



**HAL**  
open science

## Provincia antiqua de Gabriele Basilico. Du patrimoine au “ lieu-chevêtre ”.

Sophie Lécole Solnychkine

### ► To cite this version:

Sophie Lécole Solnychkine. Provincia antiqua de Gabriele Basilico. Du patrimoine au “ lieu-chevêtre ”. La France en albums (XIXe-XXIe siècles), Hermann, 2017, Collection Colloques de Cerisy, 9782705694432. hal-02155800

**HAL Id: hal-02155800**

**<https://hal.science/hal-02155800>**

Submitted on 2 Oct 2019

**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.

## PROVINCIA ANTIQUA DE GABRIELE BASILICO

Du patrimoine au « lieu-chevêtre »

SOPHIE LÉCOLE SOLNYCHKINE

---

*Travail de commande pour la région PACA, l'album Provincia antiqua vise à mettre en lumière le patrimoine des Antiques de Provence. Loin de construire une image figée de ces monuments dont le temps et l'histoire nous séparent, Gabriele Basilico les intègre, par de nombreux processus plastiques (cadrage, composition, régimes chromatique et texturologique), à la continuité matérielle de l'urbanisme contemporain. Mobilisant les références canoniques de l'imagerie des ruines, Basilico parvient à trouver, dans la quotidienneté de ces dernières, le point de rencontre entre l'usure et l'usage.*

---

L'album *Provincia Antiqua*, réalisé par le photographe Gabriele Basilico pour l'Agence pour le Patrimoine Antique, est une commande que l'on peut comprendre comme s'inscrivant dans le sillage de la Mission photographique de la DATAR, dont Basilico a été l'un des participants<sup>1</sup>. Le livre est paru chez Actes Sud, en 2002.

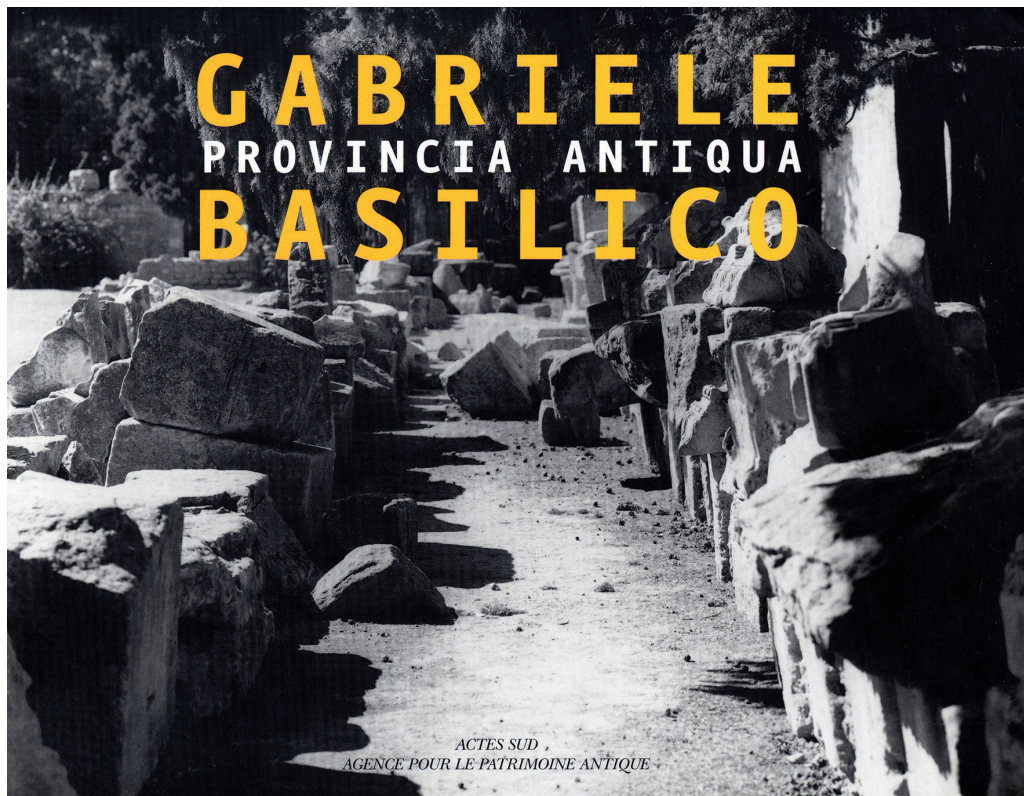
Le photographe italien, connu pour son travail sur les marges urbaines et les lieux dévastés par la guerre<sup>2</sup>, s'intéresse dans cet album aux dialogues possibles entre les monuments « hors échelle », sur le plan spatial comme sur le plan temporel, que constituent les Antiques de Provence, et la contemporanéité vivante de l'espace urbain actuel. En faisant affleurer dans ses images une stratification de références, Basilico révèle l'entrelacs de significations hétérogènes dans lesquelles se trouvent pris les édifices. En renvoyant à de multiples représentations de ces vestiges antiques, très largement documentés depuis Louis XIV (par la mission héliographique de 1851, ainsi que par de nombreux albums, tout au long du vingtième siècle, tels que *France* de Jean-Louis Vaudoyer<sup>3</sup> qui possède une photographie de l'arc de triomphe de Saint-Rémy-de-Provence que Basilico reproduit quasiment à l'identique), mais aussi à leur présence dans l'imaginaire pictural (le courant ruiniste, avec Hubert Robert en toute

