être photographiée sur fond de face, 3/4 gauche, de 3/4 droit sans ombres afin de voir les détails dans les plis. Les images étaient plates et sans esthétisme. Maintenant chacun peut y laisser sa "signature" proposer des cadrages, des éclairages,etc..

. Selon vous, où se situe la ligne de partage entre le travail du PI et celui d'un artiste ?

Énorme, mais c'est valable pour tout autre photographe. D'ailleurs, photographe n'a jamais été synonyme d'artiste.

. Pensez-vous que votre démarche relève plutôt de l'art ou de l'artisanat ?

De l'artisanat.

. En comparaison avec des photographes indépendants comme Ambroise Tézénas ou Patrick Tourneboeuf, quel est selon vous le regard aujourd'hui sur la photographie d'Inventaire dans le milieu photographique ?

Leurs photos ne seraient pas acceptables dans un dossier d'inventaire. Ou en complément comme c'est souvent le cas maintenant pour des publications papiers ou numériques mais n'illustre pas un propos "scientifique" et Albert Kahn avait une ambition beaucoup plus grande!

**-Statut de la photographie au sein de l'Inventaire.**

. La conservation du patrimoine est au cœur des missions de l'Inventaire, mais existe-t-il aussi une conscience du patrimoine photographique en temps que tel ? La photographie, en elle-même, bénéficie-t-elle aussi de cette conscience patrimoniale ?

Le patrimoine photographique est pris en considération depuis longtemps dans certaines publications nous avons pu les mettre en avant.

La photographie, une conscience patrimoniale? avec la multiplication des outils permettant la prise de vue téléphonique etc... On voit la disparition des photographes qui faisaient et archivaient leurs photos au détriment de personnes qui prennent des photos par milliers belles ou moins belles mais qui bien souvent ne sont pas conservées. l'ère du jetable!

. Existe-t-il un "style inventaire" ? Comment le définir ? La recherche d'une certaine neutralité est-elle une caractéristique pertinente ?

Oui, c'est ce qui caractérise l'inventaire.

. Le fonds photographique de l'Inventaire lui-même, avec une quantité d'images qui s'inscrit dans un long temps d'enquête et un protocole comme effet structurant, n'est-il pas une œuvre en soi ? Merci de développer.

Tiens, ça me ramène encore à Albert Kahn qui quelque part voulait, en missionnant photographes et cinéastes, faire l'inventaire du monde. Il y a maintenant un musée. Et l'inventaire, créé par André Malraux, seul service dans les DRAC à posséder des photographes comme agents. Ce qui n'est pas le cas pour les services des monuments historiques ni d'archéologie. Est-ce l'œuvre d'André Malraux? ces résultats, je le pense aussi.

. Pourquoi selon vous les commanditaires (Conseils régionaux, CAUE et autres) entreprennent-ils de valoriser, depuis quelques années, la photographie documentaire ?

***Pas de réponse.***

. Que pensez-vous de l'idée de créer un collectif des PI, menée par Pierre Thibaut, PI des Hauts-de-France? L'avez-vous ou pensez-vous le rejoindre ?  
Si oui, quelles sont vos motivations ?

C'est une très bonne idée, même si je n'y ai pas adhéré (trop proche de la retraite) la jeunesse peut faire évoluer les choses de manière bénéfique. en collant aux évolutions et aux demandes des nouvelles technologies que ce soit en production d'images qu'en diffusion.

**-Une majorité de PI sont fonctionnaires de catégorie B, ce qui correspond théoriquement à des fonctions dites d'application.**

. Pensez-vous que ce classement est un frein à toute forme de reconnaissance artistique ou il n'entre pas du tout en ligne de compte ?

Certes, non . Mais nous avons tous besoin de reconnaissance. C'est humain. Pour moi ça ne devrait pas être lié à la catégorie mais financier et comment faire dans une administration?

. Être photographe dans la fonction publique est-il un facteur qui limite les possibilités d'évolution au sein de l'administration?

Forcément, pour être catégorie A, il me faudrait changer de poste et de métier

. Pouvez-vous nous parler de votre situation contractuelle?

A "L'INVENTAIRE" depuis 1983, catégorie B et bloqué dans le grade depuis un certain nombre d'années. La seule reconnaissance de 3 médailles du travail!

**-Plusieurs PI avec lesquels j'ai pu échanger m'ont indiqué avoir une activité de photographe indépendant en parallèle de leur mission à l'Inventaire.**

. Est-ce votre cas ?

Non

. Quelles sont les raisons de ce choix ?

Ça me suffit, il y a autre chose dans la vie.

. Quelles sont les thématiques abordées dans vos photographies ?

***Pas de réponse.***

. Quel est le style photographique des images que vous réalisez en tant qu'artiste auteur ?

***Pas de réponse.***

. Avez-vous déjà exposé ou publié ?

Non

. Pratiquez-vous une autre activité artistique ? Si oui laquelle et quelles sont vos motivations ?

Je ne pratique pas d'activité artistique, je ne suis pas artiste. Je n'ai pas fait les Beaux-arts ( ça n'empêche me direz-vous).

**-Les photographes femmes au sein de l'Inventaire sont sous-représentées (5 sur 30 dans notre corpus).**

. Au coeur des débats qui animent la société actuelle, en lien avec la question du genre (accès aux métiers, différence de salaire,...), pensez-vous qu'être une femme au sein de l'Inventaire crée une différence ?

Non au-delà du genre, de la couleur de peau etc..... le plus important, ne sont-elles pas les qualités professionnelles et humaines des personnes.

## **Partie 2 : La photographie de paysage à l'Inventaire**

**-L'Inventaire s'est ouvert de plus en plus au patrimoine paysager depuis le début du siècle.**

. En quoi cette extension vers l'aménagement du territoire est-elle un tournant dans l'histoire de l'Inventaire ?

***Pas de réponse.***

. Lorsque vous êtes amené à photographier un paysage pour l'Inventaire, le protocole et le "style Inventaire" conserve-t-ils un intérêt selon vous?

Oui et non, ce qui amène la question 3.

. Alors que le paysage n'est pas encore une priorité dans le travail des services, l'IGPC d'Île-de-France a publié en 2020, dans sa collection Ré-Inventaire, un ouvrage consacré au paysage. Cette publication peut-elle changer l'image de la photographie d'Inventaire? Si oui, pourquoi ?

***Pas de réponse.***

. L'exposition Paysages Français en 2017 n'a retenu aucune photographie de l'Inventaire. Quelles en sont les raisons selon vous?

trop de style Inventaire. mais à chacun des photographes de faire évoluer les choses. Exemple: j'ai photographié une usine en second plan( thème principal) et en premier plan un barrage avec un temps de pose de 15 secondes photos qui va être publiée en double page mais l'aurait pas été il y a quelques années.

. Partagez-vous l'idée d'une tenue à l'écart des photographies de l'Inventaire, par le milieu artistique ? Selon vous, quelles en sont les origines ?

***Pas de réponse.***

**-L'Inventaire d'Île-de-France réalise actuellement un OPP pour le GPSO, une démarche pionnière pour l'Inventaire d'Île-de-France.**

. Quels intérêts les services, à l'échelle nationale, peuvent-ils trouver en termes de recherche sur le territoire, dans ce type d'exercice?

