

Ecole Nationale Supérieure Louis-Lumière



## **Mémoire de Master 2**

### **La place de la subjectivité dans les représentations photographiques protocolaires du territoire français.**

Comment le protocole peut-il être le siège de la subjectivité de l'auteur dans les représentations typologiques du paysage français?

Anna VERSTRAETE

Spécialité Photographie - Promotion 2020

#### **Mémoire réalisé sous la direction de**

Raphaële BERTHO, Maîtresse de conférences en Arts, Commissaire d'exposition  
Christophe Caudroy, photographe et enseignant à l'ENS Louis-Lumière

#### **Membres du jury**

Ecole Nationale Supérieure Louis-Lumière



## **Mémoire de Master 2**

### **La place de la subjectivité dans les représentations photographiques protocolaires du territoire français.**

Comment le protocole peut-il être le siège de la subjectivité de l'auteur dans les représentations typologiques du paysage français?

Anna VERSTRAETE

Spécialité Photographie - Promotion 2020

#### **Mémoire réalisé sous la direction de**

Raphaële BERTHO, Maîtresse de conférences en Arts, Commissaire d'exposition  
Christophe Caudroy, photographe et enseignant à l'ENS Louis-Lumière

#### **Membres du jury**

# Remerciements

Je remercie tout d'abord mes directeur.trice.s de mémoire, Raphaële Bertho et Christophe Caudroy qui m'ont accompagnée et guidée tout au long de cet exercice. En particulier, un grand merci à Mme Bertho, qui, malgré la période complexe du confinement, m'a apporté son soutien régulier, ses encouragements et de riches discussions. Ce mémoire serait tout autre sans ses relectures fréquentes et ses conseils avisés.

Je remercie également toute l'équipe pédagogique de Louis-Lumière pour l'enseignement qu'ils m'ont apporté au cours de ces études, ainsi que de m'avoir permis de faire évoluer ma vision et mes réflexions autour de la photographie.

Je remercie Eric Tabuchi et Alain Bublex pour avoir pris le temps de répondre à mes interviews écrites, leur participation a été d'une grande richesse pour mon travail.

Merci à mes camarades de classe pour ces trois belles années de partage, de discussions et de pratique photographique commune. Un grand merci à Jade, Violette et Aurentin pour leur amitié précieuse, leur présence (même à distance!) et pour m'aider chaque jour à prendre confiance.

Merci à ma famille pour leur amour, leur écoute, pour m'avoir dès le premier jour soutenue dans cette voie et pour croire toujours en moi. Merci à Martin pour son soutien quotidien, sa patience, sa gentillesse et tout le reste.

# Résumé

Si la subjectivité de la photographie est aujourd'hui communément admise et souvent revendiquée, un certain fantasme d'objectivité perdure à travers le médium. Cet idéal descriptif se retrouve notamment dans l'un des domaines de la photographie, celui qui décrit le territoire et documente la géographie. Par l'usage fréquent du protocole, les auteurs tentent, tout en l'admettant, de mettre à distance leur partialité. Que ce protocole s'applique à la conceptualisation du projet photographique, à la réalisation même des images ou à leur restitution, il est entièrement constitué de choix personnels, conscients ou inconscients, qui naissent ancrés dans la personnalité de l'artiste et lui sont étroitement liés. Cette subjectivité forte au sein du protocole sera étudiée à travers l'analyse d'un corpus de trois travaux: *La France de Raymond Depardon*, *l'Atlas des Régions Naturelles* d'Eric Tabuchi et les *Impressions de France* d'Alain Bublex.

**Mots clés:** subjectivité, géographie, territoire, protocole, France, Depardon, Bublex, Tabuchi

# Abstract

While the subjectivity of photography is widely accepted and often claimed today, a certain fantasy of objectivity persists through the medium. This descriptive ideal is found especially in one of the fields of photography, that which describes the territory and documents the geography. Through frequent use of the protocol, the authors attempt, while admitting it, to keep their bias at bay. Whether this protocol applies to the conceptualization of the photographic project, to the actual realization of the images or to their restitution, it is entirely made up of personal choices, conscious or unconscious, which are born anchored in the personality of the artist and are closely related to him. This strong subjectivity within the protocol will be studied through the analysis of a corpus of three works: *La France de Raymond Depardon*, by Raymond Depardon, *L'Atlas des Régions Naturelles* by Eric Tabuchi and *Impressions de France* by Alain Bublex.

**Key-words:** Subjectivity, geography, territory, protocol, France, Depardon, Bublex, Tabuchi

# 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>8</b>
<b>Pré-requis: le choix du corpus d'œuvres</b>	<b>9</b>
<b>I - Idées d'objectivité et subjectivité dans le paysage et le protocole</b>	<b>15</b>
<b>1) Le paysage, toujours dépourvu de subjectivité?</b>	<b>16</b>
a) Définition du paysage	16
b) Le paysage, espace vide de présence humaine?	20
c) Construction de la perception des paysages dans l'Histoire	24
<b>2) Le protocole, une méthode froide et objective?</b>	<b>33</b>
a) Le protocole, aspect historique	33
b) Le protocole, outil de l'objectivité?	45
c) Le protocole pour décrire l'espace	46

<b>II - Les protocoles des œuvres du corpus</b>	<b>49</b>
<b>1) La démarche, construction du projet</b>	<b>50</b>
a) L'ancrage dans un parcours personnel	50
b) Le protocole du déplacement	61
c) Un découpage du territoire	75
<b>2) Les images, matérialisation du projet</b>	<b>86</b>
a) Matériel et technique de prise de vue	86
b) Analyse esthétique des images	96
<b>3) La restitution, présentation du projet</b>	<b>119</b>
a) La forme de présentation du travail	119
b) Une mise en scène du protocole et du personnage de l'auteur	149
<b>4) Analyse transversale du corpus</b>	<b>164</b>
<b>Conclusion</b>	<b>168</b>
<b>Annexes</b>	<b>170</b>
Entretien avec Eric Tabuchi, 15 avril 2020	170
Entretien avec Alain Bublex, 26 avril 2020	179
<b>Présentation de la partie pratique</b>	<b>185</b>
<b>Bibliographie</b>	<b>201</b>
<b>Table des illustrations</b>	<b>204</b>

# Introduction

Dans ce mémoire, il sera question de la subjectivité de la photographie là où peut-être elle est la plus cachée, la moins revendiquée par les auteurs. Car si de manière générale, la subjectivité est de plus en plus affirmée dans les travaux de photographes, au point qu'elle en devient souvent une évidence qui ne se discute plus, il reste quelques domaines de la photographie où l'objectivité semble encore de mise. Je questionne ici la photographie dite typologique et topographique, celle qui observe et décrit le territoire d'une manière presque scientifique, géographique, souvent en suivant un protocole. Dans la photographie que Danièle Méaux qualifie de « photo/géo/graphie<sup>1</sup> » ou de « géo-photographie<sup>2</sup> », les photographes qui traitent des questions du territoire sont de plus en plus nombreux, et les travaux qui pourraient intégrer le corpus étudié dans ce mémoire sont riches et multiples. Parmi les travaux photographiques traitant du territoire français, j'ai fait le choix de n'étudier que trois d'entre eux. L'étude de ces quelques travaux sera la base de clés de compréhension de l'ensemble des travaux abordant le territoire français selon une approche « photo/géo/graphique », et me permettra de répondre à ma problématique:

Comment le protocole peut-il être le siège de la subjectivité de l'auteur dans les représentations typologiques du paysage français?

---

<sup>1</sup> Danièle Méaux (dir.), *Protocole & photographie contemporaine*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, Saint-Etienne, 2013

<sup>2</sup> Danièle Méaux, *Géo-photographies; une approche renouvelée des territoires*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, Saint-Etienne, 2015

# Pré-requis: le choix du corpus

Les travaux décrivant le territoire français étant très nombreux, il m'a fallu déterminer un corpus d'œuvres cohérent afin de pouvoir mener une analyse de comparaison. La constitution du corpus d'œuvres à étudier s'est fait en suivant les critères suivants.

Tout d'abord, je choisis de n'étudier que des travaux réalisés au sein d'une même époque, afin de bénéficier du même contexte de production, notamment de la même société et culture, d'une forme de vision commune du monde qui nous entoure, mais également des mêmes outils techniques mis à disposition des artistes, etc. Cette époque commune à tous les travaux constituant le corpus sera celle de l'extrême contemporain, afin de pouvoir comparer les travaux toutes choses égales par ailleurs, tant sur les plans techniques que sociaux.

Il en a d'ailleurs été de même pour le choix du territoire: la France. Pourquoi ce pays, et non un autre? Parce que c'est celui que moi-même, et probablement mes lecteurs, appréhendons le mieux. Les auteurs des travaux retenus sont également, sinon français d'origine, au moins résidents de longue date de la France, ce qui nous a constitué une culture commune, et donc une proximité des subjectivités, visions et approches, qui nous permettra d'étudier ces travaux sans avoir à établir et décrire un contexte trop différent du nôtre, tâche complexe que le format de cette étude ne nous aurait pas permis.

Enfin, bien que mon sujet porte sur les représentations de la France en général, même partielles, on choisira uniquement des travaux qui s'intéressent à l'intégralité du territoire français, dans le souci de pouvoir les comparer les uns aux autres. En effet, il serait difficile de comparer par exemple le village de Fénautrigues photographié par Jean-Luc Moulène<sup>3</sup> avec la petite couronne parisienne du travail

---

<sup>3</sup> Jean-Luc Moulène, *Fénautrigues*, La table ronde, Paris, 2010

de Frédéric Delangle<sup>4</sup> ou les paysages montagnards de Sophie Ristelhueber<sup>5</sup>. Pour pouvoir comparer les différentes approches utilisées par les auteurs, il sera donc plus aisé d'analyser des travaux qui s'ancrent sur un même territoire et à une même échelle: celle de la France dans son entièreté. Cette dimension nationale devra être revendiquée en tant que telle, soit dans le titre soit dans le discours accompagnant le travail.

Puis, je fais le choix de ne pas retenir les travaux constitués de portraits, ou tous ceux dont la présence humaine est le sujet principal des images. Bien que les territoires puissent être étudiés en photographie par le prisme de ses habitants (comme l'a notamment démontré au siècle dernier August Sander avec sa typologie de la société allemande<sup>6</sup>), je favorise les travaux dont le caractère géographique et topographique prime sur le caractère social. Le portrait étant historiquement et jusqu'à aujourd'hui communément considéré comme plus subjectif que le paysage (*paysage* au sens large, qui sera défini plus précisément), il m'importe de rechercher la subjectivité là où elle est le moins admise et évidente. En effet, le portrait permet l'empathie et la lecture immédiate d'une subjectivité, celle du sujet représenté, mais aussi de l'interaction entre le photographe et le photographié. Ces formes de représentations du territoire comme d'un espace social à travers le portrait présentent donc une subjectivité trop évidente, et souvent même revendiquée par ses auteurs, pour que de tels travaux entrent en compte dans mon étude. On laissera donc de côté quelques travaux, pourtant essentiels, comme par exemple celui du projet *La France vue d'ici*<sup>7</sup>, œuvre collective composée majoritairement de portraits et de photographie sociale.

De même, je choisis de ne pas traiter de travaux faisant partie d'œuvres collectives. Dans le cas du projet collectif, la vision du territoire se construit à plusieurs, et les photographes construisent chacun leur projet personnel en sachant

---

<sup>4</sup> Frédéric Delangle, série *Paris-Delhi*, 2014

<sup>5</sup> Sophie Ristelhueber, série *WB*, 2005

<sup>6</sup> August Sander, *Antlitz der Zeit. Sechzig Aufnahmen Deutscher Menschen Des 20. Jahrhunderts (Face of our time: Sixty portraits of twentieth-century Germans)*, Munich, Transmare Verlag, 1929

<sup>7</sup> *La France vue d'ici*, éditions de la Martinière, Paris, 2017, 336 p.

qu'il fait partie d'un tout. Ainsi par exemple, dans le projet *France(s) Territoire Liquide*<sup>8</sup>, chaque photographe définit son territoire de travail et son sujet, non seulement en fonction de son intérêt pour celui-ci, mais aussi en prenant en compte le fait que son travail sera présenté conjointement à celui des autres travaux du collectif. Ainsi, le photographe individuel ne se pose pas la question de devoir représenter de manière fidèle et représentative un territoire, puisque c'est l'ensemble des travaux qui donnera, comme un puzzle dont chaque pièce apporte un indice et un élément de compréhension, une vision globale de la France. Je considère donc que les travaux faisant partie d'une œuvre collective sont construits comme un tissage dans leurs subjectivités intriquées, et que l'on ne peut aborder la question de la subjectivité d'un seul de ces travaux sans prendre en compte l'ensemble, au risque de perdre complètement le sens et les enjeux de cette subjectivité. Elle a été construite en tissage avec d'autres subjectivités, et ne peut donc être lue et déchiffrée qu'en tant que telle.

Pour une raison du même ordre, mon corpus devra exclure les travaux photographiques érigés en réponse à une commande, qu'elle soit privée ou publique. Dans le cas particulier de la commande, l'auteur doit alors se plier à une contrainte extérieure forte, qui est celle du besoin du commanditaire. Bien sûr, les contraintes sont partie prenante de tout projet, et elles sont nombreuses et diverses: le contexte de production, les conditions financières, matérielles, éthiques, temporelles, climatiques, d'accessibilité... Tout projet photographique existe à l'intersection de ces contraintes qui l'ont encadré et d'une certaine manière forgé, mais si ces contraintes font appel à l'adaptabilité et l'imagination de l'auteur pour réaliser son projet malgré ou avec elles, celle de la commande est particulière puisqu'elle fait intervenir une subjectivité tierce, celle du commanditaire. La commande n'est alors plus uniquement un projet personnel, c'est-à-dire qui découle de l'intérêt et de la subjectivité de l'auteur. Pour prendre l'exemple d'une commande d'état bien connue, on voit très nettement l'influence de la commande de la DATAR sur la subjectivité de chaque auteur qui y a répondu.

L'auto-commande ne rentre pas dans ce critère, puisqu'alors une seule subjectivité est mise en jeu, celle du commanditaire et artiste, qui est la même personne. A

---

<sup>8</sup> Collectif de photographes, texte de Jean-Christophe Bailly, *France[s] territoire liquide*, Seuil, collection Fiction et Cie, Paris, 2014

cheval entre la commande et l'auto-commande, certains artistes « provoquent » des commandes en proposant des projets déjà écrits et construits par eux seuls à des commanditaires potentiels, qui peuvent alors apporter leur financement au projet personnel de l'artiste, et recevoir en compensation les droits d'exploitation du résultat. Dans ce cas, la construction du projet est bien issue de la seule subjectivité de l'auteur, sans que le commanditaire ne soit intervenu dans son élaboration. De plus, ce moyen de financement par la commande provoquée permet à l'auteur d'alléger voire de s'affranchir de la contrainte financière.

Une fois ces critères de sélection du corpus énoncés, j'ai recensé divers travaux sur la France et les ai soumis à ces critères. Ainsi, les travaux antérieurs aux années 2000 sortaient de l'extrême contemporain, balayant les nombreux travaux réalisés dans les années 50 à 70 pendant la période de la photographie dite humaniste, notamment ceux en collaboration avec des écrivains, comme par exemple *Vive la France*<sup>9</sup> de Henri Cartier-Bresson avec François Nourissier en 1970, ou *La France de profil*<sup>10</sup> de Paul Strand avec des textes de Claude Roy en 1952. Les travaux de portraits sont aussi éliminés, comme ceux du projet *La France vue d'ici* (projet collectif mené de 2014 à 2017 par 26 photographes, réunis par Mediapart et Images Singulières), ou encore *Le produit France*<sup>11</sup> (2004-2016), par Marc Lathuillière avec son *Musée national* et Michel Houellebecq avec *Before Landing*. Les réponses aux commandes publiques, notamment celle de la DATAR (Délégation interministérielle à l'Aménagement du Territoire et à l'Attractivité Régionale) en 1984-1988 et les diverses missions commandées par l'Observatoire Photographique National du Paysage depuis les années 1990, excluent bon nombre de travaux réalisés sur le territoire français.

Finalement, je retiens trois travaux qui revendiquent chacun une dimension nationale française: *La France de Raymond Depardon* (2010), *Les Impressions de France* d'Alain Bublex (2013) et *l'Atlas des Régions naturelles* d'Eric Tabuchi, travail en cours depuis 2017.

---

<sup>9</sup> Henri Cartier-Bresson, texte François Nourissier, *Vive la France*, Robert Lafont, Paris, 1970

<sup>10</sup> Paul Strand, texte Claude Roy, *La France de profil*, Lausanne, Clairefontaine, 1952

<sup>11</sup> Marc Lathuillière, Michel Houellebecq, *Le produit France*, 2004-2016

Dans son travail *La France de Raymond Depardon*, le photographe, ancien photo-reporter, déjà rompu aux projets de commande publique sur le territoire français depuis la Mission photographique de la DATAR, a arpenté la France selon sa méthode de « l'errance », une sorte de cheminement porté par ses sensations et les aléas de son trajet à travers le pays, photographiant en couleur avec une chambre les paysages de bords de route qu'il traverse, tantôt urbains, périurbains, le plus souvent ruraux ou villageois, parfois montagnards. Ce travail, financé par le ministère de la Culture, a mené à la réalisation d'environ 3000 plans films, dont 200 sont présentés dans un ouvrage publié aux éditions du Seuil<sup>12</sup> en même temps que 36 d'entre eux sont exposés à la BnF en 2010. Le travail *Repérages*<sup>13</sup>, réalisé en parallèle, accompagne l'exposition et constitue une parution distincte, détaillant le *modus operandi* du photographe et présentant quelques images de repérages en noir et blanc. Un film<sup>14</sup> sorti en 2011, réalisé par Raymond Depardon avec la participation de sa conjointe et collaboratrice Claudine Nougaret, retrace la genèse et la réalisation du projet *La France*.

L'artiste plasticien Alain Bublex produit depuis 1992 un travail dans lequel l'équilibre entre la fiction et la réalité est délicat, avec des sujets souvent traités par le biais d'un protocole scientifique rigoureux. Dessins, maquettes, plans, photographie, les médias employés par Alain Bublex lui permettent de donner jour à des projets qui sont d'abord des concepts, sur lesquels il peut revenir longuement, une forme qu'Elie During qualifie de « forme-chantier<sup>15</sup> ». Dans ses *Impressions de France*, Alain Bublex photographie 40 points du territoire français, désignés à l'aide de la cartographe Frédérique Loew par les points d'entrecroisement d'une grille fixée sur le méridien de Greenwich, et dont l'écartement reprend celui des départements. Chaque lieu est représenté par 1 à 10, voire jusqu'à 30 images prises dans un rayon de 10km autour du point précis fixé sur la carte. Ce travail est l'aboutissement d'une résidence à la MRSH (Maison de la Recherche en Sciences

---

<sup>12</sup> Raymond Depardon, *La France de Raymond Depardon*, Paris, Le Seuil, 2010

<sup>13</sup> Raymond Depardon, *Repérages*, Paris, Seuil, 2012

<sup>14</sup> Raymond Depardon (réalisateur), Claudine Nougaret (coréalisatrice), *Journal de France*, 2012, 100min, France

<sup>15</sup> Alain Bublex, Elie During, *Le futur n'existe pas : rétrotypes*, Paris, Éditions B42, 2014

Humaines de l'Université de Caen) et produit par le FRAC Basse-Normandie, et il continue le projet artistique *Contributions* de l'artiste commencé 4 ans auparavant avec *Contribution#2: Delhi Cold Storage, notes et hypothèses (de travail)* et *Contribution#3: Paris, aire métropolitaine*, projets répétant également des protocoles de prises de vue. La *Contribution#3* et la *Contribution#1: Impressions de France* furent exposées ensemble en 2013 lors de l'exposition *Contributions, collaborations et bavardages, les résultats de l'enquête*, au FRAC Basse-Normandie, à Caen. Le travail *Impressions de France* fut également présenté dans un ouvrage<sup>16</sup> édité en 2013, préfacé par Bastien Gallet et où la mise en page graphique et expérimentale tient une place importante.

Depuis 2017, Eric Tabuchi collecte dans son *Atlas des Régions Naturelles* des paysages photographiques de zones, qu'il appelle régions naturelles, de la France. L'Atlas dans sa version finale comprendra 25 000 photographies couvrant le territoire français de manière homogène. Aux images photographiques s'ajoutent des dessins et « écussons » peints par l'artiste Nelly Monnier. Cet archivage numérique des bâtis et des paysages de France se veut un outil de travail, créé sur 10 ans et soutenu par le CNAP et le CAUE d'Indre et Loire. Des extraits ont déjà été publiés sur le site consacré au projet<sup>17</sup>. Une carte de l'*Atlas des Régions Naturelles* est également parue<sup>18</sup>. Quelques expositions ont eu lieu, dont certaines collectives, présentant des extraits du travail dans des Centres d'Art. Une édition papier des images de l'Atlas des Régions Naturelles est envisagée. Les restitutions des travaux d'Eric Tabuchi se font souvent sous plusieurs formes: livres, expositions et sites internet s'accompagnent et se complètent de manière innovante, montrant que l'artiste mène également une réflexion sur la manière de partager les images.

L'étude et l'analyse comparée de ces trois travaux qui présentent un même territoire mais en se basant sur des méthodes et des protocoles distincts, nous permettra de mettre en avant le rôle que la subjectivité joue dans chacun d'eux.

---

<sup>16</sup> Alain Bublex, *Impressions de France*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2013

<sup>17</sup> Eric Tabuchi, *Atlas des Régions Naturelles* [en ligne]. Réseau Canopé, 2018 [consulté le 8 avril 2020]. Disponible sur : <https://atlasrn.fr>

<sup>18</sup> Eric Tabuchi, Nelly Monnier, *Atlas des Régions Naturelles*, Paris, Poursuite, 2019

# I - Idées d'objectivité et subjectivité dans le paysage et le protocole

Si le domaine de la « géo-photographie » est communément considéré comme l'un des domaines en photographie qui se rapproche le plus de l'objectivité, c'est en raison du lien étroit qu'il entretient avec d'une part, le paysage, et d'une autre le protocole. Le paysage comme le protocole sont chargés de longue date d'un fantasme d'objectivité qui perdure aujourd'hui. Cependant, il est intéressant de déconstruire ces idées pour comprendre la place et le rôle de l'humain dans chacune de ces deux notions.

## **1) Le paysage, toujours dépourvu de subjectivité?**

- a) Définition du paysage
- b) Le paysage, espace vide de présence humaine?
- c) Construction de la perception des paysages dans l'Histoire

## **2) Le protocole, une méthode froide et objective?**

- a) Le protocole, aspect historique
- b) Le protocole, outil de l'objectivité?
- c) Le protocole pour décrire l'espace

# 1) Le paysage, toujours dépourvu de subjectivité?

## a) Définition du paysage

On entend couramment le terme « paysage » comme l'un des genres picturaux artistiques. Ainsi en peinture académique, on séparait les peintures en 5 genres hiérarchisés comme suit: l'Histoire, le portrait, la scène de genre, le paysage et enfin la nature morte. Cette hiérarchie des genres est posée par Félibien en 1667 dans une préface des Conférences de l'Académie:

« Celui qui fait parfaitement des paysages est au-dessus d'un autre qui ne fait que des fruits, des fleurs ou des coquilles. Celui qui peint des animaux vivants est plus estimable que ceux qui ne représentent que des choses mortes et sans mouvement ; et comme la figure de l'homme est le plus parfait ouvrage de Dieu sur la Terre, il est certain aussi que celui qui se rend l'imitateur de Dieu en peignant des figures humaines, est beaucoup plus excellent que tous les autres ... un Peintre qui ne fait que des portraits, n'a pas encore cette haute perfection de l'Art, et ne peut prétendre à l'honneur que reçoivent les plus savants. Il faut pour cela passer d'une seule figure à la représentation de plusieurs ensembles ; il faut traiter l'histoire et la fable ; il faut représenter de grandes actions comme les historiens, ou des sujets agréables comme les Poètes ; et montant encore plus haut, il faut par des compositions allégoriques, savoir couvrir sous le voile de la fable les vertus des grands hommes, et les mystères les plus relevés.<sup>19</sup> »

Ainsi, à une époque où artistes et artisans sont étroitement mêlés, le prestige d'un genre correspond à la difficulté technique à en représenter le sujet, notamment s'il est en mouvement et s'il est humain. Il est établi alors que le paysage est vide d'Hommes, et que dès lors que des personnages sont visibles dans le paysage, il ne s'agit plus du genre paysager, mais d'une scène de genre. Selon cette définition, le paysage est donc toujours désert, notion sur laquelle nous reviendrons.

---

<sup>19</sup> André Félibien des Avaux, *Conférences de L'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, Paris, 1669. 144 p.



Fig. 1.1: Jean-Baptiste Camille Corot, *Forêt de Fontainebleau*, 1846, musée des Beaux-Arts de Boston

Après la Révolution française, cette hiérarchie des genres est ébranlée, et dans le dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, les Impressionnistes et les peintres de l'École de Barbizon glorifient le paysage et lui accordent une importance.

Mais avant d'être un genre connu et reconnu dans l'Art, comment s'est construite la notion de paysage? La première occurrence du terme paysage apparaît dans le dictionnaire latin/français de Robert Estienne en 1549, mais on trouvait déjà quelques apparitions antérieures, toujours avec le sens d'un « tableau représentant un pays ». On comprend alors bien la distinction soulignée par Alain Roger dans son *Court Traité du Paysage*<sup>20</sup>, dans lequel il articule une dualité *pays/paysage*, qui correspondrait à la dualité *nudité/nu*: d'une part, le sujet réel, d'autre part sa représentation et son « artialisation ». Terme d'abord employé par Montaigne, « l'artialisation » permet à Roger de décrire l'ensemble des effets de la culture et de la société sur la perception que nous avons d'une scène, que ce soit une situation avec des personnages, une nudité, un paysage... Ainsi selon Roger,

---

<sup>20</sup> Alain Roger, *Court Traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997

l'Art, qui fait partie de la culture, permet de modifier la perception que nous avons des lieux et des objets et de nous en construire une représentation mentale esthétisée. La forme artialisée du pays est le paysage, le premier existant par lui-même, tandis que le deuxième n'existe qu'à travers le regard de l'Homme, selon le philtre de sa perception. Pour Augustin Berque<sup>21</sup>, une société, pour être qualifiée de paysagère, doit avoir construit quatre types de représentations du paysage: linguistique (un vocabulaire qui distingue le *pays* du *paysage*), littéraire, picturale et enfin jardinière (le jardin étant un paysage créé par l'Homme qui actualise son milieu pour correspondre aux représentations visuelles artistiques dont il est abreuvé par l'Art). Certaines sociétés, comme en Chine, peuvent être qualifiées de paysagères dès l'Antiquité, tandis que l'Occident ne s'intéressera que très tardivement au paysage: le flamand Patinir (vers 1483-1524) sera considéré comme le premier peintre de paysage occidental, et le terme paysage n'est répertorié que depuis 1549.



Fig. 1.2: Joachim Patinir, *Paysage avec Saint-Jérôme*, 1916-1917, Musée du Prado, Madrid

---

<sup>21</sup> Augustin Berque, *Les raisons du paysage, De la chine antique aux environnements de synthèse*, Paris, Hazan, 1995

Ainsi on comprend comment l'idée de paysage s'est construite, comment elle représente non une réalité physique mais une construction mentale. On a notamment observé qu'elle est basée sur l'absence de personnages dans le paysage. Cette désertification du paysage est ce qui nous mène à son objectivité présumée.

## b) Le paysage, espace vide de présence humaine?

Pourtant, si le paysage en effet ne présente que rarement des personnages en son sein, il n'est pas pour autant dénué de présence humaine. D'un côté comme de l'autre de l'appareil photographique, l'Homme façonne trop le paysage pour que l'on puisse considérer qu'il en est absent simplement parce que son corps n'y est pas visible.

Devant l'objectif, le paysage est rempli des traces que l'Homme y a déposé, l'Homme le modifie, tantôt pour l'urbaniser et l'habiter, tantôt pour le protéger, le conserver, le transformer, le bétonner ou le végétaliser. On retrouve bien ici l'idée d'artialisation de Roger, et plus particulièrement l'artialisation *in situ*, c'est-à-dire lorsque la perception du paysage mène à la transformation du paysage lui-même. Ces modifications par l'Homme du paysage peuvent être locales et individuelles, lorsque des habitants s'en emparent en dehors de toute législation, mais à une plus grande échelle elles sont réglementées, on parle alors d'aménagement du territoire.

La Convention européenne du Paysage est un traité du Conseil de l'Europe adopté en 2000, visant à mieux prendre en compte et protéger les paysages. Entrée en vigueur en France seulement en 2006, elle fournit le cadre de référence pour la prise en compte des paysages dans l'action publique. Elle donne du paysage une définition stabilisée : « *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*<sup>22</sup>».

La notion de perception du territoire par les populations souligne bien le fait que les paysages sont des constructions mentales et non des pays ou territoires, qui quant à eux existent en soi, et qu'il n'existe de paysages que ceux qui sont perçus. Par ailleurs, cette définition considère bien le territoire et la population comme des éléments interagissant, dont la relation et les échanges sont primordiaux et permettent de se caractériser l'un l'autre. Ainsi, un paysage ne serait pas lui-même s'il n'était pas soumis aux modifications que lui apportent les humains qui l'habitent, qui sont eux-mêmes conditionnés par le paysage dans lequel ils évoluent, plus précisément par la perception qu'ils en ont, d'une part

---

<sup>22</sup> Convention Européenne du Paysage, article 1 [en ligne]. URL: <https://www.coe.int/fr/web/conventions/full-list/-/conventions/treaty/176>

perception directe et d'autre part perception à travers la culture et les représentations déjà existantes. Un paysage se définit donc partiellement par ses habitants, qui eux-mêmes se définissent partiellement par le paysage qui les encadre.

En géographie, les notions d'espace et de territoire sont distinctes bien que souvent confondues car complexes et polysémiques. Selon Jean-Paul Bord, « *l'espace est, au sens le plus banal du terme, un lieu ou une étendue délimitée, donc cartographiable, de la Terre [...] ou de l'une de ses parties (espace urbain, espace rural, espace régional, espace maritime, etc.)* »<sup>23</sup>, tandis qu'il donne une conception juridico-politique du territoire comme « *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 borné par des limites, des frontières* ». C'est sur ces notions géographiques de territoire-espace que vient s'apposer celle de paysage, qui en est donc la perception par l'Homme.

La gestion et la modification, qui va parfois jusqu'à la création des paysages par l'humain se construit par le prisme de ses représentations: l'imaginaire d'un paysage, c'est-à-dire une partie de sa perception globale, se construit à travers les textes, images, sons, etc., qu'ils soient véhiculés par l'art, les usages commerciaux, les discours politiques... Tout cela nous mène à la déduction que, devant l'objectif, le paysage est loin d'être vide de présence humaine, puisque l'ensemble du paysage est en quelque sorte une création humaine. En observant un paysage, on peut donc y lire de très nombreuses informations sur ses habitants et sur tous les acteurs qui le forgent. La présence humaine, si elle n'est pas physique, est culturelle et sous-jacente au paysage.

Mais derrière l'objectif (et il en est de même derrière la toile), le photographe (respectivement le peintre) constitue une deuxième forme de présence humaine qui interagit avec le sujet. Si d'une part, l'artiste crée avec sa vision et sa subjectivité propre, il faut aussi prendre en compte le fait que nul ne perçoit un paysage par sa seule sensibilité, mais toujours à travers les représentations qui en existent déjà.

---

<sup>23</sup> Jean-Paul Bord, « La carte, l'espace et le territoire » in Yves Jean (dir.), Christian Challenge (dir.), *Lire les territoires*, Tours, presses universitaires François-Rabelais, 2002, p. 203

Ainsi, au moment de créer la représentation d'un paysage, l'artiste a déjà en tête, consciemment ou non, une culture visuelle qui va influencer sur cette nouvelle représentation. Et si une représentation nouvelle est le fruit du croisement entre le pays et les représentations qui en existe déjà (soit les paysages), c'est donc bien que chaque représentation est issue non seulement de la subjectivité de son artiste, mais d'une culture visuelle partagée, construite au fil des années. L'artiste ne crée pas avec sa seule sensibilité, mais en portant le poids de tous les regards déjà portés sur le pays.

Ces représentations sont créées par des individus, parfois seuls, souvent par des groupes en discussion, qui construisent un ouvrage (au sens large). On portera une attention particulière à certains critères de représentations comme le choix des éléments qui seront choisis pour représenter la globalité d'un paysage. Selon Danièle Méaux:

« La fabrication de l'ouvrage suppose que certains sites soient laissés de côté et les omissions s'avèrent aussi révélatrices que les sélections opérées. Ces choix sont en tout cas déterminants pour la construction d'une « vision du territoire ». Les éléments figurés -ou décrits- ont valeur de synecdoques, oeuvrant à l'évocation d'un ensemble. Le livre privilégie-t-il les sites « naturels », les monuments marqués par la patine du temps, l'architecture récente, ces arbitrages -qu'ils soient ou non conscients - s'avèrent déterminants.<sup>24</sup> »

Il est exclu qu'un paysage, s'il est connu d'êtres vivants et *a fortiori* humains, existe sans être accompagné d'une perception, et suivant la pensée cartésienne on peut même considérer que dans une certaine mesure, c'est sa perception qui induit l'existence du paysage. C'est ainsi que depuis que des humains vivent sur des territoires, les paysages sont perçus et font l'objet de représentations collectives ou individuelles.

Ainsi, le paysage est non pas vide d'Hommes, au contraire il en est rempli: devant l'objectif, le paysage est construit et modelé par les actions humaines, et

---

<sup>24</sup> Philippe Antoine, Danièle Méaux et Jean-Pierre Montier (dir.) , *La France en albums XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles*, Paris, Hermann, 2017

derrière l'objectif, le paysage est perçu par l'artiste influencé par tout l'imaginaire collectif humain porté sur le territoire.

## c) Construction de la perception des paysages dans l'Histoire

Voyons, à travers quelques exemples historiques, comment les représentations du paysage se sont succédées et en ont forgé des perceptions changeantes. Nous nous limiterons aux représentations du paysage français, bien que parfois découpé en zones plus petites et abordables, et aux représentations composées partiellement ou intégralement d'images.

En 1670, François Savinien d'Alquié rassemble dans son guide *Les Délices de la France*<sup>25</sup> des descriptions des principales villes françaises, illustrées chacune par deux planches, l'une étant une carte, l'autre une gravure représentant la ville dans une vue globale et frontale. C'est l'un des premiers ouvrages constituant un inventaire sous forme de livre illustré, et donc un ouvrage fondamental pour la construction des imaginaires du pays, surtout à une époque où les déplacements et la diffusion d'information se font avec peu d'aise: le public destinataire de cet ouvrage ne construit sa perception et son imaginaire des lieux éloignés qu'à travers ces représentations construites par un éditeur qui les met à disposition de tous. L'ensemble de l'ouvrage présente 35 planches lors de sa première édition, suivie de multiples éditions, apportant toujours plus d'ajouts de villes et de planches illustrées, dans le but de représenter de manière plus homogène et représentative le territoire français. La dernière édition, datée de 1728, comportait 70 planches. Un fait remarquable dans l'ouvrage, est qu'aucune des planches ne représente de paysages dits « naturels », tous les lieux représentés sont urbains. Seules les villes et les constructions dues à l'homme méritent représentation et inventaire afin d'être connues des populations non-locales.

En 1697, Louis XIV demande aux intendants de chaque province de France de faire remonter à lui ce qu'il nomme des « mémoires », forme de recensement des données concernant son royaume. Cet esprit d'inventaire perdurera dans le *Nouveau voyage de Saugrain*<sup>26</sup>, publié en 1720, et dans toute une vague de travaux

---

<sup>25</sup> François-Savinien d'Alquié, *Les délices de la France, avec une description des provinces et des villes du royaume*, Paris, 1670

<sup>26</sup> Claude Saugrain, *Nouveau Voyage de France, géographique, historique...*, disposé par différentes routes, Paris, Saugrain l'aîné, 1720



véritable encyclopédie du pays. De par sa forme, il relève également du guide de voyage, poussant le lecteur à arpenter les différentes provinces à la recherche des lieux décrits dont les images et les textes vantent les qualités et la beauté. Entre 1781 et 1800, 12 volumes sont publiés, et au fur et à mesure des parutions, le projet change et se redéfinit. En 1781, il découpe la France en 5 grands « départements » seulement qui feront chacun l'objet d'une étude, délimités par les 5 fleuves qui traversent la France (la Seine, le Rhône, la Loire, la Garonne et le Rhin); en 1784 déjà, le projet est renommé *Voyage pittoresque de la France*, et redéfinit en une division de la France en 33 portions. Au fur et à mesure que les volumes paraissent, la désorganisation se fait sentir, les illustrations des portions de France définies se mélangent au sein des mêmes albums, Jean-Benjamin de La Borde reconnaît que ce travail exhaustif est trop titanesque, et finalement le projet restera inachevé.



**Fig. 1.4:** « Vue d'une partie de la ville de Rouen et des promenades du vieux palais, prise du faubourg St Sever », estampe par Jean-Baptiste Lallemand, dessinateur, dans Jean-Benjamin de La Borde, *Description générale et particulière de la France*, vol. X, chap. 7, Pl. 4, Paris, Lamy, 1796

Malgré cet échec, le projet de La Borde qui souhaitait donner une image de la France variée, incluant des vues de villes, de campagnes et de monuments antiques (alors très à la mode), en inspire plus d'un. Dès 1800, Joseph Lavallée

publie son *Voyage dans les départemens de la France*<sup>29</sup>, largement inspiré du *Voyage pittoresque*, reprenant même certaines des gravures de La Borde dans une version simplifiée. Les vues de monuments sont plus nombreuses encore, avec des ruines, des châteaux, des églises anciennes et des cloîtres. L'ouvrage de Lavallée est également un succès auprès du public, plus accessible que celui de La Borde.



**Fig. 1.5:** « Panthéon Français », gravure de Louis Brion de La Tour, illustrateur, dans Joseph Lavallée, *Voyage dans les départemens de la France, par une société d'artistes et gens de lettre*, 2e édition, Buisson, Paris, 1792

À partir de cette date s'enchaînent les publications dans ce nouveau genre que devient le *Voyage pittoresque*. Entre 1789 et 1845, on recense 65 ouvrages qui s'intitulent « voyage » et « pittoresque », pour la plupart des publications mineures, travaux locaux et parus à faible tirage. L'ensemble de ces travaux met en avant une vision romantique des provinces, créant une esthétique littéraire et iconographique des provinces françaises.

Au début des années 1820, un ouvrage marque cette période des voyages pittoresque, de par l'ampleur du travail réalisé et par le format et le luxe de la publication. Ce sont les *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne*

---

<sup>29</sup> Joseph Lavallée, *Voyage dans les départemens de la France*, illustré par Louis Brion de La Tour, Paris, 1792-1802

France<sup>30</sup>, fruit du travail du baron Taylor, de Charles Nodier et Alphonse de Cailleux. Cet ouvrage, bien que très luxueux et coûteux, est un succès éditorial, vendu principalement par la souscription, qui permet de recevoir l'ouvrage par fascicules au fur et à mesure de leur parution.



Fig. 1.6: « Façade de l'église Saint Michel à Dijon », dans Charles Nodier, Justin Taylor, Alphonse de Cailleux, *Voyages pittoresques et romantique dans l'ancienne France*, Paris, Gide fils, 1835-1845

Le genre du voyage pittoresque s'établit à la fois par opposition et par complémentarité aux démarches statisticiennes qui l'ont précédé, et qui concernaient des données des domaines du climat, de la géologie, des productions agricoles et manufacturières... Les *voyages pittoresques* ne relèvent plus vraiment de l'inventaire de données, mais ils peuvent contenir quelques données statistiques, et par leurs illustrations de monuments ils ressemblent parfois à des inventaires de l'antique. Il se crée une nouvelle culture du paysage chez les élites grâce à la large diffusion de ces ouvrages (permise par la généralisation de la lithographie). Cette culture décrit leur cadre de vie sous un angle romantique, sous la forme

---

<sup>30</sup> Charles Nodier, Justin Taylor, Alphonse de Cailleux, *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, Paris, Gide fils, 1835-1845

d'introspections poétiques et lyriques. La contemplation du paysage est décrite comme activité méditative et pittoresque, les petits villages sont « authentiques » et « traditionnels ».

Odile Parsis-Barube souligne le phénomène d'imitation des *voyages pittoresques* entre eux:

« Motif iconographique privilégié de la lithographie romantique, la ruine castrale se donne ainsi partout à voir dans une mise en scène paysagère marquée au coin des mêmes codes: l'isolement, la décrépitude, l'envahissement végétal et la présence, quasi surréaliste, de petits personnages, représentatifs d'un peuple éternel, transparent, qui s'accorde au paysage et symbolise les êtres d'un passé toujours présent<sup>31</sup>. »

La répétition de ces *codes* pose la question de créer un « catalogue du même » dans toutes les régions, avec un effet de lissage des particularités. Au lieu d'images distinctes des provinces, il se crée une idée unique et homogène de « la province », qui devient dans l'imaginaire des élites l'endroit où l'ancienne France s'est conservée sans évoluer, sans perdre en dignité et en authenticité.

En 1851, les photographes Édouard Baldus, Gustave Le Gray, Hippolyte Bayard, Auguste Mestral et Henri Le Secq parcourent la France pour la commission des Monuments historiques, créée en 1837. Il s'agit de ce que les historiens appelleront plus tard la « Mission héliographique », et c'est la première commande d'état adressée à des photographes. Chargés de photographier le patrimoine monumental français, des itinéraires leur ont été attribués, ainsi qu'une liste de sites antiques ou médiévaux à photographier définie en fonction des programmes de restauration, liste qui sera suivie approximativement, subissant quelques suppressions et ajouts par les photographes. La nécessité de la préservation du patrimoine avait déjà été soulignée par les *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* du baron Taylor, le roman *Notre-Dame de Paris*<sup>32</sup> et l'article «

---

<sup>31</sup> Odile Parsis-Barube, « En marge de Taylor et Nodier. Les petits voyages pittoresques et la réinvention romantique de la province », dans *La France en albums XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles*, Paris, Hermann, 2017, p.31-43

<sup>32</sup> Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, Paris, Ch. Gosselin, 1831

Guerre aux démolisseurs » de Victor Hugo<sup>33</sup>. Ce projet a l'ambition de constituer un recensement, un inventaire le plus exhaustif possible, il couvrira cent vingt sites étalés sur quarante-sept départements, et il en subsiste aujourd'hui deux cent cinquante-huit images, selon l'inventaire réalisé par Anne de Mondenard<sup>34</sup>.

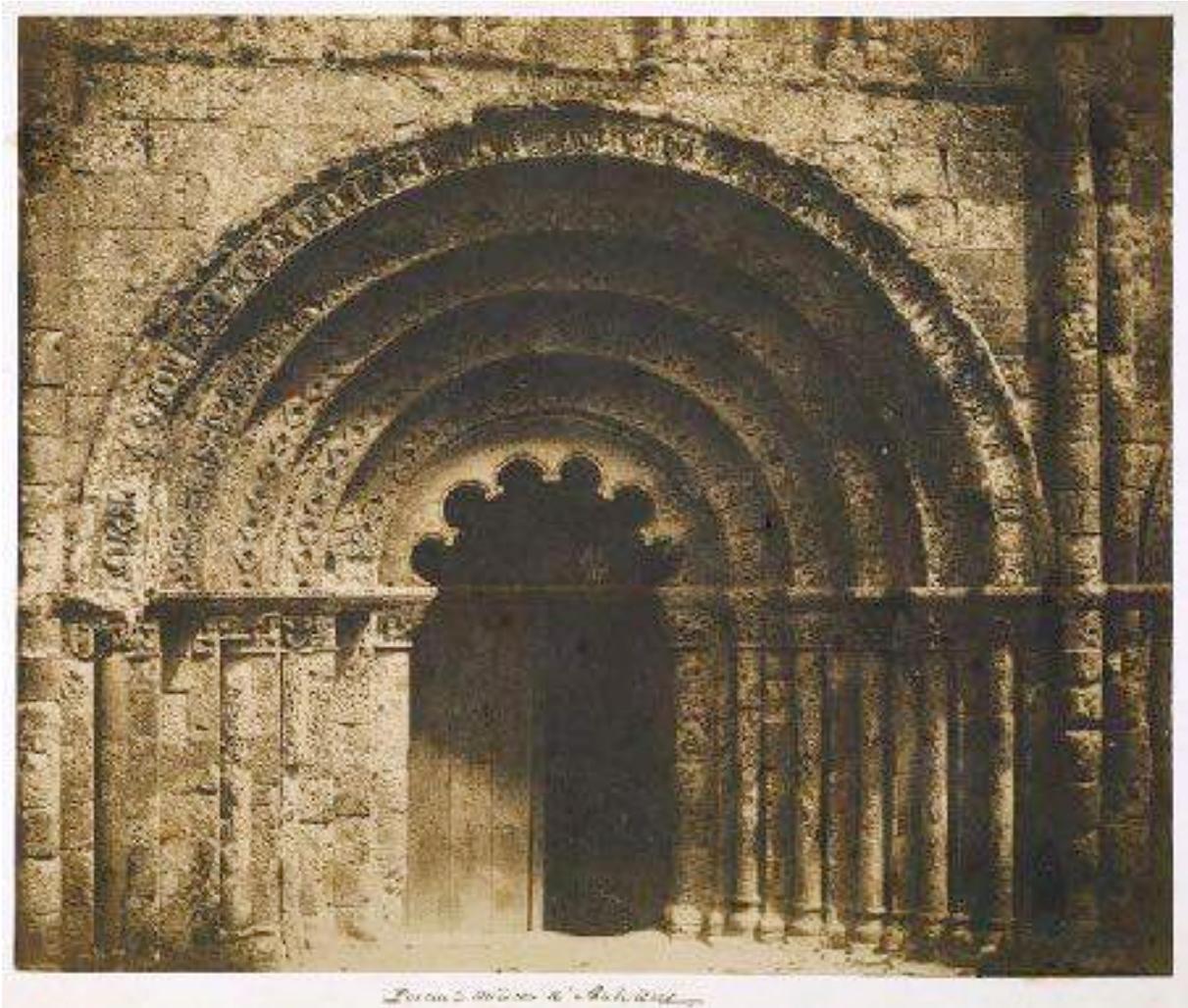


Fig. 1.7: Gustave Le gray, « Portail central de l'Eglise de Saint Jacques », Aubeterre, commande pour la commission des Monuments nationaux, dite mission héliographique, 1851

Les images cherchent à représenter l'intégralité du visible de chaque site, par une saisie globale de l'édifice dans l'exactitude de ses proportions, par de larges panoramas (réalisés par Baldus) ou par la multiplication des vues de détails. Selon

---

<sup>33</sup> Victor Hugo, "Guerre aux Démolisseurs", in *La revue des Deux Mondes*, 1832

<sup>34</sup> A. de Mondenard, *Le Fonds de photographies du musée des Monuments français. Les épreuves révélées de la Mission héliographique, Mémoire de recherche de l'école du Louvre, sous la direction de Françoise Heilbrun, conservateur en chef du musée d'Orsay*, Paris, 1996

l'expression de Danièle Méaux, les images sont chargées d'une vocation différentielle<sup>35</sup>, c'est-à-dire que « les clichés des édifices anciens paraissent donc d'emblée réalisés en vue d'une comparaison avec un état ultérieur, que celui-ci découle du travail des ans ou de l'intervention des architectes; ils sont animés d'une vocation différentielle, et ce de manière prospective ». Pour reprendre l'expression de Jean-François Chevrier, le projet est conçu « au futur antérieur »<sup>36</sup>.

En 1889 paraît *Le Forez pittoresque et monumental* par Félix Thiollier<sup>37</sup>, photographe et éditeur originaire de la région du Forez, correspondant à la Loire actuelle. Les 2 volumes de l'ouvrage contiennent l'histoire de la région et des descriptions, ils sont réalisés en collaboration avec des archéologues et des historiens. Le premier volume est illustré de 1000 estampes représentant notamment des lieux pittoresques, le second volume de 127 photographies imprimées en héliogravure et représentant principalement des monuments. Les estampes comme les photographies sont réalisées par Thiollier, et il utilise la photographie de la même manière que les estampes, pour un style d'image proche, si ce n'est que la photographie lui permet un rendu des détails plus aisé et rapide dans les illustrations de monuments très détaillés. L'esthétique des photographies et proche de celles des estampes, elles sont retouchées par gravure pour ajouter parfois des détails, la photographie est donc alors un outil hybride, qui se soumet aux mêmes codes et utilisations que la gravure. Les textes sont écrits par une vingtaine d'auteurs dont Thiollier, qui invite les artistes et les peintres à se rendre dans les lieux les plus pittoresques et naturels qu'il dévoile: cette incitation pousse encore à une homogénéisation de la vision du paysage, puisque les artistes iront représenter les mêmes sites.

