



École Nationale Supérieure Louis-Lumière

Mémoire de grade master 2

Du document à la critique : la photographie urbaine à l'épreuve de l'absence

*Comment les photographes documentaires utilisent-ils l'absence de
figure humaine dans leurs représentations de la ville pour ouvrir un
espace critique sur celle-ci ?*

Malo Le Bayon

Spécialité Photographie - Promotion 2025

Mémoire réalisé sous la direction de :

Alix Häfner, Photographe et Enseignante à l'ENS Louis-Lumière

Membres du jury :

Mme Véronique Figini-Veron, Maître de conférences (ENS Louis-Lumière)

M. Pascal Martin, Professeur des Universités (ENS Louis-Lumière)

Mme Alix Häfner, Photographe et Enseignante (ENS Louis-Lumière)

Mme Valérie Trégan, Photographe auteur



École Nationale Supérieure Louis-Lumière

Mémoire de grade master 2

Du document à la critique : la photographie urbaine à l'épreuve de l'absence

*Comment les photographes documentaires utilisent-ils l'absence de
figure humaine dans leurs représentations de la ville pour ouvrir un
espace critique sur celle-ci ?*

Malo Le Bayon

Spécialité Photographie - Promotion 2025

Mémoire réalisé sous la direction de :

Alix Häfner, Photographe et Enseignante à l'ENS Louis-Lumière

Membres du jury :

Mme Véronique Figini-Veron, Maître de conférences (ENS Louis-Lumière)

M. Pascal Martin, Professeur des Universités (ENS Louis-Lumière)

Mme Alix Häfner, Photographe et Enseignante (ENS Louis-Lumière)

Mme Valérie Trégan, Photographe auteur

Remerciements

Je souhaite remercier les membres de mon jury, Véronique Figini, Pascal Martin, Alix Häfner, Valérie Trégan ainsi que toute l'équipe pédagogique de l'ENS Louis-Lumière et ses intervenants professionnels, de m'avoir permis d'évoluer et d'enrichir mes compétences techniques et théoriques durant mes trois années d'études dans cet établissement.

Je tiens à remercier ma directrice de mémoire, Alix Häfner, pour son soutien, sa confiance en mon travail, la pertinence de ses conseils et sa patience, pour tout ce qu'elle m'a transmis, qui a su stimuler ma réflexion et permis d'enrichir tant ce travail que ma pratique de la photographie.

Merci à Philippe Bazin et Bettina Lockemann pour le temps qu'ils ont accordé à mes questions.

Merci à Stéphanie Solinas pour son suivi dans la partie pratique de ce mémoire, pour son écoute attentive et ses conseils avisés. Merci à Florent Fajolle pour ses conseils judicieux et ses recommandations. Merci à Alizée Gousset et Arthur Voirin pour leur disponibilité et leur investissement.

Merci surtout à mes cher•ère•s camarades et ami•e•s pour ces années partagées, à ma famille et à mes proches pour leur soutien indéfectible.

Résumé

Ce mémoire questionne les usages de l'absence de figure humaine dans les représentations urbaines en photographie documentaire. Par l'analyse de différentes pratiques photographiques de la naissance du médium à l'époque contemporaine, il explore comment ce procédé visuel se constitue en un outil à penser qui permet de révéler la structure de la ville, d'en proposer une lecture critique et d'interroger ses usages. A travers une approche historique, technique et esthétique, cet écrit étudie les partis pris des photographes et leurs impacts sur la perception de l'espace urbain. Une partie pratique prolonge ces questionnements par une interprétation photographique personnelle de l'absence urbaine.

Mots-clés : photographie documentaire, photographie urbaine, absence, vide, paysage urbain.

Abstract

This research paper examines the uses of the absence of the human figure in urban representations in documentary photography. Through the analysis of different photographic practices from the beginning of this medium to the contemporary era, it explores how this visual strategy has become a conceptual tool that reveals the structure of the city, offers a critical reading and questioning its uses. Through a historical, technical and aesthetic approach, this work studies photographer's choices and their impacts on the perception of the urban space. A practical section extends these reflections by a personal interpretation of urban absence.

Keywords : documentary photography, urban photography, absence, emptiness, void, urban landscape.

Sommaire

Remerciements	3
Résumé	4
Abstract	5
Sommaire	6
Introduction	9

I. Absence de la figure humaine dans la photographie documentaire

A. Une tradition documentaire

<i>1. Représentations de la ville avant et avec la photographie</i>	<i>12</i>
<i>2. Contraintes techniques</i>	<i>15</i>
<i>3. Du bâtiment à l'ensemble urbain</i>	<i>21</i>

B. Esthétiques de l'absence

<i>1. Décisions techniques</i>	<i>24</i>
<i>2. Positionnement spatial et distance photographique</i>	<i>30</i>
<i>3. Choix du lieu, choix du sujet</i>	<i>36</i>

C. Style documentaire : entre neutralité du regard et parti pris artistique

II. L'absence comme vecteur de sens et levier artistique

A. Révéler formellement la ville

1. Eugène Atget - La photographie comme acte de sauvegarde	46
2. Gabriele Basilico - Le portrait urbain, le paysage architectural	50
3. Philippe Bazin - Archive empirique et démarche silencieuse	53
 B. Renouveler le regard sur l'urbain	
1. Bettina Lockemann - Questionner l'urbain et ses usages.....	58
2. Thomas Struth - Renouer avec la mémoire d'un lieu.....	61
3. Michael Wolf - Quand l'humain disparaît sous la ville.....	64
 C. Raconter un état autre de la ville	
1. Michael Schmidt - Capturer la ville meurtrie.....	69
2. Stephen Shore - Raconter le banal par l'errance.....	73
 III. Pratique Pratique de Mémoire	
A. Les dispositifs de l'empêchement	
1. Origines d'un projet	78
2. Paradoxes d'une démarche visuelle	83
 B. Appréhender les vides	
1. Cartographier : dérives urbaines et définition d'un territoire.....	86
2. Composer le vide : méthodes et représentations	93
3. Penser le cadre : influences et réflexions artistiques	98
 C. Espaces sans noms : définitions en creux	
1. Espaces négatifs.....	103
2. Espaces non fonctionnels.....	106
3. Espaces hors normes	110

Conclusion	114
Bibliographie	116
Tables des illustrations	123
Annexes.....	128
Présentation de la partie pratique de mémoire.....	157

Introduction

Lors des recherches préliminaires ayant conduit à ce mémoire, je me suis intéressé à la notion de vide dans la photographie et j'ai été interpellé par cette remarque de Caroline Bach : « [...] une photographie "pleine" assumerait sa fonction documentaire quand une image vide s'en écarterait. »¹. Malgré la nature physique du vide qu'évoque l'autrice, cette phrase provocatrice m'a amené vers un questionnement légèrement différent : que se passe-t-il lorsqu'on enlève un élément pictural d'une image photographique ? S'en retrouve-t-elle diminuée ? Pour approfondir cette idée, j'ai choisi de travailler sur le cas de la photographie documentaire urbaine. La suite se trouve dans les pages de ce mémoire de recherche.

La ville, espace pensé par et pour l'humain, semble naturellement associée à la présence de ses habitants. Pourtant, certains photographes choisissent délibérément dans leurs travaux d'exclure toute figure humaine de leurs représentations urbaines. Dans la photographie documentaire comme dans la photographie d'architecture, le nombre de travaux présentant la ville soustraite de ses usagers est conséquent. Il est intéressant de se demander quelle valeur ce choix apporte à ces travaux photographiques. Une image photographique présentant une absence de figure humaine est-elle plus à même de parler de l'humain ? Que révèle alors cette absence sur la perception et l'appréhension de l'espace urbain ?

Ce choix de représentation est loin d'être neutre, il interroge. En éliminant la composante humaine, ces images révèlent la structure même d'une ville, ses lignes, ses vides et sa composition. Cette lecture nouvelle de la ville, replace la question architecturale et urbaine au centre de l'image. Cette absence place l'environnement urbain au premier plan sollicitant ainsi l'imaginaire du spectateur qui cherche à appréhender ce vide. Cette pensée paradoxale mérite d'être étudiée à travers plusieurs exemples de l'histoire de la photographie afin d'établir ce que le choix de

¹ Caroline BACH, *La photographie à l'épreuve du vide*, Les chantiers de la création, 2021, <https://journals.openedition.org/lcc/4299>, consulté le 12/03/2025, p.1.

l'absence apporte comme valeur ajoutée et quels nouveaux enjeux sont ainsi mis en scène.

Dans ce travail nous tâcherons alors de répondre à la problématique suivante :

Comment les photographes documentaires utilisent-ils l'absence de figure humaine dans leurs représentations de la ville pour ouvrir un espace critique sur celle-ci ?

Afin de cerner les enjeux de ce questionnement, ce mémoire se développera en trois temps. A travers plusieurs exemples issus de travaux photographiques ou de théories esthétiques de l'image, nous verrons quelles sont les significations de ces absences intentionnellement placées par les auteurs. Le corpus étudié s'étendra de la naissance de la photographie à l'époque contemporaine et s'intéresse à la représentation de l'espace urbain. Les travaux ont été choisis pour leur absence d'humains dans la totalité ou la large majorité de leurs images. Également, ont été écartés les projets qui ne s'attachent qu'à une seule structure : nous parlons ici de représenter un espace dans un contexte urbain et non un bâtiment unique.

Dans un premier temps, nous définirons l'absence dans la photographie urbaine, l'apparition de cette pratique, en étudiant ce qui a conduit les photographes du 19e siècle à l'adopter et la manière dont elle a perduré comme tradition esthétique jusqu'à notre époque. A travers une exploration historique, technique et esthétique, nous définirons une palette de langages et d'outils visuels utilisés dans la photographie documentaire urbaine afin de poursuivre notre étude dans la suite de cet écrit.

Dans une seconde partie, nous étudierons, par l'analyse esthétique de plusieurs travaux photographiques, comment les auteurs usent de cette absence dans leurs images pour provoquer un espace de réflexion ou une forme de critique sur l'environnement urbain. Ainsi nous verrons la manière dont les photographes adoptent cette esthétique de l'absence pour révéler et épurer formellement la ville, développant ce langage pictural pour questionner la conception et les usages urbains de celle-ci ou comment d'autres encore choisissent ce geste

photographique pour traduire un état particulier de la ville. Par leurs approches formelles, urbanistiques et sociologiques, nous verrons comment les auteurs se servent de ces espaces vides dans leurs écritures photographiques.

Enfin, la troisième partie sera dédiée à la partie pratique de ce mémoire. Construite dans le prolongement de ces réflexions théoriques, elle découle directement de ma démarche photographique personnelle et m'a permis d'installer un véritable dialogue entre pensée critique et expérimentations pratiques.

Nous verrons le projet qui a été développé en parallèle de cet écrit théorique - complémentaire, s'inscrivant en résonance avec ce dernier - et pourrons en faire l'analyse, la critique, tout en suivant son évolution de son écriture à sa monstration.

I. Absence de la figure humaine dans la photographie documentaire

A. Une tradition documentaire

1. Représentations de la ville avant et avec la photographie

Si les représentations urbaines nourrissent l'histoire de la photographie depuis sa création, beaucoup de règles de compositions et techniques sont empruntées aux traditions picturales déjà présentes dans l'histoire de l'art. C'est en Italie, avec la Renaissance, que des techniques de perspective sont mises au point pour apporter de la profondeur et du réalisme aux représentations de l'époque. C'est l'architecte italien Filippo Brunelleschi qui a développé cette technique au début du XVe siècle qui a ensuite été documentée par un de ses confrères Leon Battista Alberti dans son ouvrage *Della Pittura*. Cette technique entend apporter un aspect fidèle à la représentation picturale plane. Il s'agit en effet à l'époque de l'utiliser dans l'unique but de représenter fidèlement et proportionnellement des infrastructures présentes ou en devenir. Pour des architectes ce moyen de reproduction est efficace quant à son rendu strict, détaillé ainsi qu'à la précision de ses lignes, ce qui leur permet d'étudier les bâtiments avec une rigueur nouvelle. Hommes de sciences et des arts embrassent ces proportions idéales représentant une forme de vérité physique pour les uns, une forme de réalisme pour les autres. C'est dans ce contexte que naît le tableau *Città Ideale* (Fig. 1). La peinture nous montre une place entourée de bâtiments aux lignes droites et vide de ses habitants.



Figure 1 : Auteur inconnu : *Città Ideale*, circa 1480. Technique : Huile sur panneau de bois. Format : 67,7 × 239,4 cm.

Une utopie urbaine aux proportions harmonieuses et au calme irréel. On peut observer d'ores et déjà certains choix esthétiques caractéristiques de la photographie actuelle. L'auteur adopte une posture frontale vis-à-vis des bâtiments représentés. Les verticales redressées et la symétrie centrale évoquent aux spectateurs contemporains que nous sommes les images de futures photographes comme Thomas Struth et sa série *Unconscious Places*. Avec son écrit *Die Perspektive als symbolische Form* (« La Perspective comme Forme Symbolique »), Erwin Panofsky dresse un parallèle pertinent entre les modèles de perspective et la photographie, soutenant que ces deux méthodes de représentation sont une traduction mathématique de la vision humaine mais qui possèdent leurs failles. Quand bien même elles s'en approcheraient, l'image perçue par l'œil se projette sur une surface concave et non plane. Or, ces deux techniques posent un terrain d'observation commun qui ne laisserait plus de place à la perception subjective propre à chaque individu.

« La photographie d'architecture correspond - eu égard à la façon dont sont conçus les appareils photographiques - aux règles, aux conventions et aux inexactitudes de la perspective centrale monoculaire de la Renaissance, qui est indépendante des déformations latérales (avec des lignes en courbes) propres à la vision binoculaire et à la forme de la lumière. »²

Bien que l'histoire de la peinture soit traversée par plusieurs courants esthétiques très différents, ces règles de perspectives ont été utilisées par les peintres dans la grande majorité des toiles que nous connaissons aujourd'hui.

La photographie hérite de ces traditions du dessin et de la peinture en termes de composition, de lumière et de narration visuelle. Les premiers photographes - dits primitifs - s'inspirent des esthétiques picturales pour structurer leurs images, utilisant des principes de perspective et de composition issus de la peinture. Cette influence manifeste se retrouve dans la manière dont les photographes composent leurs scènes urbaines, cherchant à capturer non seulement la réalité objective, mais aussi l'atmosphère et l'esthétique de la ville. Il y a la volonté de créer une image

² Erwin PANOFSKY, *Die Perspektive als symbolische Form*, Lipsie-Berlin, 1927, cite in. Giovanni FANELLI, *Histoire de la photographie d'architecture*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2016, p.1.



Figure 2 : LE GRAY Gustave : *Moissac (Tarn-et-Garonne) - Vue intérieure d'une galerie du cloître, Eglise Saint-Pierre*, 1851. Technique : Épreuve sur papier salé à partir d'un négatif papier ciré sec.
Format : 23,2 x 34,5 cm.

plastique : un objet visuel pensé, harmonieux et composé (densités, dégradés, jeux de contrastes, lignes, formes) au delà du sujet représenté. On peut penser aux photographies issues de la Mission Héliographique de 1851 qui nous présentait déjà des vues d'architecture, cherchant à capturer l'essence du patrimoine architectural français (Fig. 2). Il y a dans cette commande, d'un côté la volonté des commanditaires : créer un état des lieux et une archive du patrimoine national. Et de l'autre, le point de vue des photographes : produire des images à l'esthétique picturale. La nécessité de décrire est ainsi accompagnée par le souhait de faire image : une problématique qui perdure aujourd'hui et que nous pourrons par la suite développer dans cet écrit.

2. Contraintes techniques



Figure 3 : NIEPCE Nicéphore : *Point de vue du Gras*, 1824. Technique : Héliographie.
Format : 16,7 × 20,3 × 0,15 cm.

Le *Point de vue du Gras* (Fig. 3) de Nicéphore Niépce est considéré comme la première photographie réalisée. Il est intéressant de constater que la première image photographique naît d'un geste avant-gardiste de tourner son regard vers l'extérieur. Giovanni Fanelli dira près de deux siècles plus tard : « *Le rapport entre photographie et architecture est aussi ancien que l'invention de la photographie elle-même.* »³. Capturant l'arrière-cour de son auteur, cette image est dénuée de toute activité humaine, conséquence directe d'un temps de pose très long - estimé entre huit et quatorze heures et par certains à soixante heures - dû au procédé utilisé : l'héliographie. En effet, si « *L'architecture, par nature immobile, est un sujet idéal pour le photographe* »⁴, Niépce a tout le temps de placer son cadre et de réaliser des expositions très longues. Les perspectives déformées de ces bâtiments révèlent le caractère encore primitif du système optique utilisé : certainement récupéré d'un

³ Giovanni FANELLI, « Histoire de la photographie d'architecture », *op cit.*, p.15.

⁴ *ibid.*,p.15.

autre instrument d'observation. A défaut de retranscrire fidèlement les détails de la scène, cet objectif rudimentaire illustre cependant les premiers pas d'un scientifique en pleine expérimentation. D'une certaine manière, les bases de la photographie d'architecture sont alors posées : une exposition correcte (malgré l'étroite dynamique du procédé utilisé), une profondeur de champ qui couvre toute la scène et la frontalité dans le cadrage de l'objet représenté. Progressivement, la photographie s'ouvre vers l'extérieur, suivant en cela la démarche des peintres paysagistes. Cependant, en raison des contraintes techniques, le transport du matériel demeure une tâche ardue pour les photographes.

L'une des premières photographies intégrant une présence humaine est paradoxalement le fruit du hasard. En 1838, Jacques-Louis Mandé Daguerre réalise un daguerréotype du boulevard du Temple à Paris (Fig. 4). Ce procédé à faible sensibilité, impose des temps de pose très longs (environ sept minutes dans le cas de cette image), ce qui rend impossible la captation de scènes en mouvement. Malgré l'animation de ce quartier, aucune silhouette n'apparaît, hormis celle d'un homme se faisant cirer les chaussures.



Figure 4 : DAGUERRE Jacques-Louis Mandé, *Boulevard du Temple*, 1838. Technique : Daguerréotype. Format : 13 cm x 16 cm.

Resté statique suffisamment longtemps, il devient la seule figure humaine visible sur l'image. Ainsi, cette photographie, qui devait avant tout illustrer l'architecture parisienne, marque accidentellement l'histoire en intégrant une présence humaine surprenante. Le fait que seul un personnage soit présent nous amène également à constater la vacuité du boulevard et l'absence des autres habitants qui, en mouvement, n'ont pas pu être fixés sur l'image.

Jusqu'aux années 1880 et l'arrivée de surfaces plus sensibles, la photographie urbaine se caractérise par des rues vides de leurs habitants ou par des mises en scène de ceux-ci, faute de pouvoir capturer des scènes spontanées. Cette limitation résulte de la faible sensibilité des supports utilisés et des dispositifs optiques peu lumineux de l'époque. Pour pallier ce manque, les photographes prolongent les temps d'exposition, rendant impossible la fixation du mouvement. On peut observer que certains auteurs utilisent ces propriétés pour réaliser des vues animées comme sur cette image de Charles Nègre (Fig. 5) où le flou sert à illustrer toute l'agitation et l'activité d'un port durant le marché. Peuplant leurs images de fantômes et ces silhouettes tremblantes dues au flou de mouvement, ces photographes provoquent également « *une accentuation de la monumentalité et de la fixité de l'architecture* »⁵. Ces contraintes techniques imposent ainsi aux photographes de travailler sur pied avec une lumière du jour suffisante, il est ainsi compliqué de partir loin de son atelier pour réaliser un reportage photographique. C'est dans la ville que l'économie de la photographie prospère notamment grâce à la proximité des produits et services nécessaires aux photographes (produits chimiques, ateliers d'optique) et pour des raisons économiques (marché du portrait en développement, associations de photographes et lieux d'exposition)⁶. C'est par le prisme de ces contraintes

⁵ *ibid.*, p.5.

⁶ « La poursuite et la consécration de l'invention de la photographie dépendent du potentiel des centres urbains importants, d'une part pour des raisons pratiques (la disponibilité des produits chimiques nécessaires, la proximité des ateliers d'optique) et, d'autre part pour des raisons sociales et stratégiques (le marché naissant de la photographie de portrait, les lieux d'exposition, la création des premières associations de photographes, entre autres). » Gérard MONNIER, « La grande ville et les photographes au XIXe siècle : La chronique des événements et l'inventaire du patrimoine. » cite in Thierry PAQUOT (sous la direction), *Ville, architecture et communication*, CNRS Éditions, Les Essentiels d'Hermès, 2014, [En ligne]. URL : <https://doi.org/10.4000/books.editions-cnrs.20313>. Consulté le 02/02/2025, p.141-169, pp.4.



Figure 5 : NEGRE Charles, *Scène de Marché au Port de l'Hôtel de Ville*, circa 1850.
Technique : Épreuve sur papier salé à partir d'un négatif papier ciré sec. Format : 15 cm
x 19,9 cm.

techniques et de ces intérêts économiques que nous pouvons observer un grand nombre d'images urbaines produites durant le 19e siècle.

C'est dans ce contexte que débute le travail majeur d'Eugène Atget à l'aube du XXe siècle. Caractérisée par des vues systématiques des vieux quartiers de Paris, son œuvre représente une collection impressionnante par sa variété, ses détails et son exhaustivité. Il la qualifiera ainsi dans une lettre à Paul Léon, alors directeur de l'académie des beaux-arts, en 1920 : « *J'ai recueilli pendant plus de vingt ans, par mon travail et mon initiative personnelle, dans toutes les vieilles rues de Paris, des clichés photographiques, format 18/24, documents artistiques sur la belle architecture civile du XVI^e siècle au 19e siècle [sic] [...]. Cette énorme collection, artistique et documentaire est aujourd'hui terminée. Je puis dire que je possède tout le vieux Paris.* »⁷. Ce travail de documentation du vieux Paris marquera la discipline et fondera les bases du style documentaire.

⁷ *ibid.*, pp.27.

L'arrivée des procédés à base de bromure d'argent en 1880 marque une avancée majeure dans l'histoire de la technique photographique en permettant une augmentation de la photosensibilité et ouvrant ainsi la voie à la photographie instantanée. De plus, avec l'introduction des émulsions sur nitrate de cellulose – puis sur acétate à partir des années 1920 – les photographes disposent désormais de supports plus maniables et durables. Contrairement aux plaques de verre, lourdes et fragiles, ces nouveaux supports permettent la réalisation d'un plus grand nombre d'images et motivent une plus grande mobilité des photographes. Malgré ces avancées techniques, les négatifs grands formats de la chambre photographique gardent tout de même le principe de châssis. Une préparation en amont est donc obligatoire pour les artistes usant de la chambre limitant ainsi leur nombres de prises de vue par sortie.

De plus, certains photographes comme Eugène Atget continuent de travailler à la chambre grand format et au collodion humide, bien souvent par question d'habitude mais également de mouvements réservés exclusivement à l'appareil et aux propriétés de ce procédé. Cette technique, bien que plus encombrante et fastidieuse dans sa préparation permet d'obtenir des rendus d'images avec une plus grande précision dans les détails - grâce au large format des supports - et dans le rendu pictural des matériaux photographiés⁸. L'association du collodion humide pour la prise de vue et du papier albuminé pour le tirage permet de rendre fidèlement compte d'une structure architecturale et/ou urbaine en révélant beaucoup de détails propres à celles-ci, offrant la meilleure netteté photographique possible pour l'époque.

Bien plus tard, l'arrivée du numérique marquera les débuts d'une nouvelle photographie, encore plus instantanée dans son processus de fabrication et de monstration. Le nombre d'images possibles n'est plus limité que par la capacité de stockage de l'appareil et l'autonomie énergétique de celui-ci. Encore aujourd'hui un grand nombre de photographes utilisent la chambre argentique dans leur pratique

⁸ « La force de la présence de l'architecture et l'évidence de ses qualités plastiques et chromatiques, qui caractérisent les photographies d'architecture de la première période, sont encore renforcées par l'habileté avec laquelle sont exploitées les possibilités du procédé négatif au collodion et au tirage sur papier albuminé qui permettent une définition considérable. En résulte en particulier une forte différenciation des valeurs chromatiques des différents matériaux et en particulier des parties en marbre par rapport aux maçonneries en pierre, en brique ou en plâtre. » Giovanni FANELLI, « Histoire de la photographie d'architecture », *op cit.*,p.12.

professionnelle car celle-ci présente de nombreux avantages techniques que nous aurons l'occasion d'explorer dans la suite de cet écrit.

3. Du bâtiment à l'ensemble urbain

Représenter la ville implique un questionnement sur la sélection des images qui restitueront cette entité urbaine. En effet, l'espace urbain est un ensemble pluriel, composé d'une multitude d'éléments et d'objets hétérogènes. Si certains auteurs choisissent de l'aborder uniquement à travers son architecture et son bâti, d'autres s'intéresseront à une échelle différente, explorant quartiers, espaces et objets qui lui sont rattachés. Ainsi l'absence d'êtres humains devient une matière à penser, un langage visuel. Une manière de retranscrire et d'observer la ville différemment, une façon de parler de ses usages et par conséquent de ses habitants, mais également de capturer état particulier de l'urbain dans une période donnée.

Tout photographe désireux de rendre compte de la ville doit réaliser des choix assumés et proposer sa vision de l'urbain : sa perception, son imaginaire. Car si chaque ville possède une histoire et une organisation singulières, chaque photographe convoque également une grammaire visuelle propre à son travail. La rencontre de ces deux langages constitue le point de départ de toute démarche photographique urbaine : il s'agit alors de faire dialoguer une approche photographique ainsi qu'une perception personnelle avec un ensemble urbain unique.

Au même titre que la question de la distance photographique, le choix des sujets capturés est fondamental. Rendre compte d'une ville repose sur l'appréciation de chaque photographe quant à ce qui définit un espace urbain. Certains privilégieront une approche exhaustive, cherchant à documenter la ville dans son ensemble à travers une accumulation d'éléments urbains, à l'image de Charles Marville et de son travail sur Paris. Par une méthode quasi protocolaire, ce dernier propose une étude méthodique des composantes de la ville, adoptant une esthétique frontale et une classification rigoureuse qui offrent à son œuvre une dimension documentaire au sens propre du terme. Son mode opératoire devient alors une traduction visuelle de Paris proche de l'idée d'objectivité. Malgré cette volonté de tout représenter, le travail photographique de Marville, bien que proche de celui d'Eugène Atget, est

fondamentalement différent de ce dernier. Là où Marville cherche l'exhaustivité par des éléments urbains individuels, Atget cherche avant tout à décrire la ville de Paris pour son atmosphère et ses espaces. Plus que tout, les deux hommes n'ont pas le regard tout à fait tourné vers les mêmes intérêts esthétiques pour la ville. On peut bien entendu retrouver des images qui semblent, au premier regard, similaires mais dont les intentions divergent. L'absence d'humain revêt alors un usage très différent. Si chez Marville, il s'agit la plupart du temps d'épurer l'image afin d'avoir une parfaite lisibilité de celle-ci, chez Atget les raisons sont liées à des contraintes techniques et représentent surtout un choix artistique affirmé. Cette différence peut s'expliquer notamment parce que Charles Marville était un photographe répondant à une commande photographique de la ville de Paris le chargeant de sauvegarder par l'image des éléments urbains tandis que Eugène Atget officiait à son compte, restant libre dans le choix (ou le refus) de ses sujets photographiés. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle ce dernier n'a pas photographié les nouveaux quartiers haussmaniens mais s'est attelé à sauvegarder le Paris pittoresque qu'il affectionnait.

Pour les mêmes raisons, nous ferons le choix dans ce mémoire de ne pas s'intéresser aux commandes photographiques d'architecture se limitant à la représentation d'un seul bâtiment. Mais plutôt aux travaux de photographes incluant un contexte urbain qui nous poussent à interroger notre rapport à la ville. C'est cette nuance, importante bien que légère, qui guide la sélection du corpus photographique que nous étudierons dans cet écrit.

Mais photographier la ville, c'est aussi en définir les contours : quels territoires décide-t-on d'explorer ? Où commence et où s'arrête cette « ville » que l'on représente ? Se place-t-on à l'intérieur ou à l'extérieur ? En ce sens, définir la ville, c'est choisir un territoire, un terrain d'observation. Toujours est-il qu'il faut définir si l'auteur représente *la Ville*, au sens large et conceptuel de l'aire urbaine, ou une ville dans son individualité et ses particularités. Ainsi, pour représenter l'espace urbain, il se pose la question centrale : qu'est-ce qu'une ville ? Est-ce une série de différents éléments urbains et architecturaux qui se succèdent ? Est-un grand ensemble à considérer comme un tout ? Est-ce la manière dont ces individualités sont connectées ? Ou encore, est-ce tout cela à la fois ? Nous étudierons dans les

parties qui viennent des exemples de plusieurs auteurs qui se sont tous appropriés la ville à leur manière et nous verrons comment certains partis pris incarnent l'absence d'humains dans les photographies pour délivrer leur propos artistique.

B. Esthétiques de l'absence

1. *Décisions techniques*

Dans beaucoup de travaux de ces photographes documentaires, on retrouve de nombreux de points communs concernant notamment les choix techniques adoptés. Ceux-ci se traduisent par une pratique de la chambre photographique posée sur pied afin d'en assurer la stabilité. Cette pratique, bien que contraignante en de nombreux points (poids du matériel, temps d'installation, préparation en amont des châssis), est utilisée pour plusieurs raisons techniques. On pourrait d'ailleurs se demander si ces choix techniques découlent de l'utilisation de la chambre photographique ou si, à l'inverse, ses spécificités techniques et esthétiques poussent vers la pratique de celle-ci.

Premièrement, l'utilisation de la chambre photographique permet d'appréhender l'image dans une temporalité différente et une technique différente. Si son installation nécessite plusieurs dizaines de minutes pour une seule prise de vue, ce temps permet aussi de travailler son cadrage avec plus de calme et de précision : le dépoli sur lequel est projeté l'image à venir est pourvu de grilles afin de guider le photographe dans son appréhension des perspectives et des lignes de l'image. De plus, l'image qui se dépose sur le dépoli puis observée sous un voile noir n'est pas une lumière synthétisée par l'oeil mais qui est vue avant tout sur un support. De ce fait, la scène photographiée n'est pas vue formée directement dans l'œil mais bénéficie d'un intermédiaire, d'une image physiquement déjà formée. La composition se fait également différemment en raison d'une image projetée renversée. Ce détail anodin pour certains donne à voir une image renversée verticalement et horizontalement propre à la chambre photographique. La scène observée par le photographe offre alors un nouveau regard sur sa composition et permet de se détacher du « réel » pour revenir à une réflexion plus distanciée sur la composition de l'image. La visée poitrine de certains appareils moyens formats permet aussi ce désarmement du regard en inversant cette fois l'image uniquement horizontalement. Ce type de visée confère également au photographe la qualité de détacher son regard de ce qu'il a devant lui : en baissant les yeux l'image devient en

quelque sorte détachée de la vision directe de la scène, ce qui laisse court à une autre approche dans la composition de son image. Ces deux manières de réaliser des images permettent d'obtenir des photographies soigneusement composées, qualité qu'on retrouve dans de nombreux travaux. Le soin accordé à la composition et à l'harmonie picturale est prédominant dans le corpus photographique de ce mémoire.

Ensuite, la chambre photographique offre des mouvements de l'appareil qui lui sont propres car les corps avant (dispositif optique) et arrière (surface sensible) se déplacent indépendamment. Ces mouvements dits de décentrement et de bascule permettent - entre autres - de redresser les perspectives de l'image ainsi que de modifier l'inclinaison de son plan de netteté. Ces attributs techniques font de la chambre photographique le dispositif idéal afin de rendre compte des lignes d'œuvres architecturales ou de retranscrire les perspectives d'une rue. Une façon selon Danièle Méaux de neutraliser le regard lorsqu'elle écrit sur le processus de prise de vue du photographe Guillaume Bonnel :

« [...] un minutieux travail de postproduction a toujours été opéré, concernant le redressement des verticales (afin de neutraliser quelque peu le renvoi à un point de vue déterminé) »⁹

Les appareils optiques choisis pour les prises de vue possèdent aussi des points semblables dans les images étudiées. Les longueurs focales utilisées oscillent entre 24mm et 50mm en équivalent pour du format 24x36mm environ (après analyse personnelle des images). Sans déformer les lignes de perspectives, ces plages focales sont plutôt larges et gardent un champ de vision plutôt étendu de l'ordre de 45° à 90°. L'utilisation d'optiques aux angles allant de plutôt larges à médians traduit une certaine volonté à se rapprocher de - et parfois dépasser - la vision qu'aurait un être humain dans les environnements photographiés et donne une sensation de largeur à la scène observée.

« Comme on le sait, le champ visuel de la vue humaine valable pour la perception des objets est inclus dans un cône optique de 60° maximum; l'angle de champ optimal pour une lecture exacte des proportions des volumes se réduit à un cône optique de 20-25°.

⁹ Danielle MEAUX, Guillaume BONNEL, *Anatomie d'une ville*. Filigranes Editions, Trézélan, 2019, p.10.