***Pas de réponse.***

. En quoi cet OPP peut-être vu comme une occasion d'expérimenter de nouvelles représentations du territoire? Si oui, à quelles expérimentations pensez-vous?

***Pas de réponse.***

. L'Inventaire aurait-il finalement intérêt à créer son propre style d'OPP? Si oui, à quoi pourrait-il ressembler selon vous?

***Pas de réponse.***

. L'OPP offre une temporalité différente dans un travail photographique avec des délais plus longs que pour une mission d'Inventaire classique, quelles sont les conséquences sur la réalisation du projet?

***Pas de réponse.***

. Quels pourraient-être selon vous les moyens de valoriser les images réalisées dans un OPP ou un reportage de l'Inventaire en général? Que pensez-vous du recours au son et à l'image animée? Leurs usages au sein de l'Inventaire auraient-ils un sens ?

***Pas de réponse.***

. Comment recevez-vous l'idée qu'un OPP parallèle à celui de l'Inventaire ait été organisé avec la participation de photographes auteurs , à savoir Ambroise Tézenas et Jérémie Léon ? Merci de développer.

***Pas de réponse.***

### **Partie 3 : La photographie de l'immatériel à l'Inventaire**

**-L'Inventaire s'intéresse de plus en plus au patrimoine immatériel, à savoir l'ensemble des traditions, croyances ou savoir-faire.**

. Partagez-vous cette définition ou souhaitez-vous en proposer une autre ?

***Pas de réponse.***

. A quand datez-vous l'intérêt de l'Inventaire pour cette nouvelle thématique, et quelles en sont les raisons ? Quelle place pourrait-elle occuper à l'Inventaire ?

***Pas de réponse.***

. Quelles sont les difficultés pour photographier ce "nouveau patrimoine"?

***Pas de réponse.***

. Comment gagner en efficacité et en précision dans la représentation des savoir-faire ?

***Pas de réponse.***

. D'autres médiums pourraient-ils être utiles dans ce cas précis (vidéos, gif, etc) ?

***Pas de réponse.***

**-Dans les reportages déjà réalisés par l'Inventaire, on trouve de nombreux portraits pour représenter les savoir-faire.**

. Comment expliquez vous la présence majoritaire de portraits posés dans les reportages de l'Inventaire pour représenter des savoir-faire?

***Pas de réponse.***

. Dans son travail La Dernière Mine, Eric Bouvet propose des portraits sur le vif et non posés comme dans l'image ci-contre. Cette approche est-elle la seule pour donner un caractère plus immersif et représentatif pour le spectateur ? (URL : <https://ericbouvet.com/1000m-deep>)

***Pas de réponse.***

. Quelle échelle de plan est la plus adaptée pour un portrait d'inventaire: le plan serré ou le plan moyen qui offre une mise en contexte?

***Pas de réponse.***

. Dans sa série Pattes Blanches, Charles Fréger réalise des portraits serrés en plan poitrine (voir images ci-dessous), peut-on dire que cela incarne trop le métier pour être efficace dans une mission d'inventaire? (URL: <https://www.charlesfreger.com/fr/portfolio/pattes-blanches/>)

***Pas de réponse.***

. Que pensez-vous des séries de portraits de personnes pratiquant le même métier comme celles réalisées par Valérie Couteron dans Industries ? Cette topologie, qui peut rappeler le travail de l'Inventaire, est-elle intéressante ? (URL: <https://www.valeriecouteron.net/industries>)

***Pas de réponse.***

**-On retrouve dans les reportages de l'Inventaire deux types d'images en situation : des plans larges où le sujet est en action montrant bien les conditions et le contexte de travail, ou des plans serrés mettant plus en avant les outils et la finesse du travail.**

. Qu'est-ce qui différencie leur portée finale selon vous?

***Pas de réponse.***

. La plupart du temps, ces photographies sont-elles des reconstitutions ou des images spontanées prises sur le vif, en conditions réelles?

***Pas de réponse.***

. La photographie est connue pour figer les mouvements. Comment représenter certains mouvements spécifiques selon vous?

***Pas de réponse.***

. Alors que les images de la série Armor de Valérie Couteron guident le regard sur les personnes en action, les essais de l'Inventaire tendent à être centrés sur le geste. Est-ce un moyen de transposer, d'adapter le protocole relatif au monumental ou au paysage, à l'immatériel ?

***Pas de réponse.***

**Annexe 11 : Interview de Philippe Rivière réalisée via questionnaire le 23 mars 2021.**

**Questionnaire aux photographes de l'Inventaire dans le cadre d'un mémoire de recherche de Master 2**

*Nicolas Szwanka, étudiant à l'ENS Louis-Lumière*

*nicolas.szwanka@gmail.com / 06-61-86-16-18*

**Partie à remplir**

*Nom et prénom : Rivière Philippe*

*Âge : 61*

- entre 20 et 30 ans
- entre 30 et 40 ans
- entre 40 et 50 ans
- entre 50 et 60 ans
- plus de 60 ans

*Année d'entrée à l'Inventaire : 1 avril 1986*

*M'autorisez vous à publier ce questionnaire dans son intégralité dans les annexes du mémoire?*

X oui

*Date :*

*Signature :*

## **Partie 1 : La photographie d'Inventaire**

**-Le photographe de l'Inventaire (PI) possède un cahier des charges avec un protocole particulier.**

. Le protocole de l'Inventaire est-il perçu comme une contrainte pour le PI ?

Le « protocole » du photographe de l'Inventaire est purement technique et à priori rien ne l'empêche de développer une vision artistique de la photographie. Mais la mission du photographe se fait au sein d'une équipe. Il est difficile d'intégrer des particularités artistiques peu compatibles avec le travail qu'on lui demande, pour ma part je n'ai jamais pu faire valoir quoique ce soit. La publication des photos tire la qualité vers le haut. Mais il faut bien reconnaître qu'une photo techniquement mauvaise peut passer pour un document essentiel et la photo que le photographe juge excellente est jugée sans intérêt pour le chercheur. A noter que ces photos restent souvent non exploitées Les publications électroniques standardisent la photo au point parfois de ne plus faire de différence entre texte et photo. Je pense que beaucoup d'artistes (et pas seulement que des vieux) regrettent ce nivellement dû à l'évolution de notre société.

. Quelles relations entretient le PI avec ces contraintes ?

Pour ma part à 61 ans je fais avec...

. Selon vous, où se situe la ligne de partage entre le travail du PI et celui d'un artiste ?

C'est probablement une question de statut employé/indépendant.

. Pensez-vous que votre démarche relève plutôt de l'art ou de l'artisanat ?

On peut avoir le regard d'un iconographe et trouver un intérêt à des photos banales. C'est ce qu'un photographe de longue durée comme moi peut espérer. Ma démarche n'est ni un art ni de l'artisanat mais un labeur quotidien que j'essaie d'assumer le mieux possible.