première place) et littéraire (on pense aux textes de Joachim du Bellay ou de Diderot) Basilico fait dialoguer des espaces que l'on a l'habitude de cloisonner. En composant ses images et en jouant de légers décadrages, Basilico inclut de petits détails qui montrent que la vie actuelle investit toujours les vestiges. Éléments de signalétique routière, lampadaires, spots, plots, câbles, tuyaux d'arrosage, bornes, marquage des sièges dans les amphithéâtres ou les arènes, passages cloutés assurent la continuité entre les monuments antiques et les structures urbaines modernes, montrant que rien dans le réel ne compartimente ces espaces, si ce n'est le regard évaluatif, discriminant, que l'on porte sur eux.

Ce traitement pose la question de l'invention d'un regard paysager, d'un « regard écouménal<sup>4</sup> », pour reprendre le terme d'Augustin Berque qui permet de sortir de l'habitus culturel d'un regard clivant, disjonctif,

qui interprète les éléments de l'image (ou du référent réel) en les assignant, de façon binaire, à des couples antithétiques (l'ancien vs le moderne, la nature vs l'artifice, etc.). Ce n'est pourtant pas à ce palimpseste que je consacrerai mon attention, mais plutôt à la chair même de l'image, selon une analyse qui prend en compte la question des matériaux

Gabriele Basilico,  
*Provincia Antiqua*,  
couverture  
de l'album  
(avec l'aimable  
autorisation du  
Studio Gabriele  
Basilico, Milan).





et des textures, pour essayer d'y localiser la manière dont le photographe fait coïncider la province (au sens antique de Provincia Narbonensis<sup>5</sup>) et la Provence, en un « lieu-chevêtre ». De fait, « il n'est point d'identités, mais seulement des opérations d'identification<sup>6</sup> » toujours transitoires ; il n'est pas de paysage, mais seulement des procédures labiles de « paysagement », constructions transitoires de représentations<sup>7</sup>.

L'expression « lieu-chevêtre » est utilisée par Françoise Bonardel, à propos des travaux de Fernand Deligny, dans un texte de 1980 intitulé Lignes d'erre. Dans leur expérience auprès de jeunes autistes, et leur tentative de les sortir des lieux de claustration asilaires, Deligny et son équipe observent et notent à la façon d'un relevé cartographique les « lignes d'erre », les parcours d'errance quotidienne des enfants dans le village de Monoblet, dans les Cévennes, où ils sont accueillis. Les tracés pédestres et la transcription graphique des « lignes d'erre » constituent un enchevêtrement hodologique<sup>8</sup>, graphique et sémantique : un « lieu-chevêtre »

Gabriele Basilio, épreuves de travail pour *Provincia Antiqua* (avec l'aimable autorisation du Studio Gabriele Basilio, Milan).



constitué au travers de « l'existence d'un corps commun [...] qui n'est pas un cadastre, mais un ensemble de moments où l'émoi n'est pas pour rien<sup>9</sup> ».

