



**HAL**  
open science

# NOUVEAUX DISPOSITIFS DE QUESTIONNEMENT DES TERRITOIRES

Danièle Méaux

► **To cite this version:**

Danièle Méaux. NOUVEAUX DISPOSITIFS DE QUESTIONNEMENT DES TERRITOIRES. *Infra-  
mince*, 2020, n°15. hal-03371405

**HAL Id: hal-03371405**

**<https://hal.science/hal-03371405>**

Submitted on 14 Oct 2021

**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.

## NOUVEAUX DISPOSITIFS DE QUESTIONNEMENT DES TERRITOIRES

DANIÈLE MÉAUX

Aux États-Unis comme en Europe, les photographes de la fin du XX<sup>e</sup> siècle et du début du XXI<sup>e</sup> siècle manifestent un fort tropisme géographique. Dans la foulée des « *New Topographs* », de nombreux praticiens portent leur attention sur la manière dont les hommes investissent l'espace qui les environne. Leurs images, produites selon des protocoles concertés, parfois conjuguées à des textes, des cartes ou des documents d'archive, travaillent à interroger diverses formes d'« occupation des sols ». Si le développement de telles pratiques est encouragé par les politiques de commandes qui se propagent en France et en Europe, il gagne également à être resitué dans le contexte plus large du « tournant spatial<sup>1</sup> » qui affecte les sciences humaines et sociales dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Loin de toute visée de poétisation de la nature et du paysage, nombre de photographes se concentrent de fait sur les interactions qui se tissent entre les modes de vie, les activités socio-économiques et le territoire. Leurs œuvres possèdent une dimension herméneutique<sup>2</sup> puisqu'elles amènent à décrypter l'espace, tel qu'il est construit par les hommes, participant ainsi à une forme de « géo-photographie<sup>3</sup> ».

L'attention de ces praticiens se porte sur des paysages ordinaires que l'on peut dire « mixtes » dans la mesure où ils conjuguent des éléments naturels et des traces de l'activité humaine d'échelles variées. Au sein des images réalisées, l'espace paraît pris dans un processus complexe de « production<sup>4</sup> » au cours duquel l'homme interagit avec la nature et vice-versa, les modifications se conditionnant les unes les autres en un mouvement ininterrompu. Les paysages représentés sont hybrides, vivants et chargés d'histoire.

---

<sup>1</sup> Edward W. Soja, *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London, Verso Book, 1989.

<sup>2</sup> « Appelons herméneutique l'ensemble des connaissances et des techniques qui permettent de faire parler les signes et de découvrir leur sens [...] » : Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, « NRF », 1966, p. 44.

<sup>3</sup> Danièle Méaux, *Géo-photographies. Une approche renouvelée des territoires*, Trézélan, Filigranes, 2015.

<sup>4</sup> Henri Lefebvre, *La Production de l'espace*, Paris, Anthropos, 1974.

Cette tendance est liée à la prise de conscience progressive de l'impact des comportements sur les ressources de la planète. Le terme d'« anthropocène », employé pour la première fois en 2000 par le chimiste Paul J. Crutzen<sup>5</sup>, est aujourd'hui sur toutes les lèvres. Étymologiquement, il renvoie à la manière dont l'agentivité humaine rivalise de nos jours avec les puissances telluriques jusqu'à constituer une force prépondérante dans le devenir de l'écosystème. Si le terme pointe à juste titre la responsabilité des hommes, il donne malheureusement l'impression que les problèmes sont imputables à l'espèce dans sa globalité (depuis les origines) et incline à un certain fatalisme : comment lutter contre un changement de type géologique<sup>6</sup> ? Certains chercheurs montrent à rebours que les difficultés tiennent davantage à certaines modalités d'exploitation des ressources<sup>7</sup>—De ce type de controverses, les photographies contemporaines peuvent se faire l'écho : elles se présentent souvent comme les maillons de véritables enquêtes, attelées à comprendre les modes d'évolution des sites, les luttes économiques et politiques qui s'y jouent.

### **Des alternatives au grand format**

Dans les années 80, la photographie entre dans les galeries et les musées, où les tirages de dimension importante sont privilégiés. « Au mur la photographie devient presque obligatoirement tableau. Ou elle ne tient pas au mur<sup>8</sup>... » déclare en 1981 Michel Nuridsany, désignant ainsi le grand format comme seule voie d'acceptation de la photographie dans le champ de l'art. Les paysages réalisés alors par Jean-Claude Bustamante mesurent plus d'un mètre sur un mètre ; bien plus monumentaux sont ensuite ceux d'Axel Hutte ou de Stéphane Couturier. Le visiteur parcourt des yeux ces tirages de grande taille, allant de la perception d'infimes détails à la tentative d'englober le champ dans son ensemble. Son regard « broute<sup>9</sup> » la surface de la représentation, qui s'impose frontalement à lui dans sa littéralité mate, de sorte que la contemplation tend à occulter la réflexion.

