

La commande au risque de l'illustration

Jordi Ballesta



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3384>

ISSN : 1777-5302

Éditeur

Société française de photographie

Édition imprimée

Date de publication : 20 mars 2014

ISBN : 9782911961311

ISSN : 1270-9050

Référence électronique

Jordi Ballesta, « La commande au risque de l'illustration », *Études photographiques* [En ligne], 31 | Printemps 2014, mis en ligne le 10 avril 2014, consulté le 10 juin 2022. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3384>

Ce document a été généré automatiquement le 10 juin 2022.

Propriété intellectuelle

La commande au risque de l'illustration

Jordi Ballesta

- 1 Depuis la mission photographique de la DATAR¹, il n'est pas rare en France et en Europe que des organismes étatiques et des collectivités locales invitent des photographes à travailler à l'intérieur des territoires sur lesquels ils opèrent. Qu'elles proviennent d'administrations à vocation culturelle ou vouées à l'aménagement, ces invitations sous forme de commande découlent fréquemment d'une demande de représentation géographique, à la fois documentaire et artistique. L'Observatoire photographique du paysage, pensé et supervisé par les ministères de l'Environnement et de l'écologie depuis 1992, les travaux de Gabriele Basilico autour de la loi LR 19/98, que la région Émilie-Romagne lui commandita en 2001, ou plus récemment, *Euroméditerranée*, sur le périmètre urbanistique du même nom, à Marseille : ces commandes comme tant d'autres furent fondées sur l'hypothèse d'une écriture photo et géo-graphique, qui puisse à la fois dévoiler et rendre compte².
- 2 Parallèlement, le renouvellement des manières contemporaines d'habiter, de construire et d'aménager préoccupe une part grandissante de l'art photographique, dès l'après-guerre aux États-Unis, depuis la fin des années 1970 en Europe³. L'exposition « New Topographics » en fut une des expressions, reconnue comme charnière depuis⁴. En phase avec ce mouvement, des expositions et des publications lient périodiquement photographes, architectes et urbanistes, qui y articulent des phénomènes territoriaux, paysagers ou environnementaux. Les expositions « Mutations » et « Sezioni del paesaggio italiano » en furent deux des manifestations les plus exemplaires⁵. Les intrications spatiales, la standardisation suburbaine et l'instabilité du bâti motivent la plupart de ces convergences et recherches, qui sont en partie dissociées du champ de la commande.
- 3 Du reste, de nombreuses commandes accompagnent davantage des projets d'aménagement qu'elles n'induisent des investigations photo et géographiques. Derrière les écritures diversement documentaires qu'elles génèrent, elles ne permettent guère de susciter des hypothèses et d'imaginer des impensés. Les

photographes tendent à être orientés vers des périmètres balisés, desquels ils ne pourront aisément s'échapper. Les contraintes, sous-estimées, conduisent à la valorisation, voire à la labellisation, et bien plus rarement au questionnement et à l'enquête.

Valorisation photographique des envers urbanistiques

- 4 Reconsidérer des physionomies architecturales ou paysagères constitue la motivation première de collectivités conviant des artistes à photographier leur territoire. Le commanditaire entend alors contrebalancer les dispositifs classiques de promotion spatiale, en donnant à voir les lieux que contourne l'iconographie publicitaire. Point d'illustrations touristiques déguisées, point de pôles d'attractivité, pas davantage d'équipements récemment achevés, la neutralisation de l'échec urbanistique et l'enchantement de la normalité géographique sont communément privilégiés. En ce sens, Charles Picque, « Ministre-Président » de la région Bruxelles-Capitale, consacra *La Mission photographique à Bruxelles*⁶ et ses œuvres pourtant focalisées sur les en-dehors de la politique urbanistique que lui-même dirigeait.

« Nous avons demandé à cinq photographes, comme nous aurions pu le demander à cinq économistes ou cinq urbanistes, de réfléchir à tête reposée à ce que Bruxelles représente pour eux [...] Gageons que [...] ces quelques images nous aident à mieux comprendre ce que nous n'avons plus le temps de regarder. C'est pourquoi j'ai voulu apporter mon soutien à l'idée de créer une base de connaissance et de découverte par l'image de la Région Bruxelles-Capitale, pour nous aider dans notre travail d'urbaniste et d'aménageur du territoire⁷. »

- 5 De fait, ce que montre cette mission photographique, ce sont essentiellement les vides intra-urbains et le « Tiers paysage⁸ » de la métropole bruxelloise. Gilbert Fastenaekens photographia des terrains vagues, des scènes de chantier et le bâti hétérogène. Christian Meynen se tourna vers des espaces à peine aménagés et à la végétation non contrôlée. Les cinq photographes de cette mission représentèrent ce qui échappe à l'ordonnement urbanistique et, par-là, ils auraient pu effectivement aider les aménageurs à repérer des aires à viabiliser. C'est en outre ce que confia le « Ministre-Président », lorsqu'il affirma n'avoir « plus le temps de regarder » et vouloir soutenir la création d'une « base de connaissance » et de « découverte ». Reste que l'absence d'analyses prolongeant les images laisse à penser que cette mission ne dévoila pas des espaces négligés, à intégrer et ordonner. Elle eut autrement comme intérêt de localiser des envers urbanistiques sur la carte valorisante des lieux de création artistique.
- 6 De 1994 à 1996, la ville de Fos-sur-Mer commandita à John Davies, Jean-Louis Garnell et Gabriele Basilico la réalisation d'œuvres photographiques sur son territoire municipal, suite aux travaux que Lewis Baltz avait effectués pour la Mission DATAR⁹. Les deux premiers reléguèrent la ville nouvelle, les usines et les lotissements pavillonnaires en arrière-plan, au profit des interstices non planifiés. Quant à Basilico, il ne se détourna pas des opérations urbanistiques, mais il laissa place à quelques vides et terrains non affectés. Encore une fois, si les photographes aidèrent les aménageurs, c'est en investissant des espaces résiduels et en les intégrant sur la carte des représentations artistiques. Le pendant européen des travaux topographiques de Lewis Baltz se situe à Fos-sur-Mer et à la différence d'Istres ou Martigues, cette commune est un des hauts lieux de la collection de photographies contemporaines de la Bibliothèque nationale de France.