Cette dimension est particulièrement prégnante dans l'album de Basilio et permet d'échapper à une forme stérilisante de photographie monumentale, pour opérer un passage qui peut être compris comme celui du « patrimoine » au « lieu-chevêtre ». Françoise Bonardel note que l'objectif de Deligny est de « mettre à jour un réseau de présences sans pour autant dresser un cadastre, ni figer des relations, ni chercher à capter une indiscernable identité, mais montrer comment des repères ont joué, et ont permis [...] de s'insérer dans le cours des choses plus que dans l'ordre symbolique<sup>10</sup> ». Ainsi, dans le déroulement des séquences qui structurent *Provincia Antiqua*, lieu après lieu, site après site, la succession des photographies met le regard

en mouvement, organise un parcours, tourne autour des édifices, s'en éloigne, y revient pour les prendre au plus près de la pierre qui les constitue, s'en écarte, joue des possibilités de cadrage et de composition offertes par le médium pour créer un regard qui n'est presque plus photographique mais, sinon cinématographique, du moins cinétique.

Gabriele Basilio,  
épreuves de  
travail pour  
*Provincia Antiqua*  
(avec l'aimable  
autorisation du  
Studio Gabriele  
Basilico, Milan).





Cette « hodologie » du regard, qui « fait carte », joue aussi sur le plan temporel. Les images de Basilico construisent un « système savant de temporalités » ; elles rendent possible une « vertigineuse cohabitation des temps », comme le souligne Christian Caujolle dans l'un des textes de l'album<sup>11</sup>. Sont alors enchevêtrés les temps anciens de l'édification des monuments, l'historique des ajouts successifs ou des spoliations médiévales, la durée de l'érosion qui abîment la pierre, celle des rénovations successives, puis des usages contemporains, les spectateurs d'aujourd'hui ranimant de leur regard, de leur présence, les scènes antiques d'Orange ou d'Arles. À ces temps imbriqués, il faut ajouter celui de la contemporanéité de la ville qui se comprend aussi comme affleurement de temps chevêtres. Les plaques des rues renvoient, par l'intermédiaire d'un nom, à un passé proche ; les éléments urbanistiques, la signalétique routière, laissent apparaître une historicité des signes, des anciens systèmes de chaînage aux plots plus récents. Voitures et graffitis ne sont pas traités comme des impuretés, mais participent de cette concrétion temporelle. À ces temps mêlés, il faut adjoindre les temps du photographique : temps du regard, temps du cadrage, temps de pose, vitesse d'obturation, enfin « l'éternité » relative à laquelle la photographie « verse ces images<sup>12</sup> » qu'elle vient de fixer.

Dans *Provincia Antiqua*, l'ordonnement des photographies fait alterner formats à la française et à l'italienne. Des indications textuelles le ponctuent ; elles identifient les lieux où les photographies ont été prises, sans que soit imposé pour autant un découpage de l'ensemble de l'album en chapitres. Tout au plus, ces indications organisent-elles l'album en séquences qui composent des unités topographiques et sémantiques. Se succèdent ainsi dix ensembles : Vaison-la-Romaine, Orange ; l'arc de triomphe, Orange ; le théâtre antique, Saint-Rémy-de-Provence ; l'arc de triomphe, Arles ; l'amphithéâtre, Arles ; le théâtre antique, Marseille ; l'abbaye Saint-Victor, Digne-les-Bains ; la crypte de la cathédrale Notre-Dame-du-Bourg, Fréjus ; l'amphithéâtre, Nice ; le site de Cimiez.

L'ouvrage exploite les possibilités de composition offertes par le dispositif livresque, qui est régi par un sens de lecture. L'organisation des doubles pages va d'une image horizontale à droite confrontée à une page blanche à gauche, à des propositions plus expérimentales (qui oppose par exemple, pages 84 et 85, une photographie verticale à une photographie horizontale, cadrée en oblique – cette rencontre produisant un effet de brouillage et d'entrelacement des perspectives).

Les images réalisées par Basilico, telles qu'elles sont intégrées au dispositif compositionnel de l'album, organisent des mises en tension, entre procédures d'homogénéisation et sursauts d'hétérogénéité. Dans un premier temps, cette tension est repérable au niveau de l'alternance des points de vue qui structurent les images. Multiples, ils créent des soubresauts – parfois

des heurts – dans le parcours visuel de l'album, obligeant le lecteur à se pencher ou à faire pivoter l'ouvrage. Dans ce chaos de perspectives et de lignes de fuites, peu à peu, le regard perçoit un rythme. De page en page, comme au travers de phénomènes de persistance optique, ressurgissent cadrages, formes et motifs.