---

<sup>5</sup> Voir à cet égard Paul J. Crutzen, « Geology of mankind », *Nature*, volume 415, 3 janvier 2002, p. 23.

<sup>6</sup> Christophe Bonneuil et Jean-Baptiste Fressoz, *L'Événement Anthropocène. La terre, l'histoire et nous*, Paris, Seuil, « Anthropocène », 2013.

<sup>7</sup> Jean-Baptiste Mallet, « Les prophètes de l'effondrement à l'assaut des librairies. La fin du monde n'aura pas lieu », *La Monde diplomatique* n° 785, août 2019, p. 3.

<sup>8</sup> Michel Nuridsany, *Ils se disent peintres, ils se disent photographes*, Catalogue d'une exposition organisée au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris du 22 novembre au 4 janvier 1981, Paris, ARC / Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1981.

<sup>9</sup> Paul Klee, *Théorie de l'art moderne* [1920], Paris, Denoël, « Bibliothèque Médiations », 1985, p. 38.

Une organisation des photographies selon des dispositifs concertés sert bien mieux le questionnement critique des évolutions du territoire. L'agencement des images permet de restituer le patient travail mené sur le terrain ; la conjugaison des images à d'autres éléments place le spectateur dans une posture active qui l'incline à traquer des indices pour développer sa propre interprétation<sup>10</sup>. Le livre permet ainsi la combinaison de photographies, de textes et autres documents ; il se montre propice à la transcription d'un arpentage et d'une investigation des sites, comme en attestent *Hidden River*<sup>11</sup> de John Davies ou *San Quentin Point*<sup>12</sup> de Lewis Baltz. Dans l'espace de l'exposition, des dispositions concertées s'avèrent aussi favorables à la restitution de certaines enquêtes, comme le montre l'installation « Sezioni del paesaggio italiano » présentée par Gabriele Basilico et Stefano Boeri à la Biennale d'Architecture de Venise en 1996.

Mais la transcription d'une investigation photographique, conduite sur le terrain, trouve également un espace singulièrement accueillant sur le web. Le numérique possède une capacité intégrative inédite : textes, images fixes ou animées, sons peuvent être transformés en données informatiques, archivées sur des fichiers. À l'écran, cohabitent « profondeur et surface, opacité et transparence, l'image comme espace d'illusion et comme instrument d'action<sup>13</sup> », les mots convoquant le modèle de la surface de la page, tandis que la photographie s'offre comme une fenêtre donnant sur un espace tridimensionnel et que certains symboles fonctionnent comme des « commandes » grâce auxquelles l'internaute peut déclencher certaines opérations.

L'informatique a amené le développement exponentiel d'espaces permettant le stockage d'informations : des bases de données, des sites web accueillent des éléments codés selon des structures modulaires, exploitant éventuellement des possibilités hypertextuelles. Ce modèle d'archivage s'est tellement répandu qu'il vient, au sein de la culture contemporaine, concurrencer la suprématie du récit pour constituer une « forme symbolique<sup>14</sup> » de l'ère informatique, une nouvelle manière de structurer l'expérience. Le phénomène de la « datafication » massive du réel mérite d'être considéré avec circonspection puisque, de manière inquiétante, le monde « peu à peu se redouble [...] en un

---

<sup>10</sup> Danièle Méaux, *Enquêtes. Nouvelles formes de photographie documentaire*, Trézélan, Filigranes, 2019.

<sup>11</sup> John Davies, *Hidden River*, Paris, Éditions Loco, 2013.

<sup>12</sup> Lewis Baltz, *San Quentin Point*, Millerton, Aperture, 1986.

<sup>13</sup> Lev Manovich, *Le Langage des nouveaux médias* [2001], Dijon, Les Presses du réel, 2010, p. 195.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 394.

plan ininterrompu et indifférencié de chiffres<sup>15</sup>. » Le modèle du site de stockage d'informations possède néanmoins des ressources dont s'emparent certains photographes. Engagés dans des démarches d'enquêtes au long cours, ils sont enclins à apprécier ces possibilités d'archivage et de diffusion. Les sites qu'ils créent leur permettent de présenter l'état de leurs travaux dans son inachèvement ; ils ouvrent les vues et les renseignements collectés à des formes de consultation modulables, évitant de figer les éléments recueillis en une immobilité susceptible de paralyser la réflexion ; les internautes se trouvent ainsi associés au travail entamé. Ces espaces numériques ne sont pas modalités de restitution d'une recherche achevée, mais moyen de poursuite active d'une investigation en cours.

