BULLETIN NUMERO 55 GRAPHQUE

> supplément de la revue PHOTOGRAPHIES

REDACTION: Jean-François Chevrier Sylviane de Decker Heftler.

CONCEPTION **GRAPHIQUE:** Xavier Barral.

PHOTOGRAVURE ET IMPRESSION: Blanchard avenue Descartes 92350 Le Plessis-Robinson.

PHOTOCOMPOSITION Pragma Compo 14, Impasse Carnot 92240 Malakoff.

Supplément de la revue Photographies. Dépôt légal 2e trimestre 1984. Commission paritaire nº 65325.

1984.

MISSION

PHOTO-

GRAPHIQUE

DE LA

DATAR

La Mission photographique de la PAGE 3 DATAR est une excellente occasion pour la revue Photographies de montrer que l'histoire de la photographie n'a de sens et d'intérêt que par l'usage que peuvent en faire les photographes contemporains.

Comme nous le disions dans l'éditorial du premier numéro de la revue - auquel cette présentation du premier bulletin de la DATAR fait aujourd'hui écho -, c'est par le mouvement réfléchi de la création contemporaine que se révèle l'histoire, dans toute sa vitalité. Ce sont les photographes eux-mêmes qui, les premiers, font l'histoire.

Nous allons pouvoir aussi remettre nos montres à l'heure. On dit généralement que la photographie est surtout un art documentaire, un moyen d'information, mais le reportage, qui semble particulièrement bien adapté à cette définition, traverse aujourd'hui une crise; de nombreux auteurs, sans doute les plus conscients, s'en sont détournés, et il semble qu'une rupture irréductible se soit établie entre la création et la description documentaire. Nous allons bien voir ce qu'il en est et si douze ou treize photographes engagés dans une œuvre personnelle sont capables, par leur action commune dans le cadre de la Mission, d'abattre cette cloison. Nous allons bien voir s'il est encore possible en 1984 de parler simultanément d'art et de document.

Au XIXe siècle, quand fut créée la Mission héliographique, qui est aujourd'hui la principale référence de la DATAR, ce langage allait de soi. Depuis 1851, la photographie, dit-on, a perdu sa naïveté, mais ce sont surtout l'art et la société qui ont beaucoup changé. L'heure n'est plus au réalisme en art ni à l'optimisme en politique. Qu'en est-il, dès lors, de la création photographique, à quoi peut-elle servir ? Je crois que la DATAR a pour sa part trouvé une réponse satisfaisante. Il faut maintenant attendre celle des photographes.

QUESTIONS SUR

LA MISSION

PHOTOGRAPHIQUE

DE LA DATAR

PAGE 7

POURQUOI

LA PHOTOGRAPHIE

S'INTERESSE-T-ELLE

A LA DATAR?

PAGE 10

1851. LA MISSION

HELIOGRAPHIQUE

PAGE 22

1984. LA MISSION

PHOTOGRAPHIQUE.

PRESENTATION DES

PHOTOGRAPHES

PAGE 37

LABORATOIRE ET

CONSERVATION

PAGE 38

A PROPOS

DU PAYSAGE

RURAL ET

DE SON IMAGE

redonner aux paysages les qualités qu'ils ont perdues, c'est d'abord recréer une culture du paysage. C'est

pour contribuer à

la renaissance de

cette culture que

s'adresse à l'art



PAR BERNARD LATARJET

Pourquoi la DATAR s'adresse-t-elle à la photographie?

Je vois trois raisons à cette rencontre. • La première est liée à la vocation même de la DATAR. Celle-ci organise le territoire et tente d'en maîtriser les transformations : il lui faut donc le connaître, être capable de le représenter. Il était naturel qu'elle fasse appel, en complément de ses informations traditionnelles, au mode de représentation spécifique à l'espace qu'est la photographie. • La seconde a trait à l'histoire. Le début des années 80 coïncide avec un moment singulier de l'évolution du paysage. Fin de la croissance démographique et de l'exode rural, achèvement des grands équipements, rupture des lois anciennes de localisation des entreprises et des personnes : les grands courants qui ont bouleversé notre géographie s'interrompent ou s'infléchissent en même temps. On décèle simultanément les premiers signes de changements à venir dans les formes urbaines, les modes de communication, les systèmes d'activités. Pour les observateurs du présent et de l'avenir, la DATAR entend marquer ce moment. • La troisième raison est la plus essentielle. Au-delà d'un simple constat, le but de la Mission photographique est de nourrir un mouvement nécessaire en faveur du paysage. La DATAR a appris en effet que la qualité des espaces de la vie quotidienne détermine chaque jour davantage les choix que font les Français de leurs lieux d'habitation et de travail. Elle est donc au cœur de l'aménagement du territoire.

Un tel mouvement ne peut être que culturel. Les lois et les règlements ne suffisent pas : redonner aux paysages les qualités qu'ils ont perdues, c'est d'abord recréer une culture du paysage. C'est pour contribuer à la renaissance de cette culture, condition de toute véritable politique du territoire, que la DATAR s'adresse à l'art. Elle a choisi pour cela les artistes qui entretiennent avec l'espace la relation la plus nécessaire : les photographes. Dès lors, et avec François Hers à qui j'ai choisi de demander à l'automne dernier l'aide de sa compétence, nous avons organisé la Mission en nous efforçant de répondre aux questions qui suivent.

1. Pourquoi la DATAR ne se contente-t-elle pas d'utiliser les archives que produisent régulièrement les institutions techniques ou culturelles spécialisées?

Il ne s'agit pas pour nous de constituer une nouvelle photothèque d'illustrations techniques. Il en existe en assez grand nombre. Il ne s'agit pas non plus de se substituer aux organismes qui ont vocation à distribuer des bourses d'aide à la création. A l'exemple de grandes commandes publiques du passé dont le propos documentaire était indissociable de l'ambition culturelle comme la Mission héliographique de 1851, la DATAR considère la création artistique comme l'une des voies d'une politique concrète du paysage.

Elle ne peut donc ni se contenter de rassembler parmi les fonds disponibles de simples images d'information, quelle qu'en soit la qualité professionnelle, ni se satisfaire d'une présentation d'œuvres éparses dont la valeur artistique ne serait pas fondée sur une commande rigoureuse. Nous avons répertorié les ressources des principales photothèques existantes ; le compte rendu de ce travail sera publié dans le prochain bulletin. Il montrera la nécessité d'une recherche photographique nouvelle. L'article de Jean-Michel Roux (voir page 38) illustre à cet égard combien sont rares les photographies contemporaines du paysage qui savent éviter les archétypes du passé ou ceux de la modernité, déborder une approche parcellaire du territoire, offrir une vision d'ensemble des structures véritables d'un espace dont les cohérences et les valeurs traditionnelles ont été brisées. La volonté d'une politique culturelle du paysage exige que soient mobilisées peu à peu – et la Mission n'y suffira évidemment pas – les forces de tous les créateurs que passionne cette volonté et de tous ceux qui autour d'eux peuvent en diffuser les travaux.

Gilbert Fastenaekens 1980

la DATAR

culturelle du

peu à peu les

forces de tous

les créateurs

paysage exige que

soient mobilisées

5

en composant la première équipe, nous nous sommes efforcés de conjuguer deux volontés : celle de la diversité des itinéraires et des pratiques ; celle de l'unité de

2. Quels usages la DATAR fera-t-elle de la photographie?

Ces usages sont au nombre de trois. • Des tirages d'archives constitueront un fonds documentaire accessible et utilisable par tous les publics. Leur consultation, sur les supports offerts par les technologies modernes tel le vidéodisque, sera organisée dans divers lieux appropriés à Paris et en province. • Des albums seront destinés à la présentation au public de chaque thème abordé par la Mission et du travail de chaque photographe. Ils permettront de préparer les maquettes des livres et des catalogues qui pourraient être édités ainsi que les expositions itinérantes et de grande diffusion n'exigeant pas des garanties particulières de qualité et de protection. • Des tirages en nombre restreint des meilleures photographies, signées et réalisées par les artistes sur le support et dans les dimensions de leurs choix, seront consacrés aux expositions les plus importantes. Un portfolio consultable réunira un jeu de l'ensemble de ces tirages.

la volonté 3. Comment les thèmes de la Mission ont-ils été définis ? d'une politique

Plusieurs équipes, associant professionnels du paysage et de la photographie, ont étudié pendant six mois avec la DATAR les travaux existants, les besoins exprimés, les domaines dans lesquels une action culturelle apparaissait la plus nécessaire (paysages urbains périphériques, lieux de travail, etc.). Une première série de thèmes et de notes sur chacun d'eux a été établie. Elle a permis de consulter plusieurs photographes. Ceux-ci ont répondu par des propositions écrites dont certaines ont conduit la DATAR à modifier les thèmes initiaux. C'est au terme de plusieurs échanges que les sujets définitifs ont été arrêtés.

4. Comment les photographes ont-ils été choisis?

Le choix s'est fondé sur trois critères. • La valeur des œuvres, appréciée notam ment au travers des ouvrages publiés ou des expositions réalisées à partir desquels nous avons pu juger la qualité et la rigueur des points de vue. • La «coïncidence» des objectifs de la DATAR sur le paysage avec les projets et préoccupations des photographes sollicités. • L'équilibre que la DATAR souhaitait respecter entre des origines, des expériences, des styles divers. D'âges et de réputations variés, certains photographes sont parisiens, d'autres provinciaux, d'autres enfin étrangers. Beaucoup viennent du reportage et le pratiquent encore. Plusieurs enseignent. Presque tous ont exercé les formes les plus diverses de leur métier. Ainsi, en composant la première équipe, nous nous sommes efforcés de conjuquer deux volontés : celle de la diversité des itinéraires et des pratiques ; celle de l'unité de projet. Le premier choix effectué reste ouvert et pourra être complété en fonction des développements ultérieurs de la Mission. La présence de trois étrangers parmi les treize photographes retenus a heurté certains. Nous avons voulu associer un représentant des trois pays voisins de la France au sein desquels la recherche photographique sur le paysage semble la plus riche : Italie, Allemagne, Belgique. Outre l'intérêt de quelques regards extérieurs à l'Hexagone, l'expérience et la sensibilité d'artistes issus de pays où la culture de paysage est la plus enracinée nous ont paru nécessaires.

5. Qui est propriétaire de quoi?

Nous publierons dans un prochain bulletin le protocole d'accord conclu avec les photographes. Il tient compte de deux exigences. • Celle de l'Etat qui souhaite enrichir son patrimoine et développer les moyens d'une politique de diffusion culturelle. • Celle des photographes qui souhaitent demeurer propriétaires des négatifs et inversibles. Ceux-ci représentent en effet un état incomplet de leur création dont ils veulent contrôler l'achèvement et maîtriser les usages éventuellement abusifs. Ils ont besoin de leurs originaux pour réaliser à tout moment les tirages nécessaires à l'établissement et à la diffusion de leur œuvre.

Ces deux exigences doivent être conciliées si l'on veut encourager, par la commande publique, une photographie de haute qualité. C'est pourquoi nous avons prévu les dispositions suivantes. • La DATAR reconnaît aux photographes, considérés comme artistes-auteurs, la propriété de leurs originaux. • Tous les photographes de la Mission sont tenus de déposer ceux-ci pendant trois ans dans un même lieu offrant toutes les garanties de conservation. • Ce dépôt a pour but de

permettre aux deux partenaires d'avoir accès à tout moment aux originaux. Pour le photographe, il permet de réaliser les tirages dont il a besoin pour établir son œuvre et la diffuser ; pour l'Etat, il permet d'établir les tirages nécessaires pour constituer et diffuser son patrimoine en étalant les dépenses correspondantes dans le temps. Au terme de cette durée de trois ans, les photographes choisissent soit de faire don de leurs originaux à l'Etat, soit de les maintenir dans le lieu de dépôt commun tout en en conservant la propriété, soit enfin de les reprendre.