La dernière planche du premier volume est constituée d'une carte sur laquelle se superposent les frontières du département de la Loire avec celles de l'ancien Forez qu'elle remplace. Les frontières de cette région sont ainsi remises en

---

<sup>35</sup> Danièle Méaux, « La "Mission héliographique" : entre inventaire et archéologie », in *Voyager en France au temps du romantisme : Poétique, esthétique, idéologie*, Grenoble, UGA Éditions, 2003, p. 359-373

<sup>36</sup> J.-F. Chevrier, *Proust et la photographie*, Paris, Éd. de l'Étoile, 1982, p. 28-30

<sup>37</sup> Félix Thiollier, *Le Forez pittoresque et monumental*, Lyon, 1889

question et en perspective historique, elles semblent fluides et changeantes d'une manière qui nous intéressera et sur laquelle nous reviendrons.



Fig. 1.8: Gravure de Félix Thiollier, « Ecotay l'Olme, pont sur deux rivières », dans Félix Thiollier, *Le Forez pittoresque et monumental*, Lyon, 1889

Ainsi, à travers ces quelques exemples, nous avons vu comment historiquement, le paysage s'est toujours construit à travers une vision que ses occupants portent sur lui, et notamment à travers des représentations et des ouvrages qui ont forgé et sculpté cette vision. La perception d'un paysage est donc un enjeu politique, esthétique et populaire, qui se construit en permanence et se voit modifier à chaque production d'une nouvelle représentation.

Le paysage est donc bien une construction mentale de l'Homme c'est-à-dire qu'il ne peut exister en dehors de son esprit, et par là même il est le fruit de sa sensibilité et de sa subjectivité. Le paysage doit être appréhendé pour exister, et dans le type de photographie qui fait l'objet de cette étude, c'est à travers le protocole que les auteurs proposent une approche et une compréhension de *leur* paysage.

## 2) Le protocole, une méthode froide et objective?

### a) Le protocole, aspect historique

Le terme « protocole » du grec « prôtocollon », représente littéralement « ce qui est collé en premier », c'est-à-dire ce qui précède la création. Le protocole se construit donc préalablement à la mise en pratique et à la production. C'est le premier pas dans la création vers l'existence d'un travail.

Selon Danièle Méaux, en photographie, il désigne « ce qui se trouve posé en amont du “faire” [...] il est constitué des règles précises qui régissent et déterminent l'exercice de la prise de vue; mais, une de ses particularités étant d'être affiché comme tel, sa nature guide aussi l'observation et la compréhension du travail par le récepteur<sup>38</sup> ». Ainsi, si le protocole est une condition à la réalisation lors de la production, il est aussi une condition de la réception, un paramètre qui influe sur la perception et la compréhension du travail par son spectateur.

Cependant, s'il définit et régleme le mode de production, le protocole n'est pas voué à prévoir le résultat de cette phase de production. Le travail abouti est l'intersection entre le protocole et les conditions et paramètres de réalisation, et en cela il garde une dimension expérimentale. Parfois, les résultats d'un protocole mis en pratique sont inattendus, ce sont des effets secondaires. On peut citer dans ce cas l'exemple du travail<sup>39</sup> réalisé par Max Grammare et Sophie Riguel de 1996 à 2003 pour l'Observatoire photographique national du paysage, commande pour laquelle la reconduction de paysages initialement photographiés par Thibaut Cuisset dans les Côtes d'Armor se transforme radicalement lorsqu'un mur se construit devant la vue choisie. L'attitude du photographe suivant un protocole se rapproche donc de celle d'un scientifique, avec la démarche de suivre un protocole définit, puis d'en découvrir le résultat, qui se rapproche plus ou moins des hypothèses initiales.

---

<sup>38</sup> Danièle Méaux (dir.), *Protocole & photographie contemporaine*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, Saint-Etienne, 2013

<sup>39</sup> Observatoire photographique national du paysage, « Itinéraire n° 5 – Conseil Architecture Urbanisme Environnement des Côtes-d'Armor », reconduction des prises de vue par Max Grammare et Sophie Riguel, 1996-2003



Fig. 1.9: Thibault Cuisset, pour l'Observatoire Photographique National du Paysage, itinéraire 5 Côtes d'Armor, point de vue Pléneuf-Val-André, prise de vue initiale, 1996



Fig. 1.10: Max Grammare, pour l'Observatoire Photographique National du Paysage, itinéraire 5 Côtes d'Armor, point de vue Pléneuf-Val-André, reconduction de la prise de vue de Thibaut Cuisset, 2002

Le protocole transforme les contraintes en mode opératoire, et il ne peut être transgressé ou modifié au cours de sa mise en pratique sur le terrain. Il prend l'apparence du systématisme et de la rigueur, séduisant le spectateur en recherche de preuves et de scientificité.

En 1870, Médéric Mieusement photographie des édifices et châteaux pour la commission des Monuments historiques<sup>40</sup> en suivant un protocole de prise de vue régulier: les châteaux sont toujours représentés frontalement, cadrés de manière centrée, sans déformations optiques. Ces répétitions visuelles dans les images permettent d'en faire une sorte de catalogue. Ce protocole est le même que celui utilisé par les cinq photographes de la Mission héliographique, également pour la commission des Monuments historiques, que Danièle Méaux décrit ainsi:

« Présenter les monuments, c'est alors essayer de les montrer avec exactitude, avec exhaustivité. Dans ce souci s'élabore un paradigme de la photographie d'architecture, qui exige de saisir le bâtiment dans son entier, si possible enchâssé dans son environnement ; l'habitude est de placer la ligne d'horizon à mi-hauteur, et le point de vue au centre de la construction afin d'atténuer les déformations; cette formule qui permet le respect des proportions, est propice à la comparaison des édifices. Le retour d'un

---

<sup>40</sup> *Exposition rétrospective de Limoges*, photographies par Médéric Mieusement attaché à la Commission des Monuments historiques et à la Direction des Cultes, texte par Louis Guibert de Limoges, 1886

cadrage analogue n'est pas sans renvoyer à un projet sériel d'accumulation et de classement des sites<sup>41</sup> »



Fig. 1.11: Séraphin-Médéric Mieusement, Château de Chambord, façade septentrionale, pour la commission des Monuments historiques, 1870

Plusieurs atlas photographiques qui voient le jour suivent également des règles de prise de vue strictes, qui permettent une homogénéité des images permettant leur comparaison et donc leur utilisation par la communauté scientifique: c'est le cas par exemple de l'*Atlas photographique de la Lune*<sup>42</sup>, avec des vues du ciel par M. Loewy et P. Puisieux, publié par l'Observatoire de Paris de 1896 à 1910. Le travail bien connu du physiologiste Etienne-Jules Marey<sup>43</sup> sur l'analyse du mouvement est le résultat d'un protocole technique qu'il invente en 1882, la

<sup>41</sup> Danièle Méaux, « La "Mission héliographique" : entre inventaire et archéologie » , in *Voyager en France au temps du romantisme : Poétique, esthétique, idéologie*, Grenoble, UGA Éditions, 2003, p. 359-373

<sup>42</sup> Maurice Loewy, Puisieux Pierre, Observatoire de Paris, *Atlas photographique de la Lune*, Paris, Impr. nationale, 1896-1910

<sup>43</sup> Etienne-Jules Marey, *Le Mouvement*, Paris, G. Masson, 1894

chronophotographie. Pour figer et décomposer les mouvements par l'image, il établit un protocole de déclenchements multiples successifs avec un appareil muni d'un seul objectif, avec une vitesse d'obturation suffisamment rapide pour éviter le flou de bougé et un intervalle de temps égal et très court entre les prises de vues successives, qui viennent s'imprimer sur une même plaque de verre enduite de gélatinobromure. En 1872, le photographe Muybridge avait clos par la photographie une polémique sur le galop du cheval, décomposant le mouvement et prouvant ainsi que jamais l'animal n'a les quatre fers en l'air dans sa course. Pour ce travail<sup>44</sup>, il lui avait fallu créer un dispositif de ficelles tendues sur le chemin de la course, chacune raccordée à une chambre chargée d'une plaque au collodion humide, et causant le déclenchement de l'appareil au passage de l'animal. Dès 1879, il présente le zoopraxiscope, projecteur recomposant le mouvement par la vision rapide et successive de ses phases: ses images sont ainsi à la fois produites et restituées par des protocoles adaptés. Dans ces travaux comme dans bien d'autres, le protocole est une réponse à une difficulté technique aiguë qui s'érige en contrainte pour le mode opératoire de prise de vue (figer le mouvement, photographier la lune...).

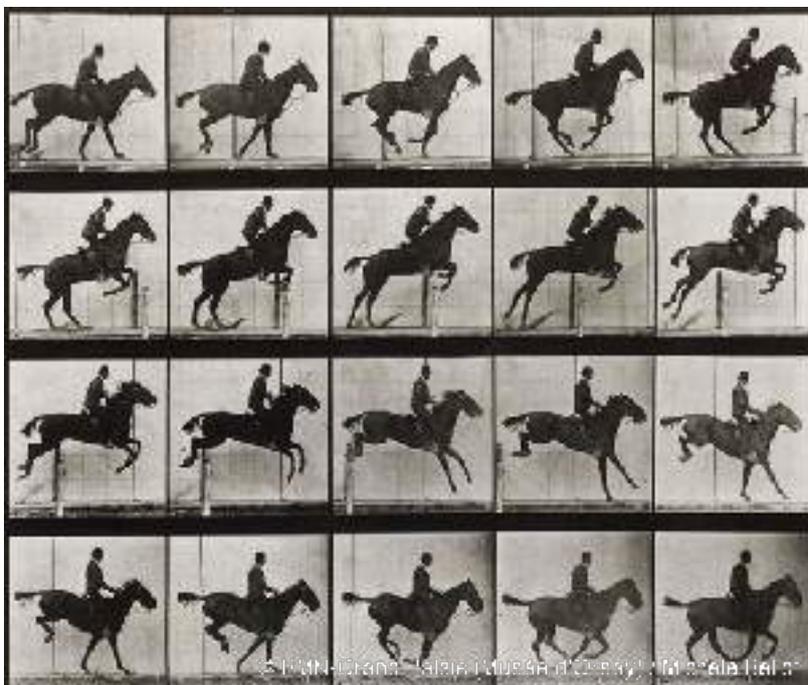


Fig. 1.12: Eadweard Muybridge, *Saut d'obstacle, cheval noir*, 1887, Epreuve photomécanique (héliogravure) © RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Michèle Bellot

---

44 Eadweard Muybridge, *Animal Locomotion*, 11 volumes, 1872-1885



Fig. 1.13: Alphonse Bertillon, *Portrait anthropométrique d'Henri Pranzini*, dans le recueil *Photographies positives*. Œuvre de de Alphonse Bertillon, Paris, Préfecture de police, 1887

En 1879 pourtant, Alphonse Bertillon appliquait, en tant que chef du service photographique de la préfecture de police de Paris, un protocole<sup>45</sup> appliqué à la photographie criminelle. Son protocole, qui prendra le nom de *Bertillonnage* ou *anthropométrie judiciaire*, consiste en une analyse biométrique (mesure spécifique de plusieurs parties du corps permettant l'identification) et de photographies de face et de profil de chaque détenu, accompagnant leur fiche de signalement et devant permettre une identification anthropométrique des récidivistes. Dans le

<sup>45</sup> Alphonse Bertillon (ill. Émile Duhousset), *Identification anthropométrique : Instructions signalétiques*, Paris, 1885

domaine de la photographie criminelle, la contrainte technique est faible, le protocole répond donc ici à un besoin non plus technique mais social: la nécessité de pouvoir rapidement identifier les individus très clairement sur les images, donc d'en faire des portraits les plus lisibles et neutres possibles, avec des vues de face et de profil. Comme les protocoles techniques, il passe d'abord par une phase de test, qui lors de son élaboration est expérimenté pendant trois mois sur des détenus et validé en 1883 par le succès d'une identification. La fiabilité est prouvée par la suite avec 49 identifications en 1883, 241 en 1884, 1 187 en 1887, et le protocole est adopté par plusieurs pays au sein de leur système judiciaire. Un protocole dicté par des contraintes sociales n'est donc pas moins rigoureux, scientifique et efficace que ceux répondant à des contraintes techniques.

En photographie, on pourrait considérer que chaque « genre » est une forme de protocole, car aussitôt que la photographie répond à des usages sociaux, elle suit des usages et règles tacites propres à l'usage qui en sera fait. Le portrait social, la photographie de groupe, de monument, de paysage, de scènes de crime, présidentielle... jusqu'à la photo d'identité et au photomaton (incarnant le protocole le plus extrême): chaque genre suit un ensemble de règles qui s'apparentent au protocole. Ces protocoles, que l'on retrouve partout, sont plus discrets, et le spectateur ne les perçoit pas comme tels car ils sont ancrés dans la tradition et définis par des conventions et usages sociaux.

Dans la deuxième moitié des années 60, l'art conceptuel se développe, soutenant l'idée que le concept d'une œuvre prime sur sa matérialisation et son esthétique. Les artistes conceptuels sortent des codes habituels de l'Art en refusant la sacralisation de leurs œuvres et en substituant des images reproductibles aux originaux, ce qui donne lieu en 1966 à une « prolifération de copies *sans originaux*<sup>46</sup> ». Dans un premier temps, les artistes conceptuels utilisent la photographie pour documenter leurs œuvres souvent éphémères afin de les

---

<sup>46</sup> Fredric Jameson, "Periodizing the 60s" (1984), in Sohyna Sayres, Anders Stephanson, Stanley Aronowitz, Fredric Jameson, *The 60s without Apology*, Minneapolis, University of Minesota Press, 1988, p. 195.

pérenniser. Selon Laurent Buffet<sup>47</sup>, il convient donc de séparer la performance photographiée (« photographie de performance »), où la photographie n'est qu'un outil pour enregistrer une œuvre indépendante, de la performance photographique (« photographie conceptuelle ») où l'œuvre n'a de sens que par l'usage du médium photographique et ne peut exister sans lui. En photographie conceptuelle, il importe que l'image soit porteuse *d'information* plus que de beauté. Dan Graham commentait ainsi son livre *Homes for America*: « c'était la première fois que l'on publiait de l'art ("minimal" en l'occurrence) conçu uniquement par rapport à l'information que le lecteur devrait déchiffrer dans un contexte *documentaire-grand-public-jetable-après-usage* en lieu et place de la réalité »<sup>48</sup>. Parmi les pionniers de la photographie conceptuelle, Ed Ruscha publie en 1963 son premier livre de photographie, *Twenty Six Gasoline Stations*<sup>49</sup>, dans lequel s'enchaînent vingt-six images de stations services. Dans un entretien<sup>50</sup> avec John Coplans, il soutient que ses photographies « ne sont, en aucun sens du mot, "artistiques" [*arty*]. Je pense que la photographie comme un des beaux-arts est morte ; sa seule place est dans le monde commercial, comme moyen technique ou informatif. [...] Les miennes ne sont que des reproductions de photos ». L'artiste a participé à de nombreuses expositions historiques rattachées à l'art conceptuel: "Konzeption/Conception" (Leverkusen) et "557,087" (Seattle) en 1969 ; "Conceptual Art and Conceptual Aspects" (New York) et "Information" (New York) en 1970. Dans la première de ces expositions est également présenté le travail des couple allemand Bernd et Hilla Becher, très représentatif de la photographie conceptuelle dans ce qu'elle porte *d'information et document(aire)*<sup>51</sup>.

---

<sup>47</sup> Laurent Buffet, « Les récits programmatiques de la photographie conceptuelle » in Danièle Méaux (dir.), *Protocole & photographie contemporaine*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, Saint-Etienne, 2013

<sup>48</sup> Dan Graham, "Homes for America, Early 20th Century Possessable House to the Quasi-Discrete Cell of '66", in *Arts Magazine*, décembre 1966-janvier 1967.

<sup>49</sup> Ed Ruscha, *Twenty Six Gasoline Stations*, National Excelsior Press, 1963

<sup>50</sup> Edward Ruscha, entretien avec John Coplans, "Concerning Various Small Fires. Edward Ruscha Discusses His Perplexing Publications", *Artforum*, vol. III, n° 5, février 1965, p. 25, cité et traduit par Anne MOEGLIN-DELCROIX in *Esthétique du livre d'artiste*, Paris, Jean-Michel Place et Bibliothèque nationale de France, 1997, p. 26.

<sup>51</sup> Erik Verhagen, « La photographie conceptuelle », *Études photographiques* [En ligne], 22 | septembre 2008, mis en ligne le 09 septembre 2008, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/1008>

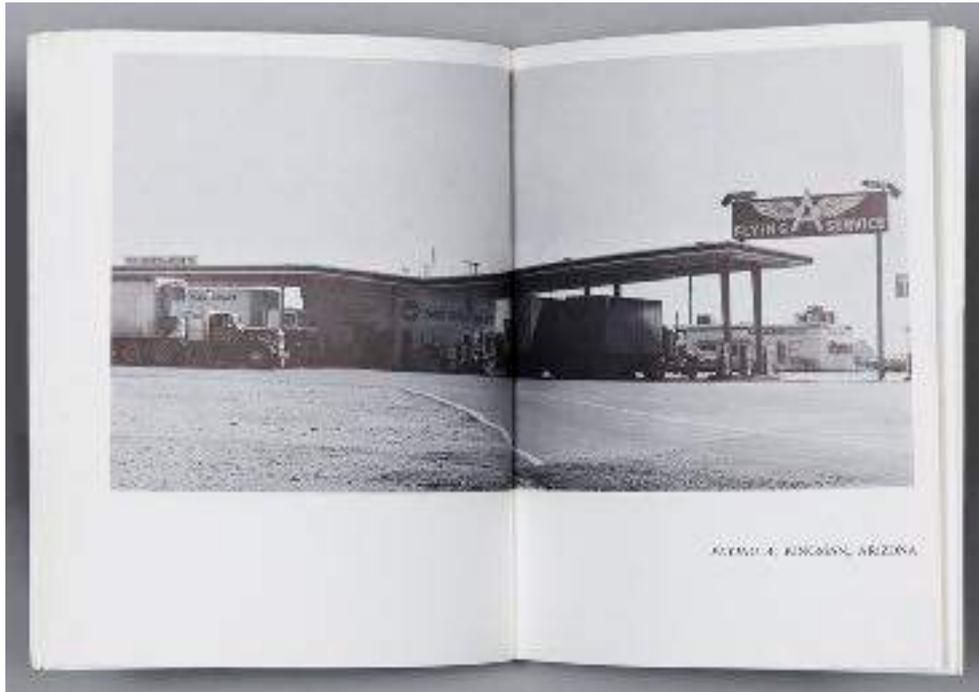


Fig. 1.14: Edward Ruscha, *Flying A, Kingman, Arizona*, dans Edward Ruscha, *Twentysix Gasoline Stations*, 1963

L'usage du protocole est repris par l'art conceptuel car on y exprime très directement l'idée que l'œuvre d'art réside dans le concept et non dans sa matérialisation. Le processus de création réside alors entièrement dans le protocole, ouvrage de l'artiste, et la phase de production matérielle de l'œuvre n'est plus que le travail d'un artisan: « Il semble qu'après la phase active qui est celle de l'instauration de la règle, le photographe ne prenne plus aucune initiative; il revendique même une certaine passivité<sup>52</sup> ». Le regroupement de groupes de recherche de l'Ouxpo (Ouvroir d'x Potentiel) se base sur la contrainte volontaire comme source de création, rassemblant des ouvroirs de création potentielle de différents domaines, le plus connu étant l'Oulipo créé en 1960 pour la littérature et ayant aboutit à plusieurs publications<sup>53</sup>, mais aussi ceux pour la peinture, la tragédie, la bande dessinée etc. et en 1995 pour la photographie (Ouphopo). Selon Erik Verhagen, les photographes conceptuels établissent des protocoles et abandonnent toute recherche esthétique, ils composent « une nouvelle génération

---

<sup>52</sup> Danièle Méaux (dir.), *Protocole & photographie contemporaine*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, Saint-Etienne, 2013

<sup>53</sup> Oulipo, *La Littérature potentielle*, collection « Idées », Paris, Gallimard, 1973  
Et Oulipo, *Atlas de Littérature potentielle*, collection « Idées », Paris, Gallimard, 1981

qui s'attache à instrumentaliser et à diffuser des images "pauvres", sans valeur marchande, dépourvues de toute connotation esthétisante.<sup>54</sup> ». Dans des travaux comme les *Portraits homonymes*<sup>55</sup> d'Édouard Levé, où il photographie des gens qui portent le même nom que des écrivains célèbres et décédés, ou dans son livre *Amérique*<sup>56</sup>, où il photographie des villes en Amérique qui portent le même nom que des capitales étrangères, les protocoles jouent sur le décalage entre l'idée que l'on se fait d'une personne ou d'un lieu à travers son nom et la réalité de cette personne ou de ce lieu, et ce concept prime sur la qualité plastique des images, qui sont banales. Pour Laurent Buffet, la photographie conceptuelle suit des *récits programmatiques*<sup>57</sup>, c'est-à-dire qu'on peut formuler le protocole par un énoncé à l'infinitif qui décrit les actes réalisés ou à réaliser pour produire les images. Par exemple, dans sa série *The back of all the trucks I passed while driving from Los Angeles to Santa Barbara*<sup>58</sup>, John Baldessari photographie tous les camions qu'il dépasse en faisant la route de Los Angeles à Santa Barbara: le récit programmatique serait « *photographier tous les camions dépassés sur cette route* ».

---

<sup>54</sup> Erik Verhagen, « La photographie conceptuelle », *Études photographiques* [En ligne], 22 | septembre 2008, mis en ligne le 09 septembre 2008, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/1008>

<sup>55</sup> Édouard Levé, série *Portraits homonymes*, 1997

<sup>56</sup> Édouard Levé, *Amérique*, Paris, Janvier et Léo Scheer, 2006.

<sup>57</sup> Laurent Buffet, « Les récits programmatiques de la photographie conceptuelle » in Danièle Méaux (dir.), *Protocole & photographie contemporaine*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, Saint-Etienne, 2013

<sup>58</sup> John Baldessari, série *The back of all the trucks I passed while driving from Los Angeles to Santa Barbara*, 1963



Fig. 1.15: John Baldessari, série *The Back of All the Trucks Passed While Driving from Los Angeles to Santa Barbara, California*, dimanche 20 janvier 1963.

Il en est de même pour Douglas Huebler, qui dans sa série *Duration piece n°59*, réalise une photographie par minute pendant dix minutes dans un parc, dirigeant son objectif vers le lieu d'où semble provenir le chant d'un oiseau, puis marchant jusqu'à cet endroit et recommençant. Ces projets conceptuels décrivent l'aspect des objets photographiés, mais leur sujet principal reste le protocole dont les images sont la conséquence. Ce sont des photographies qui représentent des concepts. Les images « ratées » sont la preuve qu'ils ont suivi strictement le protocole. Aujourd'hui, les artistes qui s'inscrivent dans la continuité de ce mouvement prennent souvent en compte le protocole sans pour autant délaisser l'esthétique du résultat. Le travail de Patrick Tosani<sup>60</sup> en est un bon exemple, les

<sup>59</sup> Douglas Huebler, série *Duration piece n°5*, New York, 1969

<sup>60</sup> Patrick Tosani, série *Cuillères*, 1988

images sont réalisées en suivant des protocoles, parfois abstraits, mais il accorde une grande importance à la qualité plastique des objets ou sujets photographiés en série.



Fig. 1.16: Samuel Bollendorff, *Rémi Louvradoux*, 26 avril 2011, France Télécom/Orange, Mérignac - France, dans Samuel Bollendorff, *Le Grand Incendie*, éditions Textuel, Paris, 2015

Dans la photographie contemporaine, le protocole s'est popularisé et étendu à des travaux différents, il devient un moyen, un outil de travail pour les artistes, et non plus la finalité et le message principal de l'œuvre. Certains artistes actuels emploient encore le protocole d'une manière proche des artistes conceptuels. Bruno Serralongue, dans sa série *Faits Divers*<sup>61</sup>, lit chaque jour pendant 3 ans la rubrique de faits divers d'un journal, et photographie des lieux dans lesquels un fait divers a eu lieu la veille. Dans *Le grand incendie*<sup>62</sup>, Samuel Bollendorff suit une

---

<sup>61</sup> Bruno Serralongue, série *Faits divers*, 1993-1995

<sup>62</sup> Samuel Bollendorff, série *Le grand incendie*, 2015

démarche similaire, en photographiant les lieux où des gens se sont immolés par le feu en France, plusieurs mois après l'événement, lorsque les traces de feu ont disparu effacées par le temps. Dans de tels travaux, les lieux photographiés, déserts et sans particularité, prennent un aspect spectaculaire à la lecture du protocole. La connaissance de l'événement qui s'y est déroulé, fait divers (crime, braquage, règlement de compte, accident de la route...) ou immolation par le feu, donne au lieu une nouvelle dimension par l'imagination de l'événement: le récit de ce lieu prime sur son aspect photographié, principe proche de l'Art conceptuel.

## b) Le protocole, outil de l'objectivité?

Le résultat d'un protocole peut sembler, à première vue, plus objectif qu'un travail qui se construit au fur et à mesure de sa réalisation. En effet, le protocole étant établi à l'avance, sans modification ou transgression possible au cours de la phase de production, l'œuvre qui en résulte est un ensemble homogène qui permet facilement la comparaison. Selon Michel Guerrin, « le protocole est une pensée de l'action<sup>63</sup> », c'est-à-dire que l'action est prévue, théorisée à l'avance, et que l'acte même est dénué de jugement ou de réflexion. La pensée se trouve avant le geste, lors de l'établissement du protocole, puis après le geste, lors de l'interprétation et la lecture des images obtenues. L'acte en lui-même, dénué de choix et décisions, laisse peu ou pas de place à la sensibilité de l'opérateur. Or la subjectivité la plus souvent mise en avant est celle liée à la sensibilité ressentie au moment du déclenchement, et en cela la photographie protocolaire semble dénuée de cette subjectivité.

Le protocole, plus que tout autre mode de création, déplace tout l'acte créateur et la subjectivité qui l'accompagne dans l'élaboration des règles qui encadrent l'œuvre. Le moment de la prise de vue est vidé de création, ce n'est plus que l'opération et l'application des choix préalables. On ne peut donc pas s'attendre à déceler dans le moment de la prise de vue un parti pris artistique ou une sensibilité qui serait la preuve d'une subjectivité de l'auteur. En revanche, tous les partis pris résident dans l'élaboration même des règles du protocole. On cherchera donc la sensibilité de l'auteur dans la phase de définition du protocole, et on pourra étudier les choix qui y sont faits: celui du type de protocole (spatial, temporel, par l'enquête, etc.), du cadrage choisi pour toutes les images, du choix des sujets à photographier et pourquoi, du texte qui accompagne les images... Il s'agira donc d'étendre la recherche de subjectivité au-delà de la phase opératoire de prise de vue. Un travail suivant un protocole pourrait être analysé dans un premier temps sans même étudier les images qui en résultent, mais simplement par l'étude de l'énoncé du protocole. Les travaux suivant un protocole sont souvent accompagnés d'un texte qui est primordial à la compréhension de l'ensemble du travail, et ce texte est le berceau de la subjectivité autant que la clé qui conditionne la réception du travail et des images.

---

<sup>63</sup>Michel Guerrin dans Danièle Méaux (dir), *Protocole & photographie contemporaine*, op. cit.

### c) Le protocole pour décrire l'espace

Dans de nombreux travaux, le protocole a servi à décrire l'espace: espace traversé, vécu, habité, aperçu ou arpenté, les moyens de comprendre et de décrire un territoire sont multiples. Suivant des protocoles plus ou moins stricts et définis, le voyage est l'un des moyens les plus utilisés, et l'on peut se demander si le voyage est un protocole en soi.

Dans certains travaux, le voyage a été le support et l'occasion de construire et appliquer des protocoles. On peut penser au travail *Until you find another yellow schwalbe*<sup>64</sup> de Gabriel Orozco (1995), où au cours d'un voyage il se fixe la règle de photographier les motos du même modèle que la sienne qu'il croise sur la route. Dans ce travail, le voyage n'est pas le sujet principal, et la même règle aurait pu être respectée en restant à l'arrêt dans une station-service. Mais si le voyage n'est ni condition ni sujet de ce travail, il y est tout de même fondamentalement lié et y dépose son empreinte de manière visible.

En 1983 dans *Les Autonautes de la Cosmoroute*, Carol Dunlop et Julio Cortazar photographient<sup>65</sup> et décrivent l'autoroute Paris-Marseille et ses aires sans jamais la quitter pendant un mois, et en y vivant durant cette période, ils transforment les « non-lieux » des aires d'autoroutes en lieux habités. Ce travail existe par le voyage, et le voyage en lui-même constitue le protocole. Le déplacement en voiture qui constitue ce voyage suit les réglementations qui en font un protocole: les voyageurs doivent se déplacer sur l'autoroute de Paris à Marseille, en s'arrêtant sur chaque aire d'autoroute à raison de deux aires par jour. L'usage d'une autoroute en est donc bouleversé sur plusieurs points: par le fait qu'ils dorment sur les aires et donc habitent sur l'autoroute pendant un mois, et par le fait qu'ils ont fixé un protocole qui les force à la lenteur dans leur traversée, lenteur qui s'oppose au principe même de l'autoroute: relier deux points le plus rapidement possible. Ici donc, le voyage est le protocole, il le fait exister, c'est le voyage qui suit des règles que les auteurs ne transgresseront pas.

---

<sup>64</sup> Gabriel Orozco, série *Until you find another yellow schwalbe*, 1995

<sup>65</sup> Carol Dunlop et Julio Cortazar, série *Les Autonautes de la Cosmoroute*, 1983

*Water, some coffee, some coffee,  
fridge, power.*

*J'ai maintenant fait l'essai de tous les W.C. côté dames.  
Ils sont aussi efficaces les uns que les autres.  
Belle fin de journée, fraîche et lumineuse. Le Loup a préparé  
un diner somptueux.*



*Devant l'inséquence de temps, les  
explorateurs s'accrochent à diverses  
manœuvres pour tester l'équipement et  
les installations de bord.*

43

**Fig. 1.17:** Extrait de Carol Dunlop, Julio Cortazar, *Les Autonautes de la cosmoroute ou Un Voyage intemporel Paris Marseille*, Gallimard, Paris, 1983, p.43

Selon les projets, le voyage constitue le protocole, ou bien il est seulement un des paramètres de production du travail. Parfois, le voyage se fait protocole sous la forme stricte de l'itinéraire (comme pour *Les Autonautes de la Cosmoroute*), parfois il prend la forme d'une découverte plus libre du territoire: l'errance.

Dans son livre paru en 2000 *Errance*<sup>66</sup>, Raymond Depardon s'interroge sur le sens de ce mot et sur sa pratique dans le cadre de la photographie. Il utilise l'errance comme un voyage dans lequel l'instinct, le hasard et les sentiments

<sup>66</sup> Raymond Depardon, *Errance*, Paris, Seuil, 2000

prendraient le dessus, et amèneraient un état contemplatif paisible pour l'âme. A l'opposé du déplacement qui va d'un point à un autre, suivant un but défini, l'errance permet les hésitations et tergiversations. Dans *La théorie de la dérive*, Guy Debord écrivait: « *Quand commence-t-on à errer? Je pense que c'est lorsque l'on s'oublie au temps, lorsque l'on se soumet à son instinct, lorsque nos sens prennent le dessus. (...) Laisser place au hasard, à la surprise, à l'inattendu.* » Il sera intéressant d'analyser la conciliation de l'errance avec le protocole, l'un étant basé sur l'absence de règles et de but, l'autre au contraire, sur l'établissement de règles que l'on ne peut transgresser. Etablir un protocole d'errance, c'est un peu comme fixer une règle si libre qu'elle se rapprocherait de « suivre son instinct ». Si la règle fixée par le protocole est ainsi ouverte, que cette règle consiste à pratiquer l'errance, alors elle n'est pas transgressée lorsque l'opérateur se déplace au gré de ses impressions. On peut donc concilier protocole et errance sans devoir transgresser le protocole en errant. Par ailleurs, le protocole peut contenir des règles supplémentaires à celle de suivre l'errance, et ces règles peuvent être plus strictes, tant qu'elles ne sont pas transgressées non plus. J'approfondirai plus loin le thème de l'errance<sup>67</sup>.

A l'opposé de la liberté de l'errance, considérons le protocole de l'inventaire, qui permet également à sa manière d'étudier le territoire. L'inventaire, constituant un catalogage de tous les objets sélectionnés, instaure une rigueur qui le fait s'approcher de la liste en images. Les objets d'un inventaire doivent être comparables, photographiés de manière similaire, et le choix des objets qui feront partie de l'inventaire est primordial. Si les inventaires visent souvent à l'exhaustivité, cet idéal est rarement atteignable et presque jamais atteint. Il faut donc opérer une sélection des objets qui feront partie de ce catalogage, de ceux qui auront suffisamment d'intérêt aux yeux de celui qui les sélectionne. Ce choix se base sur des principes énoncés à l'avance, car ils peuvent être radicalement opposés selon le point de vue choisi: on peut considérer que les objets rares et exceptionnels ont le plus d'intérêt, ou au contraire que ce sont les objets les plus communs, banals et fréquents qui doivent être répertoriés car plus représentatifs de l'ensemble. L'inventaire est d'ailleurs utilisé comme protocole autrement que sur des territoires, il peut s'étendre au portrait, aux objets d'un individu ou d'un lieu précis, ou encore à l'Art.

---

<sup>67</sup> sur l'errance, cf. II\_1) b), p.70-74

# II - Les protocoles des œuvres du corpus

L'analyse des trois œuvres sélectionnées du corpus, et plus particulièrement de leur protocole, mettra en avant le lien entre sa construction, sa mise en pratique et la subjectivité de l'auteur. La réalisation d'un protocole se découpe en trois phases: la préparation du projet, c'est-à-dire la définition des règles qui composeront le protocole, puis la réalisation même des images, soit l'application des règles préétablies, et enfin la restitution des images, leur présentation au public. Ces trois phases sont clairement distinctes dans le temps, et chacune d'entre elle illustre un aspect de la subjectivité de l'auteur. Dans un premier temps nous verrons donc comment la démarche du protocole accueille une certaine subjectivité, puis dans une seconde partie nous analyserons comment l'auteur applique ce protocole de manière subjectif lors de la réalisation des images. Enfin, dans une troisième partie nous étudierons la phase de restitution du travail réalisé, avec la présentation au public et son accueil.

## **1) La démarche, construction du projet**

- a) L'ancrage dans un parcours personnel
- b) Le protocole du déplacement
- c) Un découpage du territoire

## **2) Les images, matérialisation du projet**

- a) Matériel et technique de prise de vue
- b) Analyse esthétique des images
  - Couleur, teinte et lumière
  - Compositions et angles des photographies
  - L'Homme, une absence au sein du corpus

## **3) La restitution, présentation du projet**

- a) La forme de présentation du travail
- b) Une mise en scène du protocole et du personnage de l'auteur

## **4) Analyse transversale du corpus**

# 1) La démarche, construction du projet

La première phase dans la création du projet en est l'idée. Du travail d'ébauche à la fixation des détails, l'idée du projet constitue une étape essentielle puisque c'est elle qui définit les modalités de la réalisation des images, mais aussi qui donne tout son sens au projet. L'importance de cette phase de conception a été affirmée par les artistes conceptuels, comme Alain Bublex, qui s'en contentent parfois au détriment de la phase de réalisation jugée accessoire et superflue. Chaque choix, chaque concept qui construira le projet sont le fruit d'une réflexion et d'une décision, toutes deux chargées des indices de la personnalité de l'auteur. Ces décisions sont influencées par l'identité de l'auteur, personnelle et artistique. La conception des travaux géo-photographiques étudiés ici consiste essentiellement en un protocole de déplacement dans l'espace, qui permet à l'auteur de se mouvoir entre les zones d'un territoire qu'il a découpé selon des règles qu'il a établies.

## a) L'ancrage dans un parcours personnel

Pour comprendre les raisons qui motivent l'auteur à commencer un projet, il est important d'étudier le contexte dans lequel ce travail fut forgé. Souvent par l'évocation du contexte on se réfère aux événements et milieux sociaux de l'époque, aux mouvements artistiques du moment et autres facteurs extérieurs. Cependant il faut également prendre en compte le contexte personnel dans la vie et l'œuvre de l'auteur, qui est au moins aussi important. Je veux parler ici notamment des origines de l'artiste, de ses travaux antérieurs et de l'ancrage dans une certaine personnalité publique qu'il s'est construite. Si les trois artistes étudiés utilisent le protocole comme procédé, c'est que pour eux la rigueur apportée par celui-ci est une manière de « mettre à distance » le travail de leur subjectivité sur leur œuvre, comme un refus de l'assumer. Et pourtant, une subjectivité et une personnalité percent à travers le protocole même et se ressentent dans leur œuvre.

Parmi les trois auteurs du corpus, le plus prolifique en informations diverses et précises sur ses éléments biographiques est Raymond Depardon. Cette quantité d'informations quant à la vie et à la carrière photographique du photographe peut

être attribué d'une part à la reconnaissance institutionnelle et publique qui l'entoure depuis déjà de nombreuses années, mais également à une volonté qui transparait de sa part de partager avec le grand public son histoire et sa perception du monde. Ce partage et cette ouverture sur son intimité sont si importants qu'on peut parler de construction d'une personnalité publique, et on assiste presque à une forme d'héroïsation du photographe, non sans lien avec le mythe du photo-reporter. Ses travaux et sa vie sont comme « mis en scène », je développerai cette idée plus loin<sup>68</sup>.

Pour Raymond Depardon, le choix d'un projet qui documente la « France des campagnes » est loin d'être anodin. C'est un sujet qu'il a traité plusieurs fois auparavant, et qui lui tient à cœur pour des raisons intimes et subjectives. Comme il le mentionne souvent, Raymond Depardon est né en 1942 dans une famille de paysans en Lozère. Dès ses 12 ans il commence à photographier son entourage avec un appareil 6x6 offert par son frère. Il souligne souvent que son enfance à la ferme l'a marqué<sup>69</sup>, et que pour lui, le plan d'aménagement du territoire qui confisqua les terres de la ferme familiale du Garet fut un bouleversement familial et personnel, dont il ne se remettra jamais vraiment. Avec la construction d'une autoroute sur une partie de ses terres, puis d'une zone industrielle et enfin commerciale sur le reste, son père est dépouillé de son bien et ne peut plus travailler<sup>70</sup>. Ses origines paysannes et la perte des terres familiales seront à l'origine de plusieurs travaux photographiques et cinématographiques de Raymond Depardon, axés sur la paysannerie française. Il réalise trois volets de films dans la série *Profils paysans* (*L'approche*<sup>71</sup> en 2001, *Le quotidien*<sup>72</sup> en 2005 et *La vie moderne* en 2008<sup>73</sup>), dans lesquels il documente la vie d'une famille de paysans;

---

<sup>68</sup> sur la mise en scène, cf. II\_3) b), p.149

<sup>69</sup> Raymond Depardon, série « La ferme du Garet » réalisée dans le cadre de la Mission Photographique de la DATAR, 1984;

Raymond Depardon, *La Ferme du Garet*, Paris, éditions Carré, 1995, réédité par Actes Sud en 2003

<sup>70</sup> catalogue d'exposition *La France de Raymond Depardon*, Paris, Le Seuil, septembre 2010

<sup>71</sup> Raymond Depardon, *Profils paysans: L'approche*, 2001

<sup>72</sup> Raymond Depardon, *Profils paysans: Le quotidien*, 2005

<sup>73</sup> Raymond Depardon, *Profils paysans: La vie moderne*, 2008

ainsi qu'un court-métrage sur la ferme de sa famille en 2004<sup>74</sup>. En photographie, il observe aussi la paysannerie française avec *La Terre des paysans*<sup>75</sup>. La confiscation des terres familiales est vécue pour lui comme un vol qui a tué ses parents, auxquels il doit une revanche: « j'étais en colère contre les grands travaux d'aménagement qui avaient démantelé la ferme de mon père [...] Je n'avais qu'une envie, c'était de régler mes comptes avec ce désastre<sup>76</sup> ». Cette revanche, il la prend en montrant publiquement un monde paysan incompris, qu'il estime que la société refuse de voir pour pouvoir mieux l'abandonner à son sort. Dans un entretien avec Christian Caujolle, il exprimait la difficulté de se confronter à son propre pays, et l'on entend percer dans ses mots le remords et la culpabilité qui le rongent d'avoir quitté *-fui-* la campagne en abandonnant lui aussi ses parents:

*« Et c'est vrai qu'en faisant ce travail, il y a des moments où je me rends compte de tout ce que j'ai fui. Parce que c'est dur de rester, de travailler. D'ailleurs je rentre chez moi tous les quinze jours, je ne tiens pas plus longtemps. Non pas parce que les gens ne sont pas sympathiques, ni que les paysages ne sont pas beaux ou intéressants. Non, parce que c'est dur. C'est peut-être plus dur qu'à l'étranger : une fois je suis resté huit mois au Tchad. Je suis parfaitement capable de rester des mois et des mois à l'étranger, mais en France, ça me saisit comme ça : un café, un tabac par temps gris, un jour de pluie à Montbard, c'est dur.<sup>77</sup> »*

---

<sup>74</sup> Raymond Depardon, Claudine Nougaret, *Quoi de neuf au Garet?*, 2004

<sup>75</sup> Raymond Depardon, *La Terre des paysans*, Seuil, 2008; réédition augmentée sous le titre : *Paysans*, coll. « Points », Le Seuil, Paris, 2009

<sup>76</sup> catalogue *La France de Raymond Depardon*, Paris, Le Seuil, septembre 2010

<sup>77</sup> Raymond Depardon, *L'Être photographe – Entretien avec Christian Caujolle*, Éditions de l'Aube, 2007



Fig. 2.1: Raymond Depardon, *Villefranche-sur-Saône*, de la série « La ferme du Garet » réalisée dans le cadre de la Mission Photographique de la DATAR, 1984

Ainsi derrière un travail qui semble à première vue décrire la France d'aujourd'hui, c'est en réalité son regret d'avoir quitté la campagne de son enfance que Depardon raconte, et sa réponse à l'administration qui a confisqué les terres de sa famille. *La France de Depardon* est un récit personnel, subjectif et intime, non seulement le portrait de son pays tel qu'il le perçoit, mais aussi une introspection et une manière de renouer avec une partie de lui-même qui l'a tourmenté toute sa vie, comme une *projet-thérapie*.

Cette guérison par la photographie est double. Pour Depardon, il s'agit aussi de s'éloigner toujours plus du reportage qu'il a longtemps pratiqué, puisque dès ses 16 ans il commence une carrière de reporter à l'agence Dalmas, puis à l'agence Gamma avant d'intégrer la coopérative Magnum. Le fait d'avoir parcouru le monde pour photographier à toute vitesse des lieux qu'il ne connaît pas est, tout autant que ses origines paysannes, un facteur important dans la construction du travail de

l'auteur. Cette rapidité poussée à l'extrême, le pousse à revenir à une photographie et un cinéma opposés au journalisme, avec une pratique plus lente, plus posée, dans le milieu qui l'a vu grandir, loin des grands événements du monde et plus près de la banalité quotidienne et du non-événement. Il offre un dernier hommage à la profession dans le film *Reporters*<sup>78</sup>, où il filme en cinéma direct le travail des photographes de l'agence Gamma. Il formule la bascule qu'il a vécue du reportage vers le documentaire dans *Notes*<sup>79</sup>. On devine un certain épuisement de documenter le monde et parfois ses horreurs, phénomène récurrent parmi les photographes qui se sont notamment confrontés aux conflits violents et qui peut aller jusqu'à l'effondrement psychologique. Dans le film *Journal de France*, qu'il a co-réalisé avec Claudine Nougaret pendant les six années de production des images pour *La France*, et dans lequel il explique et montre les coulisses du projet, il traduit sa nécessité de revenir au calme, à l'apaisement, par un « besoin de silence après toutes ces années à écouter les autres<sup>80</sup> », exprimant un besoin profond de se recentrer sur soi-même. Le travail *La France*, réalisé vers la fin de sa carrière, est donc pour l'auteur l'occasion de rompre totalement avec une pratique qui a épuisé ses ressources psychologiques et de prendre le temps de s'écouter.



Fig. 2.2: double page extraite de Raymond Depardon, *Notes*, Paris, Arfuyen X, 1979

<sup>78</sup> Raymond Depardon, *Reporters*, 1981, 102min

<sup>79</sup> Raymond Depardon, *Notes*, Paris, Arfuyen X, 1979

<sup>80</sup> Raymond Depardon, Claudine Nougaret, *Journal de France*, 2011, 100min

Le fait que *La France* soit un travail produit par Raymond Depardon à un âge avancé, postérieurement à de très nombreux autres travaux, permet aussi une certaine contextualisation du travail par le spectateur en fonction de ce qu'il connaît préalablement de l'auteur, c'est-à-dire du personnage public. Au fil de sa carrière, Depardon a construit et véhiculé l'image d'un homme sensible, rêveur, poète... et ce notamment à travers le lien fort qu'il établit entre le texte et la photographie dans plusieurs de ses ouvrages<sup>81</sup>. Il associe souvent ses images avec des textes qui portent sur des réflexions intimes, sur sa place dans le monde et dans le temps, sur son travail, sur son rapport aux gens, sur l'amour... Ces écrits peuvent être qualifiés de « "photographologie", c'est-à-dire un discours portant à la fois sur le photographe en tant que sujet, sur le sujet photographié et, en dernier lieu, sur la photographie considérée comme un champ épistémologique autonome<sup>82</sup> ». Ces textes qui accompagnent les images permettent au lecteur de comprendre l'état d'esprit et même une part de la personnalité du photographe, il lui semble entrer un peu dans son intimité d'homme. On est alors bien loin d'un rapport froid et impersonnel qui caractérise notamment le travail de beaucoup de reporters, estimant que l'événement documenté est plus important qu'eux-mêmes, et fournissant donc le moins d'informations possibles sur eux. Les textes de Depardon, que ce soit celui qui introduit l'ouvrage de *La France de Depardon*<sup>83</sup> ou tous les textes publiés antérieurement, permettent au lecteur qui connaît déjà son œuvre d'aborder les images en ayant en tête les écrits de la personne qui les a réalisées. Par exemple, le lecteur qui observera l'image d'une ferme photographiée par Depardon tout en connaissant ses origines et les textes qu'il a écrits sur la perte de son monde paysan, comprendra la charge émotionnelle qui est peut être attachée à cette image par le photographe. Ainsi, l'identité publique que Raymond Depardon s'est construite avec ses publications antérieures constitue un biais pour les lecteurs abordant ce nouveau travail sur la France. Bien que le travail de *La France* en soi ne soit pas accompagné de texte explicitant la subjectivité de

---

<sup>81</sup> Raymond Depardon, *Notes*, Paris, Arfuyen X, 1979; *Voyages*, Paris, Hazan, 1998; *Errance*, Seuil, Paris, 2000; *L'Être photographe – Entretiens avec Christian Caujolle*, Éditions de l'Aube, 2007

<sup>82</sup> Panayotis Papadimitropoulos, « Le "sujet" Depardon, les résonances philosophiques de son œuvre », *Marges*, Vincennes, Presses universitaires de Vincennes, 2004

<sup>83</sup> catalogue *La France de Raymond Depardon* (préambule), Paris, Le Seuil, septembre 2010

l'auteur, le spectateur déporte la subjectivité fortement assumée par l'auteur dans ses travaux antérieurs, notamment ceux accompagnés d'écrits, sur cette nouvelle production.

Ainsi, *La France de Raymond Depardon* est pour l'auteur un travail profondément subjectif et intime, qui lui permet de traiter des questionnements et des angoisses personnelles issues de son histoire, de ses origines paysannes et de son parcours de photo-reporter. L'ancrage de ce travail dans un ensemble large de travaux réalisés par l'auteur et sa notoriété lui permettent de l'accompagner d'une sensibilité subjective forte, sans nécessité de l'explicitier une nouvelle fois.