### ***Invincible Cities***

Depuis plus de quarante ans, Camilo José Vergara arpente les ghettos urbains les plus déshérités des États-Unis. Ces réserves d'extrême pauvreté se sont progressivement constituées au cours de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, au sein des centres villes. Dans les années 60-70, la violence gagne et les conditions de vie se dégradent cruellement dans ces quartiers : la dureté de la situation interpelle le photographe chilien qui entreprend, multipliant les prises de vue, d'en collecter le témoignage. Ses images prennent, au fil du temps, la forme de diapositives, de tirages sur papier, puis de fichiers numériques, se combinant à des renseignements divers. Cette archive gigantesque, construite dans la durée et en expansion ininterrompue, constitue à proprement parler l'œuvre de Vergara<sup>16</sup>.

Les travaux du photographe ont donné lieu à des publications<sup>17</sup>, des expositions, des séries télévisées et des films, mais ils ont également abouti à la constitution de sites à l'architecture concertée. Élaboré en 2004, *Invincible Cities*<sup>18</sup> est la version préparatoire d'un projet plus ample de « Visual Encyclopedia of the American Ghetto » qui ne verra pas le jour ; le site – qui n'est aujourd'hui plus alimenté – concerne Camden et Richmond, dans le New Jersey, ainsi qu'Harlem, à New York. Depuis quelques années, le photographe a créé, grâce au

---

<sup>15</sup> Éric Sadin, *La Vie algorithmique. Critique de la raison numérique*, Paris, L'Échappée, 2015, p. 57.

<sup>16</sup> Philippe Bazin, « Camilo José Vergara, un photographe scientifique », in *Pour une photographie documentaire critique*, Paris, Créaphis, 2017, p. 141.

<sup>17</sup> Voir par exemple : Camilo José Vergara, *The New American Ghetto*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1995 ; *American Ruins*, New York, The Monacelli Press, 2003 ; *How the other Half Worships*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2005 ; *Harlem: The Unmaking of a Ghetto*, Chicago, University of Chicago Press, 2013.

<sup>18</sup> Ce site est financé par la Rutgers University : <http://invinciblecities.camden.rutgers.edu/intro.html>

logiciel Lightroom, le nouveau site *Tracking Time*<sup>19</sup> qui traite d'un plus large ensemble de localités – Harlem, Gary, Chicago, Detroit, Camden, Newark, Brooklyn... – et possède une structure différente. Depuis *Tracking Time*, il est possible d'accéder au compte Instagram de l'auteur où l'archive est encore présentée sous une autre forme. Les dispositifs d'accès varient, mais témoignent, dans leur diversité même, de l'attrait qu'exercent sur Vergara les modalités informatiques de stockage de données.

L'expression « *Invincible Cities* » provient d'un passage de *Leaves of Grass* de Walt Whitman, gravé au sein de l'hôtel de ville de Camden. Le site comprend un texte d'une vingtaine de pages au sein duquel Vergara explicite son projet. Dans un menu situé à la gauche de l'écran, les villes d'Harlem, de Richmond ou de Camden peuvent être sélectionnées. La première page consacrée à chacun de ces territoires se trouve compartimentée en fenêtres : à gauche, figure un plan ponctué de points signalant les lieux de prises de vue ; un petit cadran mobile permet d'y sélectionner une zone susceptible d'être agrandie. Cliquer sur un point, au sein de cette portion de plan, permet de faire apparaître la photographie réalisée à cet endroit. Les vues sont légendées d'indications de lieu et de date. La manipulation d'un curseur autorise l'accès aux reconductions de la même vue, effectuées au fil d'une période de quinze années voire davantage. En bas à droite de l'écran, un menu déroulant livre les mots clés associés à l'image. Parfois, le visiteur peut adjoindre des remarques ; les commentaires d'autres internautes (concernant le prix des logements, la répartition de la population...) sont consultables.

Le dessein de Vergara est de conduire une investigation des ghettos américains, de rendre compte des inégalités sociales et économiques au sein des grandes villes des États-Unis. Il ne se concentre pas sur les personnes, mais sur les espaces, les bâtiments ou les objets – révélateurs des modes de vie. Les revêtements des façades, les graffitis, les denrées mises en vente... témoignent des équilibres communautaires et de leurs évolutions. Les vues regorgent d'indices de comportements culturels et de « pratiques mineures<sup>20</sup> » dont les ghettos sont le théâtre. Les images, qui donnent à voir la pauvreté, manifestent dans le même temps la vitalité de ces quartiers, en montrant par exemple les efforts d'amélioration de l'habitat ou les traces de mécanismes d'entraide.