6. Quel est le budget de la Mission et comment est-il réparti? Les ressources dont disposera la Mission ne sont pas définitivement connues, le montant des contributions de certains partenaires devant être prochainement fixé. Ces ressources seront ainsi ventilées : 50 % couvriront les dépenses matérielles et les travaux de laboratoires ; 30 % seront consacrées aux frais de déplacements et de séjours des photographes sur les lieux de prises de vue ainsi qu'aux dépenses de fonctionnement de la Mission ; 20 % permettront le paiement des droits d'auteur.

Le poids des dépenses de laboratoires tient en partie aux exigences de qualité et de durée de conservation que nous nous sommes imposées.

7. Quels sont les partenaires associés à la DATAR pour la conception et pour la conduite de la Mission?

Dès l'origine du projet, la DATAR a sollicité les conseils et les participations. • Des administrations et des établissements publics concernés par la politique du paysage. • Du ministère de la Culture et des institutions en charge de la photographie, placées sous sa tutelle. • Des milieux professionnels de la photograhie (industries, revues, galeries, ...). • De certaines grandes entreprises ayant un réseau géographique important et intéressées par l'aménagement du territoire. Leurs représentants seront associés, au sein d'un comité de parrainage au déroulement de la Mission, ses orientations, la diffusion des résultats de ses travaux.

8. Quel calendrier et quelle organisation ?

Chacun des thèmes retenus fait l'objet d'une campagne de six mois. Un mois sera réservé aux tâches de préparations (informations, repérages, etc.), quatre mois seront consacrés aux prises de vue. Pendant le dernier mois, les photographes suivront les travaux de laboratoires, participeront à l'établissement des sélections et des classements, rédigeront légendes et comptes rendus définitifs, prépareront sous forme de maquettes les diverses présentations de leurs photographies. Ces trois phases seront achevées à l'automne 1984. Chaque photographe sera aidé et suivi par un petit groupe réunissant quelques spécialistes du thème abordé. A trois reprises, au cours de leurs travaux (tous les deux mois), les photographes remettront un compte rendu qui sera diffusé à l'ensemble des partenaires de la Mission. Ainsi, à chaque stade du programme, photographes et utilisateurs seront associés dans un travail d'évaluation régulière. Ces évaluations seront publiées dans le bulletin de la Mission.

Les peintres photographes de la Mission héliographique, Walker Evans et bien d'autres, nous ont appris qu'une représentation du territoire ne peut être enregistrée. Elle doit être créée. Depuis les tableaux de la Renaissance italienne, nous savons aussi le pouvoir de l'image sur le paysage. Ce pouvoir est d'autant plus grand, d'autant plus nécessaire, dans une époque où les lieux ont perdu les valeurs que la société avait toujours su leur donner.

En quoi cela concerne-t-il la DATAR penseront certains?

Celle-ci ne devrait-elle pas consacrer tous ses moyens – au temps des grandes mutations industrielles – à veiller au bon équilibre des activités ? Répétons-le : si la DATAR est préoccupée par les transformations du paysage, c'est parce que le désir d'un cadre de vie de qualité commande désormais de plus en plus les mouvements de la population et de l'emploi. Aménager la France aujourd'hui, c'est aussi aider les Français à reconstruire leur décor bouleversé, lui rendre son sens perdu. Cela ne sera pas possible sans un profond effort culturel. C'est pourquoi la photographie paraît à la DATAR l'un des moyens de mieux maîtriser, par la création artistique, l'avenir de notre géographie. Cette conviction ressemble, il est vrai, à un pari.

chacun des thèmes retenus fait l'objet d'une campagne de six mois. Photographes et utilisateurs seront associés dans un travail d'évaluation régulière



POURQUOI LA PHOTOGRAPHIE S'INTERESSE-T-ELLE A LA DATAR ?

PAR FRANÇOIS HERS

La Mission photographique de la DATAR traite du paysage français contemporain. Comment maîtriser une matière aussi insaisissable ? On peut mesurer un territoire. Mais un paysage, où commence-t-il et où finit-il ? Les limites ne sont plus seulement matérielles, elles sont subjectives, sujettes à d'infinies variations selon le point de vue adopté, et, quand on parle de paysage, tous les points de vue sont légitimes. Ce terme est chargé des valeurs culturelles accumulées tout au long de l'histoire. Aujourd'hui, il désigne encore la manière dont chacun ressent, traduit, interprète son environnement et le valorise, bien que cet environnement ait été depuis le XIXe siècle tellement bouleversé par les effets de l'industrialisation qu'il semble désormais vidé de toutes ses qualités traditionnelles.

La Mission photographique de la DATAR intervient donc dans un contexte singulier: si l'on continue à utiliser le terme devenu ambigu de «paysage», si l'on ne se contente pas de descriptions plus froides, c'est qu'aucun langage technocratique, aussi efficace soit-il, ne peut remplacer une représentation, et ce sont les représentations qui soutiennent et conditionnent l'action. La DATAR a besoin de prendre en compte cette dimension subjective pour avancer dans ses programmes: elle veut voir comment est interprété aujourd'hui le territoire, c'est-à-dire les paysages que se représentent les contemporains. Or qui dit voir et interpréter, aujourd'hui, dit photographie, surtout quand on considère l'extension de cette pratique et son écho dans la population.

C'est ainsi que j'ai compris, étant moi-même photographe, la demande de la DATAR. J'essaie maintenant d'en organiser la réponse avec Bernard Latarjet. Cette demande faite à la photographie tombe, me semble-t-il, particulièrement bien. Car les deux termes de paysage et de représentation désignent le meilleur terrain de rencontre possible entre un grand organisme public, tel la Délégation à l'aménagement du territoire, et de nombreux photographes qui veulent requalifier la fonction sociale de leur art. La DATAR s'adresse délibérément à des auteurs capables de donner une nouvelle représentation du paysage, quitte à l'imaginer entièrement. Nous ne savons pas aujourd'hui ce que sera cette représentation. Nous savons seulement qu'il est dans l'intérêt des photographes déjà choisis, et dans l'intérêt de leur création propre, d'entreprendre cette recherche.

Les douze premiers photographes engagés dans la Mission ont accepté de travailler sur des thèmes qu'ils ont définis avec nous, alors qu'auparavant ils déterminaient seuls leurs choix. Si cet accord a été possible, ce n'est pas bien sûr par simple opportunité dans un contexte où il est difficile pour un auteur indépendant de trouver des commandes et de gagner sa vie. Il me semble que l'initiative de la DATAR répond à un besoin bien défini chez de nombreux photographes contemporains. On peut l'analyser ainsi:

1. Il y a d'abord la nécessité de retrouver un fondement historique à une pratique et une matière personnelles. Les références historiques que nous avons données à la Mission – à commencer par la Mission héliographique, dont parle plus loin dans ce bulletin Philippe Néagu – ont servi effectivement de points de repère aux photographes autant qu'à nous-mêmes. Le temps d'une pratique naïve de la photographie est bien révolu. Il est vrai que l'histoire peut peser très lourd, mais la photographie s'est trop longtemps reproduite, surtout en France, en ignorant son passé. Les photographes les mieux affirmés

la DATAR s'adresse délibérément à des auteurs capables de donner une nouvelle représentation du paysage, quitte à l'imaginer entièrement. La Mission de la **DATAR** favorise l'adoption par chaque auteur d'un point de vue et d'une méthode bien déterminés

définir notre action comme une commande passée à des créateurs et non comme une aide à la création

une aide à la création.

- n'ont pas peur de reconnaître ceux qui les ont précédés et ils en tirent profit.

 2. On ne peut pas nier que le registre de la vie privée et de l'expérience individuelle ou celui de l'autobiographie ont permis aux artistes modernes, y compris aux photographes, de trouver de nouvelles matières et d'établir la valeur émotive de leur création. Ceci continue, mais beaucoup pensent aujourd'hui que ce registre est un contexte insuffisant, ils sont donc tout à fait prêts à répondre à une demande extérieure, à une commande, sans se sentir dépossédés de leur originalité. C'est ainsi que nous avons pu clairement définir notre action comme une commande passée à des créateurs et non comme
- 3. Le propos de la DATAR rencontre effectivement la recherche de nombreux photographes profondément engagés dans une création photographique consciente d'elle-même, de ses moyens et de ses caractères propres, mais qui redoutent le formalisme auquel peut aboutir cette conscience. Ils ont mesuré les limites de ce formalisme dans l'art moderne, tout en comprenant la logique à travers leur propre travail. Sans revenir à une pure expression d'euxmêmes dans l'image, sans chercher à recréer une innocence, ils veulent dire et montrer quelque chose et retrouvent ainsi la logique de l'inventaire, très conceptuelle et éprouvée depuis le XIXe siècle par toute une tradition. C'est leur manière, et la nôtre, de définir un «sujet», c'est-à-dire une matière fondée sur une demande, une réponse personnelle à cette demande et sur les moyens nécessaires à sa réalisation.
- 4. Ceci ne veut pas dire que les photographes de la Mission vont raconter des histoires, qu'ils vont gonfler leurs images d'un discours préétabli, comme doivent le faire si souvent ceux qui travaillent pour l'information, en se soumettant à un propos qui n'est pas le leur et en travaillant sur une matière qu'ils n'ont pas choisie. Les commanditaires de la Mission ont défini des thèmes de représentation mais ils n'ont pas fixé ce que les photographes devraient montrer puisqu'ils attendent précisément une nouvelle représentation, investie de nouvelles valeurs. Ceci marque clairement la différence de ce projet avec celui de la F.S.A. et son caractère idéologique. Cette distance, qui caractérise pour une grande part la Mission de la DATAR, convient parfaitement à un état de la photographie contemporaine qui a assimilé l'étrangeté de l'art à toute idéologie.
- 5. Par sa volonté de donner une représentation photographique du territoire, en proposant à chaque photographe un grand thème d'investigation, la Mission de la DATAR favorise l'adoption par chaque auteur d'un point de vue et d'une méthode bien déterminés. Ces choix, aussi bien ceux qu'a faits la DATAR que ceux que les photographes sont amenés à faire à leur tour, déterminent un recours aux genres traditionnels paysage ou vue d'architecture, portrait, nature morte, etc. qui semble déjà bien établi dans la création photographique actuelle, du moins pour l'observateur qui ne se laisse pas aveugler par la reproduction des effets spectaculaires de la publicité ou de la photographie de charme ni par la tradition récente, mais encore et nécessairement dominante, de l'image d'information. Ce retour aux genres traditionnels favorise la valeur descriptive de la photographie, mais celle-ci n'interdit bien sûr ni l'invention, ni le jeu, ni l'expression personnelle que le photographe peut introduire.
- 6. Autre rencontre, fondamentale, entre le projet de la DATAR et la création de nombreux photographes contemporains : ceux-ci savent désormais qu'ils travaillent à la fois et indissociablement sur la réalité et sur l'imaginaire, or la DATAR a justement besoin d'images, elle veut utiliser la photographie comme support d'une reconstruction du décor contemporain pour mieux fonder et orienter son action sur le territoire. Comme elle, nous, les photographes, ne pouvons que constater que le décor dans lequel nous vivons est paradoxalement ce qui nous est le moins familier, le moins assimilable, tant il est devenu complexe, fragmenté et chaotique. Nous voyons le paysage comme une scène en ruines que nous voulons restaurer, quand nous ne pouvons plus nous contenter d'en exploiter le pittoresque sentimental ni les possibilités

qu'il offre à l'infini pour des spéculations purement formelles. Beaucoup d'entre nous cherchent dans cette entreprise de restauration – qui amène à réhabiliter la notion naguère maudite de beauté – l'occasion de rendre une fonction sociale à leur métier de créateurs d'images. L'idée de décor est donc synonyme de paysage ; elle permet aussi d'intégrer systématiquement toutes les possibilités descriptives de la photographie, c'est-à-dire tous les motifs, jusqu'à l'être humain, figure centrale d'une composition, tel que le met en place le portraitiste.