- 7 Pareillement, lorsque Gilbert Fastenaekens photographia la ville de Fiorano Modenese, suite à une commande supervisée par Linea di Confine¹⁰, l'adjointe à la culture et au tourisme se félicita de la série produite, en raison de son « grand réalisme » quant aux effets territoriaux, urbains et sociaux de l'industrialisation¹¹. La restitution du tissu urbanistique ordinaire local contenta d'autant plus la municipalité qu'elle diffusait assurément des supports promotionnels louant le dynamisme de son complexe industriel. Par ailleurs, le travail réalisé fut édité, toujours par Linea di Confine, au même titre que d'autres commandes confiées à des artistes internationalement réputés, tels Lewis Baltz, Stephen Shore ou Olivo Barbieri.
- 8 Si des collectivités investissent dans l'art photo et géo-graphique, ce n'est pas pour prendre conscience des espaces ordinaires ou pour signaler le « travail d'urbaniste et d'aménagement du territoire » qu'il convient d'accomplir. Ces commandes participent d'une forme culturelle de marketing urbain, tout en contribuant à l'enrichissement des collections muséales. En étant exposés, publiés comme les socles d'une œuvre d'art, les espaces photographiés acquièrent une valeur patrimoniale que les représentations usuelles tendent à leur refuser. Dès lors qu'un quartier ou un bâtiment, banal sous tous rapports, est transposé dans des images reconnues pour leur qualité artistique, il est susceptible de devenir un objet d'attention, voire de contemplation. Et la commande photographique vise d'ordinaire ce retournement et cette redistribution visuelle des polarités urbaines. Ainsi, en 1997, ce fut sur le port industriel en reconversion de Marghera, et non sur les quartiers de la ville historique de Venise, que travaillèrent nombre de photographes italiens, dont Gabriele Basilico, Vincenzo Castella et Walter Niedermayr, mais aussi trois nouveaux topographes, Lewis Baltz, Stephen Shore et Frank Gohlke¹². Malgré la relative sévérité de l'état des lieux réalisé, la commune de Venise organisa la commande et collabora à son exposition. La reconnaissance internationale des participants permettait de promouvoir le terreau culturel local, tandis que d'autres imageries valorisaient l'attractivité économique et touristique de la métropole vénitienne.



Fig. 1. J.-L. Garnell, « Tryptique #1 1998 », tirage C-Print, 3 x (100 x 120 cm), commande *Identificazione di un paesaggio, Venezia-Marghera 1998*.

- 9 De la sorte, il existe une convergence entre le projet de redéployer les visibilitées, partagé par de nombreux photographes, et celui d'administrations commanditaires souhaitant neutraliser les déséquilibres spatiaux. En revanche, cette convergence tend à remettre en cause les digues supposées entre photographies promotionnelle, illustrative et artistique. En effet, dans toute commande requérant un regard d'auteur, documentaire ou non, le choix des photographes est effectué en fonction d'un projet de représentation, cadré au préalable. De la même manière, toute commande d'ordre photo-géographique procède de la délimitation d'un périmètre qui, à mesure de son exigüité et de son homogénéité, déterminera les typologies que le photographe sera contraint d'imager. La commande photographique contemporaine relève rarement

d'une entreprise de défrichement dont les résultats sont incertains. Elle repose sur des protocoles expérimentés ayant pour principe de garantir, au photographe, la prolongation de son sillon stylistique et de son empreinte géographique, au commanditaire, la valorisation artistique du territoire sur lequel il opère. Cette communauté d'intérêt est déterminante dans la production de certaines œuvres. Une part notable des travaux de Gabriele Basilico, Thibaut Cuisset ou John Davies, par exemple, ont été commandités par des administrations territoriales, au point qu'il soit légitime de se demander s'ils les ont produits en tant qu'artistes, pourvoyeurs de documents ou comme illustrateurs *fine art* – l'illustration photo-géographique pouvant être entendue comme l'action de rendre plus claire et plus attrayante une stratégie spatiale, de la compléter visuellement, mais après qu'elle a été définie, au moyen de photographies¹³.

- 10 L'adjonction d'images, le souci de la mise en valeur, de même que l'absence de causalité entre les photographies réalisées et les stratégies spatiales adoptées, sont au fondement d'une commande photo-géographique délaissant les incertitudes de la recherche pour les assurances de l'illustration. L'intention partagée d'accroître la visibilité d'un territoire et de poursuivre une œuvre en formation est une de ses conditions. Le territoire représenté sera alors labellisé par le regard du photographe, et réciproquement, la singularité de l'œuvre élaborée sera identifiable aux caractéristiques de l'entité spatiale imagée.

Labellisation photographique

- 11 Cette volonté de labelliser est au cœur de la relation que le Conservatoire du littoral a noué avec la photographie d'artiste, depuis quatre commandes effectuées en partenariat avec la mission DATAR¹⁴, et le long d'une trentaine d'opérations que François Letourneux, ancien directeur de l'établissement public, nomma « Un site/un photographe¹⁵ ». Et si ces opérations ne relèvent pas *stricto sensu* de la commande, les déterminations n'en sont pas moins analogues et prégnantes : ne finançant pas la réalisation de projets photographiques, le Conservatoire procède à l'achat de tirages originaux et à la publication d'ouvrages, mais à la condition que les œuvres représentent et *artialisent* les sites dont il est propriétaire.

« Alors que scientifiques et techniciens avaient été convoqués, et que leur discours s'appuyait sur des constats photographiques documentaires ou illustratifs, pourquoi l'équipe du Conservatoire a-t-elle éprouvé le besoin de questionner aussi des artistes¹⁶? »

- 12 À cette question, Line Lavesque, conseillère artistique de l'opération « Un site/un photographe », répondit qu'en « plus de quinze ans d'images », « cent cinquante expositions » et une « quarantaine de catalogues » furent produits et ont contribué à « l'histoire contemporaine du paysage ». Puis elle ajouta : « c'est aussi un moyen parmi d'autres de communiquer sur les actions du Conservatoire¹⁷ ». Le Conservatoire s'intéresserait, en ce sens, à la photographie d'artiste, parce qu'elle lui permettrait de promouvoir son action territoriale, mais également son patrimoine foncier, sur un mode distinct d'« autres » modes de communication, probablement l'illustration touristique, l'information journalistique et l'exposé scientifique. Interrogé à ce sujet, Letourneux réitéra cette distinction entre « constats photographiques documentaires ou illustratifs » et images d'artistes. Il confirma que la production du corpus

documentaire est à la charge du personnel du Conservatoire, tandis que les photographes invités « à s'exprimer librement¹⁸ » n'ont pas vocation à rendre compte des usages et de la topographie. Ils sont conviés à porter un regard singulier qui renforcera les spécificités visuelles de chaque site et les identifiera à une vision d'artiste. L'iconographie documentaire proprement géographique, écologique, etc., relève du spécialiste. Pour sa part, le photographe artiste est incité à produire des images relationnelles et subjectives.

« Le Conservatoire a voulu comprendre le rivage. Il a voulu mieux connaître la relation qui existe entre chacun d'entre nous et cette ligne incertaine où les éléments se conjuguent. Pour cela le Conservatoire a choisi la vision de l'artiste [...] Chacun des capteurs d'images, créateurs de rivages, est parti à la rencontre d'un site. Rencontre d'un homme et d'un lieu, confrontation d'un imaginaire et d'un paysage. Le reportage était exclu d'emblée. Le choc de la rencontre ne pouvait aboutir qu'à un travail de créateur, à une œuvre personnelle¹⁹. »

