



HAL
open science

De la photographie descriptive à la photographie interprétative, regards croisés pour un inventaire professionnel du patrimoine culturel.

Isabelle Duhau

► To cite this version:

Isabelle Duhau. De la photographie descriptive à la photographie interprétative, regards croisés pour un inventaire professionnel du patrimoine culturel.. Photographier le territoire, Dec 2008, Paris, France. hal-01862215

HAL Id: hal-01862215

<https://hal.science/hal-01862215>

Submitted on 27 Aug 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



De la photographie descriptive à la photographie interprétative, regards croisés pour un inventaire professionnel du patrimoine culturel

Isabelle Duhau

*chercheur, service Patrimoines et Inventaire,
Région Île-de-France*

Parc de la Plage bleue,
Valenton (94). Cliché
S. Asseline, 2008.

« La photographie a déjà un passé ; en retour, c'est de plus en plus la photo que nous interrogeons aujourd'hui pour retrouver le passé. »

Alberto Moravia¹

1. Italo Zannier, *Venise, collection Naya*, Venise, O. Böhm Éditeur, 1982, p. 11.

2. Voir aussi l'article de Nicolas Pierrot, « De l'objet photographié à la photographie de l'objet. Photographier le patrimoine, "Le devoir de photographie" », celui de Stéphane Asseline, « La photographie comme illustration du discours scientifique » et celui de Philippe Ayrault, « Une fiction documentaire ? » in *La Région parisienne, Territoires et cultures, Descriptions iconographiques*, n° 11, 2005, p. 23-34. Je remercie Nicolas Pierrot pour sa relecture attentive de ce texte et ses remarques judicieuses.

3. Il faut ajouter Bernard Emmanuelli, Pascal Corbier et Pierre Sauvage qui photographièrent la région avant la création du service.

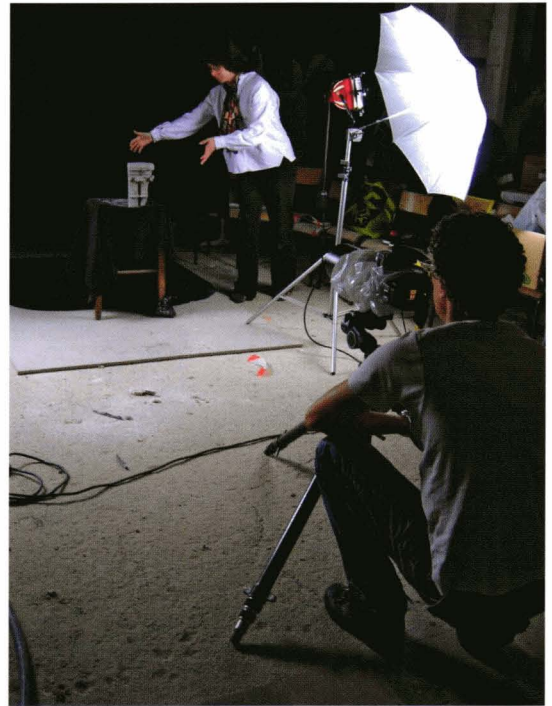
T out à la fois documentaliste et chercheur au service de l'Inventaire d'Île-de-France depuis une quinzaine d'années, j'en tire quelques enseignements en matière de photographie. Cette réflexion est également le fruit de nombreux échanges avec mes collègues². Je les remercie en outre de m'avoir raconté certains de leurs souvenirs marquants ainsi que de m'avoir aidée à sélectionner les images présentées. Je tiens à citer les cinq photographes du service, auteurs de la plupart des 140 000 clichés qui en constituent le fonds : Jean-Bernard Vialles (entré à l'Inventaire avant même la création du service d'Île-de-France en 1980), Christian Décamps (aujourd'hui en poste au musée du Louvre), Philippe Ayrault (partenaire pour cette présentation à deux voix), Stéphane Asseline (avec qui j'apprécie de faire équipe depuis plusieurs années) et le dernier arrivé, Laurent Kruszyk³.

À l'Inventaire, en matière de photographie, la question du temps se pose immédiatement. Obtenir un rendez-vous afin de photographier un édifice sous toutes ses coutures (intérieurs, caves et combles compris), reporter ce rendez-vous faute de bonnes conditions météorologiques, éclairer artificiellement certains éléments, nettoyer quelques recoins, déplacer des éléments mobiliers

parasitant l'espace... prend un temps fou ! La photographie prise « à l'arrache », comme nous la qualifions entre nous, ne sera qu'exceptionnellement une bonne photographie. Cette maîtrise du temps n'est pas anodine car elle explique la coexistence des deux grands modes d'approche de l'Inventaire : le recensement et l'étude. Le recensement est assimilable à un repérage. Il se caractérise par la restitution d'une seule image par édifice et d'une information minimale le concernant – localisation, désignation, datation, attribution, évaluation. L'étude, elle, est sélective et cherche à approfondir des connaissances. Sa méthodologie est différente, aussi bien au niveau de la recherche documentaire qu'au niveau de l'enquête sur le terrain qui nécessite des temps plus longs d'observation et de relevés graphiques⁴ ou photographiques. Ces investigations approfondies permettent de développer des synthèses et des conclusions qui se doivent d'être publiées.

Intervient dès lors la question de la qualité. Si les chercheurs font des images, celles-ci doivent rester des documents de travail qui ne s'intégreront pas au fonds du service. Ces photos, dites « de repérage », peuvent permettre de gagner du temps ou servir de brouillon. Mais seul un photographe professionnel, équipé d'un matériel professionnel, est en mesure de réaliser un reportage de la qualité que requiert l'Inventaire pour ses dossiers et ses publications. Que dirait-on d'un photographe à qui l'on demanderait aussi d'analyser par le texte une œuvre ou d'effectuer des recherches en archives ? Que vaudrait un volume de la collection des « Images du patrimoine » où les photos auraient été prises par un chercheur avec un appareil courant ? En Île-de-France, nous ne conduisons que des études d'Inventaire et nous formons, au gré des dossiers monographiques, territoriaux ou thématiques, différents binômes chercheur-photographe.

Car, dernier point, de la forme que revêt cette collaboration « chercheur-photographe » naît une couverture photographique plus ou moins aboutie. La présence conjointe du chercheur et du photographe sur le terrain, face à l'objet à photographier, constitue le cadre irremplaçable d'un dialogue fructueux. La conjugaison de leurs compétences complémentaires et de leurs deux regards, le premier scientifique et le second plastique, enrichit inmanquablement le résultat. Cette concertation, voire ce débat, en direct, implique l'un et l'autre des auteurs et les incite à davantage d'investissement. Ce travail à deux présente aussi un intérêt beaucoup plus matériel et néanmoins non négligeable : le photographe peut compter sur un assistant. Tour à tour petite main ou gros bras, le chercheur porte les valises de matériel d'éclairage, stabilise l'échelle sur laquelle le photographe est perché, retourne au camion garé à perpette chercher un filtre



Le photographe sur le terrain : collaboration avec le chercheur et prise de vue à la chambre photographique.

4. Le relevé graphique et la cartographie occupent une place très importante dans les études architecturales et urbaines ; nous ne les mentionnerons plus dans ce texte pour ne pas alourdir le propos.



ou un objectif qui se révèle nécessaire, déclenche le flash au moment adéquat tout en maintenant à bout de bras un parapluie d'éclairage, détourne la circulation le temps de la prise de vue... Si le travail dit « de terrain », riche en surprises et en rencontres, constitue un des aspects passionnants de nos métiers, il n'est pas toujours de tout repos ; nous avons tous affronté des chiens menaçants, la police municipale (bien moins féroce, elle) appelée par des riverains inquiets de voir un photographe à l'œuvre, perché sur le toit de son camion. Avec Stéphane Asseline, nous nous sommes fait caillasser dans une cité de Créteil et il nous est arrivé de nous aventurer dans certains no man's land où aucun de nous ne serait allé seul... Considération plus « scientifique », dans bien des cas de mises en place photographiques longues et difficiles, le chercheur bénéficie d'un temps d'observation de l'œuvre qu'il ne s'accorderait pas seul, temps de réflexion qui peut déclencher de nouveaux raisonnements, des recherches complémentaires et finalement des découvertes.

La seule photographie digne du nom de « photographie d'inventaire » est donc une photographie qui réclame du temps, qui nécessite des compétences professionnelles et qui requiert une étroite collaboration entre le photographe et le chercheur.