- 7. En même temps que nous cherchons à redéfinir notre action dans le domaine général de la production d'images, en répondant aux besoins de la DATAR, nous sommes amenés à devoir imaginer de nouvelles procédures d'utilisation pour notre travail. Après avoir vécu dans l'ambiguïté de l'art appliqué, les photographes commencent à revendiquer leur indépendance et à savoir que celleci est la condition même de leur utilité. La DATAR répond à cette conscience nouvelle puisqu'elle se refuse à prendre en charge une création balbutiante autant qu'à servir de bailleur de fonds et de boîte aux lettres pour des auteurs qui ne voudraient pas réaliser avec elle la mise en forme finale de leur travail. La DATAR a passé commande de travaux achevés, sans vouloir définir a priori quelle forme ils prendront. Les photographes eux-mêmes savent bien qu'ils auront à inventer la communication de leurs images, sous forme de livres, d'expositions, etc., en même temps qu'ils les produiront et dans la logique de la commande qui leur a été faite.
- La DATAR se propose enfin d'exploiter une contradiction qui a déterminé largement l'histoire de la photographie. D'une part, les photographes de la Mission sont amenés à perpétuer une tradition documentaire : la DATAR s'est référée explicitement, pour formuler son projet, aux grands modèles historiques du genre, et elle compte bien exploiter dans cet esprit les images qu'elle commandite. D'autre part, les principes mêmes de la commande, et notamment le besoin d'une reconstitution imaginaire du décor contemporain par des auteurs affirmés, contredisent une définition trop simple, ou simpliste, de la fonction documentaire de la photographie. La Mission intervient également à une époque où il n'est plus possible de procéder comme si l'histoire de la photographie n'existait pas, comme si toutes les images produites depuis 1840 avaient toutes une égale valeur. Nous savons que ne furent retenues et que nous ne retiendrons que celles qui ont une valeur expressive particulière et celles qui remplissent, à un moment donné de l'histoire, une fonction de représentation qui n'est pas assurée par un autre moyen de création visuelle. La photographie est aujourd'hui de tous les arts le mieux disposé à représenter le paysage ou le décor contemporains. Mais elle est précisément devenue un art et sa fonction de représentation est désormais indissociable de son usage à des fins d'expression. Et s'il est clair que la DATAR a besoin d'une photographie parvenue à cette maturité, je crois que les photographes ont besoin d'elle.

François Hers

Né en 1943 en Belgique, il vit et travaille en France depuis 1968. Cofondateur de l'agence Viva en 1972, il a exercé le reportage dans le cadre de cette agence jusqu'en 1976. Aujourd'hui indépendant, il poursuit des recherches personnelles qui se rattachent librement à la démarche documentaire. Il a publié deux ouvrages : Intérieurs (1981) et Récit (1983). Avec les images publiées dans ce dernier livre, il a composé une longue fresque qui a été exposée à Londres, à Toulon et à Rome. La pratique de la photographie est pour lui indissociable d'une réflexion historique et critique sur sa signification et sa raison d'être.

la photographie comme support d'une reconstruction du décor contemporain



1051

LA MISSION HÉLIOGRAPHIQUE

PAR PHILIPPE NÉAGU

Edouard-Denis Baldus : Cloître Saint-Trophime, Arles, calotype, Archives photographiques, dépôt musée d'Orsay.

En 1851, l'Administration des beauxarts confia à cinq des meilleurs photographes de l'époque la mission de représenter des monuments particulièrement significatifs, dans la plupart des régions, de l'histoire de l'architecture et de l'art français. Cette mission fut la première du genre et une incontestable réussite, sinon dans l'exploitation qui fut faite des matériaux rassemblés, au moins par la qualité de ceux-ci et par l'impulsion qu'elle donna à la production photographique en France. La Mission héliographique est un des grands moments non seulement de l'histoire de la photographie, mais de celle, plus large, de l'architecture, du paysage et de leurs représentations. Elle a servi de référence principale pour l'établissement du programme photographique de la DATAR. Nous avons donc demandé à Philippe Néagu – qui prépare un ouvrage sur cette Mission - d'en rappeler les origines, les principes et l'organisation.

Les actions de l'Etat en vue de favoriser le développement de la photographie à ses débuts ont été multiples et significatives, à commencer par l'achat du brevet de Daguerre en 1839 pour permettre une libre exploitation du procédé. En 1851, date de l'institution du dépôt légal pour la photographie au bénéfice de la Bibliothèque nationale, l'Administration des beaux-arts, en l'occurrence la toute jeune Commission des monuments historiques, donna à cinq photographes des missions à travers la France pour réaliser un premier recensement du patrimoine architectural. Ce fut pour les contemporains passionnés de photographie un événement important puisque, pour la première fois, l'Etat faisait appel à elle en vue d'une intervention à caractère scientifique et artistique. Toutefois, la Mission héliographique fut un relatif échec, car cette expérience n'eut pas de suite immédiate : la publication escomptée ne vit jamais le jour, et il fallut attendre plusieurs décennies pour que l'Administration des monuments historiques commandite de nouvelles campagnes photographiques. Il subsiste de la Mission quelque trois cents images sous

pour la première fois, l'Etat faisait appel à la photographie en vue d'une intervention à caractère scientifique et artistique

les procédés d'héliogravure assuraient la permanence de l'image et une plus large diffusion de l'information

d'épreuves disséminées.

La Mission fut commanditée au moment où commençait vraiment à se développer en France le procédé du calotype, mis au point vers 1840 par l'Anglais William Henry Fox Talbot et amélioré en 1847 par le Français Louis Désiré Blanquart-Evrard. En fait, la Commission des monuments historiques, qui eut connaissance de l'invention de Daguerre quelques mois avant qu'elle ne fût révélée à l'Académie des sciences (19 août 1839), se montra très intéressée par ce procédé, car elle avait l'ambition de dresser une collection de plans et dessins des monuments; le baron Taylor, qui avait aidé Daguerre lors de l'installation du Diorama, fit valoir les avantages de la photographie par rapport aux plans et dessins, beaucoup plus longs et coûteux à obtenir. Mais le procédé du daguerréotype, bien qu'utilisé par de nombreux photographes dans la décennie 1840 pour représenter l'architecture ancienne et l'urbanisme, présentait plusieurs inconvénients, comme la difficulté de lecture et la non-reproductibilité, qui expliquent sans doute qu'aucune campagne officielle ne fut alors commandée par les

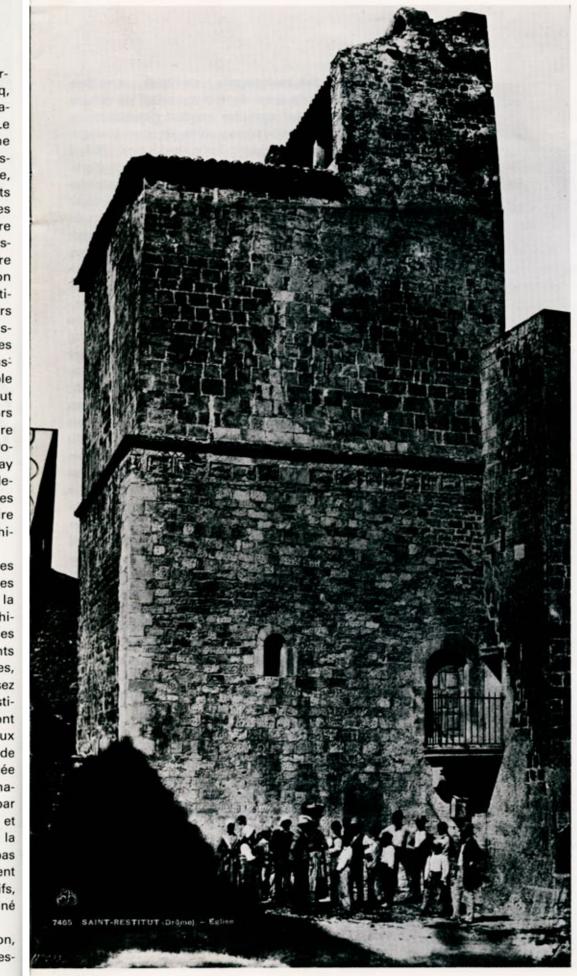
Monuments historiques. L'apparition en France du procédé du négatif papier modifia les données du problème ; les caractéristiques du calotype (souplesse du support et reproductibilité) convenaient mieux au propos documentaire de la Commission. Moins de deux ans après que Blanquart-Evrard eut fait connaître ses améliorations au procédé de Talbot, elle décida donc de tenter l'expérience en chargeant Hippolyte Bayard de l'exécution de six vues pour la somme de 100 francs (séance du 17 août 1849). Mais le choix des sujets nous est inconnu, de même que l'opinion des membres de la Commission à la réception de ces pièces.

A la suite de ce préliminaire, il fallut encore attendre quelque temps pour que la Mission s'organise. Lors de la séance du 10 janvier 1851, il est envisagé de passer une commande à Henri Le Secq, le 17 janvier à Edouard Baldus

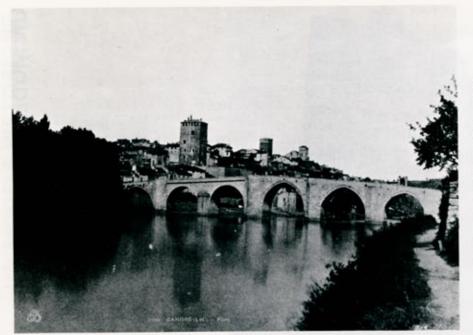
forme de négatifs et un certain nombre et O. Mestral. Ces décisions sont confirmées le 28 février pour Baldus, Le Secq, ainsi que pour Bayard, après présentation d'épreuves. Le 9 mai, Mestral et Le Gray reçoivent une mission de même nature. Le 14 février, une sous-commission de la photographie est constituée, comprenant les historiens et érudits Mérimée et de Laborde, les architectes Vaudoyer et Lenormand et le secrétaire de la Commission, Courmont. Cette souscommission est chargée de s'entendre avec les «artistes» (selon l'expression utilisée dans le procès-verbal) sur les itinéraires que ceux-ci doivent suivre. Lors de la séance du 28 février, la Commission entérine le choix des photographes proposé par le rapporteur de la souscommission, de Laborde. Mais il semble que cette instance photographique n'eut pas une longue existence puisque, lors de la séance du 9 mai, c'est le secrétaire de la Commission, Courmont, qui proposa de passer une commande à Le Gray et à Mestral, et qu'il se vit confier également le soin de désigner à ceux-ci les monuments qu'ils devaient reproduire et le nombre de «dessins photographiques» à réaliser.

Les procès-verbaux et les listes des monuments à photographier sont les seules traces d'archives connues sur la commande de la Mission héliographique; nous n'avons pu retrouver les documents concernant les paiements qui furent accordés aux photographes, mais on peut penser qu'ils furent assez substantiels puisqu'un procès-verbal stipule que les frais de mission seront payés de la «même manière» que ceux des architectes attachés aux travaux de la Commission. Ainsi, la somme allouée à Bayard pour la réalisation de six images en 1849 est assez importante, par rapport au niveau de vie de l'époque, et aux prix de l'estampe et même de la peinture. Bien que la chose ne fût pas mentionnée explicitement, ce paiement comprenait la livraison des négatifs, accompagnés d'un nombre indéterminé d'épreuves.