Pour Eric Tabuchi, le lien au territoire français est autre, mais il est tout autant conditionné par ses origines dano-japonaises. C'est le fait d'être né de parents étrangers qui l'a mené à se questionner sur l'identité nationale française, et à la comprendre à travers les signes qui révèlent cette identité sur le territoire:

« Ma pratique de la photographie est exclusivement liée aux choses qui composent notre environnement et non aux individus qui l'habitent. Ce choix - qui n'en est pas un - tient certainement au fait d'être né en France de parents étrangers. Il m'a fallu beaucoup de temps pour me rendre compte que, par ma pratique, je tentais de m'approprier des origines, des racines qui n'étaient pas les miennes. Et très probablement, le fait d'évoluer dans cet entre-deux m'a placé à cette distance particulière qui n'est une vision ni de l'extérieur, ni de l'intérieur, qui n'est pas plus celle du spectateur que celle de l'acteur. Cette distance se retrouve je crois dans mes photos. On devine à la fois une extériorité et une intériorité, une objectivité et une sentimentalité, une ambivalence caractéristique de mon travail<sup>84</sup> »

---

<sup>84</sup> Entretien avec Eric Tabuchi, 15 avril 2020 (question 1.2)



Fig. 2.3: Eric Tabuchi, *Atlas des Régions Naturelles*, « Estivareilles, Forez (Auvergne-Rhône-Alpes) », 2020

On comprend bien que la question des racines est primordiale dans son travail, et là encore on sent comme une nécessité intime de comprendre le territoire à travers la photographie, car la compréhension de l'identité de ce territoire permettra la construction de l'identité personnelle. Cette distance particulière dont parle Eric Tabuchi, c'est une distance psychologique avec le territoire, et cette distance se ressent dans les images et dans la distance physique, le recul même pris sur les objets lors des prises de vue. Cette manière pour l'artiste de comprendre le territoire par l'image pour cerner l'identité du pays dans lequel il a grandi se ressentait déjà dans ses travaux précédents<sup>85</sup>. Ainsi l'ARN est le fruit à la fois d'un intérêt pour le territoire dû à des origines étrangères de l'artiste, d'un travail au long cours sur les formes des bâtis et les signes de l'identité d'un territoire, et d'une nécessité de classer ces signes et formes en catégories pour

---

<sup>85</sup> Eric Tabuchi, *Atlas of Forms*, Paris, Poursuite Editions, 2017, URL du site dédié au projet: <http://atlas-of-forms.net>

déchiffrer et décrypter ces indices visuels. Ce sentiment d'étrangéité, qui pourrait se décrire comme le fait de se sentir étranger en son pays, de ne pas s'y sentir totalement chez soi de manière acquise, est d'ailleurs commun à Eric Tabuchi et à Raymond Depardon, le premier de par ses origines étrangères, le deuxième en raison du temps passé loin de chez lui. Ce sentiment des auteurs de décalage avec leur pays produit un autre phénomène, celui d' « estrangement<sup>86</sup> », qui pourrait être traduit en français par « étrangéisation » et qui consiste à transformer la perception du banal en extraordinaire. Pour Raphaële Bertho, il s'agit là d'une « façon de “défamiliariser” ces paysages et architectures ordinaires, de les mettre à distance par l'opération de prise de vue et d'exposition qui permet ainsi de les reconsidérer dans leurs spécificités<sup>87</sup> ». Ainsi le sentiment d'étrangéité qui habite Eric Tabuchi et Raymond Depardon se transmet à travers leurs images au spectateur, qui n'y reconnaît plus les paysages qu'il côtoie pourtant au quotidien tant ils sont photographiés avec un regard distant. La subjectivité des auteurs et leur difficulté à ressentir leur propre appartenance au pays produit donc un effet de déstabilisation du spectateur par rapport aux objets qui composent un territoire qu'il pensait connaître, et qu'il redécouvre avec un nouveau regard: le regard de l'étranger. La subjectivité du sentiment d'étrangéité est donc essentielle puisque qu'elle est ressentie par le spectateur à travers les images.

Né en 1961 à Lyon, Alain Bublex vit et travaille aux alentours de Paris. Il étudie aux Beaux-Arts de Mâcon avant de travailler en tant que designer industriel chez Renault, où il commence, avec un collègue, un travail de documentation sur une ville qu'ils ont imaginée<sup>88</sup>, rassemblant et créant cartes et documents historiques prouvant l'existence de l'histoire de cette ville potentielle. Dès ce premier travail, l'artiste confronte fiction et réalité, et explore l'urbanisme et le territoire. L'ensemble de son travail est résolument ancré dans le mouvement conceptuel, consistant à créer des concepts et des projets avant tout: « Je ne

---

<sup>86</sup> Siegfried Kracauer, *Sur le seuil du temps. Essais sur la photographie*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2014, pp. 66-67

<sup>87</sup> Raphaële Bertho, « L'Atlas des Régions Naturelles, un manifeste photoconceptuel de la périphérie ordinaire », *Les Cahiers de la recherche architecturale urbaine et paysagère* numéro 5, Ministère de la Culture, 2019

<sup>88</sup> Alain Bublex, *Glooscap*, exposition à la Maison Européenne de la Photographie, Paris 2001

produis ni dessins, ni photographies, vidéos ou installations mais des projets. Les objets que je produis sont des conséquences<sup>89</sup> ».

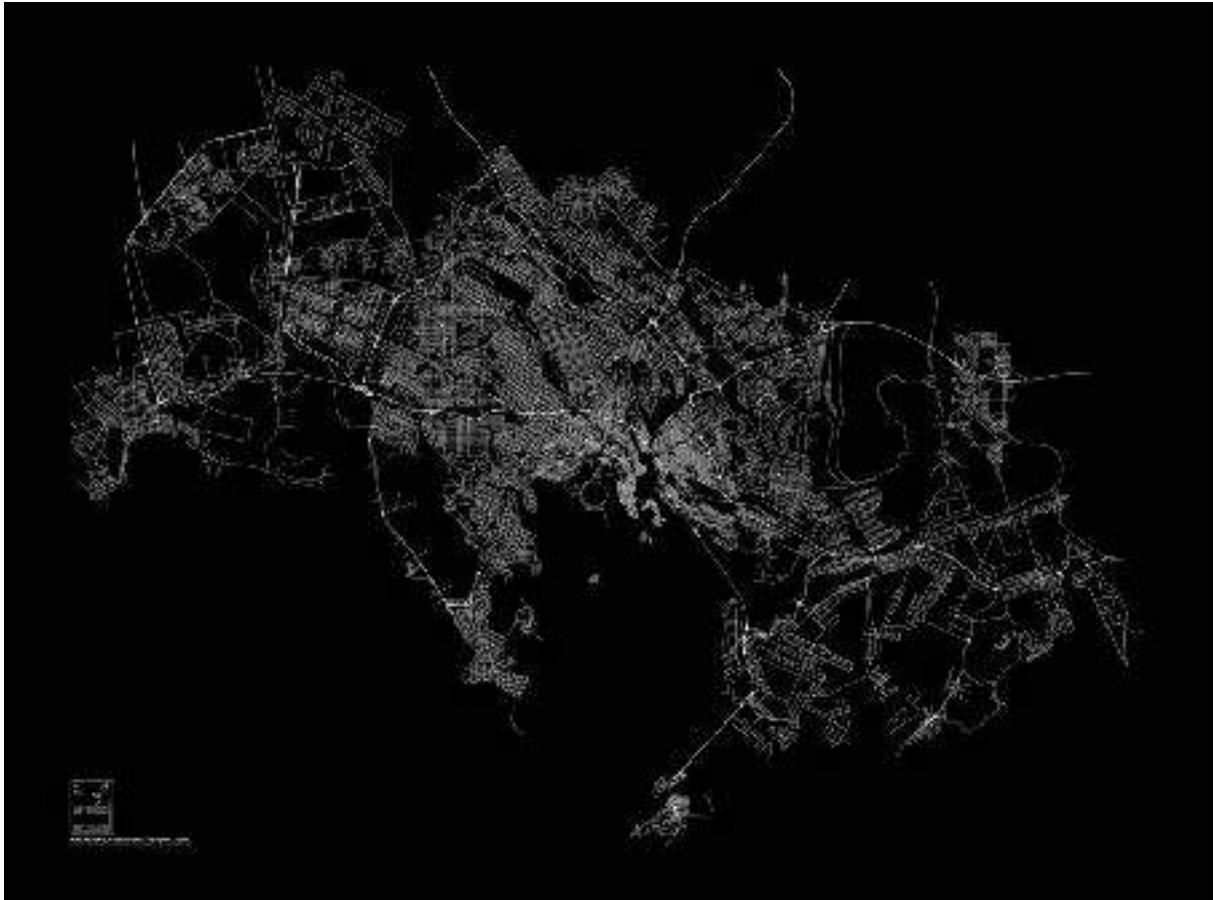


Fig. 2.4: Alain Bublex, *Glooscap*, « Carte générale de la ville de Glooscap-koluscap », 2006

Ses *Impressions de France* s'inscrivent dans une série de trois travaux rassemblés sous le nom de *Contributions*. La *Contribution#2*, réalisée à l'occasion de l'exposition *Paris-Delhi-Bombay*<sup>90</sup> du centre Pompidou en 2011, s'intitule *Delhi Cold Storage, notes et hypothèses (de travail)*<sup>91</sup> et constitue un laboratoire de formes et images tirées de photographies qu'il a prises dans l'espace public de New Delhi. La *Contribution#3* qui suit se rapproche plus du travail protocolaire sur

---

<sup>89</sup> Alain Bublex dans une conférence sur France Culture plus, avec Bastien Gallet et Emmanuelle de L'Ecotais, 2015

<sup>90</sup> Alain Bublex, *Paris-Delhi-Bombay*, exposition au centre Georges Pompidou, mai à septembre 2011

<sup>91</sup> Alain Bublex, série *Contribution#2: Delhi Cold Storage, notes et hypothèses (de travail)*, 2011. [en ligne] URL: [http://alainbublex.fr/fr/c2\\_delhi\\_cold\\_storage](http://alainbublex.fr/fr/c2_delhi_cold_storage)

la France. Présentée à la Galerie GP&N Vallois en 2011, *Contribution#3 Paris, aire métropolitaine*<sup>92</sup> est une série photographique qui s'articule autour d'un protocole de prise de vue qui repose sur les transports en commun. Il prend systématiquement une photographie aux abords de chaque station de métro de la capitale, sans critère esthétique, pittoresque ou exemplaire, en acceptant le paysage urbain tel qu'il se présente: « Il ne s'agissait pas d'enjoliver la réalité, mais de l'aborder avec bonne humeur, avec une attention curieuse plutôt qu'avec une observation de jugement<sup>93</sup> ». Les images du Grand Paris sont accompagnées de plans de métro, de tickets, de plans des zones de tarification etc. On retrouve donc dans ce travail plusieurs éléments qui seront repris dans la dernière *Contribution*, qu'il réalise un an plus tard, dans le cadre d'une résidence à la Maison de la Recherche en Sciences Humaines de l'Université de Caen: *Contribution#1 Impressions de France*<sup>94</sup>. Le protocole de prise de vue systématique sur une série de lieux fixés à l'avance, la présence de cartes et de documents informatifs sur la zone couverte, sont repris. Finalement, *Impressions de France* est plus que la continuité de *Paris, aire métropolitaine*, ç'en est même le prolongement et la quasi-répétition à une plus grande échelle. Bien sûr, le changement de terrain traité modifie du tout au tout le résultat du travail, son sens et son sujet, mais les traitements sont proches.

---

<sup>92</sup> Alain Bublex, série *Contribution#3 Paris, aire métropolitaine*, 2012. [en ligne] URL: [http://alainbublex.fr/fr/C3\\_grand\\_paris](http://alainbublex.fr/fr/C3_grand_paris)

<sup>93</sup> Alain Bublex in *Journal de Arts*, novembre 2011

<sup>94</sup> Alain Bublex, série *Contribution#1 Impressions de France*, 2012.[en ligne] URL: [http://alainbublex.fr/fr/C1\\_impression\\_france](http://alainbublex.fr/fr/C1_impression_france)

## b) Le protocole du déplacement

Dans les trois travaux qui composent le corpus étudié, les auteurs se sont déplacés en France pour en photographier différents lieux. Ce déplacement, qui prend place sur des durées relativement longues, est propre aux projets qui décrivent de grands territoires, et il est l'un des points essentiels du protocole. Lorsqu'il rejoint les lieux qu'il souhaite photographier, le photographe accepte un certain dépaysement en s'éloignant de ses repères habituels.



Fig. 2.5: Félix Teynard, *Basse-Nubie (Egypte), Carrefour et habitation particulière*, 1851-1852

Cette démarche du voyage, étudiée par Danièle Méaux dans *Voyages de photographes*<sup>95</sup>, est un processus utilisé par de nombreux photographes depuis la

---

<sup>95</sup> Danièle Méaux, *Voyages de photographes*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2009

naissance du médium et qui permet notamment une attention particulière au réel, qu'elle nomme « boire le monde ». Suzanne Paquet décrit les débuts de la photographie de voyage et les situe à l'époque de l'essor du voyage en train: « Voyageant de concert avec les transports rapides mis au point au XIX<sup>e</sup> siècle, la photographie fut l'un des instruments de connaissance du monde par lequel un ailleurs pouvait être montré ici, et inversement<sup>96</sup> ». Elle lie cette notion de preuve photographique de l'ailleurs au « ça a été » barthesien:

« Le *paysage* peu à peu se détache de la seule expression artistique et entre dans les pratiques populaires. Mais cela ne veut pas dire que la photographie deviendra un art du paysage; elle est par trop banale pour prendre la relève d'un genre pictural. Elle se constitue plutôt, généralement, en gage d'un déplacement, un "j'y ai été" (un "j'étais là") remplaçant, en lui ajoutant la dimension de mobilité, le "ça a été" proposé par Roland Barthes<sup>97</sup> »

Ainsi voyage et photographie sont fortement liés, et ce lien se conserve et se traduit aujourd'hui par une très grande abondance de photographies de voyage partagées notamment sur des réseaux sociaux, que ce soit par des touristes amateurs ou par des photographes qui vivent du partage de leurs images exotiques. Le voyage au sein de la France pratiqué par les auteurs du corpus s'inscrit par ailleurs dans une politique de relocalisation du tourisme en France et une revalorisation des régions françaises.

---

<sup>96</sup> Suzanne Paquet, « Ubiquités, De la photographie au post-photographique », in Suzanne Paquet (dir.), *Errances photographiques, mobilité et intermédialité*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2014, p.7

<sup>97</sup> Suzanne Paquet, « Ubiquités, De la photographie au post-photographique », in Suzanne Paquet (dir.), *Errances photographiques, mobilité et intermédialité*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2014, p.12



Fig. 2.6: Alain Bublex, *Impressions de France*,  
« Grille Greenwich / 180km, », 2011

Ce voyage à travers la France, il est avant tout imaginé et fantasmé dans les *Impressions de France* d'Alain Bublex. Dans l'énoncé de son protocole, le voyage est prescrit, et pourtant il n'en fera que très peu l'expérience. Avec l'aide de la cartographe Frédérique Loew, il a, grâce à une grille tracée sur le territoire, placé des points précis sur la carte. Ces points, au nombre de 56 et équidistants, font potentiellement chacun l'objet d'une prise de vue dans un rayon de dix kilomètres autour du point. Cette potentialité ne sera réalisée qu'en partie, puisque l'artiste n'appliquera le protocole que pour un petit nombre de points où il réalisera entre 5 et 30 images. Des autres points, non photographiés, il ne reste que l'évocation de ce qu'auraient pu être les images. Ce projet, suivant la *doxa* de l'art conceptuel, s'arrête à la conception du projet, avec l'énoncé d'un protocole rigoureux, mais se limite à cette conception et se passe de sa réalisation matérielle en n'appliquant pas entièrement le protocole. Cependant pour les quelques points qui ont fait l'objet de prises de vue, l'artiste a pratiqué le déplacement, et pour les autres points, il l'a du moins imaginé. Suivant le protocole, le déplacement (qu'il soit actif ou fictif)

s'organise en deux temps: dans un premier temps, à grande échelle, la distribution des 56 points ne laisse pas de marge de liberté pour sélectionner les zones à photographier; dans un second temps, et à une plus petite échelle, les points de vue choisis autour d'un point géographique donné sont libres. Cette double échelle engendre un double déplacement.



Fig. 2.7: Alain Bublex, *Impressions de France*, « Site 03 Saint-Etienne-du-Rouvray », échelles nationale et locale

Lorsqu'il se déplace de manière méthodique d'un point à un autre, Alain Bublex se dirige vers une destination précise, celle du prochain point à photographier. Puis, une fois le point géographique visé atteint, l'auteur arpente le territoire dans un rayon de 10km, cherchant du regard les points de vue qui feront l'objet d'images. Ainsi le placement des points géographiques selon une grille stricte, qui prend une allure de grande scientificité, est prolongé par une déambulation autour de ces points, qui délaisse un peu la rigueur pour accepter le regard de l'auteur. Cette démarche pourrait être finalement comparée à celle du géologue à la recherche d'un échantillon (de sol, de pierre par exemple), qui se rend dans une zone précise où il sait qu'il trouvera la matière recherchée, puis une fois sur les lieux, inspecte le sol dans un certain périmètre jusqu'à trouver l'objet recherché. Alain Bublex réalise bien à sa manière une forme d'échantillonnage visuel, s'appuyant sur la rigueur scientifique de la grille qui définit un nombre de

points suffisamment élevé pour former un ensemble significatif dans lequel les particularités sont lissées. L'aspect des zones géographiques photographiées y est traité comme une matière première, une caractéristique physique dont on peut prélever des parties en sélectionnant telle rue ou telle maison qui constituera l'échantillon illustrant toute la zone. Cet échantillonnage s'apparente aux divers protocoles de collecte de l'art contemporain et ancre un peu plus le travail dans le mouvement conceptuel.

Si son protocole se base également sur une forme conceptuelle de collecte et de collection, le travail d'Eric Tabuchi se distingue des *Impressions de France* par une mise en pratique complète de son concept, qui se prolonge donc par une longue période de réalisation. La production des images, commencées en 2017, devrait s'étaler sur une dizaine d'années jusqu'à présenter une sélection de 25 000 images finales. Pour l'*Atlas des Régions Naturelles (ARN)*, l'artiste arpente la France région par région, par expéditions de quelques jours ou semaines à chaque fois, à raison de trois ou quatre jours par région, revenant parfois plusieurs fois sur une même région pour achever les prises de vues. Il voyage en compagnie de sa collaboratrice et compagne, Nelly Monnier, avec qui il organise la logistique et l'ingénierie du projet.



Fig. 2.8: Eric Tabuchi, *Atlas des Régions Naturelles*, « Auzat-la-Combelle-Livradois (Auvergne-Rhône-Alpes) », 2018-2020

Ils font le choix de se déplacer à bord d'une voiture individuelle, et de dormir le plus souvent dans des hôtels de la région. La voiture, plus discrète que le fourgon de Raymond Depardon et surtout plus rassurante, leur permet de ne pas attirer l'attention sur eux plus que la présence d'un étranger dans un lieu inattendu ne le fait déjà. En effet, la camionnette possède aujourd'hui une certaine connotation à la prostitution et au cambriolage, et combinée à l'image « voyeuse et espionne » de l'appareil photographique, peut tendre à inquiéter les habitants, qui s'interrogent sur les intentions du voyageur. Le choix du mode de transport n'est donc pas anodin, il découle du souhait subjectif des auteurs de s'incorporer au mieux dans les lieux qu'ils traverseront, et les images auraient été radicalement différentes si le couple avait préféré se déplacer en fourgonnette (sans parler des modes de transports partagés, qui ne sont pas envisageables pour rejoindre des zones mal reliées, ni du vélo ou de la marche, inimaginable sur de telles distances). Les voyages de l'*ARN* sont réguliers, ils se font au fur et à mesure des financements, mais aussi des saisons et du climat. À l'inverse du tourisme de plaisance, les voyages d'Eric Tabuchi sont guidés non par un climat au beau fixe avec un fort ensoleillement, mais au contraire par des climats au ciel gris, parfois pluvieux voire enneigés. Pour le photographe, le beau temps et le ciel bleu sont à éviter puisqu'ils entravent les prises de vues; je reviendrai plus loin sur cette nécessité d'une lumière neutre, qui conditionne donc les périodes des voyages.

Lorsque j'interroge Eric Tabuchi sur les raisons qui le poussent à documenter le territoire avant toute autre chose, il me répond :

« J'ai toujours aimé rouler. Peut-être est-ce la véritable raison de mon intérêt pour le territoire. Comme dans la problématique de l'œuf et de la poule, je crois qu'au départ je photographiais pour voyager, c'était en quelque sorte un alibi, c'est seulement avec le temps que je me suis mis à voyager pour photographier<sup>98</sup> ».

À la fois photographe qui voyage et voyageur qui photographie, l'artiste ne peut envisager l'un sans l'autre, et toute sa pratique est orientée et définie par le déplacement dans l'espace, la découverte de lieux inconnus: le voyage est l'élément catalyseur qui donne l'énergie et la passion de photographe. Et en effet,

---

<sup>98</sup> Entretien avec Eric Tabuchi, 15 avril 2020

dans tous ses projets, les images réalisées par Eric Tabuchi sont le résultat de voyages. C'est sa passion pour le voyage, voire son obsession, qui est le moteur du projet en le poussant à vivre sur la route. On voit bien là que la raison d'exister de l'ARN découle directement de la subjectivité de son auteur, qui réalise ce travail par passion.



Fig. 2.9: Eric Tabuchi, travail sur les cartes pour l'ARN, source site de l'ARN, URL: <https://atlasrn.fr>

Le voyage de l'ARN, s'il se fait en suivant un certain instinct, ne se passe pas d'un repérage très complet qui a son importance. La découverte du terrain par son exploration physique au fur et à mesure de son arpentage est accompagnée d'une recherche d'informations sur l'histoire des lieux pour en comprendre les enjeux. Ce repérage virtuel, basé sur la connaissance des caractéristiques du terrain, permet d'identifier les bâtiments et paysages représentatifs ou caractéristiques de la région. La dualité entre le territoire vécu/observé et le territoire « intellectualisé » à travers les renseignements collectés est complémentaire et essentielle. Eric Tabuchi explique le besoin de pratiquer les deux formes de repérage:

« Petit à petit s'est dessinée la nécessité de trouver une méthode pour minimiser les oublis, je fais donc de plus en plus de petites recherches

préalables. On peut passer à côté des choses. Avant je photographiais juste à la vue : tout ce qui dépassait je le photographiais. [...] C'est un compromis compliqué que d'avoir une perception globale tout en conservant l'immédiateté, la découverte ! Je crois que c'est des choses qu'il faut conserver, l'énergie qu'il faut pour mener à bien ce projet. Il faut qu'il y ait une dose d'excitation et de découverte<sup>99</sup> »

Le repérage virtuel par la recherche d'informations est nécessaire car il apporte de la rigueur, permettant à l'artiste de prendre en compte des particularités de la région et donc d'en dresser un portrait qui soit représentatif. Cependant, cette forme de repérage ne peut se soustraire entièrement à la découverte « surprise » de lieux inattendus, puisque comme développé précédemment c'est là le moteur de la création. Eric Tabuchi fait donc le choix -qui n'en est pas vraiment un- d'accepter un peu de sa subjectivité plutôt que de se limiter à des critères « objectifs » afin de nourrir sa passion du voyage-découverte, sans laquelle le projet n'aboutirait pas par manque d'énergie.

Selon Jordi Ballesta<sup>100</sup>, la phase de repérage a un rôle plus important dans un travail qu'une simple recherche de lieux. C'est aussi un conditionnement, une entrée dans un état d'esprit et un apprivoisement des lieux. Le repérage est primordial puisqu'il peut modifier profondément la relation du photographe au paysage qu'il s'apprête à photographier. Dans le cas de l'*ARN*, cette importance est amplifiée, car le repérage d'Eric Tabuchi et de Nelly Monnier comprend une phase de collecte de renseignements historiques et culturels sur les lieux, et ces connaissances apportent un biais sur le regard qu'ils portent sur le paysage. Ce repérage virtuel est la conséquence d'une recherche d'objectivité, puisqu'il apporte des connaissances objectives en données sur le territoire. Et pourtant il en résulte paradoxalement une certaine forme de subjectivité, puisque en fonction de la nature des informations trouvées, du moyen de les trouver, de les trier et de les prendre en

---

<sup>99</sup> Antoine Seguin, « Atlas des Régions Naturelles. Entretien avec Eric tabuchi et Nelly Monnier », revue *Exercice, Miscellanées*, 0 | 2018, [en ligne], mis en ligne en mars 2018. URL: <https://exercice.co/Atlas-des-regions-naturelles-entretien>

<sup>100</sup> Jordi Ballesta, « Le projet photographique, lors du repérage », in Danièle Méaux (dir.), *Protocole et photographie contemporaine*, Saint-Etienne, publications de l'université de Saint-Etienne, 2013

compte, la perception du territoire qu'ils découvrent est modifiée de différentes manières. La connaissance du territoire étoffée de renseignements et de données objectives agit comme un filtre sur le regard et altère leur sensibilité face aux objets qui composent le paysage.

Pour Raymond Depardon, le repérage se fait plutôt de manière visuelle que par la collecte d'informations. Dans le film *Journal de France*<sup>101</sup>, il explique qu'au crépuscule, lorsque la luminosité est trop faible pour photographier, il se met à chercher un lieu où se garer pour dormir, et qu'en même temps il observe attentivement les environs en quête de points de vue et de lieux sur lesquels revenir le lendemain pour les photographier. Ce type de repérage, qui intellectualise moins le territoire et s'en remet plus à l'affect et au hasard, est cohérent avec la démarche de Depardon, qui ne recherche pas une description stricte du territoire et ne se soucie donc pas de « minimiser les oublis<sup>102</sup> » qui inquiètent Eric Tabuchi.

Dans *La France*, Raymond Depardon prend la route pour voyager pendant 6 ans et 70 000 kilomètres à travers le pays à bord d'une camionnette aménagée qui lui sert de lit et de laboratoire. Au volant de sa caravane, il roule parfois plusieurs semaines d'affilée, souvent seul ou en compagnie de sa femme et coopératrice ingénieure du son Claudine Nougaret. Depuis la route, il observe les paysages, les villages qu'il traverse, et s'arrête lorsqu'un élément visuel retient son attention. Ce déplacement, c'est d'abord un voyage:

« Si je pars du voyage, c'est bien pour avancer vers la présence de l'homme qui, par son intervention au fur et à mesure de l'histoire, a modifié le territoire.

En ce début de troisième millénaire, c'est un état des lieux, une bonne occasion "d'arrêter" des photographies.<sup>103</sup> »

---

<sup>101</sup> Raymond Depardon, Claudine Nougaret, *Journal de France*, 2011, 100min

<sup>102</sup> Antoine Seguin, « Atlas des Régions Naturelles. Entretien avec Eric tabuchi et Nelly Monnier », revue *Exercice, Miscellanées*, 0 | 2018, [en ligne], mis en ligne en mars 2018. URL: <https://exercice.co/Atlas-des-regions-naturelles-entretien>

<sup>103</sup> catalogue *La France de Raymond Depardon* (préambule), Paris, Le Seuil, septembre 2010

Raymond Depardon est un habitué des voyages, depuis ses débuts dans le photo-journalisme il parcourt les quatre coins du monde. De 1960 à 1979, il pratique le reportage photographique pour l'agence Dalmas puis Gamma. Depuis ses débuts donc, sa photographie est synonyme de voyage, et c'est un élément essentiel dans sa pratique. Après les années reportage, il intègre la coopérative Magnum et « ralentit » sa pratique en s'intéressant à des sujets de fond et non plus d'actualité. Dans l'ouvrage *Notes*, il associe des images de reportage à des textes, écrits sous la forme d'un journal, qui illustre la bascule qu'il vécut entre le photo-journalisme et une photographie d'auteur. Il y évoque un retour à la ferme de son enfance, et plus généralement un retour à son milieu, qu'il nomme « sa caste<sup>104</sup> ». Parmi quelques ouvrages photo-textuels riches en réflexions intimes et sur sa pratique photographique, *Errance* paraît en 2000. Depardon y développe son vécu des voyages photographiques, et l'effet de ce qu'il nomme son « errance ». Selon lui, « l'errance, terme à la fois explicite et vague, est d'ordinaire associé au mouvement, et singulièrement à la marche, à l'idée d'égarement, à la perte de soi-même<sup>105</sup> ». D'une part, l'idée d'égarement se rapporte à une perte des repères, à un renouvellement de l'environnement qui permet de s'ouvrir à la découverte et à une curiosité pour le monde. Je reviendrai plus loin sur l'idée de « perte de soi-même ». Le numéro 10 du journal *Equinoxes*<sup>106</sup> (automne/hiver 2008), consacré au thème de l'errance, proposait aux contributeurs de développer les différentes formes que peuvent prendre ce concept. Les autrices de l'éditorial Allison Fong et Maria Moreno y soulignent une tendance culturelle (fortement liée à la littérature) à comparer les personnages errants avec « les nomades, les vagabonds, les exilés, les chevaliers, toute sorte de "voyageur à vie" effectuant un mouvement corporel, une traversée perpétuelle de l'espace géographique ». L'errance est donc un état qui s'étire dans la durée, une condition qui dépasse le simple itinéraire. En effet, contrairement à l'itinéraire, qui relie deux points géographiques précis, donc qui est circonscrit dans le temps (il commence au départ du point A et s'achève à l'arrivée

---

<sup>104</sup> Raymond Depardon, *Notes*, Paris, ArfuyenX, 1979

<sup>105</sup> Raymond Depardon, *Errance*, Seuil, Paris, 2000

<sup>106</sup> *Equinoxes* est un journal numérique publié par les diplômés du département d'études francophones de la Brown University depuis 1993, consacré aux échanges entre diplômés d'études francophones, comprenant des articles, entretiens et commentaires sur un sujet proposé pour chaque parution.

au point B), l'errance n'a pas de début ou de fin. Elle est un chemin parcouru, l'errant ne sait pas toujours d'où il est parti, donc à quel moment a commencé son errance, et moins encore où il va et quand elle finira. Il se déplace sans but fixé à l'avance, ou en suivant des buts sur un court terme comparé à la durée de l'errance, qui sont plutôt des étapes intermédiaires dans son long voyage sans fin. Cette indétermination d'espace et de temps produit un déplacement sinueux et plein d'incertitude pour l'errant « qui se déplace en zig-zag, par méandres ; qui tourne en rond, suit des détours ; qui trace les courbes d'une marche en spirale. A la fois étranger et autochtone, l'errant se perd dans des rues urbaines, familières ; il parcourt de vastes terrains, habite l'océan <sup>107</sup>». On entend bien là l'admiration pour la grande liberté et l'affranchissement de l'errant, qui se déplace sans contraintes, mais aussi une sorte de hantise liée à cet état sans repères, comme une expérience qui peut être subie et teintée de souffrance.

Mais surtout, l'errance, au-delà du mouvement corporel, incarne un mouvement mental et psychologique, souvent lié à une recherche de l'identité et du soi profond. En littérature et notamment dans le romantisme, l'errance spirituelle est un motif récurrent, où le personnage plonge en soi-même pour y déchiffrer son identité grâce à des indices trouvés dans le passé, le présent et le futur: « Pensées, rêverie, enquête intérieure, questionnement narratif : l'errance intellectuelle, morale, c'est ce qui nous permet de nous soustraire aux ennuis journaliers, d'accéder à l'inconnu et l'interdit, de dépasser les limites, de transgresser les bornes. Errer dans son esprit, errer dans son âme, errer sur la page.<sup>108</sup> » Il n'est pas étonnant qu'un même terme se rapporte à un mouvement physique et mental lorsqu'on observe les similitudes dans le cheminement: l'errance mentale a la même indétermination de but, les mêmes détours sinueux que l'errance corporelle. Elles ont également en commun une recherche et un cheminement qui passe par l'essai et l'erreur, comme l'indique l'étymologie commune *erreur/errance*. Errer, c'est parfois se tromper, creuser du côté de l'erreur et l'accepter, « fautif, en défaut, ce mouvement écarte du droit chemin , se trompe en cours de réalisation, ignore les règles du jeu. L'errance met en question ce qui est communément reçu comme

---

<sup>107</sup> Allison Fong et Maria Moreno, éditorial in *Equinoxes*, Issue 10, *L'errance*, Automne/Hiver 2007-2008

<sup>108</sup> *ibid.*

étant d'une valeur absolue, d'une portée universelle : le droit, la vérité, la distinction entre le bien et le mal<sup>109</sup> ». Cette aventure de l'esprit en quête de l'identité et du bonheur, Raymond Depardon l'accepte et la revendique:

« L'errance n'est ni le voyage ni la promenade mais cette expérience du monde qui renvoie à une question essentielle : qu'est-ce que je fais là? Pourquoi ici plutôt qu'ailleurs? Comment vivre le plus longtemps possible dans le présent, c'est-à-dire être heureux? Comment se regarder, s'accepter? Qu'est-ce que je suis, qu'est-ce que je vaudrais, quel est mon regard?<sup>110</sup> »

Son errance mentale est pour lui une forme d'ancrage dans la réalité, dans l'espace et le temps présent. Cette problématique est pour lui très importante, et ce sentiment de ne pas réussir à se sentir exister au présent se ressent à travers ses images, ce qui a fait que son travail a souvent été qualifié de nostalgique:

« L'aventure de l'errance m'a permis de vivre dans le présent, d'être assez bien dans le présent. J'ai un problème avec le présent. Je pense beaucoup au passé, je suis obsédé par le passé, des amours mal partagés, des regrets, des échecs, des plaisirs et des joies qui me reviennent tout au long de mes voyages. Et en même temps, je fantasme, je me projette dans le futur<sup>111</sup> »

Si l'errance physique et mentale peuvent être vécues indépendamment (c'est-à-dire que l'esprit peut errer dans un corps statique, et vice versa), elles sont souvent liées, et c'est le cas pour Depardon, pour qui le mouvement corporel est un moyen d'atteindre l'état psychique de l'errance, une aventure qui permet à l'esprit de lâcher prise pour plonger en soi et traiter les questionnements internes qui lui importent.

Ainsi le procédé de l'errance employé par Depardon dans *La France* est loin d'être anodin, il est basé sur une nécessité intime et prolonge une expérience

---

<sup>109</sup> *ibid.*

<sup>110</sup> Raymond Depardon, *Errance*, Seuil, Paris, 2000

<sup>111</sup> *ibid.*

personnelle qui a commencé de nombreuses années en arrière. Ce choix du déplacement errant est bien issu principalement d'une subjectivité prépondérante de l'auteur, avant même de répondre à des contraintes liées à l'étude photographique du territoire.

S'il utilise régulièrement le terme d'errance pour parler de ses déplacements pour l'*ARN*, Eric Tabuchi en souligne les limites pour décrire son travail:

« Errance est un mot fort, trop peut-être et dont la coloration renvoie à quelque chose de morbide. Même s'il m'arrive de l'employer pour évoquer le fait que nous avançons parfois sans but ni obligation, je serais prudent quant à son emploi. Parler d'itinérance est certainement plus juste ».

Cette perception de l'errance comme un état péjoratif est courante, « l'errance porte une connotation négative et semble à première vue être un acte (de) marginal, nous entraînant loin du but visé, nous éloignant de la réalité [...] l'errance est *autre* – méconnue, méprisée, sans valeur, incompréhensible<sup>112</sup> ». Cette *morbidité* à laquelle Eric Tabuchi ne s'identifie pas peut être rapportée à un état de nostalgie, une certaine romantisation de la mélancolie et de la tristesse. Comme le souligne Olivier Schefer<sup>113</sup>, le zombie, figure de l'errance morbide par excellence, incarne bien l'éternité d'une déambulation hantée et perdue, qui cherche toujours à résoudre les questionnements personnels, et est une amplification de l'aspect négatif de l'errance. D'autre part, les déplacements d'Eric Tabuchi sont cadrés par des règles de son protocole qui ne permettent pas la liberté de mouvement totale qui caractérise l'errance. Entre autres, le fait d'être contenu dans une « région naturelle » donnée circonscrit le territoire de chaque itinérance, ce qui ne permet pas de suivre uniquement des intuitions. De plus, et bien qu'ils restent ouverts la plupart du temps à la découverte « surprise » de lieux qui feront l'objet d'une prise de vue sur leur chemin, les voyageurs de l'*ARN* cherchent régulièrement à rejoindre un lieu qu'ils ont localisé au préalable. Par des repérages (physiques ou virtuels), par le dialogue avec des habitants, par des informations lues sur la région, ils connaissent la localisation de bâtiments qui les intéressent et les attirent, et s'y

---

<sup>112</sup> Allison Fong et Maria Moreno, éditorial in *Equinoxes*, *op. cit.*

<sup>113</sup> Olivier Schefer, *Figures de l'errance & de l'exil. Cinéma, art & anthropologie*, Pertuis : Rouge profond, coll. « Débords », 2013

rendent: il ne s'agit plus là d'une errance totale, mais d'un trajet dirigé vers un but précis.

### c) Un découpage du territoire

De la liberté et des aléas de l'errance de Depardon jusqu'à la grille géométrique de Bublex, les auteurs du corpus ont découpé le territoire français pour le représenter partiellement ou entièrement. Ces découpages, qui sont des sous-divisions du territoire, permettent de le fragmenter en portions de dimensions qui les rendent abordables au projet photographique. C'est la somme de ces portions, appréhendées une à une, qui leur permettra d'obtenir une vision plus globale de la France, ou de « leur » France, celle qu'ils souhaitent illustrer. Ces découpages du territoire sont révélateurs d'une manière personnelle de considérer l'espace français et son (ou ses) identité(s).



Fig. 2.10: Frédérique Loew-Turbout, Alain Bublex, *Impressions de France*, « 56 sites Grille Greenwich / 180km », Université de Caen

Alain Bublex utilise pour ses *Impressions de France* un motif de grille, dont l'intersection avec le territoire détermine les points de vue. Pour définir les

caractéristiques de cette grille, il fait appel à une géographe, Françoise Loewe, qui détermine l'écartement des lignes de la grille, son inclinaison, son point de départ. La grille qui sera utilisée pour le projet part donc de Greenwich, suffisamment proche de la France pour apparaître sur la carte et ayant pour les géographes une importance essentielle. En effet, c'est sur la ville de Greenwich (Angleterre) qu'a été fixé le méridien de référence international de longitude, servant notamment d'origine pour les systèmes de géolocalisation GPS, les cartes maritimes et aériennes. Pourtant le choix de ce point garde une certaine relativité, puisque les méridiens sont définis de manière arbitraire et ont varié dans le passé, contrairement aux parallèles qui sont déterminés par l'axe de rotation de la Terre. Pour autant, Greenwich n'en reste pas moins une référence internationale utilisée par les géographes, référence connue par une majorité de gens en dehors de la profession. Ce choix ancre donc le projet dans la culture géographique, et participe à l'aspect de scientificité de la grille. L'écartement de la grille et son inclinaison sont définis par des essais successifs, en en modifiant les paramètres jusqu'à obtenir une grille « à mi-chemin entre la région et le département<sup>114</sup> », non inclinée (aux lignes horizontales et aux colonnes verticales). Selon Bastien Gallet dans son texte qui accompagne les *Impressions de France*, la grille est « ajustée<sup>115</sup> », terme qui sous-entend qu'il y aurait une grille *exacte*, ou *parfaite*, comme si la grille correspondrait alors à un idéal fixé. Mais à quoi est-elle ajustée, et selon qui? Pas aux entités administratives du moins, puisqu'elle est justement entre la région et le département, qui sont eux concrètement définis. L'*ajustement* serait-il l'aspect de la grille dans lequel elle présente des points qui semblent représentatifs de la France à l'artiste? Il n'est pas beaucoup plus difficile avec une grille qu'avec des points libres de placer les points là où l'on souhaite qu'ils soient situés. Malgré le discours de scientificité développé autour de la grille et l'appel à une géographe, on sent une grande part d'arbitraire dans la définition de cette grille. Ce sentiment peut être correct, ou peut être le résultat d'un manque d'informations sur la conception de la grille: si il y existe des raisons scientifiques aux choix de l'écartement et de l'inclinaison de la grille, elle ne sont pas explicitées. Lorsque je l'interroge sur la

---

<sup>114</sup> Bastien Gallet dans Alain Bublex, *Impressions de France*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2013

<sup>115</sup> *ibid.*

conception de cette grille, Alain Bublex se distancie de ces choix, qu'il affirme avoir délégués et suivis à la lettre. La grille a été établie par la géographe « pour des raisons qui lui appartiennent (ou qui appartiennent à sa discipline)<sup>116</sup> » et il ne les a pas remis en question, prenant son travail « comme directive<sup>117</sup> » pour le sien. Le lecteur, et peut-être même également l'auteur du travail, ne sont pas informés des raisons qui justifient ces choix, probablement car l'artiste ne l'a pas jugé nécessaire. La scientificité de la grille est donc soit passée sous silence, soit feinte. Par ailleurs, si l'on observe les points d'intersection et les points centraux de la grille (donc les points de vue), sans en tracer les lignes, on peut imaginer différentes grilles (au moins 3), qui permettraient d'obtenir ces mêmes points. On peut supposer que pour une dizaine de points placés aléatoirement sur la carte, on trouverait toujours une grille aux paramètres tels qu'elle comprenne ces points. Sans justification des paramètres, la grille n'est donc pas gage de scientificité et de rigueur si les paramètres de l'écartement et de l'inclinaison sont placés arbitrairement, puisqu'on pourrait toujours trouver une grille qui passe par un ensemble de points fixés de manière subjective au préalable.

Selon Bastien Gallet, cette grille a une fonction de « capiton », c'est-à-dire que comme les points de capiton d'un matelas tient ses différentes couches ensemble, les points de la grille et les prises de vue qui y correspondent cousent entre elles les différentes couches de cartes, images et visions du pays, lui donnant une certaine homogénéité. Les points, en faisant partie du réseau que constitue la grille, relie donc les lieux individuels qui composent la France, et crée une forme d'unité du pays. Cette unité globale du pays se fait sentir à la fois par ce capiton des couches de cartes qui composent le projet, mais également à travers un jeu d'échelles. La grille, établie pour être *ajustée* à la carte de France dans son ensemble, donc à une échelle peu agrandie, révèle des lieux inattendus lorsqu'on observe de plus près où sont placés les points exactement: « si la grille est ajustée à la grande carte [...] elle ne l'est plus du tout à la petite, celle où commencent à apparaître les détails ignorés par la première. L'arbitraire – et l'aléatoire, la surprise –

---

<sup>116</sup> entretien avec Alain Bublex, 26 avril 2020

<sup>117</sup> *ibid.*

réside dans le changement d'échelle<sup>118</sup> ». Ainsi par exemple, un point qui semblait placé dans une zone très urbanisée sur la grande carte peut se révéler être placé au milieu du seul champ de la région sur la carte à plus petite échelle. Ces deux échelles font passer le regard d'un point en particulier à une vision globale de la localisation de ce point sur la carte de France.

Le découpage du territoire réalisé par Alain Bublex semble être à première vue le plus rationnel possible, et le texte de Bastien Gallet souligne explicitement le désir de ne pas mêler la subjectivité de l'artiste à la conception du projet. Pourtant on voit bien que les choix arbitraires qui ont fait le protocole de Bublex sont nombreux, et que l'arbitraire est rarement un pur hasard, mais plutôt lié à des choix subjectifs. Selon les mots de Gallet, avec ce travail « on ne cherche rien, on ne flâne pas, on organise le hasard d'une série close de prises de vue<sup>119</sup> », et cette notion de *hasard organisé* est finalement paradoxale, l'organisation s'opposant tout à fait au hasard. Les mots de Bastien Gallet laissent croire que le projet prétend à une certaine forme d'objectivité, celle de l'inventaire froid et distant: « il faudrait décrire ces images comme on ferait l'inventaire d'un lieu, froidement méthodiquement ôter ce qui pourrait encore en elle trouver notre empathie<sup>120</sup> »; et pourtant il admet que « le pays ne peut être qu'arbitrairement portraituré<sup>121</sup> »... arbitrairement, ou subjectivement? L'arbitraire pourrait contenir toujours une part de subjectivité, puisque là où les règles s'effacent, le choix personnel du libre arbitre est renforcé. Lorsque j'interroge Bublex sur un usage du protocole qui serait lié à une recherche d'objectivité, il me répond que le protocole est pour lui (entre autres) une manière d'évacuer la subjectivité, mais que pour autant il n'établit pas l'objectivité comme un idéal, qui serait inatteignable puisque « les photographies les moins subjectives ne sont jamais objectives<sup>122</sup> ». Il souhaite plutôt produire « des images qui laissent le

---

<sup>118</sup> Bastien Gallet dans Alain Bublex, *Impressions de France*, *op. cit.*

<sup>119</sup> *ibid.*

<sup>120</sup> *ibid.*

<sup>121</sup> *ibid.*

<sup>122</sup> entretien avec Alain Bublex, 26 avril 2020

plus de possibilités d'interprétations<sup>123</sup> », c'est-à-dire des images qui seraient le moins imprégnées possible de la subjectivité de l'auteur, afin de rester disponible pour accueillir celle de chaque spectateur. En tout cas, on comprend l'impossibilité de la neutralité totale de l'image en terme de subjectivité: elle en est le réceptacle.

Enfin, la dernière étape du protocole abandonne toute prétention d'objectivité, avec une prise de vue qui ne se fait pas précisément à l'endroit du point fixé, mais dans un rayon d'une dizaine de kilomètres autour de ce point. Lorsque je l'interroge sur la rupture des règles strictes à ce point du protocole, Alain Bublex répond que « si il m'a semblé nécessaire et indispensable d'édicter des règles à l'origine des prises de vues, j'étais beaucoup moins convaincu de la nécessité de les respecter scrupuleusement<sup>124</sup> ». Ainsi le protocole n'a d'importance stricte que lors de son énonciation, mais une fois arrivé au point fixé par la grille, il est intentionnellement abandonné pour une recherche de points de vue particuliers, recherche qui se fait selon un déplacement qui ressemble presque à l'errance ou à la déambulation, en tout cas avec une liberté qui contraste avec le reste du protocole. La détermination des vues exactes et des objets qui y paraissent se fait selon des critères que je détaillerai plus loin<sup>125</sup>.

La détermination des frontières de la France fait l'objet d'une étude poussée par l'artiste, qui peut être interprétée comme une réflexion sur la subjectivité d'une époque. En effet, certains points sont situés en dehors des frontières du pays. Ce refus d'accepter les frontières officielles et administratives est renforcé par la présence de plusieurs cartes de France, datées de différentes époques. La même grille y est également superposée, ce qui met en évidence l'aspect relatif des frontières actuelles. Ainsi en l'année 814 sous l'empire Carolingien, les 56 points de la grille auraient été compris largement à l'intérieur des frontières françaises, tandis que le royaume de France de 1150 en excluait beaucoup plus qu'aujourd'hui<sup>126</sup>. Cependant si la subjectivité liée à l'époque (donc temporelle) est soulignée par ce procédé, la subjectivité géographique (ou spatiale) quant à elle n'est pas

---

<sup>123</sup> *ibid.*

<sup>124</sup> *ibid.*

<sup>125</sup> sur les critères de prise de vue, cf. II\_2) b), p.106

<sup>126</sup> Alain Bublex, *Impressions de France*, *op. cit.*

questionnée puisque le projet est résolument ancré dans le pays d'origine de l'artiste, et le choix de cette représentation montre bien le lien entre son regard et sa localisation dans le monde. L'expression « d'où je parle » qui souligne l'identité de l'auteur d'un discours, permettant d'interpréter son message à la lumière de son identité et de son histoire, pourrait être transposée en « d'où il regarde ».

Pour chaque point, Alain Bublex réalise plusieurs images. Lors de la sélection des images qui composeront le projet, il garde entre 5 et 30 images pour représenter un point. La représentation du territoire, qui était pensée de manière tout à fait homogène et proportionnelle à la surface couverte, perd cette équité: bien que les points soient répartis homogènement sur le territoire, certaines portions en seront plus au moins représentées. Certains points seront illustrés par 30 images, d'autres par 5, d'autres encore (la plupart) par aucune image, puisque très peu de points de la carte ont effectivement fait l'objet d'un déplacement et d'une prise de vue. La question se pose alors de quels points représenter, et par combien d'images. Lorsque j'interroge Alain Bublex sur le choix des points pour lesquels le protocole a été réalisé, il répond qu'il a photographié les points qui se trouvaient sur son chemin, « recherchant des itinéraires qui combinent à la fois le plus grand nombre de points possibles et d'autres nécessités et loisirs (comme les vacances par exemple, ou des obligations professionnelles) – un travail à temps perdu en quelque sorte – ou en temps masqué au sein d'autres activités<sup>127</sup> ». Ainsi la détermination des points photographiés n'est pas la cause des itinéraires, mais leur résultat. On devine que les points qui ont été photographiés auraient été tout autres si les vacances ou les travaux de l'artiste l'avaient mené autre part. Le projet suit les chemins tracés par la vie privée de l'auteur et ses autres projets artistiques, et le choix des points photographiés ne peut donc être analysé sans prendre en compte la personnalité d'Alain Bublex. Il n'y a point d'objectivité dans le choix des points ici, mais nul arbitraire non plus.