- 13 Comme l'expliqua Dominique Legrain²⁰, dans l'ouvrage *Littoral*²¹, le Conservatoire demande aux photographes de ne pas reporter, mais d'exercer leur « vision ». Il les invite à capter des images que l'usager ordinaire empruntant des parcours balisés, le technicien ou le scientifique ne seraient pas à même d'appréhender. Capteurs d'icônes potentielles, les photographes sont aussi reconnus comme des « créateurs de rivages », suivant une conception démiurgique de la photographie. En dépit de ce que Legrain écrit, l'objectif n'est donc pas de comprendre le rivage et ses déclinaisons locales. Il est d'adjoindre des strates de réalité, imagées et personnelles, comme si la qualité physique du littoral était insuffisante et requérait un regard artistique. Cette conception de la photographie ne sera pas contredite par Bernard Latarjet, qui, ancien initiateur et directeur de la mission DATAR, déprécia dans le même livre le reportage et ses « naïvetés », pour mieux louer la « vision » des artistes et leur « pouvoir de mise au monde²² ». En ce sens et afin de mettre en valeur la qualité des œuvres acquises par le Conservatoire, Lavesque écrivit enfin : « on est loin des milliers de diapositives décoratives ou utilitaires prises par des gardes ou par des délégués²³ ». Mais paradoxalement, elle attribua une fonction similaire aux photographies d'artistes : les images des « créateurs de rivages », des artistes doués de « vision » servent à « appuyer ou illustrer des textes sur les problématiques du littoral²⁴ ». Elles généreraient ainsi moins des mondes qu'elles ne rendraient des services à l'administration propriétaire des sites. L'opération « Un site/un photographe » mènerait à la production d'images *fine art*, mais utilitaires, en l'occurrence illustratives, à défaut de répondre à des nécessités documentaires.



Fig. 2. S. Delcour, « Delta de l'Eyre, Bassin d'Arcachon 2006-2007 », tirage argentique, Diasec, 112 x 91 cm, coll. Conservatoire du littoral.

- 14 C'est du moins ce qu'un ensemble de déterminations incite à constater. Lorsqu'ils sont photographiés, les segments littoraux du Conservatoire sont d'ores et déjà classés, en tant que patrimoine à sauvegarder. Sous l'égide de la puissance publique, ils sont isolés des phénomènes de fragmentation et d'intrusion agricoles, touristiques, urbaines ou industrielles et ce afin de préserver leur qualité paysagère et environnementale. Leur forme est créée et structurée. L'opération « Un site/un photographe » ne relève, de ce fait, ni d'une recherche exploratoire, ni d'une entreprise de dévoilement, ni d'une tentative visuelle de mise en forme. Les déterminations stylistiques et géographiques requises par le Conservatoire tendent, *a fortiori*, à annihiler la capacité des photographes à susciter des hypothèses et à révéler des configurations impensées²⁵. En amont, l'exclusion du reportage favorise une photographie faite de décontextualisation et de segmentation. Les voisinages sont quasi invisibles et les équipements internes sont évités, tant que possible. Pas de voie d'accès ou de parking, pas de panneau de signalisation ou de lotissement contigu, pas d'altération : le Conservatoire conduit les regards à être complaisants²⁶. En aval, le Conservatoire ne finançant pas le projet photographique, mais l'achat d'œuvres achevées, s'attribue un pouvoir de sélection finale, qui lui permet d'acquérir uniquement les images compatibles avec sa politique. En amont puis en aval, le Conservatoire et sa conseillère artistique apposent sur chaque site un style photographique remarquable et reconnaissable entre tous. Les photographies de l'archipel du Riou, du delta de la Leyre, des bouches de Bonifacio, de l'anse de Paulilles, renseignent ainsi davantage les identités stylistiques de Bernard Plossu, Sabine Delcour, Thibaut Cuisset ou John Davies, qu'elles ne décrivent des spécificités géographiques, et cela indépendamment du degré d'exigence documentaire de chacun.

« Les grands photographes qui ont appliqué leur vision, chacun à un site privilégié, ont évidemment transfiguré la nature et il serait passionnant de jouer à brouiller les cartes pour voir à quel point le même paysage changerait en changeant de regard²⁷. »

- 15 N'en déplaise à Paul Guimard, préfaçant le second volume de *Littoral*, l'évidence de la transfiguration et la pluralité des regards ne procèdent pas de la vision des photographes, « grands » ou non, mais du commissariat artistique auquel adhère le Conservatoire. Les travaux de Plossu, Delcour, Cuisset ou Davies doivent contribuer, sciemment pour leur acquéreur, à la mise en valeur environnementale, sociale et touristique des sites, et à montrer que le régime de protection n'empêche pas des expériences multiples. Introduisant l'ouvrage *Littoral des lacs*²⁸, Emmanuel Lopez, alors directeur du Conservatoire, se demanda pour quelles raisons son établissement s'intéresse à la photographie. Il affirma que « la réponse est simple et les images profondes de Bernard Plossu en sont l'illustration : donner à voir et à aimer les lieux dans leur diversité et leur caractère unique ».



Fig. 3. B. Plossu, « Savoie 2005 », tirage argentique, 24 x 30 cm, coll. Conservatoire du littoral.

- 16 Le Conservatoire du littoral attend de la photographie qu'elle labellise les sites en sa possession. Il attend des artistes un regard aimant et à même de manifester la singularité de toutes les parties de son patrimoine. Hors des incertitudes de la recherche, déterminées en amont comme en aval, les photographies qu'il acquiert sont des images attendues qui relèvent de l'illustration. Et lorsque les images de Bernard Plossu sur l'archipel du Riou ne plurent pas au délégué régional, Letourneux, interrogé à ce sujet, concéda leur absence d'utilité²⁹.

Perpétuer au-delà de la rénovation

- 17 De 2002 à 2009, l'établissement public d'aménagement Euroméditerranée, la commune de Marseille et le ministère de la Culture organisèrent une commande photographique sur le périmètre de l'« opération d'intérêt national qui a pour ambition de placer » la

capitale provençale « au niveau des plus grandes métropoles européennes³⁰ ». Ayant pour objectif officiel de « mesurer les mutations³¹ » conséquentes, cette commande, pareillement nommée *Euroméditerranée*, aboutit à la réalisation de douze séries photographiques, dont celles de Brigitte Bauer, Antoine d'Agata, Emmanuel Pinard, Bernard Plossu et Cyrille Weiner. *A priori* dissemblable à l'entreprise de labellisation photographique du Conservatoire, en raison de logiques spatiales divergentes – une transformation programmée de l'espace urbain *versus* la sanctuarisation du littoral –, elle s'en rapproche cependant de par ses déterminations tout autant temporelles que spatiales. Comme pour l'opération « Un site/un photographe », les travaux furent effectués à l'intérieur d'un périmètre délimité et géré, non pas par leur propriétaire, mais par deux des commanditaires. D'une manière comparable, la commande succéda aux décisions d'aménagement ; elle ne les influença pas.

- 18 Dans ce cadre, Emmanuel Pinard réalisa deux œuvres sérielles, en 2002 et 2003³². La première est un polyptyque panoramique constitué de sept vues frontales, face au port et à la ville. Pinard le nomma *Bassin portuaire de la Joliette* et le qualifia de « coupe exacte du périmètre Euroméditerranée³³ ». Sa seconde série est composée d'un ensemble de trente-sept photographies, dont quatre diptyques, qu'il effectua dans différents secteurs de l'« opération d'intérêt national » et principalement à partir ou en direction de voies rapides, dont de nombreux viaducs autoroutiers. La visibilité de ces ouvrages d'art et leur prédominance dans la composition photographique s'expliquent par la place qu'ils occupaient à l'intérieur du périmètre imparti. Mais ils sont également au centre du projet urbanistique, en étant tous promis à la démolition ou à une meilleure insertion. Ainsi, la plupart des configurations que Pinard imagea ne pourront être rephotographiées, à mesure de la transformation ou de la disparition de ces axes de circulation³⁴.