Vues frontales, à point de fuite centré ; images prises depuis le sol, à hauteur ventrale ; vues en plongée, prises depuis le haut des gradins des théâtres antiques ou de parapets qui se dérobent au regard, mais qu'on imagine modernes ; vues latérales, jouant de la concavité des perspectives graduées ; vues décentrant le monument antique pour ouvrir au panorama de son inscription urbaine ; cadrages ne laissant pas d'échappée au regard qui se heurte en chaque point de l'image à une surface de pierre ; cadrages larges, permettant de saisir un édifice dans son entièreté, alternant avec des plans resserrés focalisant sur la modénature des chapiteaux ou des frises architecturales ; vues partiellement tronquées par un agencement spécifique ; vues plongeantes, prises depuis le monument antique, dont le moellon érodé au premier plan contraste avec la netteté des lignes architecturales de la ville moderne ; vues intérieures qui jouent l'immersion dans les entrailles du bâtiment – couloirs, escaliers ou cryptes : l'hétérogénéité de ces images peut, dans un premier temps, interroger le lecteur. Mais ce serait compter sans les dispositifs plastiques qui en assurent la solidarité.

La technique photographique donne d'abord à l'ensemble une grande cohérence chromatique, avec des images aux contrastes légers, mais à la gradation très étendue. De façon connexe, le rendu des textures travaille à l'harmonisation des vues. S'offre alors la possibilité d'une autre modalité de lecture, qui délasse le repérage des formes architecturales constituées, organisées selon leurs régimes oppositionnels habituels (ancien *vs* moderne, pierre sculptée *vs* béton, patrimonial *vs* vernaculaire, spectaculaire *vs* ordinaire, etc.) pour privilégier une circulation entre les lieux et les images. Le seul régime de discrimination est dès lors la porosité, la densité ou la légèreté des pierres ruinées, la granulosité des détails sculptés, la griffure des fûts de colonne, l'écaillage des troncs de platane, les craquelures des ciments et des bétons, la « lisseté » des façades récentes, la granularité des crépis fatigués et l'ensemble des contrastes haptiques offerts, qui tracent une véritable « matériauthèque » dont l'album se fait le réservoir.

Un chapitre du *Cours sur le Neutre* de Roland Barthes porte sur la question de la couleur. L'auteur y envisage, à partir d'une étude de l'opposition entre le triptyque interne (richement coloré) et le diptyque externe (en grisaille) du *Jardin des Délices* de Jérôme Bosch, un autre principe d'organisation de la couleur. Celui-ci ne repose plus sur le modèle canonique de l'opposition entre des valeurs chromatiques contrastées, mais sur une logique de différenciation

ténué : celle de la nuance ou de la moire, principe d'organisation qui prévaut pour Barthes dans le camaïeu ou la filigrane qui permet de :

[...] [de] substitue[r] à la notion d'opposition celle de différence légère, de début, d'effort de différence, autrement dit de nuance : la nuance devient un principe d'organisation totale [...] et en quelque sorte saute par-dessus le paradigme : cet espace totalement et comme exhaustivement nuancé, c'est la moire [...] : le Neutre, c'est la moire : ce qui change finement d'aspect, peut-être de sens, selon l'inclinaison du regard du sujet<sup>13</sup>.

Le Neutre, ainsi conçu, invite à renouveler la lecture des images. Comme le souligne Barthes, mener à son terme une telle logique suppose de nier, de congédier le paradigme de l'assignation catégorielle du sens, qui repose sur l'identification des « étants » à tel ou tel régime ontologique. L'enjeu du Neutre est d'aller vers une perte de la différenciation entre distinct et indistinct, comme y invite un régime de vision qui considère les photographies de l'album non plus à partir de la reconnaissance formelle des éléments photographiés – artificiels ou naturels –, mais en procédant à leur redistribution suivant la proposition barthésienne d'une « science des nuances et des moires ». Dès lors, il s'agit d'imaginer une modalité de regard, attentive aux *nuances*, qui, une fois adaptée au paysage, ne cherche plus, dans la lecture du monde, des systèmes d'oppositions structurantes, mais se trouve redistribuée, par une grille des intensités, qui favorise le miroitement infini des contraires. L'album invite dès lors à désolidariser la lecture du monde – inféodée à des principes surplombants, des instances « récapitulatrices » qui l'assujettissent. Il porte à se débarrasser de la recherche de légitimités, afin de faire de cette lecture l'expression d'un plaisir gracieux, d'une « extase devant la factualité<sup>14</sup> ».