Au-delà de ces détails d'organisation, connus par les archives, il est intéres-



Edouard-Denis Baldus: Saint-Restitut, Drôme, 1851, calotype. Archives photographiques



O. Mestral Pont Cabessut, Cahors, 1851, calotype, Archives photographiques dépôt musée d'Orsay

sant d'analyser comment la Commission fut amenée à décider d'entreprendre la Mission ; ceci révèle des liens très privilégiés entre le monde des archéoloques et des architectes et celui naissant de la photographie. Francis Wey, personnage extérieur à l'Administration des beaux-arts, prétendit en 1853 lui avoir fourni l'idée de la Mission en mars 1851, et lui avoir donné les plans des voyages et le nom des photographes dignes d'y participer. Ecrivain et essayiste, Wey fut un ami de Gérard de Nerval (dont il prononça l'éloge funèbre comme président de la Société des gens de lettres) et de Gustave Courbet (sur lequel il écrivit un mémoire encore inédit); il fut très enthousiasmé par les possibilités expressives du calotype et commença dès l'apparition du journal La Lumière (1851), organe officiel de la Société héliographique, à publier des articles sur la photographie, sur la peinture, sur les relations entre la photographie et les autres modes d'expression artistique. Dans le premier numéro de cette revue (9 février 1851), il chercha à démontrer que la photographie était amenée à supplanter irrémédiablement les autres moyens employés jusqu'alors (dessin, gravure, lithographie) dans la représentation de l'urbanisme et de l'architecture. Dans «l'exposé du but et des principaux éléments du journal» (éditorial de La Lumière, 9 mars 1851), il établit un lien entre des interventions photographiques nécessaires et la sauvegarde posa aussi de faire connaître les images et les comptes rendus des photographes-voyageurs, avec un souci pédagogique évident. Enfin, le 23 avril 1851, il publia dans La Lumière une sorte d'article-manifeste intitulé «Un voyage héliographique à faire», dans lequel il prônait l'organisation par les soins de l'Etat de séries de campagnes photographiques, dans un but d'éducation et d'information scientifique, mais aussi pour promouvoir le développement de la photographie et aider les artistes. Il se proposait en conclusion de signaler par la suite à l'Administration des beaux-arts des excursions concernant tant la peinture que l'architecture (ce qu'il ne fit pas, d'ailleurs). On comprend qu'un tel article ainsi qu'une intervention directe en mars 1851 auprès de l'administration aient pu donner à Francis Wey le sentiment d'avoir été à l'origine de la Mission héliographique, mais celle-ci était en réalité déjà pratiquement organisée à cette date. Enfin, la finalité même de la Mission définie par Wey - «constituer les bases d'un musée pittoresque et archéologique de la France» -, qui placait les travaux de la Mission dans la tradition des Voyages pittoresques du baron Taylor, ne correspondait qu'imparfaitement aux soucis certainement beaucoup plus pragmatiques de la Commission, liés à ses travaux de sauvegarde et de restauration. Il demeure qu'indépendamment des efforts déjà entrepris par l'administration, Wey fut le premier à concevoir le rôle de l'Etat dans l'organisation de campagnes photographiques portant sur le patrimoine artistique. Avec la même clairvoyance, il prédisait que, si les Beaux-Arts n'entendaient pas son appel, les photographes se mettraient eux-mêmes en campagne

à leur propre compte, ce qu'ils firent

effectivement dès cette période, à com-

mencer par Charles Nègre en 1852 dans

le midi de la France. Notons que lorsque

l'Etat n'intervenait pas directement dans

le choix, l'organisation et le financement

d'une mission, il lui restait la possibilité

de souscrire un certain nombre d'albums

des monuments historiques ; il se pro-

ou d'épreuves du travail réalisé ainsi en dehors de son initiative, afin d'enrichir ses collections (en plus du dépôt légal) et d'aider les photographes. Une solution intermédiaire fut pratiquée dans les années 1850 : elle consistait à donner aux photographes une mission officielle mais sans financement. En bénéficièrent Piot pour une excursion en Italie en 1852, Salzmann en Terre sainte en 1853.

Certains personnages directement liés à l'Administration des monuments historiques ont joué un rôle plus déterminant que Francis Wey dans l'élaboration de la Mission héliographique. Ainsi Eugène Durieu (1800-1874), bien connu des amateurs de photographie pour les images de modèle qu'il réalisa avec Eugène Delacroix en 1853, fut-il nommé en 1848 directeur de l'Administration des cultes, ce qui le faisait participer ès qualités aux travaux de la Commission des monuments historiques; il quitta ces fonctions en avril 1850, fut membre fondateur de la Société héliographique en 1851, puis, en 1854, il prit la tête de cet organisme devenu la Société française de photographie. Mérimée semble avoir eu de l'estime pour Durieu et on sait que celui-ci essaya de le sensibiliser à la photographie, envers laquelle il s'était montré très réticent à l'époque du daguerréotype (lettre de Mérimée à Viollet-le-Duc du 29 juillet 1848).

Durieu parti des Cultes, la Commission avait en son sein une autre autorité du monde de la photographie, le comte Léon de Laborde (1807-1869); fils d'Alexandre de Laborde qui fit paraître les Monuments de la France, il publia divers ouvrages sur les beaux-arts et occupa différents postes dans cette administration. En 1842, il est nommé adjoint à la Commission des monuments historiques et, en 1851, il figure parmi les membres fondateurs de la Société héliographique. L'écrivain et critique Philippe de Chennevières rapporte qu'il se passionna dès l'origine pour la photographie parce qu'il n'était pas un système de reproduction des choses de l'art ou des apparences naturelles qui n'intéressât sa curiosité; en 1839,

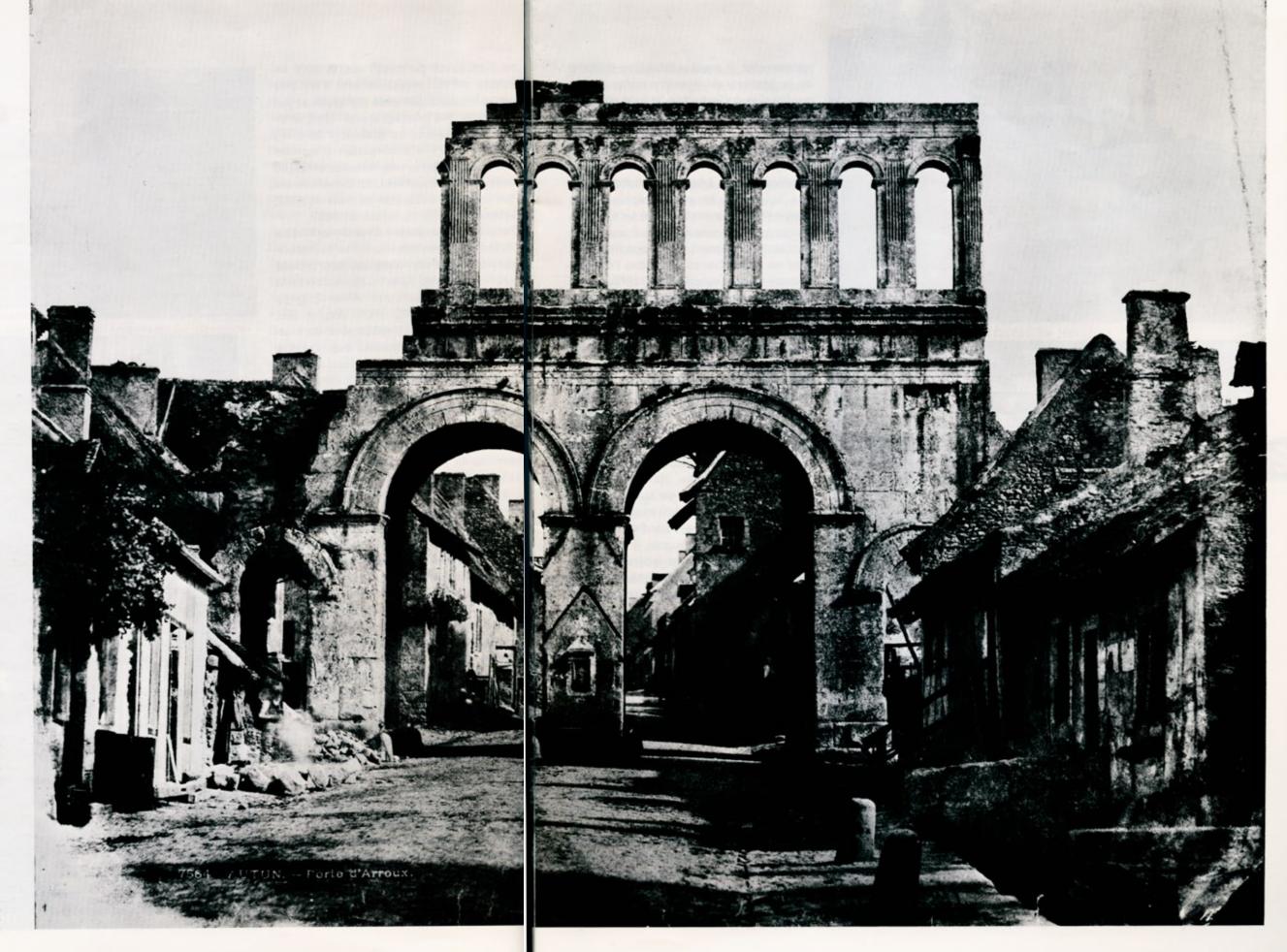


Donnemarie, Seine-et-Marne Archives photographiques, dépôt musée d'Orsay.

Archives photographiques, dépôt musée d'Orsay.



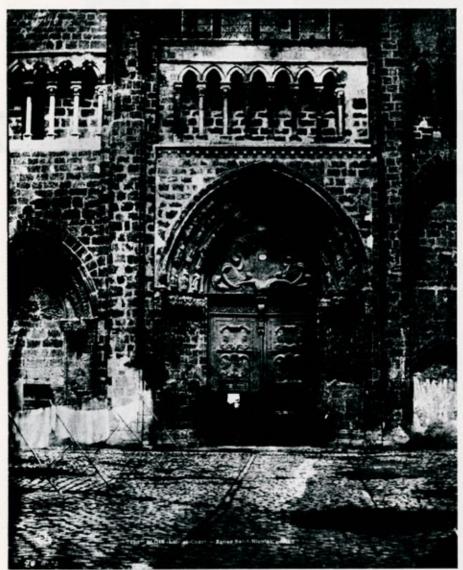
des liens très privilégiés entre le monde des archéologues et des architectes et celui naissant de la photographie



La Mission
héliographique
nous apparait
comme une
opération
d'avant-garde à
beaucoup
d'égards,
notamment par
son caractère
complètement
décentralisé

Edouard-Denis Baldus : Porte d'Arroux, Autun, calotype, Archives photographiques,





Gustave Le Gray: Chauvigny, château baronnial, 1851, calotype, Archives photographiques,

Eglise Saint-Nicolas, Blois, calotype, Archives photographiques, dépôt musée d'Orsay.

notamment, il avait publié une Histoire de la gravure en manière noire et son application à l'industrie. Il faut rappeler aussi que de Laborde fut un chaleureux partisan de l'union de l'art et de l'industrie, dont il développa les mérites dans le célèbre Rapport sur l'Exposition de Londres (1856). Léon de Laborde pratiqua lui-même la photographie après l'avoir étudiée avec Gustave Le Gray en compagnie de ses neveux Edouard et Benjamin Delessert. Il a certainement joué un rôle déterminant dans l'établissement de la Mission héliographique. En 1849, il fut chargé de faire le choix avec Bayard des vues que celui-ci devait prendre et, en 1851, il fut tout naturellement le rapporteur de la sous-commission de la photographie.

Enfin, Frédéric Bourgeois de Mercey (1803-1860), également membre fondateur de la Société héliographique, était à cette époque responsable de l'exécution des décisions de la Commission des monuments historiques, avant de devenir en 1853 directeur des Beaux-Arts. Peintre et dessinateur de talent, spécialisé dans la représentation des monuments et des paysages urbains traités dans un esprit romantique, il manifesta certainement un grand intérêt pour la Mission qu'il fut chargé sans doute de mettre en œuvre et de suivre dans les détails de la gestion.

