



La construction d'une vision paysagère : études des usages de l'action photographique comme outil de projet du paysage

Giaime Meloni

► To cite this version:

Giaime Meloni. La construction d'une vision paysagère : études des usages de l'action photographique comme outil de projet du paysage. Architecture, aménagement de l'espace. Université Paris 10 Nanterre; Università degli studi di Cagliari (Italie), 2014. Français. <NNT : 2014PA100094>. <tel-02976701>

HAL Id: tel-02976701

<https://hal.science/tel-02976701v1>

Submitted on 23 Oct 2020

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.



HAL Authorization

UNIVERSITÉ PARIS OUEST – NANTERRE – LA DÉFENSE
École Doctorale (ED 395) « Milieux, Cultures et Sociétés du Passé et du Présent »
LAVUE (UMR CNRS 7218)

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CAGLIARI
Scuola di dottorato in Architettura – XXV Ciclo

LA CONSTRUCTION D'UNE VISION PAYSAGERE

Etudes des usages de l'action photographique comme outil de projet du paysage

par
Giaime MELONI

Thèse en cotutelle pour l'obtention du doctorat nouveau régime en
Architecture et Ville
Sous la direction de :

Martine BOUCHIER
Professeur à l'ENSA Paris Val-de-Seine et ED
395

Giorgio PEGHIN
Professeur à l'École d'architecture de Cagliari
(Italie)

Composition du jury :

Aldo LINO, Professeur à l'École d'architecture de Alghero (Italie)
Philippe NYS, Professeur à l'Université Paris 8 – Vincennes Saint-Denis
Giorgio PEGHIN, Professeur à l'École d'architecture de Cagliari (Italie)
Martine BOUCHIER, Professeur à l'ENSA Paris Val-de-Seine , ED 395

Présentée et soutenue publiquement
le 9 Septembre 2014
(Cagliari –Italie)

*À ma famille
et aux autres animaux*

Remerciements

Je souhaite exprimer ma profonde gratitude à Martine Bouchier et à Giorgio Peghin pour la saine émulation scientifique qu'ils ont su susciter. La confiance qu'ils ont manifestée à mon égard m'a donné l'opportunité de mener mon projet de thèse à son terme, dans d'excellentes conditions. Aux delà des mots, je les remercie infiniment pour leur irremplaçable présence.

Ensuite, mes remerciements vont à l'ensemble des membres du jury : Aldo Lino, Philippe Nys qui m'ont fait l'honneur de composer le jury de thèse.

Je suis également particulièrement reconnaissant aux directeurs de la *Scuola di Dottorato in Architettura* de l'Université de Cagliari, du Centre de Recherche sur l'Habitat (CRH) de l'Unité Mixte de Recherche (LAVUE UMR CNRS 7218) et du DICAAR (*Dipartimento di Ingegneria Civile, Ambientale e Architettura*) de l'Université de Cagliari: Emanuela Abis, Véronique Biau, Jean-Pierre Lévy et Antonello Sanna, pour leur accueil, leur soutien et leur confiance renouvelés tout au long de mon cheminement. Par ailleurs, je remercie l'ensemble du personnel administratif du LAVUE pour leur disponibilité. Sabine Starita, Céline Campagne, Marion Carles, Alain Cabot, Pascal Ditishem, Joëlle Jacquin, Yves Muller, Charles-Henri Rossignol et Pierre Stiegelmann ont toujours répondu à mes sollicitations lorsque le besoin s'en faisait sentir.

Je souhaite aussi remercier les doctorant(e)s et docteur(e)s des deux centres de recherche que j'ai fréquentés pendant la réalisation de cette thèse. Camille Benigni, Lucie Bony, Mounia Bouali Messahel, Sandrine Hilderal, Khedidja Mamou, Francesca Oggiano, Margot Pellegrino, Carlo Pisano, Simone Solinas ont su m'encourager et me soutenir pendant mes moments de doute. Et pour avoir eu la gentillesse de lire mon manuscrit, je remercie très chaleureusement : Martin Aranguren, Jordi Ballesta, Juan Camelo, Susanna Curioni, Adrien Defrance, Sabine Starita.

Je voudrais aussi remercier très sincèrement les photographes pour la confiance qu'ils m'ont accordée et les dialogues stimulants autour des questions de cette recherche. Steve Bisson, Andrea Botto, Marina Caneve, Alessandro Calabrese, Guido Guidi, Marco Introini, Milo Montelli, Jurgen Nefzger, Antoine Seguin, Massimo Vitali, Cyrille Weiner ont rendu cette recherche concrètement possible.