Cette approche s'avère singulièrement efficace pour appréhender certaines vues de l'album, par exemple celle de la page 47. Photographié presque à rebours, selon une perspective que l'on qualifierait volontiers de peu photogénique, tant elle semble résulter d'un coup d'œil jeté négligemment par-dessus l'épaule, l'Arc de triomphe d'Orange apparaît de biais, en pied, partiellement masqué par un platane qui barre de bas en haut toute l'image, sans que l'on puisse apercevoir ni ses racines, ni son faite. Interpellé, le regard observe le jeu de correspondances et de décalages subtils qui relie les éléments de forme similaire : les fûts des demi-colonnes ornementales apposées sur l'édifice, les plots de l'urbanisme contemporain qui ressemblent à des vestiges tronqués de colonnes antiques, le pied d'un panneau de signalisation, le tronc du platane lui-même, dont le motif tisse des liens de continuité avec les textures minérales de l'arc de triomphe, se fondant avec lui. Dans le même temps, les ombres portées d'autres



arbres, invisibles, poursuivent ce procès d'indistinction, de tissage entre les éléments biologiques, vivants, et les éléments minéraux, inanimés, entre les éléments édifiés de la main de l'homme, mais soumis aux régimes de naturalité des mécanismes de la ruine, de l'érosion et les éléments naturels, mais sculptés de la main de l'homme, par l'entremise des services techniques municipaux. « Quoi de plus artificiel qu'un platane ! » soulignait en son temps Pline l'Ancien<sup>15</sup>. Administrateur de la Narbonnaise au moment de l'édification de ces monuments, Pline recensait les occurrences antiques de platanes architecturés, avant de caractériser la pratique de la taille de cet arbre ayant pour effet de réduire son régime de naturalité. C'est cependant compter sans le jeu graphique créé par les rejets qui repoussent à partir d'une branche coupée de l'arbre. Sur le plan plastique, ceux-ci viennent se mêler au réseau compliqué des branches dénudées à l'arrière-plan, et des ombres portées sur le bâtiment, pour ajouter de l'indistinct à la linéarité et la netteté des verticales parallèles.

*Provincia antiqua* constitue une collection d'images, un réservoir de formes et de motifs, à même, par-delà son caractère parfois stéréotypé, de renouveler le traitement accordé aux objets représentés. Le questionnement esthétique ne peut se départir d'une interrogation concernant la nature du regard porté sur les choses, une fois la commande réalisée et le livre imprimé. L'important est la modalité d'attention que l'ouvrage invente, incitant le lecteur à porter sur le réel un regard réanimé.

Ainsi, peut-on s'intéresser aux effets produits par l'album de Basilico. Sur un premier plan, axiologique, les photographies inclinent à questionner la place que nous accordons à l'Antiquité au travers de la relation que nous entretenons avec ses vestiges lapidaires. Ceux-ci occupent, dans nos villes, une place souvent problématique, oscillant entre une patrimonialisation proche de la muséification et un oubli total. Les images de Basilico semblent opposer à ces deux orientations funestes une tierce voie, qui permet de porter sur le réel un regard inventif, actualisant le dialogue entre les strates mnémoniques dont il est le lieu, sans les figer dans une forme de momification. Au fil de l'album, se ressent la volonté de renouveler le thème classique de la ruine, afin de l'extirper du spectre représentatif consacré dont il est lieu commun. La série *Provincia antiqua* manifeste le désir de montrer la quotidienneté de la ruine, de faire apparaître la façon dont s'exerce, au jour le jour, sa valeur d'usage. Abîmés, les vestiges de l'antique Province le sont indubitablement et leur usure se poursuit au quotidien ; ainsi s'articule donc usure et usage.

Le lieu-chevêtre qui émerge des images de Basilico permet d'éclairer la façon dont l'album, dans sa structure même, produit un « effet-monde », et peut à ce titre se comprendre comme « topoïète ». La notion de « topoïétique », que l'on doit à Marc Ferniot<sup>16</sup>, désigne le processus esthétique

par lequel les lieux sont créés (*topos* étant à prendre dans le double sens de *lieu* et de *lieu commun*) et plus largement par lequel le perçu se trouve singularisé, par le biais d'une lecture plastique, qui actualise et « fictionne » figures et lieux communs. La « topoïétique » prolonge et radicalise les effets de « l'artialisement » du paysage, définie par Alain Roger comme le modelage du perçu par un regard investi de représentations<sup>17</sup>. Au sein des lieux, les *topoi* de notre culture sont soumis à une forme de dialectique : un dialogue s'ouvre entre les lieux communs qui rendent possible l'existence d'une vie publique et une singularisation qui fait de ces « lieux en partage » des espaces qui nous appartiennent désormais en propre. Il convient dès lors de s'interroger sur la part positive de la *doxa* et d'envisager le lieu commun – dans son double sens de stéréotype et d'espace en partage – comme la garantie de la possibilité d'un vivre-ensemble. Dans cette perspective, les ruines de Provence photographiées par Basilico se donnent comme le lieu d'un réinvestissement collectif, où le patrimoine, irrigué par des images canoniques et attendues, est ouverture à de nouveaux regards, qui permettent de ré-envisager la fonction de la mémoire dans la société contemporaine.