De nombreux pionniers de la photographie ont recours à des objectifs dont l'angle de champ est d'environ 30°, correspondant donc à ce champ visuel optimal. »¹⁰

Ainsi, le spectateur peut bien mieux se projeter dans les espaces représentés. Pour rester dans les problématiques d'ordres optiques, on peut constater des récurrences concernant la profondeur de champ. Ces photographes privilégient des images nettes du premier au dernier plan. Cette netteté, s'étendant dans toute la profondeur de l'image, permet d'avoir une parfaite compréhension de l'entièreté de l'image : le spectateur a accès à tous les éléments de détails dans la scène présentée. Cette profondeur de champ invite alors le spectateur de celle-ci à explorer l'image dans son entièreté.

Quant au traitement de l'image, il est resté sobre dans les photographies observées. Encore une fois, le lecteur a accès aux éléments constitutifs de l'image car les valeurs sont fidèlement restituées. Par une exposition correcte de l'image à la prise de vue, l'ensemble des photographies est parfaitement lisible. Ces « normes » de la photographie documentaire sont exploitées par beaucoup pour que l'image résultante se rapproche d'une forme d'expression assez neutre pour se rapprocher de la vision humaine. En effet, dans ces travaux il est question de s'intéresser à une thématique qui se veut comme un document fidèle du sujet représenté. Le traitement de l'image privilégie avant tout l'information que délivre la scène représentée, sans effet de style ou esthétisation. Les éléments représentés d'une scène photographiés existent alors pour eux-mêmes. Ceci est possible car il y a une forme de retenue émotionnelle du photographe, une sobriété du regard qui nous propose des scènes urbaines autonomes et suffisamment neutres pour laisser au spectateur l'appréciation de chaque élément représenté. Ainsi le traitement ou quelconque effet graphique ne devient pas le sujet principal de l'image observée. L'œil humain s'adapte aux conditions de lumière pour comprendre les éléments d'une scène, d'une manière similaire le photographe documentaire cherche à retranscrire ces éléments pour que le spectateur ait accès à toutes les informations d'une scène. Jouer de cette exposition devient alors un parti pris à part entière dans la réalisation d'un travail, l'auteur insuffle alors un procédé pictural pour soutenir son

¹⁰ Giovanni FANELLI, « Histoire de la photographie d'architecture », *op cit.*, p.2.

propos artistique. Prenons l'exemple les images de Daido Moriyama dans son travail éditorial *Shashin yo Sayōnara* (Fig. 6). La majorité de la série est composée d'images très contrastées et floues. Ces procédés esthétiques mettent à mal la compréhension du lecteur en laissant parfois place à des formes abstraites. Des scènes de rues sont articulées entre elles et dépeignent une société japonaise de la fin des années 1960 en pleine mutation. Les vues contrastées, parfois surexposées, parfois sous-exposées illustrent et traduisent une énergie brute propre à



Figure 6 : MORIYAMA Daido, 写真よさようなら (*Shashin yo Sayōnara*) (extrait), 1972.

Technique : Ouvrage Broché avec jaquette, Héliographies Noir et Blanc. Format : 26 × 19 cm, Editeur : Shashin Hyoronsha (Tokyo, Japon).

l'atmosphère que l'artiste perçoit de sa propre époque. Ces partis pris artistiques participent activement à nous plonger dans le regard et le ressenti de l'artiste. Bien qu'il dénote des œuvres abordées dans ce mémoire, l'exemple de Moriyama nous permet de constater l'importance que prend le traitement d'une image dans la lecture que nous faisons d'un travail photographique. Dans les images urbaines composant notre corpus d'étude, la restitution complète des valeurs lumineuses

nous permet d'accéder à bien plus d'informations visuelles provenant des scènes photographiées.

Ceci est aussi dû à un rendu peu contrasté obtenu par des conditions de lumières spécifiques. On observe, dans le corpus de ce mémoire, que pour la majorité des images la lumière est dite douce et diffuse conséquence directe d'un ciel nuageux. Ces conditions météorologiques présentent comme avantage le fait que les sujets soient uniformément éclairés. L'utilisation de lumière naturelle est d'ailleurs une constante dans les travaux observés. Notre compréhension du sujet n'en est que meilleure : les scènes photographiées ne comportent pas de zones d'ombres au sens propre comme figuré. Ces conditions lumineuses sont également celles observées par le spectateur dans sa propre appréhension de l'espace urbain, il n'y perd donc pas ses habitudes visuelles en se trouvant face à ces images. Bien qu'une lumière dure d'un soleil au zénith correspondrait également à une vision que nous pourrions avoir en parcourant la ville, cet éclairage pourrait donner un caractère découpé à la scène photographiée modifiant ainsi son aspect. Dans certains cas, la dureté d'une lumière peut même mener à une forme d'abstraction de la photographie comme on peut le voir chez Rodtchenko par exemple (Fig. 7). La lumière diffuse donne quant à elle moins de tension narrative, moins de caractère graphique à l'image. Elle se révèle également moins caractérisée, plaçant ainsi la scène représentée dans une forme de réserve : ce type de lumière reste vague quant à la temporalité de la prise de vue, ne donnant ni d'indication sur l'heure de la prise de vue ou la saison. C'est alors une forme d'immersion que de projeter le spectateur dans une vision qu'il pourrait avoir d'une scène s'il pouvait lui-même y assister. Ceci lui permet alors de s'identifier, de se projeter dans une autre mesure à l'intérieur de l'image qu'il observe.

Dans de très nombreux travaux on constate que le noir et blanc est privilégié. Si il a pendant longtemps été prédominant dans la photographie parce qu'il était moins onéreux - faisant de lui une norme esthétique -, ce style photographique renforce une certaine intemporalité¹¹ des images et le caractère parfois calme de certains travaux. Nous aurons l'occasion plus tard dans cet écrit d'aborder le cas de Michael

¹¹ Le mot intemporalité est utilisé ici pour signifier la qualité ambiguë quant à la date de création d'une photographie en noir et blanc, il y a un doute sur son caractère historique ou contemporain.



Figure 7 : RODTCHENKO Alexandre, *L'Escalier*, 1930. Technique : épreuve gélatino-argentique. Format : 29,6 x 42 cm.

Schmidt et de sa série *Berlin Nach 1945* qui adopte et joue de ces deux qualités pour servir son propos. Si le monochrome est beaucoup utilisé, certains travaux font exception tels que les images de Stephen Shore dans *Uncommon Places* ou certaines photographies de Thomas Struth dans *Unconscious Places*¹². On observera également que la question du lieu est une thématique qui se répète et alimente la pensée de ces photographes documentaires.

La combinaison de ces choix techniques amènent à définir une esthétique, un style documentaire comme le relève Olivier Lugon dans ses écrits¹³. Ce choix d'une neutralité esthétique apparente relève d'une volonté de montrer avant tout. Présenter le réel de manière sobre pour susciter l'interrogation, la réflexion chez celui qui regarde l'image documentaire.

¹² A l'origine réalisé en noir et blanc, ce travail photographique fera une transition vers la couleur à partir des années 1990.

¹³ Olivier LUGON, *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Editions Macula, 2001.

2. Positionnement spatial et distance photographique

Le choix du placement dans l'espace du photographe revêt une grande signification dans la représentation photographique urbaine. Tant par le choix de la hauteur du regard que par la manière dont il se déplace dans la ville. Son positionnement dans l'espace détermine la nature de son point de vue, ce qu'il choisit de laisser ou non entrer dans son cadre et surtout la distance photographique qu'il adopte. L'ensemble de ces choix traduit la position autant physique qu'idéologique qu'adopte l'auteur vis-à-vis de son sujet. L'opérateur se déplace dans la ville selon les trois dimensions que nous connaissons : deux dimensions propres au sol et une dimension dédiée à la hauteur. En tant que piéton, il est rare que cette dernière varie, l'expérience de la ville se faisant pour la grande majorité du temps par une hauteur de regard moyenne - en contraste avec la taille des constructions urbaines représentées - et se déplaçant dans des espaces dédiés aux piétons (trottoirs, passages piétons).



Figure 8 : SHORE Stephen, Image extraite du livre *Uncommon Places*, Londres, Thames & Hudson, 2014 [1982].

Son expérience de la ville peut également changer en empruntant un moyen de transport. Sa façon de voir la ville est alors conditionnée par celui-ci, tant par la hauteur, le cadre (la fenêtre), les voies de circulation de ce moyen de transport (métro, train, tram, bus, voiture, vélo...) et la vitesse de ce véhicule. C'est dans ces conditions que nous faisons l'expérience de la ville.

La première variable de ce placement est la position que l'auteur choisit vis-à-vis du sujet photographié. Pour représenter la ville, il peut inscrire sa démarche dans un regard piéton pour favoriser l'immersion du spectateur dans ses images. Le point de vue à hauteur d'œil et un placement sur les aires accessibles aux passants se rapprochent alors d'une vision que les habitants des villes ont dans leurs déplacements quotidiens. C'est le choix que fait par exemple Stephen Shore dans son travail *Uncommon Places*. La sobriété du regard dont il use permet alors au regardeur de l'image de s'identifier plus facilement à la vue proposée. Dans les photographies de Stephen Shore on retrouve un point de vue très humain incarné par son appareil placé à hauteur de regard et depuis des zones accessibles aux piétons (trottoirs, parkings...). Cela traduit une sensation du cheminement réalisé par l'artiste et on peut ressentir son déplacement. La sensation d'immersion est importante dans ce genre de prises de vues. On peut aisément se placer dans les pas de Shore et éprouver la ville comme il l'a parcourue. Par la précision des compositions, le redressement des lignes de perspective et le soin accordé aux détails présents dans l'image, nous sentons que chaque photographie marque un arrêt dans la marche du photographe. On ressent une forme de solitude à se trouver auprès de Shore, son errance est comme une recherche de l'autre, un constat de l'espace vacant.

Dans un registre d'immersion différent, le travail *Twentysix Gasoline Stations* réalisé en 1963 par Ed Ruscha et retraçant son itinéraire de son domicile à Los Angeles jusqu'à Oklahoma City en capturant chaque étape de son trajet en s'arrêtant dans des stations services sur le trajet. Dans ses images on peut observer cette stratégie visuelle de l'immersion employée avec une vision presque subjective offrant une invitation plus nette à se placer au travers du regard de l'auteur. Les images sont prises plus ou moins proches de sujets observés et ne sont pas redressées.



Figure 9 : RUSCHA Edward, Images extraites du livre *Twentysix Gasoline Stations*, National Excelsior Press, 1963.

Ce choix traduit alors une certaine manière de photographier, avec un appareil maniable, à main levée, proche du corps et propice à la spontanéité à l'inverse des photographies de Shore qui possèdent une dimension très statique due à l'utilisation d'un trépied pour soutenir son lourd matériel. Chez Ruscha, nous sentons presque une impatience à réaliser ces images, le point de vue adopté de « l'homme pressé par le quotidien » qui parcourt tout le travail résonne avec les lieux représentés, symboles d'efficacité, de vitesse et d'une société qui accélère ses déplacements.

On assiste alors dans ces deux exemples à une stratégie de points de vue incarnés par les photographes et à travers leurs images on peut sentir leur présence sur la scène photographiée et par conséquent se sentir plus concernés - ou du moins immergés - dans les scènes photographiées.

Le point de vue peut évoluer dans la hauteur également comme dans ce travail de Nicholas Nixon. La ville est photographiée d'un point de vue hors-sol, en hauteur, laissant alors apparaître une toute autre dimension de l'ensemble urbain et à une autre échelle. La vue en plongée utilisée semble alors dominer les rues



Figure 10 : NIXON Nicholas, *View of Boston from Commercial Wharf*, image issue du travail *City Views*, 1975. Technique : Epreuve par tirage-contact gélatino-argentique à partir d'un négatif 20x25 cm.

photographiées et ignorer les habitants de ces structures tout en soulignant leurs formes et leur agencement dans l'urbain. Par ce point de vue l'auteur nous présente la ville comme on aurait la vision d'une maquette, une hauteur distante qui nous permet d'apprécier chaque rue et bâtiment dans son contexte immédiat et ainsi reconsidérer la ville, notamment la ville qu'on croit connaître.

Ce processus d'effacement de l'être humain au profit de la structure architecturale est également exploité dans certains travaux de Stéphane Couturier¹⁴ et Michael Wolf¹⁵. En photographiant ces façades, les auteurs représentent l'architecture par des prises de vue très frontales et dénuées de contexte. Cette frontalité est possible grâce à la hauteur à laquelle ces photographes se placent pour réaliser leurs images. En supprimant tout contexte, Couturier et Wolf créent des images qui tendent vers l'abstraction, présentant seulement la texture et les motifs des

¹⁴ Stéphane COUTURIER, *Barcelone - Melting Point*, 2008, [En ligne]. URL : <https://www.stephanecouturier.fr/photo-series/barcelone---melting-point>, consulté le 25/04/2025.

¹⁵ Michael WOLF, *Architecture of Density*, 2003-2014, [En ligne]. URL : <https://photomichaelwolf.com/#architecture-of-density-2/1>, consulté le 27/04/2025.

architectures représentées. En adoptant une vision hors-sol de la ville, ils se détachent de l'habituelle vision piétonne et se joue alors une forme de césure entre le regardeur et le photographe.

Cet effacement de l'opérateur provoque une sensation d'omniscience dans l'image. Le spectateur ne voit plus à travers le regard du photographe mais par un point de vue non-humain. Il perçoit la ville d'un point de vue qu'il n'a jamais éprouvé en tant que corps physique présent dans l'espace mais seulement par l'image en tant que spectateur. Ce style de prise de vue participe d'autant plus à l'absence d'humain dans un environnement urbain car l'opérateur lui-même se soustrait à l'image. Cette abstraction du regard participe à la sensation d'étrangeté - au sens étranger - qu'on peut avoir face à une image. Elle s'inscrit dans une tradition de distance documentaire très utilisée chez les photographes de l'école de Düsseldorf. Renforcé par la froide et distante « objectivité » du style documentaire, ce genre de photographies formule un regard alternatif, rare par son point de vue et proposant ainsi une nouvelle façon d'appréhender la ville. Ce processus de prise de vue traduit une volonté d'abstraction du regard pour que le sujet de l'image se recentre uniquement sur l'objet photographié. Ainsi, ces auteurs proposent au spectateur de décentrer sa vision, de prendre de la distance face à son propre regard conditionné par son expérience empirique quotidienne des villes. Ces photographes revendiquent une neutralité du point de vue, une distance « objective » du sujet. Leur démarche met en avant la ville comme système de formes et de signes, plutôt que lieu de vie à proprement parler.

Nous touchons ici à une dimension capitale de l'acte photographique : la distance. La distance est une composante essentielle car elle touche à la fois, comme son nom l'indique, à la proximité de l'opérateur avec son sujet mais également détermine le cadre, délimite de la portion de réel qui est capturée. La question de la distance photographique permet d'omettre ou au contraire de citer le contexte dans lequel s'inscrit un sujet. Cette distance au sujet permet de mettre en perspective et donner une échelle à l'objet photographié afin de le replacer dans un environnement. Dans le cas de la photographie urbaine, ce paramètre peut faire l'objet d'un choix affirmé et notamment si on l'applique à notre problématique.

En effet, il serait tout à fait légitime de se questionner sur l'absence ou non de figure humaine dans une image au cadre resserré. Ce choix permet d'office d'exclure tout contexte, et traduit souvent une volonté d'étudier l'objet dans sa forme sans autre prétention que d'en faire une représentation visuelle. Au contraire, un cadrage large nous laissant explorer une scène de rue déserte interpelle plus : devant tout ce contexte urbain proposé, le spectateur s'attend à ce que les habitants fassent partie de ce contexte. C'est pour cette raison que nous serions plus à même d'être surpris devant une image de Thomas Struth (Fig. 19), qui ne cache rien à notre regard, que face à une photographie de spécificité architecturale de Charles Marville (Fig. 13). Dans le premier cas, le large champ nous offre une sensation d'immensité d'un espace qui nous est ouvert, le regard s'égaré et parcourt la scène photographiée. Il place le spectateur dans une attente de trouver les personnages présents habituellement ces paysages urbains supposés vivants et habités. Dans le second, nulle question de contempler le document, l'objet est là, étudions-le, ni plus, ni moins. Ce type de cadrage serré exclut la probabilité de présence humaine : au contraire, si une figure humaine viendrait à rentrer dans le champ, sa présence interrogerait.

3. Choix du lieu, choix du sujet

La photographie urbaine inclue une double distance. Nous parlions plus tôt de distance au sujet capturée dans une image, mais alors, que fait-on quand la ville-même est notre sujet photographique ? Le photographe se retrouve alors à l'intérieur de son propre sujet. Si représenter la ville n'est jamais un acte photographique neutre, chaque prise de vue engage une sélection d'un ensemble urbain. Les lieux étudiés deviennent les supports du discours critique porté par le photographe et sont le fruit d'une méticuleuse sélection dans l'optique de mettre en série ces différentes vues. Cette association donne alors le ton, l'atmosphère au travail final.

Tout auteur engagé dans une démarche documentaire urbaine doit répondre à une série de questionnements incluant le choix d'une ville, la définition d'un territoire et la sélection d'éléments à photographier ou à exclure pour représenter cet ensemble urbain. Ces questionnements pourraient faire l'objet d'un mémoire entier sans aucun doute. Ainsi, photographier la ville, c'est avant tout en définir les contours en rassemblant les fragments représentatifs de celle-ci selon l'auteur. Ces décisions participent activement à la construction d'un imaginaire urbain pour le spectateur - qu'il confronte à sa propre vision personnelle - car la ville, en tant qu'objet photographique, n'existe jamais dans son entièreté, dans son ensemble. Celle-ci est toujours représentée par des fragments. Ainsi, pour représenter la ville, se pose la question centrale : qu'est-ce qu'une ville ? Est-ce une série de différents éléments urbains et architecturaux qui se succèdent ? Est-ce un grand ensemble à considérer comme un tout ? Est-ce la manière dont ces individualités sont connectées ? Ou encore, est-ce tout cela à la fois ?

La sélection du lieu devient alors un geste critique de la part de l'auteur. Car les choix du lieu de prise de vue comme du sujet étudié dans un travail photographique sont intimement liés. L'absence humaine peut ainsi revêtir différentes significations selon les lieux choisis. Par exemple, lorsque Gabriele Basilico prend le parti de photographier les zones portuaires et chantiers désertés de Milan, il montre des espaces évidés mais porteurs de traces. Ces marges ou zones d'oubli sont

marquées par l’empreinte d’une activité industrielle témoignant ainsi de la présence passée des ouvriers : l’humain y est alors suggéré par ses traces, il est hors-champ dans ces espaces ayant perdu leur fonction première. Basilico parle alors ici d’ « *urbain portraits* »¹⁶ (« portraits urbains ») pour désigner ces zones en creux traitant ainsi la ville comme il photographierait une personne.

« *Mon intention n’a jamais été d’attendre la présence de quelqu’un dans l’image. La ville est pour moi un organisme qui respire et agit même sans l’homme.* »¹⁷

Cet exemple de Basilico illustre parfaitement comment l’absence de figure humaine dans des zones en périphéries de la ville peuvent alors évoquer l’abandon progressif et la désuétude de ces lieux. Par ses images, il représente des structures à la vocation purement fonctionnelle mais dénuées d’activité. En rendant ces zones inertes, l’auteur nous présente des lieux industriels « inutiles » par son geste photographique de l’effacement : la forme n’existe plus que par elle-même.

Au contraire, l’absence humaine revêt une signification tout autre lorsqu’elle prend place en plein centre-ville : la question n’est plus celle du hors-temps mais bien celle du hors-champs.

Ces qualités menant à une coupe spatio-temporelle sont intrinsèques à la photographie comme les décrit Philippe Dubois dans *L’acte photographique*¹⁸. L’absence de figure humaine pourrait alors se diviser en deux grandes catégories : le hors temps, les personnes ne sont plus là ou ne sont pas encore là, et le hors champ, il n’y a personne dans une dimension physique, au présent (les habitants n’ont pas quitté les lieux pour de bon). Ces deux qualités sont intimement liées car elles sont complémentaires mais l’absence dans un travail traduit souvent un propos

¹⁶ Emanuele PICCARDO, Pietro Luigi PICCARDO, « Intervista di Gabriele Basilico » in *Archphotochannel* [Chaîne Youtube], 2002, [En ligne], mis en ligne le 12 avril 2013. URL : <https://youtu.be/6BlaCEFILx8?si=wQD2hXOBPpOsDB3w>. Consulté le 11/03/2025, traduction libre de l’italien.

¹⁷ *ibid.*, p.47.

¹⁸ Philippe DUBOIS, *L’acte photographique*, Nathan, Faculté Psychologie, 1990, p.82-104, cite in Caroline BACH, « La photographie à l’épreuve du vide », in *Les chantiers de la création*, n°13, 2021, [En ligne], mis en ligne le 12 juillet 2021. URL : <https://journals.openedition.org/lcc/4299>. Consulté le 03/02/2025. pp.8.

qui penche vers l'une ou l'autre de ces deux qualités. Chez Basilico par exemple, ces zones portuaires n'appellent pas une absence immédiate mais une présence latente, presque passée à l'inverse de Struth qui montre une absence à un moment Δt sans pour autant signifier que ces habitants sont partis, il n'y a juste personne au moment de la photographie car ils sont à un autre endroit. Ce procédé est employé dans le travail d'Andreas Gehrke sur Berlin par exemple (Fig. 11). On peut alors y observer la mise en scène d'une ville dont l'absence d'habitant révèle toute la monumentalité et nous invite à réfléchir, avec un regard distant et froid, sur un environnement familier. Ces images aux temporalités suspendues émettent une critique de nos modes de vies contemporains en proposant au spectateur de prendre un recul certain sur ses habitudes. De plus, la manière dont a Gehrke d'enlever certains éléments urbains - comme des déchets ou du mobilier urbain - de



Figure 11 : Andreas GEHRKE, *Berlin II*, 2014-2020.

ses photographies nous plongent dans un rapport ambigu à l'œuvre : entre familiarité d'un ensemble urbain et étrangeté d'une cohérence visuelle trop composée et épurée. L'artiste suit une démarche fragmentaire dans son

appréhension de la ville. Cette approche se traduit dans sa sélection resserrée d'images, de variété de formes visuelles ainsi que dans l'esthétique de ses photographies : distanciation du regard, distance photographique à l'objet représenté et cadre minutieusement composé. Ainsi, l'artiste raconte Berlin comme une entité à l'identité complexe et multiple.

Si une ville est le sujet même d'un travail, le photographe doit alors combiner le choix du lieu et le placement vis-à-vis d'elle. C'est de cette manière qu'on observe dans certains travaux la mise en place de protocoles pour représenter l'ensemble urbain. On pense notamment à Atget et Marville dans leur travail de documentation de la ville de Paris avec l'ambition de photographier l'entièreté de ce que la ville représente pour eux. Ainsi ces approches systématiques se rapprochent d'une forme d'étude protocolaire de leur environnement. Ces démarches sont semblables dans leur manière de catégoriser, classer et traduisent une volonté de complétion dans leurs travaux photographiques.

On peut observer également des démarches plus libres dans leur manière de définir leurs zones de travail. Moins portée sur l'inventaire, l'approche de Guillaume Bonnel dans son travail *La Ville invisible* se développe plutôt dans une démarche qu'il qualifie d' « heuristique »¹⁹.

« [...] créer un outil d'appréhension visuelle des formes urbaines. À ce titre, elles ne cherchent pas à illustrer des caractéristiques pointées par d'autres disciplines, mais nourrissent une démarche heuristique. Le corpus visuel qu'elles constituent est une invitation à observer les spécificités d'une ville particulièrement riche de diversité formelle. [...] Ainsi, les processus d'accumulation, de saturation, de bricolage vernaculaire, de collages et de greffes ou d'étagement dessinent peu à peu la signature visuelle de la ville. »²⁰

Nous observons ici une dimension plus sensible dans le rapport qu'entretient le photographe à son sujet. Dans le livre *Anatomie d'une ville* qui découle de ce projet, Danièle Méaux évoque le processus de l'auteur comme une déambulation

¹⁹ Description du travail *La ville invisible* par Guillaume BONNEL sur son site, [En ligne], URL : <https://www.guillaume-bonnel-photographies.net/la-ville-invisible/>. Consulté le 14/05/2025.

²⁰ *ibid.*.



Figure 12 : BONNEL Guillaume, *La ville invisible*, images extraites de *Anatomie d'une ville*. Filigranes Editions, Trézélan, 2019, p.28-29.

rigoureuse mais non sans laisser place à la sensibilité photographique de l'auteur²¹. Cette démarche presque empirique, nous pouvons la ressentir dans la sélection des images présentes dans l'ouvrage et même dans sa mise en page. Dans la double page ci-contre (Fig. 12), voyons comment l'auteur appréhende son sujet et tourne autour en révélant à chaque prise de vue une dimension légèrement différente de la précédente. A chaque image, la position change légèrement et révèle de nouvelles associations de structures architecturales : la ville - ou du moins son agencement dans l'image - se transforme sous le regard de l'auteur.

En combinant le choix du lieu et leur positionnement dans l'espace, ces photographes documentaires réalisent ainsi des images qui deviennent des espaces de réflexion critique. Ces partis pris esthétiques, issus de choix techniques parfois discrets, participent à ouvrir un dialogue avec le spectateur. En provoquant

²¹ « Pendant une année, Guillaume Bonnel a parcouru la ville en tous sens, veillant à ne laisser aucun secteur, aucun quartier de côté. Il a déambulé sans planification systématique; les itinéraires envisagés le matin se trouvaient parfois modifiés en cours de journée, en raison de la météo, de l'éclairage ou encore de l'ambiance des lieux. », Danielle MEAUX, Guillaume BONNEL, *Anatomie d'une ville*. Filigranes Editions, Trézélan, 2019, p.9.

l'absence d'humain dans l'environnement, ils nous invitent à s'interroger sur notre propre rapport à la ville.

C. Style documentaire : entre neutralité du regard et parti pris artistique

L'esthétique documentaire telle qu'on l'entend aujourd'hui en photographie est avant tout un style avec ses propres codes, une approche dont on a pu décrire les aspects plus tôt. Ce langage pictural est à l'origine une manière de produire un document, une preuve témoignant « objectivement » d'une situation, d'un objet, d'un fragment de réel. C'est une manière d'observer le monde, de manière distancée et par des choix techniques empruntés à l'esthétique du document.

En adoptant une posture de neutralité assumée, le style documentaire - terme développé par Olivier Lugon²² - se veut comme une reproduction fidèle au réel et se propose comme preuve de celui-ci. Si cette utopie de l'objectivité n'est plus d'actualité aujourd'hui, elle fût, à une époque, un argument plaçant la photographie au rang d'outil qui témoigne du réel. Ce mémoire ne sera pas le lieu de discuter de la justesse de cette position mais il est pertinent de la rappeler et d'en noter les effets de sens autant que son influence afin que nous puissions avoir une lecture judicieuse des travaux abordés dans cette partie théorique.

Aussi, elle fait appel aux outils techniques que nous avons vu plus tôt dans cette partie et nous pouvons alors nous poser la question pour la suite de cet écrit : le choix d'adopter un style documentaire correspond-t-il à la volonté de garder une distance et une neutralité à vocation objective et descriptive dans la représentation urbaine, ou incarne-t-elle un positionnement artistique affirmé qui détourne cette esthétique pour servir un propos d'auteur ?

« La notion de document est sous-tendue par l'idée d'authenticité (le document est une preuve), de trace (il a une valeur testimoniale), mais aussi par une valeur didactique (il informe, il instruit), comme l'indique son étymologie latine (documentum, du verbe docere qui signifie "enseigner"). En reconduisant ces trois acceptions du terme, on peut a priori considérer que la documentation que les artistes établissent sur leurs œuvres en constitue la trace, qu'elle atteste leur existence et qu'elle les instruit. »²³

²² Olivier LUGON, *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945, op cit..*

²³ Anne BENICHOU, « Ces documents qui sont aussi des œuvres... », in Anne BENICHOU (sous la direction), *Ouvrir le document. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, 2010, Dijon, Les Presses du Réel, Perceptions, p.47.

Avec cette idée du document comme objet informationnel, les artistes qui s'emparent du style documentaire peuvent alors faire dialoguer cette dimension factuelle et ainsi questionner cette esthétique en faisant référence au document en tant qu'archive témoignant du réel. En empruntant les codes du documentaire, certains photographes en détournent le sens pour jouer avec la notion de réalité comme le fait par exemple Joan Foncuberta²⁴ dans sa démarche de documentaire-fiction.

La neutralité du regard associée au documentaire serait-elle alors contraire à un travail d'ambition artistique ? La spécificité que possède la photographie à être un médium qui peut s'appliquer tant au document informationnel qu'à l'image sensible, place cette discipline dans une ambiguïté certaine qu'André Rouillé explore dans ses écrits²⁵. Cette double qualité crée un entre-deux fertile, un interstice que de nombreux auteurs - dont ceux que nous étudions dans ce mémoire - ont su exploiter dans leurs travaux photographiques. L'auteur évoque une « *photographie critique, post-documentaire, qui ne vise pas la transparence, mais qui assume sa construction, sa part d'ombre, de fiction et de doute* »²⁶. Cette posture témoigne de la frontière poreuse qui existe entre pratique de représentation documentaire et style documentaire adopté pour soutenir un propos artistique.

Ce choix esthétique peut alors répondre à un protocole de neutralité, un processus sobre prédéfini comme on peut l'observer chez Charles Marville et son approche systématique de la ville, une recherche d'exhaustivité guidée par la commande mais également chez Bernd et Hilla Becher avec la recherche d'objectivité par un regard protocolaire dans la manière de photographier ces formes : frontal et tournant autour des structures photographiées. Par cette standardisation du regard - amenant à la répétition de formes dans leurs photographies - émergent une sensation de neutralité et d'objectivité emblématique de l'œuvre des Becher.

²⁴ Voir le travail photographique *Fauna* de Joan Foncuberta.

²⁵ André ROUILLÉ, *La photographie entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 2005.

²⁶ *ibid.*, p.25.

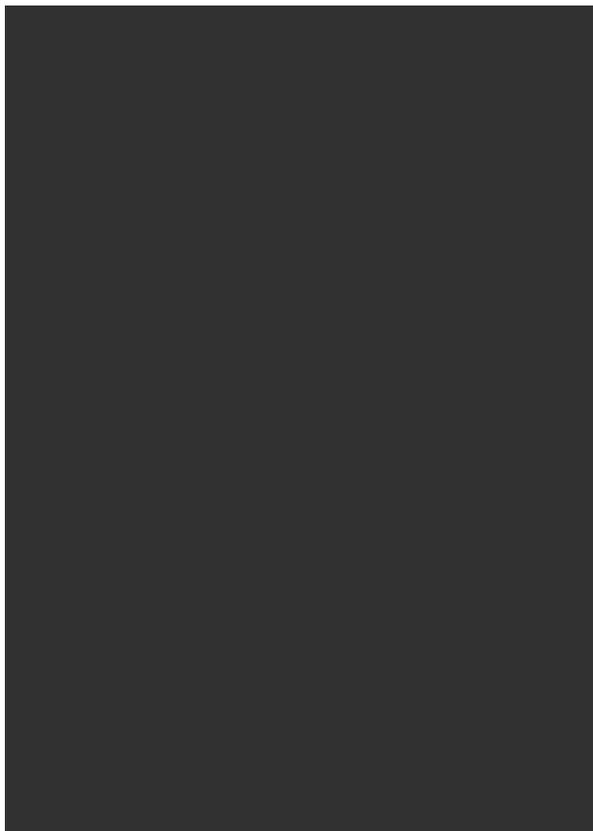


Figure 13 : MARVILLE Charles, *N°2 - Urinoir-Kiosque à 6 Stalles (Plateau du Théâtre Français)*, image réalisée entre 1858 et 1878.
Technique : Epreuve sur papier albuminé.
Format : 36,2 x 26,8 cm.

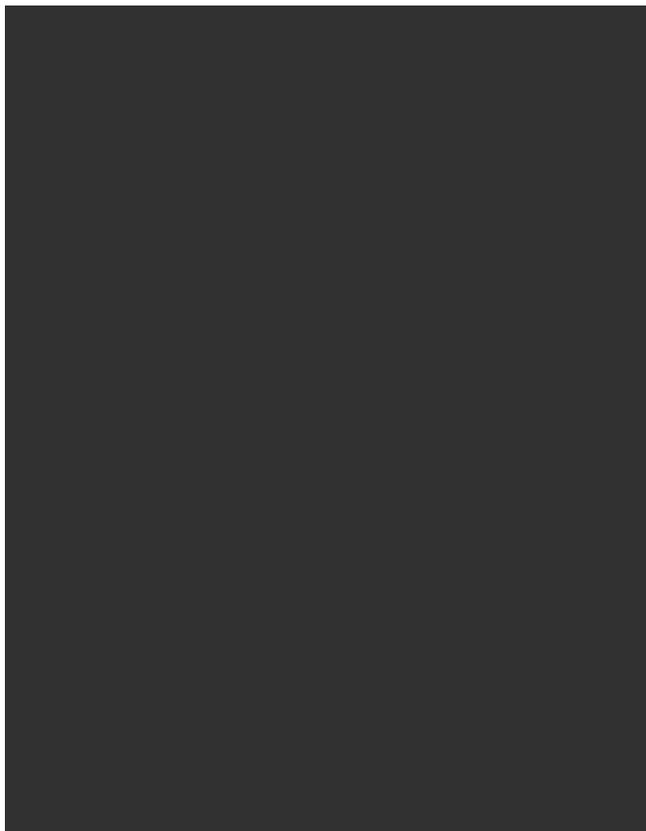


Figure 14 : BECHER Bernd, BECHER Hilla, *Wassertürme*, images réalisées entre 1965 et 1997.
Technique : tirage au gélatino-bromure d'argent.
Format : 168.9 x 142.9 cm.