Mes pensées affectueuses vont également vers Giulia, pour sa patience infinie. Je remercie infiniment ma « famille » au sens large. Enfin je ne saurais jamais remercier assez ma mère, seul pilier stable de ma vie.

SOMMAIRE

Introduction générale	9
1. Le paysage sujet photographique: l'occasion de la commande	19
1.1. La commande photographique: un projet de recherche	25
1.1.1 La commande photographique sur le territoire	26
1.1.2 Le caractère de recherche sur les lieux	32
1.2. Raisons d'un appel à la photographie	37
1.2.1 La nature de la photographie	38
1.2.2 Les enjeux de transformation du paysage contemporain	42
1.3 Perspectives pour la commande	57
2. Le rôle de la photographie	59
2.1 L'expérience photographique du territoire	65
2.1.1 L'action photographique sur le territoire	69
2.1.2 L'image photographique	91
2.2 La construction visuelle du paysage	107
2.2.1 La découverte photographique du paysage	108

2.2.2 La définition photographique du paysage	115
2.3 opérations photographiques sur le paysage	125
3. Le Sulcis - sujet du regard photographique	133
3.1 Reconstruction des stratifications visuelles	139
3.1.1 Expression de la modernité industrielle	142
3.1.2 L'épopée du charbon	155
3.1.3 Le paradoxe contemporain du paysage sarde	169
3.2 L'expérience directe sur le Sulcis	173
3.2.1 Sulcis. <i>In itinere</i>	175
3.2.2 Les formes du port	267
3.3 Phase expérimentale d'une recherche visuelle.	
L'identification des lieux	279
Conclusions	285
Bibliographie raisonnée	290
Table des matières	298
Table des images	300
Résumé - Abstract	302

Introduction générale

La thèse s'inscrit dans un projet de recherche, conduit par le DICAAR (*Dipartimento di Ingegneria Civile, Ambientale ed Architettura*) de l'Université de Cagliari. Plus précisément, il s'agit de l'élaboration d'une étude de faisabilité sur la reconversion du système portuaire du *Sulcis – Iglesiente* en Sardaigne. Cette recherche participe à l'étude en offrant une nouvelle approche visuelle sur les paysages industriels en crise, caractéristique actuelle des territoires du *Sulcis*. Ainsi se matérialise un champ d'étude sur la culture du projet, destiné à déterminer les circonstances d'utilisation de la photographie en tant qu'elle contribue aux pratiques de conception de l'espace. L'étude a été conduite dans le cadre d'une co-tutelle entre l'Université de Cagliari et l'École Doctorale 395 *Milieu, Cultures et Sociétés du Passé et du Présent*. Une expérience qui a contribué à l'élargissement de mes horizons de connaissance sur la culture photographique et spécifiquement sur l'utilisation institutionnelle de la photographie.

CHAMP D'ÉTUDE

La construction d'une vision paysagère manifeste la volonté de s'inscrire dans un champ disciplinaire situé au croisement entre la photographie et le projet du paysage. La thèse met en œuvre l'analyse d'une relation interdisciplinaire pour explorer le rôle de la photographie dans la pratique de la transformation matérielle et immatérielle du paysage. Trois approches permettent de comprendre la genèse de cette liaison:

- La première approche contemple le paysage. Selon cette approche le paysage reste un objet à photographier, à admirer d'une façon idyllique pour sa beauté. Depuis sa naissance, la photographie constitue un outil puissant qui permet

d'enregistrer l'expérience du territoire grâce à l'exactitude du médium. L'action photographique vise à exprimer une précision absolue dans la technique de reproduction de la réalité. La relation est donc unidirectionnelle : c'est une soumission à la volonté arbitraire du photographe qui sélectionne ce qui est digne d'être photographié, en lien avec ces qualités esthétiques.

- La deuxième approche concerne une volonté de domination et de possession. Le photographe parcourt visuellement l'espace à travers le filtre de l'appareil photographique. Son intention est de révéler le monde. A travers l'attitude qui consiste à scruter dehors, la photographie s'occupe d'explorer les territoires pour les dominer. Les possibilités techniques données par la photographie sont exploitées pour conquérir le monde à travers une épreuve fidèle de la réalité. L'action photographique permet de soumettre le paysage au regard humain, à partir de la croyance qu'on peut tout posséder.
- La troisième approche naît d'une exigence topographique. Une fois dépassée la rhétorique figeant le débat sur son statut commun à l'art et la technique¹, la photographie s'affirme comme une discipline d'étude des territoires. La recherche de la beauté opérée dans cette construction visuelle du paysage se mêle à l'observation critique de l'ordinaire et du quotidien, des aspects cachés et oubliés.