L'accès aux lieux, modalisé par les images de l'album, s'inscrit dans le projet d'une « topoïétique ». Celle-ci invite à passer de la question « que voit-on ? » à la question « comment regarder ? » – laquelle, comme le dirait le personnage de Corrado dans *Le Désert rouge* de Michelangelo Antonioni (1964) revient à se demander « comment vivre ? ». Compris en ce sens, l'album développe une lecture qui, une fois reportée sur le monde, produit des effets singularisants.

---

## NOTES

1. Il a réalisé pour la mission de la DATAR une série de photographies des littoraux de la Manche et de la mer du Nord.
2. Voir notamment Gabriele Basilico, *Beirut 1991*, Milan, Baldini Castoldi Dalai, 2008 [2003].
3. Jean-Louis Vaudoyer, *France*, Paris, Horizons de France, 1947.
4. Augustin Berque, *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Belin, 2000, p. 20 : chez Augustin Berque, est définie comme « écouménale » l'approche complexe qui consiste à étudier les lieux dans leur relation de « médiance » avec les hommes qui les peuplent ou les traversent, l'écoumène déterminant alors « une imprégnation réciproque du lieu et de ce qui s'y trouve ». [N.D.A.]
5. On trouve cette appellation chez Pline l'Ancien. L'expression (plus tardive) *provincia romana* est à l'origine du mot « Provence ». [N.D.A.]

6. Jean-François Bayart, *L'Illusion identitaire*, Paris, Fayard, 1996, p. 98.
7. Jean-Pierre Dewarrat, Richard Quincerot, Marcos Weil et Bernard Woeffray, *Paysages ordinaires, de la protection au projet*, Sprimont, Mardaga, coll. « Architecture+Recherches », 2003, p. 71 : les auteurs de *Paysages ordinaires, de la protection au projet* remotivent dans une perspective paysagère la phrase de Jean-François Bayart précédemment citée : « Nous pourrions dire qu'il n'y a pas de paysages, mais seulement des opérations de "paysagement", constructions toujours transitoires de représentations. » [N.D.A.]
8. Fondé sur le radical grec *hodos*, « route, chemin, voyage », l'hodologie désigne la science ou l'étude des routes. Le terme est sollicité au xx<sup>e</sup> siècle notamment par Kurt Lewin, Jean-Paul Sartre, et, dans le champ des études paysagères, John B. Jackson. Voir à ce sujet *Cheminements, Carnets du paysage*, n° 11, automne/hiver 2004, et en particulier Gilles A. Tiberghien, « Hodologique », p. 7-19 et Jean-Marc Besse, « Quatre notes conjointes sur l'introduction de l'hodologie dans la pensée contemporaine », p. 26-33.
9. Françoise Bonardel, « Lignes d'erre », in *Cartes et figures de la Terre*, Paris, Centre Georges Pompidou/Centre de Création industrielle, 1980, p. 194.
10. *Ibid.*, p. 195.
11. Christian Caujolle, « Gabriele Basilico, architecte de la photographie », in Gabriele Basilico, *Provincia antiqua*, Arles, Actes Sud/Agence pour le patrimoine antique, 2002, p. 11-14.
12. *Ibid.*, p. 14.
13. Roland Barthes, *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977-1978)*, Paris, Seuil/IMEC, coll. « Traces Écrites », 2002, p. 83.
14. Clément Rosset, *L'Anti-nature. Éléments pour une philosophie tragique*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1995, p. 6.
15. Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, livre XII, « Traitant des arbres », « VI. Charmeplatanes. Qui le premier a commencé à tailler les bosquets ».
16. Guy Lecerf et Sophie Lécole Solnychkine (dir.), *L'Invention du singulier. Autour de Marc Ferniot, Entrelacs*, hors-série, octobre 2014.
17. Alain Roger, *Nus et paysages. Essai sur la fonction de l'art*, Paris, Aubier, 1978.