Dans ces deux cas, les auteurs cherchent une neutralité du regard au profit de l'étude purement formelle des objets photographiés. Ces deux approches s'inscrivent néanmoins dans des démarches divergentes : documenter pour sauvegarder, comprendre l'objet et produire une archive visuelle chez Marville ; documenter pour sauvegarder puis constituer un corpus d'études formelles et interroger notre environnement chez le binôme des Becher.

La neutralité devient alors elle-même un outil critique dans sa position anti-esthétique car le choix du style documentaire est déjà un parti pris artistique. Dans le corpus photographique de ce mémoire, on assiste à une esthétisation du banal où les fonctions sociales, politiques et esthétiques se croisent pour ouvrir un espace de

réflexion, un outil de pensée critique amenant le médium photographique au-delà de sa fonction première d'outil de reproduction du monde.

Le style documentaire fait appel à un imaginaire de la vérité et lorsqu'il est utilisé pour représenter l'absence, celle-ci est alors exacerbée par cette dimension du réel, un moyen pour ces photographes de bousculer le spectateur dans ses certitudes et de le pousser à réfléchir l'image différemment. Car la posture artistique des photographes étudiés assume un regard subjectif qui, lorsqu'il est neutralisé par le style documentaire, fait naître des interrogations sur la scène observée. Dans le cadre de notre sujet, l'absence d'humains est contraire à l'imaginaire collectif de la métropole vibrante d'activité, c'est dans ce contexte que l'utilisation de l'esthétique documentaire sensée se référer au réel intervient. Ainsi, l'utilisation du style documentaire devient une manière pour les artistes de conditionner le regard du spectateur : en utilisant des codes supposés revêtir une forme de vérité, ces auteurs placent le regardeur dans une forme de crédulité face aux images. L'attitude documentaire des photographes étudiés nous offre ainsi une clé de lecture pour comprendre la suite de cet écrit.

Il est alors intéressant de se pencher sur les travaux d'artistes et de comprendre comment ces derniers mettent en scène l'absence de figures humaines. Comment ce procédé visuel impacte-t-il notre lecture critique d'un travail et renouvelle notre appréhension de la ville représentée. Dans les pages suivantes de cet écrit, nous verrons alors comment l'absence est employée dans la représentation de l'urbain tant dans une dimension esthétique que dans une mesure réflexive et artistique.

II. L'absence comme vecteur de sens et levier artistique

A. Révéler formellement la ville

1. *Eugène Atget - La photographie comme acte de sauvegarde*

Certains auteurs recherchent une forme de neutralité et d'exhaustivité dans leur approche photographique de la ville. Cette manière de penser l'espace urbain est traduite par un effacement de la figure humaine dans de nombreux travaux documentaires. Le désir de restituer la ville se manifeste alors de manière formelle : ces auteurs revendiquent la représentation de l'espace urbain par une dimension uniquement physique. Le territoire de la ville ne se définit que par son architecture, ses bâtiments et l'organisation urbanistique de celle-ci. Ce choix est une forme de neutralité pour certains, une forme de vision idéale de la ville. Cette approche constitue un constat formel de l'urbain qui permet de souligner toutes les formes, lignes et espaces propres à la ville dans le but de lui accorder le statut de sujet dans l'image photographique. Ce renversement du regard dans lequel le décor est mis au premier plan représente une volonté de sauvegarder ou d'étudier par l'image le patrimoine identitaire d'une ville par ses rues, ses bâtiments et par un ensemble architectural qui se transforme avec le temps. Pour fixer et révéler ces changements, la photographie est un outil à part dans le champ de la représentation visuelle : elle opère une découpe minutieuse de l'espace et surtout du temps. Cette caractéristique inhérente au médium est un moyen d'étude pour préserver l'état d'un sujet à un moment donné et donc en sauvegarder son aspect. Dès l'apparition de la technique, ce potentiel a été perçu et exploité, mais il a pris une dimension nouvelle avec le célèbre travail d'Eugène Atget au début du XXe siècle.

Si, au départ, Atget réalisait des images de détails architecturaux à destination des artistes-peintres, il s'est rapidement orienté vers des vues plus larges prenant en compte le contexte urbain. C'est en présentant les transformations urbaines et sociétales de Paris qu'il s'incombe la mission de documenter la vieille ville frénétiquement. Nous pouvons ainsi voir émerger des images de rues parisiennes désertées parfois animées de silhouettes fantômes que seul un œil attentif pourrait

remarquer. Refusant les vues célèbres de la capitale et évitant les nouveaux quartiers, Atget se concentre sur les quartiers du vieux Paris, lieux pittoresques qu'il parcourt pendant près de deux décennies avec sa chambre de format 18x24 cm. Par des prises de vues réalisées la plupart du temps tôt le matin, l'auteur nous présente des lieux de passage, des seuils, détails qui accentuent cette sensation de vide dans ses images. Bien que certaines images contiennent des personnes

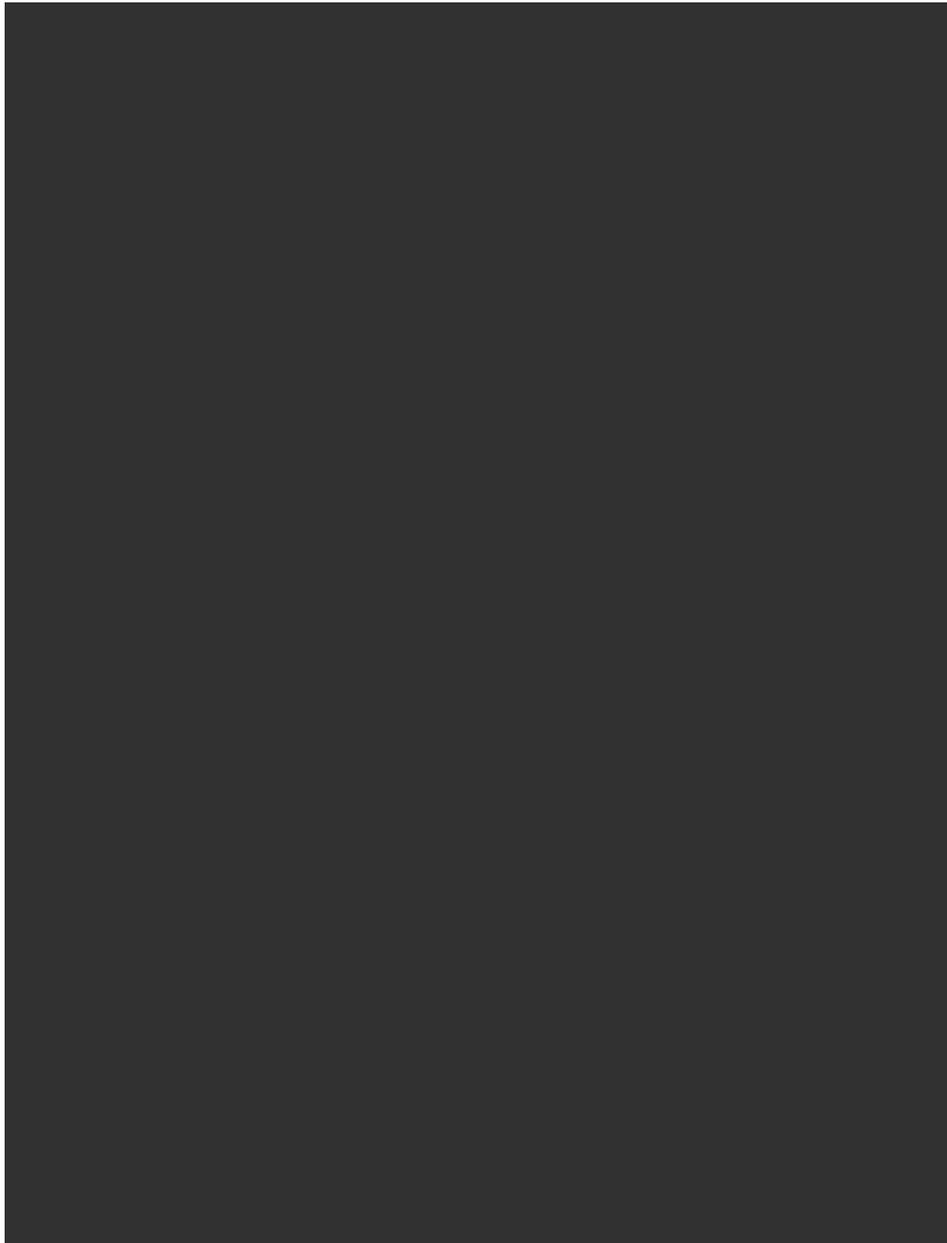


Figure 15 : ATGET Eugène, Rue Suger, 1900. Technique : Tirage-contact sur papier albuminé à partir d'un négatif au collodion humide. Format : 21.6 x 18.3 cm.

parfois, celles-ci passent complètement au second plan, elles deviennent accessoires de la ville.

« Car on voit des gens sur les photographies d'Atget ; tout au plus peut-on affirmer qu'ils sont peu nombreux et que, dans la plupart des cas, ils ne figurent pas au centre de la photographie ; au contraire, leur présence semble incidente, et d'une importance secondaire. Les hommes sont rares, anonymes, accessoires de la ville. Ce qui est vrai, par conséquent, c'est que la signification de l'être humain passe au second plan. »²⁷

Eugène Atget prend ses photographies de manière très frontales avec un sujet au centre, en évidence. Plus que de montrer il désigne des espaces urbains, rues, devantures, détails architecturaux par des images centripètes qui se veulent informationnelles et descriptives. Il capture des lieux en images et non des éléments urbains individuels comme le faisait Charles Marville dans ses « *points de vue topographiques de Paris* »²⁸.

Bien que ces deux auteurs, partagent une méthode semblable dans leur inventaire de Paris, ils se différencient néanmoins dans leur manière de construire l'image. C'est par choix qu'Atget décide de photographier telle ou telle rue. Il est guidé par sa sensibilité personnelle aux lieux lorsque Marville va entamer une pratique plus exhaustive et méthodique de la ville. Les images d'Atget revêtent une atmosphère, une certaine tension provoquées par son cadrage et le caractère « fermé » de ses compositions. Comme une scène de théâtre, il place un décor au potentiel inexploré, ou du moins en attente d'être exploré. Walter Benjamin dira plus tard à propos des images d'Atget : « *La ville est vidée comme un logement qui n'a pas encore trouvé de nouveau locataire.* »²⁹. Cette réflexion résonne avec un propos qui sous-tend le travail d'Atget. L'absence de ces habitants pourraient être interprétée

²⁷ Jessica NITSCHÉ « Espaces urbains photographiques Lecture de l'image de la ville : La réception par Walter Benjamin des photographies de Paris d'Eugène Atget », in Bernd WITTE (sous la direction) *Topographies du souvenir : « Le Livre des passages » de Walter Benjamin*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, traduit de l'allemand par Edwige Brender. [En ligne], URL : <https://doi.org/10.4000/books.psn.6115>. Consulté le 19/03/2025, pp.12.

²⁸ Christian MILOVANOFF, « Eugène Atget ou la place du photographe » [Conférence à la Fondation Henri Cartier-Bresson], 16/09/2021, [En ligne], mis en ligne le 19 octobre 2021. URL : https://www.youtube.com/watch?v=8Nh_gMvhLvE&t=2s. Consulté le 19/03/2025.

²⁹ Françoise REYNAUD, *Eugène Atget*, Arles, Actes Sud, Photo Poche, 2010, p.4.

comme un effacement des classes populaires et une métaphore de la modernité les repoussant hors du centre-ville. Car ces travaux de rénovations urbaines ont conduit à un renouvellement des populations et des activités dans les arrondissements les plus centraux de Paris. Atget avait sûrement senti venir ces mutations et s'est retrouvé dans une urgence³⁰ de capturer la ville qu'il avait connue jusqu'alors. Cet état d'esprit provoque chez l'artiste une forme de boulimie photographique qui le pousse à réaliser le riche corpus qu'on lui connaît. Il cherche alors à rendre une vision d'ensemble, presque encyclopédique de la réalité qui l'entoure. Il se confronte alors au paradoxe de la représentation exhaustive et objective, une capture utopique. Cette approche systématique se traduit en une volonté de classification (carnets annotés et classés par date, lieu). La photographie lui permet ainsi de conserver ce qui est sur le point de disparaître, elle est ici archive, mémoire, garante de l'histoire. Ses images changeront de statut avec le temps : d'archives personnelles, elles seront plus tard remployées par les surréalistes de Man Ray qui auront su voir toute la poésie urbaine et la théâtralité qui habitent ce corpus.

³⁰ « Il écrit avoir enregistré tout ce qui témoignait du passé, tout ce qui était typique, "pittoresque". Il faisait particulièrement attention à ce qui allait disparaître, comme il le précisait parfois dans des annotations accompagnant certains de ses tirages : "va disparaître" », *ibid.*, p.4.

2. Gabriele Basilico - Le portrait urbain, le paysage architectural

Gabriele Basilico partage avec Eugène Atget cette boulimie photographique. Le début de sa pratique photographique est marquée par une volonté de tout capturer. Il comprend au fil de ses prises de vues que cette totalité photographique est vaine. C'est la raison pour laquelle il se limite en cherchant la lenteur dans son travail et en utilisant une chambre photographique. Cette manière de faire des images lui permet selon lui d'expérimenter le paysage d'une façon plus contemplative, d'appliquer un regard plus posé sur ce qui l'entoure. La recherche d'exhaustivité selon lui n'est pas atteignable, au contraire il va élaborer une sélection dans ses images pour que ces différents points de vue représentent au mieux l'espace urbain étudié :

« L'exigence de l'exhaustivité est un mirage que je n'arrive plus à poursuivre. C'est un rêve auquel je ne peux accéder. J'oriente mes efforts pour réaliser des projets beaucoup plus compacts, réalisables, qui puissent symboliser la totalité d'un territoire. »³¹.

Ce besoin d'exhaustivité de l'artiste se retrouve alors concentré au sein du cadre des images où s'exprime toute la densité du propos exprimé par son travail.

Architecte de formation, Gabriele Basilico accorde au début de sa carrière un regard frontal - presque protocolaire - influencé par les images de Bernd et Hilla Becher mais tient à garder le territoire au cœur de son travail en ayant une approche photographique globale de la ville. Cette manière de photographier lui permet d'établir une véritable grammaire architecturale qui constitue un corpus imposant d'espaces urbains pris à travers le monde. Ses images évacuent la présence physique de l'humain de manière presque systématique présentant des rues vides et tranquilles. Pour Basilico, cette absence est une façon de rendre compte d'architectures et d'ensembles urbains de manière plus accessible pour le

³¹ Jordi BALLESTA, Gabriele BASILICO, « Métaboliser la ville . Entretien avec Gabriele Basilico », in *Focales*, n°2, 2018, [En ligne], mis en ligne le 1 juin 2018. URL : <https://doi.org/10.4000/focales.1220>. Consulté le 10/03/2025.



Figure 16 : Gabriele BASILICO, *Palermo*, 1998, Technique : épreuve gélatino-argentique.

regardeur³². En rendant compte seulement des bâtiments faisant ville, l'artiste présente sa vision architecturale personnelle des métropoles qu'il photographie. Son passé professionnel d'architecte lui offre un regard autre sur son appréhension de la ville et il estime que le bâti seul a une puissance évocatrice suffisante pour décrire l'histoire et les enjeux sociaux d'une ville. C'est la raison pour laquelle l'auteur entretient un lien particulier avec le périurbain. Dans ces limites de la ville, il trouve une dimension urbanistique qui ne cesse d'évoluer et une pluralité de styles architecturaux qui décrivent l'histoire de la ville et ses transformations.

« La relation entre photographie et architecture me tient particulièrement à cœur. C'est une relation que je souhaite étendre, dans cette édition, à la ville, c'est-à-dire à cet ensemble

³² « Le soin méthodique avec lequel j'ai photographié cet endroit n'annule pas le jugement critique, mais au contraire offre la possibilité d'une meilleure compréhension. » Francesco BONAMI, Gabriele BASILICO, *Tome 0000: Gabriele Basilico*, 2001, Paris, Phaidon France, 55, traduit de l'italien par Jacques Guiod, p.88.

d'architectures qui dialoguent entre elles, forment et façonnent l'espace urbain, celui où nous vivons. »³³

Pour revenir à notre thématique, cette démarche d'effacement de l'être humain est pour Gabriele Basilico un moyen formel de montrer la ville selon une vision « *idéalisée* »³⁴ de celle-ci. Il traite de l'espace urbain uniquement par son architecture, l'humain n'y a pas sa place. Par ses choix de point de vue il dispose les éléments urbains dans l'image. Ce désordre architectural et ces strates historiques qui composent la ville se voient soudainement articulés par le point de vue et le cadre que fixe l'auteur.

Car pour parler de la ville et de ses usagers, Basilico estime qu'il suffit de représenter les bâtiments qui la composent. Cette démarche est traversée d'une sobriété du regard qui reprend plusieurs codes du style documentaire comme un large angle de champ, un cadre composé et une iconographie monochrome. L'ambition de Basilico est de décrire la ville par son bâti, l'effacement de l'humain nous place alors face à des séries photographiques aux atmosphères calmes et silencieuses. Il recentre l'attention du regard sur la matérialité urbaine en traitant la ville comme un ensemble complexe dont il met en avant la géométrie et la structure. Ainsi les différentes architectures dialoguent et racontent à la fois une histoire des villes qu'il capture mais également leurs mutations actuelles. Dans cette neutralité documentaire, l'auteur instaure une discussion avec le spectateur de ses images qui l'accompagne dans son appréhension de la ville et permet de lui offrir une nouvelle dimension réflexive.³⁵

³³ Emanuele PICCARDO, Pietro Luigi PICCARDO, « Intervista di Gabriele Basilico », *op cit.*

³⁴ « *La dimension de l'espace et l'absence de mouvement me permettent, comme cela arrive parfois, de procéder à une reconstruction visuelle idéalisée de l'endroit.* », Francesco BONAMI, Gabriele BASILICO, *Tome 0000: Gabriele Basilico, op cit.* p.124.

³⁵ « *Pour moi, le lieu d'une photographie [...] est toujours l'aboutissement de la rencontre entre la réalité observée de près et la réalité de l'imagination, qui se recoupent pour créer une nouvelle dimension, une réalité différente.* » *ibid.*,p.124

3. Philippe Bazin - Archive empirique et démarche silencieuse



Figure 17 : BAZIN Philippe, *Place de la Moselle*. Technique : Epreuve au gélatino-bromure d'argent à partir d'un négatif 6x6. Image extraite de la série *Valenciennes*, 1991-1995.

Entre 1991 et 1995 Philippe Bazin débute un travail photographique sur la ville de Valenciennes duquel découle une série du même nom, constituant une exploration sensible du photographe dans ces rues. Ce projet démarre dans un contexte de transformations urbaines : l'arrivée du tramway et le plan de réorganisation urbaine de la ville sont alors en passe de transformer le paysage de Valenciennes. Le projet nous plonge dans une démarche de documentation de l'environnement urbain. Le photographe entretient une posture de proximité,

« *presque naïve* »³⁶ selon ses termes, documentant son environnement selon une méthode intuitive et organique. Ce processus de prise de vue est traversé d'une dimension empirique³⁷ et se trouve loin de l'idée d'exhaustivité évoquées plus tôt dans cette partie.

Lors d'un entretien que l'auteur m'a accordé, Philippe Bazin revendique une inspiration d'Eugène Atget dans la manière dont il a réalisé ce projet. Tout comme lui, l'auteur a évité le centre-ville de Valenciennes considérant que ces lieux faisaient l'objet de nombreuses représentations, son attention se tourne alors vers des zones moins photographiées, plus discrètes³⁸. Ce choix affirmé symbolise la démarche de Bazin en traduisant un attrait pour des quartiers plus reclus de la ville, espaces sur le point de se transformer sous l'impulsion moderne des grands travaux urbains. Durant l'entretien, je demande si, comme Atget près d'un siècle auparavant, il a réalisé cette série en connaissance de ces futurs changements et dans un empressement de sauvegarder cette ville qui est à l'état de ce qui est avant qu'elle ne devienne « *ça a été* »³⁹. Sa réponse désapprobatrice n'enlève rien à la manière dont sa série *Valenciennes* représente aujourd'hui un document précieux sur une ville en transition. Ce regard rétrospectif lui donne alors le statut d'archive involontaire, entre geste photographique spontané et charge documentaire :

« Mon travail s'inscrit dans cette période de tension, mais sans analyse sociologique explicite à l'époque. C'est un regard que je peux poser aujourd'hui, rétrospectivement. »⁴⁰.

³⁶ « *J'agissais de manière plus intuitive, presque naïve. Mon geste s'inscrivait dans une logique de proximité : marcher, photographier, documenter mon environnement immédiat.* », Malo LE BAYON, Philippe BAZIN, *Entretien avec Philippe Bazin* [Entretien mené dans le cadre de ce mémoire], 08/04/25 (voir Annexe ***).

³⁷ « *Mon approche a été très empirique : j'ai commencé à photographier quartier par quartier, en commençant par celui où je vivais.* » *ibid.*.

³⁸ « *En revanche, je n'ai pas photographié les lieux emblématiques comme la place d'Armes ou l'hôtel de ville, précisément parce que ces images sont omniprésentes dans les représentations officielles de la ville. J'ai préféré documenter les quartiers plus anciens, plus discrets, [...]* », *ibid.*.

³⁹ Dans un chapitre dédié, Barthes exprime son rapport à la photographie et explique le noème de ce médium par l'expression *ça a été*, décrivant ainsi la particularité inhérente à la représentation photographique d'être une trace d'un présent qui n'est plus, indéniable preuve d'une action réelle révolue mais immortalisée. Roland BARTHES, « *Ça a été* » in *La Chambre Claire - Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du Cinéma, Gallimard Seuil, 2021 [1980], p.119-122.

⁴⁰ Malo LE BAYON, Philippe BAZIN, *Entretien avec Philippe Bazin, op cit.*.

Bazin utilise l'esthétique de l'absence pour recentrer l'attention sur la ville mais également pour représenter la réalité d'une ville en transition dont certains quartiers se sont progressivement vidés de leurs habitants. Durant notre discussion il évoque une ville plongée dans une forme d'abandon provoquée par des transformations économiques brutales : la désindustrialisation du territoire Valenciennois a provoqué une crise économique qui a poussé une partie des habitants à quitter la ville.

La façon dont Philippe Bazin a appréhendé la ville fait écho à la démarche d'Atget dans l'observation silencieuse de l'environnement urbain. On peut sentir le regard lent et la démarche piétonne de l'auteur qui parcourt ces rues. Bazin épouse la démarche du flâneur⁴¹ de Charles Baudelaire et Walter Benjamin avec une curiosité sensible qu'on ressent dans les photographies produites. Cependant, si Atget accordait à son travail une organisation méthodique dans ses choix de sujets et une imagerie frontale, composée et presque topographique, Bazin entame une déconstruction du regard documentaire afin d'y insuffler sa sensibilité. Ceci se ressent notamment dans une sélection d'images méticuleuse et un regard assez libre. L'utilisation d'un appareil moyen format lui permet une légèreté dans ses déplacements sans pour autant omettre une construction réfléchie et composée du cadre dans ses photographies. Ce choix technique accompagne cette démarche d'immersion corporelle où l'acte photographique devient une manière de marcher, de voir, de réfléchir.

« Ce travail d'immersion corporelle dans l'espace urbain, conjugué à une distance physique induite par l'appareil, m'a permis de construire une relation particulière à l'image, à la fois immergée et distanciée. »⁴²

La distance que l'auteur évoque ici est permise par l'utilisation d'un appareil à visée dite poitrine, méthode de prise de vue où l'opérateur ne voit pas directement la portion de réel qu'il capture, ce détachement du regard permet alors à l'auteur

⁴¹ Née de la plume de Charles Baudelaire dans *Le Peintre de la vie moderne* en 1863, la figure du flâneur est ensuite reprise par Walter Benjamin dans *Paris, capitale du XIXe siècle : Le livre des passages* (1982). Le flâneur se fait alors personnage résistant passivement au rythme productif de la ville moderne. Par une marche lente, il a inspiré les situationnistes dans leurs explorations urbaines. Il se fait observateur discret des aires urbaines qu'il traverse avec une lecture sensible de la ville.

⁴² Malo LE BAYON, Philippe BAZIN, *Entretien avec Philippe Bazin*, op cit..

d'appréhender complètement différemment les scènes qu'il photographie.⁴³ Cette mise à distance de l'image photographiée participe à la volonté de l'auteur de développer une « *attitude documentaire critique* »⁴⁴ dans ses travaux. Bazin développe ce terme dans son ouvrage *Pour une photographie documentaire critique*, et le définit comme tel :

« *Le documentaire critique, par ses processus d'interrogation, ne cherche pas à fournir telle ou telle réponse, [...] il est au contraire une prospective vers une « actualité » qui n'est pas visible sous le continuum des informations médiatiques.* »⁴⁵

Ainsi, le photographe se place en témoin silencieux d'une ville aux rues vides⁴⁶, aux espaces publics en transition vers une modernité inconnue. L'absence de figure humaine n'est jamais chez Bazin une fin en soi, elle fonctionne comme un dispositif d'ouverture, laissant la place au spectateur de s'y projeter. En déchargeant de pistes narratives les scènes qu'il photographie, l'auteur permet au spectateur de créer sa propre narration, d'y insuffler son imaginaire et sa réflexion personnelle⁴⁷. L'absence de figure humaine ne signifie pas l'absence de narration pour autant mais elle atténue celle-ci, laissant libre cours au spectateur de produire sa propre narration ou d'apprécier celle qui naît de l'espace représenté⁴⁸. Il développera ainsi ce principe dans d'autres travaux comme son projet *Le Milieu de Nulle Part* dont les

⁴³ « *Cet appareil, avec sa visée à la taille, permet de regarder l'image sans être directement en train de viser le réel. Cela change le rapport au monde, et j'ai toujours été sensible à cette position. Et ce qui est intéressant, avec l'Hasselblad, c'est que ce qui est à gauche et à droite et réciproquement. Et donc déjà, on est dans une image. [...] Ce travail d'immersion corporelle dans l'espace urbain, conjugué à une distance physique induite par l'appareil, m'a permis de construire une relation particulière à l'image, à la fois immergée et distancée.* », *ibid.*.

⁴⁴ Philippe BAZIN, *Pour une photographie documentaire critique*, Ivry-sur-Seine, Creaphis Editions, Poche, 2017.

⁴⁵ *ibid.*, p.41.

⁴⁶ « *La rue s'est vidée progressivement, et les métiers de rue ont disparu. À l'instar d'Atget qui photographiait un monde en train de disparaître, je documentais un espace déjà vidé de ses usages sociaux.* », Malo LE BAYON, Philippe BAZIN, *Entretien avec Philippe Bazin, op cit.*.

⁴⁷ Bazin à propos de sa série photographique sur le camp de Pikpa : « *J'ai souhaité rendre compte de cette humanité active, sans pour autant en imposer une lecture univoque. Le spectateur peut ainsi s'y projeter, interpréter, imaginer.* », *ibid.*.

⁴⁸ « *Il ne s'agit pas simplement de documenter, mais d'ouvrir un champ de possibles. Une image peut être très construite, très rigoureuse dans sa forme, tout en laissant une ouverture. C'est précisément ce que j'ai cherché à faire dans Le Milieu de nulle part.* » Malo LE BAYON, Philippe BAZIN, *Entretien avec Philippe Bazin, op cit.*.

photographies ne sont pas saturées de narration mais chargées de silence. Elles créent ainsi une forme de documentaire non-autoritaire, ouverte sur le spectateur et invitant à la lecture active des images, à la réflexion du spectateur. Malgré que *Valenciennes* ait été réalisée avant la réflexion de l'auteur sur le documentaire critique, elle en porte les prémices et chacune de ses vues nous offre l'occasion de découvrir un autre aspect de la ville décrite par le photographe.

« [...] la structure même des images n'appelle pas de hors-champ poétique mais d'autres images. Ainsi est-on conduit à construire, en tant que spectateur, des systèmes d'analyse et d'explications au regard de ces vides entre les images. Les spectateurs ne sont pas alors confortés dans leurs croyances, ni dans leurs habitudes contemplatives, ni dans les acquis culturels hérités des générations passées. Ils sont plutôt invités à une démarche prospective et heuristique. »⁴⁹

Dans les travaux d'Atget, Basilico et Bazin, l'absence de figure humaine constitue un outil d'observation visuelle permettant une lecture formelle de la ville. En rendant visible sa structure, son agencement ou ses transformations elle participe à une neutralité du regard. Ainsi, le sujet du travail est la ville dans sa dimension physique afin d'en établir un constat.

Si cet outil est un moyen de révéler la ville chez ces photographes, l'absence devient chez d'autres auteurs un levier pour déplacer le regard, une invitation à appréhender différemment l'urbain. Cet effacement n'est plus seulement un outil d'observation photographique mais un geste critique, une manière de déconstruire le regard pour révéler les tensions propres à l'environnement urbain. En effaçant l'usager de la ville, ils questionnent les espaces quant à leurs usages, leur mémoires et leur habitat. C'est dans cette logique que s'inscrivent les travaux suivants, en jouant des codes visuels pour renouveler notre rapport à la ville.

⁴⁹ Philippe BAZIN, *Pour une photographie documentaire critique, op cit.*, p.231.

B. Renouveler le regard sur l'urbain

1. Bettina Lockemann - Questionner l'urbain et ses usages

Dans sa série *Fringes of Utopia*, Bettina Lockemann livre une expérience photographique des villes de Los Angeles, Las Vegas et San Diego en s'intéressant aux zones urbaines de transition. Ces espaces représentent des connexions entre deux centres d'activité, ainsi on remarque que ces images ont été réalisées aux abords de routes et parfois depuis la route elle-même. Ces lieux apparaissent alors comme déconnectés du caractère vivant de la ville et nous pouvons avoir une sensation de dépersonnalisation face à ces images. Dénués d'usagers et dotés d'une architecture bétonnée hostile, ces espaces ne sont pas pensés pour l'individu mais plutôt comme des espaces de transitions, des zones grises de la ville purement utilitaires. Cette conception de l'espace contraste avec la densité des centres-villes européens qui se veulent accessibles au piéton. Dans cette partie du territoire californien, la plupart des déplacements se font en véhicule motorisé⁵⁰, ainsi la vision de ces espaces est dominée par une vision véhiculaire, depuis la route et avec une certaine vitesse. Ce point de vue diffère de celui du piéton, du flâneur qui éprouve ces espaces par son regard et sa marche. Cette différence est importante dans la démarche de l'auteure qui considère que cette expérience de piéton est universelle et traduit aux mieux son ressenti à la prise de vue⁵¹. Plus qu'une manière d'éprouver son environnement, Lockemann fait l'expérience de ces lieux par la marche pour explorer une forme d'urbanisme du point de vue de l'humain. Ces masses écrasantes de béton deviennent alors des espaces presque hostiles à l'être humain tant la voiture est le moyen de transport le plus utilisé dans

⁵⁰ « *J'avais l'idée au départ, de photographier l'espace public inexistant dans les villes américaines, car comme nous le savons, les gens conduisent dans toute la ville et ne marchent pas vraiment* » (« I had the idea before, to photograph the not existing public space in American cities, because as we know, people drive everywhere and they don't really walk. »). Malo LE BAYON, Bettina LOCKEMANN, *Entretien avec Bettina Lockemann* [Entretien mené dans le cadre de ce mémoire], 01/04/25 (voir Annexe ***). Traduction libre de l'anglais.

⁵¹ « *En général, je me déplace à pied car lorsque je marche, j'ai vraiment l'occasion de voir dans le détail. Du coup, je me fais une idée de la manière dont l'espace se ressent et cela m'amène à d'autres réflexions [...] comment je fais l'expérience du lieu, j'essaie de mettre ça dans mes images.* » (« Usually I walk because when I walk, I really have the opportunity to see in detail. So, and I also get an idea of like how the space feels and also about other ideas [...] how I experienced the place, I tried to put that into my pictures. ») *ibid.*. Traduction libre de l'anglais.