A la lumière de cette complexité au sein du point de vue photographique, la thèse s'attache à explorer la relation entre la photographie et le projet du paysage à partir des débats théoriques et des pratiques photographiques des années 1980. Il s'agit d'un tournant capital pour comprendre la dynamique relationnelle qui s'instaure entre les deux disciplines. Le changement de regard photographique, d'une part, et la prise de conscience d'une crise profonde des techniques d'aménagement, d'autre part, constituent les bases de l'engagement de la photographie dans des expérimentations

1 Voir Rouillé, André. 2005. *La photographie: entre document et art contemporain*. Folio. Paris, Gallimard

de conception de l'espace.

Les réflexions théoriques élaborées dans les pages de *Casabella* en 1989², attirent l'attention sur les pratiques de représentation du paysage qui s'affirment dans le panorama photographique et architectural. Paolo Costantini³ souligne le « renouvellement » d'une approche photographique engagée dans la pratique d'observation d'un nouveau paysage en mutation. La génération des photographes italiens qui participent à l'expérience mythique de *Viaggio in Italia* dévoile une action intellectuelle permettant de réfléchir sur la situation du territoire et sur la compréhension de ses modifications. L'héritage culturel de cette génération de photographes, formant une « école informelle du paysage italien », constitue l'objet d'étude de cette recherche.

La contribution de Roberta Valtorta⁴, qui reconstruit l'histoire d'une pratique photographique du territoire « soutenue » par les commandes publiques, permet de focaliser l'attention sur l'intérêt spécifique de cette recherche. La *Mission Photographique de la DATAR*⁵ (Délégation interministérielle à l'aménagement du territoire et à l'attractivité régionale) est considérée comme une expérience singulière : entreprise entre 1983 et 1989, elle représente le premier laboratoire interdisciplinaire d'expérimentation sur l'utilisation de la photographie, en tant que discipline intellectuelle, dans l'analyse technique du paysage. Cette innovation permet à la mission de dépasser la hiérarchisation des disciplines. Celle-ci se caractérise, en effet, par l'absence de dialogue entre les deux

2 *Fotografia e paesaggio*, Casabella LII n. 560, Septembre 1989, pp. 38 - 58

3 Costantini, Paolo. 1989. *Sugli spazi : oltre il paesaggio* dans *Ibid.*

4 Valtorta, Roberta. 1989. *Fotografia e committenza pubblica* dans *Ibid.*

5 « La Délégation à l'aménagement du territoire et à l'action régionale (DATAR) lance une vaste commande artistique de photographies ayant pour objet de « représenter le paysage français des années 1980 ». Cette initiative baptisée « La Mission photographique de la DATAR » est avalisée par le Premier ministre lors d'une réunion du Comité Interministériel à l'Aménagement du Territoire, le 18 avril 1983. Le projet est annoncé publiquement en 1984 par Bernard Attali, alors Délégué à l'Aménagement du Territoire et à l'Action régionale. Prévu pour une seule année à l'origine, il va finalement durer jusqu'en 1989, sous la direction conjointe de Bernard Latarjet, alors en poste à la DATAR, l'initiateur et le responsable de la Mission, et du photographe François Hers, en charge de la direction artistique et technique. Il réunit les travaux de vingt-neuf photographes, jeunes auteurs ou artistes confirmés, français et étrangers». Pour des informations plus précises voir le site internet dédié entièrement à la mission <http://missionphoto.datar.gouv.fr/fr/content/le-projet-de-la-mission>

disciplines. Concrètement, la pratique du projet du paysage considérait la photographie au sein d'une hiérarchie comme un simple outil d'illustration documentaire. La mission opère une vraie révolution, en favorisant une synergie dans la méthodologie développée. Elle vise à établir une utilisation pratique de la photographie dans la compréhension du paysage de la France des années 1980. Selon le mot de François Hers et Bernard Latarjet: « Elle décida de faire appel à des artistes. Recherchant à la fois une expérience sensible de l'espace contemporain et des formes non réductrices de notre rapport à celui-ci, la mission sollicitait la création artistique pour approfondir une exigence fondamentale : face à des bouleversement aussi rapides et complexes, retrouver des symboles et des repères »⁶.