On constate donc qu'il y avait, au sein de l'Administration des beaux-arts, au tournant des années 1850, plusieurs personnalités suffisamment intéressées par la photographie pour participer à la fondation d'une Société qui avait pour objet de promouvoir son avenir. Ces responsables d'une grande administration ont voulu contribuer à l'essor du nouveau médium par l'organisation d'une mission confiée aux meilleurs photographes de l'époque. Ils ont agi auprès des membres de la Commission des monuments historiques et plus particulièrement auprès de Prosper Mérimée, inspecteur général des Monuments historiques, qui en était la plus haute autorité. Il y a tout lieu de penser que Mérimée émettait quelques réserves envers la

photographie; en tout cas, d'après les quelques témoignages que nous possédons, il était loin d'avoir l'attitude positive du baron Taylor ou de Léon de Laborde. S'il accepta que l'expérience de la Mission fût tentée, il a sans doute quelque responsabilité dans le fait qu'elle n'eut pas de suite véritable. Il partageait en effet l'attitude de la plupart des architectes qui, à l'inverse d'un Viollet-le-Duc, ne concevaient la représentation de l'architecture que par les arts du dessin.

Le choix des photographes pour la Mis-

sion a semble-t-il été réalisé à la suite

d'une sorte de concours, mais nous ne connaissons pas le nom de ceux qui firent acte de candidature. Le point commun aux cinq photographes sélectionnés est leur appartenance à la Société héliographique, dont ils sont membres dès sa création (Bayard en est le viceprésident et Le Gray jouera un rôle actif dans ses instances); on comprend dès lors que ce choix ait été très certainement le fait d'un membre fondateur de la Société, également présent à la Commission des monuments historiques, comme Léon de Laborde. A l'exception de Bayard, plus âgé et occupant une position privilégiée dans le monde de la photographie en raison de ses découvertes, les photographes sélectionnés étaient jeunes, avaient peu d'années d'expérience encore dans le domaine de la photographie et avaient, à l'exception de Mestral, suivi une formation de peintre. Deux d'entre eux (Le Secq et Mestral) étudièrent la photographie auprès de Le Gray, le technicien le plus avancé de sa génération. Alors que Bayard utilisa le négatif verre à l'albumine (la totalité des négatifs et la majorité des épreuves qu'il a réalisés pour la Mission nous sont inconnus), les autres photographes travaillèrent au négatif papier : Le Gray, Le Secq et Mestral, le plus souvent sur papier ciré sec (procédé de Le Gray) et Baldus, à l'aide d'un procédé à la gélatine qu'il avait lui-même mis au point et qu'il révéla en 1852. Si Le Gray ne donne pas le meilleur de lui-même dans la production de la Mission héliographique, Le

Secq, Baldus, et Mestral dans une moindre mesure, laissèrent des œuvres d'un prodigieux intérêt, tant du point de vue de l'information documentaire que de celui de l'esthétique photographique.

L'itinéraire des cinq missions nous est connu par des minutes administratives donnant la liste des monuments à traiter par chaque photographe. Mais ces listes donnent des indications très incomplètes, à l'exception de celle de Baldus, et ne mentionnent que le ou les bâtiments à photographier dans chaque ville, sans préciser les vues générales et particulières à réaliser, ni la quantité de vues demandées. Il y a tout lieu de croire que les photographes étaient munis de lettres de mission plus précises. Au total, la Mission comprenait quelque cent vingt lieux différents, avec un ou plusieurs monuments à photographier pour chacun de ceux-ci, répartis dans quarantesept départements, ce qui représente plus de la moitié des départements français. La majorité des grandes provinces de France était comprise dans ces itinéraires : n'en faisaient pas partie l'ensemble de la Bretagne, la Picardie et l'Artois, la Franche-Comté, la Corse, certaines parties du centre de la France ou de régions limitrophes.

Si on se réfère aux différents types d'architecture représentés, on constate qu'ils reflètent tout naturellement les goûts du temps. Les monuments photographiés sont, en très grande majorité, des monuments religieux du Moyen Age ; une part substantielle est réservée à l'Antiquité, et l'art de la préhistoire n'est pas oublié. Ajoutons quelques édifices des XVe et XVIe siècles (les châteaux de la Loire). Par la spécificité des monuments choisis, la Mission apparaît certes comme une opération de grande envergure, mais aussi de nature très fragmentaire, car liée essentiellement aux interventions de l'Administration des beaux-arts sur les bâtiments concernés : ont été le plus généralement sélectionnés des monuments (et les parties de ceux-ci) sur lesquels des restaurations étaient en cours ou à l'état de projet. A côté de certains monuments parmi

une mission confiée aux meilleurs photographes de l'époque

à l'exception de Bayard, les photographes sélectionnés étaient jeunes

PRIX KODAK DE LA CRITIQUE **PHOTOGRAPHIQUE**

Cette année encore de jeunes photographes professionnels travaillant en couleurs seront découverts, aidés et lancés grâce à ce prix et à l'exposition organisée par la Fondation KODAK-PATHÉ.

Les photographes désireux de concourir peuvent demander un dossier de candidature au Département des Relations Publiques de KODAK-PATHÉ, 8/26, rue Villiot - 75594 Paris Cedex 12.

> La date limite de dépôt des dossiers est le 30 octobre 1984.

PRIX **DU PREMIER LIVRE-PHOTO**

La Ville de Paris (PARIS AUDIOVISUEL) et la Fondation KODAK-PATHÉ décement chaque année le Prix du Premier Livre-Photo à un jeune photographe professionnel.

Ce Prix, décemé sur maquette, offre à un jeune auteur la possibilité d'éditer et de diffuser son premier livre.

Les photographes désireux de concourir doivent envoyer leur maquette avant le 15 décembre 1984 à PARIS AUDIOVISUEL Prix du Premier Livre-Photo, 44, rue du Colisée - 75008 Paris qui leur adressera le règlement sur simple demande.





les plus prestigieux de l'architecture française (mais combien de ceux-ci sont absents!), bon nombre des édifices photographiés sont au contraire relativement modestes. C'était pour la Commission un moyen de connaître, indépendamment des relevés ou des rapports des architectes, l'état des monuments avant travaux et de constater, presque comme sur le terrain, l'effet des restaurations déjà entreprises.

Les photographes ont effectué leur mission durant l'été et l'automne 1851. Nous ne connaissons aucune relation de ces voyages, ni rapport, ni correspondance nous en contant le déroulement. Lors de sa séance du 7 novembre, la Commission décide d'accorder un acompte d'un tiers ou de la moitié du montant total des travaux aux photographes qui le réclameront. Une mention au procès-verbal de la séance du 13 février 1852 nous informe que Le Secq présenta lui-même son travail à la Commission (certainement sous forme d'épreuves) et que celle-ci prit un vif intérêt à cette communication. Aucun texte ne fait part des réactions de la Commission envers la production des autres photographes, mais nous savons par Francis Wey (Musée des Familles, 1853) que l'administration les a félicités et a reçu leurs clichés. L'auteur ajoute que celle-ci mit les clichés dans un tiroir, sans autoriser ni même tolérer leur publication.

En réalité, l'échec de la publication de la Mission héliographique n'est pas dû à l'attitude des Beaux-Arts (qui auraient pu craindre en effet certaines critiques au sujet de restaurations visibles sur les photographies), mais plutôt à la situation de la photographie à cette date et aux difficultés de la Société héliographique. En fait, cette Société s'était préoccupée dès mars 1851 d'établir en son sein une imprimerie photographique, afin d'assurer un débouché au travail des photographes, et elle voyait à cette date un puissant encouragement dans l'organisation de la Mission, parce que cette imprimerie devait se charger d'en publier les résultats pour le compte des Monuments historiques (La Lumière,

groupe de travail étudia les problèmes techniques et financiers que soulevait la création d'un tel établissement, mais apparemment la Société héliographique ne trouva pas les moyens de les résoudre, car l'essentiel, expliquait l'éditeur Blanquart-Evrard, était d'assurer à un tel établissement un travail régulier, ce que n'autorisait pas une opération aussi ponctuelle que la Mission héliographique. En 1854, il était évident que la Société n'ouvrirait pas d'imprimerie. La Commission décida alors de chercher un moyen de tirer parti de ses clichés photographiques (séance du 13 mai 1854) : elle envisagea de traiter avec un éditeur qui consentirait à lui fournir un certain nombre d'exemplaires en compensation du droit qu'elle lui donnerait de vendre des épreuves tirées d'après les clichés de l'administration. Aucun document d'archives ne nous informe de contacts pris à la suite de cette décision avec un quelconque établissement d'imprimerie photographique, et dès lors la Mission héliographique tombe dans l'oubli. Il faut remarquer qu'un an plus tard l'entreprise de Blanquart-Evrard fermait elle-même ses portes pour des raisons de rentabilité; de même, les divers procédés d'héliogravure mis au point à ce moment, qui assuraient la permanence de l'image et une plus large diffusion de l'information, s'avéraient également trop onéreux pour les possibilités d'absorption du marché.

compte rendu du 30 mars 1851). Un

Realisée à un moment privilégié de l'histoire de la photographie, la Mission héliographique nous apparaît comme une opération d'avant-garde à beaucoup d'égards, notamment par son caractère complètement décentralisé. Certes, elle n'a concerné que l'architecture, mais cela s'explique par la nature même de l'organisme qui l'a commanditée. Une initiative comme celle de Charles Nègre pour le Midi de la France, incluant une vision beaucoup plus diversifiée d'une région (urbanisme, architecture, paysage, habitants), était inenvisageable de la part de l'Etat à cette époque des pionniers de la photographie.

la Mission héliographique est un des grands moments non seulement de l'histoire de la photographie, mais de celle, plus large, de l'architecture. du paysage et de leurs représentations

1984

LE PROJET DE LA DATAR

Nous présentons dans ce premier bulletin de la Mission photographique de la DATAR les treize premiers photographes engagés. Ils sont dans leur grande majorité français, mais il y a également un Allemand, un Belge, un Italien. Cette ouverture sur l'étranger était indispensable; elle tient compte d'un renouveau de la photographie en Europe et des échanges privilégiés qui se sont établis entre différents pays. Dans leur grande majorité, également, ces auteurs ont entre trente et quarante ans. Ils sont jeunes et la plupart d'entre eux vont travailler pour la première fois dans le cadre d'une grande commande. Certains ont déjà une assez lonque expérience professionnelle derrière eux. D'autres se sont surtout attachés jusqu'à présent à une recherche personnelle, sans avoir trouvé un engagement professionnel particulier. Tous ont une solide expérience technique, un «métier» affirmé. Ils vont travailler sur le paysage, dans toutes les acceptions du terme. Deux d'entre eux ont été chargés de compléter l'enquête en constituant une galerie de portraits des Français dans leur décor.