Figure 18 : LOCKEMANN Bettina, Image extraite de la série *Fringes of Utopia*, *Observations on West Coast Urbanism*, 2001-2002. Technique : Epreuve au gélatino-bromure d'argent réalisé à partir d'un négatif 24x36mm.

ces villes. Parce que la majorité des habitants traversent ces lieux en voitures, ceux-ci perdent leur caractère social et nous touchons ici à une composante essentielle de cette série. Dans ces images on ne voit personne et cette absence est provoquée par trois facteurs. Premièrement lors de l'entretien semi-directif mené avec l'artiste, j'apprends que la raison originale pour laquelle nous ne voyons que peu d'humains dans ses plusieurs travaux photographiques est surtout parce que l'auteur considère que les visages attirent le regard du spectateur et dévient la lecture d'une photographie⁵². Il y a là une question de composition et une volonté de laisser place entière au sujet urbain comme nous avons pu le voir précédemment dans cet écrit. Mais il est une raison plus subtile et propre à la série photographique *Fringes of Utopia*. D'une part l'artiste décrit le contexte historique dans lequel elle a

⁵² « Lorsque vous avez des personnes dans la rue, quand vous regardez des photographies, vous allez remarquer les personnes en premier. Puis, vous découvrirez l'environnement architectural et sa structure dans un second temps. D'ailleurs si vous avez des personnes, vous aurez tendance à scruter leurs visages ou ce qu'ils font, à observer la manière dont ils bougent, ce qu'ils portent comme vêtements et ainsi de suite. » (« As soon as you have people on the street, then when you look at the photographs, you start to look at the people first. And then you would discover the architectural and structural environment later. And also if you have people, then you start to study their faces or like what they are doing, how they move, what they're wearing and so on. ») *ibid.*. Traduction libre de l'anglais.

réalisé sa prise de vue. Ce travail fût produit entre décembre 2001 et janvier 2002 dans un contexte de peur à la suite des attentats du 11 septembre 2001 à New-York. Ces événements ont fortement impacté le domaine du tourisme et la venue de visiteurs s'est faite très rare et de nombreux travailleurs de ce domaine furent licenciés faute d'activité⁵³. Cette double absence a renforcé la vacuité des rues photographiées par Lockemann et a permis de renforcer son propos. La dernière raison pour laquelle nous ne croisons aucune figure humaine dans ce travail se justifie par la simple explication que ces lieux ne sont pas habituellement des espaces de passage de piétons. En effet, l'auteur explique que ces zones ne représentent pas des espaces sociaux car la voiture individualise chaque habitant qui investit alors son propre espace individuel⁵⁴.

La série questionne alors la nature de ces espaces. L'absence d'êtres humains dans les images interpelle et pousse à se demander si ces lieux sont bel et bien pensés pour et par des humains. En effet, en traversant ces espaces de transition à pied plutôt qu'en voiture, Lockemann nous donne à voir un autre aspect de ces villes dont nous, européens, avons une autre imagerie véhiculée par le cinéma ou les documentaires. En confrontant sa vision européenne à ces paysages urbains étasuniens, l'artiste questionne alors autant l'utilisation de ces espaces que leur forme. Ce double décalage du regard nous met face à des villes qui revêtent ainsi un nouveau visage. L'auteur se concentre ainsi sur des zones interstitielles, à l'écart du centre-ville, des lieux en suspension car seulement traversés par les rares touristes qui les parcourent. Elle nous donne à voir un ensemble urbain grandement composé de béton dont chaque parcelle est cloisonnée. Être face à ces images nous offre un sentiment de solitude : en tant qu'être humain nous questionnons notre présence sur les lieux. Nous voyons à travers ses yeux grâce à une vision subjective piétonne soulignée par l'utilisation d'un appareil 24x36mm augmentant alors l'immersion dans les scènes photographiées. Si ces lieux sont pensés à l'origine pour être

⁵³ « *Alors il n'y avait plus personne dans ces lieux. Personne n'y travaillait. Donc personne ne marchait de sa voiture à son lieu de travail car c'est un quartier touristique. Et comme il n'y avait pas de touristes, alors personne ne travaillait dans ces lieux.* » (« So there was nobody there anymore. There were no people working. So nobody walked from their car to workplace because it's all a tourist thing. And when there are no tourists, there are no people working there. ») *ibid.*. Traduction libre de l'anglais.

⁵⁴ « *Du coup, les gens sont individualisés en conduisant dans leurs propre espace* » (« So people are just individualized by driving in their own space ») *ibid.*. Traduction libre de l'anglais.

traversés en voiture, le regard arpentant de Lockemann dénote de cette logique et nous s'inscrit dans une vision se rapprochant de celle du flâneur de Walter Benjamin⁵⁵ dont le regard lent et attentif révèle la ville. Les lieux traversés sont purement fonctionnels : ils ne servent qu'à être traversés sans pour autant être habités, la structure même de la ville pousse à décourager la présence humaine. Lockemann souligne cette dimension sur la description de son site web en citant le livre *City of Quartz*⁵⁶ de Mike Davis dans lequel ce dernier décrit Los Angeles comme un laboratoire urbain et tend à démontrer la violence de la conception urbanistique de la ville par la privatisation des espaces privés et par la ségrégation urbaine de certains quartiers.

Ainsi, l'absence d'humains nous rend compte à quel point ces espaces sont dépersonnalisés et contribuent à une forme de déshumanisation de l'urbain. Ces paysages construits sont déserts et peuplés seulement de véhicules. En concentrant son attention sur ces espaces en marge des villes, traversés mais rarement investis, Lockemann émet une critique de cet urbanisme moderne où la fonctionnalité d'un lieu prime sur sa fonction sociale. Elle exploite l'absence d'humains - accentuée par la période particulière - pour illustrer son propos et donner une image nouvelle de ces villes. Cet effacement de l'être humain nous permet alors de redécouvrir la structure architecture et urbaine de ces zones en se trouvant face à face avec la ville.

2. Thomas Struth - Renouer avec la mémoire d'un lieu

À première vue, les photographies de la série *Unconscious Places* de Thomas Struth peuvent surprendre par leur apparente banalité. Ce sont des images de rues, de bâtiments, d'axes urbains, vidés de toute présence humaine, désertés par leurs habitants. Les photographies de cette séries semblent alors paradoxales : des lieux conçus pour et par l'humain, normalement habités et utilisés mais dont ce dernier,

⁵⁵ Walter BENJAMIN, *Paris capitale du XIXe siècle - Le livre des passages*. Éditions du Cerf, Passages, 2021 [1982], traduit de l'allemand par Jean Lacoste.

⁵⁶ Mike DAVIS, *City of Quartz: Los Angeles, capitale du futur* (« City of Quartz : Excavating the future in Los Angeles ») La Découverte, Poche / Sciences Humaines et Sociales, 2006 [1990], traduit de l'anglais par Michel Darteville.

premier concerné est absent. Aucune figure humaine n'habite ces photographies et pourtant, plusieurs traces témoignent de sa présence : voitures garées, déchets au sol, indices d'usage sur les murs ou les trottoirs. Ce choix de l'absence n'est pas un procédé esthétique vide de sens mais au contraire il est au coeur de la démarche de l'auteur. Thomas Struth renonce à la présence humaine et ainsi à toute narration immédiate. Aucune silhouette ne distrait l'œil, aucun visage n'oriente le regard, nous nous retrouvons alors confrontés à la ville, ses rues, son architecture, rien d'autre. L'effet esthétique nous invite à regarder la ville d'un nouvel angle, à renouveler notre vision de ce qui est alors habituellement relégué au second plan. L'auteur nous invite à regarder différemment ce que nous pensons connaître, au delà de nos habitudes visuelles.



Figure 19 : STRUTH Thomas, *Dey Street, Financial District, New-York*, 1978. Image extraite de la série *Unconscious Places*, 1970-2010.

Cette stratégie visuelle rejoint la distinction entre le *voir* et le *regarder*. Si notre regard, saturé d'informations visuelles lorsqu'il est plongé dans la ville, a pris le réflexe de mettre au second plan l'environnement urbain (architecture, urbanisme), il

ne fait que le voir, le percevoir inconsciemment. Struth nous propose avec cette série de rediriger notre regard vers la ville au sens physique du terme, de prendre un recul pour observer autrement ce qu'on pensions savoir d'elle et par la même occasion la redécouvrir. L'absence revêt alors ici le rôle d'un levier d'éveil, une activation silencieuse : celle d'une mémoire collective de la ville, d'un regard critique sur notre environnement immédiat. Le titre de la série, *Unconscious Places*, révèle cette dimension primordiale du projet. Pour Struth, ces lieux sont inconscients car sortis de nos pensées sur la ville : s'il font partie de notre quotidien, de notre imaginaire collectif, nous avons cessé de les regarder. En mettant dans une même série des vues issues de différentes villes, l'auteur émet une critique de la modernisation globalisante des aires urbaines du monde. Ce dispositif permet une lecture comparée de ces différentes villes et met en tension les spécificités locales architecturales et la standardisation grandissante de celles-ci. Si l'auteur a méticuleusement choisi ses points de vues pour qu'ils soient représentatifs des métropoles qu'il a parcouru, il nous montre en les regroupant, des lieux qui deviennent autant uniques qu'interchangeables, qui portent autant leurs différences que leur standardisation. D'autant plus que l'artiste choisit consciemment d'éviter - à la manière d'Atget ou Bazin - les vues canoniques normalement attendues de ces métropoles, il opère alors un pas de côté pour représenter l'essence architecturale emblématique de ces villes en les présentant d'un nouveau regard.

Struth entend donc par ce travail cristalliser les villes qu'il parcourt en choisissant précisément les éléments représentatifs d'une métropole :

« Dans chaque ville, il y a des rues, immeubles et situations architectoniques que l'on pourrait qualifier de points de cristallisation, dans le rayonnement desquels un phénomène culturel se révèle avec la même densité que dans le foyer d'une lentille. »⁵⁷

Ces lieux inconscients sont pourtant encore présents dans notre quotidien mais désactivés par habitude visuelle. Toute la démarche de l'auteur consiste alors à les photographier avec une précision chirurgicale et une sobriété caractéristique de

⁵⁷ « Thomas Struth: Architektur », in Ute ESKILDSEN et Ulrich BORSDOF (sous la direction), *Endlich so wie überall? Bilder und Texte aus dem Ruhrgebiet*, Schriftenreihe der Kulturstiftung Ruhr, n°3, Essen, 1987, p.62, cite in Ludger DERENTHAL, « Appréhender le monde entier : à propos des photographies de Thomas Struth », in Maria MÜLLER (sous la direction), Armin ZWEITE (sous la direction), Fabrice HERGOTT (sous la direction), *Objectivités: La photographie à Düsseldorf*, Munich, Schirmer/Mosel, 2008, p.252.

l'école de Düsseldorf dont est issu le photographe. Cette esthétique rigoureuse et objective se traduit en un regard frontal, une lumière diffuse, un large format ainsi qu'une profondeur de champs maximale. Ces caractéristiques esthétiques, comme nous avons pu le voir plutôt, permettent à l'image de devenir un document total, riche en détails et sans hiérarchie visuelle. Le point de vue adopté par le photographe, presque protocolaire, accentue cet effacement de l'auteur avec des prises de vue souvent prises à hauteur d'homme mais légèrement décentrées. Thomas Struth nous propose un regard distant, posé, presque clinique ce qui provoque une abstraction du regard du photographe lui-même. L'auteur se met à l'écart de l'image laissant la place au lieu lui-même, pour que la ville existe de manière autonome dans l'image, pour qu'elle se raconte par elle-même. Le spectateur se retrouve ainsi face à un vide, un espace disponible et silencieux, comme une scène vacante dans lequel il devient l'unique acteur. Par l'absence d'humains dans ses images, l'auteur nous ouvre un espace où chacun peut projeter son imaginaire, sa culture et appréhender la ville sans élément esthétique ou narratif perturbateur. Une tension traverse néanmoins ce travail car ce vide apparent questionne. Il nous interpelle par le caractère étrange d'une situation inhabituelle (absence complète d'êtres humains), mais dans un même temps pousse à nous interroger sur cette nouvelle vision urbaine. Cette absence devient alors un levier pour le renversement du regard exacerbé par le caractère vernaculaire de ces scènes. Loin de l'idée de d'enlever une qualité intrinsèque à la ville (présence humaine), l'auteur ouvre une invitation destinée au spectateur. En effaçant les habitants de ces rues - et par la même occasion lui-même - Struth laisse entièrement place au regardeur qui, confronté à une imagerie clinique de la ville et à son inconsciente perception de celle-ci, est convié à renouveler son regard sur ces espaces.

3. Michael Wolf - Quand l'humain disparaît sous la ville

Dans son travail *Architecture of Density*, Michael Wolf s'intéresse aux façades de bâtiments dans la ville de Hong-Kong. Par la photographie, l'artiste dépeint une expansion urbaine qui s'est développée très rapidement depuis son arrivée sur les lieux en 1994. Wolf représente les façades d'une manière frontale qui tend vers



Figure 20 : WOLF Michael, *Architecture of Density* #43, 2007.

l'abstraction. Dans ces images, le bâtiment perd son caractère d'objet architectural individualisé, il tisse un ensemble urbain dense et continu. Celui-ci devient alors un motif de répétition, une matrice à la limite de l'abstraction. Nous constatons des images exclusivement composées de motifs géométriques s'étendant en une verticalité vertigineuse.

La densité visuelle de ces images est exacerbée par un cadrage serré qui plonge le regard dans une extrême tension due au fait que ce dernier n'a aucun échappatoire. N'y figurent jamais ni le sol ni le ciel, seulement les bâtiments qui se succèdent suscitant ainsi une sensation d'infinité pour le spectateur. Cette absence de respiration visuelle est également provoquée par le redressement des perspectives de ces bâtis nous amenant ainsi face à une extrême frontalité éreintante pour l'œil. Le spectateur se retrouve alors face à une forme d'hyper-plein qui traduit la densité de peuplement de Hong-Kong. Cette multiplication de formes géométriques crée une approche paradoxale avec d'un côté, une forme de satisfaction visuelle de voir

des motifs se répéter mais de l'autre, l'angoisse provoquée par une image fermée sur elle-même et nous mettant de la plus brute des manières face à la ville. En tant que spectateurs nous sommes privés de repères spatiaux car nous n'observons ni ligne d'horizon, ni autre élément qui permettrait d'appréhender la dimension de ces immeubles. Il est difficile d'appréhender ces photographies par un regard humain car le point de vue et le cadrage choisis sont par essence complètement à l'inverse de la vision (le plus souvent) piétonne et large de ce dernier. On assiste alors à une abstraction de l'opérateur lui-même : la vue de ces images n'invite pas à imaginer la présence physique du photographe sur les lieux.

Les images de *Architecture of Density* ne présentent en elles paradoxalement aucun être humain. Malgré l'idée centrale de représenter son habitat, l'humain y est absent. Il est toutefois suggéré par des indices discrets comme du linge de maison ou des vêtements séchant par un balcon, des climatiseurs et parfois une fenêtre entrouverte. Ces maigres signes de vie renforcent au contraire l'absence totale d'humains dans les images de Wolf. Les habitants sont alors victimes d'un effacement au profit des architectures qui nous sont présentées.

Avec ce processus de densification, Wolf installe une idée paradoxale dans ses images : dans Hong-Kong, l'une des villes les plus densément peuplée du monde, l'humain se soustrait au profit du bâti. Ici l'humain se soustrait à l'architecture, au béton pour symboliser la densité d'une ville qui se construit à la verticale. L'architecture, domine, elle devient personnage de ces photographies. Les bâtiments constituent alors une entité autonome et vivante qui se suffit à elle-même. L'abstraction du bâti architectural ou au moins apparence surréaliste donnée à celui-ci renforce cette forme de monstrification de la ville. La terreur installée par cette frontalité vient également du fait que, malgré un cadrage serré, nous regardons de très loin ces ensembles et nous ne pouvons qu'imaginer le gigantisme de ces bâtiments démesurés dans lesquels l'être humain est perdu. La densité répétitive et étouffante, bien qu'uniquement centrée sur l'architecture, nous parle avant tout de l'être humain et de sa condition dans de telles aires urbaines.

Les façades deviennent, par la répétition de motifs dans les images et entre les images, des espaces interchangeables qui évoquent la notion de non-lieux développée par Marc Augé en 1992 dans son ouvrage éponyme : *Non-lieux : Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Dans ce livre, Augé décrit le concept de non-lieux en opposition au lieu anthropologique et selon 3 critères : absence d'identité, absence de relations sociales et absence de mémoire collective⁵⁸. Les images de Wolf illustrent alors bien ce principe avec des architectures aux façades interchangeables se répétant sans distinction, des bâtiments ne donnant pas l'impression - en tout cas au regard des photographies produites - que les habitants rentrent en relation et, compte tenu de la récente urbanisation d'Hong-Kong, la mémoire collective n'est pas la caractéristique principale de ces lieux. De la même façon que Marc Augé, Michael Wolf porte une vive critique envers une modernisation outrancière de la ville provoquant ainsi des non-lieux, espaces de dépersonnalisation qui effacent l'individu au profit d'une représentation de la masse architecturale symbolisant la masse humaine. L'auteur est conscient de ce que cette hyper présence du bâti implique et comment ce procédé joue sur l'imaginaire du spectateur⁵⁹.

« Ces architectures de la densité, si vous regardez les photographies, elle ont toutes un certain procédé stylistique qui fait que vous ne voyez ni l'horizon, ni le ciel. Vous n'avez aucune idée de la taille de ces bâtiments. Ils pourraient être cinq à vingt fois plus grands, voir cent fois plus grands. J'avais soudainement créer une métaphore des mégalo-poles. Ces monstrueux, immenses immeubles, ces motifs répétitifs. Quand vous les regardiez, vous pouviez remarquer des parties de vêtements, des petites choses sur les fenêtres et vous vous imaginiez ces

⁵⁸ « Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu. » Marc AUGÉ, *Non-lieux : Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, p.100.

⁵⁹ « Vous imaginez ces centaines ou milliers de fenêtres. Et derrière chaque fenêtre, il y a une famille ou un être humain. Comment vivent-ils ? » Michael WOLF, *Hong-Kong dans la jungle de béton : Immeubles froids et vie quotidienne chaleureuse*, 2016, [En ligne], mis en ligne le 10 octobre 2016. URL : https://www.youtube.com/watch?v=odDytLBzTog&list=PLu7RSBLm_9Vze_x6hAZJDOY4ht4OA4K4y&index=4. Consulté le 22/03/2025, traduction libre de l'anglais.

centaines ou milliers de fenêtres. Et derrière chacune d'entre elles, il y a une famille ou un être humain. Comment vivent-ils ? »⁶⁰

La frontière entre espace public et espace privé se retrouve également brouillée⁶¹, renforçant ainsi le caractère monstrueux et déshumanisant de ces gigantesques ensembles.

Si Lockemann, Struth et Wolf utilisent l'absence comme un outil critique de déconstruction de l'image conventionnelle de la ville, certains photographes s'en servent quant à eux pour figer un état transitoire de la ville, un moment de suspension. L'absence humaine n'est alors plus seulement une stratégie de distanciation visuelle mais le symptôme d'un changement, d'une temporalité suspendue. Les travaux des photographes suivants s'inscrivent dans cette démarche : ils témoignent d'une ville en retrait de ses usages. Cette esthétique de suspendue ouvre la ville à une lecture contemplative et consciente de ses propres mutations.

⁶⁰ « *The architecture of density, if you look at the photographs, they all have a certain stylistic device that you do not see the horizon and you do not see the sky. You do not have an idea how big it is. It could be five times as big, or 20 times as big, or 100 times as big. I suddenly had created a metaphor for mega cities. These monstrous, immense buildings, these repeating patterns. When you looked at them, you would see little pieces of clothes and things on the windows and you would imagine these hundreds or thousands of windows. And behind every window, there's a family or a human being. How do they live ?* » *ibid.*. Traduction libre de l'anglais.

⁶¹ Michael WOLF, « Artist's Statement » in *Architecture of Density, Michael Wolf's photography*, Prix Pictet, 2012, [En ligne]. URL : <https://prix.pictet.com/cycles/growth/michael-wolf>. Consulté le 15/04/2025.

C. Raconter un état autre de la ville

1. Michael Schmidt - Capturer la ville meurtrie

Dans son travail *Berlin Nach 45* Michael Schmidt traverse les rues d'un Berlin désolé dans une atmosphère lourde. Réalisée entre 1978 et 1985, cette série photographique dépeint une ville divisée, marquée par la guerre, en processus de reconstruction et traversée par les tensions de la guerre froide. Dans une errance urbaine, il décrit Berlin en parcourant la ville par ses rues. L'absence d'humains est frappante dans ce travail qui revêt une esthétique désolée présentant également des terrains en friche où se trouvaient jadis des bâtiments bombardés lors de la seconde guerre mondiale.

On assiste alors à une double absence face à ces étendues vacantes entourées de façades découpées, mises à nues qui révèlent la présence passé d'un immeuble. Dans *Berlin Nach 45*, on remarque les vides au sol provoqués par l'absence d'humain dans les rues et qu'on peut retrouver sur les terrains vagues autrefois occupés par des bâtiments. On constate également des espaces vacants verticaux incarnés par ces façades à nues. Par l'enchaînement silencieux de celles-ci, la ville revient à l'état de forme géométrique qui tend vers une certaine abstraction. Le photographe parcourt les rues inhabitées en révélant ces espaces vacants, incarnation des pertes humaines dues au conflit récent. Il explore ainsi la manière dont la guerre est encore présente dans la mémoire collective et les répercussions physiques de ce passé. Dans la construction de cette série photographique, on peut observer sur plusieurs images qu'un même lieu est photographié plusieurs fois. Ce détail n'est pas laissé au hasard : le choix de Michael Schmidt de se concentrer sur une zone restreinte n'est pas anodin. En réalisant des prises de vue autour de Friedrichstadt, quartier lourdement touché par les bombardements, il met en évidence les cicatrices laissées par la guerre et la division de la ville. Cette approche traduit tout l'isolement et l'atmosphère de Berlin-Ouest à cette époque, présentant ainsi une métaphore visuelle de la situation politique et sociale de la ville. *Berlin Nach 45* ne cherche pas à représenter Berlin dans son ensemble mais plutôt à

explorer en profondeur une zone spécifique, chargée d'histoire et de symboles. Ce choix affirmé renforce la portée critique et introspective du travail de l'auteur.

Les images traduisent un point de vue subjectif, une lenteur dans ses déplacements évoquant une forme de mélancolie et de solitude dans le regard subjectif du photographe. Sa présence contraste avec le silence et le calme des scènes capturées.

« L'aspect incroyable de ces photographies est que l'emploi de cette tactique de d'épitaphe ou de ce monologue subjectif se perd presque derrière des espaces vides, bien que les pieds soient fermement fixés dans le sol au premier plan comme pour révéler la présence de l'auteur comme non-officielle ou impartiale si elle est au travail. C'est l'autoportrait dans la citadelle des spectres. »⁶²



Figure 21 : SCHMIDT Michael, image extraite du travail *Berlin Nach 45*, 1980. Technique : Epreuve au gélatino-bromure d'argent. Format : 23.4 x 29.2cm.

⁶² « *The incredible aspect of these photographs is that its employment of this tactic of subjective epitaph or monologue is almost lost behind the curtain of the empty space, though the feet are lodged firmly in the foreground as if to declare the author's presence as unofficial or impartial if at work. It is the self-portrait in the citadel of the spectral* » Brad FEUERHELM, « *Loops and Voids : A Perspective on Michael Schmidt's Berlin Nach 1945* » in *AMERICAN SUBURB X*, 2018, [En ligne], mis en ligne le 10 avril 2018. URL : <https://americansuburbx.com/2018/04/loops-voids-perspective-michael-schmidts-berlin-nach-1945.html>. Consulté le 17 février 2025, traduction libre de l'anglais.



Figure 22 : SCHMIDT Michael, image extraite du travail *Berlin Nach 45*, 1980. Technique : Epreuve au gélatino-bromure d'argent. Format : 23.4 x 29.2cm.

Schmidt nous montre ici tout le traumatisme d'une société allemande et d'une ville en reconstruction, dévisagée par la destruction. L'absence humaine et architecturale traduisent alors un climat de tension, une situation géopolitique impactée par la guerre froide. Cette société en suspend est représentée seulement de nuances d'un gris assourdissant propre à Michael Schmidt qu'il décrit lui même comme une couleur par l'expression « *Grau als Farbe* »⁶³. L'artiste voit en cette couleur une manière d'appréhender avec nuance les sujets de ses travaux comme il l'explique au début du livre dédié à son projet *Irgendwo* où il évoque son « *Grauwelt* » (« monde gris ») :

« C'était une volonté délibérée d'immerger davantage les images dans un gris massif afin d'en éliminer totalement le noir et blanc. Pour moi, le gris est la couleur de la différenciation, aussi bizarre que ça puisse paraître. Le noir et le blanc sont deux repères fixes, à droite et à gauche.

⁶³ Michael SCHMIDT, Kathrin RHOMBERG, modération de Chris DERCON, *Künstlergespräch — Michael Schmidt, "Grau als Farbe"* (« Interview d'artiste - Michael Schmidt , « Le gris comme couleur » »), [Conférence à la Haus der Kunst], 2010, [En ligne], mis en ligne le 11 février 2012. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=dOKsK2eF9Zs>. Consulté le 18/05/2025.

Et je me suis dit que le monde n'était pas défini de façon aussi nette, qu'il offrait beaucoup de nuances. »⁶⁴

Couplées à l'absence d'habitants, ces écrasantes nuances de gris mettent en place une atmosphère qui traduit toute la tension et la pesanteur qui traverse Berlin dans ces années 1980. Un brouillard monotone qui envahit les rues et représente une mémoire collective en suspend. L'utilisation du gris renforce l'atmosphère d'indétermination, reflétant une ville en quête de sens et d'identité.

L'absence d'humain agit ici comme une métaphore visuelle de la mémoire collective encore bien présente. Si les photographies de ce travail sont vides de personnes, elle ne sont pas pour autant neutres. Elles portent en elles les conséquences du passé : l'organisation de l'espace, la forme des bâtiments, la matière des surfaces nous livrent une histoire que l'absence d'humain révèle. Ce choix esthétique n'est pas pris au hasard : loin de signifier une neutralité du regard - comme nous avons pu le voir dans d'autres travaux - ou même un effacement du réel, ce parti pris ouvre un regard sur une ville dans un état transitoire. Cet entre-deux se retrouve dans les interstices des bâtiments, dans les espaces vacants que l'auteur photographie. Michael Schmidt nous confronte alors à une vision de l'histoire par la trace et donne à voir dans ces absences une histoire encore bien présente dans les mémoires.

⁶⁴ Dietmar ELGER, Michael SCHMIDT, *Irgendwo*, [Interview de l'artiste], Snoeck, 2005.

2. Stephen Shore - Raconter le banal par l'errance

Dans les années 1970, Stephen Shore réalise de multiples voyages à travers les Etats-Unis en photographiant le paysage culturel et social américain. Parcourant le pays d'Est en Ouest, Shore capture la vie dans les petites et moyennes villes par des images silencieuses et colorées. Durant ces années il bénéficie de plusieurs subventions telles que le *National Endowment for the Arts* (1974) et le *Guggenheim Fellowship* (1975)⁶⁵. Pionnier de la photographie couleur, il est avec William Eggleston l'une des figures qui légitime - par ce travail - le médium photographique en couleur dans le champ artistique, notamment par sa participation à l'exposition *New Topographics* à la George Eastman House en 1975. Durant sa jeunesse, l'auteur part à la rencontre de son pays, originaire de New-York, c'est la première fois que le jeune auteur s'aventure aussi loin de sa métropole natale⁶⁶. De ce périple naîtra une série photographique au point de vue subjectif et affirmé, réalisée au flash et à l'aide d'un appareil 24x36mm : *American Surfaces* (1972-1973). C'est lors d'un second voyage (1973-1978) que l'auteur produit les images de *Uncommon Places*, travail plus réfléchi et analytique réalisé à la chambre photographique 8x10.

En parcourant ces différents états, Shore dresse un portrait sensible et curieux d'une culture étasunienne et de ses villes en marge des grandes métropoles. L'utilisation de la couleur lui permet d'ajouter une certaine tendresse au regard qu'il porte sur ce pays pourtant cadré par la rigueur formelle de ses images. Il y a chez Shore un attachement conceptuel au protocole comme le décrit le journaliste Jacqui Palumbo dans *Artsy* par cette phrase :

« A ses débuts, Shore était associé aux artistes conceptuels, essayant des approches protocolaires de la photographie, qui s'appuient sur des règles auto-attribuées plutôt que sur la tradition artistique. Il a été largement influencé par les typologies visuelles d'Ed Ruscha, comme

⁶⁵ Stephen Shore, [En ligne], mis à jour en ligne le 19 mai 2025. URL : https://en.wikipedia.org/wiki/Stephen_Shore. Consulté le 22/05/2025.

⁶⁶ Edward CLAY, *Stephen Shore: lieux peu communs*, 2012, [En ligne], mis en ligne le 12 décembre 2018, URL : <https://independent-photo.com/fr/news/stephen-shore-uncommon-places/>. Consulté le 22/05/2025.



Figure 23 : SHORE Stephen, *Main Street, Weed, California, July 21, 1973*, image extraite du livre *Uncommon Places*, New-York, Aperture, 1982.

Every Building on Sunset Strip (1966), autant que par les répétitions quadrillées de bâtiments industriels de Hilla et Bernd Becher. »⁶⁷

Et nous pouvons sentir cette manière méthodique d'arpenter les villes qu'il traverse dans ses photographies. Celles-ci sont composées, silencieuses et statiques. Cette dernière qualité est la conséquence d'un travail rigoureux réalisé à la chambre et dont le maniement ralenti le regard, la marche, la prise de vue. On sent alors dans l'errance photographique de Stephen Shore toute la maîtrise technique qu'il a de ses images pour neutraliser le regard et insuffler une certaine sobriété en elles. Quand bien même ces photographies voient leurs perspectives redressées, leurs

⁶⁷ « In Shore's early years, he was associated with conceptual artists, trying systemic approaches to photography that relied on sets of self-assigned rules rather than artistic tradition. He was greatly influenced by Ed Ruscha's visual typologies, like *Every Building on Sunset Strip* (1966), as well as the minimal, gridded repetitions of industrial buildings by Hilla and Bernd Becher. » Jacqui PALUMBO, *Stephen Shore's Unorthodox Photography Teaches Us to Celebrate the Everyday*, Artsy, 2020, [En ligne], 07 février 2020. URL : <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-stephen-shores-unorthodox-photography-teaches-celebrate-everyday>. Consulté le 22/05/2025.

tonalités restituées et leur cadrage travaillé, les images de Shore restent sensibles et cette mise en tension - entre l'attitude photographique rigoureuse et le choix tendre des scènes photographiées - rend ce travail attachant. Le contraste entre la rigueur documentaire dont fait preuve l'auteur et l'atmosphère mélancolique qui se dégage des images constitue un travail aux allures anthropologiques⁶⁸ tout en gardant sa dimension artistique expressive.

Nous sentons le processus de déambulation dans l'espace de l'auteur - impression encore une fois provoquée par l'accès uniquement aux espaces piétons (parkings, trottoirs) - mais cette rigidité formelle produit une légère distance avec le sujet. Le banal des scènes capturées couplé à une lumière de fin de journée présente dans la plupart des images nous plongent dans un état de solastalgie⁶⁹.

Cette perception est renforcée par l'atmosphère ambiguë qui se dégage des images de *Uncommon Places*. L'absence ou quasi-absence d'habitants dans ces lieux interpelle : ces photographies sont dépeuplées dans la majorité du travail, parfois quelques silhouettes fuyantes troublent cette quiétude sans pour autant devenir le sujet principal des images. Cet effacement de la figure humaine laisse la place au spectateur d'apprécier le vernaculaire, le banal des vues réalisées. Comme nous avons pu voir précédemment dans l'écrit, cette stratégie esthétique peut s'avérer pertinente lorsqu'il s'agit d'interroger l'ordinaire, l'anti-spectaculaire et ainsi maintenir l'attention du regardeur sur les lieux eux-mêmes, en évitant de la détourner par une présence humaine trop marquée.

Ainsi, Shore représente dans ses images des lieux très communs comme des parkings, motels, panneaux publicitaires qui représentent la culture automobile américaine, personnage de premier plan dans cette série photographique. Dans ces zones familières, on commence à percevoir une forme de standardisation des villes par leurs motifs de consommation comme le relève Muriel Denet dans son article

⁶⁸ *ibid.*.

⁶⁹ Concept développé par le philosophe australien Glenn ALBRECHT, la solastalgie est une forme de souffrance psychologique provoquée par la conscience des transformations permanentes de son environnement qu'elles soient présentes ou futures. C'est une forme de nostalgie du présent.

Paysage biographique. Photographies 1968-1993, Stephen Shore par ces mots très critiques :

« La vi(II)e américaine n'est que surface. Derrière laquelle il n'y a décidément rien. Que des choses, interchangeableables, monnayables, identiques du Michigan à la Californie. Et la part autobiographique de cette traversée des apparences n'y change rien, avec ses chambres de motels anonymes, ses hamburgers entamés, et les portraits, indifférents et inexpressifs. »⁷⁰



Figure 24 : SHORE Stephen, *Second Street, Ashland, Wisconsin, July 9, 1973*, image extraite du livre *Uncommon Places*, New-York, Aperture, 1982.