---

<sup>19</sup> <https://camilojosevergara.com/>

<sup>20</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille Plateaux*, Paris, Minuit, « Critique », 1980.

La comparaison des photographies découlant de « reconductions » effectuées à partir d'un même point de vue permet de déceler les transformations intervenues : les ghettos ne paraissent pas statiques, mais en évolution permanente. Les changements sont parfois d'échelle importante (en ces centres villes paupérisés, les démolitions se succèdent). Ils sont, d'autres fois, discrets : une façade a été repeinte, une enseigne ajoutée... Les ghettos manifestent des qualités évidentes de persistance et d'adaptation.

Les « reconductions » font apparaître des changements qui se situent sur l'« axe vertical » du temps. À cette veille, Vergara entend croiser l'observation de variations qui se situent sur un « axe horizontal ». Au sein du texte figurant sur *Invisible Cities*, il recense dix « traits saillants » qu'il souhaite soumettre à l'attention : 1. Tendance à la fortification (les habitants cherchant à se préserver des vols et des violences) ; 2. Ruines ; 3. Locaux à vocation sociale ; 4. Devantures d'église ; 5. Projets de revitalisation qui ont échoué ; 6. Terrains vagues ; 7. Industrie de la réparation et de l'entretien des personnes ; 8. Signes et graffitis ; 9. Affichage public ; 10. Importation d'éléments suburbains<sup>21</sup>. Dans d'autres écrits, les « traits saillants » relevés par Vergara sont moins nombreux. Ces points d'attention sont pris dans un processus de recherche et de questionnement ; il s'agit de catégories imparfaites et mouvantes. *Invisible Cities* ne propose pas de biais technique pour sélectionner des vues correspondant à ces traits. En revanche, sur le site *Tracking Time*, une entrée conduit à une suite d'images de peintures murales situées en divers endroits des États-Unis<sup>22</sup>... Sans doute peut-on voir là les prémices d'une sélection de type thématique ou problématique. Si les sites web réalisés s'avèrent transitoires et inachevés, Vergara manifeste, au fil de ses tâtonnements, l'ambition de combiner dimensions verticale et horizontale afin de renforcer la rigueur de l'investigation. Il tend à une structuration concertée de l'archive et la base de données se présente pour lui comme un modèle autorisant potentiellement cette organisation croisée. Vergara souhaite inscrire ses photographies dans un ensemble dynamique et organisé afin d'en faire de véritables « moyen[s] de découverte<sup>23</sup> ».

L'informatique permet de relier les vues à des cartes afin de les localiser. Elle autorise échanges et croisements d'information. De fait, Vergara estime qu'« [u]ne image photographique n'est jamais complète en elle-même<sup>24</sup> », qu'elle doit être confrontée à

---

<sup>21</sup> <http://invisiblecities.camden.rutgers.edu/intro.html>

<sup>22</sup> Sous l'intitulé « MLK Folk Murals ».

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> *Ibid.*

d'autres et reliée à des mots. Le sociologue Mike Davis, spécialiste de la vie urbaine, reconnaît aux travaux de Vergara une valeur « scientifique et historique<sup>25</sup> ». Le photographe a reçu une formation universitaire en sociologie à l'Université de Columbia. Mais ses archives touchent également aux champs de l'urbanisme, de l'histoire, de l'anthropologie... Elles autorisent une approche décloisonnée de phénomènes complexes, défendue par Edgar Morin<sup>26</sup>, amenant ainsi à réfléchir sur les modalités d'investigation traditionnellement utilisées en sciences humaines et sociales. Si la recherche se combine pour Vergara à un engagement politique, ses archives – telles que le web leur permet d'exister – revêtent une dimension heuristique.

### **OPP GR2013**

C'est également un travail d'enquête qu'entreprennent Geoffroy Mathieu et Bertrand Stofleth lorsqu'ils décident en 2012 de créer leur propre Observatoire Photographique du Paysage, sur le tracé du GR 2013 qui s'étend à la périphérie de Marseille sur une longueur de 365 km<sup>27</sup>. En choisissant de faire, de ce premier sentier de randonnée péri-urbaine créé en France, un lieu duquel mener une auscultation assidue du territoire, les deux photographes s'inscrivent dans une volonté de renouveler la démarche des OPP<sup>28</sup>, tels qu'ils se sont multipliés en France et en Europe depuis 1991<sup>29</sup>.