Parmi ces images, l'Inventaire distingue deux grandes catégories : les reproductions de documents (cartes et plans anciens, photographies représentant des états antérieurs, etc.) et surtout les fameuses prises de vue *in situ*. Tandis que la première catégorie ne soulève pas de questionnement particulier, la manière d'envisager la seconde a évolué depuis les débuts du service et suscite toujours bien des réflexions. En premier lieu, la photographie a représenté un élément fondamental de la description des œuvres cherchant à être la plus objective possible : l'image était utilisée comme preuve. Cependant, certaines images, à l'angle de vue, à l'éclairage ou au zoom particulier, donnent des clés de lecture et offrent une meilleure compréhension de l'œuvre : la photographie a rapidement été utilisée pour expliquer. Enfin, nos sujets d'étude ont évolué. Désormais, nous ne nous attachons plus seulement aux objets patrimoniaux, « de la petite cuiller à la cathédrale », selon la formule célèbre. Nous réalisons de véritables histoires territoriales et urbaines pour lesquelles la photographie doit être aussi une clé d'interprétation.

Aujourd'hui, en Île-de-France, nous conjuguons ces trois approches photographiques, preuve photographique, explication photographique et interprétation photographique, afin de rendre compte au mieux des terrains que nous inventorions.



Page ci-contre.
L'hôtel-Dieu d'Étampes (91).
Cliché P. Corbierre, 1976.

La preuve par l'image. La photographie au cœur de l'entreprise de description de l'Inventaire

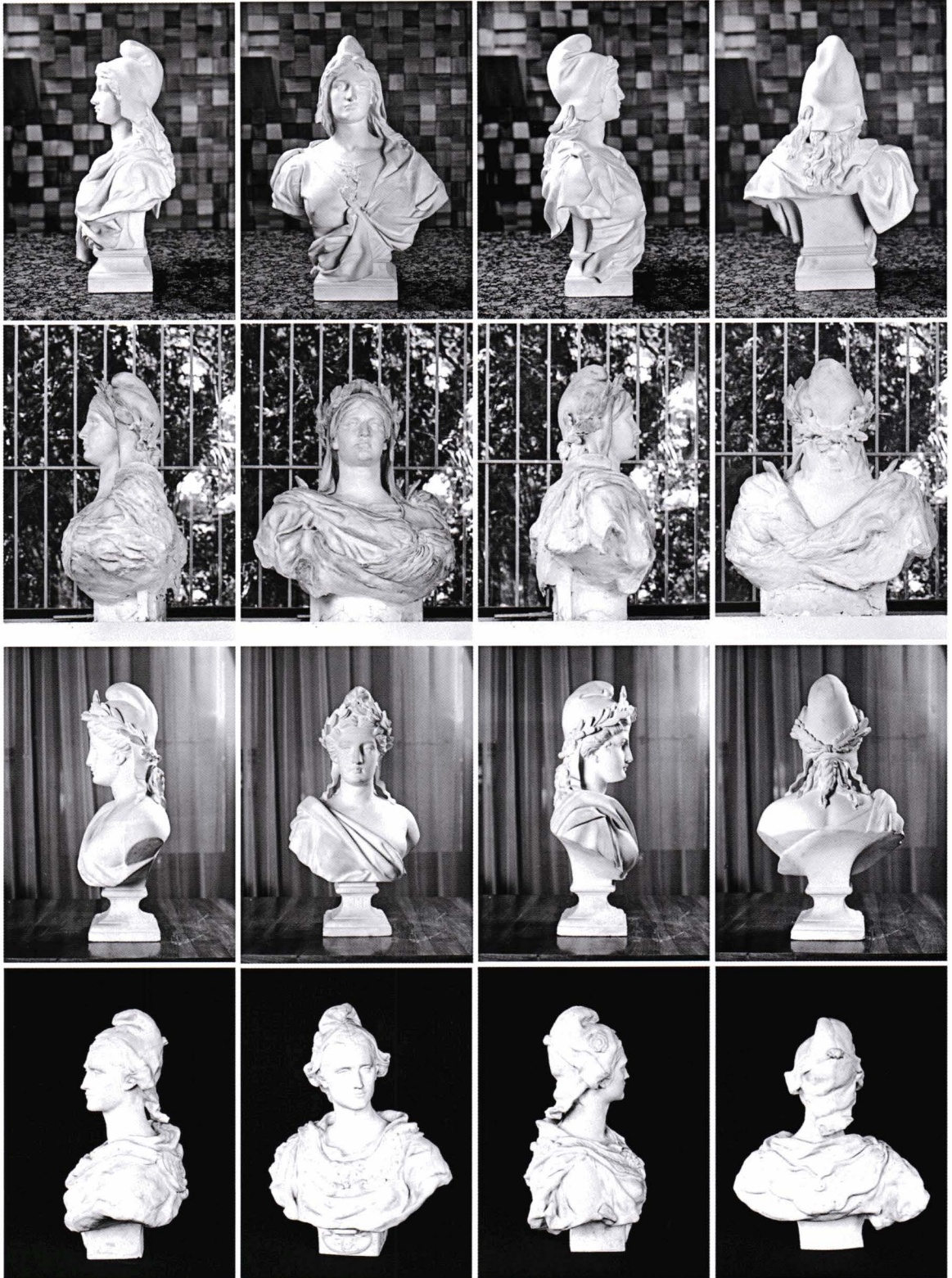
En 1964, l'Inventaire est créé pour recenser, étudier et faire connaître toute œuvre dont le caractère artistique archéologique ou historique fait qu'elle appartient au patrimoine culturel de la France. Sa tâche fondamentale est alors de constituer un ensemble documentaire dont la publication et l'exploitation scientifiques sont les prolongements logiques. La nature de la documentation à réunir est très réglementée et détaillée dans le livret de prescriptions techniques n° 1 [datant de 1968] qui concerne les principes généraux de l'Inventaire⁵. Le texte souligne l'importance de l'objectivité et de la précision que les informations doivent revêtir. Ces informations réunies forment le dossier d'Inventaire qui se compose de documents descriptifs, de documents graphiques et de documents photographiques. La photographie d'Inventaire est donc envisagée comme un « document ». Le livret précise que la description textuelle de l'œuvre « doit éviter de faire double emploi avec l'ensemble de la documentation graphique et photographique, mais au contraire la compléter et l'expliquer. En conséquence, elle tend surtout à recueillir ce qui n'a pu être enregistré par les documents figurés, ou à faire ressortir ce qui n'apparaît pas immédiatement à leur lecture⁶. » On mesure l'importance fondamentale accordée aux images dès l'origine du service puisque le texte doit compléter les informations qu'elles procurent et non l'inverse.

5. Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France, Secrétariat général, *Livret de prescriptions techniques n° 1 : principes généraux*, mars 1968.

6. Livret n° 1, p. 24. Les termes soulignés le sont dans le texte original.



Maison, Rambouillet (78).
Cliché J.-B. Vialles, 1985.



Marianne dans tous
ses états. Clichés C. Décamps,
1982-1992.

Le temps des normes de la « documentation photographique »

Logiquement, des prescriptions techniques sont édictées pour l'établissement de cette « documentation photographique ». Il s'agit du livret n° 5, élaboré par le groupe de travail « Photographie », relevant du groupe « Méthodologie de la Commission nationale de l'Inventaire⁷ ». Aucun photographe ne figure dans ce groupe. Toutefois, des experts sont appelés en consultation : le chef du service de microphotographie des Archives de France et le chef administratif des Archives photographiques de la direction de l'Architecture. L'objectif est bien de réunir, autre terme explicite, des « archives photographiques » et non pas de constituer une collection de photographies. Cette notion d'archives photographiques implique une prise en compte spécifique des clichés produits. Pour l'Inventaire, ce qui prime, ce qui doit être archivé et conservé définitivement, ce sont les résultats des prises de vue, c'est-à-dire les négatifs qui sont les preuves en quelque sorte de l'état des œuvres étudiées. Les images qui en sont issues, c'est-à-dire les tirages, peuvent comprendre certaines corrections ou retouches ; elles sont donc moins fiables. Cette approche s'oppose à ce qui est généralement la règle en photographie où ce sont les tirages des photographes qui incarnent la valeur de leur travail⁸. Les directives du livret se focalisent ainsi sur la prise de vue, les méthodes de traitement, d'archivage et de conservation du négatif, sous-entendant que le tirage ne doit être que son plus honnête reflet.