Fig. 4. E. Pinard, « Traverse du moulin de la Villette, 2002-2003 », tirage d'après négatif couleur, contrecollé sur aluminium, 2 x (80 x 120 cm), commande *Euroméditerranée*.

- 19 Trois autres photographes se focalisèrent tout autant sur ces viaducs, jusqu'à être présents dans plus des deux tiers de la série de Cyrille Weiner, « Les longs murs »³⁵, et dans huit des dix-huit photographies de Brigitte Bauer. Hormis ces voies surélevées, leurs images montrent les infrastructures littorales, ferroviaires ou portuaires, dont la destruction ou la requalification étaient aussi planifiées. Bernard Plossu, quant à lui, fut invité à photographier l'intérieur du port, avant sa métamorphose et son intégration dans une « Cité de la Méditerranée ». Seul Antoine d'Agata se détourna des infrastructures et se départit de la neutralité photographique observée, en particulier par Bauer et Pinard. Il engagea une critique photographique de l'« opération d'intérêt national » et de la rénovation urbaine qu'elle implique, en dénonçant sur la base de photomontages le processus de gentrification escompté.

20 D'Agata fut accompagné à cette fin par Bruno Le Dantec, qui dans un ouvrage commun, *Psychogéographie*³⁶, s'opposa aux présupposés de la commande et l'interpréta, sans détour, comme une forme de labellisation artistique du projet urbanistique : « une commande publique passée à des photographes censés documenter les mutations urbaines de la zone [dont] les images répondent à l'attente des concepteurs en montrant des espaces vides, transparents, tel un calque vierge offert au tire-ligne des urbanistes³⁷ ». Il souligna la canalisation géographique et chronologique des points de vue et, conséquemment, la dimension illustrative que peut engendrer toute commande photographique ayant trait au territoire dont les commanditaires ont la charge. Certes, contrairement à ce qu'il écrivit, les images des autres photographes ne représentent pas des « espaces vides », « ou toute présence a été escamotée³⁸ ». Mais il est vrai que cette polarisation partagée sur les infrastructures de transport éloigna Pinard, Bauer et plus tard Weiner ou Plossu des quartiers habités. Sous, face ou au-dessus des viaducs, au devant ou à l'intérieur du port, ces photographes produisirent des documents sur le rôle structurel de ces grands équipements, mais ils n'enquêtèrent pas sur les implications d'*Euroméditerranée*, en termes de discontinuité urbaine, de transformation des modes d'habiter et de recomposition sociale. Si leurs images ne montrent pas « un calque vierge offert au tire-ligne des urbanistes », Bauer, Pinard, Weiner, etc., n'ont voulu, su ou pu s'extraire des déterminations de la commande. De son côté, d'Agata travailla sur des aires désaffectées et des immeubles condamnés, à l'intérieur desquels il apposa de jeunes habitants. Parallèlement, il imagina leurs remplaçants espérés : tous issus d'une classe sociale visiblement active et prospère. En définitive, il interrogea les motivations des commanditaires, en ne documentant pas mais en anticipant les « mutations rapides de la ville » que la chronologie de la commande empêchait au demeurant de renseigner.

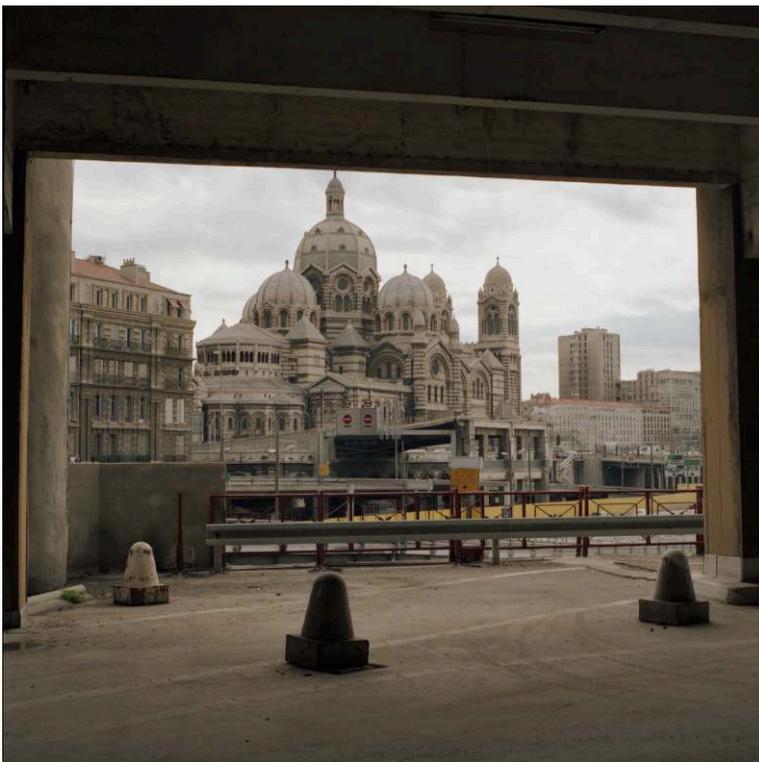


Fig. 5. B. Bauer, « Marseille 06 (772-04) 2002 », tirage d'après négatif couleur, contrecollé sur aluminium, 47 x 47 cm, commande *Euroméditerranée*.

21 Interrogé au sujet de cette chronologie, Pinard expliqua que « la commande photographique fut réalisée au moment où les projets de l'Établissement public basculaient dans l'opérationnel, dans le but de savoir comment l'amorce des aménagements faisait trace sur le territoire³⁹ ». En effet, dans son polyptyque *Bassin de la grande Joliette*, un groupe de grues surplombant le port en activité indique le début des chantiers. Dans deux images de Bauer, des grues sont pareillement visibles. Deux autres montrent des immeubles de bureaux récemment édifiés. Une parcelle et un carrefour routier sont en travaux dans la série de Weiner... Cependant, la métamorphose *euroméditerranéenne* de Marseille est en grande partie insaisissable. C'est une ville dont les mutations sont ordinaires et fragmentaires qui apparaît dans la plupart des photographies, sans qu'il n'y ait d'indices renseignant l'ampleur de la rénovation programmée.