Mathieu et Stofleth travaillent en duo, se concertant pour réaliser les prises de vue. Procéder de la sorte, c'est d'emblée faire de la photographie un exercice de patience et de réflexion : le déclenchement « à la sauvette » n'est tout simplement plus possible. Mathieu et Stofleth s'attellent en particulier à scruter les relations qui s'établissent entre la ville et la nature. Comme dans tout OPP, ils réalisent des images destinées à être « reconduites » à intervalles de temps réguliers. Sur chaque vue, un trait blanc matérialise l'itinéraire suivi. La présence de cette ligne renvoie au protocole mis en place, et à la pratique de la marche en tant qu'exercice propice à une expérience du paysage. L'entreprise semble dès lors se situer à la croisée de deux héritages : d'un côté, celui des « *New Topographs* », de la Mission Photographique de la DATAR et des OPP ; de l'autre, celui des marcheurs du *Land art*, tels

<sup>25</sup> Mike Davis, *Dead Cities*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2009, p. 128.

<sup>26</sup> Edgar Morin, *Introduction à la pensée complexe* [1990], Paris, Seuil, « Points Essais », 2005.

<sup>27</sup> GR®2013 Marseille-Provence. *Sentier métropolitain autour de la mer de Berre et du massif de l'Étoile*, Marseille, Fédération française de la randonnée pédestre et Wildproject, 2013.

<sup>28</sup> Voir <http://www.opp-gr2013.com/>

<sup>29</sup> Frédérique Mocquet, « Les espaces de l'art dans les observatoires du paysage », *Focales* n° 2 : *Le recours à l'archive* : <http://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=2178>



Hamish Fulton ou Richard Long<sup>30</sup>. Cependant, alors que ces derniers optaient pour des sites naturels aussi proches que possible de la virginité des origines, Mathieu et Stoffleth ont choisi les « paysages usagés » de la région marseillaise. À cet égard, leur démarche fait écho à celle des membres du laboratoire d'art urbain STALKER, tourné vers l'exploration pédestre des terrains vagues de la périphérie des grandes villes. La ligne blanche, visible sur tous les clichés, relie en tout cas les images entre elles – rappelant que chaque cadrage est articulé à un exercice de la mobilité.

Les deux photographes mobilisent le potentiel de défamiliarisation de la prise de vue afin de provoquer une reconsidération de sites habituellement peu pris en compte. Par le biais du cadrage, les images font ressortir certains voisinages, qui existent dans la réalité, mais se trouvent dès lors portés à l'attention du spectateur. Les emplacements vacants ressortent, puisqu'ils prennent, au sein des photographies, une importance comparable à celle des zones occupées. La sensation d'une équivalence des « pleins » et des « vides » est servie par la précision des images de Mathieu et Stoffleth, qui travaillent avec un appareil Hasselblad performant ; elle est confortée par les tonalités nuancées, les subtils dégradés de lumière des images – certains coloris rappelant ceux des peintures de la Renaissance italienne. La prise de vue tend par ailleurs à niveler sur un même plan les bâtis étagés dans la profondeur : des éléments se trouvent ainsi mis en relation, alors qu'une vision à l'œil nu les tenait à distance (en raison du mécanisme de l'accommodation qui se focalise sur une zone nette restreinte et ne lie les objets que par le biais d'un déplacement du regard). Bien d'autres choix sont évidemment pratiqués, mais le traitement rigoureux de ces simples paramètres travaille déjà à modifier profondément la perception de lieux anodins que chacun croyait connaître.

Les cent photographies retenues ont été proposées sous deux formes d'égale importance : un coffret et un site. Le coffret en carton combine le jaune d'or et le rouge vif<sup>31</sup> ; ces teintes évoquent celles du GR, mais ce sont également celles des boîtes de pellicules couleur Kodak ; elles renvoient ainsi à l'idée d'une pratique de masse de la photographie. À l'intérieur du coffret, les images sont présentées sous l'apparence de cartes postales, portant sur leur verso les mentions habituelles à ce type de support ; cette option inscrit encore le

---

<sup>30</sup> Jordi Ballesta, « *Paysages usagés*, ouvrage photographique et cartes postales d'une métropole ordinaire », in Philippe Antoine, Danièle Méaux et Jean-Pierre Montier dir., *La France en albums (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Hermann, 2017, p. 301.