Le découpage de la France proposé sous forme de grille par Alain Bublex oscille donc entre aspect de scientificité et recherche de rigueur, et reconnaissance de la subjectivité, de l'arbitraire et de la relativité de chaque choix. La réalisation des

---

<sup>127</sup> entretien avec Alain Bublex, 26 avril 2020

images s'éloigne tout à fait de l'objectivité, et le protocole lui-même révèle un certain nombre de choix non justifiés scientifiquement.



Fig.2.11: Eric Tabuchi, *Atlas des Régions Naturelles*, carte des Régions Naturelles, 2019

Dans l'*Atlas des Régions Naturelles* d'Eric Tabuchi, le territoire national est subdivisé en parcelles, les régions naturelles. Ces entités ne correspondent pas aux régions administratives, bien qu'elles aient parfois correspondu aux comtés d'avant la Révolution française. Les régions naturelles sont déterminées par de nombreux facteurs et n'ont pas de délimitations arbitraires, elles se basent sur un héritage culturel et sur des limites naturelles (telles que les reliefs ou cours d'eau). Selon Raphaële Bertho, elles relèvent non de l'opérationnel mais plutôt du vécu<sup>128</sup>. Ainsi, si les frontières approximatives des territoires sont tracées pendant la préparation des déplacements par Eric Tabuchi et Nelly Monnier, ces frontières se précisent et

---

<sup>128</sup> Raphaële Bertho, « L'Atlas des Régions Naturelles, un manifeste photoconceptuel de la périphérie ordinaire », *Les Cahiers de la recherche architecturale urbaine et paysagère* [En ligne], 2019

se concrétisent lors de l'appréhension physique du territoire: « ces territoires, s'ils ont une forme de réalité, s'ils sont ancrés parfois très fortement dans les réalités locales, n'ont pas de légitimité objective. C'est cette marge d'erreur - l'incertitude des frontières - qui nous a attirés<sup>129</sup> ». Ces entités mesurent souvent quelques dizaines de kilomètres de côté et sont au nombre de 450. Ces dimensions font des régions naturelles des territoire possibles à appréhender et à documenter de manière représentative, bien que non exhaustive bien sûr. La surface des régions naturelles parfois très différentes d'une région à une autre ne pose pas de problème puisqu'il s'agit de représenter équitablement le territoire, non en fonction de la surface mais de l'identité des régions.

La découpe du territoire suivant des critères qui ne sont ni administratifs ni purement géographiques permet de percevoir et illustrer l'identité culturelle propre de chaque région. Chacune possède une histoire, une culture populaire, une architecture, des modes vestimentaires, parfois un patois, tout un écosystème qui prend d'innombrables paramètres en compte et constitue l'identité profonde de chaque région. Tabuchi met donc en avant ces identités concrètes et vécues plutôt que des régions dont les frontières seraient définies par l'arbitraire découpage administratif ou par les caractéristiques naturelles du terrain. Si parfois les frontières des régions naturelles correspondent à des marqueurs géologiques, ce n'est pas toujours le cas: par exemple une rivière peut aussi bien constituer la limite qui départage deux régions qui ont des héritages culturels distincts que se trouver au centre d'une vallée dont les deux versants sont justement unis par ce cours d'eau.

Tout comme les points d'Alain Bublex, certaines régions naturelles dépassent du territoire français, l'identité d'un territoire ne se trouvant par plus scindée par les frontières nationales que par les régions administratives. Ce choix, comme celui de ne pas suivre les régions administratives, souligne le fait que les frontières officielles sont relatives et arbitraires, sans accroche sur l'expérience du territoire. A cette froideur officielle s'opposent des régions naturelles qui ont une véritable identité, qui

---

<sup>129</sup> entretien avec Eric Tabuchi, 15 avril 2020

sont plus personnelles et presque intimes, avec lesquels les habitants entretiennent comme une « relation affective<sup>130</sup> ».

Le découpage du territoire par la détermination des frontières approximatives des régions naturelles constitue déjà un travail d'une importance et d'une longueur telles que Tabuchi et Monnier en ont publié le résultat dans l'édition d'une carte de France présentant les régions naturelles qui la composent<sup>131</sup>.

Sur la base de cette division du territoire, Eric Tabuchi sélectionne 50 images par région entre toutes celles qu'il a produites lors de ses déplacements. Ce nombre égal de vues par région permet de couvrir de manière homogène le territoire, en représentant par une égale quantité d'images chaque région naturelle. Sans prétendre à l'exhaustivité, cette démarche traduit une « volonté d'équité de traitement iconographique du bâti comme du territoire, sans hiérarchie de valeur<sup>132</sup> ». Ainsi les endroits plus connus, plus visités, plus peuplés ou plus cotés en terme de tourisme ne bénéficient pas dans ce projet d'une visibilité supérieure à celle des régions les moins célébrées. Quant au choix du nombre de 50 images par région, Eric Tabuchi justifie ce choix qu'il qualifie d'arbitraire par une juste distance, celle qui offrirait « entre synthèse et précision, [...] entre le détail et l'ensemble, la résolution que nous voulions<sup>133</sup> ». On peut comprendre ce nombre de 50 images par région comme une densité ou une concentration d'image: trop forte, cette densité ne permet pas de vision globale de la région et du pays; trop faible, elle n'en offre aucun détail. A la question de la détermination de ce nombre fixe plutôt qu'une quantité d'images qui fluctuerait d'une région à l'autre pour être proportionnelle par exemple à la surface ou à la population totale de la région, Eric Tabuchi explique l'impossibilité d'une telle démarche qui nécessiterait des chiffres et des frontières précises, ce qui n'est pas le cas des régions naturelles aux frontières floues.

---

<sup>130</sup> Eric Tabuchi, texte de présentation de l'*Atlas des régions naturelles*, carte 67x84cm, en vente sur les site des éditions Poursuite. URL: <http://www.poursuite-editions.org/index.php?parutionspubli/carte-arn/>

<sup>131</sup> Eric Tabuchi, Nelly Monnier, *Atlas des régions naturelles*, carte 67x84cm, Paris, Editions Poursuite, novembre 2019

<sup>132</sup> Antoine Seguin, « Atlas des Régions Naturelles. Entretien avec Eric tabuchi et Nelly Monnier », *op. cit.*

<sup>133</sup> entretien avec Eric Tabuchi, 15 avril 2020, question 10.3

Par ailleurs, lorsque j'interroge Eric Tabuchi quant à la scientificité de certains paramètres du protocole et à l'aspect arbitraire d'autres paramètres, l'artiste se défend de prétendre à une véritable scientificité, préférant décrire son projet comme « une fantaisie, une fantaisie très sérieuse, qui exige beaucoup de nous mais une fantaisie tout de même<sup>134</sup> ». Ainsi l'étude rigoureuse et presque scientifique du territoire est appréhendée plutôt comme un jeu, une expérience ludique qui prendrait l'aspect de la scientificité sans non plus la rechercher sérieusement. Les règles du protocole ne sont pas celles d'une démarche scientifique, mais les règles d'un grand jeu que les participants décident de respecter. Cette vision du projet de l'ARN comme une « fantaisie » renvoie à une certaine modestie de l'artiste vis-à-vis de son travail, aspect qui sera développé plus loin<sup>135</sup>.

Le travail de Depardon se distingue des deux autres par sa découpe du territoire qui n'est que partielle. Si les autres tendent à se rapprocher non de l'exhaustivité, mais du moins de l'équité dans leur représentation du territoire français, Depardon assume au contraire une vision partielle et partielle de la France. Dans *La France*, aucun découpage du territoire n'est fait au préalable, les points de vue, leur localisation et leur quantité se déterminent au fur et à mesure de la réalisation des prises de vue, puis lors de la sélection des images qui constitueront le rendu du travail. Cette démarche est bien sûr étroitement liée à celle du déplacement tel que le pratique le photographe: le voyage suivant le principe de l'errance ne peut avoir lieu dans la même mesure si il est réglé et contraint par un découpage de la France en zones successives. L'errance incluant un état d'esprit détaché du raisonnement et basé sur les impressions et les sentiments, elle serait empêchée par la préoccupation de respecter un planning de parcours qui suivrait des parcelles de territoire. Au cours du projet, Depardon se laisse porter par son errance, il a une totale liberté de déplacement, souvent il suit le chemin que la route et ses attirances pour des paysages lui indique, il s'autorise à se perdre. Parfois il ne sait pas même où il est: « souvent les gens me disent “Qu'est ce que tu fais, t'es où?” Je dis je ne sais pas où je suis, je suis en orbite quelque part, c'est ma

---

<sup>134</sup> entretien avec Eric Tabuchi, 15 avril 2020, question 10.2

<sup>135</sup> sur cette forme de modestie de Tabuchi, cf. II\_3) b), p.159-160

capsule<sup>136</sup> » et on entend même un refus de se situer sur la carte, le désir de se dépayser, de laisser le voyage le prendre totalement et d'en perdre le contrôle. Ainsi le découpage du territoire de Raymond Depardon n'existe pas pendant la prise de vue, cependant il apparaît légèrement lors de la sélection des images. Lors de l'exposition de *La France* à la BnF, une carte en grand format permettait au spectateur de visualiser et localiser les points de vue exposés. On y observe une répartition inégale des images sélectionnées sur le territoire, avec des régions entières qui ne sont pas représentées et d'autres, illustrées par de nombreuses images. Visuellement sur la carte, on peut deviner le trajet approximatif du photographe, qui suit grossièrement les côtes et les frontières du pays, sans photographier des régions à l'intérieur des terres comme l'Île de France, la Picardie, la Bretagne intérieure etc. Ce trajet est comme plus linéaire, et rappelle la tradition du « Tour de France », encerclant le pays par ses contours.



Fig. 2.12: Alain Bublex, *Impressions de France*, « Levé des sites de Depardon », 2011

*La France de Raymond Depardon* échappe ainsi à tout aspect de scientificité, et représente bien le processus créatif du photographe, se reposant sur l'intuition seule lors de la prise de vue. C'est lors de la sélection des images, leur organisation, leur présentation et l'annotation de cartes que se fait une interprétation et une découpe du territoire *a posteriori*.

---

<sup>136</sup> Raymond Depardon, Claudine Nougaret, *Journal de France*, 2011, 100min

## 2) Les images, réalisation du projet

Une fois la phase de conception du protocole achevée, l'auteur applique ce protocole lors la réalisation des images. Si cette étape est, comme je l'ai mentionné, partiellement libérée d'une forme de subjectivité spontanée par la présence des règles du protocole, il n'en reste pas moins une part de liberté. Les choix liés à la prise de vue en elle-même, notamment ceux du matériel et de la technique et de l'esthétique des images (à travers la colorimétrie et la composition), sont déterminants et accueillent à leur tour la personnalité de l'auteur.

### a) Matériel et technique de prise de vue

Si bien sûr le matériel utilisé ne définit pas le résultat d'un travail photographique, il en est une condition qui l'influence fortement, tout comme les différents choix qui constituent la technique de la prise de vue. De l'appareil reflex numérique à la chambre argentique, les trois auteurs du corpus ont fait le choix d'un outil qui conditionnera pour une part leur travail.

Au fur et à mesure de l'histoire de la photographie, la technique a permis de plus en plus de réalisme et requis de moins en moins d'intervention de la main de l'utilisateur. C'est d'ailleurs ce réalisme qui a motivé le fantasme d'objectivité qui a, pendant de longues années et aux yeux du plus grand nombre, entouré le médium. Avec la démocratisation et l'industrialisation de la photographie, qui atteignent un sommet en 1880 avec les appareils Kodak (et leurs boîtiers brownien au slogan parlant « appuyez sur le bouton, nous faisons le reste »), l'utilisateur se détache de l'ingénierie complexe qui permet l'obtention d'une image, se contentant d'effectuer quelques réglages élémentaires sur l'appareil avant de déclencher. Selon Dubois<sup>137</sup>, le processus photographique se découpe en 3 étapes: la préparation en amont, la prise de vue en elle-même, puis le traitement des images en aval. Pour le grand public depuis la fin des années 80, la photographie s'est réduite à l'étape de prise de vue, débarrassant les amateurs des phases de préparation (construction de l'appareil, couchage des plaques etc.) et de traitement (développement, tirage ou scan) qui sont alors pris en charge par les laboratoires industriels. Pour les artistes

---

<sup>137</sup> Philippe Dubois, *L'acte photographique*, Paris, Nathan, 1991

et professionnels, la séparation des étapes a permis à l'auteur de choisir d'investir tout ou partie du processus photographique. Ainsi certains axeront leur travail sur des techniques de tirage originales, d'autres sur la construction d'un appareil artisanal<sup>138</sup>, d'autres encore sur la phase de prise de vue seulement. Certains artistes enfin, choisissent de continuer à pratiquer les 3 étapes successives du processus sans en rien déléguer. Avec l'avènement du numérique, le phénomène de l'appareil photographique en tant que « black-box<sup>139</sup> » ne permettant pas d'intervention est encore amplifié par une automatisation de tous les réglages à effectuer pour une prise de vue (automatisation extrême en mode « automatique », moins poussée dans les modes « manuels » et « semi-automatiques »), et la photographie devient pour beaucoup un « art sans tekhnê », c'est-à-dire « un outil où la technique n'est pas essentielle à la morphogenèse et à la réussite d'une image<sup>140</sup> ». Cette simplification de l'acte photographique a contribué à sa dévalorisation, qui fait suite à toute une histoire de la photographie durant laquelle le médium interroge la société artistique quant à sa légitimité à faire partie des « beaux arts ».

Pourtant, si la technique se fait légère et discrète pour l'utilisateur de l'appareil photographique, elle n'en influence pas moins le résultat des images qu'il produit. Ainsi, un observateur avisé pourra deviner à la seule vue d'une image la technique qui a été utilisée pour sa réalisation. Un spectateur avisé pourra donc identifier à l'oeil nu la technique de tirage, deviner le type de matériel de prise de vue et même les paramètres de déclenchement. Si la technique qui a contribué à la réalisation d'une image peut être devinée à l'observation de l'image résultante, c'est bien que la technique a une importance capitale dans l'esthétique des images produites, et par là même que le choix du matériel et de la technique de prise de vue par le photographe sont des choix essentiels, qui n'ont rien d'anodin.

---

<sup>138</sup> Marc Lenot, *Jouer contre les appareils*, Arles, Photosynthèses, 2017

<sup>139</sup> Vilém FLUSSER, *Pour une philosophie de la photographie (Für eine Philosophie der Fotografie)*, Berlin, European Photography, 1983), traduit de l'allemand par Jean Mouchard, Belval, éditions Circé, 2004 [1996], p.78.

<sup>140</sup> Alexis Allemand, *De la morphogenèse de la photographie informatique*, Mémoire de Master de photographie, ENS Louis-Lumière (sous la direction de Claire Bras), 2018, 100p., p. 29 [En ligne] URL: [https://www.ens-louis-lumiere.fr/sites/default/files/2019-02/ENSL\\_2018\\_Photo\\_Allemand\\_BD.pdf](https://www.ens-louis-lumiere.fr/sites/default/files/2019-02/ENSL_2018_Photo_Allemand_BD.pdf)



Fig. 2.13: Anne-Lou Buzot, tirage en quadrichromie alternative, 2019  
Procédé de tirage alternatif, technique identifiable



Fig. 2.14: Philip-Lorca di Corcia, *Head #8*, 2000, Sprüth Magers  
Procédé de prise de vue au flash, technique identifiable

Ayant ainsi souligné l'importance du choix du matériel et plus largement de la technique dans un projet photographique, la chambre photographique utilisée par Depardon pour *La France* est un choix notable. Le photographe, issu d'une génération de photo-reporters ayant travaillé au Leica tout au long de leur carrière, s'offre déjà à l'exercice de la chambre en 1984, dans le cadre de son travail en France pour la mission photographique de la Datar, mission au cours de laquelle un lien solide s'établit entre chambre et paysage pour plusieurs photographes qui en font partie. On peut considérer que ce changement de matériel radical lui permet d'une part de s'afficher en rupture dans sa pratique, et d'autre part de se pousser lui-même à s'éloigner de force de ses réflexes et habitudes de prise de vue.



Fig. 2.15: Raymond-Depardon, *Villefranche-sur-Saône*, de la série « La ferme du Garet » réalisée dans le cadre de la Mission Photographique de la DATAR, 1984

En effet, la chambre, de par ses caractéristiques techniques particulières, pousse à une pratique de la photographie très différente de celle des appareils plus compacts. Lourde, encombrante, composée de nombreuses pièces à monter

ensemble et nécessitant une certaine expérience technique, on qualifie souvent la pratique photographique qu'elle induit de « lente ».

Elle est l'héritière la plus directe des appareils photographiques utilisés par les pionniers de la photographie, avec des surfaces sensibles d'un format variant de 20x25cm à 4x5inch. Sur le corps arrière, la plaque émulsionnée, protégée de la lumière dans un châssis au volet amovible, est séparée du corps avant portant l'objectif par un soufflet de longueur variable. Si les plaques de verres à l'émulsion artisanale couchée au pinceau ont été remplacées par des films produits industriellement, l'individualité de chaque plan film demeure: contrairement aux bandes (dites « pellicules ») permettant d'enchaîner sans rechargement de 10 à 36 prises de vue commercialisées pour les formats d'images 24x36mm ou moyen format (6x6cm ou 4,5x6cm), les plans films doivent être préparés dans le châssis et rechargés avant chaque prise de vue. Ce rechargement et changement de châssis, allié au coût financier élevé des plans films (coût qui augmente chaque année, s'approchant en 2020 de 2,50€ par image noir et blanc, 7€ en couleur<sup>141</sup>), invite le photographe à des prises de vues plus réfléchies, plus posées car moins nombreuses et moins enchaînées. Les actions successives du montage de la chambre, du cadrage (qui se visualise renversé selon les deux axes sur un verre dépoli) et de la mise au point sous un drap noir, de la mesure de la lumière grâce à un spotmètre, du réglage de l'ouverture du diaphragme et de la vitesse d'obturation, du placement du châssis chargé du plan film et de l'ouverture de son volet précèdent le déclenchement, allongeant le délai entre l'idée et la décision de la prise de vue et sa réalisation concrète. Pour Depardon, cette lenteur est extrême en comparaison avec la multiplicité, la vivacité et la rapidité de la prise de vue propre au photo-reportage. Bien que, comme la plupart des utilisateurs de la chambre, il prône cette lenteur et la place comme une qualité de l'outil et non un défaut, il laisse transparaître dans le film *Journal de France* une volonté d'accélérer le processus, trace de ses habitudes et de ses valeurs de photo-reportage, minimisant la lenteur de la prise de vue et vantant l'efficacité qu'il a acquise avec la pratique: « on ne s'imagine pas mais ça va très vite la chambre, je vais vite avec le temps<sup>142</sup> ». Cette

---

<sup>141</sup> prix de vente pour des plans film FP4 en noir et blanc, portra400 pour la couleur, sur le site du magasin Photostock, consulté le 14 juin 2020.

<sup>142</sup> Raymond Depardon, Claudine Nougaret, *Journal de France*, 2011, 100min

pratique, ralentie et méditative, est en accord avec le procédé de l'errance dans la recherche d'une découverte et d'une contemplation des lieux, d'une expérience suspendue dans le temps et l'espace.



Fig. 2.16: Raymond Depardon à la chambre, photogramme du film *Journal de France*, 2011, 100min

Par ailleurs, l'utilisation de la chambre par Raymond Depardon contribue à ancrer son travail à la fois dans le champ des Beaux Arts et dans la continuité d'une histoire de la photographie au cours de laquelle un grand nombre de photographes d'art utilisèrent ce même outil. Cet aspect de sacralisation du travail par la mise en évidence de la complexité des prises de vue sera approfondie plus loin<sup>143</sup>.

Pour ce qui est de l'esthétique des images liée à l'outil, elle est d'abord visible par le cadre noir qui borde chaque image. Ce cadre est la trace du bord du plan film, il est donc propre à l'outil, et Depardon fait le choix de le garder lors du tirage afin de ne laisser aucun doute quant à l'utilisation d'une chambre dès le premier regard sur les images. La chambre permet également une définition sans pareil grâce à la très grande taille de la surface sensible et à la belle qualité des

---

<sup>143</sup> sur le discours de Depardon autour de la chambre, cf. II\_3) b), p.153

objectifs de chambre: relativement à la taille du négatif, le grain est d'une grande finesse, et l'image permet la lecture de nombreux détails. Associée à une petite ouverture du diaphragme, donc à une grande profondeur de champ, la netteté qui s'étend sur l'ensemble des plans de l'image, les détails lisibles s'étendent du sujet à l'horizon. Cette netteté et cette haute définition rapprochent l'image de la vision humaine, laissant au spectateur le choix de la focalisation successive sur l'un ou l'autre des plans de la perspective, et permettent la réalisation de tirages de grande qualité en très grand format (possibilité que Depardon exploite pleinement<sup>144</sup>). Le grand détail et la netteté des images ancrent le travail dans le genre documentaire et l'inscrivent dans la continuité des mouvements photographiques historiques qui ont défendu le statut du médium comme un art avec ses caractéristiques propres, parmi lesquelles le réalisme, la netteté, l'aspect descriptif (on pense notamment au groupe f/64 fondé en 1932 par Ansel Adams et Edward Weston).



Fig. 2.17: Edward Weston, *Dunes, White Sands, New Mexico* © 2019 The Brett Weston Archive, L.L.C.

---

<sup>144</sup> sur la dimension des tirages exposés de Depardon, cf. II\_3) a), p.145

La grande taille de l'appareil et la particularité de son utilisation mène Raymond Depardon à lui donner une grande importance dans la présentation de son travail, à créer une mise en scène<sup>145</sup> où la chambre est quasiment personnifiée et où l'artiste semble avoir créé une sorte de lien d'intimité avec son outil (comme ce peut être le cas entre un musicien et son instrument).

Quant à Eric Tabuchi et Alain Bublex, leur travail est réalisé à l'aide d'un appareil numérique. Les raisons qui motivent ce choix sont apparemment différentes. *Les Impressions de France* de Bublex, projet conceptuel, n'accorde selon la doctrine du mouvement pas d'importance aux images obtenues, mais uniquement au concept et au protocole qui les provoquent. Ainsi, le moment de la prise de vue et l'expérience qu'il constitue n'ont pas d'importance, pas plus que l'état d'esprit du photographe ou le rythme de la prise de vue. Pour preuve le peu de points qui ont été effectivement photographiés par Alain Bublex suite à l'établissement et l'énonciation du protocole du projet. La prise de vue étant secondaire, le matériel utilisé se veut moins important encore, et il n'est pas surprenant que le choix du photographe se porte vers un matériel « par défaut ». La définition d'un tel outil changerait selon les lieux et les époques, mais actuellement en France, l'appareil de prise de vue par défaut est celui utilisé par la majorité des photographes, le plus simple et le moins coûteux d'utilisation, vraisemblablement celui que l'artiste avait déjà en sa possession et dont il maîtrisait la pratique: un appareil numérique, probablement un reflex parmi ceux ayant été mis sur le marché ces dix dernières années. Le choix d'Alain Bublex montre en réalité le désir de faire un « non-choix », ou un choix neutre, en tout cas un choix qui impliquerait le moins de conséquences possible pour l'esthétique et l'aspect des images. Ce choix du « non-choix » n'est pas anodin bien sûr, et la neutralité en est d'ailleurs toute relative puisqu'elle respecte les normes de banalité des images de notre époque (on imagine à quel point les images numériques « neutres » aujourd'hui n'auraient pu passer inaperçues il y a 100 ans). Le choix du numérique comme « non-choix » est également paradoxal: puisque l'aspect des images n'a aucune importance, elles pourraient aussi bien avoir un aspect très marqué par une esthétique particulière, sans pour autant que l'artiste n'ait à justifier l'emploi d'une telle technique puisqu'il

---

<sup>145</sup> sur le discours de Depardon autour de la chambre, cf. II\_3) b), p.153

n'y accorderait nulle importance. Ce serait alors considérer que le choix de l'outil de prise de vue est partie faisante de l'image et qu'il est secondaire; ou bien on pourrait au contraire considérer que le choix de l'outil fait partie non du résultat du concept, mais du concept et du protocole lui-même. C'est d'ailleurs le parti pris dans des travaux conceptuels qui interrogent le médium photographique même: de tels travaux, bien que n'accordant pas d'importance à l'image et à son esthétique, concentrent leur réflexion sur la manière de produire ces images et en font un concept. C'est la cas par exemple de Matthew Brandt, qui dans son travail *Corona Lake* met en évidence la pollution d'un lac aux Etats-Unis en tirant ses images avec l'eau de ce lac, produisant des aberrations chimiques recouvrant la quasi-totalité de l'image.



Fig. 2.18: Matthew Brandt, Série *Lakes and reservoirs*, « Crackling Lake », 2012, tirage chromogène rincé à l'eau du lac Crackling

Le choix d'Eric Tabuchi se base sur des raisons bien différentes. Bien que l'emploi d'une chambre photographique aurait eu du sens au vu du caractère documentaire du projet, qui se veut une archive descriptive des bâtis/objets/paysages qu'elle rassemble, différentes raisons font que ce choix n'a pas été fait

par l'artiste. La première serait peut-être l'aspect pratique et financier: pour un projet d'une telle envergure, les financements nécessaires pour acheter les plans films dépassent les possibilités du projet autofinancé. Si les milliers d'images produites par Depardon -pour finalement n'en sélectionner que 320 pour le livre (36 seulement pour l'exposition)- représentent déjà un grand investissement en plans films, le coût que représenterait le projet d'Eric Tabuchi en plans films rend l'idée non envisageable. Pour un ordre de grandeur: 25 000 images constituent le projet, représentant donc 100 000 plans films utilisés en considérant que lors de la sélection un quart des images soient retenues en moyenne, soit 700 000€ de plans film couleur (chiffre vertigineux... comme beaucoup des chiffres qui décrivent le projet de Tabuchi). Le critère du temps rend tout aussi chimérique l'idée de l'usage de la chambre: Eric Tabuchi annonçait un rythme de 20 images par jour, 150 jours par an<sup>146</sup> pour achever le projet sur une période de 10 ans. Même en considérant que toutes les images soient retenues dans la sélection, donc qu'aucune ne soit jugée ratée, 20 prises de vue à la chambre par jour, dans des lieux différents, évoquent des journées trop intenses pour être réalistes. L'usage de la chambre démultiplierai donc la durée de réalisation du projet, la portant à plusieurs décennies. Par ailleurs, la quantité des images produites requièrent un flux de travail efficace pour le tri et la gestion des images sélectionnées, et ce flux est optimal avec une production d'images numériques.

En dehors de ces contraintes pratiques qui proscrivent la chambre pour ce projet, le positionnement de l'artiste quant au médium photographique est également à l'opposé de cet outil. L'artiste défend par son travail l'accessibilité, la démocratisation de la photographie, alors que la lourdeur d'utilisation de la chambre fait de la photographie une discipline technique et réservée à des utilisateurs avisés. Eric Tabuchi se tourne donc vers l'appareil reflex numérique en tant qu'outil démocratique, non pas comme Bublex pour sa qualité d'outil « neutre » mais pour celle d'outil banal, classique, populaire. Ce choix fait partie d'un ensemble de parti-pris qui aboutissent à une désacralisation du médium, et plus généralement de l'art.

---

<sup>146</sup> dossier de presse de l'exposition d'Eric Tabuchi avec la participation de Nelly Monnier, *Séquences combinées*, Montrelais, Centre d'Art de Montrelais. URL: <https://files.cargocollective.com/c256535/Se-quences-Combine-es-Dossier-de-presse.pdf>

## b) Analyse esthétique des images

- **Couleur, teinte et lumière**

A l'observation d'un corpus d'image, une caractéristique parmi les plus évidentes et donc les plus importantes est le choix du noir et blanc ou de la couleur. Dans le cas du noir et blanc, on remarquera le contraste des images, et dans le cas de la couleur on ajoutera à ce paramètre celui de la colorimétrie ou de la teinte des couleurs.

Dans *La France de Raymond Depardon*, le choix de la couleur est primordial, et il est souligné par l'auteur dans les discours qui ont décrit le projet. La préface de l'ouvrage, signée par Bruno Racine, accorde au choix de la couleur la même importance qu'à celui de la chambre, dont j'ai déjà discuté l'importance: « Depardon non seulement choisit la chambre [...] mais opte également pour la couleur. A ce moment-là, ce choix n'allait pas de soi, et seule une petite partie des travaux de la Datar utilisait ce procédé<sup>147</sup> ». Il y souligne le caractère inhabituel de la couleur dans la carrière de Depardon, qui avait jusque là séparé son travail esthétique en photographie noir et blanc de son travail politique en cinéma couleur<sup>148</sup>. Ainsi le choix de la couleur est une preuve que *La France* est un manifeste politique en faveur du monde paysan (je reviendrai plus tard sur le lien politique/couleur). Le tournant de sa pratique photographique vers la chambre est automatiquement accompagné d'un passage à la couleur: « mes premières images prises à la chambre sont en couleur<sup>149</sup> ». Pour *La France*, le choix de la couleur se fait en l'expérimentant sur le terrain:

« Je ne sais pas si c'est la lumière douce sans contraste, les couleurs criardes de ces cafés, en tous les cas ma décision était prise: j'optai pour la

---

<sup>147</sup> Préface de Bruno Racine, président de la BnF, dans le catalogue d'exposition *La France de Raymond Depardon* (préambule), Paris, Le Seuil, septembre 2010

<sup>148</sup> interview par Mediapart *Raymond Depardon chambre l'identité nationale*, 2010, partie 3

<sup>149</sup> Préface de Raymond Depardon, dans le catalogue d'exposition *La France de Raymond Depardon* (préambule), *op. cit.*

couleur. Claudine avait raison: depuis le début elle disait que pour ne pas être passéiste ce travail devait se faire en couleur.<sup>150</sup> »

Ainsi le choix de la couleur est à la fois le résultat d'une intuition visuelle et d'une volonté de ne pas accentuer l'aspect nostalgique de ce travail. En effet si le noir et blanc laisse plus de place à l'émotion et la sensibilité, la couleur est quant à elle plus descriptive: « la couleur c'est plus difficile car c'est très réaliste, mais elle ouvre l'imaginaire, elle rassemble plus les gens<sup>151</sup> ».

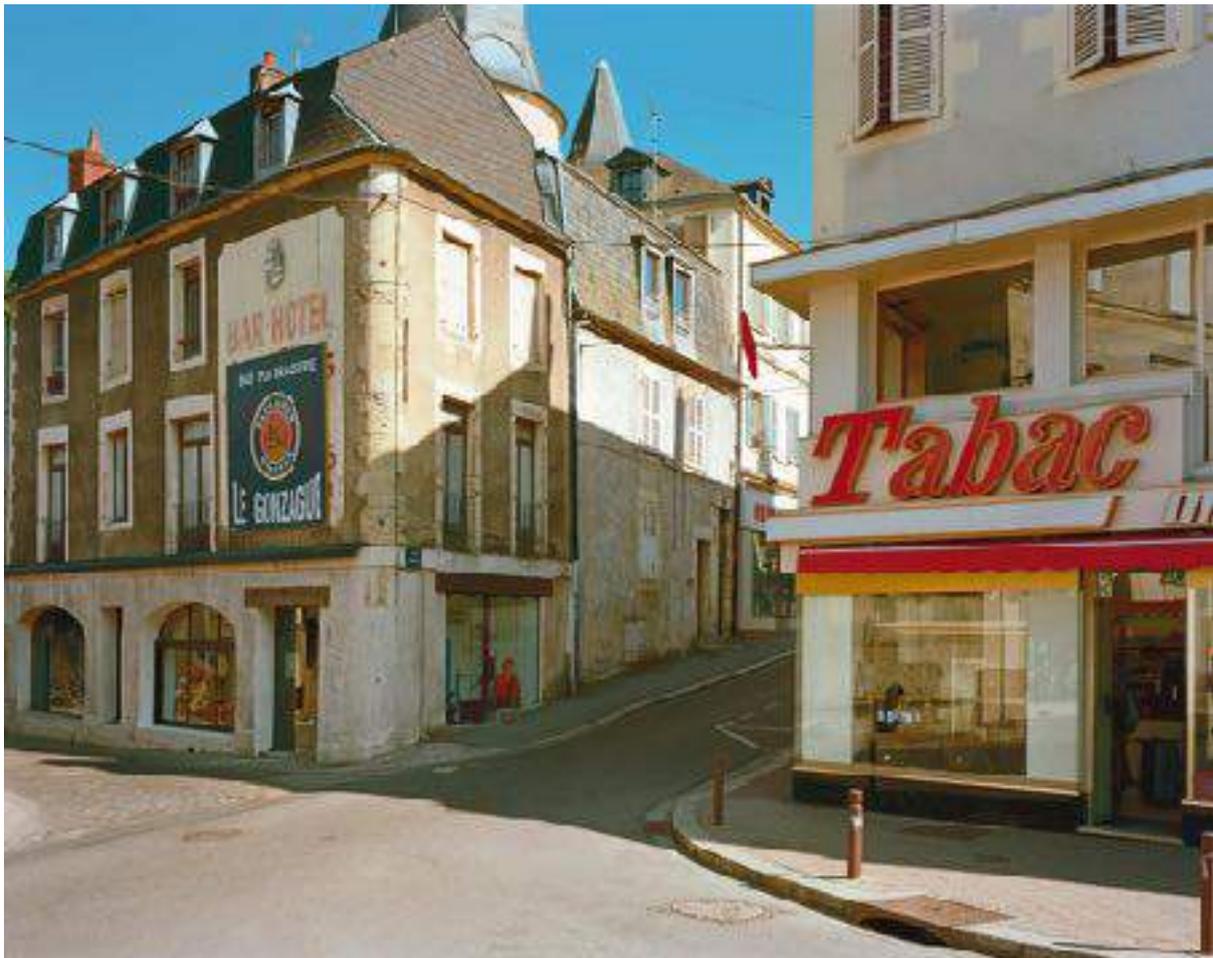


Fig. 2.19: Raymond Depardon, *La France de Raymond Depardon*, Nièvres, Nevers

Par ailleurs, l'utilisation du film couleur permet d'associer aux différentes couleurs du paysage un sens symbolique. Ainsi pour Raymond Depardon, « le

---

<sup>150</sup> Préface de Raymond Depardon, dans le catalogue d'exposition *La France de Raymond Depardon* (préambule), *op. cit.*

<sup>151</sup> Interview télévisée de Raymond Depardon pour l'émission *l'Invité*, sur l'exposition *Un moment si doux* au Grand Palais, Paris, septembre 2013 - février 2014

rouge est un manifeste<sup>152</sup> », car en plus d'être historiquement associé aux mouvements révolutionnaires et notamment au communisme, il observe sa présence récurrente sur les enseignes des petits commerces de villages. Cette utilisation du rouge provient de sa bonne visibilité, même par temps de brouillard, et constitue une preuve que les commerçants en difficulté cherchent par la couleur à augmenter leur visibilité, c'est-à-dire à être repérés, à attirer les clients qui se font de plus en plus rares; en un mot: à exister. La présence des couleurs et les codes qu'elles incarnent dans l'environnement urbain ne sont donc pas anodins, et on comprend toute l'importance de sa retranscription par l'image photographique couleur.

Ainsi dans le travail de Depardon, le choix de la couleur est primordial puisqu'il participe au message véhiculé par l'auteur, celui de la nécessité de prendre en compte la vie des villages, de ne pas les laisser disparaître peu à peu; la couleur des photographies de Depardon permettent un réalisme qui offre une vision dure et politique du milieu rural et fermier.

Si la couleur en elle-même est essentielle dans ce travail, elle entraîne des questionnements quant à son utilisation, notamment celle de la colorimétrie des images, et de leur teinte. L'esthétique liée à la colorimétrie des images a une influence forte sur la manière dont nous les percevons, mais également sur la manière de photographier. Pour Depardon, l'usage de la couleur le pousse à réaliser ses prises de vues plutôt en hiver:

« 6 mois de l'année mes photos étaient jaunes, et 6 mois de l'année mes photos étaient bleues [...] J'essayais de concentrer mes photos pendant le froid, non pour une raison esthétique, mais parce que le même café ou la même boutique, qui va fermer, qu'on sent menacés, si tu la fais jaune, les gens disent 'De quoi ils se plaignent? Ils ont leur jardin potager, ils vivent à la campagne, ce n'est pas si mal', mais la même photo en bleu, on dit 'Ha oui, les pauvres', et donc il y a une compassion esthétique de cette France-là<sup>153</sup> »

---

<sup>152</sup> interview par Mediapart *Raymond Depardon chambre l'identité nationale*, 2010, partie 3

<sup>153</sup> *ibid.*, partie 3

Ainsi les conditions météorologiques lors de la prise de vue influent sur la teinte des images, avec une température de couleur plutôt froide ou plutôt chaude. Cette teinte modifie la perception de l'image et empêche ou permet de passer le message que veut véhiculer Depardon. La notion de « compassion esthétique » est intéressante, elle sous-entend que l'esthétique liée à la couleur est à l'origine des émotions ressenties par le spectateur à la vue des images. Dans l'ouvrage *La France*, on peut observer les ambiances différentes causées par une lumière plutôt jaune ou plutôt bleue sur un même lieu photographié à deux moments différents: il s'agit des deux photographies des Forges de Syam (Jura), présentées en vis-à-vis dans le livre. Cette disposition des images permet une comparaison directe, avec une ambiance ensoleillée et chaleureuse d'un côté, et un paysage aux teintes froides, avec un brouillard qui enveloppe le bâtiment qui prend alors une allure sinistre et presque abandonnée.



Fig. 2.20: Raymond Depardon, *La France de Raymond Depardon*, Les forges de Syam, Jura

La présence de la couleur n'affecte donc pas seulement le résultat du travail, il a aussi des répercussions sur sa réalisation: c'est à cause de la couleur que

Depardon choisit de favoriser les prises de vue hivernales; or ce paramètre n'influe pas uniquement sur les teintes des images, mais également sur leur sujet. En effet, selon la saison, le paysage peut présenter des variations dans son aspect, variations qui peuvent être d'ordre naturel, mais également culturel. Cependant je souhaite nuancer ces derniers propos de Raymond Depardon, en soulignant le fait qu'à l'observation des images du catalogue, nombre d'entre elles semblent avoir été réalisées en été, ou bien en hiver mais avec une lumière de fin de journée à la teinte très chaude. Malgré la volonté du photographe de présenter les lieux sous leur aspect hivernal le plus sobre, voire le plus dramatique, de très nombreux bâtiments de son projet sont baignés d'une chaude lumière dorée, qui bien au contraire esthétise et romantise la scène. Dans le film *Journal de France*, alors que le photographe attend que le soleil descende légèrement, il mentionne sa tendance à photographier les lumières chaleureuses de la fin de journée: « le problème c'est que quand on attend, on tombe dans des lumières flatteuses. La belle lumière c'est un peu dangereux<sup>154</sup> ». On sent là la volonté de ne pas trop esthétiser, d'éviter en effet les lumières trop chaudes, mais l'expression « tomber dans » suggère son attirance involontaire et presque accidentelle pour les « belles lumières ». Ainsi peut-être l'œil du photographe, bien que conscient du fait qu'une lumière chaude limite l'impact du message de ses images, est-il irrésistiblement interpellé par les lumières flatteuses. Ou bien peut-être la majorité des images réalisées par Depardon sont-elles effectivement prises en hiver, avec une ambiance froide, mais que le choix des images sélectionnées pour le catalogue de l'exposition a retenu les quelques images aux teints chaudes. Ceci confirmerait l'hypothèse de Depardon selon laquelle le public serait plus réceptif aux images chaudes et aux lumières flatteuses. La sélection (ou éditng) des images du catalogue et de l'exposition, réalisée probablement en concertation avec les organisateurs de la BnF, est paradoxale: elle fait la part belle aux images esthétiques, au détriment des images portant un message politique plus fort. Mais alors pourquoi réaliser des images majoritairement froides, pour ne montrer que celles aux teintes chaudes? Est-ce là un paradoxe du photographe, ou bien la trace d'un désaccord entre l'intention du photographe et les choix de la BnF, voulant présenter des images qui séduiront mieux le public?

---

<sup>154</sup> Raymond Depardon, Claudine Nougaret, *Journal de France*, *op. cit.*



Fig. 2.21: Raymond Depardon, *La France de Raymond Depardon*, Alpes-Maritimes, Menton

Par ailleurs, la saturation des couleurs est également un paramètre qui participe à l'aspect général de l'image. Celles de Depardon sont souvent très saturées, et également fortement contrastées, avec des ombres relativement denses. Les couleurs vives, notamment celles des enseignes, qui sont un élément crucial du travail, donnent de la profondeur aux images, un aspect moderne et un côté très esthétique. Les images aux couleurs saturées et aux forts contrastes sont d'ailleurs celles qui semblent le plus séduire le grand public.

Bien loin de l'esthétique de ces images aux lumières flatteuses, aux ombres denses et aux couleurs vives, celles d'Eric Tabuchi se caractérisent par une lumière diffuse, une teinte neutre et un contraste faible voire très faible. Ces images, dont l'esthétique pourrait être qualifiée de « pauvre », éliminent tout romantisme pour s'ancrer dans une réalité descriptive et réaliste. Les sujets photographiés sont présentés sous un ciel toujours gris, créant une ambiance qui se rapproche plutôt des teintes froides que des lumières chaudes et flatteuses de Depardon. Ce choix

de lumière découle probablement de la volonté de créer un inventaire homogène des bâtis, où le regard est guidé vers le sujet de l'image sans être perturbé par des jeux d'ombres, de lumière, de couleur ou d'esthétique. Cette homogénéité entre toutes les images qui composent *l'Atlas* permet aussi plus facilement des combinaisons entre elles sous forme de grille: nul besoin de veiller à accorder les lumières ou les teintes lors de la composition des grilles, puisque toutes les images du projet sont cohérentes entre elles. Le seul critère de sélection et de combinaison des images est bien le sujet photographié lui-même.



Fig. 2.22: Eric Tabuchi, *Atlas des Régions Naturelles*, Sainte-Marguerite-sur-Mer, Pays de Caux (Normandie), 2017

La tonalité neutre des images de Tabuchi révèle aussi un désir du photographe de faire plus discrète sa présence dans l'image, de leur donner un aspect d'objectivité. Contrairement à des nombreux photographes qui utilisent la tonalité ou la teinte de leurs images pour marquer leur identité artistique, c'est-à-dire pour imprégner leurs réalisations d'une « pâte » qui rendra leurs images

facilement attribuables à l'artiste qui les a produites<sup>155</sup>, Eric Tabuchi semble retravailler de manière très légère et discrète les tonalités de ses images. Peu contrastées et peu saturées en couleurs, les photographies d'Eric Tabuchi peuvent même rappeler l'aspect des fichiers « RAW », format des fichiers natifs issus des appareils numériques, sans aucun traitement ni compression. Les fichiers RAW présentent en effet des couleurs peu saturées et un très faible contraste, de manière à contenir une plus grande dynamique de valeurs, donc un maximum d'informations. Les valeurs de luminosité et de couleur étant globalement condensées dans les valeurs moyennes, les zones les plus claires et les plus sombres sont moins facilement en dehors de la zone couverte, permettant au photographe de récupérer les valeurs nécessaires à traiter une image pour qu'elle soit bien exposée dans toutes ses zones. Les fichiers RAW sont des fichiers de travail pour le photographe et non des fichiers finaux de monstration, leur aspect est donc exclusivement défini par sa fonction technique. Ils sont voués à être développés en .jpeg par exemple, terme rappelant que le RAW est au numérique ce que le négatif est à l'argentique. Ainsi les fichiers RAW ont un aspect sous-contrasté et sous-saturé; or lors de leur développement, Eric Tabuchi conserve le faible contraste et la faible saturation des images, créant l'illusion que le spectateur observe les images telles qu'elles ont été produites par l'appareil numérique, sans aucune intervention postérieure sur les fichiers de la part de l'auteur. Il propose ainsi une forme de neutralité qui semble plus objective, comme si les images avaient été créées par le sujet et l'appareil photographique seuls, sans que l'artiste n'intervienne dans le processus. Cela est bien sûr impossible, le choix du photographe de présenter des fichiers similaires aux RAW natifs étant déjà un choix fort (bien que de plus en plus courant); par ailleurs, l'aspect d'un RAW dépendant à la fois du logiciel utilisé pour leur affichage et du constructeur d'appareil numérique, le fichier natif lui-même n'est pas neutre mais bien le résultat des choix des ingénieurs inclus dans la chaîne.

Par l'aspect « plat » et neutre de ses images, Eric Tabuchi semble montrer des images dans lesquelles il est presque absent, et les images elles-mêmes semblent s'effacer derrière le sujet. En effet les sujets photographiés sont

---

<sup>155</sup> Voir par exemple les images du duo de photographes d'architecture Schnepf-Renou, aux teintes rosées qui font leur identité artistique et leur pâte.

représentés d'une manière proche de ce que l'on peut voir à l'oeil nu, et l'on pourrait dire que ces représentations « sans artifices » sont des images *transparentes*: le spectateur peut facilement oublier qu'il observe non le sujet lui-même, mais une représentation du sujet. L'ensemble de ces caractéristiques des images de l'ARN constitue ce que l'on pourrait qualifier d' « esthétique objective », c'est-à-dire une esthétique qui laisserait croire à une plus grande objectivité des images, où l'auteur des images et l'image elle-même se font discrets et s'effacent devant la prédominance du sujet.



Fig. 2.23: Alain Bublex, *Impressions de France*, Site 03 Saint Etienne du Rouvray (dimanche matin), 2011

La colorimétrie des images d'Alain Bublex est intermédiaire entre celle de Depardon et celle de Tabuchi: les *Impressions de France*, dans leurs contrastes et leurs couleurs, ne sont ni si plates que l'*Atlas des Régions Naturelles*, ni si flatteuses que *La France de Raymond Depardon*. Aucun traitement particulier, aucune teinte spécifique ne sont appliqués sur les images, mais si on sent une volonté de

neutralité qui se rapproche de celle de Tabuchi, le résultat diffère. En effet, les photographies de Bublex ne présentent pas la désaturation et le faible contraste de celle de Tabuchi, et si le traitement des images se veut également « neutre », il se rapproche plus de l'aspect d'un JPEG non traité que d'un RAW brut. Les photographies de Bublex semblent moins influencées par l'esthétique actuelle prédominante dans la photographie d'art contemporaine, où l'on retrouve fréquemment l'aspect désaturé et décontrasté, volontairement « plat », des images de l'ARN. Pour autant, les photographies de Bublex n'ont pas la forme d'esthétisation qu'on peut trouver dans les images de Depardon, et notamment ses sujets ne sont pas baignés d'une lumière flatteuse.



Fig. 2.24: Alain Bublex, *Impressions de France*, site 24 La Fert-Hauterive, 2011

Les lumières des images de Bublex justement sont la preuve visuelle qu'elles ont été photographiées à des moments divers, « à temps perdu<sup>156</sup> » selon ses mots.

---

<sup>156</sup> entretien avec Alain Bublex, 26 avril 2020

Ainsi le fait qu'il réalise les prises de vue en profitant d'un déplacement lié à une autre activité (professionnelle ou personnelle) donne à l'ensemble du travail une hétérogénéité dans son aspect et ses lumières. Contrairement à Eric Tabuchi et Raymond Depardon qui se déplacent dans le seul but de photographier, donc en fonction de la météo du lieu qui créera une certaine lumière et une ambiance propre, Alain Bublex photographie lors d'un déplacement organisé selon des contraintes et des besoins extérieurs aux photographies. La météo et les lumières sont donc très variables sur ses images, allant d'un ciel dégagé, très bleu, avec des jeux de lumière contrastés, à un ciel orageux et texturé, chargé de nuages, en passant par un ciel uniformément gris diffusant une lumière douce. Ces différences d'ambiance et de lumière entre les différents points photographiés prouvent non seulement que chaque site a été photographié à un moment différent, mais aussi que chacun a été photographié dans un court laps de temps (allant de quelques heures à quelques jours si la météo reste stable). C'est donc visuellement que l'on perçoit le choix d'Alain Bublex de réaliser ses images lors de déplacements non liés au projet.