Le livret stipule que l'établissement de la documentation photographique suppose une étroite collaboration entre « l'opérateur » (pas encore devenu photographe) et le « prospecteur » (qui deviendra, lui, chercheur). Il est indiqué qu'il est souhaitable que le prospecteur conduise lui-même la campagne sur le terrain « précisant au fur et à mesure à l'opérateur le sujet de chacun des clichés » tout en prenant des notes pour l'établissement du dossier et de l'inventaire de ces clichés. La description photographique complète d'une œuvre doit comprendre des vues d'ensemble, des vues partielles, des vues de détails portant par exemple sur les assemblages, les éléments décoratifs, les marques et les signatures, etc., et des photographies en couleurs pour les cas de polychromie remarquable. Ainsi, dès l'origine, l'Inventaire autorise la photographie couleur malgré l'inconvénient que représente son instabilité dans le temps ; ceci, toujours dans la perspective d'archiver un élément objectif de l'œuvre, son éventuelle polychromie. À cette exception près, la photographie d'Inventaire n'utilise que le noir et blanc. Le livret indique ensuite que l'opérateur doit se conformer autant que possible à certaines instructions techniques pour la prise de vue. Concernant les points de vue, « les photographies d'ensemble seront prises le plus souvent de points de vue naturels (par exemple à hauteur d'œil, de façon à éviter raccourcissements, déformations et faux effets de lumière). Les photographies d'un édifice seront cadrées de manière à contenir une élévation entière en perspective axiale, ceci pour obtenir une arthrographie aussi exacte que possible. » Concernant les éclairages,

7. Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France, Secrétariat général, *Prescriptions techniques pour la réalisation de l'inventaire général. Livret n° 5 : prescriptions relatives à l'établissement de la documentation photographique*, septembre 1969.

8. Ces approches divergentes sont d'ailleurs à l'origine de l'actuelle polémique sur la manière de gérer certaines collections publiques. Voir le dossier du *Monde* 2 du 5 juillet 2008 intitulé « Gestion aléatoire, manque de respect pour les œuvres : l'État est accusé de tous les maux. Photographie : la France néglige son patrimoine ».



Abbaye de la Sainte-Trinité,
Morigny-Champigny (91).
Cliché J.-B. Vialles, 1990.

« l'opérateur travaillera autant que possible à la lumière du jour, la pose étant toujours préférable aux éclairages artificiels. Cependant, pour le noir et blanc, l'éclairage artificiel comme éclairage d'appoint peut-être utilisé pour éviter de trop grands contrastes. Quand l'opérateur aura recours à un éclairage artificiel, il devra préférer la lumière indirecte. » Concernant les fonds, ceux artificiels devront être mats, de valeur allant du clair au sombre (à l'exclusion du noir) et choisis pour faire contraste avec l'objet qui devra se détacher nettement. Une pièce de tissu pourra être tendue derrière l'objet et ramenée sous lui en évitant la formation de plis, en évitant également que le contraste entre le plan vertical et le plan horizontal ne fasse apparaître une arête en fond de cliché. Quand il ne sera pas possible de disposer d'un fond artificiel, l'opérateur s'efforcera d'éliminer les sources lumineuses ou les ombres situées derrière l'objet.

Ces prescriptions précises demeurent toutefois assez générales. La méthodologie de l'Inventaire s'étoffant au cours des années, d'autres directives sont élaborées pour étudier tel ou tel type d'œuvre. Les consignes concernant la documentation photographique s'affinent : on ne photographie pas un édifice comme on photographie une pièce d'orfèvrerie. Ainsi, en 1978, le volume de prescriptions pour l'architecture⁹ prône l'utilisation de la photographie aérienne oblique de basse altitude, document précieux pour la description tandis que la photographie aérienne verticale (du type des images de l'IGN) est jugée moins explicite. La

9. *Livret de prescriptions scientifiques : l'architecture*, 1978 (manuscrit de publication car le texte n'a pas été publié).

photogrammétrie¹⁰ doit compléter la photographie au sol. La chambre photographique et les appareils de reportage doivent être utilisés à bon escient. Si le petit format 24 x 36 ou les moyens formats 6 x 6 et 6 x 9 restent d'un emploi courant pour l'étude des édifices mineurs, le recours au grand format (à partir de 9 x 12) s'impose pour les édifices majeurs.

Le livret traitant de la sculpture contient les prescriptions les plus détaillées¹¹. Il souligne que le rôle et la responsabilité de la photo sont considérables et précise que les images doivent venir à l'appui de la description mais ne peuvent pas la remplacer car elles ne suffisent pas à livrer toute l'information souhaitée. Elles peuvent même contribuer à falsifier la compréhension des œuvres par des déformations, des mauvais effets de lumière ou de fausses perspectives. Aussi, le contrôle très attentif des prises de vue s'avère-t-il fondamental. Pour éviter les raccourcis choquants et les variations d'échelle entre les diverses parties de l'image reproduisant une ronde-bosse, il convient de placer la chambre à 3,5 m au moins de l'œuvre s'il s'agit d'un buste ou d'une figure à mi-corps, grandeur nature ; à 6 m environ s'il s'agit d'une statue debout, et plus loin encore pour un groupe de plusieurs figures. L'appareil doit être positionné de telle sorte que l'axe de l'objectif soit placé en face de l'œuvre, perpendiculairement au plan vertical de cette œuvre. L'éclairage doit tout autant concourir à l'objectivité ; il faut ainsi éviter les déformations d'un éclairage zénithal qui écrase les œuvres, d'un éclairage de bas en haut qui produit un effet de dramatisation ou un éclairage trop contrasté qui implique des pertes de détails dans les ombres. Enfin, le choix et le nombre de clichés sont laissés à l'appréciation du chercheur, sachant qu'une couverture photographique exhaustive comprend une ou plusieurs vues générales montrant les relations entre la sculpture et son environnement (édifice, édicule, meuble qu'elle décore, etc.), une ou plusieurs vues particulières présentant la sculpture séparée de son environnement, pour chaque élément (lorsqu'il s'agit d'un groupe sculpté) des vues face, profils et revers, une ou plusieurs vues de détails pour les parties stylistiques ou iconographiques ou les morceaux ajoutés, les marques, inscriptions, etc., une ou plusieurs macrophotographies (avec échelle) des particularités techniques et enfin, en couleurs, une ou plusieurs photographies générales et de détails des sculptures polychromes. Signe des temps, le livret précise toutefois que pour les œuvres mineures (monuments aux morts des guerres de 1870 et de 1914 ou statuaire Saint-Sulpice), il n'est pas nécessaire de réunir une documentation photographique abondante, une seule photographie suffisant !

L'idée qu'« une image vaut mieux qu'un long discours » est reprise en 2001 dans un document qui renouvelle la méthodologie : *Principes, méthode et conduite de l'Inventaire général*¹². Pour les opérations de recensement, désormais balisées, il n'est préconisé qu'un cliché, parfois enrichi d'une ou deux vues complémentaires. Cette prise de vue unique doit fournir la meilleure illustration possible de l'œuvre et constituer à proprement parler sa photo d'identité. L'ouvrage, synthèse des grands principes méthodologiques qui guident doréna-

10. La photogrammétrie permet de restituer les dimensions de l'objet photographié d'après des mesures calculées sur des perspectives photographiques.

11. *Sculpture, méthode et vocabulaire. Instructions pratiques pour la constitution des dossiers ou sous-dossiers d'inventaire relevant de la sculpture et grille d'analyse*, s.d.

12. Ministère de la Culture et de la Communication, sous-direction de l'Archéologie, de l'Ethnologie, de l'Inventaire et du Système d'information, *Principes, méthode et conduite de l'Inventaire général du patrimoine culturel*, Paris, Monum, Éditions du Patrimoine (Documents & Méthodes, 9), 2001.

van l'Inventaire¹³, parle d'ailleurs encore de ce dernier comme d'une « entreprise de description » par le texte et l'image. La photographie d'Inventaire répond donc toujours à la définition d'origine du « document photographique ».

Document photographique ou photographie documentaire ?

Mais quel crédit accorder à cette pseudo-vérité photographique ? La part narrative de la photographie d'Inventaire serait-elle inexistante ? Le document photographique ne constitue-t-il pas davantage une photographie documentaire ? Relève-t-il de ce que les historiens de la photo appellent le style documentaire ? Le département Documentation de l'Institut royal du Patrimoine artistique belge qui étudie le patrimoine et en dresse l'inventaire photographique apporte pour ses propres collections une réponse catégorique. Il oppose la « photographie artistique » et la « photographie documentaire d'art ». Les images de leur fonds se veulent « neutres et objectives », simples éléments documentaires au service de l'histoire de l'art¹⁴. Le point de vue français est beaucoup plus nuancé, en atteste l'exposition à la BnF en 2004 intitulée « Photographier le patrimoine », qui réunit des images de l'ensemble des photographes de l'Inventaire et qui s'accompagna de la remise de 800 clichés qui intégrèrent les collections du Département des estampes et de la photographie de l'institution nationale¹⁵.