La mission photographique de la DATAR s'inscrit dans une époque de crise de la compréhension des dynamiques de mutation de l'espace. Les techniciens confient le pouvoir à l'expérience photographique pour rendre compte de l'évolution du territoire. Les résultats de ce laboratoire sur le paysage ont soulevé une nouvelle problématique sur « (...) un possible rôle intellectuel du photographe »⁷ dans la production du paysage contemporain. Il s'agit d'un questionnement qui a généré une série d'expérimentations institutionnelles, surtout dans le contexte européen. Plusieurs études ont été consacrées à l'analyse des commandes institutionnelles qui alternent entre la production des savoirs sur le territoire, le renouvellement continu des exigences et des méthodologies de recherche. Deux exemples méritent d'être cités, pour la durée et la qualité des résultats : d'un côté la méthodologie de l'*Observatoire Photographique du Territoire*⁸, capable

6 Hers, François, Latarjet, Bernard. 1989, *L'expérience du paysage*, dans - 1989. *Paysages, photographies: 1984-1985*. Paris, DATAR, Crédit foncier de France, Hazan / p.14

7 Roberta Valtorta écrit : « *il valore della DATAR sta nell'aver indicato un possibile ruolo intellettuale del fotografo oggi* ». Valtorta, Roberta 1989, *Fotografia e committenza pubblica*, dans Casabella n. 560, *Op.Cit.* p. 44

8 Depuis 1992, l'Observatoire du Paysage, administration appartenant au Bureau du Paysage au sein du Ministère de l'Environnement, passe commande à des photographes en coopération avec des organismes locaux chargés de l'aménagement du territoire. Agissant en concertation, photographes et experts doivent déterminer un itinéraire d'une quarantaine de points de vue qui sont par la suite reconduits régulièrement afin de privilégier une observation des transformations du paysage dans le temps.

de construire un protocole stricte d'utilisation de la photographie, conçue comme instrument technique, afin de comprendre les dynamiques de transformation continue. De l'autre côté, dans le panorama fragmentaire de la commande institutionnelle italienne, l'expérience culturelle de *Linea di Confine*⁹ a activé des recherches photographiques sur les mutations essentielles du territoire italien, tout en conservant le rôle documentaire de la photographie.

OBJECTIF

Cette thèse a pour objectif de développer une problématique soulevée par l'intensification des commandes publiques sur les territoires : un enjeu déjà mis en évidence par Roberta Valtorta en 1989, qui signale le risque que les commandes publiques deviennent éphémères et seulement l'occasion de faire une nouvelle publicité culturelle et visuelle pour les territoires¹⁰. Un scénario que semblent confirmer les études récentes, présentées lors du *Séminaire Lieux et Enjeux de la Photographie*¹¹, qui met en évidence comment «(...) les photographes sont sollicités, non pas pour produire des enquêtes ou imaginer des impensés, mais pour proposer des illustrations d'auteur»¹². La construction d'une Vision Paysagère vise à explorer le rôle de la photographie comme instrument autonome capable d'orienter les processus de transformation de l'espace. L'occasion d'une commande scientifique, faite par l'ancien Département d'Architecture de l'*Università di Cagliari*, offre la possibilité de mettre en place un double niveau de

9 *Linea di Confine per la Fotografia Contemporanea* profondément ancrée sur le territoire de l'*Emilia Romagna*, coordonne et réalise enquêtes photographiques sur les transformations du paysage italien, avec le soutien des administrations municipales. A titre d'exemple la construction de la ligne de chemins de fer à grande vitesse entre *Bologna* et *Milano* a été l'occasion pour développer une enquête sur l'une des transformations infrastructurelles dans le contexte italien.

10 Voir le texte Valtorta, Roberta (1989) *Op.Cit.*

11 Le *Séminaire Lieux et Enjeux de la Photographie* organisé par Martine Bouchier et Giaime Meloni, a eu lieu le 10 Décembre 2013 à Paris. Ballesta présente une analyse critique des résultats produits par de cas de commande photographique. Ballesta, Jordi. 2013. *S'eloigner de la commande, pour une photographie questionnante*. dans -*Actes du Séminaire Lieux et Enjeux de la Photographie*, Texte non publié

12 *Ibid.*

recherche. Du côté théorique, la commande s'affirme en tant qu'interrogation de l'identité photographique à travers les images des autres auteurs ; du côté pratique, la photographie enrichit la réflexion sur une expérience directe de construction visuelle sur un territoire concret : le Sulcis.