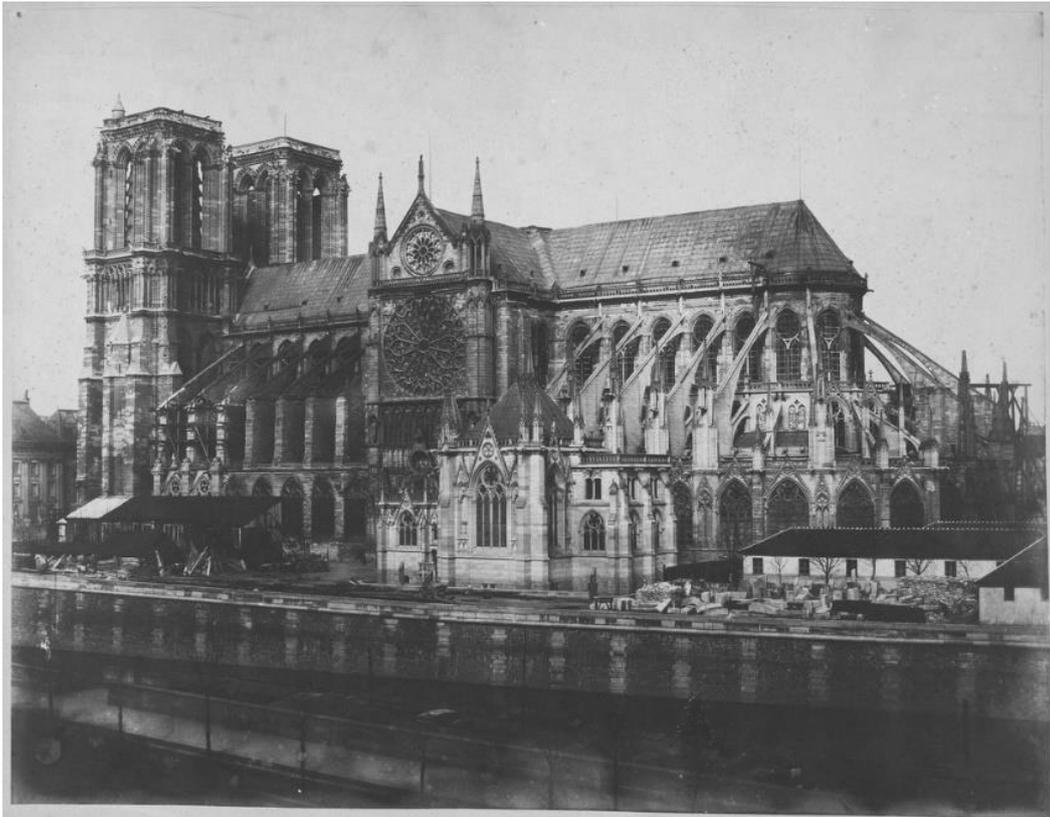
. En comparaison avec des photographes indépendants comme Ambroise Tézenas ou Patrick Tourneboeuf, quel est selon vous le regard aujourd'hui sur la photographie d'Inventaire dans le milieu photographique ?

Je ne connais pas Ambroise Tézenas ou Patrick Tourneboeuf, mes références photographiques pour l'Inventaire sont plutôt Eugène Atget, et les photographes des missions MH du XIXème siècle.

### **-Statut de la photographie au sein de l'Inventaire.**

. La conservation du patrimoine est au cœur des missions de l'Inventaire, mais existe-t-il aussi une conscience du patrimoine photographique en tant que tel ? La photographie, en elle-même, bénéficie-t-elle aussi de cette conscience patrimoniale ?

La conservation du Patrimoine est l'affaire des MH (y compris et pourquoi pas les fonds photo Inventaire) L'Inventaire est entre autres la mémoire visuelle du patrimoine.



Un exemple la photo de Notre-Dame de Paris avant la restauration de Viollet le Duc (photo Édouard Baldus)

. Existe-t-il un “style inventaire” ? Comment le définir ? La recherche d’une certaine neutralité est-elle une caractéristique pertinente ?

Oui par la passé mais aujourd’hui beaucoup moins car les Régions souhaitent de plus en plus des photos de communication.

. Le fonds photographique de l’Inventaire lui-même, avec une quantité d’images qui s’inscrit dans un long temps d’enquête et un protocole comme effet structurant, n’est-il pas une œuvre en soi ? Merci de développer.

Une œuvre en soi pourquoi pas.

. Pourquoi selon vous les commanditaires (Conseils régionaux, CAUE et autres) entreprennent-ils de valoriser, depuis quelques années, la photographie documentaire ?

Pour les mêmes raisons que les Directions Régionales des Affaires Culturelles qui avaient parfois orienté les Services d’Inventaire vers les MH. Pour ma part, quand le service fonctionnait sous la tutelle de l’État, j’étais souvent sollicité par les MH.

. Que pensez-vous de l’idée de créer un collectif des PI, menée par Pierre Thibaud, PI des Hauts-de-France? L’avez-vous ou pensez-vous le rejoindre ? Si oui, quelles sont vos motivations ?

Oui je l’ai rejoint un peu pour les raisons évoquées ci-dessus.

**-Une majorité de PI sont fonctionnaires de catégorie B, ce qui correspond théoriquement à des fonctions dites d’application.**

. Pensez-vous que ce classement est un frein à toute forme de reconnaissance artistique ou il n’entre pas du tout en ligne de compte ?

Non ça ne rentre pas en ligne de compte et c'est peut-être même le contraire car à la Région la catégorie A a un rôle d'encadrement et des tâches administratives importantes qui laissent peu de place à la photo.

. Être photographe dans la fonction publique est-il un facteur qui limite les possibilités d'évolution au sein de l'administration?

Oui si on a peu de diplôme (comme moi).

. Pouvez-vous nous parler de votre situation contractuelle?

Je suis titulaire.

**-Plusieurs PI avec lesquels j'ai pu échanger m'ont indiqué avoir une activité de photographe indépendant en parallèle de leur mission à l'Inventaire.**

. Est-ce votre cas ?

non

. Quelles sont les raisons de ce choix ?

Raisons personnelles

. Quelles sont les thématiques abordées dans vos photographies ?

***Pas de réponse.***

. Quel est le style photographique des images que vous réalisez en tant qu'artiste auteur ?

***Pas de réponse.***

. Avez-vous déjà exposé ou publié ?

***Pas de réponse.***

. Pratiquez-vous une autre activité artistique ? Si oui laquelle et quelles sont vos motivations ?

***Pas de réponse.***

**-Les photographes femmes au sein de l'Inventaire sont sous-représentées (5 sur 30 dans notre corpus).**

. Au coeur des débats qui animent la société actuelle, en lien avec la question du genre (accès aux métiers, différence de salaire,...), pensez-vous qu'être une femme au sein de l'Inventaire crée une différence ?

Les femmes photographes ne sont pas sous représentées mais sont représentées. Je suis personnellement opposé aux quotas. Je pense que les choses évoluent d'elles-mêmes (avec lenteur certes) Je pense également que l'égalité des salaires est plus importante surtout pour le privé. On ne fait pas de différence entre le travail d'un photographe homme ou femme à l'Inventaire (exemple : si je ne connais pas l'artiste qui a fait les photos je suis incapable de dire si c'est une femme ou un homme.) La seule chose objective est que l'évolution technique de la photographie favorise (comme beaucoup d'autres métiers) l'accès aux femmes à des postes de photographes à l'Inventaire.