- **Compositions et angles des photographies**

Les artistes du corpus se sont autorisés plus ou moins de liberté dans la composition de leurs images, et dans les angles adoptés pour les prises de vue. De la frontalité implacable d'Eric Tabuchi aux compositions très libres d'Alain Bublex, en passant par les angles et distances de prise de vue divers mais limités de Raymond Depardon, ces choix donnent à l'ensemble de chaque travail un caractère qui semble suivre plus ou moins de règles dans le protocole de prise de vue.

Les images de l'*ARN* sont toutes composées strictement de la même manière, et toujours exactement sous le même angle. Les images respectent toutes un protocole de prise de vue strict et régulier: les photographies sont réalisées à partir d'un point de vue à hauteur d'œil humain, avec un objectif relativement grand angle et un point de vue plus ou moins éloigné du sujet selon la dimension de ce dernier. Cette variabilité de la distance au sujet implique une perte d'échelle, renforcée par l'absence de présence humaine. Parfois un autre objet (panneau, poteaux, barrière, muret etc.) fait office de comparaison pour juger de la taille du sujet. Globalement, tous les sujets emplissent ainsi un espace similaire dans la

composition, s'étendant presque jusqu'au bord du cadre (parfois dans la largeur, parfois dans la hauteur, parfois les deux). Les façades sont représentées parfois de manière frontale, plus souvent face à un angle, laissant voir la façade principale ainsi qu'une façade latérale du bâtiment. Cet angle permet au spectateur de mieux appréhender le bâtiment et de le comprendre selon ses trois dimensions.



Fig. 2.25: Eric Tabuchi, *ARN*, Dettwiller Pays de Hageneau (Grand Est), 2019



Fig. 2.26: Eric Tabuchi, *ARN*, Châlon-sur-Saône, Châlonnais (Bourgogne), 2019

Les bâtiments représentés sont toujours isolés et détachés de l'arrière plan, attirant aussitôt l'attention sur eux de manière claire. Ce type de composition au sujet unique et isolé du fond est remarquable, il est caractéristique de l'*ARN* et il constitue également un critère de sélection important des bâtiments qui composeront le projet.

« Le principe fondateur de l'*ARN* étant que tout y a sa place, rien d'emblée, ne saurait en être exclu. Mais évidemment il faut faire des choix. Pourquoi cette maison, cette vallée, cette usine, cette grange plus qu'une autre? Pour cela nous avons fixé des critères : que l'objet soit isolé (ce qui est rare), que rien ne le dissimule, qu'il soit correctement exposé, autant de contraintes qui déjà éliminent neuf dixièmes des sujets possibles. Ensuite, dans ce qui reste nous recherchons, dans le cas du bâti vernaculaire, les constructions les plus représentatives de l'architecture locale<sup>157</sup> »

---

<sup>157</sup> Entretien avec Eric Tabuchi, 15 avril 2020

Ainsi, les critères visuels cités par Eric Tabuchi (isolement, visibilité, exposition) pour la sélection des bâtiments sont prioritaires sur tous les autres critères, notamment la représentativité des constructions de la région. On comprend là une raison de la forte présence de châteaux d'eau, silos ou encore discothèques dans l'*Atlas*: les types de constructions qui en raison de leur fonction ou aspect sont souvent éloignés des habitations bénéficient d'une plus grande représentation au sein de l'*ARN*. Ce critère d'isolement permet de la même manière d'expliquer l'absence d'autres types de constructions, comme par exemple les mairies, qui de par leur fonction sont situées au centre des villes ou villages et donc difficilement isolées du milieu. Si elles sont absentes du travail photographique, elles ne sont pas moins en réalité présentes et nombreuses dans toutes les régions. Ce critère de composition visuelle a donc une influence très forte sur le choix des sujets sélectionnés, et peut donner un fort biais à ces choix, au détriment d'un choix réellement représentatif des bâtis de la région. Eric Tabuchi accepte donc le compromis de gagner en lisibilité dans ses images en perdant en représentativité et une certaine liberté dans ses choix.

Selon Raphaële Bertho, l'*Atlas des Régions Naturelles* respecte une « esthétique d'administration<sup>158</sup> », terme qui souligne l'aspect cadastral du travail. Et en effet, le travail de Tabuchi se rapproche de la description administrative, de par sa forme et tous ses protocoles, qu'ils s'appliquent au concept du projet ou aux détails des choix de prise de vue.

Ainsi, l'analyse visuelle du travail de Tabuchi révèle une esthétique de la neutralité, plate et descriptive, qui semble vouloir se rapprocher d'une objectivité idéale en dissimulant le rôle de l'auteur et de la représentation photographique; on y décèle comme un refus, une « non-esthétique ». Mais bien sûr, comme les « non-choix » de Bublex qui sont des choix marqués, la « non-esthétique » de Tabuchi en est une tout de même, et nous avons vu que son importance s'étendait jusqu'à influencer fortement la sélection des sujets photographiés.

---

<sup>158</sup> Benjamin H.D. Buchloh, « Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions », *October*, vol. 55, hiver, 1990, pp. 105-143, cité dans Raphaële Bertho, « L'Atlas des Régions Naturelles, un manifeste photoconceptuel de la périphérie ordinaire », *Les Cahiers de la recherche architecturale urbaine et paysagère* [En ligne], 5 | 2019

Raymond Depardon quant à lui, s'accorde une plus grande liberté et diversité au niveau de la composition et de l'angle de prise de vue de ses photographies. Ses sujets sont représentés tantôt de manière frontale (c'est souvent le cas des façades et des vitrines), tantôt de biais. Dans la préface de son catalogue, le photographe mentionne son point de vue frontal, hommage aux américains Paul Stand et Walker Evans, dont il reconnaît volontiers l'influence sur son travail:

« Je garde l'idée du frontal, je vois un beau garage dans le Poitou-Charentes, avec un fronton très particulier, comme dans l'Alabama, alors je me dis "Tiens, je vais me mettre en face, en hommage à Walker Evans." Ce qui me fait sourire sur le moment, mais je n'y arrive pas! Parce qu'il y a un rond-point, parce qu'il y a une rue, parce que ça penche et que nous sommes en France<sup>159</sup> »



Fig. 2.27: Raymond Depardon, *La France*, Bédarieux, Hérault, Languedoc-Roussillon, 2007

<sup>159</sup> préface de Raymond Depardon, dans le catalogue d'exposition *La France de Raymond Depardon* (préambule), *op. cit.*

Que ce soit dans ses vues frontales ou de biais, la perspective des images de Depardon se construit notamment par le sol. En effet, la proportion de sol qui compose ses images et souvent très importante, comme si l'on entrain dans l'image par le bas. Non seulement ce choix de composition permet d'ancrer le spectateur et le photographe dans la scène, mais il a aussi une grande importance dans la description des lieux, dont les sols sont caractéristiques: « je dois gérer les trottoirs, les aménagements de la DDE [Direction départementale de l'Équipement], les marques au sol sur les routes, et montrer quelquefois le mauvais état des passages cloutés. Ce n'est pas toujours du goût des élus locaux<sup>160</sup> ». Le choix du sol serait donc un choix politique et parfois dénonciateur. En alliant visuellement les habitations et commerces avec le sol, Depardon fait un choix fort, il recrée un lien entre le privé et le public:

« Les gens, leur boutique, leur voiture, leur rue, c'est du domaine privé, c'est chez eux. [...] le trottoir, c'est la commune, puis le rond point, c'est le département, puis le lycée, le collège, c'est la région: je suis entouré de toutes les institutions qui font la France<sup>161</sup> »



Fig. 2.28: Raymond Depardon, *La France*, Berck-sur-Mer, Pas-de-Calais, Nord-Pas de Calais, 2005

<sup>160</sup> préface de Raymond Depardon, dans le catalogue d'exposition *La France de Raymond Depardon* (préambule), *op. cit.*

<sup>161</sup> interview par Mediapart *Raymond Depardon chambre l'identité nationale*, 2010, partie 2

La distance au sujet est très variable, mais contrairement à Eric Tabuchi, elle ne découle pas du fait que tous les sujets doivent occuper une proportion similaire à l'intérieur du cadre. Chez Depardon, l'échelle est variable, parfois le sujet occupe toute la surface de l'image (comme c'est le cas pour la vitrine de droguerie à Badarieux, dans l'Hérault), parfois il est très éloigné et il n'en constitue presque qu'un détail (comme pour la maison au milieu des champs à Lajoux dans le Jura), laissant alors planer le doute: le sujet est-il le bâtiment ou le paysage global?



Fig. 2.29: Raymond Depardon, *La France*, Jura, Lajoux

Les compositions d'Alain Bublex sont les plus hétérogènes et les moins guidées par un protocole. Les angles adoptés pour les prises de vue, l'équilibre des compositions, la distance au sujet et la proportion de la surface qu'il occupe dans l'image sont très variés, semblant n'être dictés par aucune règle prédéfinie de prise de vue. La liberté du photographe est presque totale lors des prises de vue, et une fois qu'il a atteint le site correspondant à la grille, aucune règle ne restreint sa

pratique. La distance par rapport au point GPS précis du site est de 10km au maximum, cependant on peut deviner que ce périmètre n'a pas été fixé à l'avance, mais qu'il est cité en tant que distance maximum qui ait été parcourue lors de l'exercice. Les sujets photographiés, les cadrages, les compositions sont laissés à l'appréciation de l'artiste sur le moment. Cette grande liberté pourrait induire une plus grande esthétisation des sujets représentés, puisque le photographe pourrait choisir l'angle, la distance etc. sous lesquels les bâtiments seraient les plus à leur avantage, et choisir les bâtiments même qui sont le plus photogéniques. Pourtant, c'est l'inverse qui est observable dans *Impressions de France*. Les compositions et les cadrages semblent moins structurés que chez les autres auteurs du corpus.



Fig. 2.30: Alain Bublex, *Impressions de France*, Site 08 Saint-Christophe-le-Jajolet, 2011

Les cadrages coupent régulièrement les objets photographiés sur les bords. Ces cadrages tranchent une portion du réel, ils sont comme des échantillons ponctuels prélevés dans le *continuum* spatial et temporel de la réalité. Les sujets photographiés ne sont donc pas des éléments que l'on peut distinguer de leur

milieu, et avec ses cadrages qui coupent des éléments sur les bords, Bublex met en avant la radicalité voire la violence de la photographie, qui vient arracher une portion de réalité à son milieu duquel il est pourtant indissociable.

Ce regard plus proche du banal que du regard photographique donne aux lieux un aspect très réel. Ce réalisme est plus puissant encore que dans le projet de Depardon, où un certain romantisme et un peu de passéisme se superposent à la réalité; plus proche du réel également que dans les images de Tabuchi, qui par un phénomène d'*éstrangement*<sup>162</sup> créent une distance entre la réalité que nous vivons et voyons et celle décrite par les images. Les photographies d'Alain Bublex sont celles qui ressemblent le plus au monde dans lequel nous vivons, sans l'esthétiser ou l'étrangeriser. Les objets vus sous des angles communs sont les mêmes que nous pouvons voir et expérimenter dans la banalité de notre quotidien, sans aucune référence ou influence artistique ou esthétique.



Fig. 2.31: Alain Bublex, *Impressions de France*, Site 19 Mehun sur Yèvre, 2011

---

<sup>162</sup> cf II\_1) a), p.58

Le seul point commun au niveau de la composition des images d'Alain Bublex est le respect des axes verticaux, point qui se retrouve également dans *La France de Raymond Depardon* et dans *l'ARN*. C'est là la seule contrainte qui semble lier la phase de réalisation des images de Bublex à une forme de protocole. Ce choix rappelle la photographie d'architecture, et rend les images plus lisibles lorsqu'elles sont vues dans leur ensemble.

Ainsi, la réalisation des images d'Eric Tabuchi respectent tout comme son concept des règles qui composent un protocole strict, très répétitif et permettant la comparaison des images entre elles, ne laissant aucun choix au hasard, tandis que Depardon s'accorde une plus grande liberté au niveau de la composition, mais utilise un nombre de « compositions types » limité et fait des choix de couleurs qui appuient son message politique. Quant au traitement des images de Bublex, il témoigne, à travers les couleurs comme la composition, de son détachement vis à vis de l'esthétique, toujours en accord avec la *doxa* du mouvement conceptuel.

- **L'Homme, une absence au sein du corpus**

Dans les trois travaux du corpus, il est remarquable que l'humain soit quasiment absent. Chez Raymond Depardon, quelques rares personnages habitent les lieux photographiés, ils sont toujours photographiés prenant la pose devant ce qu'on imagine être leur habitation ou commerce. Ils occupent une petite surface de l'image, et constituent comme un détail qui ferait partie du sujet, qui reste la construction, le lieu plutôt que ses habitants. Ainsi il est paradoxal, dans un travail qui véhicule le message d'une France dans laquelle les conditions de vie sont déplorables, d'une population qui se voit abandonnée de la politique, que l'auteur n'en photographie pas les acteurs vivants. C'est par les lieux, les constructions, les bâtis et le sol que le photographe entend décrire la population et la vie qui s'y déroule.

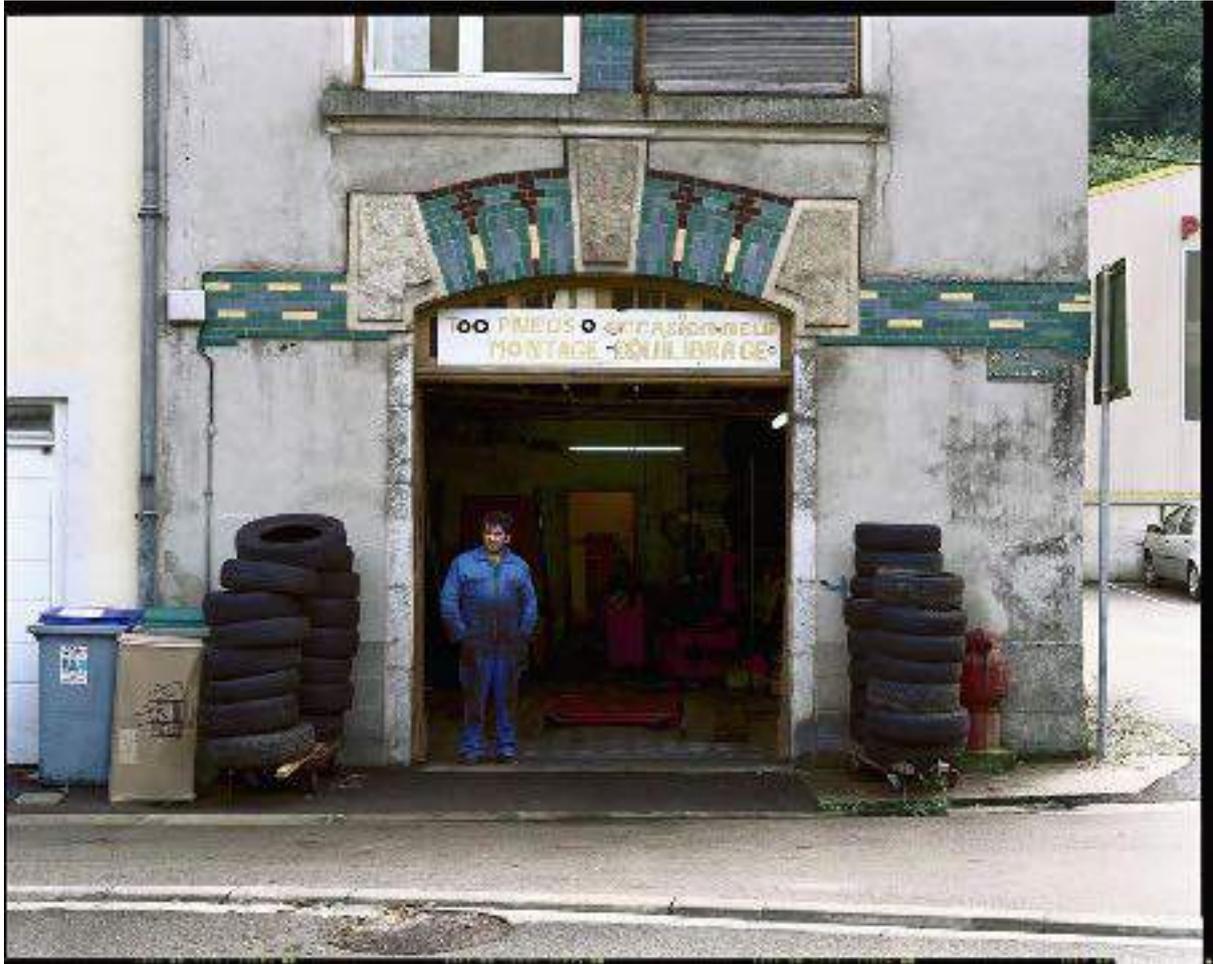


Fig. 2.32: Raymond Depardon, *La France*, Jura, Saint Claude

Dans l'ARN, l'humain est complètement absent (si ce n'est un photographie de Nelly Monnier, qui relève plutôt de la mise en scène du protocole et du making off). Rien d'étonnant ici à cette absence humaine, puisque le projet se veut un manifeste architectural et non social.

Si les images d'Alain Bublex sont également vides d'Hommes, on peut apercevoir un certain nombre de voitures. La voiture, qui représente indirectement la présence de l'homme qui habite le territoire, s'y déplace, y vit, est aussi un objet proche de Bublex. En effet, de par sa formation et son ancien poste de designer automobile chez Renault, il est sensible à l'objet de la voiture. Il a même réalisé de nombreux projets autour du thème de la voiture, dans lesquels il explore l'objet tant du point de vue de son design que de sa fonction, dessinant et planifiant des

voitures imaginaires<sup>163</sup>. On peut deviner l'importance accordée par l'artiste aux voitures qui ont leur place dans les *Impressions de France*, et supposer qu'il leur attribue une valeur esthétique au sein de ses images.



Fig. 2.33: Alain Bublex, *Impressions de France*, Site 28 Duerne, 2011

Bien qu'on retrouve un certain nombre de voitures au sein des travaux de Tabuchi et Depardon, cela reste dans une moindre mesure. Cependant la présence de voitures est également parlante. Chez Depardon, les quelques véhicules qui apparaissent sont majoritairement des modèles anciens voire très anciens, ou bien des caravanes. La voiture ancienne relève d'un certain passéisme, de la romantisation d'une France d'hier qu'il veut inchangée depuis son enfance; et la caravane est bien sûr une référence directe à son propre mode de déplacement au cours du projet. Les véhicules des images de Depardon décrivent donc plutôt le

---

<sup>163</sup> voire les différents projets d'Alain Bublex autour du thème de la voiture sur son site: <http://alainbublex.fr/fr/by:project/>, notamment EXPERIENCE WABISABI, FEET FIRST, TOMORROW'S CAR, TODAY!, VOITURE DE SERVICE et VOITURE MEUNIER-BERAUD

photographie que la population habitant les lieux, et trahissent sa subjectivité quant à leur choix.



Fig. 2.34: Raymond Depardon, *La France*, bas-Rhin, Drulingen



Fig. 2.35: Eric Tabuchi, Nelly Monnier, *ARN*, Costaros, Velay (Auvergne-Rhône-Alpes) 2020



Fig. 2.36: Eric Tabuchi, *ARN*, collection Environnement voiture jaune, 2018

De la même manière, les quelques voitures qui apparaissent dans le travail d'Eric Tabuchi sont à son image: ce sont des modèles qui ressemblent vaguement à celui dans lequel il voyage, peu moderne, aux formes carrées. Une exception cependant, les voitures jaunes qu'il photographie ne respectent pas ce critère, puisqu'elle respectent celui de la couleur qui permettra au photographe de constituer une « collection », terme qui résonne ici justement avec la pratique de la collection de petites voitures.

### **3) La restitution, présentation du projet**

Après les phases de conception et de réalisation vient celle de la restitution, au cours de laquelle l'auteur fera rencontrer son œuvre au public. Cette phase est primordiale, un travail qui n'est pas présenté n'existe que pour son auteur. Les modes de restitution du travail sont divers, et ils conditionnent la manière dont les spectateurs vont appréhender, comprendre et percevoir l'œuvre. Ainsi une même production artistique présentée de deux manières différentes pourra être perçue comme deux travaux entièrement distincts et aux sens différents, et certains auteurs s'appuient même sur ce phénomène pour restituer leur travail à travers plusieurs supports parallèles, et ainsi en dédoubler le sens. Cette phase de restitution passe par le mode de monstration des images, mais également par tout un processus de « storytelling » autour de la création de l'œuvre, qui peut être considéré comme une véritable mise en scène par l'auteur de sa création et de lui-même.

#### **a) La forme de présentation du travail**

Si la phase de conception formule une idée et un protocole, et que celle de production aboutit à des images guidées par ce protocole, ces images restent isolées, et c'est par la restitution que l'auteur articulera ces images les unes par rapport aux autres pour leur faire exprimer visuellement le protocole. Pour les travaux basés sur le protocole, la phase de restitution est chargée d'une importance toute particulière, puisqu'elle permettra l'explicitation du protocole suivi, apportant un éclairage essentiel à la compréhension du sens de ces travaux. L'expression du protocole pourra se faire en partie à travers les images issues de ce protocole, et en partie à travers des textes ou documents annexes qui le détailleront. Par exemple, dans le cas des travaux de mon corpus, le protocole de découpage du territoire sera souvent explicité par des textes ou des cartes, mais les règles du protocole qui se rapportent à la prise de vue même (cadrage, point de vue, composition, etc.) ne sont pas formulées, puisque déjà visibles de manière évidente par la seule observation et comparaison des images entre elles. Ainsi toutes les règles qui constituent le protocole ne devront pas forcément être explicites, et l'auteur

d'ailleurs ne choisit pas toujours de les rendre visibles ou compréhensibles, n'en dévoilant expressément que certaines.



Fig. 2.37: Bernd et Hilla Becher, *Gravel Plants*, 1987 - 1992

Si le travail d'Eric Tabuchi se diversifie beaucoup dans la forme, on retrouve toujours un fil rouge constant dans la mise en forme de ses projets à travers un motif récurrent: celui de la grille. Manière d'agencer ses images en collections, la grille permet une organisation dans l'espace des images les unes par rapport aux autres, et leur comparaison visuelle immédiate et simultanée. Ce motif de la grille rappelle bien sûr le travail du couple de photographes allemands Bernd et Hilla Becher. Ces derniers, admirés par Eric Tabuchi qui reconnaît l'influence forte de leur œuvre sur son travail<sup>164</sup>, présentaient non seulement des similarités dans la composition de leurs images, mais également dans leur restitution sous forme de

---

<sup>164</sup> Entretien avec Eric Tabuchi, 15 avril 2020 (question 9)

grilles photographiques. Comme Eric Tabuchi, ils présentaient des *collections*, souvent appelées *typologies*, formant des ensembles d'images présentées simultanément et organisées rigoureusement, au sein desquelles le regard circule et compare les photographies selon les différents axes de la grille (ligne, colonne, diagonale). De la même manière, Eric Tabuchi s'évertue à montrer le territoire, à y rendre lisibles les formes et les signes que l'on ne comprend plus à force d'abondance et de désordre. A l'intérieur même de *l'Atlas des régions Naturelles* se trouvent plusieurs séries photographiques, sortes de typologies qui nous donnent une vision d'ensemble d'un type de constructions donné. Par exemple, dans la collection d'images *Small Town chinese restaurants*<sup>165</sup>, il répertorie des restaurants chinois, bâtiments que l'on aperçoit très souvent, dont on connaît l'aspect, mais sans vraiment les remarquer. Le fait de les photographier en série et de les présenter les uns à côté des autres en grille met en avant les codifications qui régissent l'architecture de ces bâtiments, si fortes qu'ils en deviennent des déclinaisons d'une seule et même construction: « *le restaurant chinois de banlieue* ». A travers l'accumulation de restaurants similaires, il se crée un restaurant qui n'existe pas physiquement, *le restaurant*, ou plutôt *l'idée* d'un restaurant idéal qui serait composé de toutes les caractéristiques des restaurants réels photographiés. En les accumulant et les classant, Eric Tabuchi rend lisibles des signes du territoire qui ne le sont pas d'habitude car trop nombreux et désordonnés. Il utilise ce procédé dans plusieurs séries, toujours des typologies regroupant des bâtis allant de l'architecture d'entraînement militaire<sup>166</sup> à la piscine en vente<sup>167</sup> en passant par l'église moderne en Lorraine<sup>168</sup>. Ces séries sont pour la plupart toujours en cours, et il est difficile de savoir si l'artiste les considérera un jour terminées puisque tant qu'il parcourra le territoire, ces listes typologiques pourront s'allonger. Ces séries internes à l'ARN sont transverses aux régions, ce

---

<sup>165</sup> Eric Tabuchi, série *Small Town chinese restaurants*, en cours. [en ligne] URL: <https://www.erictabuchi.net/Small-Town-chinese-Restaurants>

<sup>166</sup> Eric Tabuchi, série *Architecture d'entraînement*, en cours. [en ligne] URL: <https://www.erictabuchi.net/Architecture-d-entrainement>

<sup>167</sup> Eric Tabuchi, série *Vertical Pools*, 2016 et encore en cours. [en ligne] URL: <https://www.erictabuchi.net/Vertical-Pools>

<sup>168</sup> Eric Tabuchi, série *Twenty-four Modern Lorraine Churches*, en cours. [en ligne] URL: <https://www.erictabuchi.net/24-Modern-Lorraine-Churches>

sont elles qui les relie, faisant de l'Atlas non seulement une somme d'Atlas régionaux mais aussi un tout dans lequel les différentes régions sont liées par des similarités et des types de constructions communes.



Fig. 2.38: Eric Tabuchi, *Atlas des Régions Naturelles*, 9 restaurants chinois, 2018

Eric Tabuchi accorde une attention particulière à la restitution de son travail. Dans le séminaire *Photographies en expositions, stratégies et enjeux de monstration dans l'espace public*<sup>169</sup>, il revenait sur les différentes manières et les supports dont il a usé au cours de plus de 20 années de carrière artistique pour présenter son travail. L'artiste, très prolifique, a déjà derrière lui l'expérience de très nombreuses expositions, avec des projets aboutis d'installation mais également de sculpture, pratique qui lui apporte une approche particulière de l'espace et notamment de l'espace d'exposition. Il est également l'auteur de plusieurs livres d'artiste, parmi

<sup>169</sup> Eric Tabuchi, « Temps d'exposition », Séminaire de l'ARIP, *Photographies en expositions, stratégies et enjeux de mensuration dans l'espace public*, Institut Nationale d'Histoire des Arts, mai 2019

lesquels *Life Size*<sup>170</sup>, un ouvrage de collecte d'images jouant sur l'échelle de l'homme par rapport aux objets qui l'entourent et qu'il a créés.



Fig. 2.39: Eric Tabuchi, exposition *Your work is not sexy enough*, London Art Fair, 2014

Eric Tabuchi interroge beaucoup dans son travail les manières de montrer les images, que ce soit à travers des expositions, des livres ou des sites internet; souvent d'ailleurs, il use de ces trois supports parallèlement, adaptant parfois un travail en plusieurs variantes pour le faire vivre différemment à travers plusieurs supports. Pour son travail *Atlas of Forms* par exemple, le travail prend différents aspects, le contenu en est sensiblement modifié selon qu'il soit présenté sous la forme d'expositions (dans lesquelles les images peuvent être projetées en diaporamas de très grands formats par sept rétroprojecteurs<sup>171</sup>, de tirages de petit format directement collés au mur au-dessus d'un livre posé sur un pupitre<sup>172</sup>, ou

---

<sup>170</sup> Eric Tabuchi, *Life Size*, Paris, L'endroit Editions, 2015, 236 p.

<sup>171</sup> Eric Tabuchi, exposition *Atlas of Forms*, Poitiers, Le Confort Moderne, 2015. Projection de l'Atlas of Forms, 7 vidéo projecteurs

<sup>172</sup> Eric Tabuchi, exposition *Mettre en forme*, Saint Ouen, La couleuvre, 2017. Deux livres, un pupitre, douze impressions jet d'encre marouflées

encore projetées par cinq petits projecteurs faisant défiler au mur les images en petit format, montés sur une structure métallique à l'aspect sculptural<sup>173</sup>), d'un livre<sup>174</sup> (composé de 1500 photographies classées selon des critères de forme architecturale des bâtis qu'elles représentent) ou encore d'un site internet<sup>175</sup>.



Fig. 2.40: Eric Tabuchi, livre *Atlas of Forms*, 23,5 x 33 cm, 256 pages, 2017



Fig. 2.41: Eric Tabuchi, *Atlas of Forms* dans l'exposition collective *Paysage Français*, BnF, 2018

La forme du site est celle que mentionne principalement le photographe lorsqu'il parle de l'*Atlas of Forms*, c'est celle qui peut être considérée comme la plus aboutie pour ce travail, rassemblant l'intégralité des images récoltées sur le web et indexées selon des critères rudimentaires tels que la forme géométrique du bâtiment (cercle, carré, triangle, polygone), son état (en chantier, achevé, à l'abandon ou en ruine), ou son aspect (massif, chaotique, léger, monolithique), et où le spectateur peut combiner jusqu'à quatre de ces critères en filtres pour voir apparaître seulement les images qui correspondent au croisement de ces critères parmi toutes les images. Ce projet, avant d'être photographique, est un travail d'indexation qui annule l'importance de la fonctionnalité, de l'emplacement géographique du bâtiment et de son histoire pour se concentrer sur sa seule *forme*, c'est-à-dire son aspect visuel.

---

<sup>173</sup> Eric Tabuchi, *Atlas of Forms*, dans l'exposition collective *Paysages français, Une aventure photographique, 1984-2017*, commissariat Raphaële Bertho et Héloïse Conesa, Paris, Bibliothèque Nationale François Mitterrand, 2017-2018

<sup>174</sup> Eric Tabuchi, *Atlas of Forms*, Paris, Editions Poursuite, 2017, 256 p.

<sup>175</sup> Eric Tabuchi, site internet *Atlas of Forms*, URL: <http://atlas-of-forms.net>

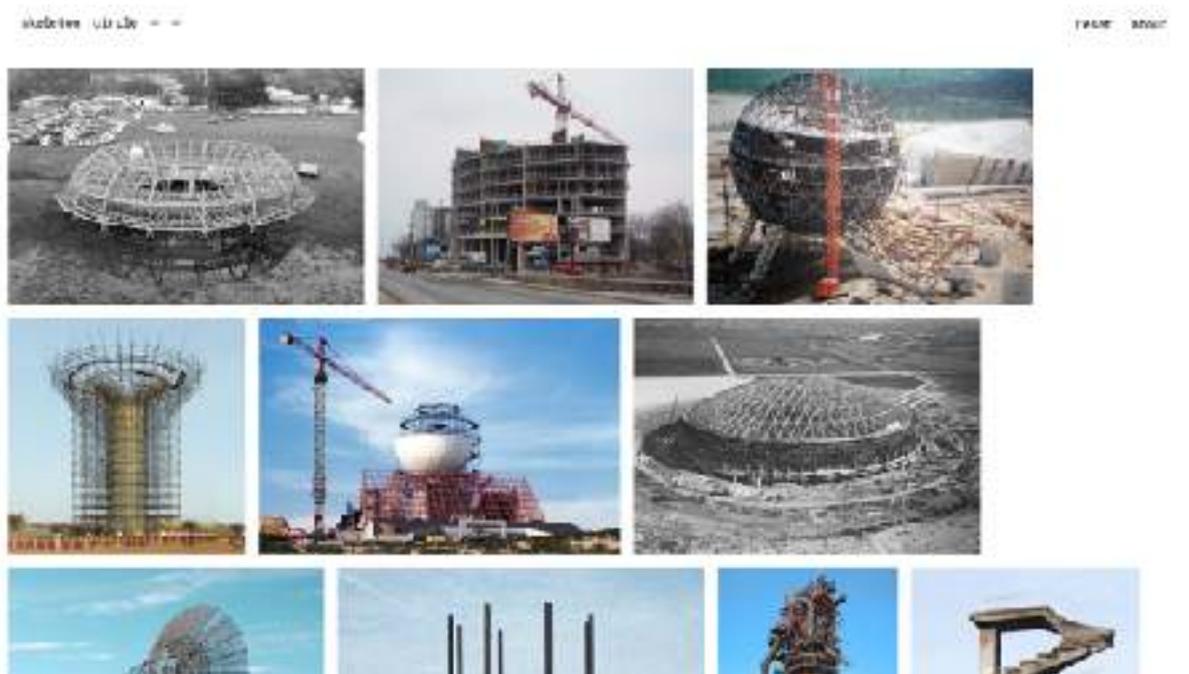


Fig. 2.42: Capture d'écran du site Atlas of Forms, par Eric Tabuchi, critères combinés "skeleton" et "circle"

On y devine l'intérêt accordé par Eric Tabuchi à la beauté formelle des constructions, intérêt que l'on retrouve bien sûr dans ses travaux photographiques à proprement parler. Le travail de l'*Atlas des Régions Naturelles* s'inscrit dans la continuité de ce travail et d'une réflexion menée depuis de nombreuses années par l'artiste et est l'aboutissement de toutes ses recherches antérieures:

« L'ARN vient aussi au terme d'un long parcours et d'une vraie remise en question. Pour simplifier, l'ARN fusionne ma pratique de la photo liée au territoire français avec mon activité de collecte d'images issues de l'Internet. En ce sens c'est un projet qui découle autant de mon travail sur les stations d'essence abandonnées que de l'Atlas of Forms, il en est la continuité et même l'exacerbation<sup>176</sup> »

Ainsi on retrouve dans l'*Atlas des Régions Naturelles* la même importance accordée à la forme des constructions, à leur beauté formelle plus qu'à leur fonction. Tout comme l'*Atlas of Forms*, ce travail se décline selon les supports utilisés. Selon les prévisions de l'artiste, l'ARN sera également présenté à la fois par une édition papier, des expositions et un site internet.

<sup>176</sup> Entretien avec Eric Tabuchi, 15 avril 2020 (question 2)



Fig. 2.43: Eric Tabuchi, prototypes pour projet d'édition de l'ARN, 2018

Dès 2018, soit moins de deux ans après le début de la production du projet, il publiait un billet dans lequel il présentait une première proposition d'édition du projet, qui prendrait la forme d'un livret de 16 pages par région naturelle, au format 24 x 33 cm, comprenant chacun 50 photographies. Ce projet éditorial, dont la maquette a été réalisée en exemplaire unique pour les cinq premières régions dont les prises de vues étaient les plus abouties, représente seulement un pour cent de ce que devrait être l'édition qui contiendrait l'intégralité de l'ARN. Dans son billet, Eric Tabuchi réalisait l'ampleur de la tâche à accomplir, formulait l'impossibilité de réaliser l'ensemble de l'édition et se résignait au fait qu'elle resterait incomplète:

« les chiffres, les voici : 480 régions naturelles, soit autant de cahiers. À ceux-ci s'ajoutent 120 livrets dédiés chacun à une thématique particulière. *L'Atlas des Régions Naturelles* c'est donc, dans son principe, cet ensemble de six cent livrets assemblés pour des raisons de commodité par groupes de vingt (16 régions et 4 cahiers thématiques) c'est à dire un total de 30 volumes de 320 pages et un millier de photographies chacun, autrement dit,

9600 pages et 30 000 photographies. Aujourd'hui je me dis qu'il va falloir composer avec l'impossibilité d'un tel objet, qu'il faudra s'en accommoder au mieux<sup>177</sup> ».

Face à un projet immensément ambitieux de par son ampleur presque exhaustive, l'édition papier se révèle donc un support complexe pour présenter l'intégralité des images. Et pourtant, l'auteur semble avoir choisi de ne pas restreindre sa sélection d'images par région afin de rendre le projet d'édition plus réalisable, mais plutôt d'accepter de réaliser l'édition jusqu'au moment où les contraintes ne permettront plus son achèvement, contraintes qui seront probablement financières, temporelles (bien que l'artiste semble ne pas reculer devant des temps de production très long pour son projet), mais également d'énergie mentale: il est possible que l'édition progressive des livrets par région prenne fin lorsque leur auteur manquera d'énergie et de motivation pour aller au-delà. Le choix d'Eric Tabuchi pour cette édition, c'est celui de ne pas faire de compromis, mais d'accepter l'inachevé et l'inachevable pour ce qu'il est. Ce choix est remarquable, car il est rarement préféré par les artistes, qui préfèrent souvent réduire l'ampleur du travail qu'ils projettent de réaliser plutôt que de le laisser inachevé. Ce refus du compromis raisonnable se retrouve dans toute la production des images d'Eric Tabuchi, qui s'est engagé dans un projet qui nécessitera dix ans d'implication presque quotidienne. Cette ambition de l'ampleur et cette persévérance sont des traits caractéristiques qui révèlent l'obsession de l'artiste pour le travail qu'il réalise, et qui permettent l'existence d'un travail qu'un artiste moins persévérant n'aurait pu envisager. On retrouve donc dans la forme même du projet d'édition la subjectivité de l'artiste: cette édition de 600 livrets de 50 images chacun, qu'elle soit produite dans son entièreté ou qu'elle reste inachevée, ne peut être que le fruit d'une personnalité acharnée comme celle d'Eric Tabuchi. Le refus du compromis découle aussi de la proximité de l'artiste vis-à-vis de l'art conceptuel. En effet selon ce mouvement il est possible d'envisager un protocole monumental et irréalisable, puisque que justement la réalisation n'aura pas forcément lieu, ou pas entièrement (comme c'est le cas pour les *Impressions de*

---

<sup>177</sup> billet publié par Eric Tabuchi dans la catégorie Actualités du site de l'ARN en 2018, URL: <https://atlasrn.fr/News>

France). Cependant, Eric Tabuchi se distingue de l'art conceptuel en cela qu'il prévoit de réaliser intégralement le protocole pourtant colossal qu'il a formulé.



Fig. 2.44: Eric Tabuchi et Nelly Monnier, *Atlas des Régions Naturelles*, Carte, 67 x 84 cm, éditions Poursuite, 2020

Objets plus modestes et objectifs plus atteignables, deux éditions ont déjà vu le jour autour du projet de l'ARN. Il s'agit d'une carte de l'Atlas<sup>178</sup> présentant le travail terminé de découpage du territoire que les artistes ont effectué en préparation des prises de vue dans chaque région, et d'un livret présentant une sélection de photographies thématique, série représentant les « paysages de l'électricité » et intitulée *EDF*<sup>179</sup>. La carte, par son format dépliant (67cm par 84cm

<sup>178</sup>Eric Tabuchi, Nelly Monnier, *Atlas des régions naturelles*, carte 67x84cm, Paris, Editions Poursuite, novembre 2019

<sup>179</sup> Eric Tabuchi, *EDF - Electricité de France*, couverture souple, 80 pages, Paris, Poursuite, novembre 2019

dépliée), est une référence directe à la carte routière du voyageur. Elle permet d'une part de partager le long travail réalisé par le couple d'identification des régions naturelles, et d'autre part d'inclure le public dans les coulisses du projet en lui présentant une sorte de *document de travail* qui aurait servi à la production des images. Le livre de la série EDF présente l'une des séries thématiques que poursuit Eric Tabuchi à travers les différentes régions et qui les rassemble les unes aux autres, mettant en avant les similitudes du paysage à l'échelle nationale. Le format du livret souple de quatre-vingt pages permet à l'objet de rester maniable, léger, accessible en prix, mais aussi et surtout de présenter une image désacralisée, loin du livre d'art luxueux et précieux.

Cependant, l'édition n'est aux yeux d'Eric Tabuchi pas le mode de restitution de son travail le plus intéressant, puisqu' « à quoi bon vouloir tout représenter si on réserve le résultat aux quelques personnes qui vont acheter un livre ?<sup>180</sup> ». Il a la volonté de rendre son travail accessible au plus grand nombre, mais également à la plus grande diversité possible. Il ne s'agit pas qu'une unique classe ou qu'un seul milieu social accède à son travail, mais que des gens issus de milieux et lieux divers le découvrent. Cette volonté de partager son travail à tous sans distinction n'est bien sûr pas sans lien avec un engagement politique et social revendiqué par l'artiste, notamment à travers des publications sur les réseaux sociaux, par exemple en faveur du mouvement des gilets jaunes au cours de l'année mouvementée de 2019. Le désir de rendre son travail accessible de manière égale à tous est cohérent avec un engagement politique et des revendications sociales d'égalité des classes, et on peut donc supposer que la personnalité engagée de l'artiste guide de manière subjective le choix de la diffusion de son travail.

Cette volonté de diffuser son travail de la manière la plus accessible possible se retrouve dans les diverses expositions qui ont déjà présenté l'*Atlas de Régions Naturelles*. En effet depuis le début de la réalisation du projet, les images ont été à plusieurs reprises présentées partiellement dans des centres ou des galeries d'art. La sélection partielle des images montrées, selon les occasions, se fait en suivant des critères thématiques ou régionaux. Dès septembre 2018, la première exposition

---

<sup>180</sup> Antoine Seguin, « Atlas des Régions Naturelles. Entretien avec Eric tabuchi et Nelly Monnier », revue *Exercice, Miscellanées*, 0 | 2018, [en ligne], mis en ligne en mars 2018. URL: <https://exercice.co/Atlas-des-regions-naturelles-entretien>

de l'ARN ouvre ses portes sous le nom de *Séquences combinées*<sup>181</sup> au Centre d'Art de Montrelais, une commune de près de 850 habitants. Cette première exposition donne le ton de celles qui suivront, souvent dans des communes de petites dimensions situées en région. Les expositions de l'ARN s'accrocheront donc plutôt dans des lieux intimistes, bien loin de la capitale. On perçoit l'intention de décentraliser l'art, de le sortir de ses lieux privilégiés à l'échelle du pays. Cette particularité permet bien sûr à l'ARN de rencontrer un public bien différent de celui qu'il aurait trouvé dans des centres d'art parisiens. Par ailleurs, les images présentées dans les expositions ne sont pas non plus les mêmes qu'elles eussent été si elles avaient été présentées à Paris: Eric Tabuchi propose des expositions adaptées à chaque région, montrant souvent aux habitants des images de leur propre région, avec ses particularités. Ainsi le dossier de presse de l'exposition *Séquences combinées* précisait que « pour l'exposition *Séquences Combinées*, les artistes présentent plus de 90 photographies issues de l'ARN. Certaines images évoquent notamment la pratique sportive régionale de la boule de fort ainsi que le passé minier oublié de Montrelais<sup>182</sup> », soulignant la présence de représentations du paysage local. Le fait de présenter des images réalisées dans la proximité permet d'une part de renforcer le lien entre les habitants et leur territoire, son histoire, ses monuments, ses représentations, son industrie et son architecture vernaculaire (en un mot: avec ses paysages); et d'autre part de mener les spectateurs à porter un regard renouvelé sur ces représentations de lieux qu'ils connaissent bien, tels qu'ils ont été perçus par l'artiste qui est, lui, extérieur à ces lieux. C'est-à-dire que les spectateurs observent des paysages connus mais avec une mise à distance, celle du phénomène d'« étrangéisation » que j'ai déjà mentionné<sup>183</sup>, causé par le fait que l'auteur de ces représentations subit lui-même un sentiment d'étrangéité. Ce modèle d'exposition dans des centres d'art locaux en région et présentant des images réalisées dans la région où elles sont exposées se retrouve dans les différents événements présentant des extraits de l'ARN. L'exposition *Atlas des*

---

<sup>181</sup> Eric Tabuchi avec la participation de Nelly Monnier, *Séquences combinées*, Montrelais (44), Centre d'Art de Montrelais, de septembre à novembre 2018

<sup>182</sup> dossier de presse de l'exposition d'Eric Tabuchi avec la participation de Nelly Monnier, *Séquences combinées*, Montrelais, Centre d'Art de Montrelais. URL: <https://files.cargocollective.com/c256535/Se-quences-Combine-es-Dossier-de-presse.pdf>

<sup>183</sup> sur l'*étrangéisation*, cf. II\_1) a), p.58

*Régions Naturelles*<sup>184</sup> au centre culturel La Laverie dans le cadre de la semaine *Architecture et paysage* organisées par le Conseil d'Architecture, Urbanisme et Environnement (CAUE) de Touraine présentait par exemple sous la forme d'une projection 200 photographies (ensemble qualifié de « relevé » ) des cinq régions naturelles qui composent le département d'Indre-et-Loire (la Gâtine tourangelle, la Gâtine de Loches, le Val de Loire tourangeau, le Richelais et le Plateau de Sainte-Maure). Dans la région naturelle de Pesme, Eric Tabuchi et Nelly Monnier proposent une exposition qui évolue au jour le jour: dans un local commercial vide, ils exposent chaque jour en vitrine des images réalisées pendant la journée dans la région. Le local prend l'aspect d'une parodie d'agence immobilière, qui vendrait des bâtiments d'architecture vernaculaire en ruine. Selon Raphaële Bertho, cette exposition originale sur les lieux même des prises de vue « crée un phénomène d'*estranement*<sup>185</sup> fécond pour les habitants du territoire, une façon de "défamiliariser" ces paysages et architectures ordinaires, de les mettre à distance par l'opération de prise de vue et d'exposition qui permet ainsi de les reconsidérer dans leurs spécificités<sup>186</sup> ». Cette exposition en particulier permet de faire rencontrer les images de chaque région de l'ARN avec un public local, pour lequel elles apporteront un nouveau regard sur son propre territoire. La perception des habitants de leur milieu de vie en est ainsi modifiée, ils le perçoivent en partie à travers les images, et donc par le filtre de la subjectivité et de l'imaginaire d'Eric Tabuchi. Ces expositions dans des petits centres d'art locaux plutôt que centralisées à Paris sont encore une preuve de la personnalité d'Eric Tabuchi, qui œuvre à rendre son travail accessible à une population plus large et diverse en l'exposant dans des lieux variés en région.

---

<sup>184</sup> Eric Tabuchi, *Atlas des Régions Naturelles*, La Riche (37), La Laverie, d'octobre à novembre 2018

<sup>185</sup> sur l'*estranement*, cf. II\_1) a), p.58

<sup>186</sup> Raphaële Bertho, « L'Atlas des Régions Naturelles, un manifeste photoconceptuel de la périphérie ordinaire », *Les Cahiers de la recherche architecturale urbaine et paysagère* [En ligne], 2019



Fig. 2.45: Éric Tabuchi, Séminaire de Pesmes, 2018

Comme pour maximiser l'accès et la diffusion de l'ARN, Eric Tabuchi propose à tout organisateur, institution ou individuel, qui souhaiterait exposer une sélection de son travail, de l'imprimer lui-même à partir des fichiers haute-définition disponibles en ligne (je reviendrai sur cette pratique peu commune) afin de créer sa propre exposition du travail de Tabuchi. Cette pratique, qui montre un grand détachement par rapport au contrôle de ses images, est remarquable. En effet, peu d'artistes acceptent qu'un tiers puisse décider de la finalité et de la forme de restitution de ses images, cette étape ayant l'importance que j'ai déjà soulignée. Le partage d'Eric Tabuchi révèle donc un certain « lâcher-prise » sur sa production, et il invite toute personne à participer au projet en lui donnant une nouvelle vie: « si quelqu'un d'autre veut éditer un livre du genre '12 photos de falaises', il peut le faire. Ça m'amuserait beaucoup que les gens se mettent à composer des choses avec l'*Atlas des Régions Naturelles*<sup>187</sup> ». Ce détachement et cette absence de contrôle de la finalité de ses images est révélateur d'un désir de partage par la

---

<sup>187</sup> Antoine Seguin, « Atlas des Régions Naturelles. Entretien avec Eric tabuchi et Nelly Monnier », *op. cit.*

création participative, ainsi que d'une faible valeur accordée à l'image en tant qu'objet, avec des tirages photographiques complètement désacralisés (dont la qualité pourra être médiocre selon les compétences de leur imprimeur, peut-être amateur). Ce sont là des traits particuliers et peu fréquents chez les artistes, quoique non sans lien avec le principe de désacralisation de l'œuvre d'art par le mouvement conceptuel. Cette démarche vise aussi à rendre l'organisation d'une exposition moins lourde et moins technique, prouvant qu'il suffit de peu de choses pour créer une exposition. L'allègement des contraintes permettrait la multiplication des expositions et des gens capables d'en créer, démocratisant l'acte de l'exposition. On y retrouve donc à la fois l'influence du mouvement conceptuel et le souci d'accessibilité au public d'Eric Tabuchi.