« Une carte blanche, donc, pour témoigner d'un état intermédiaire dans la ville, pour en saisir les mutations engagées dans un secteur géographique précis, entre le rond-point de la porte d'Aix, la gare Saint-Charles et la zone portuaire. Mon choix s'est porté sur [...] des rues et des places animées, afin de souligner la permanence de la vie pendant cette période précaire et fragile entre démolition et renouveau⁴⁰. »

22 Malgré ces phrases de Bauer, quinze de ses dix-huit photographies ne donnent à voir ni la « démolition », ni les « mutations engagées », mais une forme de pérennité. En décalage chronologique avec l'essentiel des transformations urbanistiques, elle, tout comme Pinard, Weiner ou Plossu, travaillèrent sur le stade morphologique terminal de périmètres à renouveler. Les commanditaires préférèrent manifestement faire « souligner la permanence de la vie », plutôt que d'inviter à « saisir les mutations engagées ». Tandis que le projet *Euroméditerranée* doit engager Marseille dans un nouveau cycle urbanistique, ils sollicitèrent la photographie, non seulement pour représenter la continuité de la ville, mais aussi pour patrimonialiser visuellement les morphologies urbaines vouées à la disparition. Ainsi, le polyptyque d'Emmanuel Pinard est l'œuvre la plus emblématique des déterminations chronologiques de cette commande et de son intention conservatoire. Compte tenu de ses dimensions, 7 x (70 x 120) cm, de son caractère topographique et de l'amplitude de sa couverture visuelle, il sera aisé de le mobiliser, pour rappeler à quel point le front de mer marseillais a été transformé, depuis la construction des édifices de Zaha Hadid, Stefano Boeri, Rudy Ricciotti, etc.⁴¹.

23 Avec *Euroméditerranée*, la photographie ne fut pas interpellée afin de mettre à jour des hypothèses que les commanditaires seraient susceptibles de prolonger, par des textes ou d'autres formes d'iconographie. Elle fut précédée par une programmation spatiale, économique et sociale déjà élaborée et arbitrée. Et si « Psychogéographie » de d'Agata apparaît *in fine* comme une forme de détournement de la commande, cela n'aurait pas été le cas si la commune de Marseille, l'Établissement public et le ministère de la Culture avaient fait appel à une photographie de recherche. De cette façon, les incertitudes à investir auraient pris le pas sur l'ensemble des attendus, induits par l'exiguïté du périmètre, de la typologie et du temps de prise de vue. Il n'y aurait pas eu cette porosité entre photographie artistique, documentaire et illustrative.

Représenter avant requalification

24 Au printemps 2001, Gabriele Basilico réalisa une campagne photographique commanditée par la région Émilie-Romagne et ayant trait aux périmètres visés par la loi LR 19/98, « norme en matière de requalification urbaine⁴² ». La commande aboutit à la production d'environ sept cents photographies, réparties sur cinquante et une communes, telles Bologne, Rimini ou Modène. Elle fut focalisée sur des ensembles d'habitat collectif et de multiples complexes immobiliers désaffectés, dont des usines, des casernes et des zones ferroviaires. Les résultats furent publiés dans l'ouvrage *LR 19/98 - La riqualificazione delle aree urbane in Emilia Romagna*⁴³ et furent exposés dans des lieux culturels au cours de colloques urbanistiques et généralement dans les villes photographiées⁴⁴. Selon une chronologie comparable à la commande *Euroméditerranée*, les prises de vue furent réalisées après l'adoption de la loi et la conception des projets, mais avant le début de la phase opérationnelle de réhabilitation et de réaffectation. Conséquemment, Basilico photographia un patrimoine immobilier fréquemment délaissé et dont aucun indice ne traduisait la transformation à venir en musée, équipements universitaire, culturel, commercial, etc.

« Isolés de l'environnement, souvenirs d'un temps passé, ils sont devenus des paysages frontières [...] Ce sont des lieux désolés, des terres sans personne, des ruines d'une société opulente [...] La sensation d'attente que ces photographies expriment est le signe d'un possible devenir [...] Ce sont des déserts provisoires, leur transformation commencera sous peu, la ville va reconquérir ces espaces⁴⁵. »

25 Si dans cet extrait de « Le città in attesa⁴⁶ », avant-propos du livre *LR 19/98*, Pietro Orlandi⁴⁷ se réfère à des spatialités et à des usages, dont les images⁴⁸ de Basilico ne rendent compte qu'à la marge, et si dans l'ensemble de ce texte, il n'éclaira pas les contraintes géographiques, chronologiques qui déterminèrent les choix visuels du photographe, implicitement, il dévoila l'objet de la commande, en précisant que les lieux représentés expriment « une sensation d'attente » et que « leur transformation commencera sous peu ». De fait, ce fut pour inviter à leur reconquête et fabriquer un récit urbanistique, retournant la friche en patrimoine potentiel, que Basilico fut convié. Tandis que l'inutilité économique, la fermeture et/ou la situation périphérique des bâtiments imagés les écartaient certainement des regards quotidiens, Basilico leur restitua une qualité architecturale et une valeur historique, incitant à leur reconnaissance. Avec ses photographies, il devenait possible de percevoir leur ancienne fonction, mais aussi les usages qui pourront être implantés. L'apparente décrépitude ne paraissait plus seulement comme une preuve de désaffectation. Elle pouvait être regardée comme un argument en faveur de la requalification.



Fig. 6. G. Basilico, « Modena n° 62 », tirage argentique, 2001, commande L.R. 19/98, *La riqualificazione delle aree urbane in Emilia-Romagna*.

- 26 Ainsi, si les sept cents images que Basilico produisit peuvent être interprétées telles des œuvres documentaires, de par leur qualité formelle et leur mode d'édition, les déterminations de la commande les signifient de manière ambiguë, entre art, document et illustration. Publiées et exposées selon des standards artistiques⁴⁹, elles ont intégré la collection de l'Istituto per i Beni Artistici, Culturali e Naturali de la région, tout en étant assimilées à une « documentation » par le président de cette institution⁵⁰. Richard Ingersoll, autre contributeur de l'ouvrage *LR 19/98*, les qualifia de « photographies analytiques⁵¹ », sans mentionner ce qu'elles analysent. Pour sa part, Orlandi considéra, dans « *Le città in attesa* » et lors d'expositions, qu'elles constituent des documents, mais il n'énonça pas ce qu'elles informent. Pour l'exposition « *Gabriele Basilico : Urban Renewal in Emilia-Romagna*⁵² », à peine avait-il affirmé que les photographies de Basilico documentaient, qu'il dévia son propos vers les motivations urbanistiques de la loi, comme si elles ne pouvaient rien apprendre qui puisse être explicité. Au cours de « *Le città in attesa* », il ira même jusqu'à les dépeindre comme « une espèce de sonde territoriale⁵³ », dans une métaphore instrumentale de l'objectivité, de l'impersonnalité et de l'exactitude visuelle, ce que les organisateurs d'un colloque d'urbanisme à Ancône⁵⁴ confirmeront, en accordant à ses photographies une multiplicité d'utilités : productrices de mesures, vectrices de comparaisons, « instrument de re-vision », de découverte et d'étude des « valeurs enfouies ». Elles auraient, en outre, permis de « suggérer des stratégies » et de questionner « la représentation des transformations territoriales⁵⁵ ».



Fig. 7. G. Basilico, « Bologna n° 88 », tirage argentique, 2001, commande L.R. 19/98, *La riqualificazione delle aree urbane in Emilia-Romagna*.