**Partie 2 : La photographie de paysage à l'Inventaire**

**-L'Inventaire s'est ouvert de plus en plus au patrimoine paysager depuis le début du siècle.**

. En quoi cette extension vers l'aménagement du territoire est-elle un tournant dans l'histoire de l'Inventaire ?

Question que j'ai du mal à développer.

. Lorsque vous êtes amené à photographier un paysage pour l'Inventaire, le protocole et le "style Inventaire" conserve-t-ils un intérêt selon vous?

Non pas vraiment car à l'origine le paysage n'était pas la tasse de thé de l'Inventaire

. Alors que le paysage n'est pas encore une priorité dans le travail des services, l'IGPC d'Île-de-France a publié en 2020, dans sa collection Ré-Inventaire, un

ouvrage consacré au paysage. Cette publication peut-elle changer l'image de la photographie d'Inventaire? Si oui, pourquoi ?

Je n'ai pas suffisamment suivi pour donner un avis

. L'exposition Paysages Français en 2017 n'a retenu aucune photographie de l'Inventaire. Quelles en sont les raisons selon vous?

Ce sont probablement des questions statutaires : le photographe de l'Inventaire est employé et non indépendant, ce qui le rend invisible.

. Partagez-vous l'idée d'une tenue à l'écart des photographies de l'Inventaire, par le milieu artistique ? Selon vous, quelles en sont les origines ?

Cf les réponses précédentes

**-L'Inventaire d'Île-de-France réalise actuellement un OPP pour le GPSO, une démarche pionnière pour l'Inventaire d'Île-de-France.**

. Quels intérêts les services, à l'échelle nationale, peuvent-ils trouver en termes de recherche sur le territoire, dans ce type d'exercice?

Je n'ai pas suffisamment d'information pour répondre

. En quoi cet OPP peut-être vu comme une occasion d'expérimenter de nouvelles représentations du territoire? Si oui, à quelles expérimentations pensez-vous?

***Pas de réponse.***

. L'Inventaire aurait-il finalement intérêt à créer son propre style d'OPP? Si oui, à quoi pourrait-il ressembler selon vous?

***Pas de réponse.***

. L'OPP offre une temporalité différente dans un travail photographique avec des délais plus longs que pour une mission d'Inventaire classique, quelles sont les conséquences sur la réalisation du projet?

***Pas de réponse.***

. Quels pourraient-être selon vous les moyens de valoriser les images réalisées dans un OPP ou un reportage de l'Inventaire en général? Que pensez-vous du recours au son et à l'image animée? Leurs usages au sein de l'Inventaire auraient-ils un sens ?

***Pas de réponse.***

. Comment recevez-vous l'idée qu'un OPP parallèle à celui de l'Inventaire ait été organisé avec la participation de photographes auteurs , à savoir Ambroise Tézenas et Jérémie Léon ? Merci de développer.

***Pas de réponse.***

### **Partie 3 : La photographie de l'immatériel à l'Inventaire**

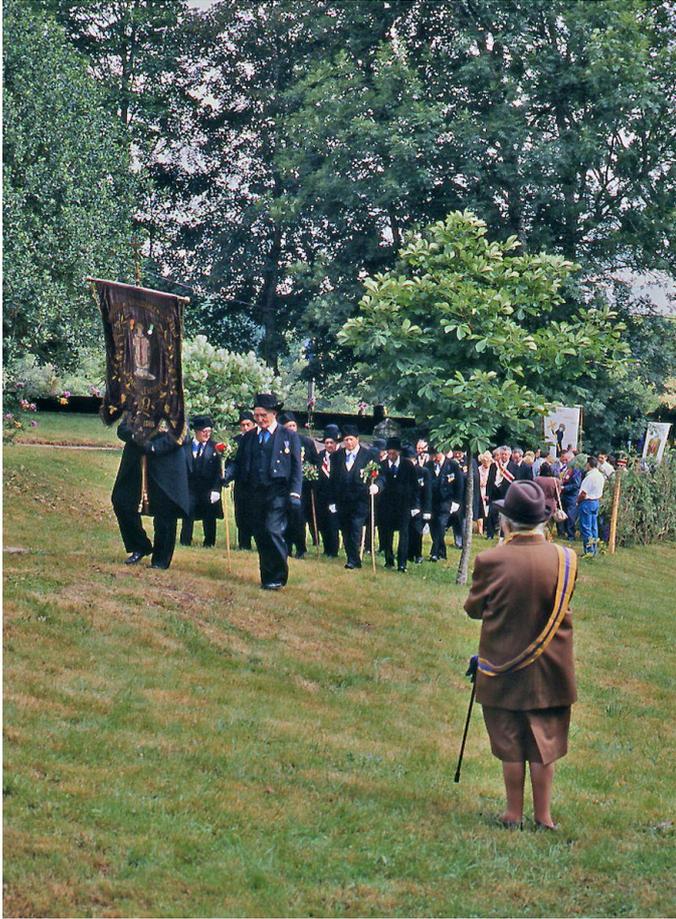
**-L'Inventaire s'intéresse de plus en plus au patrimoine immatériel, à savoir l'ensemble des traditions, croyances ou savoir-faire.**

. Partagez-vous cette définition ou souhaitez-vous en proposer une autre ?

Oui c'est une évolution intéressante.

. A quand datez-vous l'intérêt de l'Inventaire pour cette nouvelle thématique, et quelles en sont les raisons ? Quelle place pourrait-elle occuper à l'Inventaire ?

Cela date peut être de l'intérêt mondial porté par l'UNESCO.



Exemple en Limousins Les Ostensions septennales

©Région Nouvelle-Aquitaine. Inventaire général du patrimoine culturel.  
P. Rivière. 1995

. Quelles sont les difficultés pour photographier ce “nouveau patrimoine”?

Rien de plus mais elles ont l’avantage de sortir des sentiers battus par l’Inventaire.

. Comment gagner en efficacité et en précision dans la représentation des savoir-faire ?

En en faisant le plus possible.

. D’autres médiums pourraient-ils être utiles dans ce cas précis (vidéos, gif, etc)  
?

pas d’avis

**-Dans les reportages déjà réalisés par l'Inventaire, on trouve de nombreux portraits pour représenter les savoir-faire.**

. Comment expliquez-vous la présence majoritaire de portraits posés dans les reportages de l'Inventaire pour représenter des savoir-faire?

Les portraits mais surtout la représentation humaine posent des problèmes de droit que connaissent bien les journalistes reporter. Heureux ceux qui ont connu des époques lointaines où l'on ne se posait pas toutes ces questions exemple cette photo faite par mon père dans les années 1950 sur le marché de Sarlat.



© archives Rivière – les vendeuses de foie gras

. Dans son travail *La dernière Mine*, Eric Bouvet propose des portraits sur le vif et non posés comme dans l'image ci-contre. Cette approche est-elle la seule pour donner un caractère plus immersif et représentatif pour le spectateur ?  
(URL : <https://ericbouvet.com/1000m-deep>)

***Pas de réponse.***

. Quelle échelle de plan est la plus adaptée pour un portrait d'inventaire: le plan serré ou le plan moyen qui offre une mise en contexte?