Olivier Lugon démontre dans sa thèse portant sur le style documentaire¹⁶ comment, avant les années 1920, la photographie documentaire ne constitue pas un genre esthétique mais en est la négation même ; comment il faut attendre cette époque pour que ces deux conceptions opposées se trouvent associées et prennent la forme de projets artistiques qui deviennent un véritable courant esthétique. Les tenants du style documentaire veulent se confronter à la réalité, au monde tel qu'il est et s'éloigner du travail en studio, des retouches des pictorialistes ou des expériences des avant-gardes. L'Allemand August Sander, les Américains Walker Evans ou Berenice Abbot sont aujourd'hui des stars de la photographie. Cette dernière tira le travail d'Eugène Atget de l'oubli en achetant son fonds. Plus récemment, les Allemands Bernd et Hilla Becher ont relancé le style documentaire et même fait école¹⁷, transformant la photo, témoin d'archive, en travail conceptuel par la présentation en série. On connaît leurs ensembles sur les hauts fourneaux, les châteaux d'eau ou les silos ; ceux intitulés « Typologie de maisons à colombage », qui semblent des extractions de dossiers du service d'Alsace, nous interpellent tout autant, gens de l'Inventaire ! La frontière se révèle ténue entre document photographique et photographie documentaire, la valeur plastique de cette dernière se conjuguant à sa fonction scientifique ou d'archive. Seule la démarche des photographes semble diverger puisque l'un choisit son modèle tandis que le second photographie les objets sélectionnés par le chercheur ; mais en réalité, même les photographes indépendants répondent bien souvent à des commandes relativement cadrées.

13. Le document a été mis à jour en 2007, mais ces mises à jour ne concernent pas la photographie.

14. Marie-Christine Claes, *La Photographie documentaire d'art en Belgique : des pionniers de l'argentique à l'ère numérique. Photographie artistique et photographie documentaire d'art*, Communication au séminaire d'histoire de l'art de l'IRPA n° 8 du 24 avril 2007 intitulé « Photographie documentaire et histoire de l'art ».

15. Voir le catalogue de l'exposition, *Photographier le patrimoine*, Lyon, Lieux Dits Éditions, 2004. Dans le même esprit, le service de l'Inventaire de la Région Centre a organisé cette année une exposition accompagnée d'une publication, *Objectif Patrimoines. 35 ans de photographie à l'Inventaire général du Centre*, Lyon, Lieux Dits Éditions, 2008.

16. Olivier Lugon, *Le Style documentaire d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2001.

17. Voir l'exposition parisienne au musée d'Art moderne du 4 octobre 2008 au 4 janvier 2009 et son catalogue, *Objectivités. La photographie à Düsseldorf*, Paris, Schirmer et Mosel, 2008.

L'explication par l'image. La photographie comme outil de compréhension des œuvres étudiées

Au fil des années, l'approche de l'Inventaire se complexifie. L'entreprise de description de l'origine se double d'une ambition pédagogique plus clairement affirmée. La perte d'objectivité du regard photographique que les premiers livrets de prescriptions craignaient devient une approche complémentaire enrichissant l'étude.

Des images délibérément significantes

Un angle de vue insistant sur l'horizontalité ou la monumentalité d'un bâtiment, un éclairage soulignant le relief d'une sculpture, un détail agrandi donnent à voir autre chose et traduisent mieux la démarche artistique de l'architecte, du sculpteur ou de l'orfèvre. L'enregistrement des gestes du travail ne complète-t-il pas celui des outils et des machines ? Un lieu montré lorsque ses usagers l'occupent



Marianne sous son
meilleur jour.
Cliché P. Ayrault, 2005.



« Il faut embrasser tout un panorama pour situer un détail, mais le détail ne peut se voir que de près. », André Chastel. Mur à chasselas et os de mouton permettant de palisser la vigne, Maurecourt (78). Clichés L. Kruszyk, 2007.

plutôt que vide de toute présence ne traduit-il pas mieux une réalisation humaine, faite pour des êtres humains (autre qu'il donne une indication d'échelle)¹⁸ ? La photographie d'Inventaire devient signifiante parce que sa part narrative s'accroît délibérément. Désormais, des images descriptives et des images présentant un point de vue cohabitent dans les dossiers. Ce point de vue doit être une construction partagée entre le photographe et le chercheur grâce à un dialogue sur le terrain face à l'objet à photographier, car il ne s'agit pas que le photographe s'approprie l'œuvre et exprime uniquement sa propre vision, son ressenti personnel, mais qu'il tente de transcrire, d'exprimer au mieux le langage et le message de cette œuvre.

Ce regard spécifique est le propre de la photographie d'architecture. Qui connaîtrait l'architecture californienne du xx^e siècle sans les magnifiques images de Julius Schulman ? Celui-ci a largement contribué à la diffusion du style californien et à la notoriété internationale de ses architectes en photographiant leurs réalisations : Richard Neutra, Charles Eames, Rudolf Schindler ou encore John Lautner. Selon Schulman, l'architecture doit être photographiée dans les meilleures conditions possibles. L'architecte s'est investi des mois voire des années dans son projet. Le photographe chargé d'en réaliser des images afin de le faire connaître a une lourde responsabilité. Leur impact graphique sera considérable. L'appréciation de la qualité architecturale dépendra en partie de l'effet produit sur l'œil et l'esprit du lecteur. Il s'agit donc pour le photographe d'exprimer l'œuvre sans la trahir, de la déformer sans la distordre, de l'idéaliser et la dramatiser par fidélité. Schulman résume son travail à la mise en œuvre de quatre exercices : traduire, transformer, transfigurer, transcender¹⁹. Ses images expliquent, tout en les valorisant, les réalisations des architectes qui lui passèrent commande, mieux que n'importe lequel des discours qu'ils auraient pu tenir. Les musées exploitent depuis longtemps les possibilités de la photographie afin d'exposer et d'expliquer l'architecture. Plus récemment, certains d'entre eux ont choisi de présenter de vastes tirages photographiques à l'appui de leur muséographie, notamment en matière de sculpture. L'exposition de l'été 2008 au Getty Center de Los Angeles consacrée aux bustes du Bernin ou les collections permanentes du Musée archéologique d'Istanbul utilisent des images afin de souligner certains détails remarquables, d'encourager le regard du spectateur vers une lecture moins globalisante des œuvres. Le cadrage et la lumière de ces photographies révèlent une composition, une mise en scène, une expression, une finesse du détail qui sont difficiles à percevoir au premier abord dans la quantité des œuvres exposées.

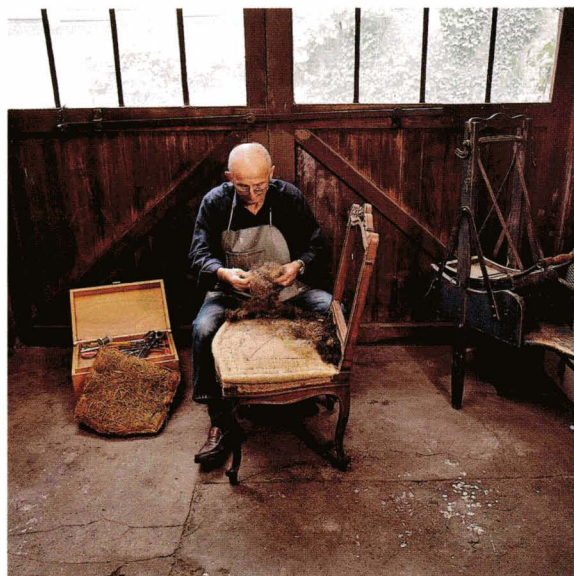
18. Nous sommes ainsi également confrontés à la question du droit à l'image qui pénalise bien davantage la photo-reportage.

19. Julius Schulman, *L'Architecture et sa photographie*, Cologne, Taschen, 1998.

La « patrimonialisation » par l'image

Cette photographie pédagogique est très rapidement devenue une nécessité à l'Inventaire dont les missions sont non seulement de conserver la mémoire des œuvres étudiées, y compris dans la perspective de leur disparition, mais aussi de

L'atelier, la cardeuse, le tapissier ouvrant le crin à l'aide d'une cardeuse à main (ou balancelle) et procédant au garnissage d'une chaise, Les Lilas (93). Clichés L. Kruszyk, 2005.



faire connaître ces œuvres et tout particulièrement celles inconnues ou inaccessibles. En outre, les champs d'investigation du service, déjà larges à l'origine, n'ont cessé de croître. Si l'Inventaire a contribué à l'élargissement de la définition de patrimoine, l'image a joué un rôle fondamental dans cette stratégie. La complémentarité d'un discours scientifique et d'une couverture photographique didactique et valorisante ont permis de faire prendre conscience de l'intérêt de certaines réalisations allant jusqu'à leur conférer un caractère patrimonial et permettre leur sauvegarde. Comme l'écrit Michel Melot, ancien sous-directeur de l'Inventaire, « l'image est l'outil le plus efficace pour faire accéder au sentiment esthétique des objets qui ne suscitaient naguère que l'indifférence voir l'opprobre²⁰ ». L'exemple du patrimoine industriel est désormais bien connu, mais il n'est pas unique. La photographie a aidé le patrimoine dit ordinaire ou bien encore l'architecture du ^{xx}e siècle à gagner leurs lettres de noblesse. Chaque chercheur de l'Inventaire en est intimement convaincu qui demande parfois aux photographes de véritables acrobaties pour obtenir l'image signifiante qui offrira une perception renouvelée de l'objet étudié et cherchera à la patrimonialiser.