<sup>31</sup> Geoffroy Mathieu, Bertrand Stoffleth, *Paysages usagés – Observatoire photographique du paysage depuis le GR 2013*, Marseille, Wildproject, 2013.

travail effectué à proximité d'usages vernaculaires du médium. S'il est habituel que de tels jeux de cartes postales soient vendus aux touristes, ils sont en général consacrés à des lieux qui « valent le voyage<sup>32</sup> », bien différents des sites présentés dans *Paysages usagés*. La référence demeure cependant – le caractère un peu « kitsch » du dispositif s'accordant somme toute assez bien à la banalité de sites sans doute boudés par les touristes. S'adjoint à cela une connotation un peu désuète : à l'heure des *smartphones*, la carte postale est beaucoup moins exploitée que par le passé. Assez loin de cet effet de sens, au verso de chaque carte, figurent la situation et l'orientation exactes de l'image, chaque prise de vue étant précisément géolocalisée afin de permettre sa reconduction. En sus des cent cartes numérotées, le coffret contient une carte IGN dépliant, où figure en rouge le tracé du GR 2013 avec indication de chaque point de vue. À la différence du livre qui organise une perception linéaire des images, le coffret laisse le spectateur libre des modalités de sa découverte.

Le site *OPP GR2013* se présente comme une autre modalité de présentation du travail, complémentaire de la précédente : sans doute les acquéreurs du coffret ont-ils tendance à consulter le site... et les internautes intéressés à se procurer le coffret. Le portail du site arbore le même jaune d'or que la petite boîte cartonnée ; le sigle de l'OPP – présent à l'emplacement traditionnel du timbre sur les cartes postales – apparaît en haut à droite de la page d'accueil du site. Sur ce dernier, un onglet renvoie à la « publication » du coffret. La solidarité des deux dispositifs se trouve donc ostensiblement signifiée ; ils constituent deux actualisations différentes d'une seule et même œuvre.

Sur le site, figure une carte – dont l'échelle peut être modifiée grâce à un curseur situé à droite de l'écran – sur laquelle le tracé du GR 2013 se détache en rouge vif ; les points de vue sont indiqués par des flèches noires, précisant l'orientation qui a été adoptée. Cliquer sur l'une d'entre elles permet de faire apparaître la photographie réalisée à cet endroit. Le site invite par ailleurs à la collaboration ; dans la rubrique « Présentation », on peut lire :

Pendant dix ans, chaque point de vue fera l'objet d'une reconduction annuelle enrichissant le projet artistique de l'observatoire, contribuant ainsi à l'analyse de l'évolution des paysages de la métropole. Nous recherchons 70 participants pour réaliser les reconductions d'un point de vue de leur choix. Chacun se verra remettre l'œuvre originale (un tirage recto/verso sous diasec, incluant une fiche technique) qu'il pourra conserver tant qu'il réalisera pour l'observatoire les reconductions de son point de vue. Tout au long de l'année 2013, auront lieu des rencontres sur le territoire pour former les

---

<sup>32</sup> C'est ainsi que les hauts-lieux du tourisme sont qualifiés au sein du guide vert.

adoptants à la reconduction de point de vue et au traitement des images. Équipement nécessaire de l'adoptant : posséder un appareil reflex numérique équipé d'un zoom standard et d'un trépied<sup>33</sup>.

Soixante-dix seulement des cent photographies se trouvent ouvertes à cette participation active – les trente dernières étant annuellement reconduites par Mathieu et Stofleth eux-mêmes. Lorsque les images apparaissent sur la page d'accueil, sélectionner l'une d'entre elles permet de l'agrandir ; des indications détaillées<sup>34</sup> concernant la prise de vue apparaissent sous la photographie et, si l'image a été « adoptée », des flèches situées à sa droite autorisent l'accès aux « reconductions » effectuées. Les évolutions des sites, souvent ténues, peuvent dès lors être scrutées.

Mathieu et Stofleth conduisent un travail d'enquête, établi sur un protocole précis. Les prises de vue succèdent à un long travail de repérage. Les deux photographes n'agissent pas seuls, mais associés à des personnes qui possèdent une certaine expertise en matière d'urbanisme : « À l'invitation des photographes, un comité de pilotage composé des artistes du Cercle des marcheurs, de géographes, de paysagistes et d'aménageurs [les a accompagnés] dans leur appropriation et leur connaissance du territoire », peut-on lire sur le site. L'exercice de la photographie est donc partie prenante d'une entreprise d'investigation collective, les images s'avérant à même de constituer un complément aux études habituellement pratiquées dans le champ des sciences humaines et sociales, d'apporter des informations ou de susciter des réflexions comme ne peuvent le faire les outils traditionnels. Rudolf Arnheim a mis en évidence combien la dimension perceptuelle pouvait s'avérer nécessaire à l'élaboration conceptuelle et à la pensée productive<sup>35</sup>.