En effaçant les habitants, Shore souligne la manière dont ces villes se ressemblent et la manière dont ces paysages urbains semblables évoluent. En effet, la plupart des villes que l'auteur visite sont en perte de vitesse économique et subissent un exode rural au profit des grandes agglomérations voisines.

⁷⁰ Muriel DENET, *Paysage biographique. Photographies 1968-1993, Stephen Shore*, Paris Art, 2012, [En ligne] 12 janvier 2008, <https://www.paris-art.com/paysage-biographique-photographies-1968-1993-stephen-shore/>. Consulté le 23/05/2025.

Représenter l'absence chez Stephen Shore c'est alors également représenter la ville entre deux états, c'est le symptôme visuel d'un territoire où l'activité se déporte petit à petit ailleurs. Ce qui laisse de plus en plus de centres-villes dépossédés de leurs habitants, suspendus dans le temps et en attente. C'est cette poésie, cette « *tender cruelty* »⁷¹ et cette rigueur photographique qui cohabitent dans son ouvrage *Uncommon Places* publié en 1982⁷². C'est une lumière de fin d'après-midi, annonçant le départ vers une autre étape et le vide silencieux de ces rues à la banalité nostalgique. Le titre (« Lieux peu communs ») nous invite alors à une double lecture de ces lieux.

⁷¹ « Lincoln Kirstein identified this paradox of seeming opposites when he described Walker Evans's work as 'tender cruelty'. This oscillation between engagement and estrangement [...] » (« Lincoln Kirstein a identifié ce paradoxe des opposés apparents lorsqu'il a décrit le travail de Walker Evans comme une « cruauté tendre ». Cette oscillation entre l'engagement et l'éloignement [...] ») Lincoln KIRSTEIN cite in. [Auteur inconnu], *Cruel and Tender*, in Tate Gallery, 2002, [En ligne], mis en ligne le 1 septembre 2002. URL : <https://www.tate.org.uk/press/press-releases/cruel-and-tender>. Consulté le 29/05/2025. Traduction libre de l'anglais.

⁷² Stephen SHORE, *Uncommon Places*, New-York, Aperture, 1982.

III. Pratique Pratique de Mémoire

A. Les dispositifs de l'empêchement

1. *Origines d'un projet*

Au cours de ces deux premières parties, nous avons pu observer la manière dont les photographes effacent l'humain de leurs travaux photographiques sur l'urbain. Nous avons pu comprendre que cette démarche était mise en œuvre pour provoquer une réflexion auprès du spectateur sur son propre environnement urbain parfois en documentant sensiblement les aires urbaines, parfois en invitant à porter un regard nouveau sur l'environnement et même pour convoquer une autre dimension de la ville. Durant ce mémoire, nous avons apporté certaines réponses et des pistes de réflexion à la problématique suivante : *Comment les photographes documentaires utilisent-ils l'absence de figure humaine dans leurs représentations de la ville pour ouvrir un espace critique sur celle-ci ?* Ce questionnement qui a sous-tendu cet écrit théorique présentait néanmoins un défaut dans son approche qu'il me semblait primordial de développer.

Nous n'avons en effet que peu évoqué la question des politiques urbaines menées par les villes. Bien que nous ayons axé notre lecture de ces absences de figures humaines à travers l'analyse et l'étude de travaux photographiques documentaires, la perception de la ville semble incontournable à étudier. Nous avons pu retrouver cet aspect politique dans le travail *Berlin Nach 1945* de Michael Schmidt⁷³ dans sa façon d'exacerber l'absence de la population berlinoise pour illustrer la tension géopolitique et le passé encore présent dans les mémoires, régnants dans la ville au moment où il réalisait ce projet en 1980. La politique, peu importe son échelle d'influence, a très souvent servi de force motrice de création artistique dans l'histoire de l'art et en particulier dans le cadre de la représentation des villes. Si ces dernières font l'objet d'une concentration d'enjeux sociaux, culturels et historiques, les questionnements urbains sont d'une importance éminemment politique. Nous avons pu le constater par nos réactions faces aux photographies de rues vidées par

⁷³ cf : partie sur Schmidt préciser la page et le titre

le confinement national provoqué par la pandémie de Covid-19 en 2020. Mais ces enjeux politiques sous-tendent également tous les travaux que nous avons pu voir, que ce soit par l'étude de l'agencement urbain chez Lockemman, Basilico ou Wolff, ou encore par les politiques de réaménagements de la ville chez Atget et Bazin. Ce dernier a réalisé un travail intitulé *Dans Paris* qui aurait pu faire partie du corpus de ce mémoire. Dans ce projet, Bazin choisit de dénoncer le processus d'invisibilisation des personnes sans-abris au sein de la ville de Paris et dans ses quartiers nord/nord-est. On peut retrouver toute l'implication de ces pouvoirs publics dans leur politique d'invisibilisation dans un texte remarquable de Denis Lemasson et Armelle Jayet accompagnant ces photographies⁷⁴. La question est également abordée au cours de mon entretien avec Bettina Lockemann lorsqu'elle mentionne *City of Quartz* de Mike Davis, ouvrage dénonçant notamment la politique de surveillance mise en place par la ville pour brouiller les frontières entre espaces public et privé. L'auteur décrit ainsi la manière dont chaque quartier est pensé pour éloigner les comportements jugés marginaux ou illégaux comme la mise en place de balcons pour accentuer la surveillance de la rue par le voisinage par exemple⁷⁵. Ces deux travaux m'ont alors questionné sur la capacité des villes à exclure ses propres usagers par son architecture, son agencement et son mobilier urbain.

Lorsque j'ai commencé à imaginer cette partie pratique de mémoire, s'est donc rapidement imposée la volonté d'exploiter l'idée d'absence d'humains à revers. Si les photographes renoncent à l'humain dans leurs images - ce que nous avons pu observer dans les précédentes parties - il s'agit alors de se demander de quelle manière la ville exclue ses habitants d'elle-même. Pour cela, je me suis tourné vers les dispositifs d'exclusion dans l'espace public. Ceux-ci répondent à plusieurs noms et se matérialisent sous plusieurs formes. En réaction aux photographies d'espaces vacants abordées précédemment dans la partie théorique de cet écrit, j'ai souhaité me concentrer sur les espaces de vides reconnus par la ville. Ces dispositifs hostiles font partie d'un genre de design étudié par Joffrey Paillard, chercheur en design, dans sa thèse intitulée *Dispositifs spatiaux de la 'ville hostile' et tactiques de résistance urbaine: marges, situations, interstices*. Par ces installations excluant ses

⁷⁴ Armelle JAYET, David LEMASSON, « Pour une esthétique anti-humanitaire » in Philippe BAZIN, *Dans Paris*, Sétrogran, 2013, p.79-88.

⁷⁵ Mike DAVIS, *City of Quartz : Excavating the future in Los Angeles*, op cit.

usagers, la ville tente d'écarter certains comportements en marge de la société à l'aide de « *dispositifs comblant un vide et empêchant tout comportement jugé inapproprié ou marginal* »⁷⁶ . Par la photographie, j'ai souhaité révéler ces espaces pour les rendre à nouveaux accessibles à tous - par leur représentation photographique - et ainsi formuler un questionnement ouvert et critique quant à ces éléments de designs urbains. Ce type de mobilier clôt des lieux, qu'on pourrait qualifier d'espaces potentiels, qui pourraient faire l'objets d'usages ou de comportements jugés comme « anormaux », en marge de la société et de ses mœurs. Ces dispositifs condamnent autant qu'ils révèlent ces espaces. Ils excluent tout en rendant compte d'un lieu et c'est précisément ce paradoxe qui m'a poussé à m'intéresser à ce genre de design urbain. Ces installations d'exclusion et d'invisibilisation mettent également en scène ces espaces et Paillard le soulève très justement dans sa thèse :

« [...] le caractère hostile se dérobe derrière le spectaculaire, voire la spectacularisation de ces dispositifs qui s'affichent fièrement au regard et se montrent sans gêne dans l'espace public, au public et aux yeux du public. Leur force symbolique rendue possible par leur impressionnante présence leur donne un caractère tout à fait banal et commun. La scène urbaine, en se théâtralisant de plus en plus par l'existence visuelle de tels dispositifs, fait qu'elle en devient une réalité obscène généralisée, où ce qui est dorénavant considéré comme réellement obscène est la détresse de certaine personnes qui vivent dans la rue. »⁷⁷

Dans cette partie, l'auteur explique le processus de théâtralisation de l'espace qui a lieu lorsque les dispositifs de l'empêchement se matérialisent en design fait pour être remarqué. En effet, si la grande majorité de ces installations sont tournées d'une manière à ne plus les remarquer (éléments qui se mêlent à l'architecture et dont l'esthétique prend le pas sur leur fonction première) ou à les interpréter comme du design urbain non hostile (accoudoirs coupant la ligne d'un banc permettant à priori de s'y accouder), certains sont néanmoins moins discrets et sont investis. Paillard prend l'exemple de grilles condamnant des recoins dans lesquelles parfois des guirlandes ou des plantes sont placées. Nous sommes ici face à des dispositifs

⁷⁶ Joffrey PAILLARD, *Dispositifs spatiaux de la « ville hostile » et tactiques de résistance urbaine : Marges, situations, interstices*, Thèse de doctorat en architecture et en aménagement de l'espace (sous la direction de Manola ANTONIOLI), Nanterre, Université de Nanterre - Paris X, 2023.

⁷⁷ *ibid.*, p470.

qui dénotent des habituelles grilles ou pics installés par exemple devant la Gare du Nord ou certaines banques. Ceux-là s'assument et ne cachent pas leur fonction de dispositif hostile. Dans le cas où l'espace condamné est investi, il y a comme le souligne Paillard une forme de théâtralisation du lieu qui plutôt que de vouloir le faire oublier des passants, le souligne en « l'embellissant ». Ce paradoxe est formidable lorsqu'on commence à remarquer ce type d'entreprise. Si le dispositif condamne l'accès physique et parfois visuel à ces espaces, il les révèle également. En les rendant inaccessibles, la ville reconnaît ces zones de flou comme des lieux à supprimer de l'espace public. C'est par cette reconnaissance que j'ai voulu entamer un travail photographique pour capturer ces dispositifs, les révéler et rendre à nouveau accessibles les vides qu'ils contenaient, tant dans une dimension visuelle que mentale. Ce faisant, le travail aurait été une critique de ces dispositifs tout en rendant public et visible ces espaces. La recherche de ces espaces a débuté à partir d'une carte⁷⁸ que Joffrey Paillard a mis au point et qui recense les dispositifs de design hostile qu'il croise lors de ses déplacements dans la ville de Paris. Cet outil interactif lui permet à partir des données cartographiques de Google Maps, de placer des points d'intérêts sur une carte numérique et d'y ajouter des attributs et images. Sur cette page web, l'auteur explique que cette carte lui sert à relever les dispositifs qu'il « *rencontre au fil de mes balades et de mes marches urbaines exploratoires à Paris.* »⁷⁹. En tant que chercheur-designer, il est intéressé notamment par les formes que prennent ces installations et les catégorisent donc en tant que telles selon plusieurs groupes :

- Grilles
- Pics
- Coins et Recoins
- Cailloux
- Multiples
- Varias
- Pentes

⁷⁸ Joffrey PAILLARD, *Travail de terrain cartographique de recension des différents dispositifs et design « hostile(s) [travail en cours] »*, 2023, [En ligne], URL : https://www.google.com/maps/d/viewer?mid=1tkRc_JcdZLRH11icJTQt6qomeCTDq6Q, consultée le 02/03/2025.

⁷⁹ Description intégrée à la carte, *ibid.*.

- Assises
- Potelets
- Végétaux



Figure 25 : Grille #43, février 2025. Extrait du travail préliminaire sur les installations urbaines hostiles, Technique : Photographie numérique.



Figure 26 : Grille #22, février 2025. Extrait du travail préliminaire sur les installations urbaines hostiles, Technique : Photographie numérique.

J'ai pu constituer des itinéraires de recherche d'après cet outil et créer ma propre carte pour avoir un document modifiable et mon propre outil de recherche⁸⁰. Une sélection a donc été réalisée pour que les dispositifs qui ne correspondaient pas à mes critères soient écartés. En effet, parmi ces catégories certaines installations sont des formes pleines telles que les pics ou les pentes qui condamnent et remplissent les espaces vides qui nous intéressent. A l'inverse, les dispositifs comme les grilles constituaient une forme adéquate pour montrer autant la condamnation d'un lieu que l'espace vide lui-même qui le compose. Ainsi un double travail de cartographie et de prise de vue a commencé lors d'explorations urbaines

⁸⁰ Malo LE BAYON, *Carte interactive des vides*, 2025, [En ligne], URL : <https://www.google.com/maps/d/viewer?mid=1CbZF8xdaM2YPiFScD9LpwZi0bvzXBt8&ll=48.87185447359753,2.393286865080899&z=13>, consultée le 02/03/2025.

régulièrement organisées et planifiées selon la carte de Paillard. Au fur et à mesure de mes expéditions, j'agrémentais ma propre carte numérique d'autres dispositifs que je « découvrais » et j'en captuais de nouveaux pour constituer le travail photographique dont voici un extrait ci-dessus (Fig. 25-26).

2. Paradoxes d'une démarche visuelle

Ce travail présentait néanmoins plusieurs défauts. Le postulat de départ était que représenter des espaces vides reconnus par la ville et donc matérialisés physiquement par les dispositifs de l'empêchement permettrait de les rendre tangibles et accessibles au regardeur des images. Or, au fil de la réalisation des prises de vues, un problème persistait : les photographies semblaient seulement présenter le dispositif. En effet, l'utilisation d'un cadre serré était un choix conscient de ma part afin de désigner ces espaces condamnés et de les présenter aux spectateurs sous-tendu d'une critique de ces installations hostiles qui enfermaient ces lieux. Il semblait alors que le travail produisait un inventaire de ces dispositifs plutôt qu'une présentation et une invitation aux espaces vides enfermés derrière ces objets. Le cadrage serré qui permettait alors de recentrer le sujet sur les lieux vacants devenait une présentation frontale et documentaire des dispositifs de l'empêchement. Tout contexte urbain semblait ignoré sortant ainsi ces installations de leur paysage urbain : on perdait alors le rapport à la ville comme sujet. Pour pallier à cette vision, de nouvelles images ont été réalisées avec plusieurs valeurs de plan, ajoutant ainsi des variations de distance aux espaces photographiés (Fig. 27-30). En prenant également en compte le contexte, l'espace creux prenait plus de sens dans l'architecture l'environnante mais il disparaissait aussi fatalement, rapetissant dans la photographie et se fondant ainsi dans l'ensemble urbain. C'est là une des seules qualités qu'on puisse accorder à ce genre de pratique urbaine répressive : dans la plupart de ces exemples, les dispositifs s'intègrent discrètement dans leur environnement. Nous avons pu retrouver cette dualité de description d'éléments urbains au début de cet écrit lors de la comparaison des travaux de Marville et Atget⁸¹. Si le premier décrivait photographiquement chaque élément

⁸¹ Voir p. 20.

urbain de la ville de Paris, le second s'intéressait aux atmosphères, à décrire une ambiance à travers des éléments urbains également mais surtout en décrivant le contexte par ses photographies dans une démarche alors plus sensible. En ce sens, les images des dispositifs ne se suffisaient pas à elles-mêmes pour décrire à la fois l'espace condamné par un dispositif de l'empêchement et son environnement urbain permettant de comprendre sa place dans la ville. Ces dispositifs étaient ainsi réduits à de simples objets de design déconnectés de l'idée de ville, élément central du propos de cet écrit. En somme, ces photographies décrivaient des objets de



Figure 27 : *Grille #31*, mars 2025. Extrait du travail préliminaire sur les installations urbaines hostiles, Technique : Photographie numérique.



Figure 28 : *Grille #31*, mars 2025. Extrait du travail préliminaire sur les installations urbaines hostiles, Technique : Photographie numérique.



Figure 29 : *Grille #38*, mars 2025. Extrait du travail préliminaire sur les installations urbaines hostiles, Technique : Photographie numérique.



Figure 30 : *Grille #38*, mars 2025. Extrait du travail préliminaire sur les installations urbaines hostiles, Technique : Photographie numérique.

design hostile en ignorant l'humain et son absence. Le cadrage serré questionne également : n'y a-t-il personne parce que l'humain est hors-champ ou n'y a-t-il personne à cause de ce dispositif ?

Ce manque de clarté associé aux images de dispositifs de l'empêchement semblaient décrire non plus une critique de ces installations mais apportait la preuve de leur efficacité. Ce travail était-il alors en train de faire la promotion et le constat de ces installations dont la volonté première était de susciter l'interrogation chez le spectateur et d'en faire la dénonciation ? De plus, la présence de ces dispositifs impliquait par nature qu'il n'y ait aucune personne habitant ces espaces, ainsi le projet ne résonnait plus avec la problématique initiale fondée sur le choix photographique de l'absence humaine.

Alors que ces multiples paradoxes desservaient largement mon propos, l'idée de représenter ces espaces vacants perdurait. Si les installations hostiles prenaient le pas sur ces vides en tant que sujet dans l'image, alors il fallait supprimer celles-ci. Cette partie pratique de mémoire prend ainsi un tournant en choisissant de représenter des espaces qui n'ont pas été condamnés, en se tournant vers ces interstices urbains dont le statut est incertain.

B. Appréhender les vides

1. Cartographeur : dérives urbaines et définition d'un territoire

Recommencer un nouveau projet signifiait également de revenir au niveau zéro du repérage. L'objet avait changé et la carte de Paillard ne répertoriait pas ce genre d'espaces dépourvus de dispositifs hostiles. Néanmoins, elle pouvait apporter des indices quant à la localisation de ce genre de lieux car ces installations donnaient l'idée d'un territoire dans lequel on peut rencontrer les architectures abritant ces « espaces vacants » ou ces « vides » (par souci de clarté c'est ainsi que nous les appellerons pour la suite de cet écrit). La probabilité que Joffrey Paillard se concentre surtout sur les zones de Paris nord / nord-est parce qu'il réside à



Figure 31 : PAILLARD Joffrey, *Travail de terrain cartographique de recension des différents dispositifs et design « hostile(s) »* [travail en cours], 2025. Carte interactive.

proximité de ces territoires est grande, mais le fait est que la majorité de ces dispositifs sont recensés dans des arrondissements jouxtant le périphérique, évitant ainsi le centre-ville historique. On peut constater une récurrence se dessiner grâce à sa carte interactive (Fig. 31). C'est en suivant ce maigre indice que j'ai commencé à réaliser des repérages sur Google Street View pour rendre mes sessions de prises de vue plus efficaces. A l'aide de cet outil j'étais en mesure de recenser mes propres

objets architecturaux et ainsi ajouter la catégorie *vides* à ma propre carte interactive⁸². Faire des repérages par Google Street View présente son lot d'avantages comme d'inconvénients. Premièrement, ces images sont capturées par des caméras 360° placées sur des voitures qui cartographient les rues. Ce point de vue, placé à 2m50 de haut, biaise d'emblée la perception : celle-ci diffère forcément de la vision qu'aura un photographe ou d'un habitant sur le terrain, face à l'objet urbain. De plus, la caméra ne capture pas en continu des images, on a ainsi parfois une image tous les mètres mais il arrive qu'entre deux points de vue espacés d'une dizaine de mètres nous n'ayons pas de photographie du tout. Cela rend les points de vue sur un objet limités. Troisième inconvénient : ces images sont datées. Un vide peut apparaître sur les prises de vue de Google Street View datant d'années passées et il existe alors une possibilité dans laquelle cet espace vacant a depuis été condamné par un dispositif hostile.

Tout ces éléments contribuent à rendre un peu plus aléatoire le processus de repérage. Alors on peut se questionner sur la pertinence de faire un tel travail préparatoire depuis un ordinateur. Certes, de telles contraintes changent le regard mais le réel intérêt dans cette méthode réside premièrement dans la rapidité de déplacement dans la ville, une efficacité non-négligeable dans un processus de recherche. De plus, comme mentionné plus tôt, le point de vue est à la fois plus haut que celui d'un humain mais aussi il est placé au milieu de la chaussée - cette double posture diffère en tout point de l'expérience piétonne d'appréhension de l'espace. Encore une fois, cet inconvénient peut être tourné à notre avantage. Mais avant d'expliquer pourquoi, il serait pertinent de se questionner sur la manière d'appréhender l'espace urbain en tant qu'humain.

Ce projet est le premier que je conduis au sein d'une ville aussi étendue et dense que Paris. Au fil de mes explorations urbaines, j'ai pu apprendre qu'en parcourant une rue il y a quatre manières de découvrir celle-ci en tant que piéton. Dans un sens, dans un autre, sur un trottoir, sur celui d'en face. Peu importe le choix réalisé,

⁸² Calquée sur le modèle de Paillard, elle en est aussi, à l'origine, une copie à laquelle j'ai ajouté les dispositifs recensés aux cours de mes repérages, puis au fil du projet les vides que je « découvrais », <https://www.google.com/maps/d/viewer?mid=1CbZF8xdaM2YPiFScD9LpwZi0bvzXBt8&ll=48.87185447359753,2.393286865080899&z=13>,

chaque prisme offrira une nouvelle vision sur une rue. Réaliser des repérages photographiques représente un travail de recherche attentif qui se multiplie alors par quatre dans un contexte urbain et devient une tâche plutôt ardue pour penser couvrir une aussi large zone.

Il existe une méthode imaginée par Guy Debord qui se passe de toute ambition de quadriller un périmètre de manière exhaustive : la dérive urbaine. Dans son texte *Théorie de la dérive*, l'auteur la définit comme une « *technique de passage hâtif à travers des ambiances variées* »⁸³.

La dérive urbaine est un concept clé du situationnisme, un mouvement intellectuel et artistique fondé par Guy Debord dans les années 1950. Elle se présente comme une déambulation sans objectif dans l'espace urbain. La dérive se présente comme une expérience alternative d'exploration urbaine et s'oppose aux logiques d'utilité ou de fonctionnalité qui régissent nos déplacements habituels dans la ville. Ainsi, la dérive cherche à échapper à l'aliénation imposée par la ville moderne, conçue pour guider les mouvements de l'individu et maximiser les flux économiques. Ce renouvellement de la marche urbaine constitue une véritable critique sociale permettant de révéler la façon dont les villes modernes segmentent les espaces et orientent les comportements de leurs habitants. La dérive se libère des itinéraires prévus et des normes d'usages préexistantes, elle devient une forme de résistance ludique et poétique. Elle repose sur trois aspects essentiels :

- La psychogéographie : la dérive explore la manière dont l'environnement urbain, dans ses dimensions architecturale et urbanistique, peut influencer l'humeur et la perception des individus qui le parcourent.
- La dimension collective : bien qu'elle puisse se pratiquer seul, la dérive prend son sens dans un contexte collectif invitant les participants à échanger sur leurs ressentis en temps réel.
- Le refus de l'itinéraire : la dérive se refuse à emprunter un chemin prévu, un objectif géographique programmé à l'avance, elle laisse place à l'improvisation et à l'imprévu.

⁸³ Guy DEBORD, « Théorie de la dérive », in *Les Lèvres Nues*, n°9. Bruxelles, novembre 1956.

En m'inspirant de cette méthode de Guy Debord et m'aidant de l'outil Google Street View, j'ai pu développer une méthode alternative adaptée aux besoins de ce projet : un itinéraire allant d'un point A à un point B avec sur le chemin des points d'intérêts (vides déjà répertoriés sur Google Street View). Evitant également les rues déjà explorées numériquement, je pouvais ainsi multiplier mes chances de trouver de plus en plus d'espaces de vides urbains. De cette manière, je pouvais être certain d'accéder aux vides déjà recensés mais également rester dans une démarche sensible proche de la dérive dans mon appréhension de l'urbain et ainsi rester attentifs aux espaces au potentiel photographique. Si nous revenons à l'inconvénient du point de vue photographique de Google Street View, nous nous rendons compte à présent que cette spécificité pourrait alors se transformer en atout pour accélérer le processus de recherche. En se plaçant au milieu de la route, la caméra nous offre une vision des deux côtés de la rue surplombant la plupart du temps les véhicules qui stationnent le long de celle-ci. Cette vision centrale permet de supprimer le choix entre parcourir la rue depuis un trottoir ou l'autre. De plus, avec la caméra capable d'obtenir une image à 360°, la question du sens de circulation lors des repérages n'a plus lieu d'être car cet outil nous permet d'avoir une vision d'ensemble de son environnement.

Je me permets cependant d'apporter une précision importante quant à cette méthode de repérage. Cette vision en hauteur et à 360° ne représente absolument pas une approche représentative de l'expérience piétonne. Par ce projet, il y a la volonté de placer le spectateur devant des particularités urbaines déroutantes pour le pousser à l'interroger sur celles-ci. Il est donc nécessaire de lui offrir un point de vue humain, une vision piétonne pour simuler une rencontre entre lui et les espaces vacants. Son expérience devant les photographies ne doit pas être déroutée par une vue qui ne serait pas à la hauteur de son regard piéton habituel. Ainsi le spectateur pourra se projeter plus facilement dans les espaces photographiés. Mais nous aurons l'occasion dans la suite de cette partie de parler de la place du spectateur face aux images produites. Cette méthode de repérage ne se suffit pas à elle-même car elle ne permet pas une appréhension sensible et physique du tissu urbain telle que Guy Debord la décrit dans son expérience de la dérive urbaine. C'est pour cette raison que je n'en ai eu l'usage que pour réaliser des repérages préliminaires qui

servaient à me guider dans mes explorations urbaines. Ainsi s'est faite la définition du territoire de prise de vue. De manière sensible et consciente, mais toujours réfléchie et planifiée à l'avance.

Lors de mes recherches, j'ai contacté deux étudiants en architecture ainsi qu'en urbanisme et design d'espace pour discuter de ces espaces et de comprendre comment ils les percevaient en tant que futurs professionnels de l'architecture et de l'urbanisme. Tous deux m'ont parlé d'une carte représentant les espaces accessibles au public d'une ville. Ce travail s'intitule *Nuova Pianta di Roma*, aussi appelé la carte de Nolli, il a été imaginé et réalisé au XVIIIe siècle par l'architecte et cartographe italien Giambattista Nolli. Par ce travail, il cherche à cartographier les espaces accessibles à tous les habitants de la ville de Rome. Par un système monochrome, l'architecte représente les lieux accessibles au public en blanc et en noir les espaces dit inaccessibles. Cette accessibilité est induite par le caractère public de certaines zones mais aussi les lieux ouverts au public tels que les lieux de culte - comme les cathédrales, églises, basiliques - ainsi que les bâtiments libres d'accès tels que les temples, forums, places et bien entendu les rues. Par ce



Figure 32 : NOLLI Giambattista, *Nuova Pianta di Roma*, 1748. Technique : Assemblage de 12 gravures sur plaque de cuivre. Format : 176 x 208 cm, Echelle : 1 : 2 900.

document, Nolli nous propose un regard nouveau sur la ville en gardant la représentation plane une vue zénithale dont nous avons l'habitude mais en changeant l'approche par un choix esthétique élégant, minimaliste et surtout clair⁸⁴.



Figure 33 : NOLLI Giambattista, Détail de *Nuova Pianta di Roma*, 1748. Technique : Assemblage de 12 gravures sur plaque de cuivre. Format : 176 x 208 cm, Echelle : 1 : 2 900.

Cette étude urbanistique décrit alors une dimension nouvelle de sa ville. Encore aujourd'hui ce type de représentation est utilisé pour étudier comment une ville est organisée en termes de flux, de porosité et de connectivité des espaces. C'est un outil qui intéresse notamment les urbanistes et architectes car il permet de comprendre la distribution des espaces urbains accessibles au sol et représente un efficace instrument de planimétrie⁸⁵.

⁸⁴ La distinction accessible/inaccessible ne désigne pas pour autant la dimension publique ou privée de ces lieux. Cette association a été faite par les architectes postmodernistes des années 1970 qui ont prêté à Nolli ces fausses intentions. Voir : David MANGIN, « Conclusion » in *Rez-de-ville. inventaire / enquêtes / invention*, 2020, [En ligne], mis en ligne le 5 mars 2020. URL : https://issuu.com/remiferrand/docs/rezdeville2020_jpg. Consulté le 09/05/2025, p.42.

⁸⁵ On appelle *planimétrie* l'ensemble des techniques de représentation en projection plane des détails caractéristiques d'un terrain à l'exception de son relief.

Ce travail attise forcément ma curiosité car la question de l'accessibilité est centrale dans les questionnements qui entourent les espaces vacants qui m'intéressent. En effet, leur ambiguïté quant à leur fonction dans l'espace est une composante essentielle dans le projet que je mène. Ces vides se retrouvent toujours à mi-chemin entre un espace public libre d'accès à tous et un espace inaccessible au tout venant par son caractère privé ou son absence d'accès par l'espace vacant photographié. Aussi, ces espaces vacants ne contribuent pas non plus au flux de circulation piéton, ils le perturbent même en créant des brèches dans le tissu urbain : ils provoquent des discontinuités dans la circulation et dessinent des itinéraires ambigus. On pourrait penser que ces interstices font partie du bâtiment dans lesquels ils sont creusés mais ces vides existent aussi physiquement à l'extérieur de cette architecture. Autant d'ailleurs qu'ils existent par cette architecture - on constate ici des espaces négatifs qui, créés par le bâti en sont exclus autant qu'ils en font partie. Ce paradoxe fait d'eux des zones grises au sens figuré comme au sens propre dans le contexte d'une carte binaire comme celle de Nolli.

2. Composer le vide : méthodes et représentations

Comment représente-t-on alors ces vides ? C'est là une question qui m'a traversé durant cette période de recherche et de création. Par l'acte photographique, l'espace tridimensionnel est fixé sur une surface plane, on perd alors une dimension. Restituer la profondeur n'est pas un travail aisé car celle-ci est écrasée par la planéité de l'image photographique. Sans limites visuelles d'un espace vacant, la solution pourrait alors se trouver dans un geste de mouvement autour du sujet comme le fait Matthieu Bonnel par exemple en démultipliant les points de vue (Fig. 12). Cette solution lui permet ainsi de déployer et délier les différents plans (premier, médian et arrière-plan) pour révéler l'espace dans lesquels ils s'inscrivent.

Si les dispositifs de design hostile pouvaient délimiter clairement ces vides, sans eux il est délicat de photographier ce qui par définition n'est pas. Cette question complexe pourrait également être formulée ainsi : comment rendre compte d'un espace vacant ? Dès lors, ce n'est plus essayer de capturer l'invisible mais s'inscrire dans une problématique dont la photographie d'architecture s'empare naturellement. En effet, représenter des espaces c'est aussi photographier les infrastructures qui le créent et le révèlent. On a pu voir plus tôt dans cet écrit avec le travail d'Atget, la manière dont il restitue des espaces, des ambiances comme des scènes au potentiel narratif. Ce processus est une manière d'inviter le spectateur à l'intérieur de son image en lui laissant de la place tant visuelle que narrative. La théâtralité est un sujet qu'a étudié Michael Fried, historien de l'art et critique d'art dans son ouvrage emblématique intitulé *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot* (« La place du spectateur »)⁸⁶. Dans ce texte, l'auteur explore deux notions qu'il nomme l'*Absorption* et la *Théâtralité* pour faire étudier l'évolution de la peinture française aux XVIIIe siècle.

Dans le premier cas, Fried attribue au concept d'*Absorption* les peintures représentant des scènes dont les personnages sont absorbés par la narration et/ou l'action se jouant dans la peinture. Dans ce cas de figure, les personnages dépeints

⁸⁶ Michael FRIED, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot* (« La place du spectateur : Esthétique et origines de la peinture moderne »), Gallimard, 1990, traduit de l'anglais par Claire Brunet.



Figure 34 : Image extraite de la Partie pratique de mémoire, avril 2025. Technique : Photographie numérique.

sont comme absorbés au sein même de la peinture, ils n'interagissent pas avec l'extérieur de l'objet tableau. Cela se traduit par des conversations fermées au sein de l'œuvre, par des jeux de regards entre les personnages ignorant le spectateur et parfois un environnement picturalement fermé (peu ou pas d'ouvertures sur l'extérieur). Ce genre de mise en scène agit comme un système fermé, qui se suffit à lui-même, une peinture autonome qui ignore la présence du regard spectatorial. D'une autre manière, la *Théâtralité* ouvre l'espace-tableau pour se présenter au spectateur. Ce concept est prêté aux œuvres picturales dites ouvertes, conscientes de la présence d'un être les observant. Cette conscience se traduit par des ruptures de l'illusion théâtrale en essayant d'attraper le regard du spectateur et brisant parfois le quatrième mur⁸⁷. Et c'est dans ce concept que réside toute la différence entre Absorption et Théâtralité : si ce dernier est conscient de cette barrière invisible

⁸⁷ Issu du théâtre, le concept de quatrième mur est théorisé par Denis Diderot dans son ouvrage *Le Paradoxe du comédien* (1830) dans lequel il le décrit comme un mur imaginaire séparant l'espace scénique du public afin de maintenir l'illusion de la narration et l'immersion des comédiens dans la pièce.

entre l'espace-tableau et le regardeur, le premier ne semble pas être au courant de l'existence du quatrième mur ou du moins l'ignore. Dans un entretien donné pour le magazine Art Press en 1991, Fried précise néanmoins que la théâtralité et l'anti-théâtralité ne sont pas des principes opposés mais possèdent une frontière poreuse et il nuance son propos en citant des exemples d'œuvres s'inscrivant comme des variantes de la théâtralité⁸⁸.