Ce phénomène d'« artification »²¹ de l'objet photographié n'est pas non plus nouveau à l'Inventaire. Dès la rédaction de ses principes généraux en 1968, les auteurs soulignent les difficultés que l'étude des monuments et œuvres d'art contemporains soulève. S'ils constatent qu'il serait aberrant de ne pas étudier les œuvres qui jouissent sur le plan national et international d'une notoriété certaine²², ils mettent en garde les équipes contre des études qui pourraient « peser » sur le marché des œuvres d'art, accusation qui sera d'autant plus facilement formulée que le seul fait qu'une œuvre déterminée figure à l'Inventaire lui conférerait par la force des choses un « certificat de qualité ». Le Secrétariat général préconise que les dossiers sur des œuvres ne s'imposant pas par leur notoriété mais qui paraîtront néanmoins dignes d'intérêt soient conservés « en attente ». Ces dossiers constitueront en quelque sorte « un inventaire complémentaire dont l'exploitation n'interviendra, notamment en matière de publication, que lorsque le recul du temps le permettra²³ ».

Si ces précautions ne sont plus d'actualité lors de la mise à jour des prescriptions générales en 2001, en revanche la prise en compte d'une couverture photographique plus large existe désormais bel et bien. « Le chercheur [...] doit concevoir le mode de représentation de l'œuvre le plus à même de lui assurer à la fois une image digne de sa qualité, et un ensemble d'illustrations cohérent avec le discours qu'il construira sur elle. Dans tous les cas, [il] doit établir [...] un dialogue avec les techniciens photographes²⁴ [...] pour convenir des qualités essentielles de l'objet à illustrer, préciser ce qu'il attend de l'image par rapport à la notice ou au dossier d'étude à constituer. » Le livret continue de recommander la présence conjointe du photographe et du chercheur sur le terrain, condition d'un dialogue fructueux au contact même de l'œuvre. Globalement, les images doivent aller du général au particulier, les couvertures photographiques se

20. Michel Melot, « Comment la beauté vient aux usines » in *L'Archéologie industrielle en France*, n° 46, juin 2005, p. 4-9.

21. Voir les journées d'étude organisées par le LAHIC (Laboratoire d'anthropologie et d'histoire de l'institution de la culture) à la BnF les 8 et 9 décembre 2006 intitulées « Qu'est-ce que l'artification ? », cherchant à faire le point sur la question de la transformation du non-art en art.

22. Le livret cite en exemple le Sacré-Cœur de Montmartre, la Cité radieuse de Marseille et l'église d'Assy, célèbre pour les interventions des artistes Georges Rouault, Pierre Bonnard, Henri Matisse, Georges Braque, Marc Chagall, Fernand Léger, Jean Lurçat, Germaine Richier, etc.

23. Livret n° 1, p. 6-7.

24. Le livret renonce très vite à maintenir les photographes dans leur condition de « technicien » et les nomme le plus souvent simplement, au fil des pages, photographes.

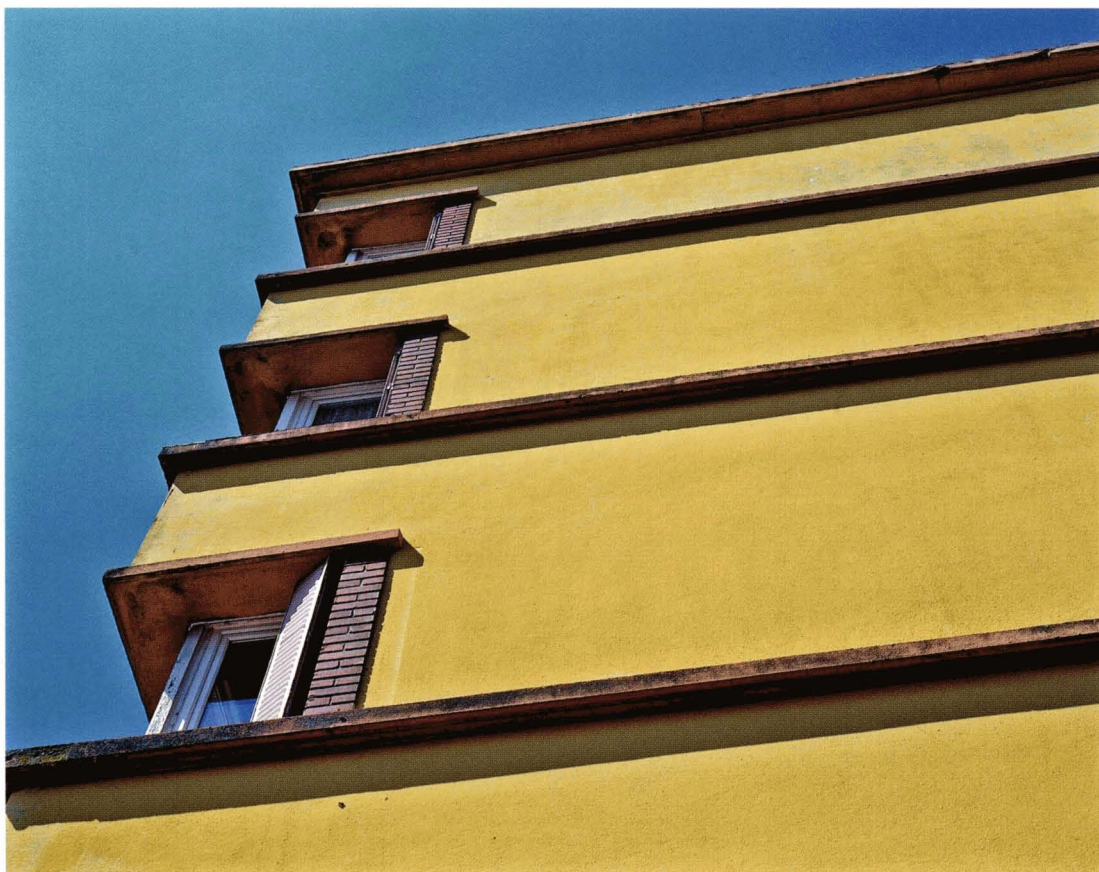


Le patrimoine habité.
La place du marché,
Juvisy-sur-Orge (91).
Cliché P. Ayrault, 2002.

LA PHOTOGRAPHIE À L'INVENTAIRE
De la photographie descriptive à la photographie interprétative



La photographie explique et valorise la composition architecturale. Cité-jardin de Neuilly-sur-Marne (93). Clichés S. Asseline, 2003.



La photographie
« documentaire » et la
photographie « d'architecture »,
deux regards complémentaires.
Escalier d'honneur de l'hôtel
de ville de Melun (77).
Clichés S. Asseline, 2003.



recouper afin de garantir une meilleure lisibilité du reportage, la couleur doit être largement employée. Le livret précise : « on veillera également à équilibrer des photographies documentaires, très lisibles, avec d'autres photographies mettant en valeur le cadre de l'œuvre » ; et un peu plus loin, « le chercheur et le photographe doivent constamment convenir du meilleur choix à faire pour chaque prise de vue sachant que le chercheur doit exprimer sa demande d'information visible sur la photo, mais que le photographe est, dans tous les cas, le spécialiste de l'image, et qu'il lui assurera toute sa compétence et en gardera la propriété artistique²⁵ ».

Le poids des mots, mais le choc des photos

Cette photographie, certes toujours documentaire, mais qui aurait perdu sa pseudo-neutralité au profit d'un point de vue bienveillant, tendrait presque à occulter le corpus orthodoxe [qui doit bien entendu être maintenu], du fait du développement et de la diversification de la politique éditoriale de l'Inventaire. D'une seule collection à l'origine, « Inventaires topographiques », les équipes ont désormais le choix entre une collection scientifique, « Cahiers du patrimoine », et deux collections davantage destinées au grand public, « Images du patrimoine », privilégiant une approche visuelle, et « Itinéraires du patrimoine », conçus comme des guides de visite. Qu'il s'agisse d'un édifice, d'un territoire ou d'une thématique, chaque étude est susceptible de faire l'objet d'une publication, qui jusqu'à présent reste le meilleur médium pour répondre à la troisième mission de l'Inventaire, celle de « faire connaître ». La collection des « Images », notamment depuis qu'une nouvelle maquette permet d'offrir au lecteur à la fois une étude solide et une iconographie de grande qualité, dans une mise en pages aérée, recueille l'assentiment général de nos partenaires et des lecteurs. Pourtant, la question de la « vérité » des contenus éditoriaux est parfois soulevée. Nombre de lecteurs qui connaissent les territoires publiés ont du mal à les reconnaître, tant la sélection iconographique proposée leur semble éloignée de ce qu'ils perçoivent de la réalité. Ils soulignent ce paradoxe non sans une pointe d'ironie. Il y a quelques années, le service d'Île-de-France a publié conjointement avec le service du Patrimoine de Seine-Saint-Denis un « Itinéraire du patrimoine » consacré au logement social dans ce département. L'ouvrage déplut à la préfecture qui le priva d'un lancement officiel : les cadrages et les ciels trop bleus des images (nous avons fait la couverture photographique aux beaux jours plutôt que sous la pluie !) valorisaient un corpus censé être dépourvu d'intérêt²⁶. Les inquiétudes exprimées par la Commission nationale en 1968 se révélaient fondées : notre travail, voulu simplement scientifique et pédagogique, était jugé partial. La photographie « patrimonialisante » était perçue comme une photographie militante en quelque sorte.