Gabriele Basilico

Les paysages des bords de mer

Gilbert Fastenaekens

Les paysages de nuit, les lieux de travail industriels

Sophie Ristelhueber

Les paysages ferroviaires

Raymond Depardon

Les paysages et les lieux de travail agricoles

Albert Giordan

Les paysages et les lieux de consommation

Pierre de Fenoyl

Les paysages de la campagne et de la montagne

Christian Milovanoff

Les paysages et les lieux de travail de bureaux

Tom Drahos

Les paysages de la ville :
les espaces intermédiaires et
les nouveaux espaces urbains

Despatin et Gobeli

Les portraits des Français

Holger Trülzsch

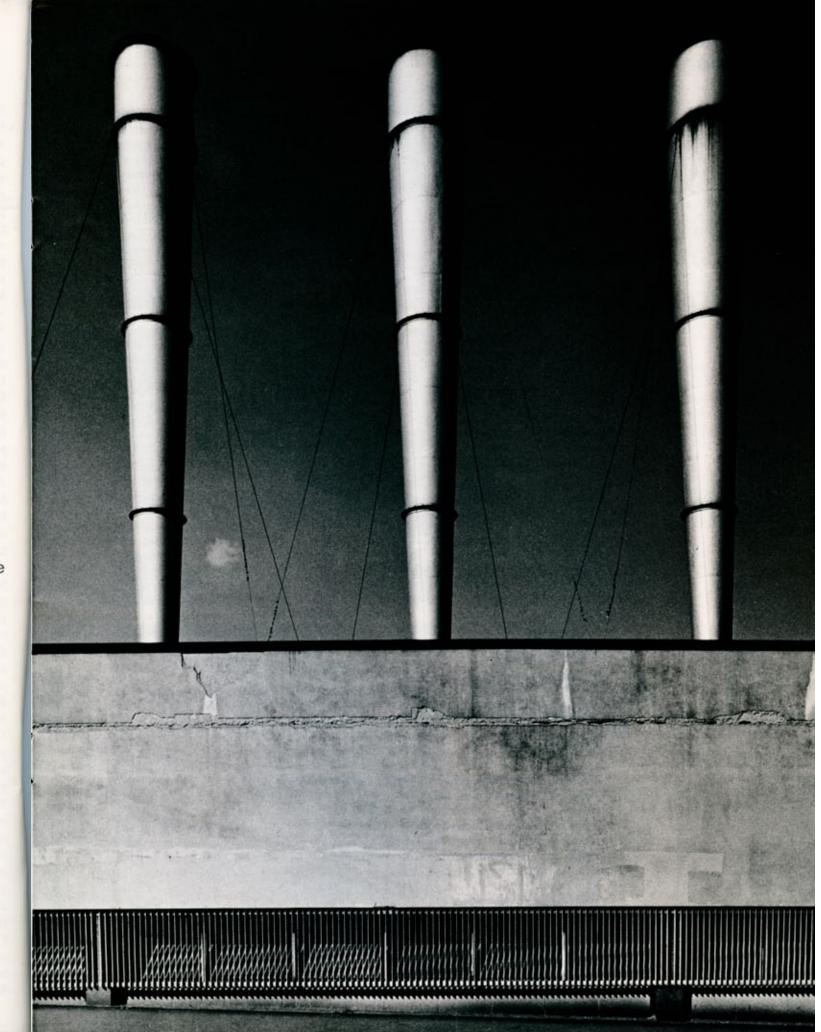
Les paysages de la ville : une métropole régionale

Robert Doisneau

Les paysages industriels

François Hers

Les paysages de la ville : Paris



Gabriele **Basilico**

Né en 1944 à Milan, où il vit. Il a commencé à faire des photographies en 1969, pendant ses études d'architecture. Il s'est consacré entièrement à la photographie en 1975, produisant toutes sortes de travaux d'illustration et de publicité, et de nombreux reportages d'architecture. Sa recherche la plus suivie porte sur l'archéologie industrielle : il a consacré plusieurs années à un inventaire de l'architecture de la zone industrielle de Milan, dont il a tiré un ouvrage, Ritratti di Fabbriche (Portraits d'usines), en 1981. Il a travaillé également sur l'architecture 1900 et a participé en 1982 et 1983 à des missions sur Naples et Verbania (sur le lac Majeur) commanditées par les municipalités de ces deux villes.

Gabriele Basilico va poursuivre pour la DATAR ses recherches déjà anciennes sur l'urbanisme et celles, plus récentes, sur les paysages des bords de mer.

Parler de méthodologie dans un travail de recherche, c'est faire mention d'une contradiction parce que, définie de façon trop stricte, la recherche courrait le risque de se transformer en routine. La méthodologie la plus sûre consiste peut-être en la connaissance d'un moyen d'agir respectueux de l'objectif qu'on se propose d'atteindre, mais qui reste ouvert à la transgression et à toute évolution possible.

Parfois on me demande si le fait d'avoir commencé à faire de la

photographie après des études d'architecture a de quelque façon influencé mon travail de photographe. Franchement, je ne sais jamais quoi répondre. Aujourd'hui, l'architecture m'intéresse du point de vue du photographe, comme une stricte affaire d'image.

Il y a dix ans environ, alors que ie terminais mes études d'architecture, mon approche de la photographie avait une autre finalité. Le débat politique en cours, l'idéologie répandue de l'après-soixante-huit, incitaient à orienter vers le «social» les activités individuelles et collectives de ceux qui se sentaient impliqués. C'est durant cette période, pendant quelques années, que je me suis servi de la photographie pour illustrer le malaise de ma ville, Milan. Je participais à titre individuel, et avec d'autres photographes aussi, à l'activité de groupes démocratiques et collaborais à un journal alternatif créé au sein de l'INU (Institut national d'urbanisme). Mon objectif ambitieux de photographe était de contribuer d'une part à la documentation du processus d'agrégation et de croissance violente de la ville capitaliste et de ses contradictions, et, d'autre part, grâce au pouvoir des images, de couvrir la distance qui, sur le plan des problèmes de la ville, séparait l'homme de la rue, des spécialistes et des politiciens.

Au printemps 1978, j'eus ma première rencontre «différente» avec la ville de Milan, à l'occasion d'un travail photographique effectué dans une vieille zone industrielle du centre, encore en activité, et qui devait marquer par la suite le démarrage du projet intitulé «Milan, portraits d'usines».

L'impact visuel provoqué par ces vieux édifices photographiés lors d'un week-end de Pâques, sans personne ni voiture dans les rues, sans cette activité chaotique qui caractérise la vie des zones industrielles, fut considérable. A cela s'ajoutait la présence d'une lumière d'une puissance extraordinaire, celle des jours de grand vent, qui fait revivre l'espace urbain et l'architecture dans un cadre nouveau de clair-obscur, et restitue à l'observateur des réminiscences «métaphysiques». Ces découvreur marquèrent le début d'une nouvelle aventure photographique.

C'est ainsi que vit le jour le projet de «Milan, portraits d'usines», travail que j'ai poursuivi pendant près de trois ans, au cours desquels j'ai photographié cet espace industriel presque exclusivement les jours fériés et dans des conditions de lumière constantes. Mon objectif était de réaliser une documentation complète d'un espace urbain spécifique. Le livre que j'ai publié ensuite contient donc en annexe une planimétrie de Milan, et sur cette carte sont indiqués les points correspondants aux lieux photographiés, comme pour aider le lecteur à recomposer visuellement une carte d'identité de la zone traitée. En dehors du projet initial et du support cartographique, j'ai accompli tout ce travail sans suivre de méthodologie particulière, en agissant au contraire sous l'impulsion de l'émotivité et à partir des suggestions émanant des différents «sujets». Ce n'est qu'en procédant à une analyse a posteriori que je me suis rendu compte des choix que j'avais faits en matière de cadre, de perspectives frontales; je n'ai jamais, sauf rares exceptions, séparé les bâtiments de leur plan, la rue; i'ai préféré les vues de facades aux grands panoramiques qui éparpillent les choses ; j'ai préféré les vues d'ensemble des bâtiments aux détails ; j'ai photographié intentionnellement les points d'articulation qui émergeaient plus ou moins, comme les carrefours, et tous les motifs capables de devenir les «symboles représentatifs» du paysage





Gabriele Basilico Ischia (Italie), 1981

Naples (Italie), 1982. Naples (Italie), 1981

Pour ce travail de longue haleine, j'ai toujours utilisé le format 24 x 36 qui permettait d'être rapide ; je m'en suis également tenu au noir et blanc qui contribuait à rendre tout le travail plus homogène et plus expressif.

Il est très probable qu'en fin de compte cette expérience a engendré une méthodologie qui se traduit par un comportement reproduit parfois inconsciemment dans l'ensemble de mon travail. L'expérience déduite par exemple de travaux plus récents. comme celui de 1981 sur l'architecture du Novecento (XXº siècle) à Milan, réalisés avec une chambre à banc optique 4 x 5 in., mais toujours en noir et blanc, m'a confirmé que la qualité certaine qu'on peut obtenir par cette technique est presque toujours supérieure, même si la recherche du cadrage est plus malaisée.

Pour ce qui est des thèmes, mes toutes dernières expériences deux analyses urbaines commanditées par les mairies de deux villes italiennes, Naples et Verbania - ont fait intervenir la mer (à Naples) et le lac (à Verbania) comme principe de scénographie constant, obsédant et absolument systématique. C'est dans la continuité de cette recherche qu'intervient le travail de la DATAR. De nouvelles observations a posteriori sur la structuration spécifique de l'espace dans ce type d'images constituent mon nouveau point de départ.

GABRIELE BASILICO

Gilbert Fastenaekens

Né en 1955, de nationalité belge, il s'est affirmé en quelques années comme un des auteurs les plus assurés d'une nouvelle génération de photographes européens qui construisent méthodiquement une œuvre, en dehors de toute considération étroitement professionnelle. Il va continuer d'exploiter pour la Mission de la DATAR les thèmes sur lesquels il travaille déjà depuis trois ans: l'urbanisme industriel et les paysages nocturnes. «La nuit, écrit-il, la topographie urbaine, en pleine deshérence, devient trou noir, opéra énigmatique : le décor à l'abandon d'une gigantesque pièce de théâtre d'où les acteurs sont bannis. C'est un instant qui s'étire sur quelques heures, sans pour autant ressentir la pesanteur des minutes ni la fuite du temps. Cet écart, cet arrêt du tumulte, est un moment à privilégier. La nuit donne la parole aux ombres, aux lumières, à leur magie.»







Gilbert Fastenaekens : Gand, 1981.

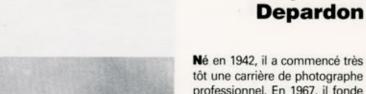
Raymond Depardon Time Square New York 1982.

Sophie Ristelhueber : Beyrouth, centre ville, décembre 1982.

Sophie Ristelhueber

Née en 1949 à Paris, elle a réalisé son premier travail photographique en 1979 après avoir exercé pendant plusieurs années le métier de critique dans la presse spécialisée et dans un grand quotidien. Pour elle, l'information, le reportage, sont des prétextes ; elle a abordé la photographie avec une conscience aiguë de la crise que traverse aujourd'hui le reportage. Dans chacun des sujets qu'elle a abordé jusqu'à présent, de la chirurgie esthétique aux ruines de Beyrouth - sur lesquelles elle vient de publier un album -, elle s'est attachée à délimiter une matière étroite, très précise, à laquelle

elle impose son point de vue, où elle peut projeter ses motivations personnelles, sans chercher toutefois une expression trop intime. Elle a choisi de traiter les paysages vus du chemin de fer. Elle n'entend pas réduire sa vision à celle que peut avoir un voyageur, elle veut retrouver dans la ligne du chemin de fer ce qu'en firent les photographes du XIXe siècle : une manière de traverser le territoire et un axe de vision.



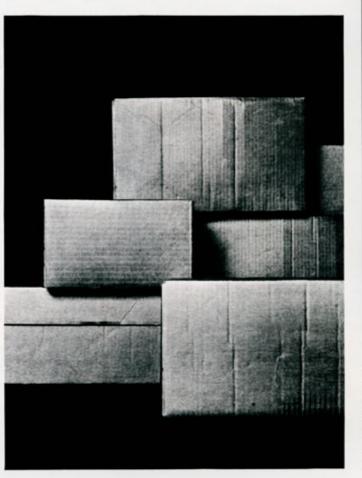
professionnel. En 1967, il fonde l'agence Gamma dont il prend la direction en 1973. En 1978, il rentre à l'agence Magnum. Grand reporter, il a su trouver dans l'exercice de son métier des intérêts personnels et n'a jamais oublié que, quels que soient les motifs commerciaux d'un reportage, la photographie est essentiellement un moyen d'enquête ethnographique et une sorte d'art indirect de la confession. Derrière tout événement historique, toute anecdote de l'actualité, il laisse percevoir les motivations intimes du photographe et le décalage constant entre le fait prétendument objectif et la subjectivité du témoin. Il a transporté ainsi son passé, sa mémoire, aux quatre coins du monde. Après avoir lutté pour l'indépendance et les droits d'auteur des photographes, il a montré, en réalisant des films, en publiant des livres de nature autobiographique (Notes en 1979, Correspondance new-yorkaise en 1981), que la photographie est toujours une image à la fois nécessaire, autonome et insuffisante. Provincial d'origine, né dans une famille d'exploitants agricoles, il a trouvé dans le projet de la DATAR l'occasion de poursuivre son récit autobiographique tout en formant un nouveau matériau documentaire sur un sujet qu'il n'avait pas encore abordé : la vie rurale dans la France traditionnelle et contemporaine.