Pour répondre à la complexité du sujet traité, la thèse envisage un double niveau d'étude:

- une connaissance de la production photographique paysagère. A ce niveau l'étude offre une analyse des pratiques photographiques. L'objet d'étude est la production des photographes-auteurs dans une approche capable d'allier l'objectivité du regard documentaire à une interprétation subjective. L'observation de cette pratique pose une première question quant à la compréhension du rôle/de la fonction accordée à la pratique photographique en tant que représentation et interprétation des lieux, dans le processus de transformation matériel et immatériel du territoire. Le texte et les images participent à la production de cette recherche dans le but de produire une action synergique qui tend à affirmer la photographie en tant que discipline sur le territoire.
- une connaissance expérimentale de la pratique photographique, dans le contexte de recherche du *Sulcis*. L'enquête sur les possibilités représentatives du paysage identifie plusieurs postures photographiques. La recherche se focalise sur l'examen des paramètres caractérisant une action photographique lente et patiente. Le terrain de cette recherche est une sous – région de l'île de Sardaigne qui vit actuellement une forte crise économique, nécessitant une opération de reconversion. Le moment de la crise financière et la période d'austérité économique réduisent les dimensions des transformations du territoire à l'échelle interstitielle. La photographie agit concrètement sur ces mutations presque imperceptibles. Le contact avec le sujet paysage se matérialise à travers une prise de vue humaine. Cette approche constitue une pratique visuelle de l'espace qui fixe l'échelle de travail en fonction de la perception humaine. La production d'une action réflexive s'éloigne de la prolifération des images illustratives. La construction de chaque photographie devient une possibilité d'interroger l'aspect apparent des lieux. Ce type d'action photographique, à travers la fragmentation sélective du paysage, a-t-

elle un impact sur la pensée projective ?

HYPOTHÈSE

Une fois mise en évidence la problématique de la commande institutionnelle il s'avère nécessaire de réactualiser le discours sur le rôle du photographe et de la photographie dans le projet du paysage contemporain. L'hypothèse est que la photographie joue un rôle actif dans la transformation matérielle et immatérielle du paysage contemporain. Il s'agit de comprendre et de décrire la capacité du photographe, en tant qu'auteur, à interpréter d'une façon critique l'espace afin d'orienter le processus de transformation du territoire.

Le travail s'attache à mettre en évidence l'expérience des images à deux niveaux : la connaissance générale sur les images des autres photographes, d'une part, et une expérience directe de pratique photographique sur le Sulcis, d'autre part. L'intention du projet est de promouvoir une réappropriation active des lieux à partir de leur représentation, en partant de l'idée générale que les personnes qui habitent les lieux ont une réalité visuellement consommée. Le photographe développe une vision permettant aux habitants de voir autrement le territoire, de raviver leurs perceptions rendues opaques par l'habitude.

La structure de l'étude montre la succession de trois parties à travers lesquelles pourra être élaborée la construction d'une vision paysagère.

En premier lieu sera explicité le cadre de la commande photographique sur le Sulcis. Il s'agit d'une phase d'étude sur la nature de la commande en général, partagée entre contrainte technique et liberté interprétative.

En second lieu l'objet de l'étude sera le rôle de la photographie dans la pratique de la transformation du paysage. D'abord à travers une focalisation sur l'expérience d'autres photographes, ensuite en s'attachant à définir comment la sensibilité photographique interprète la complexité de la situation contemporaine. La recherche théorique aboutira à la construction d'une boîte à outils et d'un protocole permettant de lire le territoire.

Enfin l'attention se concentrera sur la restitution de l'expérience photographique réalisée dans le Sulcis. La volonté de construire une vision paysagère permettra d'émettre des conclusions sur la manière dont la pratique photographique sur le territoire intervient dans la transformation continue du paysage.

1. Le paysage sujet photographique: l'occasion de commande

La complexité de la relation photographie/paysage impose de focaliser l'attention sur « (...) un double avènement : un acte photographique rendu possible par la commande, et rendant lui-même possible l'existence du paysage photographié »¹. La commande, dans son sens le plus vaste possible de « demande », constitue l'intérêt initial de cette recherche. Elle permet d'interroger une approche photographique à la découverte du paysage. La construction d'une Vision Paysagère débute avec l'explicitation d'une étude sur la commande photographique comme occasion de production photographique et paysagère. L'analyse de la commande photographique garde un caractère général, qui est destiné à mettre en évidence le rôle actif de la photographie dans la production du paysage.