Les images de cette partie pratique de mémoire s'inscrivent complètement dans cette posture de théâtralité. Elles se veulent les plus ouvertes possibles sur le spectateur et le plus accessible par entamer un dialogue avec celui-ci. Si plus tôt dans ce mémoire nous avons pu voir la manière dont les photographes usent de l'absence d'humains dans leurs photographies pour provoquer une forme de réflexion chez le spectateur, je considère également les photographies de ce travail comme s'inscrivant dans cette démarche.

Cet projet a été réalisé également en suivant une attitude documentaire⁸⁹, donnant au spectateur toutes les informations visuelles pour rendre des plus accessibles les images présentées. Cet accès ouvert au regardeur est incarné par les principes établissant le style documentaire décrit comme la « *Clarté* »⁹⁰ par Olivier Lugon. Les spécificités de cette clarté décrivent une simplicité visuelle et formelle provoquées par des « *tons lumineux ainsi qu'un éclairage homogène évitant de laisser dans l'ombre quelque partie du négatif* »⁹¹, une « *extrême netteté que favorise une forte luminosité* »⁹², une vision mécanique exacte faisant « *de l'impersonnalité une véritable valeur esthétique et idéologique* »⁹³, un travail du motif déjà existant révélé par l'acte photographique et également une attention à la lisibilité à l'objet photographié :

⁸⁸ Catherine MILLET, Michael FRIED [Entretien avec l'artiste], « La place du spectateur » in *Art press*, n°155, février 1991, p.49.

⁸⁹ Philippe BAZIN, *Pour une photographie documentaire critique*, op cit., p.10.

⁹⁰ Olivier LUGON, « La Clarté », in *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans*, op cit., p.119-240.

⁹¹ *ibid.*, p.123.

⁹² *ibid.*, p.128.

⁹³ *ibid.*, p.141.



Figure 35 : Image extraite de la Partie pratique de mémoire, avril 2025. Technique : Photographie numérique.

« Rien ne doit agir que l'apparence de la chose même. Non pas comme elle nous apparaît, comme nos yeux la voient, non, comme elle est. Contempler les images anastigmatiques de Renger [-Patzsch] signifie contempler la chose même. »⁹⁴

Selon cette dernière citation, le spectateur doit se retrouver face à l'objet photographié avec un regard direct sur celui-ci sans élément perturbateur et la photographie doit restituer l'objet tel qu'il est ni plus, ni moins. Cette recherche de vérité physique est importante dans la représentation fidèle - certains oseraient utiliser le terme de représentation objective - tel que l'entendent certains courants de la photographie documentaire : c'est notamment le cas des californiens du groupe f/64 ou même plus tôt des adeptes de la Straight Photography d'Alfred Stieglitz. Dans cette partie pratique de mémoire, l'enjeu urbain prédomine et décrire ces phénomènes architecturaux dans un contexte urbain est primordial.

⁹⁴ [Auteur inconnu], « Die Welt ist schön », *Camera*, vol. 7, n°9, mars 1929, p.259, cite in Olivier LUGON, « La Clarté », in *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans*, op cit., p.189.

Nous avons pu voir précédemment dans cette partie que la distance avait pu tromper notre lecture des dispositifs hostiles, il est encore question de distance photographique ici. Cette problématique est récurrente parce qu'elle revêt des enjeux de cadre : qu'est-ce que je choisis de placer ou d'exclure dans mon image ? Dans la continuité de notre problématique qui sous-tend cet écrit, le choix a été fait de représenter ces vides dans un tissu urbain afin d'en comprendre le contexte. De cette manière, la distance employée nous laisse suffisamment proches de ces espaces pour en comprendre la structure mais également assez éloignés pour concevoir ces vides dans une situation architecturale dense. Ces espaces vacants prennent ainsi une position de respiration dans le tissu urbain ce qui souligne la tension entre leur vacuité et la densité architecturale les environnant.

Pour accentuer la dimension architecturale de cette partie pratique de mémoire j'utilise également de certains des codes de la photographie d'architecture en redressant systématiquement les perspectives verticales et en adoptant un point de vue semi frontal vis-à-vis des bâtiments photographiés. Ce désaxement sert autant à souligner la dimension de profondeur de ces vides qu'à déséquilibrer la composition des images afin de ne pas se retrouver dans les stéréotypes d'une photographie d'architecture trop frontale. Ces composantes permettent ainsi de se trouver à mi-chemin entre la représentation du sujet (l'espace vacant) et la prise en compte du contexte urbain (l'architecture). Ce déséquilibre rentre en contradiction avec la frontalité réelle et physique des bâtiments eux-mêmes - ainsi que la planéité photographique - et apporte une dynamique, un mouvement à l'image réalisée.

3. Penser le cadre : influences et réflexions artistiques

La réalisation de cet écrit a pu influencer la manière de mener cette partie pratique de mémoire et notamment l'analyse de plusieurs travaux d'artistes, qui a permis de conscientiser beaucoup de mes choix dans ce travail photographique. Précédemment, j'ai pu évoquer la volonté que ces images puissent transmettre une certaine ouverture au spectateur, qu'elles incluent une forme de théâtralité non pas active - il n'y a aucune action en jeu dans ces photographies - mais potentielle. Cette méthode d'ouverture d'une image, on a pu l'observer dans le travail d'Eugène Atget dans sa manière de dresser une scène dans des images à la fois closes par leur cadre mais ouvertes par leur composition. Les images de cette partie pratique de mémoire cherchent le même équilibre en signifiant l'ouverture vers la profondeur des espaces représentés. Mais ces images restent malgré tout cloisonnées, par la découpe du cadre et les points de fuite tronqués. Enfin, il n'y a rien de visible dans ces images, le reste de la ville disparaît dans le hors champ photographique ne laissant que le bâtiment comme environnement à l'instar de celles d'Atget.

Pour accentuer cette sensation d'enfermement, j'enlève en post-production certains éléments visuels pouvant dévier le regard comme des déchets, des panneaux non nécessaires à la construction de la scène et je nettoie certains endroits (traces sur le sol et les façades). Cette dernière action provoque une sensation de déréalisation ambiguë. Par ce choix, je veux faire rentrer le spectateur dans une image d'un espace vacant qu'il a peu l'habitude de regarder, dans des codes normés du documentaire et de l'architecture mais en ajoutant un doute sur la véracité de ces scènes. Ce doute, nous pouvons le retrouver dans les photographies de Thomas Demand et sa manière de réaliser des maquettes à échelle 1:1. Son souci du détail et le réalisme de ces scènes artificielles puis photographiées nous troublent par leur caractère ambigu.

Ces images fermées semblent alors en suspens, comme en attente d'une action, c'est ce qu'on peut ressentir en observant les œuvres de Demand et c'est également ce que j'ai souhaité insuffler dans les images de ce projet. Cette suspension narrative, couplée à la sensation d'enfermement de mes images, place le spectateur dans une position peu confortable mais il existe malgré tout des



Figure 36 : DEMAND Thomas, *Copyshop*, 1999. Technique : Epreuve C-Print / Diasec.
Format : 183.5 × 300 cm.

échappatoires visuels discrets. Bien que les portes logées dans ces vides aient été condamnées (poignées enlevées en retouche) pour symboliser leur inaccessibilité au regardeur piéton, il y a presque toujours un élément appelant à un hors champ et donc à une sortie vers l'extérieur. Cela se traduit parfois par un escalier discret ou simplement une voiture qui sort du cadre. Cet appel vers l'extérieur n'est pas sans rappeler les photographies de Lewis Baltz dans sa série *The New Industrial Parks* réalisée en 1974. Dans ces photographies d'une froideur caractéristique, l'auteur nous présente des formes architecturales de manière frontale et distante. L'environnement bétonné s'offre à nous comme seul paysage et sa façon d'aborder le noir et blanc - disons plutôt nuances de gris - nous plonge dans un univers désolé sans d'autre contexte que la forme elle-même. Ces images ne laissent que peu de place au hors-champ ici suggéré par des éléments discrets comme une échelle, une porte ou l'ombre d'un arbre sortant du cadrant. Cette complexité de construction permet à Baltz de laisser toujours un échappatoire discret à ces images qui revêtent parfois un caractère hostile. C'est dans cette logique que les images de cette partie pratique proposent elles aussi une évocation du hors-champ, pour créer des espaces photographiques paradoxaux, entre densité architecturale et espace



Figure 37 : BALTZ Lewis, *South Wall, Semicoa, 333 McCormick, Costa Mesa*, image extraite de la série *The New Industrial Parks*, 1974.

vacant disponible. Ce choix symbolise tout le caractère ambigu des vides représentés : entre espace public et privés, entre accessibilité et hostilité, entre ouverture spatiale et enfermement architectural. Ces qualités en font des lieux incertains.

Une des références essentielles au développement de mon écriture photographique a été le travail de Thomas Struth et de son travail *Unconscious Places* que nous avons pu analyser plus tôt dans ce mémoire. Nous avons pu le voir précédemment, Struth nous propose de renverser notre regard sur l'ultra vernaculaire en proposant des rues vidées de leurs habitants. Ce procédé, aussi simple qu'il soit, est très efficace et m'a interrogé sur la manière dont je menais moi-même ce travail sur les espaces vacants. Dans le cas de cette partie pratique, il est aussi question de représenter des lieux oubliés, ignorés, relégués à une perception inconsciente de la ville. Le travail de Struth revêt une dimension critique de l'urbanisme par la multiplicité des lieux photographiés. La mise en série de ses images questionne sur la standardisation autant que la différence de ces aires urbaines. Cet assemblage convoque une critique sur l'évolution du tissu urbain dans nos métropoles, un

questionnement éminemment politique. Ce sous-texte m'a poussé à m'interroger sur mes propres images et en particulier sur les espaces photographiés, tant par leur nature que leur force évocatrice.

C. Espaces sans noms : définitions en creux

Jusqu'à ce point de l'écrit, nous n'avons pas posé précisément de mots ni qualifié ces espaces vacants ; pourtant ceux-ci sont au cœur de cette troisième partie. Si je suis resté évasif quant à la définition de ces espaces, c'est tout d'abord parce que qu'ils se définissent en négatif, en fonction de leur environnement urbain. Je les ai volontairement ignorés car, comme dans cet écrit, ils se décrivent en creux, ce sont des phénomènes architecturaux n'ayant pas d'autre substance que leur contexte.

De plus, cette manière de les aborder représente mon propre rapport à la rencontre de ces vides, c'est une appréhension avant tout empirique et visuelle. C'est alors une manière de mettre à ma place celles et ceux qui liront cet écrit que de découvrir ces espaces et de chercher à qualifier leur nature. Nous allons alors dans cette dernière partie tenter de les définir pour en comprendre l'essence.

Pour débiter cette ultime étape, il serait intéressant de se remémorer les premiers mots de l'introduction de ce mémoire : « La ville, espace pensé pour et par l'humain [...] ». Dans un espace comme la ville régie par des normes, des enjeux sociaux, économiques, politiques et dans une ville aussi dense que Paris, l'existence de ces lieux interroge. Ils semblent exister comme des accidents dans un environnement urbain aussi codifié et pensé. Cette remarque nous amène à plusieurs questionnements et notamment la manière de les appréhender, de les penser.

1. Espaces négatifs

Pour commencer, observons la dimension physique de ces espaces vacants. Ces phénomènes s'inscrivent en creux dans l'architecture et créent une discontinuité dans l'espace de circulation en s'ouvrant sur l'espace public piéton. Ces vides et les architectures les abritant constituent des entités complémentaires car ces espaces se définissent par les bâtiments.

On pourrait les qualifier d'interstices, d'espaces incertains se logeant discrètement dans le tissu urbain, notion étudiée par Stéphane Tonnelet dans sa thèse *Interstices urbains. Paris - New-York. Entre contrôles et mobilités quatre espaces résiduels de l'aménagement*⁹⁵. Pour définir ces lieux, il s'appuie sur la définition proposée par le sociologue Yves Chalas selon lequel l'interstice :

« [...] prend les formes de la non continuité entre deux édifices, de l'isolement d'objets architecturaux, de l'hétérogénéité entre plusieurs masses urbaines, de la rupture de ton, de rythme, de style, de matériau, de la coupure brusque ou aléatoire dans le tissu urbain qui passe d'un type de trame à un autre ou bien encore qui apparaît sans plus de trame, etc. »⁹⁶

Pour ces deux auteurs la notion d'interstice s'appliquerait à une rupture dans le *continuum* du tissu urbain provoquant alors une zone indéterminée, se situant entre deux motifs architecturaux. Je pense que ce concept peut également s'appliquer - à une autre échelle - aux lieux photographiés dans cette partie pratique de mémoire. Etymologiquement, le mot interstice trouve son origine dans le mot latin *interstitium*, association de *inter* (entre) et *stare* (se tenir)⁹⁷. Si l'idée d'entre-deux n'est pas complètement adéquate pour définir nos espaces, la dimension de fracture du tissu

⁹⁵ Stéphane TONNELAT, *Interstices urbains. Paris - New-York. Entre contrôles et mobilités quatre espaces résiduels de l'aménagement*, Thèse de doctorat en urbanisme et aménagement et en psychologie environnementale (sous la direction de Bernard HAUMONT, Michèle JOLE, William KORNBLUM), New-York, Université Paris XII-Val de Marne - Institut d'Urbanisme de Paris - City University of New-York Graduate School, 2003.

⁹⁶ Yves CHALAS, *L'invention de la ville*, Paris, Anthropos, 2000, p.70. cite in. Stéphane TONNELAT, *Interstices urbains. Paris - New-York. Entre contrôles et mobilités quatre espaces résiduels de l'aménagement*, op cit., p.43.

⁹⁷ « *Interstice. nom masculin. Petit espace vide existant entre les éléments d'un ensemble ou d'une structure* », in *Interstice*, [En ligne], URL : <https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/interstice>, consulté le 16/05/2025.



Figure 38 : Image extraite de la Partie pratique de mémoire, avril 2025.
Technique : Photographie numérique.

architectural correspond parfaitement au phénomène observé dans les images de cette partie pratique de mémoire. La dimension physique de cette cassure nous interpelle en tant que piéton. Ces espaces en creux sortent du flux de circulation habituel et provoquent un paradoxe dans la mouvance de l'utilisateur : ces espaces vacants lui sont accessibles physiquement mais se trouvent hors du parcours habituellement emprunté. Leur rattachement à des architectures étrangères les séparent également du reste de l'espace piéton : il y a là une certaine ambiguïté dans l'appartenance de ces espaces qui agissent comme des zones tampons, coincées entre leur rattachement physique à l'espace public et à leur proximité avec des lieux privés. Certains sont dotés de portes qui donnent sur l'extérieur mais ce

sont des sorties de secours qui ne sont sensées être empruntées seulement dans un sens : de l'intérieur vers l'extérieur. Elles n'ouvrent de cette manière aucunement l'espace, le piéton se retrouve alors face à une impasse urbaine.

Car ces espaces n'existent que par les bâtiments qui les enclavent, ils n'ont de substance que l'architecture les ayant créés. Ces accidents urbains constituent ainsi les conséquences de la création d'intérieurs plutôt que la réflexion d'espaces extérieurs. En tant que spectateur de ces phénomènes, nous pouvons ainsi nous questionner sur la pertinence de tels vides.

2. Espaces non fonctionnels

Ces espaces n'ont pas de fonction ni économique, ni sociale, ni utilitaire. Certains peuvent revêtir une fonction de sortie de secours mais, en dehors de l'utilisation exceptionnelle de celle-ci, ils n'ont pas l'air d'avoir d'autre but que d'exister : ces vides sont passifs, non-fonctionnels. Ils semblent n'avoir d'autre but que de soutenir virtuellement les architectures les ayant créés. Ils correspondent à la définition des non-lieux⁹⁸ de Marc Augé tant ils ne possèdent pas de caractère social, historique ou identitaire.

Mais si les non-lieux incarnent le fonctionnalisme de la ville moderne - leur nature étant purement d'ordre fonctionnel - ces espaces vacants ne semblent pas trouver de fonction dans leur environnement immédiat. Ce ne sont pas des zones de passage où se joue une logique moderniste telle que la décrit Augé. L'auteur donne d'ailleurs comme exemple des lieux - au sens anthropologique du terme - plus que des espaces à proprement parlés. Ce sont des endroits de rencontre, d'activités économiques ou des zones transitoires comme les centres commerciaux, les aéroports ou les couloirs du métro. Les lieux que cite Augé ont vocation à être « utilisés » par des usagers anonymes, c'est ici la nette différence avec le sujet de cette partie : ces espaces vacants ne sont pas pensés pour être empruntés ; du moins pas dans des fréquences quotidiennes.

« La ville contient des espaces cachés, des espaces mineurs et soustraits aux regards. Ces espaces ont des formes et des caractéristiques différentes les uns des autres, mais tous ont en commun de se séparer du reste de la ville. Ils sont faits d'une matière ordinaire de ville : de la pierre, des flux, des symboles s'y retrouvent. Mais dans une cohérence originale, distincte de celle que l'on trouve ailleurs. Le vocabulaire courant nous confirme que les habitants constatent ces interstices urbains. On parle de terrains vagues, de délaissés, de squats, de friches. »⁹⁹

Par cette phrase, les sociologues Hatzfeld et Ringart livrent une définition de ce qu'ils désignent comme « *interstices urbains* ». Cette définition résonne avec les

⁹⁸ Voir définition de *Non-lieux*, p.67.

⁹⁹ Hélène HATZFELD, Marc HATZFELD, Nadja RINGART, *Interstices Urbains et nouvelles formes d'emploi*, rapport de recherche pour le Plan Urbain dans le cadre de l'appel d'offres « Ville et emploi. », 1998, cite in. Stéphane TONNELAT, *Interstices urbains. Paris - New-York. Entre contrôles et mobilités quatre espaces résiduels de l'aménagement*, op cit., p.59.

vides que nous étudions ici par leur caractère à part et pourtant faits de la même matière que l'urbain. Ils ont alors une appartenance physique et formelle à la ville. Pour autant, les exemples qu'ils en donnent sont d'une toute autre échelle face à nos espaces indéterminés. Leurs regards sociologiques sur ces friches, terrains vagues et squats se focalisent surtout sur les populations marginales qui occupent ces « *interstices urbains* » et leur manière de se les approprier. Malgré plusieurs traces de passage - comme des graffitis, des déchets au sol ou encore des traces de miction - nos espaces vacants ne sont pas occupés de manière répétée.

L'évocation du concept de terrain vague m'évoque un essai éponyme de l'architecte, historien et théoricien de l'architecture Ignasi de Solà-Morales¹⁰⁰. Dans ce texte, l'auteur souligne le double sens français du mot vague : le phénomène marin lié à l'oscillation, à l'instabilité et l'adjectif utilisé pour désigner une chose indéterminée, incertaine. Solà-Morales évoque également le puissant pouvoir évocateur de ces espaces en friche, vides et pourtant emplis de potentialités. Avec *Terrain vague*, l'auteur décrit ces espaces inhabit(és/ables) comme des lieux ouverts à l'imaginaire, trouvant une certaine poésie dans ces curiosités urbaines :

*« La relation entre absence d'utilisation, d'activité, et la sensation de liberté, d'attente, est fondamentale pour comprendre le potentiel évocateur de ces terrains vagues de villes. Vide, absence, mais aussi la promesse, l'espaces du possible, de l'attente. »*¹⁰¹

Les espaces vacants dont il est question dans cette partie pratique incarnent également des potentialités en dormance, provoquées par leur ouverture sur l'espace public et par leur caractère (apparemment) non fonctionnel. Ils se placent bien dans une potentialité d'activité physique au contraire des terrains vagues et des friches dont il est question dans les écrits de Hatzfeld et Ringart, espaces suspendus dans le temps, en attente de construction ou en instance de destruction.

¹⁰⁰ Ignasi de SOLÀ-MORALES, « Terrain vague », dans Cynthia DAVIDSON (sous la direction) *Anyplace*, Cambridge, MA, MIT Press, 2005, p.118-123.

¹⁰¹ « The relationship between the absence of use, of activity, and the sense of freedom, of expectancy, is fundamental to understanding the evocative potential of the city's terrains vagues. Void, absence, yet also promise, the space of the possible, of expectation. », *ibid.*, p.120, traduction libre de l'anglais.



Figure 39 : ZARKA Raphaël, *Les Formes du Repos N°9 (Half-Pipe)*, 2006.
Technique : Epreuve chromogène sur papier contrecollée sur PVC. Format
: 53 x 80,3 cm.

Ces deux qualités suscitent l'interrogation et stimulent l'imaginaire du piéton que je suis. J'observe ainsi des espaces construits et pensés mais sans utilité immédiate dans un tissu urbain aussi dense et productiviste.

Cette notion de forme en attente n'est pas sans rappeler le travail de Raphaël Zarka intitulé *les Formes du repos*. Dans ce travail, l'artiste rassemble différentes photographies de formes géométriques sorties de leur contexte initial. L'artiste capture ainsi les « *possibilités sculpturales de ces formes en images, de manière à ce que l'abandonné, le désuet et l'oublié deviennent des lieux de potentialité* »¹⁰². Par ce geste, Zarka leur rend leur autonomie et invite à se projeter dans le mouvement de ces formes. Ces installations, l'auteur les capture dans une

¹⁰² « [...] *sculptural possibilities of these forms as images, such that the abandoned, the disused, and the forgotten become sites of potential* », Suzanne COTTER, *Riding Modern Art - Raphaël Zarka*, 2008, [En ligne]. URL : https://raphaelzarka.com/pdf/2008_COTTER_bidoun.pdf. Consulté le 24/05/2025, traduction libre de l'anglais.

démarche de « collectionneur de formes »¹⁰³. Dans cette partie pratique de mémoire, je me place alors dans la même idée, par l'acte photographique je souhaite souligner la potentialité de ces espaces vacants. Il réside néanmoins un aspect paradoxal dans ces espaces : malgré leur appartenance physique au tissu urbain, ils restent des éléments complètement à part du fonctionnement de la ville, leur statut est incertain.

¹⁰³ «*He is more a discoverer than an inventor. Raphaël Zarka calls himself a 'collector of forms'.* », Chris SHARP, *Studies in form - Raphaël Zarka*, METROPOLIS, M n°3, 2011, [En ligne] https://raphaelzarka.com/pdf/2011_SHARP_MetropolisM.pdf. Consulté le 24/05/2025, traduction libre de l'anglais.

3. *Espaces hors normes*

Si ces espaces vacants semblent à part de la ville conceptuelle, c'est parce qu'ils échappent à beaucoup d'injonctions propres à celle-ci. Comme nous l'avons déjà souligné, ces vides paraissent échapper à toute fonction, et de ce fait se séparent du reste de leur environnement urbain. Ignasi de Solà-Morales le relève très justement en mettant en évidence cette césure :

« Marges non intégrées, îles intérieures vides d'activité, oublis, ces zones sont simplement non habitées, non sûres, non productives. En bref, elles sont étrangères au système urbain, mentalement extérieures à l'intérieur physique de la ville, son image négative, autant une critique qu'une alternative possible. La photographie contemporaine ne capture pas ces terrains vagues innocemment. Pourquoi ce type de paysage représente-t-il l'urbain d'une manière primordiale ? Pourquoi l'œil discriminant du photographe ne s'oriente-t-il pas vers l'apothéose de l'objet, l'accomplissement formel du volume bâti, ou le tracé géométrique des grandes structures ? »¹⁰⁴

Le paradoxe que pose l'auteur est alors le suivant : les espaces vacants se trouvent physiquement à l'intérieur de la ville alors qu'ils sont mentalement à l'extérieur. Selon Solà-Morales, ils n'appartiennent pas au concept de ville proposant ainsi une critique, une alternative. Pour approfondir la réflexion, voici un postulat personnel plus engagé : ces phénomènes architecturaux sont-ils alors des éléments allant à l'encontre de l'idée de ville capitaliste ? Par une seconde lecture de *Terrain vague*, nous pouvons observer que l'auteur sous-tend son propos avec une idée de liberté associée à ces espaces vacants leur attachant alors une idée positive et résistante.

¹⁰⁴ « Unincorporated margins, interior islands void of activity, oversights, these areas are simply uninhabited, un-safe, un-productive. In short, they are foreign to the urban system, mentally exterior in the physical interior of the city, its negative image, as much a critique as a possible alternative. Contemporary photography does not fix on these terrains vagues innocently. Why does this kind of landscape visualize the urban in some primordial way? Why does the discriminating photographer's eye no longer incline toward the apotheosis of the object, the formal accomplishment of the built volume, or the geometric layout of the great infrastructures ? », Ignasi de SOLÀ-MORALES, *Terrain vague*, op cit., p.120, traduction libre de l'anglais.

Une dimension politique s'incarne alors dans ces vides. En échappant aux normes, ils existent en flottant entre les règles qui régissent normalement l'espace public¹⁰⁵. Cette ambiguïté due à l'indétermination de leur nature ouvre alors un champ de libertés potentielles pour ces espaces. En ce sens, ces vides deviennent une forme de zones à défendre, des espaces de résistance face à la conception productiviste de la ville moderne. C'est la thèse défendue par Pascal Nicolas-Le Strat dans son ouvrage *Expérimentations politiques* :

« Les interstices représentent ce qui résiste encore dans les métropoles, ce qui résiste aux emprises normatives et réglementaires, ce qui résiste à l'homogénéisation et à l'appropriation. Ils constituent en quelque sorte la réserve de « disponibilité » de la ville. Du fait de leur statut provisoire et incertain, les interstices laissent deviner ou entrevoir un autre processus de fabrication de la ville, ouvert et collaboratif, réactif et transversal. C'est effectivement sur ce plan-là, à la fois méthodologique et formatif, politique et heuristique, que se vérifie l'importance de l'expérience interstitielle. [...] L'interstice représente certainement un des espaces privilégiés où des questions refoulées continuent à se faire entendre, où certaines hypothèses récusées par le modèle dominant affirment leur actualité, où nombre de devenirs minoritaires, entravés, bloqués prouvent leur vitalité. Les interstices sont là pour nous rappeler que la société ne coïncide jamais parfaitement avec elle-même et que son développement laisse en arrière-plan nombre d'hypothèses non encore investies »¹⁰⁶

Cette pensée présente les interstices comme des lieux d'une importance capitale, une zone qui résiste à la ville et dans laquelle réside une forme de liberté qui échappe à la ville elle-même. On peut en ce sens les considérer alors comme des formes anti-urbaines dans lesquelles survit l'espoir de concevoir la métropole autrement. Les municipalités s'en sont d'ailleurs rendues compte en condamnant beaucoup de ces lieux car ils abritaient des comportements marginaux comme nous avons pu le voir au début de ce travail. Ces espaces vacants, d'abord produits de l'architecture et de l'urbanisme, sont ensuite réduits au silence, pour les faire rentrer dans la norme et adopter une marginalité loin de la vue des passants. Joffrey

¹⁰⁵ Attention, il n'est, bien entendu, pas question que ces espaces échappent à la loi française en vigueur dans l'espace public mais bien d'une ambiguïté quant aux règles de bienséance et aux mœurs normalement appliqués dans la ville.

¹⁰⁶ Pascal NICOLAS-LE STRAT, *Expérimentations politiques*, Paris, Éditions Fulenn, 2007, p. 13-14, puis p. 20-21. cite in. Joffrey PAILLARD, *Dispositifs spatiaux de la « ville hostile » et tactiques de résistance urbaine : Marges, situations, interstices, op cit.*, p.284.

Paillard décrit d'ailleurs ces vides comme des zones à défendre précieuses et au potentiel politique affirmé :

« *Le vide dans la ville apparaît comme de l'espace inquiétant, lisse, nomade, à fort caractère politique, et politisable. Son caractère temporaire et incertain évoque l'idée d'un terrain, d'un territoire ou d'une zone propice à l'apparition d'actions micropolitiques qui seraient régies par des transversalités et des subjectivités horizontales, parfois marginalisées et assurément politisées [...] »*¹⁰⁷

Ces lieux ignorés de tous et oubliés de la ville elle-même constituent alors des espaces au fort potentiel d'investissement. Ce dernier a été perçu par le collectif italien *Stalker / Osservatorio Nomade*, groupe d'artistes, architectes et de chercheurs connu pour ses dérives urbaines et ses explorations de zones urbaines périphériques, abandonnées ou marginalisées. Ce groupe a su dans plusieurs de ses actions et projets artistiques exploiter la friche et le lieu vacant pour lui redonner vie comme dans le travail *Campo Boario* entre 1999 et 2002. Durant ce projet, le collectif a collaboré avec des réfugiés kurdes en créant un espace d'accueil et de mémoire, transformant ainsi l'ancien abattoir de Trestaccio - en périphérie de Rome - en un lieu de partage et de cohabitation.

Dans un autre registre, nous pensons également à Tata Ronkholtz et à sa série photographique au style documentaire sur les *Trinkhallen*, ces - parfois très - petites épiceries investissant souvent des étroites portions de bâtiments. De cette manière, l'artiste propose de représenter une part de la culture allemande en montrant la diversité de formes que prennent ces commerces et la manière dont ils s'intègrent dans l'environnement urbain, comblant ainsi les interstices qu'admet l'architecture.

¹⁰⁷ Joffrey PAILLARD, *Dispositifs spatiaux de la « ville hostile » et tactiques de résistance urbaine : Marges, situations, interstices, op cit.*, p.559.



Figure 40 : RONKHOLTZ Tata, *Zeitschriften-Tabakwaren*, Marthastrasse
Ecke Von-Quadtstr., Köln-Dellbrück, 1982. Technique : Epreuve au
gélantino-bromure d'argent.

Conclusion

L'étude menée dans ce mémoire nous permet de comprendre tout l'impact esthétique et la richesse critique du choix de l'absence de figure humaine dans la photographie documentaire urbaine. Si aux prémices du médium celle-ci traduisait une contrainte technique, elle constitue aujourd'hui un véritable langage esthétique, une prise de position du photographe qui enclenche par ce geste artistique une relecture de notre environnement urbain. Cette grammaire visuelle permet de raconter la ville par sa structure, ses vides et ses tensions silencieuses. L'absence convoque alors une autre relation à l'espace : une ville révélée où le tissu urbain devient le seul personnage de l'image.

A travers les multiples travaux étudiés, nous avons observé comment cet effacement devient un langage esthétique qui permet une lecture plus directe de la ville comme bâti. En ne gardant que l'architecture, les photographes tels qu'Atget, Bazin ou Basilico placent la ville comme sujet central de leurs travaux pour sauvegarder, étudier ou appréhender leurs environnements. Nous avons également constaté la manière dont d'autres auteurs s'emparent de l'absence pour renouveler notre regard sur l'urbain et ses usages. Les exemples de Lockemann, Struth et Wolf nous ont appris que l'absence pouvait aussi être une manière de déplacer le regard afin de prendre du recul sur nos villes et d'en questionner tant les usages qui les traversent que les mémoires qui y survivent. L'absence devient alors un outil critique qui nous offre une seconde lecture de l'urbain. D'autres encore utilisent ce procédé pour suspendre le temps et rendre compte d'un état particulier de la ville, nous proposant alors l'absence comme métaphore d'une tension, d'une transition inhérentes à l'urbain. La ville devient alors théâtre d'enjeux sociaux dans un état incertain, symbolisé par l'effacement de ses habitants. Dans ces travaux on peut notamment retrouver les exemples de Schmidt ou Shore, qui font état de lieux à l'atmosphère ambiguë. La partie écrite et la partie pratique de ce mémoire n'ont eu de cesse de s'entrecroiser lors de ces derniers mois. La pratique était nourrie des recherches et des analyses menées tandis que l'écrit était influencé par la réflexion photographique de ce projet pratique et des problèmes auxquels j'ai fait face dans la réalisation de celle-ci. Je me suis ainsi identifié aux travaux abordés dans la partie

théorique, cela a changé tant ma vision de ces auteurs que la manière dont j'ai pu les analyser.

Dans les œuvres que nous avons étudiées la ville se fait miroir de nos sociétés, reflétant nos habitudes, nos mœurs, nos mémoires latentes ou simplement la structure de notre environnement immédiat. L'absence de figure humaine se constitue comme une révélation formelle, un renouvellement du regard ou un témoin d'une mutation. Ce geste photographique ouvre un espace de dialogue critique pour le spectateur, interpellant celui-ci, afin de le bousculer dans ses certitudes. Plus qu'un effet de style, l'absence est une invitation à un regard plus lent et réflexif. La photographie a ce pouvoir de créer des espaces-temps suspendus. Nous permettant de nous arrêter un moment. De faire une introspection. De se reconnecter à un monde qui nous est de plus en plus étranger.