- 27 Il est vrai que les quelque sept cents prises de vue réalisées par Basilico traduisent une exigence d'exhaustivité et qu'elles relèvent d'un dispositif rigoureusement topographique. Certes, elles actualisèrent sans doute les représentations de bâtiments à l'écart et dégradés. Néanmoins, leur capacité à renseigner fut et reste limitée, en raison entre autres de déterminations chronologiques, comme le démontre « *Le città in attesa* ». Dans ce texte, Orlandi indiqua, en effet, que les photographies de Basilico « représentent les lieux tels qu'ils sont avant la réalisation des travaux, lesquels seront impulsés durant l'année 2002⁵⁶ », alors que depuis 1999 les périmètres à requalifier avaient été identifiés et la conception des projets avait été réalisée. Ayant effectué sa campagne photographique au printemps 2001, soit peu de temps avant le démarrage des chantiers, Basilico ne fut pas en situation de suggérer, de questionner, ni même de constater pour « dresser un bilan⁵⁷ », contrairement à ce que prétendit Orlandi. Les pouvoirs publics régionaux employèrent, à cette fin, d'autres modes d'attestation, d'autres formes de document.



Fig. 8. G. Basilico, « Ferrara n° 116 », tirage argentique, 2001, commande L.R. 19/98, *La riqualificazione delle aree urbane in Emilia-Romagna*.

- 28 Ainsi, le site Internet présentant les actions de requalification urbaine⁵⁸ met à disposition des dossiers composés de séries photographiques diachroniques, dont les auteurs sont anonymes et à l'intérieur desquelles aucune photographie de Basilico n'est incluse. Ces séries, dont le style les apparente à des prises de note iconiques, sont articulées avec des plans, des photographies aériennes, etc.⁵⁹. L'ensemble restitue les différentes échelles architecturales, urbanistiques, paysagères des espaces requalifiés et se focalise sur les types de réhabilitation qui ont été effectués. Il documente, sans contester, les opérations mises en œuvre dans le cadre de la loi. À la différence de ce matériel iconographique, aisément consultable et potentiellement malléable, seules dix photographies parmi les sept cents de Basilico peuvent être regardées, et uniquement en basse définition, si bien qu'elles ne sont pas utilisables comme un document topographique le serait. Elles sont protégées en tant qu'œuvres d'art et sont assurément soumises aux droits d'auteur. Leur intégrité est préservée : la région Émilie-Romagne ne présente aucun type d'annotation ou de dessins superposés qui auraient pu indiquer une appropriation effective de leur caractère documentaire. De même, leur circulation est limitée. Outre les dix images déjà citées, l'Istituto per i beni artistici, culturali e naturali permet d'en voir dix-neuf autres⁶⁰ et autorise le téléchargement de l'ouvrage LR 19/98⁶¹. Le tout demeure toutefois en basse définition.
- 29 Conçues comme des documents mais ne pouvant être examinées en détail, les images commanditées à Basilico furent finalement mobilisées par la région, en tant qu'illustrations, mais cet usage fut à peine expliqué. Pier Antonio Rivola, l'adjoint régional à la programmation territoriale, à la politique de l'habitat et à la requalification urbaine, et Ezio Raimondi, le président de l'Istituto per i beni artistici, culturali e naturali, furent manifestement les seuls à l'assumer :

« Si la Région produit des lois et gère de multiples ressources, l'homme de la rue n'est pas toujours en mesure de reconnaître son rôle actif [...] Pour cette raison, une exposition est organisée pour illustrer concrètement les effets d'une loi régionale comme la 19/98 [...] Le langage de la photographie a une force qui fait comprendre à tous ce que signifie la requalification d'une ville⁶². »

- 30 Si les photographies de Basilico constituent moins des documents que des illustrations, comme Rivola et Raimondi le mentionnèrent ; c'est donc, d'une part, parce qu'elles furent commanditées pour imager des situations préalablement analysées, et d'autre part, parce qu'elles participèrent à un dispositif de persuasion, visant à convaincre « l'homme de la rue ». L'ambivalence des usages photographiques vient ici servir les objectifs de cette commande. Expliquées comme des documents, exposées comme des œuvres d'art, elles furent avant tout des images promotionnelles ayant une « force qui fait comprendre ». Pour l'institution commanditaire, le label *documentaire* et la renommée artistique de Basilico contribuèrent à légitimer leurs projets urbanistiques. Pour Basilico, la commande ne s'éloignait pas des études qu'il avait réalisées sur les typologies industrielles et elle prolongeait ses travaux sur les continuités historiques de l'espace urbain. Cependant, il n'inclura aucune des photographies de la LR 19/98 dans sa monographie *Carnet de travail*⁶³, qu'il publiera cinq années après. Peut-être, l'utilité promotionnelle et l'usage illustratif de cette commande expliquent cette absence, tandis que d'autres séries commanditées, telles celles de la DATAR et sur Beyrouth, ne furent pas écartées.
- 31 Loin de l'institution de la photographie d'auteur comme antithèse de la production d'illustrations, de nombreuses, sinon la plupart des commandes photo-géographiques sont fondées sur une porosité des usages et des modes de production : entre art, document et illustration. Si elles peuvent viser un redéploiement et un renouvellement des visibilités géographiques, elles le font régulièrement sur la base d'attendus. Le photographe n'est, de fait, pas invité à répondre à des questionnements. Il est un faiseur d'images destinées à accompagner les savoirs et les stratégies que les aménageurs ont séparément développés. D'une toute autre manière, produire des photographies essentiellement documentaires implique de concevoir la prise de vue et, plus largement, le projet photographique comme une activité de recherche. Il ne s'agit pas uniquement de découvrir et de dévoiler, mais d'interroger et de formuler des hypothèses visuelles. Si la campagne photographique de Basilico avait permis de localiser, distinguer, installer des proximités et d'articuler des configurations par ailleurs impensées, certainement aurait-elle basculé du côté de la recherche, à la fois géographique et photographique. C'est ce que Basilico fit, notamment, avec *Sezioni del paesaggio italiano*, en collaboration avec l'architecte et urbaniste Stefano Boeri⁶⁴. Mais en suivant un parcours balisé et en travaillant sur les sites choisis par les commanditaires, les photographes acceptent de produire des images moins documentaires que documentées et qui sont utilisées comme des illustrations d'auteur.

NOTES

1. La mission photographique de la DATAR (Direction à l'aménagement du territoire et à l'action régionale) débuta en 1983 et prit fin en 1988. Dirigée et conçue par Bernard Latarjet et François Hers, elle scella notamment une communauté d'intérêts, toujours en vigueur, entre aménageurs et photographes artistes.

2. Il sera fait référence dans cet article à un nombre restreint de commandes photographiques organisées ou supervisées par des administrations publiques, en particulier en France et en Italie. Furent ici privilégiés des projets liant photographes reconnus comme artistes et administrations émettrices de politiques territoriales et dont certains des initiateurs et auteurs ont été questionnés dans le cadre d'entretiens.

3. Au-delà des travaux photo-topographiques des années 1970 et postérieures, une histoire de la photographie des manières renouvelées d'habiter et de construire reste certainement à écrire, des deux côtés de l'Atlantique. Aux États-Unis, l'ouvrage d'Ann M. WOLFE, *Suburban Escape. The Art of California Sprawl* (Santa Fe, Center for American Places, 2001), ouvert également aux arts graphiques et picturaux, donne néanmoins d'intéressantes indications de ce que pourrait être cette histoire, en instaurant par exemple des continuités entre des travaux aériens et pieds à terre, d'après-guerre et récents, d'architectes devenus photographes et d'universitaires photographiant...