Au fur et à mesure que le projet de l'ARN se fait connaître dans le milieu de l'art contemporain, les expositions se font dans des cadres plus institutionnels. Le travail d'Eric Tabuchi est peu-à-peu mis en lien avec ceux d'autres artistes qui explorent l'architecture et le territoire, comme dans l'exposition *Architecture Exquise*<sup>188</sup> où son travail dialogue avec ceux de Patrick Tournebœuf et de Cyrille Weiner. Dans certaines expositions présentées à l'étranger, les images ne peuvent plus représenter la région où se situe le centre d'art, elles sont alors plus axées autour des thématiques précédemment évoquées<sup>189</sup>. Ces sélections thématiques sont alors qualifiées par l'auteur de typologies, comme dans la présentation des 72 images au sein de la *Triennale d'architecture de Lisbonne*, intitulée *Typologies de l'ARN*<sup>190</sup>. Récemment, la participation d'Eric Tabuchi à l'exposition collective *L'AMÉRIQUE N'EXISTE PAS ! (Je le sais j'y suis déjà allé)* au musée Art et Marges de Bruxelles, ainsi que celle à la *Triennale d'architecture de Lisbonne*, dénotent dans la démarche d'expositions locales dans des centres d'art régionaux. Cependant, le musée Art et Marges de Bruxelles est un lieu cohérent par rapport à la position de l'artiste vis-à-vis du monde de l'art contemporain. En effet, le musée

---

<sup>188</sup> exposition collective Eric Tabuchi, Patrick Tournebœuf, Cyrille Weiner, commissariat Jean-Baptiste Friot, *Architecture Exquise*, Toulouse, Maison de l'architecture Occitanie Pyrénées, d'octobre à novembre 2019

<sup>189</sup> voir sur le site de l'*Atlas des régions Naturelles* (URL: <https://atlasrn.fr>) les images présentées sous forme de grilles sur les séries particulières thématiques

<sup>190</sup> Eric Tabuchi, *Typologies de l'ARN*, dans la *Triennale d'architecture de Lisbonne* d'octobre à décembre 2019

est décrit sur son site internet comme un « musée d'art outsider, qui questionne l'art et ses frontières. Sa collection [...] se compose aujourd'hui de plus de 3500 œuvres internationales produites en dehors des sentiers fréquentés de l'art. Ses expositions mêlent artistes de part et d'autre de la marge, questionnant les frontières de l'art et sa définition-même<sup>191</sup> ». Cette position de questionnement fait grandement écho à celle d'Eric Tabuchi quant à sa place dans le monde de l'art contemporain. En juin 2013, dans une publication sur le réseau social Facebook (sur lequel il partage souvent dans des textes ses réflexions sur sa pratique photographique entre autres), il exprimait son étonnement de ce qu'après 20 années de pratique, les institutions de la photographie se soient si peu s'intéressées à son travail et cependant, « la relative précarité qui en découle ne [l']empêche pas de travailler (beaucoup) et de poser une à une les briques d'une œuvre qui rencontre par des voies plus souterraines et aventureuses un autre public<sup>192</sup> ». Ces *voies souterraines*, comme il les nomme, sont celles évoquées précédemment, par des expositions locales et presque intimistes, et qui lui ont permis d'atteindre un public différent mais surtout plus pertinent pour son œuvre. Finalement, comme un adieu à ce milieu qui n'a pas voulu de lui, il constate que « comme beaucoup d'artistes, la place que j'occupais dans le milieu de l'art contemporain puisque c'est de lui dont il s'agit, se situait à sa lisière [...] occupant un strapontin, la porte de sortie n'était pas loin. [...] Ça s'est fait comme ça : au terme d'une réflexion sereine il m'a paru évident que l'avenir était ailleurs<sup>193</sup> ». On voit que le choix des lieux où il expose l'ARN, et notamment de celui du musée Art et Marge, n'est pas anodin, et il est étroitement lié à des questionnements profonds sur sa place dans le monde de l'art. On retrouve dans ce choix singulier l'expression d'une subjectivité et d'une personnalité ouverte au doute, à la remise en question et à l'introspection. Par ailleurs, il est intéressant de noter que l'exclusion du monde de l'art ressentie et formulée par Eric Tabuchi est à nuancer, puisque son ARN est financé par le Centre National des Arts Plastiques. Si ce financement est témoin d'une certaine reconnaissance institutionnelle, le ressenti de l'artiste concernant cette

---

<sup>191</sup> présentation sur le site internet du musée Art et Marges de Bruxelles. URL: <http://artetmarges.be/fr/index.html>

<sup>192</sup> publication Facebook par Eric Tabuchi, datée du 13 juin 2019

<sup>193</sup> publication Facebook par Eric Tabuchi, datée du 14 juin 2019

reconnaissance n'en demeure pas moins valable et intéressant à prendre en compte.

Un élément de l'*ARN* qui apparaît uniquement dans la présentation du travail sous forme d'exposition est la participation des peintures de Nelly Monnier. Ses œuvres, qui n'apparaissent pas dans les publications de l'Atlas, cohabitent en revanche sur les murs d'expositions avec les images photographiques, où leur complémentarité est bien visible. D'autres éléments, tels que des sculptures architecturales, des livres (ou carnets) exposés sur des étagères, permettent également une mise en scène de l'Atlas sous des formes plus variées que des seuls tirages. Ainsi dans l'exposition *La république des champs*<sup>194</sup> présentant surtout des travaux de Nelly Monnier, certaines de ses peintures étaient mises en dialogue avec des photographies d'Eric Tabuchi, sous la forme de quatre ensembles composés chacun de photographies, d'une planche peinte à la gouache et d'un cahier contenant une sélection de photographies. Ces objets présentés ensemble permettent différentes approches et visions d'un même sujet, le rendant ainsi plus vivant et rompant la monotonie ou la similitude des images répétitives de l'*ARN*. Dans la plupart de ses expositions, Eric Tabuchi fait preuve d'une mise en espace de ses images qui surprend, s'éloignant d'un accrochage classique et linéaire où toutes les images se suivraient, alignées au mur dans un même format, et rappelant que la carrière d'Eric Tabuchi a été celle d'un artiste avant tout, avec une grande pratique de l'installation et de la sculpture. La diversité des moyens d'accrochage et d'encadrement, l'usage du motif de la grille avec différents formats (allant de la grille « colonne » 1x5 ou de la grille « ligne » 7x1 à la grille « carrée » 4x5, ou encore en croix), la présentation d'objets éditoriaux sont autant de modalités de présentation qui influent sur la manière de percevoir les images, et qui découlent de la curiosité et de l'intérêt de l'artiste pour le véritable art que constitue la mise en espace d'une exposition.

Mais la forme de restitution essentielle de l'*Atlas des Régions Naturelles*, celle à laquelle le travail est « destiné<sup>195</sup> », c'est le site internet. Un site dédié sera

---

<sup>194</sup> Nelly Monnier, avec la participation d'Eric Tabuchi, *La république des champs*, Belfort (90), Ecole d'art de Belfort, commissariat Le 19, CRAC

<sup>195</sup> Antoine Seguin, « Atlas des Régions Naturelles. Entretien avec Eric tabuchi et Nelly Monnier », *op. cit.*

créé lorsque le projet sera abouti, rassemblant toutes les 25 000 images. Actuellement, un site internet provisoire présente la construction progressive de l'*Atlas*<sup>196</sup>, lancé à l'été 2018. Sur ce site, toutes les images réalisées en date sont répertoriées, légendées et indexées. Le public peut découvrir l'état actuel d'avancement du projet, découvrir les images et s'il le souhaite, s'amuser à géolocaliser sur une carte l'emplacement de chaque point de vue, puisque les légendes indiquent la commune ou lieu-dit. Des mots-clés d'indexation attribuent à chaque bâti ou objet photographié une fonction ou une caractéristique. Bien que ces mots-clés soient descriptifs, leur choix accueille une forme de subjectivité: on y trouve des expressions plus vagues comme le terme composite « enseigne-objet », notion inspirée du projet *Learning From Las Vegas* des architectes américains Robert Venturi, Denise Scott Brown et Steven Izenour<sup>197</sup>, qui avaient en 1978 étudié les signes et symboles de la « non-ville », qualifiant des objets ou sculptures ayant une fonction d'affichage commercial, parfois des plus inventifs. Les mots-clés, parmi lesquels on trouve aussi les données de géolocalisation, notamment la région naturelle à laquelle le lieu appartient, peuvent être sélectionnés par un clic, qui mène alors à une page qui regroupe l'ensemble des images taguées avec ce mot-clé. On pourra ainsi constituer une collection d'images prises dans la région de Bassigny, une série de « fermes et dépendances », de « géologies » ou encore d'« empilements ». Pour la version future du site, Eric Tabuchi mentionne « deux systèmes d'entrées : une entrée thématique (topographie, situation, matériaux, période, type, série, signes) et une entrée géographique. Il est évident que, sur le site, lorsque l'on choisira "littoral + brique + église", on tombera logiquement sur des églises de Normandie<sup>198</sup> ».

---

<sup>196</sup> Eric Tabuchi, Nelly Monnier, site internet *Atlas des Régions Naturelles*, 2018, URL: <https://atlasrn.fr>

<sup>197</sup> Robert Venturi, Denise Scott Brown et Steven Izenour, *Learning From Las Vegas, Revised Edition*, The MIT Press, mai 1977, 208 p.

<sup>198</sup> Antoine Seguin, « Atlas des Régions Naturelles. Entretien avec Eric tabuchi et Nelly Monnier », *op. cit.*

Ce site explique **ce qu'est** l'Atlas des Régions Naturelles, et **qui** en sont les auteurs. Découvrez une large sélection d'images et si vous voulez **soutenir** le projet, faites l'acquisition de photographies d'Eric Tabuchi, de peintures et d'**écussons** de Nelly Monnier. Vous pouvez aussi suivre nos **actualités**, lire notre **journal de route** ou souscrire à la **newsletter**.

**Nouveau projet participatif : Décor-Export**

This site explains **what** is the Atlas des Régions Naturelles and **who** is behind. Discover a large selection of images and if you wish to **support** the project, get great prints of Eric Tabuchi, paintings and **patches** by Nelly Monnier. Also be aware by reading **news**, following our travel **diary** or subscribing to the **newsletter**.

**New participatory project : Décor-Export**



Fig. 2.46: Capture d'écran du site provisoire de l'Atlas des Régions Naturelles, par Eric Tabuchi. URL: <https://atlasrn.fr>

Les images rassemblées sur le site provisoire sont non seulement des photographies, mais également des diptyques photographie-texte, des peintures par Nelly Monnier et des compositions en grille de 9 images présentant les séries thématiques mentionnées précédemment. En dehors des images elles-mêmes (accompagnées de leurs légendes et mots clés) présentées sous forme de grille de trois à quatre images par ligne (selon le format de la fenêtre internet affichée à l'écran), le visiteur du site se voit redirigé par un texte bilingue (français-anglais) vers différentes pages annexes et explicatives du projet. La première page en lien détaille le concept de l'ARN. Elle contient tout le discours qui explicite le protocole suivi par les auteurs: sa vocation de « création d'une archive photographique offrant un large aperçu de la diversité des bâtis mais aussi des paysages qui composent le territoire français », les protocoles de découpage du territoire et les chiffres qui décrivent le projet (500 régions, 25 000 images au total, 10 ans de travail) et qui en dévoilent l'ampleur. Ce discours est réduit à l'énonciation la plus simple des règles factuelles qui régissent le projet de l'Atlas. On retrouve des informations plus minimalistes encore sur la page présentant les auteurs du projet, avec seulement quelques images des deux artistes, les liens vers leurs sites internet respectifs, et

aucun texte biographique. Je développerai plus loin<sup>199</sup> les enjeux de cette absence ou quasi-absence d'information sur les acteurs du projet. Une page décrit la manière de soutenir financièrement le projet, en achetant des tirages. Ils sont disponibles au prix de 200€ pour les images simples ou les collections de 9 images en grille, 300€ pour les images accompagnées d'un texte, 360€ pour les peintures de Nelly Monnier; prix qu'ils ont « voulu le plus accessible » possible, et qui permettra l'autofinancement partiel du projet. Un lien permet d'accéder au site de Nelly Monnier sur lequel on peut également acheter des sérigraphies ou des écussons régionaux de l'ARN. Enfin, trois moyens sont proposés pour suivre l'avancement du projet : une page d'actualité communiquant les dernières éditions et expositions réalisées autour du projet, un « journal de route » et une newsletter. Je reviendrai sur ces manières de « mettre en scène » le projet<sup>200</sup>.

Le site internet de l'*Atlas* peut être considéré comme le format le plus pertinent pour présenter ce travail, en cela qu'il est le seul moyen de présenter un travail en cours qui est complété par ses auteurs au fur et à mesure de sa réalisation. Le site permet de présenter petit à petit un travail qui sera encore en chantier pour de nombreuses années puisqu'il s'étale sur dix ans. Sans cela, la publication du travail complet et sa présentation au public arriveraient longtemps après le début de sa production. Les conséquences en seraient d'une part une possible baisse de la motivation de l'artiste, qui pourrait ressentir une forme d'isolement, sans aucune reconnaissance (car pas de connaissance) d'un travail pourtant intense pendant dix ans. D'autre part, la publication progressive de l'*Atlas* est essentielle à la suite de sa production, car les financements y sont liés: le site contribue à l'autofinancement par la vente de tirages, et fait office de vitrine pour présenter le début du travail aux institutions susceptibles de financer le projet. Par ailleurs, le site internet donne un aspect ludique au projet, le transformant par la possibilité d'interagir grâce aux filtres mots-clés en une œuvre participative et interactive, devant laquelle le spectateur n'est pas passif. Cette interactivité et cet aspect ludique désacralisent encore un peu l'art. Enfin, en accord avec l'idéal de diffusion démocratique d'Eric Tabuchi, c'est la forme la plus accessible de

---

<sup>199</sup> cf. II\_3) b), p.159

<sup>200</sup> cf. II\_3) b), p.149.

présentation du travail, car entièrement gratuite, disponible à tous en tout lieu et à tout moment. Cette gratuité des images est très importante: elle s'applique à toutes les images, et sur des fichiers haute-définition. Pour l'artiste, « la gratuité des images sert à donner un coup de pied dans la fourmilière : j'estime que le fondement de la photographie est basé sur l'idée de multiplication, pas sur celle de la limitation. [...] C'est un principe qui est venu assez naturellement, mais qui est évidemment très conflictuel avec le travail d'artiste<sup>201</sup> ». Il est donc conscient que la gratuité de son travail est problématique en ce qu'il rend difficile à l'auteur de vivre de son art, et on retrouve le sentiment de se trouver à *la lisière* du monde de l'art contemporain et de son marché ou système économique. Il préfère suivre un modèle de production artistique où ce n'est pas le public qui devrait financer les œuvres, mais les institutions, et au-delà, l'Etat. Cette vision est cohérente avec des positions politiques affirmées qui défendent un état-providence. Par la vente de tirages, Eric Tabuchi permet à ceux de ses spectateurs qui le souhaitent et en ont les moyens de participer au financement du projet, mais sans priver ceux qui n'en ont pas la possibilité d'accéder à son travail. Cette gratuité se retrouve d'ailleurs dans la plupart de ses expositions dans des centres d'art locaux, qui sont pour la plupart en accès libre.

Ainsi, tout le travail d'Eric Tabuchi et particulièrement sa restitution au public est orienté par une volonté forte de rendre son œuvre accessible à tous et de la désacraliser. Tous les choix qui concernent la diffusion du travail sont guidés par la personnalité de l'auteur, engagé et désireux de créer une égalité en terme d'accessibilité à l'art, et sont donc fortement subjectifs.

Bien loin de ces principes d'extrême accessibilité et de désacralisation, les projets de Raymond Depardon et d'Alain Bublex, par des moyens différents, sont destinés à des publics plus restreints et plus choisis. Le premier, s'il se veut compréhensible pour le grand public, reste un travail présenté sous une forme impressionnante et monumentale qui l'éloigne du banal. Le deuxième, par une restitution où l'information est remarquable par son absence intentionnelle, sera plus inaccessible au grand public, pour lequel le sens du projet sera plus obscur.

---

<sup>201</sup> Antoine Seguin, « Atlas des Régions Naturelles. Entretien avec Eric tabuchi et Nelly Monnier », *op. cit.*



Fig. 2.48: Alain Bublex, vue de l'ouvrage *Impressions de France*, Presses universitaires de Caen, Caen, 2013

Pour ses *Impressions de France*, Alain Bublex fait le choix d'une double restitution par l'exposition et le livre. L'exposition<sup>202</sup>, présentée au FRAC Basse-Normandie et organisée dans le cadre de sa résidence à la Maison de la Recherche en Sciences Humaines (MRSH) de l'université de Caen, montre deux des travaux de la série de *Contributions* de l'artiste, la #3 et la #1. L'accrochage en deux salles confronte donc deux travaux dont les protocoles présentent des similarités: ces projets, tous deux portés sur l'urbanisme, se basent sur des prises de vues réalisées (ou seulement programmées) en des points fixés par un acteur extérieur (les stations de métro pour #3 *Paris, aire métropolitaine*, et les points de la grille de la géographe Françoise Loewe pour #1 *Impressions de France*). Cette exposition conjointe de ces deux travaux permet une mise en parallèle et une comparaison des protocoles respectifs et des images qui en résultent.

---

<sup>202</sup> Alain Bublex, exposition *Contributions*, Caen, FRAC Basse-Normandie, 2013

Cette exposition fut accompagnée d'un livre<sup>203</sup>, qui a même plus d'importance que l'exposition, du moins c'est le livre que l'artiste met le plus en avant lorsqu'il présente le projet, et dont il dit que ce « n'est pas un catalogue, mais le seul résultat – l'exposition du travail<sup>204</sup> ». En effet, l'ouvrage se présente à la fois comme un livre de photographe, qui décrit le projet mené, mais aussi et peut-être surtout comme un ouvrage qui interroge la forme même du livre, et plus particulièrement les conventions classiques du livre de géographie ou de photographie. Tout d'abord, Alain Bublex montre une volonté de s'ancrer dans la collection de son éditeur, en reprenant la maquette d'un livre publié antérieurement par cet éditeur, les *Chroniques latines du Mont Saint Michel*<sup>205</sup>, dont il conserve tous les éléments de composition graphique de l'ouvrage et supprime les textes et illustrations. Ce parti-pris souligne une intention de créer un objet qui s'intègre graphiquement et historiquement dans la ligne éditoriale des Presses Universitaires de Caen, et rappelle que la maison d'édition choisie influe sur la manière dont un ouvrage est perçu, non seulement par les choix d'édition qui seront faits mais aussi par le contexte éditorial qui entourera la publication. Ce livre s'appuie donc sur une maquette préexistante et évidée de son contenu précédent pour accueillir le travail d'Alain Bublex. Ce choix singulier interroge la convention selon laquelle une maquette devrait être réalisée *pour* un travail, que la forme de l'ouvrage doit être en accord avec son contenu, et qu'elle doit absolument être la réalisation de l'auteur du travail. Or ici Alain Bublex a comme délégué la réalisation de la maquette, qui n'est en aucun cas prévue pour accueillir son travail en particulier puisque qu'elle lui est antérieure. A cette étrangeté de l'ouvrage s'ajoute une absence remarquable: celle du texte. Les seuls mots qui accompagnent l'ouvrage sont ceux du philosophe Bastien Gallet, dans un texte commencé en quatrième de couverture et poursuivi dans un tiré à part, brisant les codes usuels de l'édition en déplaçant la place (et par là même le rôle) du texte. La place occupée par le texte montre bien à quel point il est extérieur à l'ouvrage, il le décrit, il en est complémentaire mais pour autant il

---

<sup>203</sup> Alain Bublex, texte de Bastien Gallet, *Impressions de France*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2013

<sup>204</sup> entretien avec Alain Bublex, 10 mai 2020

<sup>205</sup> Bouet, Pierre et Desbordes, Olivier (éd.), *Chroniques latines du Mont Saint-Michel (IXe-XIIe siècle). Les manuscrits du Mont Saint-Michel : textes fondateurs - I*, Collection Fontes et Paginæ, Caen, Presses universitaires de Caen & Scriptorial - Ville d'Avranches, 2009

n'en fait pas réellement partie, il est seulement « une lecture de ce livre sans texte<sup>206</sup> ». Si la forme du texte interroge, l'absence totale de l'auteur des photographies perturbe plus encore. Il ne s'exprime nulle part explicitement par le texte, on le devine à peine derrière la description que fait Bastien Gallet de son travail. Ce travail, de la conception jusqu'à la restitution, c'est un travail de délégation: du choix des points de prise de vue, de la maquette graphique de l'édition, du texte qui accompagne les images... il semble qu'on ne retrouve l'auteur que dans la réalisation des images (photographies et cartes), qui est pourtant incomplète puisque l'étape de prise de vue est à peine esquissée. Ce procédé pousse le spectateur à chercher la place de l'auteur dans ce travail, et à la découvrir dans ce qui relie tous ces éléments, tous ces acteurs de la production de l'œuvre les uns aux autres: c'est dans le concept que réside la subjectivité d'Alain Bublex, le concept le plus pur et le plus immatériel, presque intangible. C'est à travers l'idée, sans nul besoin de la représenter où de l'appliquer concrètement que s'exprime l'artiste.

Ce livre vide de textes, de légendes et d'explications est un mystère, une œuvre qui ne se laisse pas lire facilement, qu'il faut déchiffrer indice par indice et comprendre vraiment par des recherches annexes sur le projet. Sans interviews de l'artiste, sans critiques de l'ouvrage, difficile pour le lecteur de comprendre tous les paramètres qui composent le travail de Bublex. L'artiste fait du livre, instrument habituel de compréhension et d'information, une surface opaque et mystérieuse, qui reste silencieuse à nos interrogations. Ce silence et cette grande absence d'informations sont des éléments importants, qui contribuent à une forme d'anti-mise en scène du travail et de l'artiste, qui sera développée plus loin<sup>207</sup>. Le résultat de l'ouvrage *Impressions de France* est un livre réservé aux lecteurs les plus avertis, ceux qui approfondiront leur découverte du livre par des recherches qui leur permettront de comprendre les composantes du protocole, ou bien ceux qui accepteront le travail tel que Alain Bublex l'a conçu: incomplet, inachevé, en *chantier*. Dans tous les cas, ce travail se destine par sa restitution à un public d'initiés, et donc relativement restreint. Par ce manque d'informations, Alain Bublex

---

<sup>206</sup> entretien avec Alain Bublex, 10 mai 2020

<sup>207</sup> su l'absence d'informations sur l'auteur, cf. II\_3) b), p.160

souligne en creux l'importance de l'auteur, de ses choix et de sa subjectivité, et en se refusant à les expliciter il leur donne une présence plus forte dans l'esprit du lecteur.



Fig. 2.49: Vue d'exposition *La France de Raymond Depardon*, BnF, 2010

D'une autre manière que Bublex, mais également à l'opposé de l'accessibilité et de la désacralisation des images pratiquée par Tabuchi, les choix de diffusion de Raymond Depardon font de son œuvre *La France* un travail moins accessible, présenté sous des traits luxueux et précieux. La forme de restitution privilégiée du travail de Depardon (j'entends par là celle en vue de laquelle les images furent produites) est une grande exposition<sup>208</sup> qui eut lieu à la Bibliothèque nationale de France (BnF) fin 2010. Présentant 36 tirages argentiques sélectionnés parmi les milliers d'images réalisées par le photographe, l'exposition prenait place dans la grande galerie, et était accompagnée d'un catalogue d'exposition constitué de 320 photographies. Voyons en quoi ces deux formes de présentation s'offrent au public comme les écrans luxueux d'un travail de valeur.

---

<sup>208</sup> Raymond Depardon, exposition *La France de Raymond Depardon*, Paris, Bibliothèque nationale de France, de septembre 2010 à janvier 2011

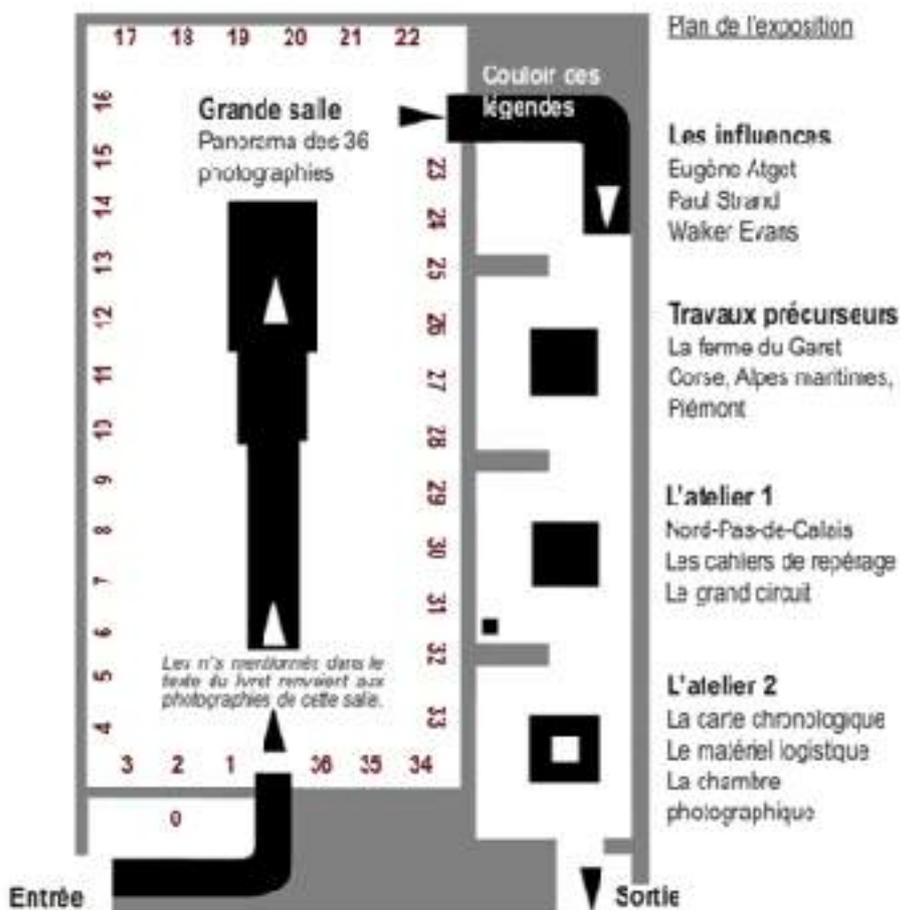


Fig. 2.50: plan de l'exposition *La France de Raymond Depardon* à la BnF. (Source: livret élève de l'exposition. URL [http://classes.bnf.fr/classes/pages/pdf/depardon\\_eleve.pdf](http://classes.bnf.fr/classes/pages/pdf/depardon_eleve.pdf))

L'exposition *La France de Raymond Depardon* fut installée pendant plus de trois mois dans la Grande Galerie de la BnF. Pour comprendre l'importance du choix de ce site et ce qu'il implique, il est intéressant de revenir sur son histoire. Parmi les plus anciennes institutions culturelles françaises, la BnF est l'héritière des collections royales constituées depuis la fin du Moyen Âge. Initialement privée, accueillant les collections de livres des rois depuis 1368, ce n'est que depuis les années 1720 que le bibliothécaire du roi, l'abbé Bignon, ouvrit les portes de l'établissement au public, savants et curieux<sup>209</sup>. Aujourd'hui, et malgré le désir de la BnF de s'ouvrir toujours plus au grand public en proposant des tarifs d'entrée aux expositions accessibles, l'institution reste bien éloignée par son histoire des centres d'art alternatifs. Son académisme est bien loin par exemple des questionnements du centre Art et marges de Bruxelles, qui se déclare ouvert aux artistes rejetés des

<sup>209</sup> « Histoire de la Bibliothèque nationale de France », tiré du site internet officiel de la BnF. URL: <https://www.bnf.fr/fr/histoire-de-la-bibliotheque-nationale-de-france#bnf-biblioth-que-des-rois-et-des-savants> [page consultée le 9 mai 2020]

circuits d'art académiques dont fait partie la BnF. La présentation du travail de Depardon dans la Grande Galerie de ce site montre la reconnaissance institutionnelle assise depuis maintenant de nombreuses années du photographe, et son intégration de longue date dans les circuits économique et académiques de la photographie d'art.

L'exposition s'organisait dans un espace séparé en deux parties: la première présentait les 36 images sélectionnées pour représenter le projet, la deuxième , découpée en 4 petites salles, constitue les coulisses de l'exposition, dans laquelle la genèse et la production du travail sont présentées.

Les 36 images présentées dans la Grande Salle couvrent la quasi totalité de la surface des murs, entourant le spectateur de toute part. Chaque tirage, au format monumental de 200x167cm, s'impose par sa taille au spectateur. Ce format permet une immersion forte du spectateur, et lui permet en s'approchant d'avoir une circulation du regard qui rappelle celle qu'on aurait devant une vue panoramique. Mais surtout, ce format fait référence aux formats propres à la peinture, très académique et classique, mais très éloigné de celui utilisé couramment pour la photographie. Cette appropriation par la photographie des formats picturaux suit une tendance déjà installée, puisque « c'est en 1976, avec l'exposition *Signs of Life*, qu'a débuté la tendance de la photographie à adopter le grand format en abandonnant sa dimension intimiste initiale et en s'appropriant le format des panneaux publicitaires ; l'artiste Stephen Shore – qui a exposé dans *The New Topographics* en 1975 – y avait présenté de grands paysages urbains déroutants<sup>210</sup> ». Cette exposition apparaît au visiteur comme monumentale, de par la taille impressionnante des tirages, et de par les dimensions de la salle, visible en entier depuis son entrée. Cette forme ne peut manquer d'impressionner le spectateur, et de forcer sa confrontation avec les images. L'usage de la chambre 20x25 permet un rendu très détaillé sur ces images monumentales, et la grande profondeur de champ laisse voir ces détails sur tous les plans de l'image. Le spectateur peut ainsi, en s'approcher, se plonger dans l'observation de nombreux éléments du paysage, et chaque image s'ouvre à une lecture précise et lente par son spectateur.

---

<sup>210</sup> Olivier Lugon, « Avant la forme tableau », in *Études photographiques*, mai 2010

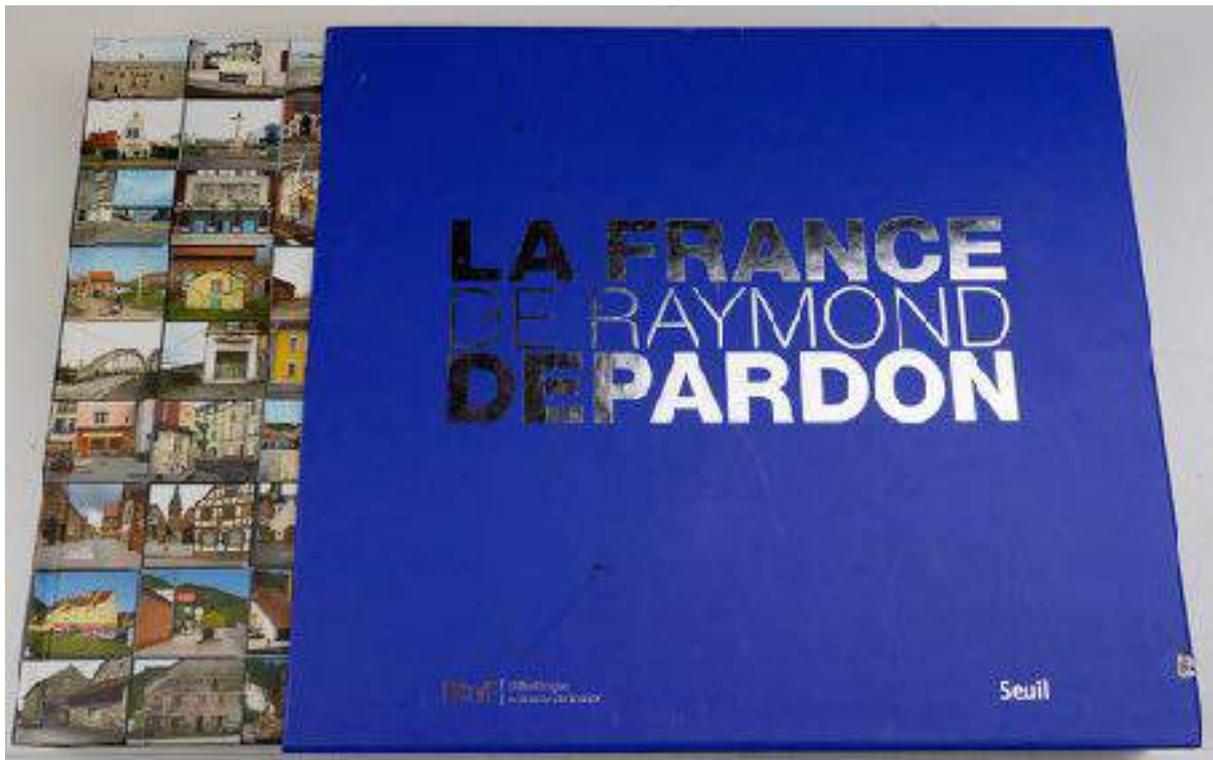


Fig. 2.51: Couverture et coffret de l'ouvrage *La France de Raymond Depardon*, éditions Seuil, Paris, 2010

A cette exposition grandiose fait écho le catalogue qui l'accompagne. Edité dans la collection Beaux Livres de la maison d'édition du Seuil, le livre est vendu dans un coffret rigide, abritant un ouvrage aux dimensions de 27,6 x 4,3 x 30,9 cm. Papier et impressions de qualité, le livre est un « bel objet » dans lequel on retrouve 320 images de *La France*, chaque double page abritant deux images en vis-à-vis qui couvrent presque toute la surface du papier. Cette mise en page vise à présenter des images au plus grand format possible, et comme les tirages d'exposition, de permettre au maximum l'observation des fins détails du plan film 20x25cm. Cette recherche du grandiose dans l'exposition et du luxe dans l'édition peut être mise en relation avec le passé de Raymond Depardon comme photo-reporter: cette nouvelle manière de montrer ses images, opposée aux images de presse de petite taille sur du papier journal, manipulé et chiffonné, semble l'éloigner un peu plus de la pratique du reportage. Par ces modes de diffusion, le photographe rappelle sa rupture radicale avec le monde du photo-reportage, et souligne par le contraste la valorisation dont a bénéficié son travail, désormais entré dans le monde de la photographie d'art. Par cette exposition presque picturale et

cette édition luxueuse, il revendique à nouveau la rupture qu'il commençait à formuler 30 ans plus tôt dans *Notes*<sup>211</sup>. Ainsi les modes de restitution de l'œuvre de Depardon sont marqués par son parcours personnel et sa carrière en tant que photographe, et ils relèvent de son désir de s'affirmer franchement comme artiste.



Fig. 2.52: Vue d'exposition, *La France de Raymond Depardon*, salle des Influences et travaux précurseurs, BnF, 2010

La deuxième partie de l'exposition à la BnF se présente comme quatre salles, consacrées respectivement aux photographes qui ont influencé Depardon, aux travaux précurseurs de l'auteur, et deux « ateliers » présentant des documents et outils de travail pour la réalisation de *La France*. Dans cette partie, l'auteur rend hommage à Eugène Atget, Paul Strand et Walker Evans qui ont tous trois influencé son travail. Il reconnaît ainsi que son regard n'est pas *inné*, mais bien construit à partir notamment des images d'autres photographes. Le regard qu'il porte sur le paysage et les gens qui l'habitent est donc marqué par sa culture visuelle d'homme de l'image, elle repose sur une certaine connaissance de l'histoire de la photographie. L'influence d'une culture visuelle sociale sur la perception des paysages a été développée en première partie<sup>212</sup>. La salle des travaux précurseurs permet au spectateur d'ancrer le travail de *La France* dans une continuité de travaux portant sur le monde de la paysannerie, et de comprendre l'intérêt de l'auteur pour ses origines paysannes décrites à travers le travail *La ferme du*

---

<sup>211</sup> Raymond Depardon, *Notes*, Paris, Arfuyen X, 1979

<sup>212</sup> sur le paysage comme construction mentale, cf. I\_1) b), p.20

*Garet*<sup>213</sup>. J'ai également expliqué précédemment l'importance des origines de l'auteur et de ses travaux antérieurs dans la genèse de *La France*<sup>214</sup>. Enfin, la présence de documents et d'instruments de travail dans l'exposition, tout comme la parution deux ans plus tard d'un livre au format poche intitulé *Repérages*<sup>215</sup> participent à une forme de mise en scène du protocole, du voyage et du photographe. Cette mise en scène est lourde de conséquences sur la manière dont le travail est reçu et comment le public le perçoit, et elle se retrouve sous d'autres formes chez chacun des auteurs du corpus.

---

<sup>213</sup> série « La ferme du Garet » réalisée dans le cadre de la Mission Photographique de la DATAR, 1984;  
Raymond Depardon, *La Ferme du Garet*, Paris, éditions Carré, 1995, réédité par Actes Sud en 2003

<sup>214</sup> sur les origines de Depardon, cf. II\_1) a), p.50

<sup>215</sup> Raymond Depardon, *Repérages*, Paris, Seuil, 2012

## b) Une mise en scène du protocole et de l'auteur

La mise en scène de la création, que l'on retrouve sous différentes formes chez chacun des auteurs du corpus, passe par deux représentations: celle de l'auteur, et celle du protocole qu'il définit et applique. Ce phénomène est complémentaire à celui de la restitution de l'œuvre, et est également destiné à orienter la lecture des images par le public. Ces « scénarios » développés autour de la phase de création du projet permettent de déconstruire le mythe du *génie créateur*, qui laisse croire que l'artiste serait pris d'une inspiration presque divine, mais contribuent paradoxalement à une certaine héroïsation de l'auteur. Cette démythification s'accomplit par le dévoilement des coulisses de la production du projet, mettant en avant le travail très concret de l'artiste, parfois même plus proche de l'artisanat que de l'Art.

Chez Raymond Depardon, la mise en scène de l'artiste est très prononcée. Les ouvrages mêlant texte et image<sup>216</sup> publiés depuis plusieurs décennies utilisent presque tous une narration à la première personne, qui laisse la parole à l'artiste. Le discours, qui aborde des thématiques intimes, que ce soit des réflexions sur la pratique photographique de Depardon ou sur ses sentiments amoureux (la figure de la femme aimée y est très présente), fait croire au lecteur à une certaine proximité entre le photographe-écrivain et son public. Ce procédé humanise l'artiste, le place à égalité avec son public, plutôt que dans la position de l'artiste inaccessible et exceptionnel, très différent des gens communs. Ses origines paysannes modestes souvent mentionnées, de la même manière, font du personnage de Depardon un homme du peuple, un homme simple, et un « self-made man ». Il se distingue par-là de la figure de l'artiste bourgeois qui fait de l'art « par les riches pour les riches ». Le *génie* que l'on attribue à Depardon correspond à celui de l'homme sensible, simple et travailleur décrit dans ses textes et à travers ses images. Dans la plupart de ses interventions publiques (interviews, conférences, vernissages) il apparaît avec un appareil à l'épaule, ce qui rappelle son passé de photo-reporter prêt à déclencher à tout moment et contribue à son image de photographe toujours attentif aux scènes

---

<sup>216</sup> voir notamment *Notes*, Arfuyen X, Paris, 1979 ; réédité avec *La solitude heureuse du voyageur*, coll. « Points », Le Seuil, Paris, 2006; *Errance*, Seuil, Paris, 2000 ; réédition coll. « Points », Éditions du Seuil, Paris, 2004 et *L'Être photographe*, entretiens avec Christian Caujolle, Éditions de l'Aube/France Culture, La Tour d'Aigues, 2007

de beauté du quotidien. J'ai déjà mentionné comment la connaissance de l'œuvre visuelle et textuelle précédente de Depardon et le sentiment de proximité qu'elle créé avec le lecteur peut influencer sur la réception d'un nouveau travail présenté au public. L'auteur, aujourd'hui bien connu dans le monde de la photographie, peut se permettre de supposer qu'une grande partie de son public est familier de son travail. Un artiste émergent, ou simplement moins connu, ressentirait plus la nécessité de développer explicitement son approche de la photographie ou de la vie pour donner des clés de lecture au public. Au contraire Raymond Depardon peut légitimement se baser sur le personnage qu'il s'est créé au fil des années comme socle de réception de son travail actuel.

*La France de Raymond Depardon* est un travail qui naît dans la continuité d'une pratique de plus en plus assumée d'auteur, et marque l'aboutissement d'un cycle commencé en 1984 avec la mission photographique de la Datar. Ce cycle, tourné vers le paysage, vers le silence de l'absence humaine, vers la France, vers la couleur, s'étale sur plusieurs années depuis le travail sur la ferme du Garet, et Depardon le clôt ici dans une rétrospective essentielle... Il n'est donc pas étonnant que ce projet ait été entouré d'une mise en scène particulièrement importante, qui permet d'accompagner et de guider le « public acquis » de Raymond Depardon (j'entends par là le public qui suit son travail depuis quelques années) avec lui dans ce cycle. La France est donc entourée d'un grand discours de mise en scène, à travers un film, un livre et une partie d'exposition.



Fig. 2.53: Couverture du film *Journal de France*, Raymond Depardon et Claudine Nougaret, 2011

Dans le film *Journal de France* co-réalisé avec sa femme et ingénieure du son Claudine Nougaret, Raymond Depardon nous propose une approche de son travail selon deux axes mêlés. Alternant des séquences d'archives de son travail de reporter, datées des différentes époques de sa carrière, avec des séquences où l'on voit le photographe en plein travail de prise de vue à la chambre pour *La France*, le film crée un parallèle fort entre ces deux types d'images. Cette cohabitation d'images de nature à priori très différente illustre parfaitement la nécessité de l'accompagnement du public dans le tournant pris par Depardon que je viens de mentionner. Il aurait pu créer deux films, l'un donnant une vue d'ensemble de sa carrière à travers des archives, l'autre étant une sorte de « making-off » de *La France*. Et pourtant, en croisant ces deux visions et facettes de lui-même, il institue un dialogue riche qui inscrit *La France* dans une continuité logique avec l'ensemble de sa carrière. En effet, par un choix judicieux d'extraits d'archives et par des images à la symbolique forte, Depardon tisse un lien discret mais solide entre les deux types d'images qu'il présente. Voyons comment se déroulent quelques enchaînements de séquences et phrases qui contribuent au tissage de ce lien. Le film s'ouvre sur des plans en noir et blanc, tournés à Paris, qui montrent notamment des femmes, rappelant la vision humaniste de Depardon, la poésie qui accompagne son travail et l'importance occupée dans sa vie par les femmes qu'il a aimées. Puis le spectateur le voit devant un tabac type années 50 de Nevers, attendant que le paysage cadré soit désert avant de déclencher. Il explique que la chambre ne permet pas de déclencher à la volée, à la différence du Leica, relevant ainsi la différence technique et esthétique entre sa pratique du paysage et celle du reportage. Il déclenche enfin et conclut par l'exclamation « en voilà une! », qui annonce la première image d'une longue série et ouvre le film, laissant la parole à Claudine Nougaret qui formule la démarche suivie. Le choix de sa propre voix et de celle de sa femme en voix off montre une subjectivité assumée, rappelant sans cesse que ce n'est pas une biographie extérieure, mais bien Depardon qui se raconte: le photographe que l'on découvre à travers ce film, ce n'est peut-être pas celui qu'ont connu les gens qu'il a rencontrés, mais c'est en tout cas l'homme tel qu'il se voit et tel que sa femme le voit. Un passage intime qui narre leur rencontre et un début de relation où la caméra se trouve souvent entre eux renforce cette impression de regard subjectif. Le film revient sur les différentes étapes de la

carrière de Depardon, de ses débuts à la ferme familiale jusqu'à ses voyages à travers le monde. Certains passages font écho aux inquiétudes qui ont taraudé le photographe, comme ces mercenaires français au Biafra qui ne craignent pas de perdre leur travail car « on fait la guerre dans le monde entier, on n'est jamais sans boulot<sup>217</sup> ». Les reporters ne sont-ils pas des mercenaires de l'image? La solution que propose Depardon à cette question réside dans la séquence suivante, montrant une route de la campagne française: plutôt que de photographier la guerre à l'étranger, il propose de se tourner vers son propre pays. Dans une séquence qui le montre au travail en France, il formule explicitement le lien de cause à effet entre le reportage et ce projet de *La France*: « peut-être qu'il a fallu que je passe par plein de voyages à l'étranger, que j'ai toute cette vie remplie de reporter-photographe à courir après l'actualité, qui m'a motivé pour revenir et photographier ce territoire qu'au fond je ne connais pas si bien ». Au milieu des images mouvementées et bruyantes de reportage, les plans réalisés pendant la réalisation de *La France* contrastent par leur silence, leur calme, leur image statique... comme si au milieu du fouillis des événements du monde, la campagne française restait elle immuable et éternelle. Et peut-être que pour Depardon, pour qui elle représente un point de départ et de repère, elle l'est.



Fig. 2.54: Raymond Depardon, Claudine Nougaret, *Journal de France*, 2011. Photogramme

<sup>217</sup> Raymond Depardon, Claudine Nougaret, *Journal de France*, 2011, 100min

Dans plusieurs passages de *Journal de France*, on trouve un aspect pédagogique autour des détails techniques impliqués par l'usage de la chambre 20x25, pédagogie que l'on retrouve sous une autre forme dans la publication de *Repérages*<sup>218</sup> qui a suivi celle de *La France*. Ainsi dans le film, il décrit, gestes à l'appui, les étapes d'un déclenchement à la chambre: ouvrir l'objectif, viser, cadrer, calculer le temps de pose grâce à un appareil de mesure, régler l'ouverture, fermer l'objectif, mettre le châssis, armer, ouvrir le volet, « respirer un grand coup, attention ne bougez plus!<sup>219</sup> », et enfin déclencher. Ce détail des gestes techniques est complété par un chapitre de *Repérages* très didactique, dans lequel l'auteur décrit les étapes d'un projet de photographie à la chambre dès l'achat du matériel nécessaire, en en soulignant l'accessibilité financière et la simplicité d'utilisation. Cette démarche, qui semble viser à vulgariser la prise de vue à la chambre, peut pourtant avoir un résultat à double tranchant. Pour quelques initiés qui connaissent les bases du fonctionnement d'une chambre, ce découpage de la prise de vue en étapes simples et explicites peut en effet aider à rompre le mythe et le mystère qui entoure la chambre et l'enveloppe de l'aura du matériel professionnel réservé aux techniciens de haut vol, et ainsi, prouver que la technique de la chambre est en réalité accessible. Cependant pour le grand public, notamment le public non photographe ou photographe amateur, cet étalage de termes techniques peut ressembler à une liste longue et incompréhensible de gestes hautement techniques. Je pense en particulier à la génération de photographes amateurs qui n'ont pas connu l'argentique, et pour lesquels la technique photographique se résume au bouton de déclenchement, les appareils numériques ayant automatisé les autres étapes. Pour ceux-là, la découverte que les déclenchements à la chambre se composent de non pas une étape mais d'une dizaine, décrites par des termes qui peuvent leur être inconnus, peut leur faire prendre conscience d'une complexité de la prise de vue à la chambre dont ils ne s'étaient même pas doutés. Ainsi la vulgarisation de la chambre proposée par Depardon peut aussi bien démystifier cet outil que au contraire l'entourer d'un aura technique qui renvoie sur son utilisateur chevronné une vague d'admiration. Par ailleurs, l'accessibilité de la chambre revendiquée par Depardon, en dehors des pré-requis techniques qu'elle demande,

---

<sup>218</sup> Raymond Depardon, *Repérages*, Paris, Seuil, 2012

<sup>219</sup> Raymond Depardon, Claudine Nougaret, *Journal de France*, 2011, 100min

ne fait pas allusion au coût élevé des prises de vue à la chambre: en effet, les 7000 images réalisées sur plan film, dont une partie en couleur, n'eussent probablement pas été envisageables pour Depardon lui-même sans le financement du ministère de la Culture. Ainsi, le discours de Depardon qui présente la chambre comme un outil accessible à tous exclut en réalité les amateurs, voire même renforce la distance entre eux et le photographe revendiquant une certaine technicité, le tout sous un aspect de vulgarisation paradoxal. Quant aux photographes professionnels, s'ils ne sont pas majoritaires, ils restent nombreux à choisir la chambre, *a fortiori* pour des travaux « géo-photographiques<sup>220</sup> », ils ne découvrent donc pas l'outil avec le travail de Depardon et sa présentation peut leur sembler trop élémentaire.



Fig. 2.55: Vue d'exposition, *La France de Raymond Depardon*, BnF, 2011, salle L'Atelier 2.