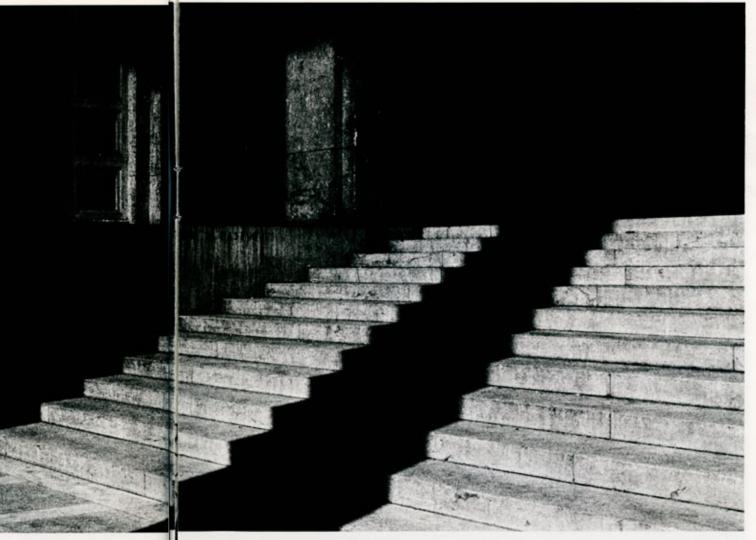
Raymond



Albert Giordan

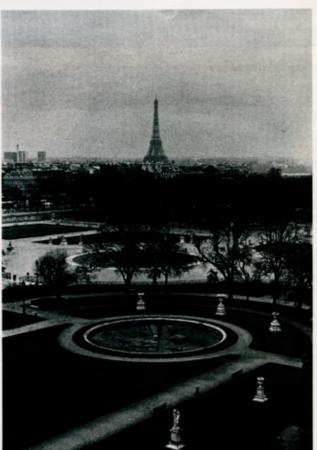
Né à Nice en 1949, il suit une formation de photographe professionnel après avoir interrompu des études d'architecture. Il exerce d'abord divers métiers dans le domaine de la photographie appliquée et de l'audiovisuel, et décide en 1977 de se consacrer essentiellement à la photographie de création. Avant choisi la nature morte comme thème principal de recherches, il va travailler pour la DATAR sur les lieux de la consommation, et leurs images. Il est et se veut l'héritier des photographes modernistes des années 1920-1930, dont il réinterprète la rigueur dans un esprit de dépouillement et d'abstraction favorable à l'émergence de l'insolite et du mystère. «La consommation, écrit-il, c'est d'abord l'accumulation des objets et de toutes les séductions dont ils sont entourés. C'est aussi la répétition du même objet, l'uniformisation, l'effet de miroir qui crée une seule image, une seule texture, une seule matière.»





Pierre de Fenoyl

Né en 1945 à Lyon, il vit et travaille à Paris depuis 1962. Après avoir exercé toutes sortes de métiers liés à l'image photographique et occupé d'importants postes de responsabilité dans ce domaine - il fut notamment directeur de la Fondation nationale de la photographie -, il s'est depuis quelques années entièrement consacré à son œuvre personnelle, constituée de paysages traités dans un esprit volontairement classique. Il va entreprendre pour la DATAR une exploration errante et contrôlée des paysages traditionnels de la France. La photographie est pour lui l'enregistrement des traces qui marquent un territoire : vestiges du passé, signes de l'histoire et, parfois, messages de l'invisible.





Christian Milovanoff

Né en 1948, universitaire de formation, il a enseigné la sociologie avant de se consacrer entièrement à la photographie. Il montre ses images depuis trois ou quatre ans et publiera bientôt son premier livre, pour lequel il a obtenu une aide de la Ville de Paris en 1982. Il enseigne actuellement la photographie à l'Ecole d'Arles. C'est un photographe du monumental, des architectures orthogonales, qu'il s'agisse de la cathédrale de Pise ou des coins de tableaux exposés aux murs des musées. Pour lui, toute photographie est décor, composition, mise en scène, mais aussi spéculation sur le cadrage, l'interruption et l'articulation des plans, sur les relations entre le plein et le vide, entre les surfaces et les volumes, sur les passages, les glissements, les ouvertures, et enfin sur la métamorphose des formes et des matières par la lumière. Il a choisi de travailler sur l'espace complexe des bureaux.

Albert Giordan :

Pierre de Fenoyl : 1982.

Pierre de Fenoyl : 1983.

Christian Milovanoff : Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1982.

Tom Drahos

Né en Tchécoslovaquie en 1947 il vit et travaille à Paris depuis 1968. Il a suivi une double formation de photographe et de cinéaste. Son œuvre est déjà considérable : extrêmement variée, elle est en perpétuel renouvellement. Elle s'étend du reportage - qu'il commença à pratiquer à la fin des années soixante, pour lui-même, en dehors de toute finalité immédiatement commerciale - jusqu'aux croisements les plus complexes entre photographie et arts graphiques. Il a publié en 1981 un ouvrage dont le titre, Métamorphoses, indique l'orientation générale de sa démarche. Pour lui, toute image est une mise en scène, une construction, une expérimentation. Il cherche généralement à créer à l'intérieur du cadre une rencontre dynamique et une contradiction violente entre des éléments disparates, que ceux-ci soient de nature formelle ou thématique. C'est ainsi qu'il a réalisé une importante série de natures mortes où il faisait se rencontrer des objets de l'Egypte antique et des instruments de la technologie moderne. Un fil continu court sous toute son œuvre, depuis les instantanés réalisés aux Champs-Elvsées, à son arrivée à Paris en 1968, jusqu'aux plus récentes compositions: la solitude de l'homme dans l'environnement moderne. Ceci explique sans doute pourquoi il a choisi de travailler pour la DATAR sur la banlieue et les espaces intermédiaires. Il montrera une nouvelle fois que le jeu et l'invention plastique sont à la fois un exutoire et une forme de salut.





Despatin et Gobeli

Nés tous deux en 1949, ils se

sont rencontrés en 1969 et

depuis cette date ont toujours

travaillé ensemble. Photogra-

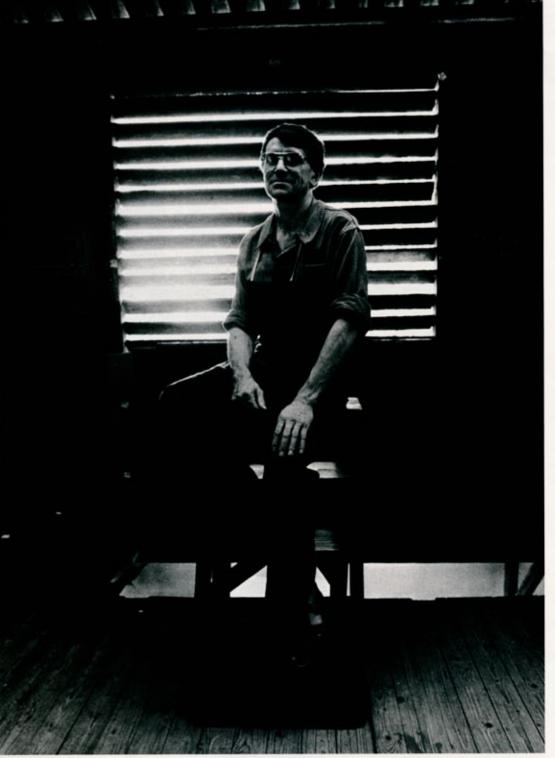
phes du sculpteur lpoustéguy

depuis 1974, ils réalisent égale-

ment des travaux professionnels

(portraits, illustration...) à la

demande de leur voisinage à



Choisy-le-Roi. Photographes de quartier, ils ont trouvé dans leur entourage immédiat - le périmètre restreint du quartier de banlieue où ils habitent - la matière d'une recherche personnelle solide et méthodique. Constitués en duo, indissociables - leurs deux noms semblent définitivement soudés -, ils ont formé une sorte de firme de portraits et ont déjà rassemblé depuis 1977 une extraordinaire galerie de personnages de la vie populaire. Par une prise de vue rigoureuse et une conception très solide du corps et de l'espace, ils donnent de leurs modèles une vision simple et monumentale, sans complaisance, souvent très dure, parfois humoristique, toujours très large. Leur vision, qui peut évoquer les images de Diane Arbus, se situe à la conjonction de Robert Doisneau et d'August Sander; ils établissent ainsi un accord, très rare dans la photographie contemporaine, entre deux traditions apparemment divergentes et perpétuent une authentique création réaliste enrichie de tous les apports de la conscience moderne. Ils sont sans doute les mieux placés pour donner une image précise et variée des Français dans leurs décors.

Tom Drahos papiers froissés

Despatin et Gobeli "Relais Pompadour 1979

Despatin et Gobeli : « Maurice » la cartonnerie Choisy-le-Roi - 1983 Né en Allemagne en 1939, peintre, sculpteur, musicien, il a également collaboré aux recherches de sociologie et d'esthétique issues de l'école de Francfort. Il a commencé la photographie en 1970 et a réalisé depuis des séries d'images se rattachant à diverses tendances de l'art contemporain («Body Art», art conceptuel...). Ses travaux les plus récents sont des paysages de sous-bois, traités dans un esprit qui accorde la tradition moderniste des années 1920-1930 et une interprétation poétique, d'inspiration romantique. Il s'est orienté dernièrement vers la photographie d'architecture, dont les principes correspondent à sa recherche de formes rigoureuses, à la fois descriptives et abstraites.

Holger Trülzsch va travailler sur Marseille. Cette ville, marquée par l'histoire et les contradictions de l'urbanisme, explique son choix comme objet photographique.

La ville moyenâgeuse restait sous l'influence du concept aristotélicien du lieu, du «mouvement de chacun à sa place»; l'«ordo» inspirait son organisation spatiale. L'emplacement d'un bâtiment était toujours relatif à l'emplacement des autres, ce qui se trouvait dans l'intervalle n'était pas un espace défini, mais distance, recul. Appréhender ce qui était entre les choses, c'était se conformer à l'ordre cosmique. Tout ce qui devenait forme s'adaptait orga-

niquement au tout, était un microcosme à l'intérieur de l'organisation cosmique. L'idée de considerer l'espace comme objet, de mieux mettre en valeur chaque bâtiment dans le champ de vision en l'isolant grâce aux détours des rues, ne fut possible gu'avec la montée de la sécularisation et la compréhension mentale que l'homme moderne, conscient de son identité propre, pouvait avoir de cet espace. Les constructions rationnelles de la Renaissance, expressions du vouloir de l'homme, tendaient à une domination du monde par l'individu, à travers la pensée, la volonté et la capacité. Peu à peu, la forme se mit à dominer. Propagée et multipliée à travers les développements historiques successifs de l'urbanisme, elle en vint à perdre toujours plus de son contenu, de son sens, de son identité.

Aujourd'hui, la structure sociale et esthétique de la ville a implosé. Des parties entières de la vieille ville ont été détruites et remplacées par des centres administratifs, des banques, des lieux de consommation, de loisirs, de tourisme. La ville a également explosé en banlieues péri- et suburbaines, qui ont poussé vite et sans avoir été pensées, en grands ensembles qui ne servent qu'à abriter les populations qui travaillent dans les industries à proximité. Ces provinces urbaines forment pratiquement des systèmes économigues et sociaux fonctionnant en vase clos. Leur isolement culturel rend nécessaire la création d'un lien avec le centre de la ville, pour combler leur retard en matière d'information. Cette description est celle de l'apparence fantomatique du vide, de l'absence de toute émotion intellectuelle, celle aussi de l'aliénation, de la réduction de la vie à une finalité matérielle, au strict nécessaire. Pendant ce temps, dans le centre, la vie s'agite. «La ville est une image puis-

sante qui anime notre esprit.