Le site *OPP GR2013* amène l'internaute à l'observation, au décryptage et à la déduction : les deux photographes invitent d'ailleurs à prendre « les images produites comme proposition[s] d'analyses et non comme illustrations de problématiques connues<sup>36</sup> ». Le site contribue également à conférer une dimension collective à l'investigation, en appelant chaque visiteur à la poursuivre – que ce soit par la pratique de la « reconduction » ou par l'élaboration de commentaires. Il n'est pas simple modalité de diffusion : il est partie prenante d'une

<sup>33</sup> <http://www.opp-gr2013.com/#>

<sup>34</sup> Sous la première image, on peut par exemple lire : « Commune : Vitrolles ; Site : D9 ; Date de prise de vue : 03/12/2012 ; Heure : 11h45 ; Photographe : Bertrand Stofleth, Geoffroy Mathieu ; Coordonnées GPS : 5.298533,43.449 ; N° de point de vue : GR2013328 ; N° de position du point de vue : 1 ; N° Image référence : GR2013\_O328\_01 ; Appareil photo : Hasselblad CFV39 ; Focale : 50 ; Hauteur : 157 ; Orientation : 355. »

<sup>35</sup> Rudolf Arnheim, *La Pensée visuelle*, [1969], Paris, Flammarion, « Champs », 1976.

<sup>36</sup> <http://www.opp-gr2013.com/#>

œuvre, qui consiste en une exploration du territoire, passe par un archivage de photographies et d'informations diverses, puis requiert une relance du travail auprès d'autres acteurs.

Si la participation des amateurs à la production de la connaissance est fort ancienne, elle est devenue avec internet, un phénomène massif : le web travaille aujourd'hui à atténuer la césure entre savant et ignorant<sup>37</sup>. Toute hiérarchie ne se trouve évidemment pas gommée, mais les amateurs peuvent sans aucun doute apporter des précisions, des informations sensibles, des renseignements liés à leur expérience qui échappent aux spécialistes. L'utopie d'une construction commune de la science, fondée sur un idéal de collaboration<sup>38</sup>, se trouve ainsi réactivée. L'*OPP GR2013* travaille à une redistribution des postures adoptées par rapport au savoir : deux photographes, ne bénéficiant pas d'une accréditation institutionnelle, se sont peu ou prou promus en position de chercheurs (au côté d'autres personnes proposant des expertises variées) ; le relais se trouve ensuite transmis à des amateurs dont la participation est favorisée par le web. Un tel fonctionnement signe potentiellement l'ouverture d'une ère de consultation des non-spécialistes et de partage public des questionnements politiques.

### **Des espaces de réflexion**

Il n'est guère surprenant que le modèle de la base de données ou du site de stockage d'informations puisse séduire certains photographes. Sitôt le médium apparu, les praticiens comme les amateurs de la nouvelle image, pris dans le vertige d'une volonté de citation infinie du réel, ont apprécié les catalogues, les collections et les typologies : historiens de l'art, médecins, botanistes ou criminologues firent appel à des archives photographiques. La constitution de vastes corpus d'images n'est toutefois pas sans engendrer des problèmes de classement, et donc d'accessibilité. Alphonse Bertillon (1853-1914) se heurte à cette difficulté : la consignation, au côté des images, de diverses données anthropométriques s'avère nécessaire à l'identification des individus, mais surtout à l'organisation et à l'utilisation d'une archive toujours croissante. Des mesures variées (volume crânien, longueur des phalanges, largeur des maxillaires...) sont dès lors pratiquées, certains de ces renseignements étant déduits à partir des photographies elles-mêmes. Il s'avère que, pour pouvoir être

---

<sup>37</sup> Patrice Flichy, *Le Sacre de l'amateur. Sociologie des passions ordinaires à l'ère numérique*, Paris, Seuil, « La république des idées », 2010, p. 70.

<sup>38</sup> Dominique Cardon, *La Démocratie Internet. Promesses et limites*, Paris, Seuil, « La république des idées », 2010, p. 16.

exploité, tout large corpus d'images doit être organisé à partir de données discrètes (à l'instar somme toute de ce que propose le numérique).

Les archives photographiques de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle constituent en tout cas les ancêtres des sites de stockage actuels – même si le numérique confère à l'entreprise une taille qui ne la laisse pas indemne. Très tôt, la photographie se combine à des désirs de préservation et de classement, qui ne sont pas sans faire écho aux ambitions intellectuelles dépeintes par un Jorge Luis Borges. Elle trouve donc aujourd'hui dans la base de données un espace d'accueil qui paraît presque « naturel », conjuguant les vues à des indications verbales et ménageant à l'internaute des chemins diversifiés pour s'orienter entre les mots et les images.