***Pas de réponse.***

. Dans sa série Pattes Blanches, Charles Fréger réalise des portraits serrés en plan poitrine (voir images ci-dessous), peut-on dire que cela incarne trop le métier pour être efficace dans une mission d'inventaire? (URL: <https://www.charlesfreger.com/fr/portfolio/pattes-blanches/>)

***Pas de réponse.***

. Que pensez-vous des séries de portraits de personnes pratiquant le même métier comme celles réalisées par Valérie Couteron dans Industries ? Cette topologie, qui peut rappeler le travail de l'Inventaire, est-elle intéressante ? (URL: <https://www.valeriecouteron.net/industries>)

***Pas de réponse.***

**-On retrouve dans les reportages de l'Inventaire deux types d'images en situation : des plans larges où le sujet est en action montrant bien les conditions et le contexte de travail, ou des plans serrés mettant plus en avant les outils et la finesse du travail.**

. Qu'est-ce qui différencie leur portée finale selon vous?

On me demande des plans serrés sur les mains et les vues du poste de travail avec le personnel ainsi que les vues générales d'atelier restent en image non-communiquée.

. La plupart du temps, ces photographies sont-elles des reconstitutions ou des images spontanées prises sur le vif, en conditions réelles?

pas d'avis

. La photographie est connue pour figer les mouvements. Comment représenter certains mouvements spécifiques selon vous?

pas d'avis

. Alors que les images de la série Armor de Valérie Couteron guident le regard sur les personnes en action, les essais de l'Inventaire tendent à être centrés sur le geste. Est-ce un moyen de transposer, d'adapter le protocole relatif au monumental ou au paysage, à l'immatériel ?

***Pas de réponse.***

**Annexe 12 : Interview de Manuel de Rugby réalisée via questionnaire le 9 avril 2021.**

**Questionnaire aux photographes de l'Inventaire dans le cadre d'un mémoire de recherche de Master 2**

Nicolas Szwanka, étudiant à l'ENS Louis-Lumière  
nicolas.szwanka@gmail.com / 06-61-86-16-18

**Partie à remplir**

Nom et prénom : *Manuel de Rugby*

Âge :

- entre 20 et 30 ans
- entre 30 et 40 ans
- entre 40 et 50 ans
- entre 50 et 60 ans
- plus de 60 ans

Année d'entrée à l'Inventaire : *2005*

M'autorisez vous à publier ce questionnaire dans son intégralité dans les annexes du mémoire?

- Oui
- Non

Date : *02/04/2021*

Signature : *Manuel de Rugby*

## **Partie 1 : La photographie d'Inventaire**

**-Le photographe de l'Inventaire (PI) possède un cahier des charges avec un protocole particulier.**

. Le protocole de l'Inventaire est-il perçu comme une contrainte pour le PI ?

Pas spécialement. Ce protocole fait partie de la photographie documentaire et correspond surtout à la demande du commanditaire.

. Quelles relations entretient le PI avec ces contraintes ?

S'adapter, respecter, négocier, contourner, selon les cas de figure.

. Selon vous, où se situe la ligne de partage entre le travail du PI et celui d'un artiste ?

Le PI réalise un travail de commande. Il se doit de répondre à cette commande avant de vouloir exprimer une sensibilité personnelle.

. Pensez-vous que votre démarche relève plutôt de l'art ou de l'artisanat ?

Ni vraiment l'un, ni vraiment l'autre. Il faut associer des aspects techniques pour montrer et esthétiques pour valoriser.

. En comparaison avec des photographes indépendants comme Ambroise Tézénas ou Patrick Tourneboeuf, quel est selon vous le regard aujourd'hui sur la photographie d'Inventaire dans le milieu photographique ?

La démarche d'Inventaire est une tendance qui existe depuis un certain temps avec par exemple le couple Becher, ou d'une autre manière John Davies ou encore Depardon. Bref quand la photographie est un grand support et regarde les espaces et le contexte.

**-Statut de la photographie au sein de l'Inventaire.**

. La conservation du patrimoine est au cœur des missions de l'Inventaire, mais existe-t-il aussi une conscience du patrimoine photographique en temps que tel

? La photographie, en elle-même, bénéficie-t-elle aussi de cette conscience patrimoniale ?

Il semble de plus en plus que le fonds photographique des œuvres d'Inventaire soit considéré comme un patrimoine photographique en tant que tel. Histoire de pratiques, histoire de procédés, histoire de regards.

. Existe-t-il un "style inventaire" ? Comment le définir ? La recherche d'une certaine neutralité est-elle une caractéristique pertinente ?

Le "style inventaire" est créé à la commande, au début de la campagne photographique.

. Le fonds photographique de l'Inventaire lui-même, avec une quantité d'images qui s'inscrit dans un long temps d'enquête et un protocole comme effet structurant, n'est-il pas une œuvre en soi ? Merci de développer.

***Pas de réponse.***

. Pourquoi selon vous les commanditaires (Conseils régionaux, CAUE et autres) entreprennent-ils de valoriser, depuis quelques années, la photographie documentaire ?

***Pas de réponse.***

. Que pensez-vous de l'idée de créer un collectif des PI, menée par Pierre Thibaut, PI des Hauts-de-France? L'avez-vous ou pensez-vous le rejoindre ? Si oui, quelles sont vos motivations ?

Très bonne initiative que j'ai rejoint. Il semble que toutes les idées qui permettent de "sortir" les photographies d'Inventaire de leur fonds sont à maintenir. Les photographies prises dans le cadre d'une mission de service pratique sont trop souvent méconnues.

**-Une majorité de PI sont fonctionnaires de catégorie B, ce qui correspond théoriquement à des fonctions dites d'application.**

. Pensez-vous que ce classement est un frein à toute forme de reconnaissance artistique ou il n'entre pas du tout en ligne de compte ?

Je ne crois pas du tout qu'en tant que fonctionnaire, les PI aient besoin de ce genre de reconnaissance.

. Être photographe dans la fonction publique est-il un facteur qui limite les possibilités d'évolution au sein de l'administration?

Quelles évolutions seraient envisageables... ? Au photographe, salarié et fonctionnaire, et ceux de nos jours.

. Pouvez-vous nous parler de votre situation contractuelle?

Je suis fonctionnaire titulaire dans la filière technique sur un grade de technicien principal.

**-Plusieurs PI avec lesquels j'ai pu échanger m'ont indiqué avoir une activité de photographe indépendant en parallèle de leur mission à l'Inventaire.**

. Est-ce votre cas ?

Oui.

. Quelles sont les raisons de ce choix ?

Avoir un meilleur réseau, rester actif, et diffuser des travaux antérieurs qu'ils concernent l'inventaire ou non.

. Quelles sont les thématiques abordées dans vos photographies ?

Paysage.

. Quel est le style photographique des images que vous réalisez en tant qu'artiste auteur ?

Documentaire "sensible", à la chambre en noir et blanc.

. Avez-vous déjà exposé ou publié ?

Oui

. Pratiquez-vous une autre activité artistique ? Si oui laquelle et quelles sont vos motivations ?

Non

**-Les photographes femmes au sein de l'Inventaire sont sous-représentées (5 sur 30 dans notre corpus).**

. Au coeur des débats qui animent la société actuelle, en lien avec la question du genre (accès aux métiers, différence de salaire,...), pensez-vous qu'être une femme au sein de l'Inventaire crée une différence ?

Pas vraiment d'avis sur la question.