Pourquoi la ville ne serait-ell pas, aujourd'hui encore, source de poésie?... La poésie e l'œuvre de l'homme - des rela tions d'échange harmonieuse entre des images perceptibles. C'est ce qu'écrivait Le Corbusie en 1925, avant que nos villes r menacent pratiquement de dis paraître, emportées par pragmatisme puritain et bruta

dictions culturelles essentielles d'une esthétique de «la peau et les os», que l'on doit aux architectes du Bauhaus, à leurs épigones agissant à travers le monde, et à leurs successeurs. Grande ville européenne vivante, représentative d'une civilisation - port mondial, centre commercial et industriel à la frontière du re, de croissance des activités artistiques mécaniques. Accompamonde arabe -, Marseille qui réunit presque toutes les contraanant les incertitudes et l'irrita-

de notre histoire, a subi toutes les métamorphoses urbaines. Ce peut être un des rôles importants de la photographie que de produire une image de notre environnement dans les périodes d'apauvrissement de la cultu-

schématique.

tion des architectes et des urbanistes, l'image photographique permet une représentation moins

En tant que photographe, je ne me réfère pas seulement à l'histoire de la photographie, mais d'une manière plus générale à l'histoire de notre culture. Tendre vers des modèles américains, comme on le fait trop sou-

vent aujourd'hui, me paraît absurde: une vision et une conception de la ville apparaissent dans l'histoire européenne de la peinture, du graphisme, du cinéma et de la photographie. C'est de celle-ci que je m'inspirerai en partie. Même si je ne vois que les signes sans en comprendre les interactions, je pressens leurs liens à une tradition. Là où leur signification ne me paraît pas claire, ce qui reste inconnu parvient toujours aux abords d'une connaissance intuitive, d'origine culturelle. Il en est ainsi de mon désir de photographier ce qui est entre les choses, de redécouvrir dans le monde purement

matériel des obiets et des signes,

dans le chaos de ce côte à côte,

les espaces du recul et de la dis-

tance, semblables à la notion

moyenâgeuse de l'«ordo», et



HOLGER TRÜLZSCH

Holger Trülzsch



Robert Doisneau

Né en 1912, transfuge de la gravure, il a pratiqué tous les genres de la photographie, depuis les divers registres de l'illustration (ouvrages littéraires, catalogues, etc.) jusqu'à la photographie de mode, mais aussi depuis l'image la plus spontanée jusqu'à la composition la plus soigneusement mise en scène. Il a publié des dizaines d'ouvrages, a été exposé dans le monde entier. Son œuvre équilibre la description sociale et l'évocation poétique, dans la meilleure tradition de l'instantané. Consacrée surtout à la vie et aux paysages de Paris et de ses banlieues, elle est à la fois un témoignage subjectif et un autoportrait.

En 1949, il publiait avec Blaise Cendrars un livre sur les banlieues de Paris. Aujourd'hui trente ans plus tard, il reprend pour la DATAR son enquête sur les paysages urbains marqués par l'architecture industrielle.



LA TECHNOLOGIE AU SERVICE DE LA PHOTO.

PRXX DUJURY— NOIR&BLANC ILFORD

LAURÉATS 1983 MICHEL ALBER ALAIN PELLET SILOÉ



LABORATOIRE ET CONSERVATION

NON

Destinés à enrichir le patrimoine national, les travaux de la Mission photographique de la DATAR sont voués à être conservés et diffusés. Il est encore trop tôt pour parler de la diffusion, mais nous avons dû dès le départ nous assurer des conditions de conservation. Nous ne pouvions pas, par exemple, repousser le problème du traitement des films et des tirages.

Nos prévisions dépassaient largement les capacités des laboratoires d'artisans qui pratiquent les traitements pour longue conservation. D'autre part, nous étions soucieux de pouvoir traiter la couleur et le noir et blanc dans un même lieu. Les grands laboratoires pour professionnels que l'on trouve à Paris sont sans doute parmi les meilleurs du monde, mais leurs chaînes de production ne sont pas conçues en fonction des critères actuels de conservation. Elles ont été construites pour répondre essentiellement aux travaux de mode, de publicité et de reportage, dont la pérennité n'est pas une priorité. Les impératifs techniques que soulève une longue conservation ne trouvent d'écho chez les professionnels et dans les services publics que depuis peu, ceci tant pour la sauvegarde du patrimoine photographique ancien que pour celui qui est créé actuellement.

Pour répondre à ces impératifs, nous avons donc été amenés à étudier ce qui avait déjà été réalisé. Nous sommes allés à la Bibliothèque nationale, au Fort de Saint-Cyr, et au Centre pour la conservation des documents du CNRS que nous

présenterons ultérieurement. En fonction des enseignements reçus, nous avons pu définir nos exigences. Pour les satisfaire, il nous était difficile de demander aux laboratoires existants d'arrêter ou de modifier leurs chaînes de production. D'autre part, nous adressant à des photographes dont nous respectons le titre d'auteurs, nous devions aussi respecter leurs choix. Charles Goossens a obtenu la confiance des photographes de la Mission. Il a accepté d'intégrer nos demandes à la conception de son nouveau laboratoire. Nous lui avons demandé: un fixage et un lavage des négatifs et des tirages noir et blanc, avec un contrôle très strict de l'absence de dépôts résiduels ; une surveillance des différents bains couleur, dont la qualité est déterminante pour la conservation d'une matière aussi périssable ; un soin particulier pour la finition et la qualité des contretypes; un stockage des originaux, négatifs et inversibles, stockage qui concerne aussi bien la nature des pochettes en matériaux neutres que celle d'une armoire étanche blindée et antifeu avec un respect des conditions précises de température et d'hydrométrie.

Enfin, les originaux ne pouvant quitter leur lieu de dépôt, et certains photographes réalisant directement leurs épreuves, nous nous sommes assurés que ceux-ci pourront trouver dans le laboratoire l'équipement nécessaire. Nous nous sommes assurés également de la possibilité d'effectuer des tirages de natures diverses, pour ne pas devoir imposer aux photographes un critère unique. Charles Goossens présentera lui-même dans le bulletin numéro deux la manière dont son laboratoire répond à nos différentes exigences.

François Hers

A PROPOS DU PAYSAGE RURAL ET DE SON IMAGE

Δ

Rural: «Qui concerne la vie dans les campagnes, les paysans» (c'est la définition du dictionnaire). Depuis 1350, date d'apparition du terme (toujours selon le *Petit Robert*), il s'est produit un événement: les paysans sont en voie d'extinction. Restent des agriculteurs, qui représentent le dixième de la population française, qui vont faire leurs courses au supermarché, réclament des

vacances comme tout le monde, ne modèlent plus à leur rythme toute une part de la société et n'assurent plus l'entretien et le renouvellement du territoire hors des villes.

La campagne, en 1984, est donc le lieu d'affrontements, d'univers étrangers les uns aux autres : celui des résidus ruraux d'abord, vieillards pittoresques, maréchaux-ferrants plus ou moins reconvertis dans le chauffage central, fermes en pierres du pays souvent transformées en résidences secondaires ; celui des agriculteurs ensuite, parcelles remembrées, grosses machines spécialisées, élégants hangars à bestiaux en tôle ondulée et bardage plastique ; enfin celui de la ville qui s'épand et se dissémine.

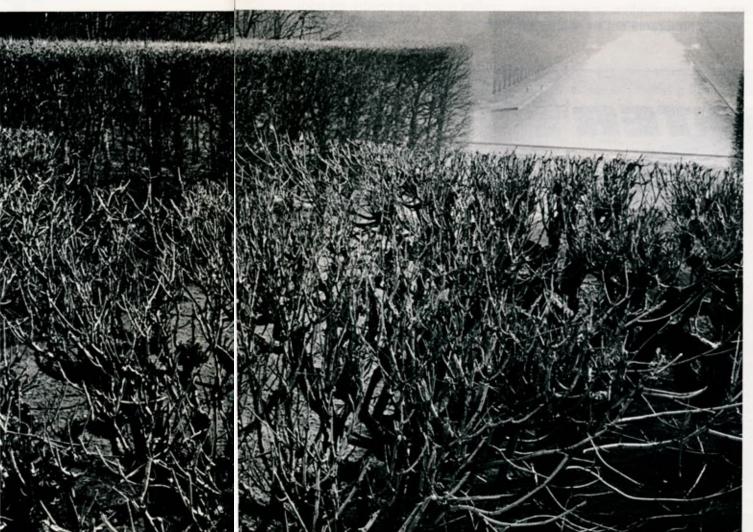
«L'exode urbain» est signalé aux Etats-Unis depuis les années 30, en Grande-Bretagne avant 1960, en Allemagne et en Scandinavie depuis plus de 15 ans, et désormais en Ita-

lie, au Canada, en Belgique, en Hollande, etc. La France le découvre dans le recensement de 1982, mais la chose est en marche depuis les années 60 : 1/3 du territoire national est touché par cette urbanisation sans ville. Il apparaît des régions urbaines, qui alternent les logements, les activités et les services, les champs, les bois, les friches, les routes, les réseaux électriques.

Partout, la logique interne des villages, unités de vie et de production, contrôlant un petit territoire, est rompue. La campagne française est un monument historique ou un espace agricole simplifié, ou une banlieue générale, ou les trois à la fois. Les exploitants intègrent le terrain à bâtir dans leurs assolements et n'ont plus aucun front commun face au changement. Depuis quelques années, proportionnellement à la population, on construit par exemple beaucoup plus de bâtiments neufs dans les communes rurales que dans les villes.

Toutes ces nouveautés (constructions, ruines, friches, remembrements, réseaux routiers ou énergétiques) tombent sur la campagne avec des logiques régionales, voire nationales ou internationales. Elles ne prennent donc pas garde à leur voisinage, elles se coordonnent peu entre elles, elles sont très spécialisées. D'où de constants problèmes fonctionnels: maisons sans écoles, ni commerces, terrains de sport sans joueurs, voyageurs sans transports en commun. Le paysage exprime ces tendances chaotiques : autoroutes et embouteillages dans des déserts, grands immeubles en rase campagne, pavillons avec vue sur zone industrielle, maisons vides à 30 km de Paris, cultures à l'abandon sur des parcelles fertiles, lignes haute tension sur les forêts, pompes à essence au bord des lacs de montagne. Partout, la «grand-route» à l'américaine s'introduit, avec ses bâtiments spécialisés et son imagerie publicitaire.

Des analyses quantitatives par comptage d'éléments nous ont clairement montré ce «mitage» du pay-



sage campagnard français par des éléments étrangers à sa tradition et l'apparition spontanée de structures paysagères hybrides, qui n'ont même pas de nom. Des enquêtes sociologiques nous font penser que ce paysage sans nom n'est guère regardé. L'automobiliste moyen garde héroïquement un Baedeker 1912 dans la tête, trouve encore du bocage et du granit en Bretagne, traverse sans sourciller la Z.U.P. de Beaugency pour «un voyage dans le Moyen Age» (dit le guide Vert) et considère au pire la stabulation en tôle qui lui masque une église comme un accident à réparer. Les livres de géographie décrivent imperturbablement les divers types de champs clos et ouverts, d'habitats groupés ou dispersés, fixés une fois pour toutes au siècle dernier.

L'imagerie fait écho à cet aveuglement : on trouve des cartes postales de la campagne française ou des photos ponctuelles d'innovation. Mais le panorama qui en résulte est rarement fixé sur pellicule. La campagne traditionnelle résiduelle ne peut ainsi être comparée à son nouvel environnement, et les photographies qu'on peut encore en faire, même de grande qualité, perdent du coup leur statut d'image rare et nostalgique: on montre un morceau vivant de film historique, et le spectateur croit y voir une banalité courante et quotidienne. Ou, au contraire, on représente un silo, un poulailler neuf, un lotissement, et on ne voit là que des verrues regrettables, mais inévitables et exceptionnelles, dans une France éternelle.

Le travail de la Mission aura un intérêt décisif s'il sait éviter les archétypes de l'ancien et du neuf, de l'immuable et du moderne, et s'il donne à voir enfin ce que nul ouvrage, nulle image, n'a jusqu'à présent marqué : un paysage totalement bouleversé, devenu – à proprement parler – indescriptible et dont les structures nouvelles n'ont pas encore de nom.

Jean-Michel Roux