4. Brièvement, l'exposition « New Topographics » fut organisée par la George Eastman House en 1975 et regroupa, notamment, les travaux de Lewis Baltz, Robert Adams, Joe Deal, Stephen Shore, d'Hilla et Bernd Becher.

5. « Sezioni del paesaggio italiano » fut réalisée dans le cadre de la Biennale d'architecture de Venise en 1996, tandis que « Mutations » fut présentée par le centre d'architecture Arc-en-Rêve, à Bordeaux, en 2000. Notons que quelques mois après l'exposition « New Topographics », cette convergence entre le monde de la conception spatiale et celui de l'art photographique avait pris forme à travers l'exposition « Signs of Life », liant les auteurs de *Learning from Las Vegas* et Stephen Shore.

6. Cf. collectif, *04°50° La Mission photographique à Bruxelles*, Bruxelles, Contretype, 1991.

7. Charles PICQUE, « Préface », in *04°50° La Mission photographique à Bruxelles*, *ibid.* La mission photographique à Bruxelles fut initiée par deux de ses photographes, Gilbert Fastenaekens et Christian Meynen ; elle ne relève pas de ce fait de la commande. Pour autant, cette citation tend à démontrer que les photographes souhaitèrent l'assimiler à un ensemble d'œuvres commanditées par une administration publique : « Nous avons demandé à cinq photographes [...] »

8. Cf. Gilles CLÉMENT, *Manifeste du Tiers paysage*, Paris, Sujet-objet, 2004.

9. Les travaux de Lewis Baltz, John Davies, Jean-Louis Garnell et Gabriele Basilico furent publiés conjointement dans l'ouvrage : Bernard LAMARCHE-VADEL, *Fos, natures d'un lieu*, Marseille, Images en manœuvres, 1997.

10. Linea di Confine organise, depuis le début des années 1990, des commandes publiques photographiques sur le territoire de l'Émilie-Romagne et pour le compte de collectivités locales.

11. Cf. Gilbert FASTENA EKENS, *Laboratorio di fotografia 09-Fiorano Modenese*, Rubiera, Linea di Confine, 2001.

12. Cf. collectif, *Identificazione di un paesaggio : Venezia-Marghera Fotografia e trasformazioni nella città contemporanea*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2000.

13. Cette définition photo-géographique du mot illustration est une adaptation de celle proposée par le Trésor de la langue française informatisé (TLFI) : « Action de mettre en relation de manière non causale quelque chose (un thème, une opinion, un fait) avec quelque chose qu'on présente à la fois comme de nature différente et comme liée de manière pertinente (en tant que mise en valeur, exemplification) [...] En parti., action d'adjoindre une représentation graphique à quelque chose, généralement un texte, ou de représenter quelque chose sous une forme graphique afin de la compléter, de la rendre plus claire ou plus attrayante. » In www.cnrtl.fr/definition/illustration.

14. Les travaux de Suzanne Lafont, Alain Ceccaroli, Werner Hannapel et Vincent Monthiers avaient été coproduits par la mission photographique de la DATAR et le Conservatoire du littoral.

15. L'analyse de l'opération « Un site/un photographe » sera guidée, en premier lieu, par les propos que François Letourneux, directeur du Conservatoire de 1992 à 2004, formula dans le

cadre d'un entretien effectué en avril 2008. La dénomination « un site/un photographe » n'est pas officielle, mais à défaut d'autres noms, elle sera utilisée.

16. Line LAVESQUE, *La Collection photographique du Conservatoire du littoral*, in actes du colloque « L'observation photographique au service des politiques du paysage », Paris, 13-14 novembre 2008, p. 20-25. In www.side.developpement-durable.gouv.fr/userfiles/file/P0/dgaln_actes_colloque_opp_2008vl.pdf.

17. *Ibid.*, p. 22.

18. Entretien avec François Letourneux, avril 2008.

19. Dominique LEGRAIN, « Introduction », in *Littoral*, Paris, Marval, 1995, vol. 2, p. 13.

20. Dominique Legrain était alors directeur-adjoint du Conservatoire du littoral.

21. John BATHO, Frederic BELLAY, Alain CECCAROLI, *et al.*, *Littoral*, Paris, Marval, 1994, vol. 1 ; Jean-Christophe BALLOT, Luc CHOQUER, Thibaut CUISSET, *Littoral*, Paris, Marval, 1995, vol. 2.

22. Citation extraite du texte de Bernard Latarjet, sans titre, publié dans le second volume de *Littoral*, *ibid.*, à la p. 19.

23. In L. LAVESQUE, *La Collection photographique du Conservatoire du littoral*, *op. cit.*, p. 20.

24. *Ibid.*, p. 21 : « [...] les journalistes et les délégués commencent à utiliser les images pour appuyer ou illustrer les textes sur les problématiques du littoral ou tout simplement sur la collection du Conservatoire ».

25. Je me réfère aux deux volumes de l'ouvrage *Littoral*, de même qu'au site Internet de l'association « À travers le paysage », dirigée par Line Lavesque : <http://atruverslepaysage.com/>.

26. Lors de notre entretien, François Letourneux expliqua que Raymond Depardon, après avoir travaillé sur la pointe du Raz en 1991, la photographia à nouveau en 2002, dans le but d'évaluer les effets environnementaux et paysagers de la restauration du site. Ces images purent donc avoir un intérêt documentaire, mais fondamentalement, il semble qu'elles illustrèrent l'effort d'aménagement et de protection du Conservatoire. En ce sens, Line Lavesque fit part de la dimension illustrative et promotionnelle de cette deuxième série : « En 2002 [...] Raymond Depardon est invité à revenir sur ses traces, à la pointe du Raz. Avant les travaux, c'était un paysage désolé, dégradé par les constructions improvisées, les voitures et le piétinement de milliers de visiteurs. Après les travaux, il nous renvoie l'image d'un paysage pris en main. Une fois de plus l'opération est concluante. »

27. Paul GUIMARD, « Préface », in J.-C. BALLOT, L. CHOQUER, T. CUISSET, *Littoral*, *op. cit.*, vol. 2, p. 11.

28. Bernard PLOSSU, *Littoral des lacs : Annecy, Bourget, Léman*, Marseille, Images en manœuvre – Conservatoire du Littoral, 2008.

29. « Lorsque Bernard Plossu nous montre l'archipel du Riou complètement grisâtre, encrassé, pris à travers les vitres du bateau, que puis-je faire avec ses photographies ? Comment puis-je les utiliser, si personne n'en veut ? » Entretien avec François Letourneux, avril 2008.

30. Cf. www.euromediterranee.fr/qui-sommes-nous/letablissement-public.html.

31. Cf. www.brigittebauer.fr.

32. Les travaux d'Emmanuel Pinard sont consultables en ligne : www.emmanuelpinard.com.

33. Entretien avec Emmanuel Pinard, février 2008.

34. Le viaduc de la Joliette, sur l'autoroute A55, a ainsi été démantelé. Une coulée verte est programmée le long de l'A577 ou boulevard Ferdinand-de-Lesseps. Enfin, l'autoroute A7 menant à la porte d'Aix doit être transformée en parc public, tandis que les ponts qui la constituaient ont été démolis.