## **Partie 2 : La photographie de paysage à l'Inventaire**

**-L'Inventaire s'est ouvert de plus en plus au patrimoine paysager depuis le début du siècle.**

. En quoi cette extension vers l'aménagement du territoire est-elle un tournant dans l'histoire de l'Inventaire ?

Un tournant? La photographie d'Inventaire a peu à peu desserré le cadre pour placer l'objet étudié dans son contexte. En regardant le fonds photographique, je vois depuis au moins déjà deux décennies cette pratique. Cependant, la demande au photographe du "paysage" s'est élargie plus récemment.

. Lorsque vous êtes amené à photographier un paysage pour l'Inventaire, le protocole et le "style Inventaire" conserve-t-ils un intérêt selon vous?

Plus que jamais! C'est dans un sens le moyen de photographier l'objet dans son contexte et ce même contexte comme témoin d'une pratique ou d'une époque, d'une construction ou de méthodes intéressantes.

. Alors que le paysage n'est pas encore une priorité dans le travail des services, l'IGPC d'Île-de-France a publié en 2020, dans sa collection Ré-Inventaire, un ouvrage consacré au paysage. Cette publication peut-elle changer l'image de la photographie d'Inventaire? Si oui, pourquoi ?

Oui! Élargir le champ.

. L'exposition Paysages Français en 2017 n'a retenu le travail que d'un seul photographe de l'Inventaire. Quelles en sont les raisons selon vous?

Car l'Inventaire est trop méconnu, les images mal présentées ou sans intérêts hors du cadre de l'Inventaire.

. Partagez-vous l'idée d'une tenue à l'écart des photographies de l'Inventaire, par le milieu artistique ? Selon vous, quelles en sont les origines ?

Les photographes de l'Inventaire ne sont pas recrutés sur conditions artistiques (combien ont un cursus Beaux-Arts?), mais où est le problème?

**-L'Inventaire d'Île-de-France réalise actuellement un OPP pour le GPSO, une démarche pionnière pour l'Inventaire d'Île-de-France.**

. Quels intérêts les services, à l'échelle nationale, peuvent-ils trouver en termes de recherche sur le territoire, dans ce type d'exercice?

Une démarche pionnière? Un OPP a eu lieu en 2018 sur les plages du débarquement avec une première reconduction en 2021!

. En quoi cet OPP peut-être vu comme une occasion d'expérimenter de nouvelles représentations du territoire? Si oui, à quelles expérimentations pensez-vous?

L'intérêt est pour la collectivité. L'OPP est une démarche qui a sa propre méthode, l'Inventaire une autre

. L'Inventaire aurait-il finalement intérêt à créer son propre style d'OPP? Si oui, à quoi pourrait-il ressembler selon vous?

Inventaire et OPP ont chacun des méthodes différentes qui impliquent des regards différents. Le but recherché et l'objet regardé n'est pas le même. Les deux coexistent.

. L'OPP offre une temporalité différente dans un travail photographique avec des délais plus longs que pour une mission d'Inventaire classique, quelles sont les conséquences sur la réalisation du projet?

L'OPP pour déployer sa méthode doit exister au moins avec un séquençage de cinq vues par point. L'inventaire en théorie lui ne passe qu'une seule fois.

. Quels pourraient-êtré selon vous les moyens de valoriser les images réalisées dans un OPP ou un reportage de l'Inventaire en général? Que pensez-vous du recours au son et à l'image animée? Leurs usages au sein de l'Inventaire auraient-ils un sens ?

***Pas de réponse.***

. Comment recevez-vous l'idée qu'un OPP parallèle à celui de l'Inventaire ait été organisé avec la participation de photographes auteurs , à savoir Ambroise Tézénas et Jérémie Léon ? Merci de développer.

***Pas de réponse.***

### **Partie 3 : La photographie de l'immatériel à l'Inventaire**

**-L'Inventaire s'intéresse de plus en plus au patrimoine immatériel, à savoir l'ensemble des traditions, croyances ou savoir-faire.**

. Partagez-vous cette définition ou souhaitez-vous en proposer une autre ?

***Pas de réponse.***

. A quand datez-vous l'intérêt de l'Inventaire pour cette nouvelle thématique, et quelles en sont les raisons ? Quelle place pourrait-elle occuper à l'Inventaire ?

Dans mon service, cet intérêt date de l'évolution de l'étude vers le patrimoine industriel. D'abord l'architecture, l'enveloppe, puis les machines, l'outil, et enfin le travail, les savoir-faire et les gestes.

. Quelles sont les difficultés pour photographier ce "nouveau patrimoine"?

Comment fixer un geste en une seule image? Comment ne pas déstabiliser la personne que l'on photographie avec l'encombrant matériel nécessaire à la réalisation de l'Inventaire? Comment ne pas trop figer le geste?

. Comment gagner en efficacité et en précision dans la représentation des savoir-faire ?

Par exemple en décomposant le geste en plusieurs vues. Accepter de dégrader l'image (plus de bruit) pour être au plus prêt du geste sans avoir besoin d'éclairages additionnels, etc.

. D'autres médiums pourraient-ils être utiles dans ce cas précis (vidéos, gif, etc) ?

***Pas de réponse.***

**-Dans les reportages déjà réalisés par l'Inventaire, on trouve de nombreux portraits pour représenter les savoir-faire.**

. Comment expliquez vous la présence majoritaire de portraits posés dans les reportages de l'Inventaire pour représenter des savoir-faire?

Les photographes de l'Inventaire sont rarement confrontés au mouvement!

. Dans son travail La dernière Mine, Eric Bouvet propose des portraits sur le vif et non posés comme dans l'image ci-contre. Cette approche est-elle la seule pour donner un caractère plus immersif et représentatif pour le spectateur ?  
(URL : <https://ericbouvet.com/1000m-deep>)

***Pas de réponse.***

. Quelle échelle de plan est la plus adaptée pour un portrait d'inventaire: le plan serré ou le plan moyen qui offre une mise en contexte?

***Pas de réponse.***

. Dans sa série Pattes Blanches, Charles Fréger réalise des portraits serrés en plan poitrine (voir images ci-dessous), peut-on dire que cela incarne trop le métier pour être efficace dans une mission d'inventaire? (URL: <https://www.charlesfreger.com/fr/portfolio/pattes-blanches/>)

***Pas de réponse.***

. Que pensez-vous des séries de portraits de personnes pratiquant le même métier comme celles réalisées par Valérie Couteron dans Industries ? Cette topologie, qui peut rappeler le travail de l'Inventaire, est-elle intéressante ? (URL: <https://www.valeriecouteron.net/industries>)

***Pas de réponse.***

**-On retrouve dans les reportages de l'Inventaire deux types d'images en situation : des plans larges où le sujet est en action montrant bien les conditions et le contexte de travail, ou des plans serrés mettant plus en avant les outils et la finesse du travail.**

. Qu'est-ce qui différencie leur portée finale selon vous?

***Pas de réponse.***

. La plupart du temps, ces photographies sont-elles des reconstitutions ou des images spontanées prises sur le vif, en conditions réelles?

***Pas de réponse.***

. La photographie est connue pour figer les mouvements. Comment représenter certains mouvements spécifiques selon vous?