25. *Principes, méthode et conduite de l'Inventaire général du patrimoine culturel*, p. 120-121.

26. L'État s'engageait alors dans une politique de renouvellement urbain prônant les démolitions.



Comment la beauté vient aux usines... Papeteries d'Essonne, Corbeil-Essonnes (91).
Cliché Ph. Ayrault, 2004.

Jeu de cadres. Le photographe nous offre le cadrage de l'architecte. Le château de Béthemont, Poissy (78).
Cliché J.-B. Vialles, 2002.





Dalle Lavoisier du grand ensemble de Surville, Montereau-Fault-Yonne (77). Campagne photographique avant destruction. Cliché S. Asseline, 2003.

L'interprétation par l'image. Quelles photographies pour quels objets d'étude ?

Ainsi, une question cruciale se pose à nous désormais : quelle photo d'Inventaire pour soutenir quel discours ? Car la photographie documentaire, d'architecture ou patrimoniale, quelle que soit la manière dont on la qualifie et quel que soit son degré d'objectivité, ne sert pas uniquement à montrer ; elle sert à regarder, à comprendre, à penser et accepter différemment l'objet représenté, ce qui interpella et probablement gêna certains membres de la préfecture dans le cas du logement social séquano-dyonisien. Les moines qui fondèrent la maison d'édition Zodiaque avaient parfaitement compris l'enjeu du message photographique qui, dès la fin des années 1940, photographièrent et publièrent des ouvrages sur le patrimoine roman avec la volonté de traduire l'esprit de cet art, l'essence même de son message : sa sacralité²⁷. Dans un autre registre, on pourrait également mentionner le travail du philosophe et urbaniste Paul Virilio, qui photographia systématiquement les bunkers de la côte atlantique de 1958 à 1965, travail qui aboutit à une exposition organisée par le Centre de création industrielle en 1975-1976. Virilio cherchait à exprimer la dimension mythique de la guerre totale que révélait pour lui cette multitude de bâtiments tournés face au large, face au vide, et dont les formes évoquaient à ses yeux davantage des lieux de rites funéraires (mastabas, tombes étrusques ou structures aztèques) que l'architecture militaire traditionnelle²⁸.

L'obsolescence des normes

En 2004, la sous-direction de l'Inventaire tente de mettre à jour les prescriptions photographiques et prépare un nouveau document méthodologique (qui ne sera pas publié, faute d'avoir pu aboutir). On y retrouve des consignes désormais parfaitement maîtrisées pour photographier l'architecture, mais encore jamais véritablement écrites²⁹ : montrer la façon d'accéder à l'édifice ; comment la construction pèse sur son environnement ou se confond avec la nature ; ne pas négliger la porte qui est un élément incontournable par sa charge symbolique marquant le seuil ; prendre en compte la façade dans son intégralité avec ses articulations bien marquées ; montrer la relation extérieur/intérieur ; détailler les verrières ; enregistrer les volumes intérieurs, le hall, la cage d'escalier et ses volées de marches qui sont des espaces importants. Cependant, le livret poursuit : « Cette photographie ne se limite pas aux édifices isolés ; elle s'attache également à montrer des ensembles tels que les villes [...] ; et un ensemble urbain ne résulte pas de la somme des parties ; il possède une dimension supplémentaire qu'il faut saisir. [...] Ces images doivent montrer la profonde imbrication du patrimoine dans le site, suggérer l'accumulation historique des réalisations humaines. » Et de constater que « le traitement de tels ensembles urbains pose un problème complexe à la photographie », sans donner d'autres consignes que de porter une

27. Cédric Lesec, « Zodiaque est une grande chose, maintenant... » in *Revue de l'Art*, n° 157, 2007-3, p. 39-46. Je remercie Dominique Hervier de m'avoir signalé cet article.

28. Paul Virilio, *Bunker archéologie*, Paris, Éditions du Demi-Cercle, 1991. Réédition du volume publié à l'occasion de l'exposition.

29. Philippe Arbaïzar, *Photographier le patrimoine*, manuscrit non publié (2004).



30. Voir l'étude conduite en 2004-2005 par Nathalie Heinich, sociologue au CNRS, qui avait pour objet d'expliquer les critères de sélection des chercheurs réalisant l'inventaire et dans laquelle elle constate que : « L'inventaire [...] opère de fait l'invention d'un regard collectif, obligeant à passer d'une conception essentialiste du patrimoine (un objet déjà là, qu'il suffirait d'enregistrer) à une conception constructiviste (un objet dont la définition est l'objet même du travail, et qui se modifie avec lui). » in *Culture et Recherche*, n° 108, janv.-mars 2006.

attention particulière à la lumière, notamment pour les vues générales qui doivent faire ressortir les variations de cette lumière.

Effectivement, le corpus des sujets étudiés par l'Inventaire a beaucoup évolué. Non seulement il s'est enrichi au fil du temps des nouveaux patrimoines, mais il s'attache désormais à proposer de véritables études territoriales. Comment photographier un paysage ? Un réseau de chemin de fer ? L'impact d'un fleuve au cœur d'un territoire ? Une opération de lotissement ? L'urbanisation d'une zone agricole ? La désindustrialisation d'une commune ? Comment montrer les vestiges que laissent inévitablement l'un et l'autre dans l'environnement ? Que doit contenir un dossier documentaire sur de tels sujets ? Comment les restituer « objectivement » ? Une des forces de l'Inventaire depuis sa création est d'expliquer l'œuvre dans son contexte et non de l'isoler. Mais comment étudier et expliquer le contexte lui-même, devenu objet de l'étude³⁰ ? Comment rendre compte des différentes phases de l'histoire d'un territoire, des multiples strates accumulées (la fameuse « ville palimpseste » des historiens et des urbanistes) qui font ce qu'il est aujourd'hui ? En Île-de-France, nous sommes peut-être davantage confrontés à ce défi que certains de nos collègues d'autres régions. Il semble que plus on se rapproche de la capitale, plus l'aménagement de ce territoire se densifie et son histoire se complexifie, ou tout du moins, l'ampleur du phénomène au regard de la région nous interdit d'évacuer cette problématique. Sauf à n'étudier que les confins encore

Page ci-contre.
Révéler le territoire. Melun (77)
depuis le toit de Saint-Aspais.
À gauche, la rue Saint-Aspais
au gabarit du XIX^e siècle ;
à droite, la rue du Presbytère
conserve son tracé et ses
façades anciennes.
Cliché S. Asseline, 2004.

La traversée du territoire.
« Nationale 7,
Qui fait d'Paris un p'tit
faubourg d'Valence
Et la banlieue d'Saint-Paul
de Vence. », Charles Trenet.
Cliché Ph. Ayrault, 2005.



ruraux de la Seine-et-Marne ou quelques villes au riche passé médiéval (ce que nous faisons aussi) pour rester fidèles aux origines de l'Inventaire, nous sommes placés, en Île-de-France, devant des objets d'étude qui peuvent laisser perplexes les tenants d'une définition traditionnelle du patrimoine. Néanmoins, nous souhaitons tout autant étudier et expliquer la ville de villégiature d'Enghien-les-Bains ou la ville ancienne de Meaux, que la commune de proche banlieue de Romainville ou le territoire en complète reconversion de Seine-Amont, pour citer des terrains actuellement en cours d'étude. À l'heure où le nouveau schéma directeur de la Région s'élabore, où les pouvoirs publics réfléchissent au « Grand Paris », au « Paris Métropole » ou au développement de la « région capitale » (chacun se forgeant une terminologie), l'Inventaire manquerait à sa mission en ne proposant pas ses analyses.

Ainsi, l'absence de prescriptions en matière de photographie pose-t-elle de réels problèmes méthodologiques mais constitue également un véritable défi pour les photographes, ce qui n'est peut-être pas pour leur déplaire.