A une époque saturée d'images, il serait bon d'adopter une attitude plus lente et contemplative pour remettre en question nos aprioris et regarder à nouveau au lieu de voir passivement. Ces travaux documentaires nous proposent d'investir de nos imaginaires ces espaces vacants qu'ils présentent. Et c'est dans cet entre-deux, espace critique que nous offre la photographie, que nous pouvons nous réapproprier l'urbain par le regard. Nous pourrions prolonger cette réflexion en étudiant comment d'autres auteurs comme Thibaut Brunet dans *Typologie Du Virtuel* ou Beate Gütschow avec *Hortus Conclusus* ré-interprètent numériquement l'urbain en repensant sa forme. L'acte de création s'en retrouve alors total et un nouveau regard émerge : comment penser la ville hors des limites du monde physique ? L'humain y a-t-il encore sa place ?

Ce mémoire aura alors tenté de montrer comment la photographie documentaire, lorsqu'elle s'empare de l'absence, ne se réduit pas à une esthétique du vide mais au contraire peut ouvrir l'urbain à une dimension critique, poétique et politique.

Bibliographie

Publications physiques

Théorie de l'art et de la photographie

BARTHES Roland, *La Chambre Claire - Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du Cinéma, Gallimard Seuil, 2021 [1980].

BAZIN Philippe, *Pour une photographie documentaire critique*, Ivry-sur-Seine, Creaphis Editions, Poche, 2017.

BENICHOU Anne (sous la direction), *Ouvrir le document. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, 2010, Dijon, Les Presses du Réel, Perceptions.

BREGANI Alberto, *Photographier la ville*, Arles, Actes Sud, 2010.

DERENTHAL Ludger, « Appréhender le monde entier : à propos des photographies de Thomas Struth », in MÜLLER Maria (sous la direction), ZWITE Armin (sous la direction), HERGOTT Fabrice (sous la direction), *Objectivités : La photographie à Düsseldorf*, Munich, Schirmer/Mosel, 2008.

FANELLI Giovanni, *Histoire de la photographie d'architecture*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2016.

FRIED Michael, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot* (« La place du spectateur : Esthétique et origines de la peinture moderne »), Gallimard, 1990, traduit de l'anglais (US) par Claire Brunet.

LUGON Olivier, *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Editions Macula, 2001.

ROUILLÉ André, *La photographie entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 2005.

Écrit sur l'urbanisme et la sociologie urbaine

AUGÉ Marc, *Non-lieux : Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.

BENJAMIN Walter, *Paris capitale du XIXe siècle - Le livre des passages*. Éditions du Cerf, Passages, 2021 [1982], traduit de l'allemand par Jean Lacoste.

DAVIS Mike, *City of Quartz: Los Angeles, capitale du futur* (« City of Quartz : Excavating the future in Los Angeles ») La Découverte, Poche / Sciences Humaines et Sociales, 2006 [1990], traduit de l'anglais par Michel Dartevelle.

DEBORD Guy, « Théorie de la dérive », in *Les Lèvres Nues*, n°9. Bruxelles, novembre 1956.

PAILLARD Joffrey, *Dispositifs spatiaux de la « ville hostile » et tactiques de résistance urbaine : Marges, situations, interstices*, Thèse de doctorat en architecture et en aménagement de l'espace (sous la direction de Manola ANTONIOLI), Nanterre, Université de Nanterre - Paris X, 2023.

SOLÀ-MORALES (de) Ignasi, « Terrain vague », dans Cynthia DAVIDSON (sous la direction), *Anyplace*, Cambridge, MA, MIT Press, 2005.

TONNELAT Stéphane, *Interstices urbains. Paris - New-York. Entre contrôles et mobilités quatre espaces résiduels de l'aménagement*, Thèse de doctorat en urbanisme et aménagement et en psychologie environnementale (sous la direction de Bernard HAUMONT, Michèle JOLE, William KORNBLUM), New-York, Université Paris XII-Val de Marne - Institut d'Urbanisme de Paris - City University of New-York Graduate School, 2003.

Interviews et entretiens

ELGER Dietmar, SCHMIDT Michael [Entretien avec l'artiste], *Irgendwo*, Snoeck, 2005.

MILLET Catherine, FRIED Michael [Entretien avec l'artiste], « La place du spectateur » in *Art Press*, n°155, février 1991.

Livres et sites internet d'artiste

BONAMI Francesco, Gabriele BASILICO, *Tome 0000: Gabriele Basilico*, 2001, Paris, Phaidon France, 55, traduit de l'italien par Jacques Guiod.

JAYET Armelle, LEMASSON David, « Pour une esthétique anti-humanitaire » in BAZIN Philippe, *Dans Paris*, Sétrogran, 2013.

MEAUX Danielle, BONNEL Guillaume, *Anatomie d'une ville*. Filigranes Editions, Trézélan, 2019.

REYNAUD Françoise, *Eugène Atget*, Arles, Actes Sud, Photo Poche, 2010.

SHORE Stephen, *Uncommon Places*, New-York, Aperture, 1982.

STRUTH Thomas, SENNETT Richard, *Unconscious Places*, Munich, Prestel Verlag, 2020 [1987].

Ressources Dématérialisées

Théorie de l'art et de la photographie

BACH Caroline, « La photographie à l'épreuve du vide », in *Les chantiers de la création*, n°13, 2021, [En ligne], mis en ligne le 12 juillet 2021. URL : <https://journals.openedition.org/lcc/4299>. Consulté le 03/02/2025.

CLAY Edward, *Stephen Shore: lieux peu communs*, 2012, [En ligne], mis en ligne le 12 décembre 2018, URL : <https://independent-photo.com/fr/news/stephen-shore-uncommon-places/>. Consulté le 22/05/2025.

DENET Muriel, *Paysage biographique. Photographies 1968-1993, Stephen Shore*, Paris Art, 2012, [En ligne] 12 janvier 2008, <https://www.paris-art.com/paysage-biographique-photographies-1968-1993-stephen-shore/>. Consulté le 23/05/2025.

FEUERHELM Brad, « Loops and Voids : A Perspective on Michael Schmidt's Berlin Nach 1945 » in *AMERICAN SUBURB X*, 2018, [En ligne], mis en ligne le 10 avril 2018. URL : <https://americansuburbx.com/2018/04/loops-voids-perspective-michael-schmidts-berlin-nach-1945.html>. Consulté le 17 février 2025.

MILOVANOFF Christian, *Eugène Atget ou la place du photographe* [Conférence à la Fondation Henri Cartier-Bresson], 16/09/2021, [En ligne], mis en ligne le 19 octobre 2021. URL : https://www.youtube.com/watch?v=8Nh_gMvhLvE&t=2s. Consulté le 19/03/2025.

NITSCHKE Jessica « Espaces urbains photographiques. Lecture de l'image de la ville : La réception par Walter Benjamin des photographies de Paris d'Eugène Atget », in WITTE Bernd (sous la direction) *Topographies du souvenir : « Le Livre des passages » de Walter Benjamin*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, traduit de l'allemand par Edwige Brender. [En ligne], URL : <https://doi.org/10.4000/books.psn.6115>. Consulté le 19/03/2025.

PAQUOT Thierry (sous la direction), *Ville, architecture et communication*, CNRS Éditions, Les Essentiels d'Hermès, 2014, [En ligne]. URL : <https://doi.org/10.4000/books.editions-cnrs.20313>. Consulté le 02/02/2025.

PALUMBO Jacqui, *Stephen Shore's Unorthodox Photography Teaches Us to Celebrate the Everyday*, Artsy, 2020, [En ligne], 07 février 2020. URL : <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-stephen-shores-unorthodox-photography-teaches-celebrate-everyday>. Consulté le 22/05/2025.

[Auteur inconnu], *Cruel and Tender*, TATE Gallery, 2002, [En ligne], mis en ligne le 1 septembre 2002. URL : <https://www.tate.org.uk/press/press-releases/cruel-and-tender>. Consulté le 29/05/2025.

Ecrits sur l'urbanisme et la sociologie urbaine

MANGIN David, « Conclusion » in *Rez-de-ville. inventaire / enquêtes / invention*, 2020, [En ligne], mis en ligne le 5 mars 2020. URL : https://issuu.com/remiferrand/docs/rezdeville2020_jpg. Consulté le 09/05/2025.

Interviews et entretiens

BALLESTA Jordi, BASILICO Gabriele, « Métaboliser la ville . Entretien avec Gabriele Basilico », in *Focales*, n°2, 2018, [En ligne], mis en ligne le 1 juin 2018. URL : <https://doi.org/10.4000/focales.1220>. Consulté le 10/03/2025.

PICCARDO Emanuele, PICCARDO Pietro Luigi, « Intervista di Gabriele Basilico » in *Archphotochannel* [Chaîne Youtube], 2002, [En ligne], mis en ligne le 12 avril 2013. URL : <https://youtu.be/6BlaCEFILx8?si=wQD2hXOBPpOsDB3w>. Consulté le 11/03/2025.

RHOMBERG Kathrin, SCHMIDT Michael, modération de DERCON Chris [Entretien avec l'artiste], *Künstlergespräch — Michael Schmidt, "Grau als Farbe"* (« Interview d'artiste - Michael Schmidt , « Le gris comme couleur » »), [Conférence à la Haus der

Kunst], 2010, [En ligne], mis en ligne le 11 février 2012. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=dOKsK2eF9Zs>. Consulté le 18/05/2025.

WOLF Michael, *Hong-Kong dans la jungle de béton : Immeubles froids et vie quotidienne chaleureuse*, 2016, [En ligne], mis en ligne le 10 octobre 2016. URL : https://www.youtube.com/watch?v=odDytLBzTog&list=PLu7RSBLm_9Vze_x6hAZJDOY4ht4OA4K4y&index=4. Consulté le 22/03/2025.

Livres et sites internet d'artiste

BONNEL Guillaume, *La ville invisible*, [En ligne], URL : <https://www.guillaume-bonnel-photographies.net/la-ville-invisible/>. Consulté le 14/05/2025.

COTTER Suzanne, *Riding Modern Art - Raphaël Zarka*, 2008, [En ligne]. URL : https://raphaelzarka.com/pdf/2008_COTTER_bidoun.pdf. Consulté le 24/05/2025.

COUTURIER Stéphane, *Barcelone - Melting Point*, 2008, [En ligne]. URL : <https://www.stephanecouturier.fr/photo-series/barcelone---melting-point>, consulté le 25/04/2025.

PAILLARD Joffrey, *Travail de terrain cartographique de recension des différents dispositifs et design « hostile(s) [travail en cours] »*, 2023, [En ligne], URL : https://www.google.com/maps/d/viewer?mid=1tkRc_JcdZLRHI1licJTQt6qomeCTDq6Q, consultée le 02/03/2025.

SHARP Chris, *Studies in form - Raphaël Zarka*, METROPOLIS M, n°3, 2011, [En ligne] https://raphaelzarka.com/pdf/2011_SHARP_MetropolisM.pdf. Consulté le 24/05/2025.

WOLF Michael, *Architecture of Density*, 2003-2014, [En ligne]. URL : <https://photomichaelwolf.com/#architecture-of-density-2/1>, consulté le 27/04/2025.

WOLF Michael, « Artist's Statement » *in Architecture of Density, Michael Wolf's photography*, Prix Pictet, 2012, [En ligne]. URL : <https://prix.pictet.com/cycles/growth/michael-wolf>. Consulté le 15/04/2025.

Tables des illustrations

Figure 1 : Auteur inconnu : *Città Ideale*, circa 1480. Technique : Huile sur panneau de bois. Format : 67,7 × 239,4 cm. Urbino, Galleria Nazionale delle Marche. URL : <https://gndm.it/opere/citta-ideale/>.

Figure 2 : LE GRAY Gustave : *Moissac (Tarn-et-Garonne) - Vue intérieure d'une galerie du cloître, Eglise Saint-Pierre*, 1851. Technique : Épreuve sur papier salé à partir d'un négatif papier ciré sec. Format : 23,2 x 34,5 cm. Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais / Alexis Brandt. URL : <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/moissac-tarn-et-garonne-vue-interieure-dune-galerie-du-cloitre-eglise-saint-pierre-3673>.

Figure 3 : NIEPCE Nicéphore : *Point de vue du Gras*, 1824. Technique : Héliographie. Format : 16,7 × 20,3 × 0,15 cm. Harry Ransom Center (en) de l'université du Texas à Austin, Austin (États-Unis). URL : https://fr.wikipedia.org/wiki/Point_de_vue_du_Gras#/media/Fichier:View_from_the_Window_at_Le_Gras,_Joseph_Nicéphore_Niépce.jpg.

Figure 4 : DAGUERRE Jacques-Louis Mandé, *Boulevard du Temple*, 1838. Technique : Daguerréotype. Format : 13 cm x 16 cm. URL : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Boulevard_du_Temple_\(Louis_Daguerre\)#/media/Fichier:Boulevard_du_Temple_by_Daguerre.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Boulevard_du_Temple_(Louis_Daguerre)#/media/Fichier:Boulevard_du_Temple_by_Daguerre.jpg).

Figure 5 : NEGRE Charles, *Scène de Marché au Port de l'Hôtel de Ville*, circa 1850. Technique : Épreuve sur papier salé à partir d'un négatif papier ciré sec. Format : 15 cm x 19,9 cm. Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt. URL : <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/paris-scene-de-marche-au-port-de-lhotel-de-ville-118694>.

Figure 6 : MORIYAMA Daido, 写真よさようなら (*Shashin yo Sayōnara*) (extrait), 1972. Technique : Ouvrage Broché avec jaquette, Héliographies Noir et Blanc. Format : 26 × 19 cm, Editeur : Shashin Hyoronsha (Tokyo, Japon). URL : <https://www.youtube.com/watch?v=qfUAJSCRwT0>.

Figure 7 : RODTCHENKO Alexandre, *L'Escalier*, 1930. Technique : épreuve gélatino-argentique. Format : 29,6 x 42 cm. Centre Pompidou / Cabinet de la photographie. URL : <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/c4rjnE7>.

Figure 8 : SHORE Stephen, Image extraite du livre *Uncommon Places*, Londres, Thames & Hudson, 2014 [1982]. URL : <https://theimageflow.com/photography-blog/stephen-shore-uncommon-places/#gallery/c640fda942e262461edf6e7da526a49b/7204>.

Figure 9 : RUSCHA Edward, Images extraites du livre *Twentysix Gasoline Stations*, National Excelsior Press, 1963. URL : <https://culturieuse.blog/2022/04/24/ed-ruscha-1937§-twentysix-gasoline-stations-1963/>.

Figure 10 : NIXON Nicholas, *View of Boston from Commercial Wharf*, image issue du travail *City Views*, 1975. Technique : Epreuve par tirage-contact gélatino-argentique à partir d'un négatif 20x25 cm. Fraenkel Gallery. URL : <https://fraenkelgallery.com/artists/nicholas-nixon#nixon-nicholas-nicholas-nixon-new-topographics-s-2>.

Figure 11 : Andreas GEHRKE, *Berlin II*, 2014-2020. URL : <http://andreasgehrke.de/>.

Figure 12 : BONNEL Guillaume, *La ville invisible*, images extraites de *Anatomie d'une ville*. Filigranes Editions, Trézélan, 2019, p.28-29.

Figure 13 : MARVILLE Charles, *N°2 - Urinoir-Kiosque à 6 Stalles (Plateau du Théâtre Français)*, image réalisée entre 1858 et 1878. Technique : Epreuve sur papier albuminé. Format : 36,2 x 26,8 cm. State Library of Victoria. URL : https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/ba/Charles_Marville_Urinoir_kiosque_à_6_stalles_Plateau_du_Théâtre_Français_ca._1865.jpg.

Figure 14 : BECHER Bernd, BECHER Hilla, *Wassertürme*, images réalisées entre 1965 et 1997. Technique : tirage au gélatino-bromure d'argent. Format : 56,3 x 46,2 cm. Fraenkel Gallery. URL : <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/67379/Bernd-Hilla-Becher-Watertowers-Wassertürme-1965-1982?lang=fr>.

Figure 15 : ATGET Eugène, *Rue Suger*, 1900. Technique : Tirage-contact sur papier albuminé à partir d'un négatif au collodion humide. Format : 21.6 x 18.3 cm. Musée Carnavalet, Histoire de Paris. URL : <https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/rue-suger-perspective-aout-1900-6eme-arrondissement-paris#infos-principales>.

Figure 16 : Gabriele BASILICO, *Palermo*, 1998, Technique : épreuve gélatino-argentique. Archivio Basilico. URL : https://www.archiviogabrielebasilico.it/media/pages/esplora/timeline/1998/8bc808c221-1556375060/1998_palermo-98b1-20-1.jpg100x73.jpg.

Figure 17 : BAZIN Philippe, *Place de la Moselle*. Technique : Epreuve au gélatino-bromure d'argent à partir d'un négatif 6x6. Image extraite de la série *Valenciennes*, 1991-1995. URL : <http://philippebazin.fr/index.php?/monde-urbain/valenciennes-1991-95/>.

Figure 18 : LOCKEMANN Bettina, Image extraite de la série *Fringes of Utopia, Observations on West Coast Urbanism*, 2001-2002. Technique : Epreuve au gélatino-bromure d'argent réalisé à partir d'un négatif 24x36mm. URL : <http://archivalien.de/en/stadt/fringes/fringes.html>.

Figure 19 : STRUTH Thomas, *Dey Street, Financial District, New-York*, 1978. Image extraite de la série *Unconscious Places*, 1970-2010. URL : <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/284776>.

Figure 20 : WOLF Michael, *Architecture of Density #43*, 2007. URL : <https://photomichaelwolf.com/#architecture-of-density-2/7>.

Figure 21 : SCHMIDT Michael, image extraite du travail *Berlin Nach 45*, 1980. Technique : Epreuve au gélatino-bromure d'argent. Format : 23.4 x 29.2cm. URL : <https://americansuburbx.com/2018/04/loops-voids-perspective-michael-schmidts-berlin-nach-1945.html>.

Figure 22 : SCHMIDT Michael, image extraite du travail *Berlin Nach 45*, 1980. Technique : Epreuve au gélatino-bromure d'argent. Format : 23.4 x 29.2cm. URL : <https://americansuburbx.com/2018/04/loops-voids-perspective-michael-schmidts-berlin-nach-1945.html>

Figure 23 : SHORE Stephen, *Main Street, Weed, California, July 21, 1973*, image extraite du livre *Uncommon Places*, New-York, Aperture, 1982. URL : <https://theimageflow.com/photography-blog/stephen-shore-uncommon-places/#gallery/c640fda942e262461edf6e7da526a49b/7204>.

Figure 24 : SHORE Stephen, *Second Street, Ashland, Wisconsin, July 9, 1973*, image extraite du livre *Uncommon Places*, New-York, Aperture, 1982. URL : <https://theimageflow.com/photography-blog/stephen-shore-uncommon-places/#gallery/c640fda942e262461edf6e7da526a49b/7204>.

Figure 25 : *Grille #43*, février 2025. Extrait du travail préliminaire sur les installations urbaines hostiles, Technique : Photographie numérique.

Figure 26 : *Grille #22*, février 2025. Extrait du travail préliminaire sur les installations urbaines hostiles, Technique : Photographie numérique.

Figure 27 : *Grille #31*, mars 2025. Extrait du travail préliminaire sur les installations urbaines hostiles, Technique : Photographie numérique.

Figure 28 : *Grille #31*, mars 2025. Extrait du travail préliminaire sur les installations urbaines hostiles, Technique : Photographie numérique.

Figure 29 : *Grille #38*, mars 2025. Extrait du travail préliminaire sur les installations urbaines hostiles, Technique : Photographie numérique.

Figure 30 : *Grille #38*, mars 2025. Extrait du travail préliminaire sur les installations urbaines hostiles, Technique : Photographie numérique.

Figure 31 : PAILLARD Joffrey, *Travail de terrain cartographique de recension des différents dispositifs et design « hostile(s) » [travail en cours]*, 2025. Carte interactive. URL : <https://www.google.com/maps/@48.86968199307405,2.3259510261230565&z=12>.

Figure 32 : NOLLI Giambattista, *Nuova Pianta di Roma*, 1748. Technique : Assemblage de 12 gravures sur plaque de cuivre. Format : 176 x 208 cm, Echelle : 1 : 2 900. The British Museum / Prints and Drawings. URL : https://fr.wikipedia.org/wiki/Giambattista_Nolli#/media/Fichier:Nolli_map1.jpg.

Figure 33 : NOLLI Giambattista, *Détail de Nuova Pianta di Roma*, 1748. Technique : Assemblage de 12 gravures sur plaque de cuivre. Format : 176 x 208 cm, Echelle : 1 : 2 900. The British Museum / Prints and Drawings. URL : <https://www.ensae.org/fr/variances/article/la-representation-cartographique-des-villes/4581>.

Figure 34 : Image extraite de la Partie pratique de mémoire, avril 2025. Technique : Photographie numérique.

Figure 35 : Image extraite de la Partie pratique de mémoire, avril 2025. Technique : Photographie numérique.

Figure 36 : DEMAND Thomas, *Copysshop*, 1999. Technique : Epreuve C-Print / Diasec. Format : 183.5 x 300 cm. Esther Schipper. URL : <https://www.estherschipper.com/artists/35-thomas-demand/works/493/>.

Figure 37 : BALTZ Lewis, *South Wall, Semicoa, 333 McCormick, Costa Mesa*, image extraite de la série *The New Industrial Parks near Irvine, California*, 1974. URL : <https://www.phillips.com/detail/lewis-baltz/199024>.

Figure 38 : Image extraite de la Partie pratique de mémoire, avril 2025. Technique : Photographie numérique.

Figure 39 : ZARCA Raphaël, *Les Formes du Repos N°9 (Half-Pipe)*, 2006. Technique : Epreuve chromogène sur papier contrecollée sur PVC. Format : 53 x 80,3 cm. Centre National des Arts

Plastiques. URL : <https://www.navigart.fr/fnac/artwork/raphael-zarka-les-formes-du-repos-n-9-140000000083994>.

Figure 40 : RONKHOLTZ Tata, *Zeitschriften-Tabakwaren, Marthastrasse Ecke Von-Quadtstr., Köln-Dellbrück*, 1982. Technique : Epreuve au gélatino-bromure d'argent. Zander Galery. URL : <https://www.tata-ronkholz.org/ausstellungen/tata-ronkholz-trinkhallen.html>.

Annexes

Annexe 1 : Entretien avec Bettina Lockemann

Le 1er avril 2025 – En visioconférence

Conduit par Malo Le Bayon, dans le cadre de son mémoire de Master 2

Malo Le Bayon

I'd like to talk to you about your work on cities because I kind of saw on your website that you were walking on the streets on perception of cities. It's a series like *Docks* or *Fringes of Utopia* that I'm very interested in. And my second question would be, in many of your urban representation, we don't perceive the city as a place of movement, of activities, but rather as still almost desert areas. And I would like to know why this choice of yours?

Bettina Lockemann

The thing is that I always think when I'm looking at the architecture or the streets and the cars and the structure of how the city is built, that then people kind of distract that image. *So, because as soon as you have people on the street, then when you look at the photographs, you start to look at the people first. And then you would discover the architectural and structural environment later. And also if you have people, then you start to study their faces or like what they are doing, how they move, what they're wearing and so on.* And so very early in my career, actually, I had the impression that when I want to look at the places, like a place also where something may have happened before, that it's better to not have people on the picture. So for example, in the project *Plan* that I photographed with my colleague, Elisabeth Neudörfel in the 90s, we were still students.

And that's a project about locations and places in Berlin that are somehow related to the Holocaust and to the administrative pushing out of the Jewish population in the capital, in the German capital. And so we thought it's really important to have the places without people because it's about the place and about basically something that happened there, not kind of like a murder like in the camps, but in an administrative way that in the buildings, people were sitting and for example, deciding who is being sent to camp and who isn't, or who took away the belongings of the Jewish population and so on. So we decided that as we are in a historic perspective, we are thinking about things that happened in the past, but are representing in the photographs or showing in the photographs how the places look like today.

So there's also a big discrepancy because a lot of times the buildings from the past are no longer there. So it was really important to not have people on the street. And basically, I thought that this is, yeah, this is also for other projects.

It's a good idea if I want to show the construction of the city itself. And of course, for Fringes of Utopia, the project that I photographed in California, in LA, Las Vegas and San Diego in 2001, 2002, that was basically also to show that, and it was basically like that, that after 9/11, even though the public sphere in California is not as a public sphere in German or French or European cities, but still I wanted to show that there's nobody there. So after 9/11, it was a really, really special constellation because there were no longer any tourists.

And so people basically were afraid they stayed at home and kind of like terrorism or fear of terrorism basically made the public sphere as a place where people couldn't be or meet, made it disappear. And therefore it was really important to not have people on those pictures.

Malo Le Bayon

So it was a kind of a reaction to this events of 9/11, like the series you made about Paris in 2015?

Bettina Lockemann

Basically, yeah, yeah, basically it was, I mean, of course I had planned to photograph there a long time before 9/11. So, and then I arrived like three months later. So I decided not to cancel the project and I had the idea before to, photograph the not existing public space in American cities, because as we know, people drive everywhere and they don't really walk.

Of course you have in LA as well as in Las Vegas and so on, you have people walking the streets, but it's not kind of like the regular way of movement. So the regular way of movement is you drive and then you only, you walk from your car to a shop, to a restaurant, to a bar, and then you go back to your car and you, so it's not really the public sphere is not a place where you can meet people actually, kind of like the historic European marketplace where you go and you meet your neighbors or people who are living close to you and where you can bump into people that you know and so on. So for me, it was the project was planned as a project where the public sphere is uninhabited basically, because everything takes place, like movement takes place in cars.

So people are just individualized by driving in their own space, but the events of 9/11 basically helped me to enhance that because there were less people on the street, especially in Las Vegas, where you usually have tourists like prowling on the streets and so on, there were no tourists and because nobody wants to fly there anymore. And then of course in the US, the hotels, they just fired the people who worked there immediately. So there was nobody there anymore.

There were no people working. So nobody walked from their car to workplace because it's all a tourist thing. And when there are no tourists, there are no people working there.

And so it was really, really interesting for me also to see that even in those tourist hotspots that the public sphere disappeared. And that was for me, of course, very interesting. And also as I had planned to not really include people in my pictures, it helped me to photograph.

Malo Le Bayon

And you were capturing not social spaces, but more functional areas. And I saw you were influenced by *City of Quartz* by Mike Davies. And I was wondering what is your approach between the hyper modernization of cities like Los Angeles, because it has to be like a shock when you saw all the concrete and the huge spaces comparing to historical towns in Europe. And I was wondering, is that critical of cities as we built it today?

Bettina Lockemann

Well, I think like the idea of how cities are built is very different in different countries or cultures. Like for example, also in Great Britain, you have like many people want to live in their own house. They don't want to live in an apartment.

So for example, in British cities, you have this really, really sprawling row houses. And so the cities are really, you have really to travel like long ways to get to places because it's not stacked like in a high rise or in the higher buildings where you have like plenty of apartments that are stacked on top of each other. And also that's the fact in the US.

So you have like more people living in like family homes than in apartment buildings. And of course, in L.A., like when you read Mike Davis, it's always that a lot of people when they were living in areas where they have like family homes and then some investor wanted to build an apartment building close to that, that the community usually tried to avoid that and to take all steps needed to not have apartment buildings in their vicinity because they always thought apartment buildings are inhabited mainly by people who don't have enough money to invest into a family home. So therefore they're poor and this is in dangers like the riches of us and the worth of our family home. So that's basically when in Mike Davis, that's a lot of times it's the argument why people do not want to have apartment buildings close to their houses because they think that lessens their value, for example.

And so, and of course, European cities function a little bit different because or like continental cities, because we like maybe like to take public transportation to get easily from place A to place B. And then when you have like apartment buildings that have four stories up, then of course they can house more people in lesser space than when you have these sprawling family homes areas. And yeah, well, coming to L.A. was also my, I had been in L.A. once before, just briefly.

And of course, I mean, I grew up in Berlin, so I'm used to, and I grew up in West Berlin, so in the shadow of the wall. So I'm kind of used to kind of like concrete places. And for me, cities or to live in cities was just natural.

And of course, then in L.A., what I thought was really interesting is that the blocks are quite bigger than for example, New York. And so when you look at the map and say, okay, I have to walk like five blocks. In New York, you're there in like 10 minutes, but in LA, it takes you like 20 or something.

And so for me, I had to really get used to those huge blocks. And often I was asked by, for example, by postman or UPS drivers, if I had had a car breakdown and if they should drive me to the next gas station to get help, because of course my car had to be broken down because I was walking and nobody was walking there. So that was something that was really interesting that people always thought that I had a car breakdown and I needed help. So nobody expected someone to walk there actually.

Malo Le Bayon

Okay, that leads me to my next question about physical presence in photography, because you did this work by walking, right?

Bettina Lockemann

The Fringes of Utopia. I was photographing walking, but I was also photographing from a driving car. So I did both.

Malo Le Bayon

Is that a method you use often, or it was special to this series because you were in a city with different dimensions? Is that a conceptual choice or like a practical response?

Bettina Lockemann

Basically it's a conceptual choice. Usually I walk because when I walk, I really have the opportunity to see in detail. So, and I also get an idea of like how the space feels and also about other ideas. For example, if I move along a street with lots of cars, then it will be loud, it will be kind of like polluted. So you have like ugly smells from the cars and that kind of forms the overall picture that I, like for me, the way, for example, how I experienced the place, I tried to put that into my pictures. Also, I've been asked a lot of times like why my pictures often are so cluttered, like that they're like parked cars that block the view or you have like all these street signs and traffic lights and all these things that are basically in the space and that you cannot make disappear, but still other photographers, I think a lot of times, they look at the architecture and they try to photograph the architecture without everything around it.

And for me, it's very important to have all the stuff that is there also in the picture. So if there's bicycle stands and bikes and benches and the green that is planted and the garbage cans and everything. So I think everything just makes up the way our experience of cities is shaped.

And I think it's very important. And for me also, it's very important that there are cars everywhere. So it was really interesting because I had a conversation with a city planner and architect and he said, you know what's really interesting in your pictures, there are always so many cars.

And he told me that when he is exploring a space where he's supposed to plan something that he's usually trying to photograph it without cars. And then I said, maybe your planning would be better if you'd accept that you can never see the ground floor because the cars are parked in front of the ground floor. And I also

experienced that when you look at these architectural three-dimensional ideas like the pictures that they digitally make before something is built, that usually they just ignore that there's a street in front.

So usually you have like the new architectures are shown in the pictures and the digital pictures without streets. So, and it's always kind of like a nice place and a lot of people walk there in the digital representation. But when you look at the space on the map, you see that there's a huge street in front.

So, and I was asking him, you know, like, why don't you plan that nobody can see your ground floor because they're parked cars? And he said, you know, I never thought about this. And I thought it was really interesting that an architecture and planner doesn't think about how it really is.

So he thinks just about his building or the block that he's planning. And he doesn't think about like, what does it look like in real when there's cars parked and the, yeah. And you cannot maybe see the ground floor from the other side of the street.

Malo Le Bayon

And the cars are part of the urban landscape also, I guess.

Bettina Lockemann

Yeah, yeah, of course. I mean, they are. I mean, I don't know, Paris seems to be quite much better than many German cities. So as your mayor just tries to omit driving in the city, obviously, but in German cities, we keep discussing what is happening in Paris, but here everybody says, no, we can't do that.

Malo Le Bayon

We have less and less cars in the hyper center, but that's kind of nice. It's kind of messy around because everybody is complaining about that, but the pedestrians are thankful.

Bettina Lockemann

Yeah, yeah, of course. I mean, the thing is, I don't drive. I don't own a car. I go everywhere by bicycle. So, and I like it that way. So yeah, I cycle and I walk. So, and I take public transportation, of course. So that's the way in my everyday affairs, how I experienced the city anyway.

Malo Le Bayon

This pedestrian point of view, is that a choice made for the viewer to see through your eyes, through your perception?

Bettina Lockemann

Yeah, definitely. Yeah, so that's, I mean, we all, no matter what kind of transportation we use, we are all pedestrians. So, because, once we parked our car or we come up from the subway, we always walk.

So everybody, no matter what's your favorite means of transportation, everybody is a pedestrian at some point. And so that's basically, apart from the car perspective, that's basically the main perspective that many people have.

I like to have perspectives that are not special. For example, when I would go up to the second floor and photograph from there, people usually don't have access to second floors. So for me, it's really important to have, like to show access or means of access that everybody can have.

Malo Le Bayon

Did you feel like you was in a kind of dystopia, in a kind of a deserted area and did you want to capture that urban tension in a way, the intangible, the invisible?

Bettina Lockemann

Going there was pretty clear that the city is not made for pedestrians. And that was my intention basically also to show and also after doing a lot of researches, especially with Mike Davis, of course, for me it was what is happening ecologically if we put concrete over everything and if we have a city in the desert. Of course I was very lonely, but while walking, which was for me, okay, because I'm more or less fearless when I walk during the day. I didn't go to areas where I knew that there's like gang violences, etcetera. So there are of course, certain areas of the city that I didn't go to, but in the areas where I walked, it was like, for me, the experience was intense because it took so long. Like you see, like in the distance, you see a certain building and you say, okay, I walked to this building.