***Pas de réponse.***

. Alors que les images de la série Armor de Valérie Couteron guident le regard sur les personnes en action, les essais de l'Inventaire tendent à être centrés sur le geste. Est-ce un moyen de transposer, d'adapter le protocole relatif au monumental ou au paysage, à l'immatériel ?

***Pas de réponse.***

**Annexe 13 : Questionnaire type élaboré dans le cadre de cette recherche.**

**Questionnaire aux photographes de l'Inventaire dans le cadre d'un mémoire de recherche de Master 2**

**Nicolas Szwanka, étudiant à l'ENS Louis-Lumière**

**[nicolas.szwanka@gmail.com](mailto:nicolas.szwanka@gmail.com) / 06-61-86-16-18**

**Partie à remplir**

*Nom et prénom :*

*Âge :*

- entre 20 et 30 ans
- entre 30 et 40 ans
- entre 40 et 50 ans
- entre 50 et 60 ans
- plus de 60 ans

*Année d'entrée à l'Inventaire :*

*M'autorisez vous à publier ce questionnaire dans son intégralité dans les annexes du mémoire?*

- Oui
- Non

*Date :*

*Signature :*

## **Partie 1 : La photographie d'Inventaire**

**Le photographe de l'Inventaire (PI) possède un cahier des charges avec un protocole particulier.**

- . Le protocole de l'Inventaire est-il perçu comme une contrainte pour le PI ?
- . Quelles relations entretient le PI avec ces contraintes ?
- . Selon vous, où se situe la ligne de partage entre le travail du PI et celui d'un artiste ?
- . Pensez-vous que votre démarche relève plutôt de l'art ou de l'artisanat ?
- . En comparaison avec des photographes indépendants comme Ambroise Tézenas ou Patrick Tourneboeuf, quel est selon vous le regard aujourd'hui sur la photographie d'Inventaire dans le milieu photographique ?

### **Statut de la photographie au sein de l'Inventaire.**

- . La conservation du patrimoine est au cœur des missions de l'Inventaire, mais existe-t-il aussi une conscience du patrimoine photographique en temps que tel ? La photographie, en elle-même, bénéficie-t-elle aussi de cette conscience patrimoniale ?
- . Existe-t-il un "style inventaire" ? Comment le définir ? La recherche d'une certaine neutralité est-elle une caractéristique pertinente ?
- . Le fonds photographique de l'Inventaire lui-même, avec une quantité d'images qui s'inscrit dans un long temps d'enquête et un protocole comme effet structurant, n'est-il pas une œuvre en soi ? Merci de développer.
- . Pourquoi selon vous les commanditaires (Conseils régionaux, CAUE et autres) entreprennent-ils de valoriser, depuis quelques années, la photographie documentaire ?
- . Que pensez-vous de l'idée de créer un collectif des PI, menée par Pierre Thibaut, PI des Hauts-de-France? L'avez-vous ou pensez-vous le rejoindre ? Si oui, quelles sont vos motivations ?

**Une majorité de PI sont fonctionnaires de catégorie B, ce qui correspond théoriquement à des fonctions dites d'application.**

- . Pensez-vous que ce classement est un frein à toute forme de reconnaissance artistique ou il n'entre pas du tout en ligne de compte ?
- . Être photographe dans la fonction publique est-il un facteur qui limite les possibilités d'évolution au sein de l'administration?
- . Pouvez-vous nous parler de votre situation contractuelle?

**Plusieurs PI avec lesquels j'ai pu échanger m'ont indiqué avoir une activité de photographe indépendant en parallèle de leur mission à l'Inventaire.**

- . Est-ce votre cas ?
- . Quelles sont les raisons de ce choix ?
- . Quelles sont les thématiques abordées dans vos photographies ?
- . Quel est le style photographique des images que vous réalisez en tant qu'artiste auteur ?
- . Avez-vous déjà exposé ou publié ?
- . Pratiquez-vous une autre activité artistique ? Si oui laquelle et quelles sont vos motivations ?

*Pourriez-vous m'envoyer des éléments d'informations (site internet, portfolio, CV, liste des expositions et des publications, etc.). Par avance, merci.*

**Les photographes femmes au sein de l'Inventaire sont sous-représentées (5 sur 30 dans notre corpus).**

- . Au coeur des débats qui animent la société actuelle, en lien avec la question du genre (accès aux métiers, différence de salaire,...), pensez-vous qu'être une femme au sein de l'Inventaire crée une différence ?

**Partie 2 : La photographie de paysage à l'Inventaire**

**L'Inventaire s'est ouvert de plus en plus au patrimoine paysager depuis le début du siècle.**

- . En quoi cette extension vers l'aménagement du territoire est-elle un tournant dans l'histoire de l'Inventaire ?
- . Lorsque vous êtes amené à photographier un paysage pour l'Inventaire, le protocole et le *style Inventaire* conservent-ils un intérêt selon vous ?
- . Alors que le paysage n'est pas encore une priorité dans le travail des services, l'IGPC d'Île-de-France a publié en 2020, dans sa collection *Ré-Inventaire*, un ouvrage consacré au paysage. Cette publication peut-elle changer l'image de la photographie d'Inventaire ? Si oui, pourquoi ?
- . L'exposition *Paysages Français* en 2017 n'a retenu le travail que d'un seul photographe de l'Inventaire. Quelles en sont les raisons selon vous ?
- . Partagez-vous l'idée d'une tenue à l'écart des photographies de l'Inventaire, par le milieu artistique ? Selon vous, quelles en sont les origines ?

## **L'Inventaire d'Île-de-France réalise actuellement un OPP pour le GPSO, une démarche pionnière pour l'Inventaire d'Île-de-France.**

- . Quels intérêts les services, à l'échelle nationale, peuvent-ils trouver en termes de recherche sur le territoire, dans ce type d'exercice?
- . En quoi cet OPP peut-être vu comme une occasion d'expérimenter de nouvelles représentations du territoire? Si oui, à quelles expérimentations pensez-vous?
- . L'Inventaire aurait-il finalement intérêt à créer son propre style d'OPP? Si oui, à quoi pourrait-il ressembler selon vous?
- . L'OPP offre une temporalité différente dans un travail photographique avec des délais plus longs que pour une mission d'Inventaire classique, quelles sont les conséquences sur la réalisation du projet?
- . Quels pourraient-être selon vous les moyens de valoriser les images réalisées dans un OPP ou un reportage de l'Inventaire en général? Que pensez-vous du recours au son et à l'image animée? Leurs usages au sein de l'Inventaire auraient-ils un sens ?
- . Comment recevez-vous l'idée qu'un OPP parallèle à celui de l'Inventaire ait été organisé avec la participation de photographes auteurs , à savoir Ambroise Tézenas et Jérémie Léon ? Merci de développer.

## **Partie 3 : La photographie de l'immatériel à l'Inventaire**

### **L'Inventaire s'intéresse de plus en plus au patrimoine immatériel, à savoir l'ensemble des traditions, croyances ou savoir-faire.**

- . Partagez-vous cette définition ou souhaitez-vous en proposer une autre ?
- . A quand datez-vous l'intérêt de l'Inventaire pour cette nouvelle thématique, et quelles en sont les raisons ? Quelle place pourrait-elle occuper à l'Inventaire ?
- . Quelles sont les difficultés pour photographier ce "nouveau patrimoine"?
- . Comment gagner en efficacité et en précision dans la représentation des savoir-faire ?
- . D'autres médiums pourraient-ils être utiles dans ce cas précis (vidéos, gif, etc) ?