Les ressources de la photographie contemporaine

La photographie d'Inventaire, bien que toujours au service d'une démarche, a évolué depuis quarante ans, se nourrissant tout autant du renouvellement de la notion de patrimoine que de celle de la photographie dite documentaire. André Rouillé explique comment celle-ci a évolué de la « photographie-document » à la « photographie-expression », notamment grâce à la Mission photographique lancée par la DATAR (Délégation à l'aménagement du territoire et à l'action régionale) en 1983. « Le paysage unitaire d'hier a fait place au territoire éclaté, désarticulé, fragmenté. Cette Mission est un appel lancé à la photographie pour qu'elle dégage une unité de ce chaos. [...] Inventer de nouvelles visibilitées, rendre visible ce qui est là sans qu'on sache le voir, ne peut plus consister à désigner, à constater, à saisir, à décrire ou à enregistrer. Le programme de la photographie-document doit alors faire place à un autre programme, plus sensible au processus qu'à l'empreinte, aux problématiques qu'au constat, aux événements qu'aux choses. Ce programme est celui de la photographie-expression³¹. » Les vingt-huit photographes de la Mission choisis pour sillonner le pays et en rapporter des reportages l'ont été



Le territoire et ses réseaux.
L'aqueduc de Buc (78).
Cliché C. Décamps, 2001.

31. André Rouillé, *La Photographie, entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard (Folio Essais), 2005, p. 207-212.

32. Voir notamment deux ouvrages : *Paysages, photographies : travaux en cours, 1984-1985*, Paris, Hazan, 1985 ; *Paysages, photographies : 1984-1985*, Paris, DATAR, Hazan, 1989.

L'éphémère dans le territoire.
Vestiges d'un four à chaux,
Moret-sur-Loing (77).
Cliché P. Ayrault, 2008.

parce que leur travail et leurs recherches les éloignaient justement de la photographie documentaire. Vingt-cinq ans après, cette commande fondatrice est régulièrement évoquée lors de nos discussions professionnelles, tant elle représente une étape incontournable pour la photographie du territoire³².

Le regard analytique que Gabriele Basilico (déjà sollicité par la DATAR) porte sur Beyrouth apporte d'autres enseignements. Il a photographié la ville en 1991, un an après la fin de la guerre dans le cadre d'une commande faite à six photographes et destinée à sauvegarder quelques traces visuelles du centre-ville au riche patrimoine architectural, mais aussi lieu historique de brassage et de vie. Basilico explique qu'il a parcouru la ville afin d'en assimiler la structure complexe, en la regardant comme s'il avait regardé Rome ou Milan. Les destructions dues à la guerre n'étaient pas si nombreuses, mais l'ensemble du bâti gardait les traces des dommages causés par des armes moyennes ou légères. De ce fait, la structure physique de la ville restait très évidente, très lisible et, vue de loin, Beyrouth ne semblait souffrir que



d'une maladie de peau. Basilico ne s'est pas arrêté à cette impression et a essayé de restituer une image cohérente de la ville, au-delà de ses blessures. « J'ai pensé qu'il était possible de reconstruire l'ensemble de cette partie de la ville et même de récupérer l'histoire de sa construction et de ses développements. J'ai cherché à ne pas m'éloigner de ce parcours ; j'ai évité de me laisser entraîner par la photogénie de la destruction. [...] Je ne voulais pas transformer des ruines en sculptures. Je voulais résister à la tentation de produire des images "fortes" qui auraient été, à mes yeux, des "documents" faux³³. »

Le principe de la commande photographique du territoire comme outil de compréhension de ce territoire connaît une grande fortune ces dernières décennies : Observatoire photographique national du paysage, relayé par des observatoires locaux³⁴, Mission littoral, Mission photographique Transmanche, Observatoire photographique des territoires du Massif central, Les Quatre saisons du territoire de Belfort, etc. Il n'est pas aujourd'hui une entité territoriale fédérée qui ne passe commande de reportages photographiques. Mais les initiatives ne sont pas toujours publiques, en atteste la création en 1988 de l'agence de photographes Archipress. Sa vocation est d'apporter une réponse d'auteurs photographes à la question d'une représentation contemporaine de l'architecture et du paysage. Archipress lance une collection éditoriale intitulée « Territoires ». L'agence cesse son activité en 2003 mais trouve un prolongement sous une forme associative rebaptisée Ville Ouverte. L'association initie des commandes et présente également le travail personnel de photographes. Elle se veut un lieu de création, de diffusion et de réflexion sur la ville et l'architecture en rassemblant et en faisant vivre une documentation photographique. Ville Ouverte revendique sa filiation avec la photographie dite documentaire tout en affichant des préoccupations artistiques car, selon elle, la représentation du paysage n'est ni une réalité objective, ni une vision idéalisée. L'œuvre de Stéphane Couturier, photographe d'architecture avant de s'attacher à la ville, éditée par Ville Ouverte, propose un regard proche de nos préoccupations. À partir de 1994, il initie une série baptisée « Archéologie urbaine » dans laquelle il s'intéresse à la ville en mouvement, la ville qui se transforme au gré d'impressionnants chantiers. À l'occasion de grands travaux, il photographie la ville à cœur ouvert, dévoilant ce qui reste invisible habituellement. Ses écorchés d'architecture révèlent la complexité du phénomène

33. Gabriele Basilico, *Beyrouth 1991* (2003), Cherbourg-Octeville, Le Point du Jour Éditeur, 2004.

34. Voir le colloque européen organisé les 13 et 14 novembre 2008 par le ministère de l'Écologie, de l'Énergie, du Développement durable et de l'Aménagement du territoire intitulé « L'observation photographique au service des politiques du paysage ».

Blessure du territoire.
Démolition de la cité de la
Muette en 1976, Drancy (93).
Cliché P. Corbierre.





La transformation du territoire.
Sablières en activité à l'arrière-plan et transformées en étang, au premier plan.
Carrières-sous-Poissy (78).
Cliché J.-B. Vialles, 2000.

urbain dans sa stratification. Il explique que ce qui l'intéresse, « c'est de produire une image ambiguë, une image au croisement de différentes lectures documentaires, plastiques, urbanistiques ou sociologiques³⁵. » Il poursuit son travail avec d'autres séries, « Monuments » (1999-2201), « Landscaping » (2002) ou tout récemment « Melting Point » (2008)³⁶.

La photographie numérique : évolution ou révolution ?

Faute de pouvoir s'en remettre à des prescriptions précises, les équipes d'Inventaire qui conduisent des études urbaines se nourrissent donc de ces différents regards qui les aident à bâtir le leur. Dans cette approche, le passage à la photographie numérique représente un atout, bien qu'elle comporte également quelques risques qu'il s'agit de ne pas négliger.

En premier lieu, la notion de fichier original. Pour l'Inventaire, l'unité documentaire photographique est le support, c'est-à-dire le phototype (négatif ou positif) obtenu après exposition et traitement d'une couche sensible pour l'argentique, ou le fichier numérique, obtenu par l'appareil de prise de vue numérique³⁷. Le projet de livret de prescriptions de 2004 tentait d'instruire la question de « l'authenticité du document informatique » en indiquant l'importance d'« insister dès à présent pour que le fichier d'origine soit protégé et reste comme un dernier recours. Il ne faut retravailler que des copies ; seul un double peut-être retouché, il peut alors figurer dans les banques d'images ou être transmis à l'imprimeur » ; et plus loin,

35. Stéphane Couturier, « Regard sur les mutations urbaines » in *Chroniques de la BnF*, n° 27, 2004.

36. Mathieu Poirier, *Stéphane Couturier, photographies*, Paris, Adam Biro, 2004. Le CENTQUATRE expose des photographies de Stéphane Couturier prises lors du chantier de reconversion du site.

37. Ministère de la Culture et de la Communication, sous-direction des Études, de la Documentation et de l'Inventaire, *Système descriptif de l'illustration*, Paris, Monum, Éditions du Patrimoine (Documents & Méthodes), 1999, p. 5.

« la crédibilité du document dépend désormais de la garantie que fournit l'opérateur ou l'établissement qui détient l'image source. Il convient de protéger la prise de vue brute, dépourvue de toute intervention. » Effectivement, en second lieu, la manière d'envisager la retouche se révèle cruciale avec le numérique car l'impact de l'empreinte sur le film n'existe plus, le lien entre l'objet et sa représentation devient plus aléatoire. En Île-de-France, comme dans les autres régions passées à la prise de vue numérique, les tâtonnements en la matière révèlent l'ampleur du débat qu'il conviendrait d'arbitrer par de nouvelles prescriptions. Ces tâtonnements conjuguent des difficultés technologiques et des évolutions professionnelles. Difficultés technologiques : les nouveaux outils ou les formats de fichiers

L'immatérialité du territoire.
Maisons-Laffitte (78), ses
écuries, son hippodrome...
et ses entraînements dans
le parc au petit matin.
Cliché J.-B. Vialles, 1999.