Dans l'exposition *La France*<sup>221</sup> présentée à la BnF, la deuxième salle était consacrée à une présentation du matériel utilisé par Depardon pour la réalisation du projet. La chambre y était exposée au milieu de vitrines, comme un objet-relique,

---

<sup>220</sup> Danièle Méaux, *Géo-photographies; une approche renouvelée des territoires*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, Saint-Etienne, 2015

<sup>221</sup> Raymond Depardon, exposition *La France de Raymond Depardon*, Paris, Bibliothèque nationale de France, de septembre 2010 à janvier 2011

aux côtés d'autres outils et de la carte de France annotée du parcours du photographe. La monstration de la chambre met en scène l'acte photographique, tandis que la carte chronologique et les « carnets de repérages » forgent l'image du photographe-voyageur. Une présentation historique de la chambre retraçait partiellement l'histoire de la photographie et y inscrivait ainsi directement le travail de Depardon<sup>222</sup>. La phase de repérage est également mise en scène dans l'ouvrage du même nom, présentant des images en noir et blanc inédites de repérage. Cette phase, dont j'ai souligné l'importance plus tôt<sup>223</sup>, est ainsi incarnée et les images en sont présentées, non comme une fin en soi, mais comme un document de travail, méritant toute l'attention prêtée au « making-off » du projet.

Ainsi à travers un film, une exposition et un livre, Raymond Depardon crée une forme de mise en scène de son travail protocolaire et de lui-même. Ces trois formes permettent à première vue une simplification de l'acte photographique et sa vulgarisation au grand public, mais diffusent en réalité plutôt un sentiment de complexité de la démarche. A notre époque qui revendique que nous sommes « tous photographes<sup>224</sup> », Depardon souligne donc la technicité pouvant encore résider dans la photographie, et par là se distingue, lui photographe professionnel utilisant du matériel professionnel, des photographes amateurs. On sent dans cette démarche une volonté de redonner à la photographie un caractère noble et moins démocratisé.

La mise en scène faite par Eric Tabuchi peut, d'une certaine manière et par des biais très différents, donner une sensation similaire de paradoxe entre partage d'expérience et héroïsation du photographe-voyageur. L'artiste propose au public de suivre l'avancement progressif de l'*Atlas des Régions Naturelles* en ligne, avec un journal de bord<sup>225</sup> accessible par le site provisoire du projet, ou bien de s'inscrire à la Newsletter. Le journal de bord n'offre au lecteur assoiffé de récits de voyage

---

<sup>222</sup> Livret « élève » de l'exposition, diffusé par la BnF [pdf en ligne] URL [http://classes.bnf.fr/classes/pages/pdf/depardon\\_eleve.pdf](http://classes.bnf.fr/classes/pages/pdf/depardon_eleve.pdf)

<sup>223</sup> sur le repérage, cf; II\_1) b), p.68

<sup>224</sup> *Tous photographes !* est une action du ministère de la Culture français en faveur de la photographie au musée et de l'appropriation des objets culturels

<sup>225</sup> Eric Tabuchi, site internet de l'*Atlas des Régions Naturelles*, journal de bord, 2018. URL: <https://atlasrn.fr/Journal>

que trois articles, entourés de treize photographies et de deux cartes localisant les images, le tout daté d'octobre 2018. On voit bien que le journal n'est pas tenu à jour par le couple d'artistes, et qu'il faudra chercher les détails des voyages ailleurs. Le contenu du premier article est le récit poétique de la découverte d'un lieu, plus précisément d'un rocher, et dont la phrase suivante suffit à illustrer le style romantique: « en prélude à la nuit, la quiétude vespérale emplissait tout l'espace et je n'en demandais pas plus<sup>226</sup> ». On y lit toute la sensibilité et toute la subjectivité d'Eric Tabuchi, qui se fait si discrète dans les images, mais si voluptueuse dans l'écriture. Il conclut l'article par une allusion au rapport intime qu'il entretient avec la photographie, « j'ai tenté d'aspirer toute la densité de l'instant, toute son intensité pendant que je prenais quelques photos car au fond - et c'est une vérité invouable - rien ne peut avoir vraiment existé pour moi si je ne le prends pas en photo. C'est comme un certificat, alors j'ai certifié. Puis je suis reparti<sup>227</sup> ». Dans un second article il décrit avec autant d'éloquence la découverte d'un petit village, et formule toutes les suppositions imaginaires dont il entoure les lieux « nous avons traîné un peu autour du hangar, essayant d'imaginer les grandes heures du O'Klub, peut-être dans les années 80, avant les contrôles anti-alcoolémie, l'Internet et finalement le déclin<sup>228</sup> ». Enfin, un dernier article narre la réaction de l'auteur à la question qui lui est souvent posée de son lieu préféré. Il laisse le lecteur à sa curiosité, ne choisissant aucun endroit en particulier, mais évoque l'idée qu'un lieu pourrait reconstituer « l'unité du dehors et du dedans<sup>229</sup> ». On y comprend que pour Eric Tabuchi, chaque lieu aurait une essence, et peut-être même une âme (idée fort romantique): « parfois, marquant un arrêt dans un paysage accueillant, je me dis : ça y est, le voilà. J'y crois, je m'exalte, cet extérieur pourrait, si je voulais y mettre du mien, coïncider avec mon intérieur<sup>230</sup> ». Ce lieu idéal qu'il cherche, peut-être est-ce le lieu où il pourrait le mieux projeter sa propre identité, sa propre subjectivité. En tout cas, le fait que l'auteur conclue ne pas avoir encore trouvé ce lieu « dans lequel

---

<sup>226</sup> *Ibid.*

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

<sup>228</sup> *Ibid.*

<sup>229</sup> *Ibid.*

<sup>230</sup> *Ibid.*

[il pourrait] vivre » coïncide avec sa difficulté à s'identifier au territoire français<sup>231</sup>. Ainsi ces quelques textes permettent une mise en scène des images, en faisant d'elles des images habitées par la subjectivité explicite que l'on découvre dans les articles du journal de bord. Le peu d'informations offertes au visiteur du site de l'*ARN* peut être complété par des textes postés beaucoup plus régulièrement sur le réseau social Facebook par Eric Tabuchi, sur le compte dédié à l'*ARN* ou sur son profil personnel. Le support est à relever: peu d'artistes communiquent autant par le texte sur un réseau social, mêlant réflexions intimes, actualités photographiques et prises de positions politiques. Le fait de communiquer avec son public à travers Facebook permet à Eric Tabuchi d'ouvrir le dialogue, puisque chacun peut commenter ses publications afin d'échanger avec lui. L'expression « ajouter en ami » sur le réseau social en dit long sur la proximité permise par ce support de partage. Là encore, l'artiste tente de se placer sur un pied d'égalité avec son public, mais contrairement à Raymond Depardon, le dialogue et l'échange avec le public sont libres et ouverts (rappelons tout de même l'écart de génération entre les deux hommes et la moindre représentation des plus de 55 ans sur le réseau<sup>232</sup>). C'est sur le compte Facebook d'Eric Tabuchi qu'on peut trouver le plus d'informations concernant les coulisses du projet à travers ses textes. Considérations sur sa place dans le monde de l'art contemporain, éloge des vieux hôtels français, description d'un rocher ou d'un bloc de béton admiré, récit de la genèse de l'*ARN*, critique de l'uniformisation, photographie de sa carte routière annotée, compte-rendu d'un premier voyage décevant dans le Grand Est... le lecteur peut suivre par morceaux le parcours des voyageurs de l'*ARN*, partager leurs réflexions et impressions. Sur les réseaux sociaux, le récit de voyage est devenu un véritable genre, avec une multitude de comptes et pages qui partagent photographies et commentaires rédigés au fil de la route, un peu comme des cartes postales numériques envoyées aux « followers ». Un type de contenu qui fait finalement partie des comptes dits « d'influenceurs » en donnant des envies d'escapades à l'autre bout du monde à son public. Lorsque j'interroge Eric Tabuchi sur la vocation du journal de bord, il me répond:

---

<sup>231</sup> Entretien avec Eric Tabuchi, 15 avril 2020, (question 1)

<sup>232</sup> La tranche d'âge des plus de 55 ans représentait en 2012 seulement 8% des utilisateurs actifs. Source: Facebook Internal Data

« je le vois d'abord comme une façon de réfléchir à voix haute et de partager l'avancement d'un travail qui sinon pourrait très vite devenir oppressant. Le journal de l'Atlas est une fenêtre ouverte, j'espère juste que le partage de cette expérience produise des curiosités, des envies<sup>233</sup> »

Et en effet, les publications (parfois accompagnées d'images) d'Eric Tabuchi sur Facebook donnent envie de découvrir les régions françaises, mais d'une toute autre manière que celle dépeinte par les influenceurs de voyages populaires. Contrairement à ces derniers, qui mettent en avant l'aspect pittoresque des destinations les plus touristiques et majestueuses, Eric Tabuchi regrette le délaissement des régions françaises par les touristes au profit de destinations jugées plus exotiques. Il décrit le charme qu'exercent sur lui les lieux qui ne se conforment pas aux attentes de beauté ou de pittoresque, ceux qui ont gardé une banale authenticité. Il imagine un « guide de l'anti-tourisme » qui prendrait le contre-pied du tourisme conventionnel:

« il arrive pour meubler les temps morts que nous évoquions - en regrettant par anticipation le fait que nous ne le réaliserons pas - l'utilité (et aussi le profit) qu'il y aurait à concocter à partir de nos découvertes et coups de cœur, un guide qui serait celui de l'anti-tourisme. Le principe en serait simple puisqu'il consisterait à proposer au voyageur désireux de nouvelles expériences des parcours minutieusement détaillés reliant ce genre de lieux que nous affectionnons et dont aucun ne figure dans les guides de référence. L'idée évidemment, serait de tracer des chemins secondaires [...] qui, par le soin apporté à les décrire, suggéreraient une autre façon de considérer le monde qui nous entoure. S'agissant d'un anti-guide, la hiérarchie de l'extraordinaire et de l'ordinaire s'y trouverait inversée et le Château de Versailles y serait un silo beauceron, la Cathédrale de Reims, une discothèque abandonnée, les falaises d'Étretat, une carrière à ciel ouvert etc.<sup>234</sup> »

---

<sup>233</sup> Entretien avec Eric Tabuchi, 15 avril 2020, (question 1)

<sup>234</sup> publication Facebook d'Eric Tabuchi sur la page de l'ARN, datée du 9 septembre 2019

Par le partage de ses récits et impressions de voyages et par la distance prise avec le tourisme classique, Eric Tabuchi met en scène l'image de l'artiste itinérant, mais qui voyage en dehors des clous posés par l'économie du tourisme de masse. L'absence de routine et la poésie des paysages liées à l'itinérance exercent un premier attrait, et l'anticonformisme de son tourisme ajoute une forme d'admiration face à l'originalité de la démarche. L'artiste se crée donc un personnage « à part » de la société, une figure d'artiste en marge.

En dehors de la mise en scène créée autour du protocole et de l'image de voyageur qu'elle donne à l'auteur, peu d'informations sont disponibles sur Eric Tabuchi. Que ce soit sur son site personnel ou sur celui du projet, les éléments biographiques sont rares. Si on peut découvrir assez facilement qu'il est d'origine dano-japonaise et si sa page Wikipédia présente son activité de musicien au sein du groupe Luna Parker, rien n'est diffusé quant à son parcours initial ou à sa formation. Pour la rédaction de ce mémoire, j'ai beaucoup recherché d'éléments sur l'auteur, et ce n'est qu'après plusieurs mois d'étude de son travail que je découvrais enfin, dans la biographie d'un dossier de presse pour l'exposition *Séquences Combinées*<sup>235</sup>, qu'il avait une formation initiale de sociologue, élément pourtant fort intéressant pour la compréhension de son travail. Ces informations délivrées au compte-goutte sur l'artiste contribuent à identifier l'homme à son travail: il semble n'exister que par et pour ses projets artistiques. Si on peut en effet croire à un très grand investissement personnel d'Eric Tabuchi dans ses projets et notamment dans l'ARN (pour preuve, les 10 ans qu'il y consacre et l'inclusion de sa compagne dans cette entreprise), il est tout de même notable que l'auteur ne soit représenté *que* par ses projets. Il est intéressant de mettre ce phénomène en perspective avec la surabondance d'informations biographiques qui entoure Raymond Depardon, qui donne pourtant une égale impression d'investissement dans ses projets. Chez Depardon, la mise en scène de l'auteur est plus forte encore que celle du projet, alors que chez Tabuchi, elle est presque inexistante, et entoure l'auteur d'un certain mystère. Fait remarquable, sur aucun des sites créés par Eric Tabuchi (site personnel, site l'ARN ou site de l'*Atlas of Forms*), on ne trouve d'autre information

---

<sup>235</sup> dossier de presse de l'exposition d'Eric Tabuchi avec la participation de Nelly Monnier, *Séquences combinées*, Montrelais, Centre d'Art de Montrelais. URL: <https://files.cargocollective.com/c256535/Se-quences-Combine-es-Dossier-de-presse.pdf>

que son nom et son contact e-mail. Sur son propre site, un onglet « CV » existe bien, mais le lien renvoie au site d'artiste de sa compagne Nelly Monnier (il est très peu probable que ce faux lien soit accidentel, il viserait plutôt à lier sur le web leurs pratiques comme elles le sont dans la réalité). Cette absence d'informations n'est pas anodine, elle renvoie à une franche modestie et à une volonté de ne pas faire de l'ombre à son travail par une présence trop encombrante de son auteur: ce qui compte c'est le contenu, pas celui qui l'a créé. Finalement, le peu d'informations biographiques sur l'auteur de *l'ARN* donne une certaine homogénéité au personnage mis en scène, une figure de photographe arpenteur.

Pour monter encore d'un cran dans l'absence d'informations, Alain Bublex n'est prodigue en discours ni sur lui-même, ni sur le protocole de son travail. Dans l'onglet « Alain Bublex » de son site, onglet qui d'habitude abrite une biographie écrite de l'artiste, comprenant ses origines, sa formation et les principales étapes de son parcours artistique, parfois même agrémenté d'un portrait de l'artiste, on peut ici avoir un aperçu de l'artiste selon différents critères décrits par des expressions abstraites telles que « en plan », « dans les tons de bleus », « avec des roues » ou « dimanche matin ». Par exemple on peut découvrir le *Alain Bublex en plan* à travers un ensemble de plans issus de plusieurs de ses projets (plan au sens large, incluant aussi bien des cartes géographiques que des schémas d'architecture ou des dessins de design industriel d'objets imaginaires). Au-delà des expressions cocasses obtenues (on s'imagine avec amusement un *Alain Bublex avec des roues*), il est intéressant de remarquer que par ce procédé l'artiste se décrit par ses images et non par des mots. Plutôt que des éléments de biographie concrets, c'est, comme pour Eric Tabuchi, sa production qui le qualifie. On retrouve l'idée que l'artiste est son travail, qu'ils sont indissociables et que chacun n'existe que par l'autre. D'autres onglets permettent d'aborder son travail « par années » ou « par projets ». L'ensemble du site présente ainsi de nombreuses redondances, et la structure générale permet d'y plonger et de s'y perdre, avec un côté labyrinthique. Par ailleurs, toutes les images du site s'affichent premièrement sous forme de mosaïques de couleurs ou d'images, qui donnent un aperçu global des images qui la composent mais sans en permettre la lecture précise ni la mise en valeur individuelle. L'allure générale du site se rapproche par là plus de celle d'un site d'artiste conceptuel que d'un photographe: une fois encore le caractère conceptuel

du travail d'Alain Bublex se devine visuellement et ne se lit pas explicitement. Une catégorie « à emporter », qui emprunte avec humour son nom au lexique de la restauration, permet de télécharger (et potentiellement imprimer) en haute définition trois affiches, dont une carte, une photographie et un dessin (résumant les principaux supports utilisés par Bublex). On y trouve également cinq textes sur son travail, des dossiers de presse ou textes publiés dans ses livres d'artiste par Bastien Gallet, Elie During ou Luc Baboulet; et un texte signé Alain Bublex qui a accompagné ses images dans le catalogue de l'exposition *Autophoto* à la Fondation Cartier pour l'art contemporain<sup>236</sup>, retraçant une certaine histoire de l'automobile. Aucun texte donc pour expliquer sa démarche artistique, son approche du médium photographe qu'il utilise beaucoup, ni son intention artistique générale. Un lien toutefois vers le site de la galerie Vallois qui le représente permet d'y trouver une biographie plus classique.

La présentation de son travail *Impressions de France* fait preuve de la même absence de discours que la mise en scène de l'auteur lui-même, et concernant l'ouvrage il emploie même l'expression de « soustraction d'informations<sup>237</sup> ». Ce terme de soustraction est plus fort encore que la simple absence, puisqu'il sous-entend que l'auteur *retire* au lecteur ce qui lui aurait été dû, c'est-à-dire ce qu'il aurait attendu de l'ouvrage ou ce qui lui aurait permis de le comprendre complètement. C'est une véritable négation de la communication, un silence qui résonne tout au long de la lecture de l'ouvrage. J'ai déjà développé plus tôt comment le texte de Bastien Gallet est, par sa mise en page, rejeté à l'extérieur du livre, qui reste donc un « livre sans texte<sup>238</sup> », un ouvrage *vidé*.

---

<sup>236</sup> catalogue de l'exposition à la Fondation Cartier pour l'art contemporain, *Autophoto*, Paris, éditions Xavier Barral, 2007

<sup>237</sup> Entretien avec Alain Bublex, 10 mai 2020

<sup>238</sup> *ibid.*

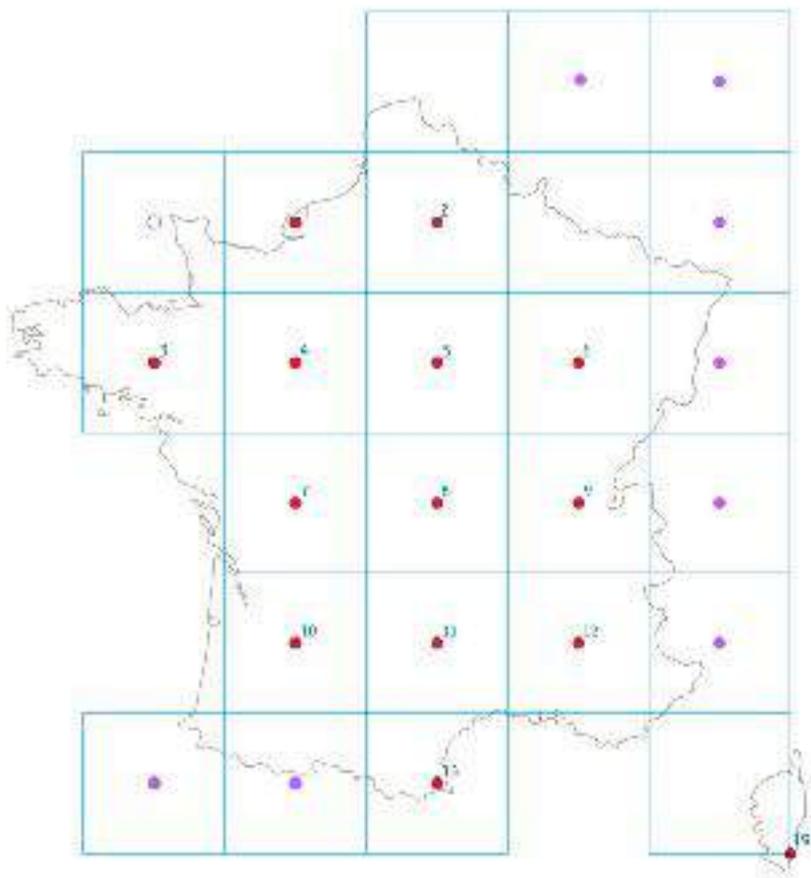


Fig. 2.56: Alain Bublex, *Impressions de France*, carte avec grille, points centraux



Fig.2.57: Alain Bublex, *Impressions de France*, variation annuelle du nombre d'habitants au km2, moins de 30 habitants

Si la mise en scène du protocole et du voyage ne se fait pas par le texte, elle n'en est pas moins existante dans l'ouvrage. Le protocole est explicité par la présence de nombreuses cartes qui accompagnent les images, présentant d'abord le découpage du territoire par la matérialisation de la grille et de ses points d'intersection, puis montrant des données géographiques, démographiques, économiques, etc. par région. Ces données, bien que présentées sous formes de cartes, remplacent un discours qui décrirait par des mots les caractéristiques des lieux choisis. Cette abondance de cartes remplit deux fonctions: l'une, évidente, est de rendre compréhensible le protocole établi. En effet sans textes ni cartes, il serait difficile au lecteur de comprendre ne serait-ce que les grandes lignes de la démarche. L'autre, plus subtile, contribue à la mise en scène du protocole: ces

cartes sont des résultats du travail, mais ressemblent à des *documents de travail*. Ces mêmes documents de travail que Depardon présentait au côté de ses outils de travail dans l'exposition à la BnF, comme des objet-reliques<sup>239</sup>. La présentation des documents de travail participe donc à une forme de mystification de l'œuvre, et pour l'artiste conceptuel qu'est Alain Bublex, elle est d'autant plus importante qu'elle permet de mettre en scène la phase de conception du protocole, là où il est plus difficile et moins important de mettre en scène la phase de production des images, qui est très brève et surtout secondaire.

Ainsi Alain Bublex se construit l'image d'un artiste conceptuel qui serait à l'image de ses travaux: l'identité en réside dans les idées, non dans la concrétisation. La *doxa* conceptuelle qui s'applique à son travail artistique est donc également applicable à la personne même de l'artiste. Alain Bublex semble *être son travail*, sa vérité réside exclusivement dans ses idées, il n'a pas de corps, pas d'histoire, pas de matérialité.

---

<sup>239</sup> sur la sacralisation des outils de travail de Depardon, cf. II\_3) b), p. 154



A partir de cette carte, Bublex traite les données livrées par Depardon: il ne laisse plus apparaître que les ronds qui encerclent les zones photographiées, rendant plus visible le fait que ces zones sont concentrées sur les côtes et frontières du pays. Puis il commente la carte en signalant les régions qui ont été photographiées grâce aux financements des institutions départementales ou régionales. Cette carte commentée, qu'il titre « Depardon, avec le concours de », met en lumière l'influence des financements dans le projet du photographe, puisque les régions qui ont participé au financement bénéficient d'une couverture plus complète que d'autres régions qui sont parfois même absentes.

Enfin, il propose une carte qui localise les lieux photographiés par Depardon, signalés non plus par des zones encerclées, mais par des points. Cette représentation, bien que montrant les mêmes lieux, est visuellement différente et souligne la partialité de la représentation de Depardon, puisque les lieux photographiés y semblent plus petits, presque insignifiants par rapport à l'échelle nationale. Par cette représentation, il démontre que les choix cartographiques sont essentiels pour véhiculer un message, et donc loin d'être anodins ou objectifs.



Fig. 2.59: Alain Bublex, *Impressions de France*, « Levée des sites de Depardon », 2011

Ces cartes issues du travail de Depardon sont présentées dans l'ouvrage de Bublex juste avant les cartes qui montrent les étapes de construction de la grille avec Frédérique Loew, ce qui semble signifier que la découverte et l'analyse du travail de Depardon ont précédé l'idée d'établir une grille sur la France. Ainsi Bublex reconnaît que *La France de Raymond Depardon* occupe une place importante dans la genèse de ses *Impressions de France*, et que c'est le projet de Depardon (ou plus précisément sa mise en scène) qui lui a inspiré l'idée première d'un projet de représentation de la France selon un découpage précis. On comprend là que les *Impressions de France* n'eussent peut-être pas existé sans *La France de Raymond Depardon*, ou du moins pas sous la même forme, et qu'elles en sont une conséquence. Le travail de Bublex peut donc être appréhendé comme un prolongement de celui de Depardon, voire même une critique ou une correction de celui-ci: face à l'inégalité de la couverture du territoire par Depardon, Bublex semble vouloir produire une représentation du pays qui soit plus homogène, mais également apporter une nouvelle lumière sur le travail de Depardon par une mise en perspective et une interprétation différente des données présentées.

Quant à l'*Atlas des Régions Naturelles* d'Eric Tabuchi, si l'influence du travail de Depardon y est moins explicite, on en trouve des traces. Ainsi, sur la page Facebook de l'ARN, l'auteur publiait le 8 janvier 2018 une photographie représentant une maison individuelle qui avait déjà été photographiée dans le cadre de *La France de Raymond Depardon*. La légende de la publication, « Chercher la madeleine de Commercy et trouver une photographie de Depardon » est éloquente: cette maison n'est plus une maison, c'est une *photographie de Depardon*. C'est-à-dire que sa notoriété au sein du projet de Raymond Depardon lui a fait perdre une certaine neutralité et en a fait un objet-photographie. Tous ceux qui, connaissant le travail de Depardon, reconnaissent un des sujets qu'il a photographié, ne voient plus l'objet en lui-même mais croient revoir l'image de Depardon: leur regard est imprégné d'une représentation qui vient se superposer au sujet au point de parfois l'occulter. Par cette anecdote photographique, Eric Tabuchi constate le regard par imitation qu'il porte sur cette construction en particulier, s'en amuse et il l'admet volontiers en reproduisant le cadrage et le point de vue de l'image de Depardon.



Fig. 2.60: Eric Tabuchi, image publiée sur Facebook le 8 janvier 2018 sur la page de l'*Atlas des Régions Naturelles*. URL: <https://www.facebook.com/AtlasRegionsNaturelles/posts/178718919398532>

Fig. 2.61: Raymond Depardon, *La France de Raymond Depardon*, Meuse, Commercy

Pour autant, et bien que cette construction respecte les critères qu'il s'est fixé (notamment celui de ne photographier que des bâtiments isolés) Eric Tabuchi ne retient pas cette image pour faire partie de l'ARN. Il refuse ainsi d'utiliser une référence culturelle qui ne serait accessible qu'aux gens qui connaissent le travail de Depardon. On retrouve là sa volonté de produire un travail devant lequel toutes les classes de la population sont égales, et dont tous peuvent comprendre les références.

Que l'influence de travaux antérieurs d'autres artistes soient revendiquée ou non dans un projet, son importance est évidente. Ainsi, bien que chaque travail soit réalisé de manière individuelle, il n'en est pas moins le résultat d'une réflexion collective autour de la représentation du territoire français, dans laquelle chaque auteur, par son travail, apporte une pierre à l'édifice avec sa vision personnelle.

# Conclusion

Si la naissance du médium photographique a créé un fantasme d'objectivité dans l'art, il est aujourd'hui admis que cet idéal de représentation n'existe pas. Pourtant, les travaux photographiques décrivant le territoire semblent aujourd'hui se situer parmi ceux qui visent à se rapprocher d'une certaine objectivité, et qui peuvent parfois y ressembler. Nous avons vu en quoi le sujet du paysage et l'utilisation du protocole ont pu mener à cette idée d'objectivité, et en quoi elle est faussée. D'une part, l'absence humaine du territoire désert n'est qu'une illusion, puisque le paysage et les Hommes qui l'habitent se construisent l'un par rapport à l'autre, notamment par un phénomène d'*artialisation*; d'autre part, le protocole photographique, aussi strict et réglementé puisse-t-il être, est conçu selon la personnalité de celui qui le conçoit, et selon les contraintes imposées par la fonction des images ainsi produites.

En séparant les trois phases de la création d'un travail reposant sur le protocole, cette étude a mis en évidence l'importance de la personnalité de l'auteur, que ce soit lors de la conception du protocole et de la définition de ses règles, lors de la mise en pratique de ce protocole et de la réalisation des images, ou lors de la présentation du travail au public, avec une mise en scène significative de l'auteur et du protocole qu'il a créé. La subjectivité de chaque choix réalisé au cours de l'élaboration du travail révèle l'influence de la personnalité de l'auteur, pouvant prendre en compte de très nombreux paramètres tels que l'histoire personnelle de l'auteur, son évolution artistique passée, son positionnement dans le monde de l'art voire dans le spectre politique, etc.

Dans le corpus étudié, les trois protocoles (plus ou moins structurés et explicites) de Raymond Depardon, Alain Bublex et Eric Tabuchi employés pour représenter la France conduisent à trois travaux radicalement différents, dans lesquels la subjectivité de leur auteur se fait sentir. On identifie *in fine* trois postures adoptées par les artistes. Pour Alain Bublex, il s'agit de produire une « idée » de la France, vision résolument conceptuelle puisqu'elle repose essentiellement sur des notions immatérielles que le travail crée autour du territoire français, et sur très peu

d'images. Eric Tabuchi crée une « description » de la France, accordant au contraire une telle place à l'importance des images que leur nombre est démultiplié, dans une tentative de se rapprocher de l'exhaustivité et du monumental; tandis que Raymond Depardon nous laisse apercevoir un « récit » de la France, représentation à la narration presque intime et centrée sur l'auteur, débarrassée de la prétention de montrer une France universelle mais bien « sa » France personnelle.

Ces trois explorations du territoire induisent la création de trois identités françaises distinctes et évidemment subjectives. Chacune de ces représentations protocolaires permet un point de vue sur l'identité française, et ces travaux sont donc complémentaires bien que conçus comme individuels. La superposition de différents protocoles sur un même territoire permet donc d'accéder à une vision plurielle et plus complète de l'identité de ce territoire. On peut donc imaginer que si une objectivité existait dans la représentation de la France, elle se situerait à l'intersection qui voit se rencontrer tous les travaux possibles qui suivraient chacun un protocole différent. Le croisement de ces visions individuelles permettrait donc, par une mise en perspective et par une approche critique des biais apportés par chaque travail, une représentation globale qui se rapprocherait de l'objectivité. Cet idéal serait donc à rechercher dans l'addition d'un maximum de subjectivités personnelles et différentes, chacune riche de l'expérience de l'individu.

# Annexes

## Entretien avec Eric Tabuchi, 15 avril 2020

*1 - Tout d'abord, comment êtes-vous arrivé à la photographie?*

Je suis arrivé à la photographie après pas mal de détours. Cette relation s'est construite très progressivement. Je ne me suis pas levé un matin en me disant, voilà, je suis photographe. Non, ça s'est fait lentement, avec des doutes, des questionnements, parfois même à la limite du renoncement mais aujourd'hui, si quelqu'un me demande ce que je fais, je n'ai pas de mal à répondre que je suis photographe. Alors voilà, je suis arrivé à la photographie beaucoup par persévérance mais surtout parce que, aussi loin que je me souviens, j'ai vécu avec des images et que j'aime prendre des photos.

*Pourquoi vous intéressez-vous aux représentations du territoire particulièrement? Pensez-vous que vos origines dano-japonaises vous permettent d'aborder le territoire français avec un regard extérieur et curieux?*

J'ai toujours aimé rouler. Peut-être est-ce la véritable raison de mon intérêt pour le territoire. Comme dans la problématique de l'œuf et de la poule, je crois qu'au départ je photographiais pour voyager, c'était en quelque sorte un alibi, c'est seulement avec le temps que je me suis mis à voyager pour photographier. Quoiqu'il en soit ma pratique de la photographie est exclusivement liée aux choses qui composent notre environnement et non aux individus qui l'habitent. Ce choix - qui n'en est pas un - tient certainement au fait d'être né en France de parents étrangers. Il m'a fallu beaucoup de temps pour me rendre compte que, par ma pratique, je tentais de m'approprier des origines, des racines qui n'étaient pas les miennes. Et très probablement, le fait d'évoluer dans cet entre-deux m'a placé à cette distance particulière qui n'est une vision ni de l'extérieur, ni de l'intérieur, qui n'est pas plus celle du spectateur que celle de l'acteur. Cette distance se retrouve je crois dans mes photos. On devine à la fois une

extériorité et une intériorité, une objectivité et une sentimentalité, une ambivalence caractéristique de mon travail.

*2 - Comment la continuité avec vos travaux précédents vous a-t-elle mené à envisager le projet de l'ARN? Sentez-vous lors de vos prises de vue une influence directe de ces projets antérieurs?*

L'ARN vient aussi au terme d'un long parcours et d'une vraie remise en question. Pour simplifier, l'ARN fusionne ma pratique de la photo liée au territoire français avec mon activité de collecte d'images issues de l'Internet. En ce sens c'est un projet qui découle autant de mon travail sur les stations d'essence abandonnées que de l'Atlas of Forms, il en est la continuité et même l'exacerbation. Mais avant cela, c'est-à-dire avant de me décider à consacrer les dix prochaines années de mon existence à cette entreprise, il m'a fallu tirer un trait sur d'autres pratiques - la sculpture ou l'installation - auxquelles j'étais très attaché. En cela, l'ARN est à la fois une poursuite assidue et une rupture profonde de ma pratique artistique.

*3 - Dans l'Atlas comme dans plusieurs autres de vos travaux, vous procédez par le protocole. Comment en êtes-vous venu initialement au protocole photographique? En quoi le protocole est-il pour vous le meilleur moyen de réaliser un Atlas de la France?*

J'envisage le protocole avec une certaine désinvolture. Il s'agit, par des règles simples, d'introduire une dimension de jeu et non pas de contrainte dans mon travail. C'est aussi une façon de mettre à distance mes affects et les doutes qui vont avec. Je fixe un programme ensuite je n'ai plus qu'à le respecter, un peu comme On Kawara par exemple avec ses Date paintings.

Concernant l'Atlas, j'ai assez vite compris qu'il faudrait principalement de la constance et de l'endurance pour l'accomplir, qu'avec ce projet, en terme d'échelle, je ne passais pas de un à dix mais de un à cent, ce qui allait requérir une vraie rigueur. L'ordre et la discipline n'ayant jamais été mon fort j'ai posé quelques principes rudimentaires comme le fait de prendre cinquante photos par région naturelle, c'est-à-dire vingt-cinq mille photos au total, ainsi qu'une échéance, 2024. À l'intérieur de ce cadre il reste une

grande latitude pour l'improvisation. Du reste il a fallu très vite s'adapter, trouver des solutions de financement mais aussi d'archivage et de stockage pour des quantités d'images dont je n'avais pas l'habitude. Une telle entreprise, avec les moyens très réduits qui sont les nôtres, exige une grande souplesse et des capacités d'improvisation qui rendent la question du protocole presque secondaire.

*4 - Quels sont selon vous les éléments de votre travail qui rappellent l'objectivité? Est-ce un idéal vers lequel le travail doit tendre?*

De l'objectivité, j'ai conservé le principe d'un usage d'abord descriptif de la photographie. Quand je prends une photo, j'essaye de faire en sorte que la chose photographiée soit aussi lisible que possible. Dans cette logique, je conçois mon intervention d'abord comme un processus d'enregistrement, un acte factuel et sans enjeux personnels. Pour ce qui me concerne la photographie est une technique qui sert un projet. Cependant, s'il y a une ambition objective dans l'ARN - celle de décrire minutieusement la France jusque dans ses moindres recoins, je sais par ailleurs que l'objectivité aboutit à une fiction (les Becher en sont la plus parfaite illustration) et c'est à mon sens ce qui la rend si captivante.

Du reste, si nous avons choisi la région naturelle comme échelle descriptive c'est justement parce que ces territoires, s'ils ont une forme de réalité, s'ils sont ancrés parfois très fortement dans les réalités locales, n'ont pas de légitimité objective. C'est cette marge d'erreur - l'incertitude des frontières - qui nous a attirés. Pendant un moment nous avons songé à adopter le projet de découpage révolutionnaire de 1793 qui consistait en un découpage de la France en carrés de soixante-dix kilomètres de côté chacun. Pendant quelques mois nous avons expérimenté ce modèle géométrique pour nous rendre compte que l'arbitraire d'un tel découpage était incompatible avec la réalité géologique ou culturelle du terrain. De fait, l'option que nous avons choisie est bien un compromis dans lequel nos subjectivités interfèrent. Au fond, je me demande souvent dans quelle mesure l'image que je produis n'est pas une complète projection, si le parti-pris descriptif n'est pas, comme le cinéma réaliste d'après-guerre,

une esthétique. Alors voilà, à cette question complexe, j'apporte - faute de place et de temps - une réponse de normand.

*5 - Dans quels éléments ou étapes du travail se place votre subjectivité dans l'ARN? Le protocole vous est-il nécessaire pour assumer cette subjectivité? Cette subjectivité est-elle explicitement revendiquée dans le discours qui entoure l'ARN? Dans les images elles-mêmes?*

Beaucoup de questions en une. Déjà notre subjectivité se place dans l'envie, le plaisir, la satisfaction que nous éprouvons à faire ce que nous faisons, car l'ARN c'est d'abord cela. Ensuite, à l'intérieur du cadre que nous nous sommes fixé, nous allons plus vers ce qui nous attire que vers ce qui nous repousse, il est difficile de faire autrement. Et puis aussi, nous devons sans cesse faire des choix, décider d'une direction, établir des priorités: toutes choses qui en effet ne sont pas totalement neutres. Néanmoins, je trouve qu'on s'en sort bien dans cet exercice d'équilibre. Si je regarde une série comme celle des restaurants chinois, je trouve qu'elle montre très bien ce à quoi on a affaire, en même temps, c'est vrai qu'elle est drôle et son nom, "Buffet à volonté" assume tout à fait le choix d'une certaine personnification. Au fond, il me semble que cette question d'objectivité et de subjectivité est un peu dépassée. Aujourd'hui, l'objectivité c'est Google Street View et personne ne peut concurrencer ce modèle. De notre côté, ce que nous faisons à une très petite échelle c'est un Street View artisanal ou alternatif dans lequel nous gardons le principe d'une couverture complète de l'hexagone, mais à l'intérieur, nous choisissons les objets qui nous paraissent les plus significatifs de l'ensemble qui les contient.

*6 - Vous avez écrit sur la genèse de l'Atlas qui débuta par une errance dans la Beauce. Qualifieriez-vous toujours vos déplacements pour la réalisation de l'Atlas d'errance? Si oui, pourquoi est-il nécessaire qu'un travail au protocole si strict s'achève par l'errance, forme libre?*

Errance est un mot fort, trop peut-être et dont la coloration renvoie à quelque chose de morbide. Même s'il m'arrive de l'employer pour évoquer

le fait que nous avançons parfois sans but ni obligation, je serais prudent quand à son emploi. Parler d'itinérance est certainement plus juste. L'ARN est une entreprise itinérante, nous sommes comme des colporteurs, mais c'est assez juste de soulever la contradiction qui existe entre la contrainte qu'implique le respect du protocole et la transgression qui en résulte.

*7 - Pensez-vous que le protocole de l'Atlas soit suffisamment fort pour que votre subjectivité ne soit pas le paramètre principal du résultat final?*

J'ai l'impression que vous en doutez? Je n'ai pas la réponse mais j'imagine et j'espère, un peu comme la série documentaire Strip Tease, que 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. Plus que le zoom avant qu'on a beaucoup vu depuis Google Earth, j'ai toujours été fasciné par la technique du zoom arrière, où l'on part d'une image complètement abstraite pour progressivement, par le simple recul, commencer à discerner un détail puis à la fin voir la forme dans son ensemble. Je pense qu'il en va de même pour la subjectivité et l'objectivité, elles sont aussi une question de distance.

*8 - Quel est le rôle des détails en peintures et des écussons de Nelly Monnier? Comment travaillez-vous à deux, et comment conciliez-vous la subjectivité de vos regards respectifs sur le paysage?*

Nous voyageons ensemble depuis plusieurs années, Nelly ne prenait pas de photographies mais des notes, faisait des croquis ou listait des informations relatives à chaque région naturelle, qu'elle utilisait ensuite dans son travail pictural ou écrit, notamment à partir d'une collection de photographies qui relevaient du détail décoratif ou signalétique. Quand j'ai commencé le projet de l'ARN dans la Beauce, Nelly faisait des écussons sur des villages alentours avec une classe d'école primaire sous le

pseudonyme de Conie Molitard (une commune de la région). L'idée de travailler à une représentation schématique de toutes ces entités géographiques est donc venue naturellement, en reprenant un principe qui nous plaît à tous les deux, celui de l'objet populaire que l'on collectionne sur sa veste en jean. Par la force des choses, et puisque nous sommes presque toujours deux dans la voiture, nous cherchons ensemble des sujets ou des séries de photographies qui nous paraissent pertinentes (ou amusantes). Inversement, si l'un de nous trouve une idée de l'autre un peu bancale ou trop évasive, on l'oublie. Mais c'est en fait assez rare. Je crois que nous sommes arrivés à un stade où nous partageons aussi la plupart de nos intuitions.

*9 - Vous disiez dans une conférence que vous aviez trouvé votre « manière de photographier ». Comment définiriez-vous cette manière de photographier, et pourquoi vous convient-elle? Dans quelle mesure assumez-vous l'influence des Becher dans cette manière de faire?*

Parfois on dit des choses qu'on ne devrait pas ;-). Oui, je pense avoir trouvé ma façon, du moins je ne me pose plus vraiment la question. Je sais d'où viennent mes images, comment les faire et quelle est leur destination. Je fanfaronne peut-être un peu mais c'est vrai, je suis beaucoup plus occupé par des questions périphériques comme la préparation du site, la conception des livres et le financement de tout l'Atlas que par la façon de prendre telle ou telle chose.

Concernant les Becher, ils demeurent à une autre altitude et c'était une autre époque. Je ne pense pas qu'ils seront jamais dépassés. Nous, leurs lointains cousins, sommes des bricoleurs en comparaison. Avec l'Atlas, c'est très clair pour moi, je n'ai pas la prétention d'innover pour ce qui concerne la réalisation des images. Mais les Becher aussi, à leur turbulente époque, avaient fait le choix d'un académisme à contre courant. C'est dans la diffusion de leur travail qu'il ont ouverts des voies nouvelles. À notre échelle, nous avons imaginé un modèle de production indépendant pour un projet qui sera achevé au mieux dans cinq ans et c'est en cela que je me sens de loin leur héritier.

*10 - En combien de temps et comment se sont construites les « règles » qui constituent le protocole de l'Atlas des Régions Naturelles?*

Il nous a fallu du temps pour mettre au point une méthode, nous continuons d'ailleurs à y travailler. En fait nous avons dû tout concevoir. Le système d'archivage par exemple, dont nous finalisons tout juste la mise au point, nous a beaucoup occupé. La cartographie, elle, n'est pas encore achevée. En fait il y tellement de rouages dans une telle mécanique, que ce n'est jamais terminé. C'est une question de croissance, un peu comme dans une ville en expansion où les infrastructures sont toujours sous-dimensionnée.

*Chaque point du protocole est défini précisément, mais est-il toujours basé sur un argument scientifique (historique, géographique...)?*

Il faut que ce soit clair, même s'il en a parfois l'allure, l'ARN n'est pas un travail scientifique. Je suis d'ailleurs assez réticent face à cet art qui se veut scientifique ou sociologique. Notre ouvrage est plus une fantaisie, une fantaisie très sérieuse, qui exige beaucoup de nous mais une fantaisie tout de même et nous y tenons. Plus sérieusement, l'ARN est une œuvre profondément hybride et difficile à ranger dans telle ou telle catégorie.

*Par exemple, pourquoi avoir fixé le nombre d'images à 50 par région, et pas proportionnellement à la surface de la région naturelle, ou à la densité de bâtis d'architecture vernaculaire?*

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. C'est d'ailleurs pour cette imprécision, comme je l'ai évoqué plus haut, que nous avons fait ce choix.

*11 - Comment se fait le choix des bâtiments architecturaux « d'intérêt » pour vous? Est-ce un intérêt visuel, un choix affectif? Ou bien existe-t-il un protocole préétabli (par exemple: ne pas photographier les bâtiments qui répondent à telle fonction)*

Le principe fondateur de l'ARN étant que tout y a sa place, rien d'emblée, ne saurait en être exclu. Mais évidemment il faut faire des choix. Pourquoi cette maison, cette vallée, cette usine, cette grange plus qu'une autre? Pour cela nous avons fixé des critères : que l'objet soit isolé (ce qui est rare), que rien ne le dissimule, qu'il soit correctement exposé, autant de contraintes qui déjà éliminent neuf dixièmes des sujets possibles. Ensuite, dans ce qui reste nous recherchons, dans le cas du bâti vernaculaire, les constructions les plus représentatives de l'architecture locale. Nous avons aussi des listes thématiques, les discothèques ou les bureaux de Poste par exemple que nous photographions systématiquement. Au final, cela ressort beaucoup la part de nos fantaisies respectives qui du reste seront mentionnées en tant que telles dans l'archive achevée.

*12 - Puisque l'inventaire exhaustif des bâtiments français est impossible, pourquoi avoir choisi la forme de l'inventaire? L'inventaire en est-il d'ailleurs toujours un s'il n'est pas exhaustif?*

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'ARN, j'y ai pensé récemment, reprend beaucoup du Grand livre des mots qui fut un livre de chevet durant mon enfance. 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.

*13 - A propos du journal de bord: pourquoi, pour qui l'avez-vous créé? Le voyez-vous comme une mise en scène de vos protocoles?*

C'est possible, même si je le vois d'abord comme une façon de réfléchir à voix haute et de partager l'avancement d'un travail qui sinon pourrait très vite devenir oppressant. Le journal de l'Atlas est une fenêtre ouverte, il permet aux éventuels curieux de voir ce qu'il s'y passe. Mais en effet, dès lors qu'on communique on met en scène, vous avez raison. J'espère juste que le partage de cette expérience produise des curiosités, des envies.

*14 - Y a-t-il une raison personnelle qui vous donne la conviction que ce travail est nécessaire? Que vous apporte-t-il personnellement et dans votre réflexion autour de la photographie?*

Pour accomplir un tel travail ( je rappelle que ce sont huit ou dix années qui seront nécessaires) il faut qu'il réponde à une nécessité qui dépasse le raisonnable. En ce sens je ne peux moins justifier l'ARN par la conviction que par une passion, pour le pays, la route, la photographie, l'architecture que je ne saurais expliquer. Cependant, et c'est un des points de départ, j'avais la conviction (une conviction presque politique) que ce pays manquait - malgré toutes les images existantes - d'une représentation qui prenne en considération sa totalité, sa complexité. C'est ce manque que je désirais combler.

L'autre chose dont j'étais assez persuadé - et les événements actuels vont dans ce sens - c'est que nous devons renouer avec quelque chose de la lenteur et de la proximité. L'esprit de l'ARN, dans cette mesure, pourrait se résumer ainsi : moins vite, moins loin, c'est peut-être son enseignement le plus important.

## **Entretien avec Alain Bublex, 26 avril 2020**

*1 - Tout d'abord, comment êtes-vous arrivé à la photographie?*

Le point de départ a certainement été un appareil photo que l'on m'a offert. Par chance c'était un excellent appareil (un Rollei 35S, vous le trouverez sur internet) ; mais je n'étais pas passionné par la photographie. Je n'ai jamais aimé le travail de labo, et les tirages couleurs standards de l'époque me paraissaient de piètre qualité. En revanche j'aimais manipuler mon appareil, le regarder. Je ne l'ai pas beaucoup utilisé pendant une dizaine d'années. Un nouveau point de départ est venu de cartes postales diversement anciennes puis de livres.

*2 - Pourquoi vous êtes-vous intéressé particulièrement aux représentations du territoire?*

Les cartes postales étaient des photographies de paysage. Les premiers livres que j'ai achetés aussi. En France, on était en plein épisode de la DATAR, mais je m'intéressais surtout aux États-Unis, où la photographie de paysage (et la représentation du paysage en général) a une toute autre importance. Disons que mon intérêt pour le paysage vient d'une rencontre de la peinture américaine de l'entre-deux guerres avec des cartes postales en France.

*Votre travail s'oriente-t-il vers certains types de territoires en particulier, et si oui, quelle est la raison du choix de ces territoires?*

C'était vrai au départ, plus du tout aujourd'hui. Je m'intéressais surtout aux paysages industriels d'une part et aux transformations du paysage d'autre part (notamment avec une pratique amateur de re-photographie – la plupart des paysages représentés sur les cartes postales existaient toujours mais avaient été transformés par le temps, je m'intéressais à ces transformations – en les constatant et aussi en imaginant ce qui les avait motivées. Mais je n'étais pas photographe et je ne me destinais nullement à cette pratique, j'étais designer (...de ma curiosité pour mon petit appareil photo !)).