35. Cf. www.cyrilleweiner.com/index.php/series/leslongsmurs.html.

36. Antoine D'AGATA, Bruno LE DANTEC, *Psychogéographie*, Cherbourg, Le point du jour, 2005. Le texte de B. Le Dantec s'intitule « Une ville sans nom ».

37. En 2005, Bruno Le Dantec fonde son jugement sur les travaux des quatre premiers photographes commandités : d'Agata, Pinard, Bauer et Chevrier.

38. *Ibid.*
39. Entretien avec Emmanuel Pinard, février 2008.
40. In www.brigittebauer.fr/3.
41. Cf. www.euromediterranee.fr/themes/mer/panorama-du-front-de-mer.html.
42. Legge regionale 3 luglio 1998 « Norme in materia di riqualificazione urbana ».
43. Gabriele BASILICO, *LR 19/98 - La riqualificazione delle aree urbane in Emilia Romagna*, Bologne, Editrice Compositori, 2001.
44. Au cours de l'année 2002, les travaux de Basilico furent exposés en Émilie-Romagne à Rimini, Cesena, Forlì, Modène, Reggio d'Émilie, Parme, Ferrare, Ravenne.
45. Piero ORLANDI, « Le città in attesa », in G. BASILICO, *LR 19/98...*, *op. cit.*, p. 11-13. Citation p. 11, traduite de l'italien par l'auteur.
46. Cf. note n° 43.
47. Pietro Orlandi était responsable de la commande, de ses expositions et cadre de la politique urbaine et patrimoniale régionale.
48. Je me réfère, néanmoins, au cent quarante-huit images publiées dans l'ouvrage de G. BASILICO, *LR 19/98...*, *op. cit.*, et non à la totalité des prises de vue réalisées dans le cadre de la commande.
49. Je me réfère à l'exposition de *LR 19/98* qui fut présentée à Bologne dans l'ancienne église San Mattia, du 8 décembre 2001 au 20 janvier 2002. Durant cette exposition, les photographies de Basilico étaient encadrées, sous vitre et montées sur passe-partout.
50. Ainsi, Ezio Raimondi écrivit en préface de l'ouvrage *LR 19/98* que l'Istituto per i Beni Artistici, Culturali e Naturali, qu'il présidait, avait acquis « une importante documentation de sept cents photographies sur la ville et sa prochaine métamorphose », in G. BASILICO, *LR 19/98...*, *op. cit.*, p. 7.
51. Richard INGERSOLL, « Verso Roadtown E-R : Un manifesto per la riqualificazione urbana in Emilia-Romagna », in G. BASILICO, *LR 19/98...*, *op. cit.*, p. 19-22. Citation p. 20, traduite de l'italien.
52. L'exposition « Gabriele Basilico : Urban Renewal in Emilia-Romagna » fut présentée dans le cadre du colloque *Pérennité urbaine, ou la ville par-delà ses métamorphoses*, qui eut lieu du 15 au 17 mars 2007 à Nanterre.
53. In P. ORLANDI, « Le città in attesa », in G. BASILICO, *LR 19/98...*, *op. cit.*, p. 12.
54. Colloque *Rappresentazione & riqualificazione di luoghi*, 27-28 juin 2002, à Ancône.
55. Cf. www.inu.it/sezioniregionali/download/Programma3.doc.
56. *Ibid.*, p. 11.
57. *Ibid.*, p. 12.
58. Site dénommé *Inforum Riqualificazione Urbana Metropolitana* : <http://www.regione.emilia-romagna.it/inforumrer>.
59. Ces séries sont consultables sur le site Internet *Inforum* : www.regione.emilia-romagna.it/wcm/inforumrer/sezioni/sezione_archivio_fotografico/AreeDismesse-R.ppt ; www.regione.emilia-romagna.it/wcm/inforumrer/sezioni/sezione_archivio_fotografico/QuartPop_R.ppt.
60. In online.ibc.regione.emilia-romagna.it/h3/h3.exe/arivista/sD:!TEMP!HwTemp!3se13f4ef0d0.tmp/d1.
61. In online.ibc.regione.emilia-romagna.it/I/libri/pdf/lr_19_98.pdf.
62. Pier Antonio RIVOLA, Ezio RAIMONDI, « Presentazione », in G. BASILICO, *LR 19/98...*, *op. cit.*, p. 9. Traduit de l'italien.
63. G. BASILICO, *Carnet de travail : 1969-2006*, Nîmes, Actes Sud, 2006, p. 222.
64. G. BASILICO, Stefano BOERI, *Italy : Cross Sections of a Country*, Berlin, Scalo, 1988.

RÉSUMÉS

Depuis la mission photographique de la DATAR, il n'est pas rare en France et en Europe que des administrations invitent des photographes à représenter les territoires sur lesquels ils opèrent. Reconsidérer les physionomies architecturales ou paysagères constitue d'ordinaire leur motivation première. Ces invitations sous forme de commande génèrent des écritures diversement artistiques et documentaires, mais elles ne permettent guère de susciter des hypothèses et de questionner. Répondant à des contraintes géographiques et chronologiques, souvent sous-estimées, les photographes tendent à produire des images attendues, vouées à valoriser, neutraliser ou patrimonialiser. L'étude de plusieurs commandes, dont trois sur des sites classés, des quartiers à rénover et des friches à requalifier, conduit ainsi à penser que les photographes sont sollicités, non pas pour produire des enquêtes ou imaginer des impensés, mais pour proposer des illustrations d'auteur. Il s'agirait alors d'apprendre comment une photographie de recherche, susceptible de tisser des liens, de donner forme et de produire des savoirs, pourrait être pratiquée.

Since the DATAR Photographic Mission, it has not been unusual for governments in France and Europe as a whole to invite photographers to represent the territories in which they are active. Their chief motivation is usually to reappraise the natural or architectural landscapes of those areas. These invitations in the form of commissions result in depictions that are more or less artistic and/or documentary, but they do not permit the photographers to raise questions or formulate hypotheses. Forced to operate within geographic and temporal constraints that are often underestimated, they tend to produce the images expected of them, images intended to showcase, neutralize, or "patrimonialize" the territories in question. By examining a number of these commissions, including three involving historic sites, neighborhoods to be renovated, and the reclamation of industrial wastelands, this essay suggests that the photographers are hired not to conduct investigations or present new ideas but to provide stylish illustrations. The question, then, is how to practice a truly investigative brand of photography, one that would be able to make connections, embody and generate new knowledge.

AUTEUR

JORDI BALLESTA

Jordi Ballesta est chercheur associé à l'UMR Géographie-cités, équipe E.H.GO, et au CIEREC (université Jean Monnet). Suite à une thèse de doctorat sur le projet photographique comme expérience et document géographiques, il travaille sur les recherches photo-géographiques américaines, développées aussi bien par des chercheurs que des artistes, notamment sous l'influence de John Brinckerhoff Jackson. Parallèlement, il mène une enquête sur la transformation du paysage méditerranéen et son expérience, au regard des photographies odysseennes de Fred Boissonnas et Alice Bérard. Il a publié dernièrement « Park City de Lewis Baltz : entre topo, topio et géo-graphies », dans les *Carnets du paysage* et « Le projet photo-géographique, lors du repérage », dans l'ouvrage *Protocole*.