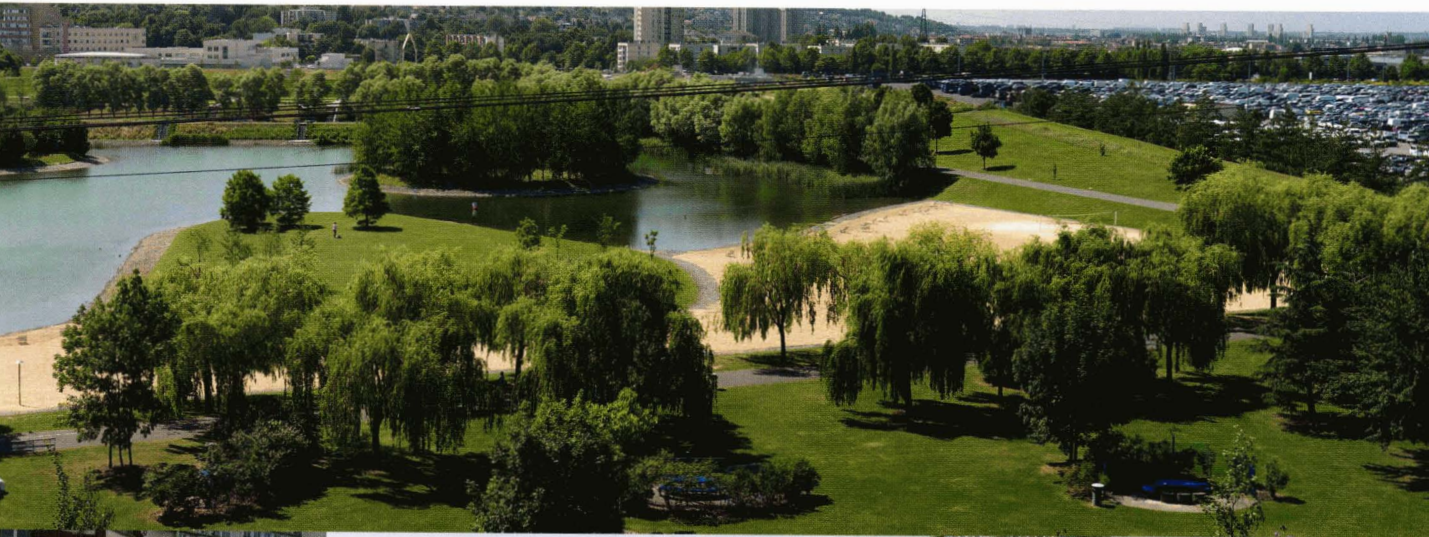


présentent encore des imperfections, des bugs, voire des incompatibilités rédhibitoires. Évolutions professionnelles : pourquoi le photographe qui utilisait autrefois une chambre photographique pour « redresser » un édifice n'utiliserait-il pas aujourd'hui son ordinateur et un logiciel de retouches d'images ? Et dans la foulée, quel est alors le fichier informatique devant être archivé, celui sorti de l'appareil ou celui retravaillé ? En d'autres termes, l'excellence de la qualité de la prise de vue, prescrite depuis l'origine à l'Inventaire et orgueil des photographes, doit-elle toujours être de mise ? La maîtrise des outils informatiques et de traitement de l'image doit-elle compléter des compétences plus traditionnelles ? Peut-elle ou risque-t-elle de les remplacer bientôt ? Enfin, les problématiques de conservation et de pérennisation des fichiers informatiques constituent un enjeu fondamental pour nos services qui devront trouver les moyens pour relayer le papier neutre et la chambre froide qui protégeaient les phototypes argentiques. Rappelons que le poids d'un fichier produit par un appareil numérique professionnel de 39 millions de pixels représente de 50 à 80 méga octets.

Toutes ces questions méritent d'être abordées et très rapidement débattues car la première facilité et l'immense avantage du numérique est de permettre la multiplication des clichés pour un même objet étudié. Le temps de traitement au retour du terrain s'en trouvant d'autant multiplié, les équipes d'Inventaire doivent désormais effectuer un tri draconien parmi toutes les images produites. Elles peuvent s'autoriser en échange des tâtonnements, des expériences ou des essais pour le plus grand bénéfice de la qualité et de la pertinence du discours photographique. Ainsi, la photographie d'Inventaire devient-elle déjà essentiellement une photographie numérique.

Conclusion

Le chercheur et le photographe construisent *in situ* un propos à quatre mains – et quatre yeux – qui trouve son premier développement dans le dossier d'Inventaire où les textes et les images – qu'il s'agisse de photographies « preuve », de photographies « explication » ou de photographies « interprétation » – se complètent et s'éclairent. L'importance de leur étroite collaboration trouve son aboutissement dans la publication traditionnelle ou numérique. Peu importe la collection, un volume ne sera pleinement réussi que s'il présente une bonne iconographie, bien imprimée et valorisée par une mise en pages appropriée. Il est nécessaire que les compétences techniques, l'œil, la sensibilité du photographe puissent s'y exprimer pleinement dans l'intérêt du propos. De récents titres (par exemple les « Images du patrimoine » sur le paysage industriel de la Basse-Seine publiées par le service de Haute-Normandie) attestent même qu'un véritable projet photographique peut émaner de nos ouvrages pour le plus grand bénéfice du sujet traité. Néanmoins, les publications papier ne doivent pas servir de caution qualitative qui



Les paysages d'un territoire,
Seine-Amont (94).
Clichés S. Asseline, 2008.

autoriserait à négliger les publications numériques. Aujourd'hui, les images de l'Inventaire consultables sur Internet sont 500 fois plus légères que celles produites numériquement par les photographes. C'est dire la médiocrité de l'illustration proposée aux internautes. Un des enjeux fondamentaux du dossier électronique d'Inventaire en cours d'élaboration est d'ores et déjà de traiter plus dignement les images que nous produisons dans l'intérêt de nos différents publics.

La photographie d'Inventaire s'est construite autour de normes édictées par des spécialistes. Cependant, depuis l'origine, elle évolue dans un mouvement de balancier allant des expériences conduites par les praticiens sur le terrain à ces normes et leurs mises à jour. Cette autre approche croisée, entre pratique et théorie, confirme la spécificité et la richesse d'un service aux compétences multiples qui se donne les moyens de les faire fructifier. En matière de photographie du territoire, pour le moment, faute de pouvoir s'en remettre à des prescriptions précises, les équipes d'Inventaire se nourrissent donc de différents regards qui les aident à bâtir le leur. Elles sont amenées à conduire leurs propres expériences et chacune d'entre elles apporte sa pierre à la réflexion commune qui se construit et s'enrichit au fil des nouveaux terrains. Le chercheur se trouve devant la double difficulté d'appréhender de nouveaux sujets d'étude sans véritablement savoir en outre comment les archiver puis les expliquer photographiquement. Le rôle du photographe, sa capacité d'interprétation, ses intuitions, son talent deviennent primordiaux. Dans l'indispensable binôme qu'il forme avec le chercheur, il apparaît plus que jamais comme une force de proposition fondamentale. Sa sensibilité, son regard, non seulement deviennent indissociables de l'étude scientifique, mais ils l'enrichissent. La démarche plastique, peut-être trop pudiquement évoquée à l'Inventaire jusqu'alors, prend toute sa dimension. L'illusion d'un vrai photographique, encore plausible pour certaines typologies d'œuvres, perd toute crédibilité. Moins que jamais, la photographie ne se résume à un document ; il s'agit désormais de produire des images dont la valeur d'expression correspond au propos souhaité.

Stéphane Asseline et moi-même conduisons actuellement une étude territoriale expérimentale (sur douze communes de la banlieue sud qui font l'objet d'une Opération d'Intérêt National baptisée Orly-Rungis-Seine-Amont) et nous nous interrogeons sur sa restitution photographique. En 2003, Gabriele Basilico est retourné à Beyrouth, chargé par une revue d'architecture de documenter la reconstruction du centre-ville. Reprenant le même parcours qu'en 1991, il a cherché les mêmes points de vue afin de souligner les changements intervenus. Lorsqu'on lui a demandé ce qu'il pensait de cette reconstruction, il a expliqué : « Je ne cherche pas, à travers mes photographies, à exprimer un jugement sur l'architecture d'une ville. Cela ne m'intéresse pas de dire si une ville est belle ou laide, ni si son architecture est de qualité ou non. Ce qui m'intéresse, c'est la vie en commun et le cadre existentiel des êtres humains³⁸. » Nous nous reconnaissons dans ces quelques phrases qui représentent notre approche de la photographie de territoire.

38. Gabriele Basilico, *Beyrouth 1991* (2003), Paris, Le Point du Jour Éditeur, 2004.