And then you think, oh, it's only five blocks. And then, but it takes you half an hour or it takes you 40 minutes to go there. So that was kind of a really tiring experience because of course then in between nothing happens really.

But it was also an interesting experience about thinking, okay this is not made for people like that, like to move like that. And also the question of can this hold also in the future? Because if we think about at some point, maybe driving is too expensive or now we have kind of like, okay, we have now electric cars and everything, but if gas prices rise up and also if climate warming and everything is getting worse and worse, it's of course always a question of, is this the future of the cities?

Of course, in 2001, I didn't think about this in the first place, but it was like the ecological questions were always kind of like in the back of my head. Because I thought this is an environment, this is basically uninhabitable because it was hot, even though it was December, it was very hot during the day. And then I always

thought of what's happening when in the summer here, when already in December, it's so hot when you walk the concrete and the concrete heats up in the sunlight.

So that was always something that I had in the back of my head, but also the ecological questions.

Malo Le Bayon

Did you feel like you were in an artificial city that grew itself years ago and now it's there, like in a few decades? Like a futuristic lab of the today's cities, like we can see in the Middle East, for example?

Bettina Lockemann

Actually, the thing is that when, like back then, I mean, it's 25 years ago in LA, it didn't really look futuristic. Because it was like, when you're there, you see that the streets are made in the 1960s and 70s.

And so some streets were in really bad condition, for example. And also you see crumbling concrete. And so it wasn't really futuristic, it was more like an idea of the future without the future.

So because otherwise you needed to repave the streets, redo the asphalt. And in many ways, I thought this is kind of like a model from yesterday, actually. Because, of course, we know from the 50s to the 70s, like cars also in Europe, that was the way to go, that everybody had to have a car.

And so train tracks were removed because nobody was using trains anymore. And everybody thought « oh, the future is that everybody owns a car and goes by car wherever ». And so it was kind of like a utopia from the past, basically, and not a utopia from the present, in a way.

Malo Le Bayon

I was wondering about your work untitled *From the Periphery*. And you turn around the cities to define it, to have a point of view on it. Is there, in *From the Periphery* and *Fringes of Utopia*, an attempt to define what a city is?

Bettina Lockemann

From the Periphery, stands in a way for a certain way how cities were developed in Germany after World War II.

So, of course, the city of Braunschweig, where I photographed it, is a city that is close to Wolfsburg. So, it was basically the Volkswagen city. So, the car industry was very present anyway. And before the war, Braunschweig was a city that had a very, very tight-knit center with very narrow streets. It was all kind of like these wood frame houses. And then they burned down, basically 95% of the center burned down.

So, they were able to redevelop the city as a car-friendly space after the war. And they, for example, like before, the houses were really, really tiny.

And then they recreated like big blocks. And they made the streets much more broader than before so that you were able to drive in the center. And that was also moved to the outside of the city, the periphery of the city, which is a way anyway how cities were developed. What I thought was really interesting also in Braunschweig was a city that was developed also with like areas in the periphery during the Third Reich. So, the National Socialists, they built some kind of major settlements with like buildings, like halls that were made for bringing together the community in the name of Adolf Hitler.

And also like squares that were really broad for having military marches and things like that. And also the Nazis, they had ideas that they thought that living in apartment buildings and big apartment buildings was unnatural. So, they always

thought that people should live in either one family homes or really smaller houses to have like their own garden.

And have kind of like, I mean, the soil was for the Nazis was really important symbol, the soil of the German Reich. And so, everybody should have their feet on the soil. So, to live above the soil like in the 10th floor or something for them was like this is not good.

So, the Germans should sit on the soil. So, it's like not so high rise buildings. And mostly people have gardens and they have to have a connection to the soil.

And for me, so it was kind of like this idea to photograph this from the development from the Nazi area to like after World War II having this kind of this idea of car friendliness.

And so, that was the Nazi idea. And I thought what I discovered while doing research was that the Nazis already had in 1935, they made instructions on how new settlements should be built thinking about air raids. So, about fire and gas attacks from the air.

I thought that was really interesting because after the war, it was basically that you had everything made for cars. But in 1935, they were already planning for there will be war or there may be war and there may be air raids and how can we build a city that not everything burns down, for example, if you have like firebombing or anything like that. So, they planned for broader streets so that the fire could not go over the street to next building blocks and so on.

So, for me, that was really interesting because I had never read that before or heard that before. And I thought that was very convenient after the war because in areas where the housing that was constructed in the 1930s was still standing, they had broad streets for car traffic. And when I presented that work, I thought it was really interesting that a lot of people did not really see that it is the city of Braunschweig, but they thought it could have been photographed anywhere.

My publisher who's from Austria, he said, you know, this is kind of like the random German city for me as an Austrian. When I travel to Germany, cities are like that. And

I thought that was really interesting because when I photographed it, of course, I didn't want to say this is Braunschweig and this is how Braunschweig is, but I wanted to have it more kind of like a representative of German cities that are kind of like big cities, but not as big as Berlin, Hamburg, Munich or Cologne.

But because Braunschweig has like 250,000 people living there about. And a lot of people responded to me, oh, this is like my hometown. But, you know, people who came from medium-sized towns, they said, okay, this looks like the hometown where I grew up.

And I thought that was really interesting because I had not expected that it would work as well. Because I thought this is kind of like a representing of a certain type of city, but then it seemed to have worked really well because other people said, « It looks just like my hometown where I grew up ». But then on the other hand, some people in Braunschweig were really pissed.

So I received a lot of hate from people from Braunschweig because they said that I photographed their city in a really ugly way and that the city is much more beautiful than I was showing. And so it was really interesting because there was a critique of my exhibition in the local newspaper. And then there were like a few pictures in the newspaper.

And then people responded by writing letters to the editor of the newspaper. And so there was like kind of like a discussion that started because people said, « Oh, I live in that street where that photograph was taken » and took a photograph from the other side of the street with like trees and greens.

Our city is much more nicer than she shows. And then other people wrote, like emailed me and said, you know, people in Braunschweig, they sit in their cars so many hours of the day that they just don't see that their city is not as beautiful as they think it is. And then, and I was saying, like, it's not, I'm not writing, this is Braunschweig on the title of the book, but it's called *From the Periphery*.

And it's just in kind of like a sub note that you see that the city of Braunschweig. So, and I thought it's really interesting because people think of documentary photography. This is, this is how it is.

But of course, and then the journalist, he asked me, well, « You hate Braunschweig, obviously ». And I'm like, « No, I don't ». And I like Braunschweig and I have certain places where I like to go.

And I have a lot of friends here and I really like it here. So, and he said, « You must hate Braunschweig ». And I thought it's really interesting that people expect from documentary photography still in the 21st century that it represents something realistic and kind of objective in quotes.

And of course it's not. And I never claimed to have any objectivity in a way that this is a representation of how Braunschweig is or how something is. But of course, I use the means that photography can give me to kind of like pinpoint a certain idea, which is realistic in a way, but it's not kind of like representing the overall of something, but it's representing only a small fraction of reality, which I think where I put my focus on.

So and that's for me really important that I can use photography in a way to have a fraction of reality and to show, you know, this fraction is like that. And you can and it can make you think about the reality that you experience yourself. So and of course, the reality then that you experience when looking at the photographs.

Malo Le Bayon

Because it's important for you to show a different dimension of the series, like a new look on it.

Bettina Lockemann

Yeah, it's like I don't work in a way that I say this represents a broad view. I start working by thinking of a certain topic that I want to show in my pictures.

And I try to make the pictures in a way that they kind of like transport this idea. And and of course, when I have this this idea of what I want to show, that I look at certain

places that I research that are part of this idea that I want to transmit. And I don't visit other places or I don't photograph there.

I may I may look at a lot of different areas, but then I may decide to photograph here and not in another place. So because certain areas can I can use to transmit my ideas and other areas, maybe not. OK.

Malo Le Bayon

Is this absence of human beings in some of your works a consequence of the city you are photographing? Like you said in L.A. after the 9-11, a way to show a different version of the cities for different perception? Or is that an artistic choice and conceptual to show the city in a different way?

Bettina Lockemann

Well, it's always a conceptual choice, how I show it. It's always a conceptual choice. Yeah.

OK. More like to to show the city in a different way. Well, it's it's like showing the city in a way that is going along with the topic that I want to put forward.

OK. So, yeah, because because it's not I don't want to put forward a general view, but I always want to put forward a certain topic. And so this is a conceptual choice about the topic that I that I want to put forward.

Malo Le Bayon

Is that for you a way to show the viewer a different aspect of architecture or urban areas ?

Bettina Lockemann

Yeah, it's a it's a specific view on urban areas. It's to show a specific view and not a general view

Malo Le Bayon

What kind of camera and lens do you use and what it tells about your photographic work and your artistic approach ?

Bettina Lockemann

I usually use small formats and nowadays digital, but the fringes, of course, is photographed on film. And it's always so it's 24x36mm. And it's usually a regular lens.

So it's usually a 50 millimeter regular lens. So that's that's my so it's kind of like as we talked, it's kind of like this eye perspective. I don't have a use a wide angle, basically, which, of course, is used a lot.

I sometimes use a 35 millimeter or an 85 millimeter. But usually it's 50 millimeters that I use. And for me, this is this is also kind of like the representation of the eye perspective that I have while walking and have the subjective vision of mine while I was doing those projects So that's basically why I do that.

Annexe 2 : Entretien avec Philippe Bazin

Le 8 avril 2025 – Dans l’atelier de Philippe Bazin, à Villejuif

Conduit par Malo Le Bayon, dans le cadre de son mémoire de Master 2

Malo Le Bayon

Je vais commencer par évoquer le sujet de mon mémoire, tel que vous avez pu en prendre connaissance : il porte sur la notion d’absence de figure humaine dans la photographie documentaire, notamment dans le contexte urbain. Je m’intéresse à la manière dont certains photographes travaillent cette absence pour ouvrir un espace critique, une dimension réflexive. Comment, par le retrait des figures humaines dans l’image, peut émerger un propos artistique et une interpellation du spectateur.

C’est dans cette perspective que votre travail m’a particulièrement intéressé. Pour commencer, pourriez-vous vous présenter brièvement ainsi que votre démarche photographique ?

Philippe Bazin

Oui, bien sûr. Je m’appelle Philippe Bazin, je suis photographe, et je pratique la photographie depuis le début des années 1980.

Mon parcours artistique peut se structurer en deux grandes périodes. La première s’est articulée autour d’un projet au long cours qui a donné lieu à une publication intitulée *La radicalisation du monde*. À travers des portraits photographiques, principalement centrés sur les visages, je me suis intéressé à la manière dont les institutions prennent en charge les individus, et à la façon dont différents systèmes institutionnels peuvent investir, voire régir, l’existence.

À un moment donné, j’ai éprouvé le besoin de clore cette première période, ayant le sentiment que le projet avait abouti à ce que je souhaitais. D’autres préoccupations sont alors apparues, notamment liées à l’actualité politique du début des années

2000. Le premier camp de réfugiés à Calais, à Sangatte, a fait émerger la question migratoire comme un enjeu majeur. J'ai alors ressenti la nécessité de réorienter mon travail, tout en maintenant un ancrage fort entre les dimensions esthétique et politique.

Ainsi, mon attention s'est portée non seulement sur l'immigration, mais plus largement sur les conditions des subalternes dans le contexte de la mondialisation. Cela a marqué un tournant dans ma pratique : j'ai souhaité quitter la solitude de l'atelier pour m'engager dans des démarches collaboratives. C'est dans ce cadre qu'une collaboration féconde avec la philosophe Christiane Vollaire s'est mise en place. D'autres projets collectifs ont suivi, notamment dans des contextes ruraux.

J'ai également cessé de tirer moi-même mes photographies. Je collabore aujourd'hui avec un tireur à Bruxelles. Ce partenariat, bien qu'ancré dans la technique, rejoint aussi une approche esthétique. Je me souviens de cette phrase de Jean-Claude Lemagny : « *Les jeunes photographes parlent de leurs projets, de la forme, les photographes accomplis ne parlent que de technique.* » Cela peut sembler paradoxal, mais la technique condense, en réalité, l'ensemble du projet artistique.

Ainsi, qu'il s'agisse de collaborations artistiques, techniques ou intellectuelles, mon travail s'inscrit dans un dialogue constant avec l'autre et avec le monde, souvent à l'étranger – au Chili, en Égypte, en Bulgarie, en Turquie, aux États-Unis, en Finlande, en Albanie, aux Balkans, en Grèce...

Cette inflexion a débuté lors d'une résidence à Porto, au Portugal, en 2001, marquant symboliquement cette deuxième période de mon travail.

Malo Le Bayon :

En parcourant votre site, une série a particulièrement retenu mon attention, en lien direct avec mon sujet : celle réalisée à Valenciennes. Elle m'a frappé par sa manière de rendre compte de l'espace urbain, et par l'absence très marquée de figures humaines, ce à quoi je suis particulièrement sensible dans le cadre de mon

mémoire. Pourriez-vous revenir sur les origines de ce travail ? Avez-vous anticipé les transformations urbaines de la ville, ou s'agissait-il plutôt d'un projet personnel, plus intuitif, lié à votre propre attachement à ce territoire ?

Philippe Bazin :

Il s'agissait effectivement d'un projet personnel. J'ai choisi de réaliser ce travail de ma propre initiative, sans commande. Il est vrai que l'on pressentait déjà certains changements urbains à Valenciennes à mon arrivée, et ceux-ci ont commencé à se manifester, notamment avec l'arrivée du tramway. Mais au moment où j'ai entrepris ces photographies, ce n'était pas encore effectif.

Au-delà de ces mutations, je me suis toujours dit qu'il était essentiel, pour un photographe, de documenter ce qui l'entoure. C'est une pratique que j'ai menée régulièrement, que ce soit à Villejuif, à Valenciennes ou encore à Arles, lorsque j'y étais étudiant. À Lille, étrangement, je ne l'ai pas fait, sans doute parce que j'étais absorbé par d'autres choses.

Cette série sur Valenciennes a commencé très simplement, sur le chemin de l'école de mes enfants. Puis, en 1992, j'ai été nommé professeur de photographie à l'École des beaux-arts de la ville. À mes yeux, enseigner la photographie en école d'art impliquait nécessairement une ouverture sur l'extérieur : sortir de l'atelier, aller dans la rue, confronter les étudiants au réel.

C'est ainsi que j'ai incité mes élèves à travailler sur la ville elle-même. Pour accompagner cette démarche, je leur ai proposé des cours autour du travail d'Eugène Atget. Et comme je m'efforce toujours de faire moi-même ce que je propose à mes étudiants, j'ai moi aussi arpenté Valenciennes et commencé à la photographier. Mon travail s'inscrivait en résonance avec celui de certains d'entre eux.

Malo Le Bayon :

Y avait-il un protocole formel défini dans cette série ?

Philippe Bazin :

D'un point de vue esthétique, les photographies sont clairement marquées par l'influence d'Eugène Atget. S'il y avait un protocole, il résidait dans cette volonté d'inscrire mon travail dans une tradition documentaire française, quelque peu oubliée en France mais reprise aux États-Unis. Je souhaitais ainsi renouer avec une forme de continuité avec Atget, en opposition à la domination du photojournalisme, alors très présente dans le paysage français.

À la même époque, certains de mes collègues s'inspiraient des surréalistes ayant influencé le groupe Noir Limite. Ce n'était pas mon cas. Mon choix a été de m'approprier l'héritage d'Atget, tout en le réactualisant dans un contexte contemporain.

En ce sens, le protocole esthétique se situait quelque part entre Atget et Walker Evans. C'est une référence qui me guidait au début des années 1990.

Malo Le Bayon :

La série est datée de 2020 sur votre site, mais les images ont manifestement été réalisées dans les années 1990. Comment considérez-vous ce travail aujourd'hui ? Est-il pour vous un projet ancien ou réactivé dans un contexte plus contemporain ?

Philippe Bazin :

Il s'agit bien d'un travail datant de 1991 à 1995. À l'époque, j'en avais déjà effectué une première sélection, avec une vingtaine ou une trentaine de tirages montés sous passe-partout et archivés soigneusement. Mais je n'avais pas eu le temps d'extraire l'ensemble du corpus.

C'est durant le confinement de 2020 que j'ai décidé de reprendre mes archives photographiques en profondeur. Contrairement à d'autres, je n'ai pas été tenté de photographier les rues vides ; ce qui m'intéressait, c'était de mettre de l'ordre dans

mes travaux passés, d'en réévaluer certains et d'en faire émerger la richesse. C'est à ce moment-là que j'ai constitué le corpus complet de la série *Valenciennes*.

J'ai ainsi ressorti des négatifs que je n'avais jamais tirés, réalisé de nouveaux tirages jet d'encre, tout en conservant ma réserve de tirages argentiques. Mais ce travail de réactivation n'a en rien modifié la nature même du projet. Il n'y a pas eu de nouveau montage, ni de relecture conceptuelle. Il s'agissait d'un travail de finalisation, pas de transformation.

Malo Le Bayon :

Vous avez donc défini un corpus à partir de cette relecture de vos archives. Comment avez-vous procédé pour choisir les lieux photographiés ? Comment décide-t-on de ce qui doit représenter une ville ? Est-ce un choix symbolique, ou davantage guidé par les changements urbanistiques en cours ?

Philippe Bazin :

Mon approche a été très empirique : j'ai commencé à photographier quartier par quartier, en commençant par celui où je vivais. Le centre de Valenciennes n'est pas très étendu, et j'habitais juste à l'extérieur du périmètre central, au-delà des boulevards qui ont remplacé les anciennes fortifications.

Ainsi, la série s'est constituée d'abord à partir de mon quartier, puis en explorant les différents secteurs de la ville. Certains quartiers étaient en ruine, marqués par le départ d'une partie importante de la population à la suite de la crise industrielle. Beaucoup de maisons étaient abandonnées, murées, ou simplement laissées à l'abandon faute d'héritiers. Certaines ont été reprises par la municipalité, puis démolies. Un exemple frappant : non loin de l'École des beaux-arts, tout un quartier a été rasé pour devenir un parking.

Je me suis aussi intéressé à des rues commerçantes figées dans leur esthétique des années 1960-1980. En revanche, je n'ai pas photographié les lieux emblématiques

comme la place d'Armes ou l'hôtel de ville, précisément parce que ces images sont omniprésentes dans les représentations officielles de la ville. J'ai préféré documenter les quartiers plus anciens, plus discrets, comme celui du béguinage, qui est un héritage urbanistique très spécifique du Nord de la France et de la Belgique.

Le béguinage, historiquement, est un espace protégé où vivaient des femmes seules ou veuves, souvent encadrées par des congrégations religieuses. Il s'agit d'un urbanisme très particulier, fait de petites maisons formant une enceinte intime. C'est ce type de lieu que j'ai souhaité mettre en lumière, plutôt que les images attendues d'une ville déjà largement photographiée.

Malo Le Bayon :

Au moment où vous réalisiez ces images, la ville connaissait une phase de transformation. Étiez-vous conscient de documenter une période charnière ? Votre démarche s'inscrivait-elle dans une volonté de sauvegarde patrimoniale ou de témoignage social ?

Philippe Bazin :

Avec le recul, votre analyse me semble juste, mais à l'époque, ce n'était pas aussi conscient. J'agissais de manière plus intuitive, presque naïve. Mon geste s'inscrivait dans une logique de proximité : marcher, photographier, documenter mon environnement immédiat.

C'était le début de la période Borloo. Jean-Louis Borloo, avocat d'affaires devenu président du club de football de Valenciennes, a ensuite été élu maire. Il a engagé une politique de réhabilitation sociale et culturelle importante, qui s'est traduite par la création d'une médiathèque, d'un nouveau théâtre, et plus tard le déplacement de l'École des beaux-arts. Le tramway, qui a profondément modifié la physionomie du centre-ville, est arrivé après mon départ, bien que j'ai continué à enseigner aux Beaux-arts de Valenciennes.

Ce contexte de reconstruction coexistait avec un effondrement économique et social. La ville avait perdu une grande partie de sa classe moyenne ; il restait essentiellement les populations les plus précaires, et une minorité de personnes très aisées. Mon travail s'inscrit dans cette période de tension, mais sans analyse sociologique explicite à l'époque. C'est un regard que je peux poser aujourd'hui, rétrospectivement.

Malo Le Bayon :

Dans la série, on remarque une quasi-absence de figures humaines. Est-ce un choix métaphorique, pour représenter une ville vidée de ses habitants ? Ou s'agit-il plutôt d'une posture esthétique, dans la lignée d'Eugène Atget ?

Philippe Bazin :

Effectivement, cette démarche s'inscrit dans la continuité d'Atget. Je ne pratique pas la street photography, ni le photojournalisme, ni le réalisme poétique à la française. Ce n'était pas un choix théorisé à l'époque, mais j'en ai pris conscience plus tard.

Un événement a été particulièrement révélateur : en 2013, après un séjour de travail à Istanbul, j'ai été frappé par le contraste à mon retour à Paris. Là-bas, la foule est omniprésente, jour et nuit. À Paris, j'avais le sentiment que la ville était vide. Cette perception m'a fait prendre conscience de la vacuité relative de nos espaces urbains, où la rue n'est plus un lieu de vie mais de circulation marchande.

Historiquement, cela tient aussi à des réformes urbaines remontant à l'époque haussmannienne, qui ont interdit aux commerçants de déballer leurs marchandises sur les trottoirs. [La rue s'est vidée progressivement, et les métiers de rue ont disparu. À l'instar d'Atget qui photographiait un monde en train de disparaître, je documentais un espace déjà vidé de ses usages sociaux.](#)

Malo Le Bayon :

Vous évoquez là une absence construite. Dans votre série *Dans Paris* (2009–2011), vous traitez explicitement de cette invisibilisation, notamment celle des migrants. Cette absence est-elle, selon vous, un procédé critique plus puissant que la présence des corps ?

Philippe Bazin :

Dans le travail *Dans Paris*, la question de l'invisibilisation était effectivement centrale. Le travail consistait à documenter les lieux où vivaient les migrants afghans dans des conditions précaires, souvent à la rue, dans des zones interstitielles comme le parc Villemin, le canal Saint-Martin, ou jusqu'aux abords du périphérique. Ces espaces étaient habités, mais leur occupation était politiquement et médiatiquement rendue invisible. Cette invisibilité est le produit d'un système – elle est construite par les institutions, l'urbanisme, le droit, la culture.

J'ai photographié à la chambre, en pleine journée, avec des expositions longues. Pourtant, on ne voit personne sur les images. Non pas parce que j'ai évité les gens, mais parce qu'il n'y avait effectivement personne. Cette vacuité rend visible une absence plus profonde : celle des politiques d'hospitalité, du droit à l'espace public.

À l'époque de Valenciennes, je n'avais pas encore cette conscience. Mais je pense aujourd'hui que ce travail a préparé celui de *Dans Paris*. Il y a une continuité formelle et politique. J'ai cherché à déconstruire l'esthétique d'Atget : là où lui composait des images très ordonnées, très cadrées, *Dans Paris* introduit des ruptures, du chaos, une perception plus contemporaine de l'espace urbain.

Malo Le Bayon :

Dans la série de Valenciennes, justement, on ressent une forme d'itinérance, une marche. Le point de vue semble piéton, à hauteur d'homme. Quel matériel utilisiez-

vous ? Cette relation entre le corps du photographe et l'image est-elle importante pour vous ?

Philippe Bazin :

Vous avez tout à fait raison. Ce lien entre la marche, la position physique dans l'espace et la prise de vue est essentiel. À l'époque, j'avais un 24x36mm, mais je souhaitais travailler autrement. J'ai donc contracté un prêt pour acquérir un Hasselblad. [Cet appareil, avec sa visée à la taille, permet de regarder l'image sans être directement en train de viser le réel. Cela change le rapport au monde, et j'ai toujours été sensible à cette position. Et ce qui est intéressant, avec l'Hasselblad, c'est que ce qui est à gauche et à droite et réciproquement. Et donc déjà, on est dans une image.](#)

Le format carré m'attirait aussi. J'avais travaillé sur les visages en 24x36mm, mais toujours recadrés au carré. Avec le Hasselblad, ce recadrage devenait inutile. Je pouvais directement composer dans ce format. La plupart des images de Valenciennes ont été réalisées ainsi, même si certaines vues à la chambre ont été recadrées elles aussi en carré.

L'acte de photographier impliquait donc d'être dans la ville, de marcher longuement, de faire des allers-retours, d'observer depuis différents angles. [Ce travail d'immersion corporelle dans l'espace urbain, conjugué à une distance physique induite par l'appareil, m'a permis de construire une relation particulière à l'image, à la fois immergée et distanciée.](#)

Malo Le Bayon :

Vous avez évoqué *Le Milieu de nulle part*, un projet où vous photographiez les chambres de demandeurs d'asile sans représenter leurs occupants. Ce retrait est-il d'abord éthique, lié aux questions de droit à l'image, ou participe-t-il aussi d'une volonté de représenter l'humain en creux, à travers les traces ?

Philippe Bazin :

Il y a plusieurs niveaux de lecture. D'un point de vue éthique, la question de la représentation était très sensible : ces réfugiés étaient principalement tchéchènes, fuyant la guerre contre la Russie. Ils refusaient toute photographie par peur d'être identifiés. Certains refusaient même que l'enregistrement sonore d'un entretien soit effectué. C'est pourquoi Christiane Vollaire réalisait ses entretiens sans enregistreur, en prenant des notes manuscrites. Moi, je ne pouvais pas assister aux entretiens avec mon appareil. La simple présence de l'appareil déclenchait des gestes de protection, des mains posées sur le visage, même en l'absence de prise de vue.

Pour autant, ces personnes m'ont demandé, parfois explicitement, de photographier les lieux où elles vivaient. J'ai donc réalisé ces images à leur demande, en respectant leur volonté de rester hors-champ. Ces chambres deviennent des portraits en creux. Ce sont les objets personnels, les agencements précaires, les signes d'une vie suspendue qui parlent. Ce travail a beaucoup intéressé des anthropologues travaillant sur les objets de la migration.

Enfin, sur un plan plus conceptuel, ce travail répond à une trajectoire personnelle. Pendant près de vingt ans, j'ai photographié des visages, sans jamais montrer les lieux. Avec *Le Milieu de nulle part*, j'ai entrepris une sorte d'inversion : représenter les lieux sans les personnes. Cette dissociation me semble emblématique de notre époque, où les individus sont de plus en plus déplacés, déterritorialisés. Il ne s'agit plus d'inscrire les corps dans un contexte, comme l'a fait August Sander en son temps, mais de penser une nouvelle relation entre sujet et territoire, marquée par la disjonction.

Malo Le Bayon :

Dans vos images où l'absence domine – je pense notamment à celles réalisées en Grèce dans un camp de migrants – on perçoit une volonté de laisser un espace ouvert, propice à la projection du spectateur. Est-ce une intention consciente de

votre part ? Cherchez-vous à convoquer l'imaginaire du regardeur, à l'inviter à une forme d'interprétation active ?

Philippe Bazin :

Absolument. Cette série réalisée dans le camp de Pikpa, sur l'île de Lesbos, en est un bon exemple. Ce camp, autogéré par des réfugiés et des volontaires anarchistes, était un lieu très particulier : ouvert, sans barrières, sans contrôle policier, fondé sur des principes d'hospitalité radicale.

Lorsque je m'y suis rendu, la consigne était claire : ne pas photographier les personnes. J'ai donc concentré mon regard sur ce que les habitants avaient construit – des espaces de sociabilité, des habitats précaires mais inventifs, des potagers, des ateliers. Il y avait une yourte, un dôme géodésique, des chalets, des tentes de mariage, des bâtiments en dur, un véritable assemblage de formes d'habitats d'urgence venus du monde entier.

Ces images montrent des lieux où l'on sent le travail, la présence humaine, la tentative de s'approprier un territoire temporaire. [J'ai souhaité rendre compte de cette humanité active, sans pour autant en imposer une lecture univoque. Le spectateur peut ainsi s'y projeter, interpréter, imaginer.](#)

Malo Le Bayon :

Donc des personnes étaient bien présentes au moment de la prise de vue, mais vous avez veillé à ne pas les représenter ?

Philippe Bazin :

Oui, tout à fait. C'était une exigence des personnes vivant sur place, autant des réfugiés que des militants. Il ne s'agissait pas de photographier en dépit de leur volonté, ni de capter des images volées. J'ai veillé à respecter cette consigne scrupuleusement.

Je tiens beaucoup à ce travail. Il ne figure que partiellement dans le livre – une dizaine d’images sur une quarantaine – mais il pourrait à lui seul donner lieu à une publication autonome. Nous n’avons passé que trois heures sur place, mais les photographies produites sont, selon moi, très significatives.

Malo Le Bayon :

Dans tout ce que vous développez autour de l’absence, on perçoit une posture documentaire critique, soucieuse d’ouvrir les images, de laisser une place au regard de l’autre. Cette logique de l’ouverture est-elle aussi une esthétique, une manière de construire l’image pour qu’elle reste interprétable ?

Philippe Bazin :

Oui, c’est une dimension essentielle de mon travail. Il ne s’agit pas simplement de documenter, mais d’ouvrir un champ de possibles. Une image peut être très construite, très rigoureuse dans sa forme, tout en laissant une ouverture. C’est précisément ce que j’ai cherché à faire dans *Le Milieu de nulle part*.

Cela passe par la composition bien sûr – profondeur de champ, enchaînements de plans, organisation de l’espace – mais aussi par le montage. Une photographie isolée peut susciter une émotion, mais ce sont les rapports entre les images, leur mise en série, qui construisent une pensée documentaire.

Dans *Le Milieu de nulle part*, il y a trois types de montage. Le premier est répétitif : une même image, déclinée dans différents lieux. Le deuxième est plus narratif, presque fermé : il commence dans les couloirs des dortoirs, traverse les espaces précaires délimités par des couvertures, et se referme à nouveau sur les couloirs, mais vus sous un autre angle. Le troisième montage concerne la prison. Il s’agit d’une série de douze photographies réalisées à l’intérieur d’une cellule, exposées sous forme de grille – quatre rangées de trois images – qui évoque visuellement la structure carcérale. Le montage devient alors une métaphore spatiale du lieu lui-même.

La toute première photographie de cette série m'a été littéralement dictée par un réfugié. Il m'a pris par la manche, m'a conduit dans sa chambre et m'a montré le point de vue, le cadrage précis que je devais adopter. Ce geste, cette adresse directe, a guidé tout le reste du travail, même de manière inconsciente. À force de manipuler les images, de les scanner, de les revoir, je me suis rendu compte que le véritable cœur du projet se trouvait là : dans les photographies que les gens m'avaient demandé de faire, dans celles qui étaient habitées, non pas par des présences physiques, mais par une demande, une adresse silencieuse au regard.

Malo Le Bayon :

Merci beaucoup, Philippe, pour cet échange.

Philippe Bazin :

Avec grand plaisir.

Présentation de la partie pratique de mémoire

uncertain places

La ville renferme de nombreux espaces ambigus aux limites et à la fonction imprécise. Ces interstices représentent ce qui résiste encore au fonctionnalisme urbain et à l'emprise normative de la métropole. De leur statut incertain naît une alternative à la densité urbaine, ils laissent deviner une approche autre de la ville. Entre zones publiques et privées, ces espaces en creux existent comme critique de la ville moderne. Que reste-il alors de ces vides urbains ?

Présentation de la scénographie

Lorsque le spectateur entre dans la salle d'exposition, il pénètre dans une architecture tronquée, stérile, presque artificielle. Au sol, une carte représentant le nord-est de Paris ; à droite, un mur disposé en oblique ferme l'espace qui se fait alors entonnoir. Le visiteur parcourt cet espace et se déploient aux murs plusieurs tirages photographiques de formats multiples. Leur dimensions varient mais elles restent assez conséquentes, donnant à ces photographies une présence particulière dans l'espace afin d'immerger le spectateur. Ces images sont les photographies des espaces vacants mentionnés plus tôt dans cet écrit. Chacune a la spécificité d'être dotée de 2 à 3 plis jouant la forme de l'architecture visible en son sein. Les photographies sortent alors de leur planéité naturelle pour exister en volume. Ces images ne s'apprécient pas par une frontalité classique, elles se cachent et dévoilent de nouveaux aspects selon le point de vue adopté par le regardeur. Celui-ci doit alors déjouer cette contrainte par ses déplacements dans l'espace. Cette mouvance convoque un aspect ludique qui octroie à chaque image son autonomie et renouvelle sans cesse la dynamique de l'ensemble selon les choix du visiteur. Car s'il ne peut apprécier la totalité de la série photographique d'un regard, il pourra néanmoins s'approprier chaque tirage individuellement et par son expérience

exploratoire dans l'espace, reconstituer l'ensemble du travail par un processus d'appréciation sensible et personnelle. Ainsi, l'œuvre existera entièrement et seulement par son regard.