Les sites constitués par les photographes se présentent comme des espaces de stockage et de consultation qui prennent en compte, voire exploitent le caractère fragmentaire de l'image. Chaque cliché montre de fait une portion des apparences, prélevée sur un continuum plus vaste – les éléments figurés se trouvant pour ainsi dire décontextualisés. Cette incomplétude essentielle de la photographie est connue de l'observateur qui maîtrise les rudiments de la prise de vue et fait de ce savoir un élément constitutif de sa réception. Le spectateur se montre de ce fait enclin à accepter aisément une recontextualisation de l'image au sein d'un nouvel ensemble. Une symétrie s'instaure somme toute entre ce qui advient au moment de la prise de vue et ce qui se passe lors de sa réception, au sein d'un dispositif de présentation, « l'esthétique du fragment [général] nécessairement une dialectique de la partie et de la totalité<sup>39</sup> [...] ». Ainsi, chaque vue trouve facilement à se lier à un nouvel environnement où elle trouve des accroches.

Le paysage est traditionnellement appréhendé en tant que *res extensa* et sa dimension temporelle reste souvent négligée. Les sites élaborés par Vergara ou par Mathieu et Stofleth vont à l'encontre d'un tel pli : la présentation des « reconductions » permet de constater, tout à la fois, les changements intervenus et la manière dont perdurent certaines configurations spatiales ; mais la mise en série des images renvoie également aux déplacements des opérateurs dans l'espace (tout particulièrement dans l'*OPP GR2013*). Évolution des lieux et renouvellement du paysage en fonction de la progression pédestre se conjuguent pour faire des territoires mis en image des ensembles vivants, tramés de temporalité.

---

<sup>39</sup> Jean-Louis Déotte, *L'Époque des appareils*, Paris, Lignes et Manifestes, 2004, p. 9.

Afin de mettre en place une véritable démarche de questionnement, la présence du verbe s'avère indispensable, ainsi que le remarquait déjà Walter Benjamin<sup>40</sup>. Mais les sites proposés permettent également l'articulation des images selon des logiques paradigmatiques et syntagmatiques, autrement dit selon des logiques langagières, propices à la construction d'interprétations par l'internaute. Le cheminement du visiteur est ouvert, chacun inventant ses itinéraires au sein d'une architecture qui sollicite ses capacités d'observation et de déduction. Le parcours de l'internaute se fait enquête, au travers d'un dispositif où les photographies se trouvent pour ainsi dire « augmentées » d'autres images, de cartes, de textes... Une forme de dialogisme s'instaure entre ces différents éléments et l'approche des territoires, passant par ces multiples relais, gagne en épaisseur et en subtilité.

Ces sites semblent, par ailleurs, potentiellement porter au débat : ménageant une part active au visiteur, ils emblématisent l'utopie d'une ouverture démocratique de la recherche en sciences humaines et sociales. Ils véhiculent également l'idée du paysage entendu comme un « bien commun<sup>41</sup> », loin des règles du marché ou des discours d'expertise. Des ghettos, Vergara fait une affaire publique, à l'encontre même de la signification de ce terme, sise sur des notions de fermeture et de ségrégation sociale. Mathieu et Stofleth collaborent avec des experts de diverses disciplines pour observer les sites de la périphérie marseillaise ; leurs images portent sans doute les traces de ces échanges, puis sont soumises aux internautes ; de surcroît, ceux qui le souhaitent peuvent « adopter » des points de vue et en assurer des « reconductions », participant dès lors à l'enquête de terrain. Lors de l'exposition « Paysages Français – Une aventure photographie 1984-2017 » présentée à la Bibliothèque François-Mitterrand du 24 octobre 2017 au 4 février 2018, les deux photographes présentaient la vidéo d'interviews d'adoptants qui expliquaient, face à la caméra, la façon dont cette expérience avait précisément modifié leur ressenti des territoires.

*Invincible Cities* ou *OPP GR2013*, croisant des éléments diversifiés, se font ouverture à la réflexion. Par rapport à de traditionnelles photographies paysagères accrochées aux cimaises des galeries ou des musées, ces sites proposent une appréhension « augmentée » des territoires, car ouverte au regard critique, à la comparaison et à la déduction, soucieuse

---

<sup>40</sup> Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie » [1931], in *Essais 1 : 1922-1934*, Paris, Denoël, « Bibliothèque Médiations », 1983.

<sup>41</sup> Jean-Marc Besse, « Paysages en commun », *Les Carnets du paysage* n° 33 : *Paysages en commun*, mai 2018, p. 5 à 13.

de déceler des mécanismes de causalité et de conséquence. Ils militent potentiellement – par leur forme même – pour une acception du paysage comme « bien commun », relançant les internautes vers la réalité du monde et les choix politiques qui s’y jouent.