*3 - Comment la continuité avec votre parcours et vos travaux précédents vous a-t-elle mené à envisager le projet des Impressions de France? Sentez-vous une influence directe de ces projets antérieurs sur ce travail?*

Mon premier travail d'artiste (et le sujet de ma première exposition) était la description par ses archives d'une ville imaginaire nord-américaine, *Glooscap*. Elle était parfaitement réaliste et située sur un site réel (conséquence de mes curiosités croisées pour la place du paysage dans la

culture américaine, les photographies anciennes de paysage et l'histoire en général, celle de l'architecture et de l'urbanisme en particulier). Vous pouvez vous renseigner sur ce travail via internet ou via mon site (alainbublex.fr – onglet *par projet*). Pour ce travail, j'ai d'abord redessiné de nombreuses photos – puis, j'ai effectué un long voyage aux États-Unis et au Canada pour photographier les villes qui avaient inspirées le plan de *Glooscap* et pour pouvoir intégrer ces photographies dans sa fiction. J'accumulais également les livres de photographies d'archives et je m'intéressais de plus près aux pratiques professionnelles de la photographie de paysage et de la photographie documentaire en général. Mais j'étais moins intéressé par le projet d'accrocher des photographies aux murs des musées et des galeries, que par la pratique elle-même de la photographie – le fait qu'elle implique la présence de l'opérateur face à son sujet, et, pour un paysagiste, qu'elle implique de se rendre sur place (quelle importance pouvait avoir cette nécessité pour les photographes ? était-ce une contingence ou le principal objectif de l'entreprise ?). J'appréciais toujours le caractère impersonnel des photographies documentaires que je trouvais souvent plus intéressantes et plus immersives que des travaux plus originaux et personnels – elles me paraissaient aussi (surtout ?) plus mystérieuses.

*Est-ce important que les Impressions de France soient intégrées dans un travail en trois volets, les Contributions?*

Pas vraiment. Le nombre de volets n'est pas fixe, il se pourrait qu'il y ait d'autres contributions plus tard.

*Pour vous, comment se fait le lien entre les différentes Contributions?*

L'absence de commande. Il me paraissait important de souligner cette origine des projets. Ce sont des imitations de travail documentaire – des images d'images en quelque sorte – ou des images de pratiques.

*4 - Dans les Impressions de France comme dans plusieurs autres de vos travaux, vous procédez par le protocole. Comment en êtes-vous venu initialement au protocole photographique?*

Je ne pense pas qu'il y ait de photographie sans protocole. Ils sont plus ou moins mis en avant par le photographe, mais toujours présents. Peut-être est-ce dû au caractère très technique, mécanique, de la prise de vue elle-même ?

(dans la version paysagère de la photographie documentaire, je me suis aussi intéressé aux Séquences Paysages et à l'Observatoire photographique du paysage (notamment par deux livres publiés en 1997

et 2000 (Hazan puis Arp), qui porte assez loin le protocole dans la pratique photographique).

*En quoi le protocole conceptuel est-il pour vous le meilleur moyen d'appréhender un territoire?*

Ce n'est pas le meilleur moyen (et ce n'est pas le seul moyen que j'utilise) mais c'est une direction qui me paraissait intéressante à exploiter dans le cadre de mes contributions – par ce que l'énoncé des protocoles me permettait d'insister dès l'origine sur le caractère impersonnel des sujets de prises de vue – aussi parce qu'il permet (il rend possible) la reproduction par d'autres opérateurs des mêmes séquences de travail (la reprise et la continuation) – dans mon cas, et à la différence des itinéraires de l'observatoires, la poursuite est possible indépendamment de moi et de mes prises de vue effectuées ou non.

Pour finir, les protocoles dans ces travaux rendent visible la pratique de la photographie comme le sujet du travail. (la photographie comme pratique est un sujet d'importance égale aux images – les prises de vue et les images portent le même sens à la même intensité)

5 - L'usage d'un protocole se présente souvent comme une manière d'évacuer une forme de subjectivité. Est-ce la raison de votre parti-pris?

Entre autres choses, mais pas seulement donc.

L'objectivité est-elle un idéal pour ce travail?

Non absolument pas (les photographies les moins subjectives ne sont jamais objectives !) L'idée serait plutôt de produire des images qui laissent le plus de possibilités d'interprétations (ça pourrait aussi bien être de raisons de les aimer que de sujets d'études – l'idéal serait des images peu démonstratives, communes. Disponibles.

6 - *En combien de temps et comment se sont construites les « règles » qui constituent le protocole des Impressions de France?*

La règle principale, celle de déterminer des points régulièrement espacés sur le territoire, en quelques minutes (en voyant la carte utilisée et exposée par Depardon pour La France de Raymond Depardon (p.22 de Impressions de France)).

*Chaque point du protocole est-il toujours basé sur un argument scientifique (historique, géographique...), ou bien reste-t-il certains choix arbitraires?*

Au cours d'une résidence dans le Département Géographie de l'Université de Caen, j'ai délégué la conception de la grille donnant les points à une

ingénieure géographe de l'université (Frédérique Loewe-Turbout) qui a déterminé pour des raisons qui lui appartiennent (ou qui appartiennent à sa discipline) l'espacement de la grille et son origine (sa ligne 0) sur la carte. Je n'ai pas remis en question ses recherches – je me suis contenté de prendre son travail comme directive pour le mien.

*7 - Comment se fait le choix des points de vue « d'intérêt » pour vous? Est-ce un intérêt visuel, un choix affectif? Ou bien existe-t-il des critères préétablis qui vous poussent à photographier certains éléments du paysage (qui seraient par exemple particulièrement représentatifs de la zone, ou au contraire très génériques)?*

Une combinaison de tout cela (je peux répondre oui à chacune de vos propositions). Et le point commun entre toutes ces raisons de prendre une photo est la reconnaissance : je prends une photographie quand je reconnais dans le paysage quelque chose que j'ai déjà vu, ou quelque chose que je sais déjà.

(les images seraient faisables quand on reconnaît quelque chose de soi en elles ?).

*8 - Comment se déroulaient vos déplacements lors des prises de vue?*

En voiture (en recherchant des itinéraires qui combinent à la fois le plus grand nombre de points possibles et d'autres nécessités et loisirs (comme les vacances par exemple, ou des obligations professionnelles) – un travail à temps perdu en quelque sorte – ou en temps masqué au sein d'autres activités.

*Selon quel principe et avec quel moyen de locomotion se faisait le parcours dans un rayon de 10km autour du point, à la recherche des vues à photographier?*

En voiture beaucoup, à pied un peu. Le rayon (10km) n'est pas fixe. Je ne recherche pas non plus de choses à photographier, je sors simplement mon appareil de son sac. Il y a l'odeur du café (j'ai une tasse isotherme et ma voiture est équipée de porte-gobelets), le bruit du moteur, le paysage qui défile à travers le pare-brise, le contraste des températures et des odeurs quand on se gare et qu'on sort de la voiture. Le silence. Et l'étonnement de se trouver là.

*9 - N'est-il pas paradoxal qu'un travail au protocole si strict s'achève par cette dérive, forme libre?*

C'est intentionnel. Si il m'a semblé nécessaire et indispensable d'édicter des règles à l'origine des prises de vues, j'étais beaucoup moins convaincu de la nécessité de les respecter scrupuleusement.

Le travail ne s'achève pas dans cette forme, il reste inachevé.

*10 - Respectez-vous certaines « règles » de composition ou de cadrage des éléments photographiés?*

Jamais.

*Y a-t-il certaines formes ou objets récurrents que vous cherchez à répéter?*

Non (mais de fait, on doit en trouver plein en regardant mes images – vous ne trouvez pas que je prends toujours les 10 mêmes images?)

*En avez-vous délibérément évité certaines?*

Non.

*11 - Selon quels critères avez-vous sélectionné les quelques points qui ont été photographiés, leur localisation et leur quantité?*

Voir plus haut (le hasard de trajets nécessités par d'autres impératifs, trajets néanmoins modifiés pour passer par le plus grand nombre de points possibles).

*En dehors du pur principe conceptuel, quelle est la conséquence pour le projet de l'absence d'images des autres points qui n'ont pas été documentés?*

La disponibilité

(on la retrouve dans le projet quand elle est déjà dans les images)

(on peut aussi dire qu'à un moment, le travail prend suffisamment de densité pour tenir seul, et que le poursuivre ou pas ne changerait rien. L'œuvre (si on veut utiliser ce terme) est effectuée).

*12 - Concevez-vous les prises de vues associées aux points comme une forme de prélèvement de matière brute, d'échantillonnage du territoire?*

Je ne l'aurais pas formulé comme ça, mais oui, pourquoi pas.

*Dans de tels travaux, on retrouve souvent une forme de mise en scène de la création, du voyage et de la phase de production des images. Les Impressions de France en sont dépourvues, et elles sont même entourées d'un certain mystère, avec peu d'information explicite délivrée sur le protocole et sa réalisation.*

On pourrait même dire qu'il y a une soustraction d'informations. Le livre en a été vidé – mais sa fiche de lecture par Bastien Gallet est, elle, très explicite et ce n'est pas le hasard d'un texte confié.

Si j'ai délégué la détermination des points géographiques, j'ai dessiné l'ensemble des cartes et aussi réalisé la maquette du livre – qui n'est pas un catalogue, mais le seul résultat – l'exposition du travail. Bastien Gallet fait une lecture de ce livre sans texte qui me paraît juste.

*13 - Cette absence d'information sur le projet et sur vous-même est-elle volontaire, et si oui pourquoi?*

Absolument volontaire. Parce que les informations n'étaient pas indispensables de même qu'il n'était pas nécessaire de documenter tous les points géographiques.

Au-delà de ce travail, il me semble que la principale question – ou la principale difficulté - est de savoir où s'arrêter – à partir de quand peut-on dire qu'une œuvre tient sans qu'il soit nécessaire de poursuivre (cette question paraît plus évidente si l'on pense à un dessin ou une peinture par exemple : quand fait-on le trait de trop ? elle se pose de la même manière dans d'autres formes de création). Pour ce qui me concerne, le plus tôt et en cours de route est toujours le mieux. Je veille toujours à ce que le travail consomme le moins de matière et d'énergie possible, je vois ça comme une qualité.

*14 - Y a-t-il une raison personnelle qui vous donne la conviction que ce travail est nécessaire?*

Mais je ne suis pas convaincu qu'il soit nécessaire. (Mais sur la question de la photographie et du territoire, il me semble que la résurgence des travaux sur ces questions ces trente dernières années (avec une nette accentuation dans la dernière décennie) témoigne de quelque chose : je crois que la représentation du paysage rencontre les préoccupations d'une société quand se pose la question de la nation. Un travail de recherche sur cette question serait, lui, sans doute nécessaire... et c'est aussi à faire émerger cette possibilité que contribue mon projet)

*Que vous apporte-t-il personnellement et dans votre réflexion autour de la photographie?*

Rien. Il la met en œuvre (au travail), et c'est déjà bien.

# Présentation de la partie pratique de mémoire

---

## Lien entre théorie et partie pratique de mémoire

Ma partie pratique de mémoire prolonge une notion centrale de ma partie écrite: l'usage du **protocole**. Elle interroge non seulement l'application du protocole, mais aussi et surtout sa détermination. Qu'est ce qui permet à l'auteur de concevoir, parfois en collaboration avec des experts du territoire, des protocoles cohérents qui documentent le territoire en y créant une narration? A travers ce projet, j'interroge les formes de protocole les plus communément employés par les photographes pour représenter la France. Le croisement de ces différents protocoles pour documenter une même portion de territoire, me permet de les comparer les uns aux autres et ainsi de démontrer que le choix du protocole est un processus subjectif et déterminant pour l'image du territoire qu'il souhaite véhiculer.

---

## Détermination et intérêt du terrain

Mon premier questionnement était celui du choix de la portion de territoire à documenter. Comment choisir un lieu de dimensions abordables et qui, d'une manière ou d'une autre, soit représentatif de la France entière? Les conditions financières et le temps dont je disposais pour réaliser ma partie pratique de mémoire excluait l'idée de parcourir France pour en couvrir l'entièreté du territoire. Or un pays aux paysages et aux milieux aussi divers ne peut-être illustré fidèlement dans son identité entière par un lieu en particulier. Il faudrait donc faire un choix qui ne pourrait être représentatif, et qui serait donc arbitraire, c'est-à-dire laissé à la subjectivité de l'auteur.

Plutôt que de choisir un village qui serait à mes yeux représentatif de la France, - donc en réalité seulement représentatif de *ma* France, celle que je connais, celle que j'habite mais aussi celle que j'imagine par les images que j'en vois- j'ai choisi

de renforcer le côté arbitraire en faisant un choix guidé plus par le concept que par la géographie.

C'est donc vers le **village de Frans**, situé dans l'Ain (Rhône-Alpes) que je me suis tourné, pour jouer sur l'homonyme du pays. Cette notion de « doubles homonymes » a déjà fait l'objet du travail de Edouard Levé, notamment avec sa série *Amérique*, dans laquelle il photographie des villes situées en Amérique et portant des noms de villes situées en dehors des Etats-Unis (Florence, Bagdad, Delhi, Paris...). Ce dédoublement des lieux et de leurs identités m'intéresse car il évoque le décalage entre ce que l'on imagine d'un lieu à l'évocation de son nom (c'est-à-dire ce que la culture artistique et populaire nous en a appris, comment elles ont façonné notre imaginaire collectif de ce lieu) et la réalité de ce lieu. Dans mon cas, la réalité est forcément éloignée de ce que le nom nous évoque, puisque ce nom est alors utilisé pour décrire une autre réalité, celle de l'homonyme. Ici l'évocation du village « Frans » fait appel à l'imaginaire global que nous avons du pays « France », mais la réalité du village est éloignée et non représentative du pays. Un tel décalage pousse ainsi le spectateur à se questionner sur ce qu'il attendait inconsciemment d'une représentation de France, et en quoi elle diffère de la représentation de Frans. Ce thème du décalage entre ce que l'on imagine du lieu par son nom et la réalité du lieu est longuement traité par Proust dans sa *Recherche du Temps Perdu*: le narrateur proustien développe tout ce qu'il attend d'un lieu qu'il aspire à découvrir à partir de son nom dans « nom de pays: le nom » dans *Du côté de chez Swann*, puis décrit sa déception à la découverte du lieu, qui ne correspond pas à l'imaginaire qu'il s'en était constitué à partir du nom, dans « nom de pays: le pays » dans *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*.

---

### Traitement par les protocoles croisés

Le village de Frans s'étale sur une superficie de 7.98km<sup>2</sup>, à une altitude de 200m. Il appartient à l'arrondissement de Bourg-en-Bresse et au canton de Trévoux, et était peuplé en 2017 par 2351 habitants Franvernois. Le nombre de logements sur la commune a été estimé à 687 en 2007. Ces logements se composent de 659 résidences principales, 5 résidences secondaires ou occasionnelles ainsi que 23 logements vacants.

Il s'agit donc d'un village de petite taille et avec une population et une activité suffisamment réduites pour pouvoir mettre en place des protocoles qui seront, sinon exhaustifs, significatifs pour décrire l'ensemble du village.

J'ai choisi d'appliquer 5 types de protocoles, ceux qui sont les plus courants et explicités par Danièle Méaux<sup>240</sup>, à savoir la reconduction, l'itinéraire (ou transect), l'enquête, l'inventaire et la collecte.

J'ai croisé tous ces protocoles afin d'étudier la description du village sous différents angles, et voir les différentes visions de Frans produites par chaque traitement. Si chaque protocole individuellement se veut « objectif », leur comparaison permet de montrer les biais de chacun, et donc leur subjectivité.

---

<sup>240</sup> Danièle Méaux (dir.), *Protocole et photographie contemporaine*, Saint-Etienne, publications de l'université de Saint-Etienne, 2013

## **La reconduction:**

Notamment utilisée par l'Observatoire Photographique du Paysage, la reconduction permet d'étudier l'évolution d'un territoire dans le temps, avec la répétition de prises du même point de vue à intervalles de temps espacés. Le temps imparti ne me permettant pas de réaliser deux prises de vues avec un intervalle de temps suffisant pour être significatif, je me suis proposé de faire la reconduction de points de vue déjà existants. J'ai donc collecté auprès d'habitants du village des images de cartes postales anciennes de Frans, puis reproduit le point de vue de chacune de ces images. Ces sauts dans le temps mettent en évidence les modifications qui ont eu lieu autour et dans le village, pouvant aller de l'aménagement complet du territoire à sa transformation naturelle. Le paysage ayant énormément changé autour du village, s'étant beaucoup construit, la reproduction de certains points de vue était difficile, le panorama étant désormais obstrué ou bien les chemins à partir desquels les images avaient été réalisées ayant disparu. En cas d'obstruction de la vue, j'ai choisi de reconduire tout de même le point de vue bouché, l'obstruction illustrant le changement du paysage de manière radicale.



## L'itinéraire

L'itinéraire est un protocole qui se situe entre le Voyage de photographe et le transect des géographes. Le transect, ligne traversant un territoire, le long de laquelle seront effectués des prélèvements et des mesures qui feront l'objet d'une analyse postérieure, est un protocole scientifique utilisé par les géographes. Le parcours du transect est déterminé en réalisant au préalable des relevés, pour s'assurer que la ligne qu'il suit passera par tous les lieux de différentes natures, afin d'être le plus significatif possible.

Pour décrire Frans, j'ai photographié le paysage à intervalles réguliers de distance le long de la route principale qui traverse toute la commune. Cet itinéraire a été photographié chronologiquement dans le sens de la route: c'est-à-dire dans les deux sens de circulation qu'elle permet, en photographiant toujours la route dans ces deux directions à partir de chaque point de vue<sup>241</sup>. Cet itinéraire à double sens sera présenté en parallèle sur une double frise chronologique qui permettra au spectateur de retracer le chemin mentalement.

---

<sup>241</sup> à la manière du protocole de Dennis Adams et Laurent Malone dans la série *JFK*, où ils photographient dos à dos, l'un une scène et l'autre la vue qui lui fait dos



## L'enquête

La forme de l'enquête se base sur la conviction que tout protocole est subjectif, et que la subjectivité du photographe sur un lieu n'est pas forcément la plus pertinente. Puisqu'on admet que la subjectivité ne peut être évacuée dans un projet, et puisqu'il existe de nombreuses subjectivités, j'ai souhaité *choisir* la subjectivité qui se ferait sentir dans mon travail: plutôt qu'une subjectivité qui serait entièrement mienne, je la partage avec celle des habitants. L'enquête permet donc de déplacer la subjectivité vers les habitants du lieu, qui en ont un vécu quotidien et sur le long terme, une vision capable de souvent moins de recul mais de plus d'immersion.

L'enquête que j'ai réalisée prend plusieurs formes: d'une part, un questionnaire écrit sur la perception du village en images par ses habitants; d'autre part, des photographies de quelques lieux désignés par des habitants comme leur lieu favori dans le village, en diptyques respectifs avec les portraits de ces habitants. Ainsi plutôt que de me laisser à moi, photographe (au regard biaisé et chargé de représentations et de photographies dont il est imprégné), le choix des lieux qui présentent le plus d'intérêt dans le village, ce sont les habitants, plus légitimes à en parler, qui les désignent.

Le questionnaire que j'ai conçu a été relayé par la mairie à ses habitants, et l'analyse des réponses de manière statistique permet de mettre en avant divers phénomènes concernant la vision que les habitants se sont forgé du village à travers les images qu'ils en perçoivent.

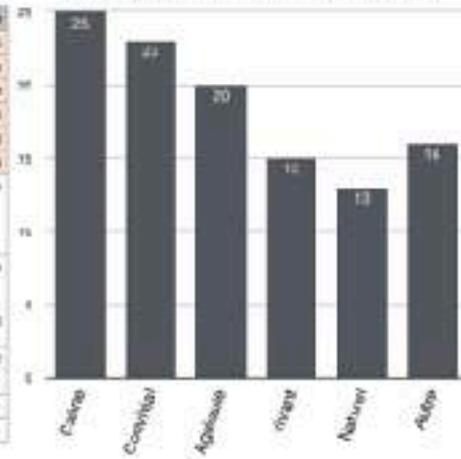
Parmi les personnes qui, à travers le questionnaire, m'avaient fait savoir qu'elles seraient d'accord pour être photographiées, j'ai sélectionné 6 personnes, nées chacune à approximativement 10 ans d'écart. L'échantillon de portraits que j'ai réalisés représentait ainsi de manière homogène toutes les tranches d'âges des habitants. Sur place, cet échantillon a été légèrement modifié, avec une personne qui a annulé et deux personnes rencontrées sur place qui se sont venues compléter l'échantillon dans des tranches d'âges plus extrêmes. Chaque portrait se déroulait en 15 à 45 minutes, au cours desquelles j'ai pu discuter avec la personne de son vécu au village, et l'interroger sur le lieu qu'elle y préférait.



Caractéristiques de Frans

Caractéristique	Fréquence
Calm	26
Comité	20
Agricole	20
Vivait	3
Naturel	3
Autre	6
Vous j'ai interviewé, marque de déclaration par diplômé	0
Et expansion régionale, européen &	0
Petit patrimoine humain, régional	3
Propre	2
Sécurité	1
Traditionnel	1
Spécial	1

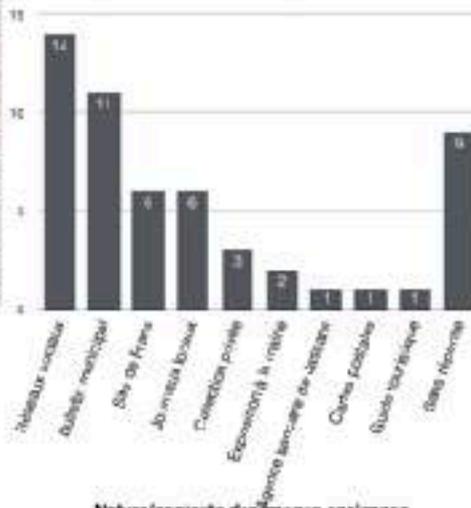
Caractéristiques de Frans selon ses habitants



Images de Frans

Contexte des images vues	Fréquence
Réseaux sociaux	14
Bulletin municipal	11
Site de Frans	6
Journaux locaux	6
Collection privée	3
Exposition à la mairie	0
Agence immobilière de Jossens	1
Cartes postales	1
Guide touristique	1
Sans réponse	9

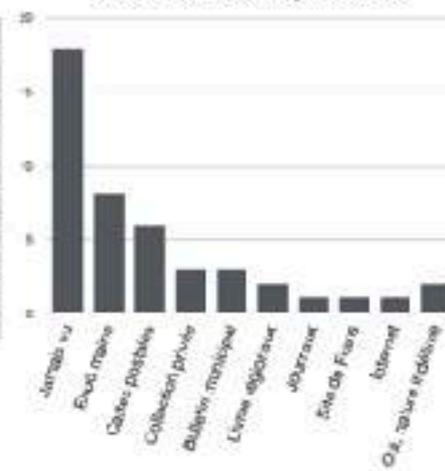
Support/contexte des images de la commune



Images anciennes

Images anciennes	Fréquence
Jeune vj	9
Épave marine	8
Cartes postales	6
Collection privée	3
Bulletin municipal	3
Livres régionaux	2
Journaux	1
Site de Frans	1
Internet	1
Col., nature indienne	0
Épave 14-18	1
Inédit	1

Nature/contexte des images anciennes





## L'inventaire

Les protocoles qui suivent la forme de l'inventaire se veulent par nature les plus exhaustifs possible. Cependant à de grandes échelles, cette exhaustivité des objets représentés n'est pas envisageable. Ainsi malgré son ampleur, même l'*Atlas des Régions Naturelles* d'Eric Tabuchi ne peut prétendre représenter tous les bâtiments d'architecture vernaculaire de France, mais seulement cinquante par région naturelle.

Dans le cas du village de Frans, l'exhaustivité est envisageable de par sa petite taille et le nombre réduit de constructions ou lieux publics. J'ai donc réalisé un inventaire photographique des « lieux partagés » du village, bien qu'en n'essayant pas de représenter les 600 habitations personnelles, dont l'exhaustivité serait possible mais pas dans le temps qui m'est imparti. J'ai donc photographié tous les commerces, coiffeurs, écoles, mairie, parcs, église, cimetière, cafés, usines etc. présents dans la commune.





## La collecte

La collecte consiste à récolter des éléments sur place pour en constituer des collections. Dans mon cas, la collecte a pris plusieurs formes. J'ai collecté des éléments naturels du paysage local: terre, eau, paille et air seront donc présentés comme des échantillons du lieu. Cette forme de collecte, présentée dans des flacons, rappelle la prétention à la scientificité de la géo/photo/graphie et la démarche des géographes et géologues qui rapportent des éléments du terrain étudié pour les analyser en laboratoire *a posteriori*. Pour moi, ces échantillons ne seront pas analysés, puisque ce sont au contraire les images elles-mêmes et les informations récoltées qui sont étudiées dans le projet.

La collecte est aussi une collecte de documents trouvés sur place. J'ai pu récupérer plusieurs éditions du magazine annuel de la commune, qui est selon les réponses au questionnaire un élément primordial dans la perception du village qu'ont les habitants. J'ai pu me procurer un livre écrit et publié par une habitante sur le village ou elle a vécu, contenant des textes originaux, des poèmes, des compilations d'archives historiques et quelques photographies. J'ai également collecté quelques photographies papier et cartes postales anciennes de la commune.

Tous ces documents seront présentés pour que le spectateur puisse les feuilleter et s'immerger dans la culture locale d'images du village.

## La mise en scène du protocole

J'ai étudié dans mon mémoire comment la mise en scène du protocole et de son auteur était fréquente et primordiale dans ce genre de travaux. J'ai donc, à mon tour, créé une forme de mise en scène de tout le processus de construction de mon projet.

J'ai compilé en un carnet toutes les notes, les schémas, les cartes et dessins que j'ai réalisés au fur et à mesure de la construction de ce projet. Ce principe de mise en scène est important pour immerger le spectateur dans le protocole, lui faire comprendre en détail le déroulement et l'application du protocole, ce qui lui donne un aspect de scientificité, de légitimité ou de rigueur. La réception du spectateur au

protocole est influencée par ce « backstage » dévoilé, il lui permet de mieux comprendre les choix réalisés et les difficultés liées à son application.

## Scénographie

Les différents éléments qui constituent ma description de Frans s'articulent comme autant d'indices dans une grande enquête. La question qui se pose au spectateur est celle de l'identité de Frans. Quelle est cette commune, qui sont ses habitants, comment la vie s'y déroule-t-elle...? Le spectateur cherchera à cerner l'identité du lieu et son essence, et pour cela lui sont présentés les résultats de tous les protocoles. Un grand mur blanc se fait le support de tous ces protocoles-indices, et le spectateur va d'un élément à un autre sur ce mur, dans le désordre si il le souhaite. Sur ce mur on trouve:

-l'inventaire sous forme de liste: sur une ligne tous les commerces, sur une autre toutes les écoles, sur une autre tous les parcs, sur une autre encore la mairie...

-l'itinéraire sous forme de double frise: sur une ligne les images ordonnées du parcours dans une direction, sur une deuxième ligne celles de l'autre direction

-les flacons des échantillons de matériaux bruts prélevés, déposés sur des étagères

-les lieux favoris des habitants sous forme de volets: lorsque les volets sont fermés, on voit l'image du lieu choisi par un habitant, et lorsque l'on ouvre le volet, on découvre le portrait de l'habitant qui a choisi le lieu.

-une grande carte (type carte routière) des environs du village est affichée, c'est elle qui relie les différents protocoles en y inscrivant les lieux des prises de vue. On y trace la route suivie pour l'itinéraire, avec des points sur les lieux des prélèvements de matière et de prises de vue; on y indique le point de vue de chaque image de l'inventaire ainsi que des lieux favoris, avec une numérotation pour chaque image qui permet au spectateur de situer chaque lieu sur la carte.

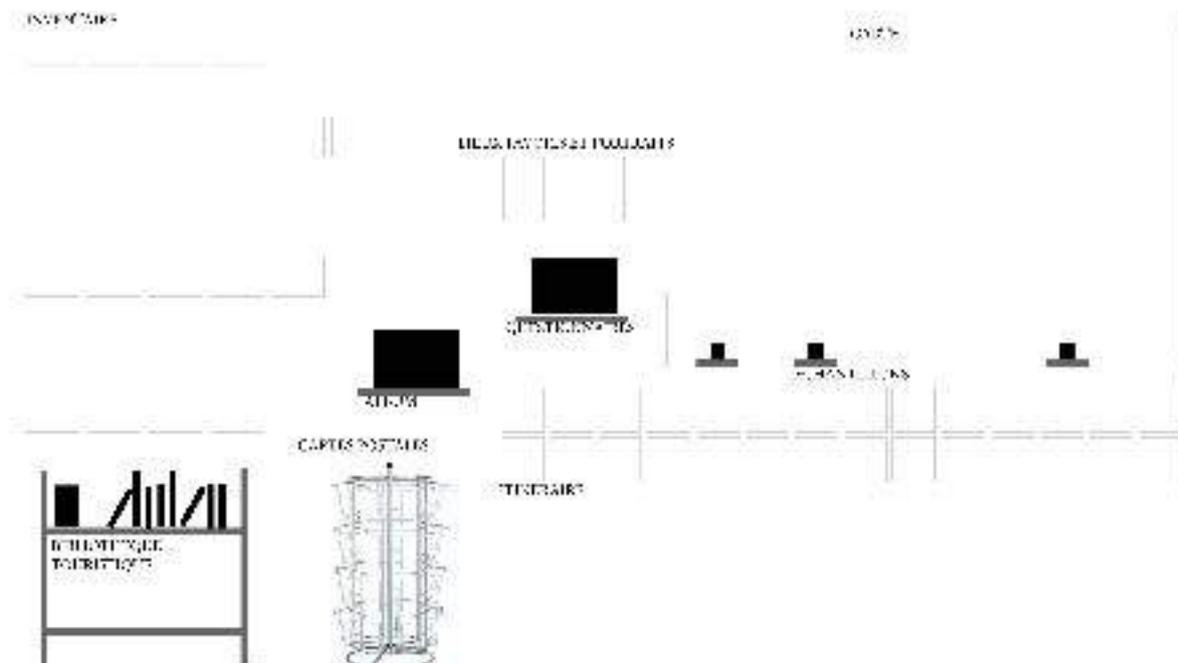
-les questionnaires sous forme de registre: posé sur un cube blanc, on a relié dans un registre les questionnaires remplis par les habitants sur leur village. Les diagrammes et des statistiques correspondant à ces réponses sont également présentés.

-une étagère rassemble tous les livres, magazines et fascicules récoltés, et qui constitue une collection d'images locales du village. Le spectateur peut s'en saisir et les feuilleter.

-un présentoir à cartes postales (comme on en trouve dans les magasins de souvenirs) présente côte à côte les cartes postales anciennes et les vues que j'ai réalisées à partir des mêmes points de vue, selon le principe de la reconduction, imprimées comme des cartes postales.

-le carnet de « mise en scène du protocole », réunissant les documents de travail qui ont servi à la réalisation du projet. Les feuilles éparses, de divers formats, couleurs et textures, sont réunies dans un livret cousu à la main. L'objet doit être comme bricolé, un montage manuel et délicat des document qui semblera précieux.

Proposition de scénographie: disposition des éléments au mur



# Bibliographie

## Sur la subjectivité

### Ouvrages

Lorraine Daston, Peter Galison, *Objectivité*, (Objectivity, New York, Zone Books, 2007) traduit de l'anglais par Sophie Renaut et Hélène Quiniou, les Presses du Réel, Dijon, 2012, Préface de Bruno Latour, 502 pp.

Gaëlle Morel, *Le photoreportage d'auteur : L'institution culturelle de la photographie en France depuis les années 1970*, Nouvelle édition [en ligne], Paris, CNRS Éditions, 2006, 154 p., consulté le 28 décembre 2019. URL: <https://books.openedition.org/editionscnrs/8912>

Olivier Lugon, *Le style documentaire, d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, 4ème édition, 2017, Paris, Macula, 400 p.

## Sur le paysage

### Ouvrages

Yves Jean, Christian Calenge, (sous la direction), *Lire les territoires*, Nouvelle édition [en ligne], Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2002, 300p., consulté le 23 avril 2019, URL: <http://books.openedition.org/pufr/1765>

Anne-Marie Thiesse, *La création des identités nationales, Europe XVIIIe-XIXe siècle*, éditions du Seuil, Paris, 1999, 320 p.

Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Seuil, Paris, 1992, 160 p.

Alain Roger, *Court Traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997

Augustin Berque, *Les raisons du paysage, De la chine antique aux environnements de synthèse*, Paris, Hazan, 1995

Philippe Antoine, Danièle Méaux et Jean-Pierre Montier (dir.) , *La France en albums XIXe-XXIe siècles*, Paris, Hermann, 2017

Pierre-Henry Frangne, Patricia Limido, (sous la direction), *Les inventions photographiques du paysage*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, collection Arts et Société, 2016, 213 p.

Catalogue d'exposition collective, *Paysages français, Une aventure photographique, 1984-2017*, commissariat Raphaële Bertho et Héloïse Conesa, Paris, BnF éditions, 2017

## Sur les missions photographiques en France

### Ouvrages

Philippe Antoine, Danièle Méaux et Jean-Pierre Montier (dir.) , *La France en albums XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles*, Paris, Hermann, 2017

Danièle Méaux, « La “Mission héliographique” : entre inventaire et archéologie » , in *Voyager en France au temps du romantisme : Poétique, esthétique, idéologie*, Grenoble, UGA Éditions, 2003, p. 359-373

Raphaële Bertho, *La Mission photographique de la DATAR. Un laboratoire du paysage contemporain*, Paris, La documentation Française, 2013, 163 p.

Marie-Caroline Bonnet-Galzy (sous la direction), *La Mission photographique de la DATAR. Nouvelles perspectives critiques*, Paris, La documentation Française, 2014, 181 p.

Michèle Fogel, « Paysages, photographies. En France, les années quatre-vingt. La mission photographique de la DATAR (1984 1989) », *Annales. Economies, sociétés, civilisations*, 2 | 1990. pp. 480-482, [en ligne] consulté le 27 janvier 2020.URL: [https://www.persee.fr/doc/ahess\\_0395-2649\\_1990\\_num\\_45\\_2\\_278847\\_t1\\_0480\\_0000\\_002](https://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1990_num_45_2_278847_t1_0480_0000_002)

## Sur le protocole et la photographie conceptuelle

### Ouvrages

Danièle Méaux (dir.), *Protocole & photographie contemporaine*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, Saint-Etienne, 2013

Danièle Méaux, *Géo-photographies; une approche renouvelée des territoires*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, Saint-Etienne, 2015

### Ressources en ligne

Erik Verhagen, « La photographie conceptuelle », *Études photographiques* [En ligne], 22 | septembre 2008, mis en ligne le 09 septembre 2008, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/1008>

## Sur le déplacement en photographie (voyage et errance)

### Ouvrages

Danièle Méaux, *Voyages de photographes*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2009

Raymond Depardon, *Errance*, Paris, Seuil, 2000

Suzanne Paquet (dir.), *Errances photographiques, mobilité et intermédialité*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2014

### Ressource en ligne

Allison Fong et Maria Moreno, éditorial in *Equinoxes, Issue 10, L'errance*, [en ligne] Automne/Hiver 2007-2008, consulté le 17 avril 2020. URL: [https://www.brown.edu/Research/Equinoxes/journal/Issue%2010/eqx10\\_editorialfinal.html](https://www.brown.edu/Research/Equinoxes/journal/Issue%2010/eqx10_editorialfinal.html)

## Sur la monstration d'images

### Ouvrage

Olivier Lugon, « Avant la "forme tableau" », *Études photographiques* [En ligne], 25 | mai 2010, document 2501, mis en ligne le 05 avril 2010, consulté le 18 août 2020. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3039>

### Intervention orale lors d'un séminaire

Eric Tabuchi, « Temps d'exposition », Séminaire de l'ARIP, *Photographies en expositions, stratégies et enjeux de mensuration dans l'espace public*, Institut Nationale d'Histoire des Arts, mai 2019, document de première main

## Sur les auteurs et travaux du corpus

### Ressources en ligne

Raphaële Bertho, « L'Atlas des Régions Naturelles, un manifeste photoconceptuel de la périphérie ordinaire », *Les Cahiers de la recherche architecturale urbaine et paysagère* [En ligne], 5 | 2019, mis en ligne le 10 septembre 2019, consulté le 25 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/craup/1961>

Antoine Seguin, « Atlas des Régions Naturelles. Entretien avec Eric tabuchi et Nelly Monnier », revue *Exercice, Miscellanées*, 0 | 2018, [en ligne], mis en ligne en mars 2018. URL: <https://exercice.co/Atlas-des-regions-naturelles-entretien>

Sylvain Bourmeau, interview de Raymond Depardon pour Mediapart, *Raymond Depardon chambre l'identité nationale*, [en ligne], 2010, 5 parties, durée cumulée 60'. URL: [https://www.dailymotion.com/search/Raymond%20Depardon%20chambre%20l'identité%20nationale%20%20\(Mediapart\)/videos](https://www.dailymotion.com/search/Raymond%20Depardon%20chambre%20l'identité%20nationale%20%20(Mediapart)/videos)

Yoann Van Parys, « Alain Bublex : Impressions de France », *Critique d'art* [En ligne], mis en ligne le 30 juin 2015, consulté le 03 mai 2019. URL: <http://journals.openedition.org/critiquedart/17633>

### Documents de première main

Entretien par écrit avec Eric Tabuchi, 15 avril 2020

Entretien par écrit avec Alain Bublex, 26 avril 2020

# Table des illustrations

Fig. 1.1: Jean-Baptiste Camille Corot, *Forêt de Fontainebleau*, 1846, musée des Beaux-Arts de Boston

Fig. 1.2: Joachim Patinir, *Paysage avec Saint-Jérôme*, 1916-1917, Musée du Prado, Madrid

Fig. 1.3: François-Savinien d'Alquié, gravure, carte de Rouen, dans *Les délices de la France, avec une description des provinces et des villes du royaume*, Paris, 1670

Fig. 1.4: « Vue d'une partie de la ville de Rouen et des promenades du vieux palais, prise du faubourg St Sever », estampe par Jean-Baptiste Lallemand, dessinateur, dans Jean-Benjamin de La Borde, *Description générale et particulière de la France*, vol. X, chap. 7, Pl. 4, Paris, Lamy, 1796

Fig. 1.5: « Panthéon Français », gravure de Louis Brion de La Tour, illustrateur, dans Joseph Lavallée, *Voyage dans les départemens de la France, par une société d'artistes et gens de lettre*, 2e édition, Buisson, Paris, 1792

Fig. 1.6: « Façade de l'église Saint Michel à Dijon », dans Charles Nodier, Justin Taylor, Alphonse de Cailleux, *Voyages pittoresques et romantique dans l'ancienne France*, Paris, Gide fils, 1835-1845

Fig. 1.7: Gustave Le gray, « Portail central de l'Eglise de Saint Jacques », Aubeterre, commande pour la commission des Monuments nationaux, dite mission héliographique, 1851

Fig. 1.8: Gravure de Félix Thiollier, « Ecotay l'Olme, pont sur deux rivières », dans Félix Thiollier, *Le Forez pittoresque et monumental*, Lyon, 1889

Fig. 1.9: Thibault Cuisset, pour l'Observatoire Photographique National du Paysage, itinéraire 5 Côtes d'Armor, point de vue Pléneuf-Val-André, prise de vue initiale, 1996

Fig. 1.10: Max Grammare, pour l'Observatoire Photographique National du Paysage, itinéraire 5 Côtes d'Armor, point de vue Pléneuf-Val-André, reconduction de la prise de vue de Thibault Cuisset, 2002

Fig. 1.11: Séraphin-Médéric Mieusement, Château de Chambord, façade septentrionale, pour la commission des Monuments historiques, 1870

Fig. 1.12: Eadweard Muybridge, *Saut d'obstacle, cheval noir*, 1887, Epreuve photomécanique (héliogravure) © RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Michèle Bellot

Fig. 1.13: Alphonse Bertillon, *Portrait anthropométrique d'Henri Pranzini*, dans le recueil *Photographies positives. Œuvre de de Alphonse Bertillon*, Paris, Préfecture de police, 1887

Fig. 1.14: Edward Ruscha, *Flying A, Kingman, Arizona*, dans Edward Ruscha, *Twentysix Gasoline Stations*, 1963

Fig. 1.15: John Baldessari, série *The Back of All the Trucks Passed While Driving from Los Angeles to Santa Barbara, California*, dimanche 20 janvier 1963.

Fig. 1.16: Samuel Bollendorff, *Rémi Louvradoux, 26 avril 2011, France Télécom/Orange, Mérygnac - France*, dans Samuel Bollendorff, *Le Grand Incendie*, éditions Textuel, Paris, 2015

Fig. 1.17: Extrait de Carol Dunlop, Julio Cortazar, *Les Autonautes de la cosmoroute ou Un Voyage intemporel Paris Marseille*, Gallimard, Paris, 1983, p.43.jpg

-

Fig. 2.1: Raymond Depardon, *Villefranche-sur-Saône*, de la série « La ferme du Garet » réalisée dans le cadre de la Mission Photographique de la DATAR, 1984

Fig. 2.2: double page extraite de Raymond Depardon, *Notes*, Paris, Arfuyen X, 1979

Fig. 2.3: Eric Tabuchi, *Atlas des Régions Naturelles*, « Estivareilles, Forez (Auvergne-Rhône-Alpes) », 2020

Fig. 2.4: Alain Bublex, *Glooscap*, « Carte générale de la ville de Glooscap-koluscap », 2006

Fig. 2.5: Félix Teynard, *Basse-Nubie (Egypte), Carrefour et habitation particulière*, 1851-1852

Fig. 2.6: Alain Bublex, *Impressions de France*, « Grille Greenwich / 180km », 2011

Fig. 2.7: Alain Bublex, *Impressions de France*, « Site 03 Saint-Etienne-du-Rouvray », échelles nationale et locale

Fig. 2.8: Eric Tabuchi, *Atlas des Régions Naturelles*, « Auzat-la-Combelle-Livradois (Auvergne-Rhône-Alpes) », 2018-2020

Fig. 2.9: Eric Tabuchi, travail sur les cartes pour l'ARN, source site de l'ARN, URL: <https://atlasrn.fr>

Fig. 2.10: Frédérique Loew-Turbout, Alain Bublex, *Impressions de France*, « 56 sites Grille Greenwich / 180km », Université de Caen

Fig. 2.11: Eric Tabuchi, *Atlas des Régions Naturelles*, carte des Régions Naturelles, 2019

Fig. 2.12: Alain Bublex, *Impressions de France*, « Levé des sites de Depardon », 2011

Fig. 2.13: Anne-Lou Buzot, tirage en quadrichromie alternative, 2019  
Procédé de tirage alternatif, technique identifiable

Fig. 2.14: Philip-Lorca di Corcia, *Head #8*, 2000, Sprüth Magers  
Procédé de prise de vue au flash, technique identifiable

Fig. 2.15: Raymond-Depardon, *Villefranche-sur-Saône*, de la série « La ferme du Garet » réalisée dans le cadre de la Mission Photographique de la DATAR, 1984

Fig. 2.16: Raymond Depardon à la chambre, photogramme du film *Journal de France*, 2011, 100min

Fig. 2.17: Edward Weston, *Dunes, White Sands, New Mexico* © 2019 The Brett Weston Archive, L.L.C.

Fig. 2.18: Matthew Brandt, Série *Lakes and reservoirs*, « Crackling Lake », 2012, tirage chromogène rincé à l'eau du lac Crackling

Fig. 2.19: Raymond Depardon, *La France de Raymond Depardon*, Nièvres, Nevers

Fig. 2.20: Raymond Depardon, *La France de Raymond Depardon*, Les forges de Syam, Jura

Fig. 2.21: Raymond Depardon, *La France de Raymond Depardon*, Alpes-Maritimes, Menton

Fig. 2.22: Eric Tabuchi, *Atlas des Régions Naturelles*, Sainte-Marguerite-sur-Mer, Pays de Caux (Normandie), 2017

Fig. 2.23: Alain Bublex, *Impressions de France*, Site 03 Saint Etienne du Rouvray (dimanche matin), 2011

Fig. 2.24: Alain Bublex, *Impressions de France*, site 24 La Fert-Hauterive, 2011

Fig. 2.25: Eric Tabuchi, *ARN*, Dettwiller Pays de Hageneau (Grand Est), 2019

Fig. 2.26: Eric Tabuchi, *ARN*, Châlon-sur-Saône, Châlonnais (Bourgogne), 2019

Fig. 2.27: Raymond Depardon, *La France*, Bédarieux, Hérault, Languedoc-Roussillon, 2007

Fig. 2.28: Raymond Depardon, *La France*, Berck-sur-Mer, Pas-de-Calais, Nord-Pas de Calais, 2005

Fig. 2.29: Raymond Depardon, *La France*, Jura, Lajoux

Fig. 2.30: Alain Bublex, *Impressions de France*, Site 08 Saint-Christophe-le-Jajolet, 2011

Fig. 2.31: Alain Bublex, *Impressions de France*, Site 19 Mehun sur Yèvre, 2011

Fig. 2.32: Raymond Depardon, *La France*, Jura, Saint Claude

Fig. 2.33: Alain Bublex, *Impressions de France*, Site 28 Duerne, 2011

Fig. 2.34: Raymond Depardon, *La France*, bas-Rhin, Drulingen

Fig. 2.35: Eric Tabuchi, Nelly Monnier, *ARN*, Costaros, Velay (Auvergne-Rhône-Alpes) 2020

Fig. 2.36: Eric Tabuchi, *ARN*, collection Environnement voiture jaune, 2018

Fig. 2.37: Bernd et Hilla Becher, *Gravel Plants*, 1987 - 1992

Fig. 2.38: Eric Tabuchi, *Atlas des Régions Naturelles*, 9 restaurants chinois, 2018

Fig. 2.39: Eric Tabuchi, exposition *Your work is not sexy enough*, London Art Fair, 2014

Fig. 2.40: Eric Tabuchi, livre *Atlas of Forms*, 23,5 x 33 cm, 256 pages, 2017

Fig. 2.41: Eric Tabuchi, *Atlas of Forms* dans l'exposition collective *Paysage Français*, BnF, 2018

Fig. 2.42: Capture d'écran du site *Atlas of Forms*, par Eric Tabuchi, critères combinés "skeleton" et « circle »

Fig. 2.43: Eric Tabuchi, prototypes pour projet d'édition de l'ARN, 2018

Fig. 2.44: Eric Tabuchi et Nelly Monnier, *Atlas des Régions Naturelles*, Carte, 67 x 84 cm, éditions Poursuite, 2020

Fig. 2.45: Éric Tabuchi, Séminaire de Pesmes, 2018

Fig. 2.46: Capture d'écran du site provisoire de l'*Atlas des Régions Naturelles*, par Eric tabuchi. URL: <https://atlasrn.fr>

Fig. 2.47: Alain Bublex, vue de l'exposition *Contributions*, Galerie Vallois, 2011

Fig. 2.48: Alain Bublex, vue de l'ouvrage *Impressions de France*, Presses universitaires de Caen, Caen, 2013

Fig. 2.49: Vue d'exposition *La France de Raymond Depardon*, BnF, 2010

Fig. 2.50: plan de l'exposition *La France de Raymond Depardon* à la BnF. (Source: livret élève de l'exposition. URL [http://classes.bnf.fr/classes/pages/pdf/depardon\\_eleve.pdf](http://classes.bnf.fr/classes/pages/pdf/depardon_eleve.pdf))

Fig. 2.51: Couverture et coffret de l'ouvrage *La France de Raymond Depardon*, éditions Seuil, Paris, 2010

Fig. 2.52: Vue d'exposition, *La France de Raymond Depardon*, salle des Influences et travaux précurseurs, BnF, 2010

Fig. 2.53: Couverture du film *Journal de France*, Raymon Depardon et Claudine Nougaret, 2011

Fig. 2.54: Raymond Depardon, Claudine Nougaret, *Journal de France*, 2011. Photogramme

Fig. 2.55: Vue d'exposition, *La France de Raymond Depardon*, BnF, 2011, salle L'Atelier 2.

Fig. 2.56: Alain Bublex, *Impressions de France*, carte avec grille, points centraux

Fig. 2.57: Alain Bublex, *Impressions de France*, variation annuelle du nombre d'habitants au km<sup>2</sup>, moins de 30 habitants

Fig. 2.58: Alain Bublex, *Impressions de France*, « Depardon, avec le concours de », 2011

Fig. 2.59: Alain bublex, *Impressions de France*, « Levée des sites de Depardon », 2011

Fig. 2.60: Eric Tabuchi, image publiée sur Facebook le 8 janvier 2018 sur la page de l'*Atlas des Régions Naturelles*. URL: <https://www.facebook.com/AtlasRegionsNaturelles/posts/178718919398532>

Fig. 2.61: Raymond Depardon, *La France de Raymond Depardon*, Meuse, Commercy