### **Dans les reportages déjà réalisés par l'Inventaire, on trouve de nombreux portraits pour représenter les savoir-faire.**

- . Comment expliquez vous la présence majoritaire de portraits posés dans les reportages de l'Inventaire pour représenter des savoir-faire?
- . Dans son travail *La dernière Mine*, Eric Bouvet propose des portraits sur le vif et non posés comme dans l'image ci-contre. Cette approche est-elle la seule pour donner un

caractère plus immersif et représentatif pour le spectateur ? (URL : <https://ericbouvet.com/1000m-deep>)

. Quelle échelle de plan est la plus adaptée pour un portrait d'inventaire: le plan serré ou le plan moyen qui offre une mise en contexte?

. Dans sa série *Pattes Blanches*, Charles Fréger réalise des portraits serrés en plan poitrine, peut-on dire que cela incarne trop le métier pour être efficace dans une mission d'inventaire? (URL: <https://www.charlesfreger.com/fr/portfolio/pattes-blanches/>)

. Que pensez-vous des séries de portraits de personnes pratiquant le même métier comme celles réalisées par Valérie Couteron dans *Industries* ? Cette topologie, qui peut rappeler le travail de l'inventaire, est-elle intéressante ? (URL: <https://www.valericouteron.net/industries>)

**On retrouve dans les reportages de l'Inventaire deux types d'images en situation : des plans larges où le sujet est en action montrant bien les conditions et le contexte de travail, ou des plans serrés mettant plus en avant les outils et la finesse du travail.**

. Qu'est-ce qui différencie leur portée finale selon vous?

. La plupart du temps, ces photographies sont-elles des reconstitutions ou des images spontanées prises sur le vif, en conditions réelles?

. La photographie est connue pour figer les mouvements. Comment représenter certains mouvements spécifiques selon vous?

. Alors que les images de la série *Armor* de Valérie Couteron guident le regard sur les personnes en action, les essais de l'Inventaire tendent à être centrés sur le geste. Est-ce un moyen de transposer, d'adapter le protocole relatif au monumental ou au paysage, à l'immatériel ?

*En vous remerciant chaleureusement pour votre participation et le temps consacré à ce questionnaire.*

## **Annexe 14 : Explication des différents types de culte du monument au 19<sup>e</sup> siècle.**

Pour mieux comprendre ce détachement du patrimoine, une question se pose alors: quel “culte” doit être voué aux monuments pour approuver une conscience nationale. Plusieurs avis divergent. L’archéologue allemand Georg Dehio<sup>1</sup>, qui a présenté le *Denkmalkultus*, le culte des grands monuments comme clef religieuse de l’affirmation nationale, dit de l’esthétique qu’elle n’est en rien un motif d’intérêt pour la conservation des monuments historiques. Même s’il ne réfute pas la dimension subjective et actuelle du monument, souvent fabriqué contemporanément au spectateur qui l’admire, son intérêt principal est selon lui la valeur mémorielle reconnue par la collectivité. Ce devoir de mémoire reste alors invariable au fil du temps. D’ailleurs, Jean-Pierre Babelon confirme que “deux attitudes ont coexisté, l’une munie d’un sentiment de nostalgie poétique; l’autre répondant à l’exaltation du présent<sup>2</sup>”. Il cite d’ailleurs l’écrivain britannique Ruskin qui parlait de la lampe de mémoire, une méthode française qui consiste à “laisser les édifices à l’abandon pour les restaurer ensuite<sup>3</sup>”. En 1903, le conservateur général autrichien Aloïs Riegl publie un essai sur le culte des monuments de l’époque regroupant ces différentes visions. Il propose une définition du monument:

“Au sens le plus ancien, le plus original, on entend par monument une oeuvre de la main humaine, érigée dans le but précis de garder présent et vivant le souvenir de faits ou de destins humains singuliers (ou bien encore d’ensembles de faits ou de destins) dans la conscience des générations ultérieures<sup>4</sup>”.

Selon lui, il existe trois valeurs de mémoire pour le monument: la valeur d’ancienneté, la valeur historique ou la valeur commémorative. La première est une vision symbolique du cycle de la nature. Un monument vieillit au fil du temps et en subit les traces jusqu’à un jour disparaître sous les forces de la nature. Pour Riegl, “c’est plutôt la perception du cycle nécessaire de la genèse et de la disparition qui plaît

---

<sup>1</sup> Georg Dehio enseigne l’histoire de l’architecture à Munich puis à partir de 1892 à Strasbourg.

<sup>2</sup> Jean-Pierre Babelon et André Chastel, *La notion de patrimoine, op. cit.*, p. 83.

<sup>3</sup> John Ruskin, *Les Sept lampes de l’architecture*, Londres, 1849, cité par Jean-Pierre Babelon et André Chastel dans *La notion de patrimoine*, Éditions Liana Levi, Collection “Opinion Art”, Paris, 2000, p. 83.

<sup>4</sup> Aloïs Riegl, *Le culte moderne des monuments*, Éditions Allia, Paris, 2016 [1903], traduit de l’allemand par Matthieu Dumont et Arthur Lochmann, p.9.

à l'homme du début du 20<sup>e</sup> siècle<sup>5</sup>." Ce culte travaille en quelque sorte à sa propre destruction et, un peu comme ce fut le cas des siècles plus tôt, privilégie la connaissance et la mémoire à l'esthétique et la préservation. Ensuite, le second culte, celui de l'historique proche du discours de Ruskin, préconise la valeur historique du monument au moment de sa création. En effet, le monument représente un moment précis de l'évolution de l'activité humaine. Il n'y a donc aucun intérêt à conserver les traces de la dégradation naturelle mais plutôt de les éliminer par tous les moyens pour garder le monument dans un état d'origine symbolique d'une époque. Enfin, la valeur commémorative, liée aux monuments modernes et aux lieux de mémoire est la dernière possibilité et s'oppose totalement au culte d'ancienneté. Dans cette perspective, dès l'érection du monument, ce dernier ne doit jamais appartenir au passé et évoque une certaine immortalité. Alors que le culte de l'ancienneté est exclusivement fondé sur la dégradation et que le culte de l'historique veut arrêter toute dégradation sans toucher à celles déjà accomplies qui justifient son existence, le culte de la commémoration prétend au présent éternel. Les monuments de cette valeur seraient alors considérés comme des monuments puisqu'ils incarnent l'histoire a priori indépendamment des traces du temps, pendant que les monuments des deux autres cultes seraient eux dit historiques, représentant l'Histoire a posteriori, c'est-à-dire avec l'expérience et les traces du temps et des époques.

Ces visions des monuments, et donc plus généralement du patrimoine, se rapprochent de plus en plus des définitions actuelles puisque les cultes de commémoration et d'histoire sont très proches des visions du monument au 21<sup>e</sup> siècle. Cependant, cela ne va tout de même pas empêcher certaines maladroites patrimoniales au cours du 20<sup>e</sup> siècle qui avec les destructions massives des deux guerres mondiales va voir le passé devenir un sujet au cœur de toutes les attentions.

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.52.