L'héritage d'une expérience, telle que la *Mission photographique de la DATAR*, constitue la base d'un questionnement sur la nature de la commande à l'époque actuelle. La Mission a laissé un fort impact, mesurable grâce à la quantité des recherches produites sur le sujet². Elle reste l'expression d'une époque, les années 80. Il s'agit donc de réactualiser les dynamiques d'un projet de recherche rendu possible dans le cadre d'une commande.

1 Durand, Régis. 2006 [1990]. *La part de l'ombre. Essais sur l'expérience photographique, 1*. Paris, Éditions de la Différence p.76

2 « Si les effets de la Mission photographique de la DATAR sont difficilement quantifiables, ils sont cependant réels pas les prolongements qu'elle a connus (commandes et missions de formes très diverses) tant en France qu'à l'étranger ». Bernard Latarjet précise qu'il existe une trentaine de thèses de recherche d'étudiants, de doctorants ou de chercheurs de différents niveaux sur la Mission photographique de la DATAR qui sont issus d'une dizaine de pays différents. Dans les Actes du colloque européen tenu les 13 et 14 novembre 2008 sur le thème "L'Observatoire photographique au service des politiques du paysage" ressource en ligne http://www.developpement-durable.gouv.fr/IMG/dgaln_actes_colloque_opp_2008v1.pdf

La production photographique contemporaine semble répondre à de nouvelles conditions politiques, économiques permettant de développer des typologies inédites d'enquête³. Des études récentes confirment la nécessité d'explorer les raisons profondes de la production photographique sur les territoires. La très récente publication de Christine Ollier, *Paysage. Cosa Mentale*⁴, permet de comprendre l'actualité d'un débat nécessaire sur la photographie contemporaine. Après vingt ans de recherches sur la définition photographique du paysage, le livre reconstruit la relation institutionnelle entre photographie et paysage dans l'exploration des fonds publics français. De même, le texte dirigé par Roberta Valtorta, *Luogo e Identità nella fotografia italiana contemporanea*⁵ analyse, à travers une écriture plurielle, la complexité de la situation photographique italienne.

L'aspect principal qui ressort des deux textes est une nécessité de mise à jour du rôle de la photographie dans la pratique de la construction paysagère. La commande, instrument institutionnel privilégié pour conduire cette démarche, est mise en discussion pour son incapacité de s'adapter à la situation actuelle. À la lumière d'une situation contemporaine qui change radicalement le contexte de réalisation est-il encore possible de considérer la commande comme une occasion de recherche?

Sur la base de cette question, le chapitre suivant propose une étude de la commande photographique sur deux niveaux. D'abord à travers la définition de la commande photographique en tant que projet de recherche, en faisant référence explicitement à des cas concrets, tels que l'Observatoire Venezia-Marghera. Ensuite il s'agit de comprendre les raisons de l'engagement de la photographie dans la dynamique de la commande.

3 « Alle soglie del nuovo secolo la problematicità di una fotografia abituata a interrogarsi sui propri limiti e sul ruolo assunto nel contesto della pubblica committenza viene ritenuta troppo autoreferenziale e poco utile a rappresentare le grandi trasformazioni in atto. Le mutate condizioni politiche ed economiche all'inizio degli anni Duemila, determinate da una politica neoliberalista in tutta Europa e dal crescente fenomeno della globalizzazione, creano un contesto nel quale si sviluppano nuove tipologie d'indagine ». Guerrieri, William (2013), Attualità del documento in Valtorta, Roberta (dir.). 2013. *Luogo e identità nella fotografia italiana contemporanea*, Torino, Einaudi. p.216

4 Voir Ollier, Christine. 2013. *Paysage e Cosa Mentale: le renouvellement de la notion de paysage à travers la photographie contemporaine*. Paris. Loco.

5 Voir Valtorta, Roberta (dir.). 2013. *Op.Cit.*

L'objectif est de pouvoir construire, sur la base des exigences contemporaines, de nouvelles perspectives pour la commande photographique.

1.1. La commande photographique : un projet de recherche

La commande impose à l'action photographique de focaliser l'attention sur les lieux. Il s'agit d'une « insistance du regard »⁶ photographique qui prend la forme d'une intervention visuelle sur les territoires.

L'approche qui caractérise cette « insistance du regard » sur le territoire pendant ces dernières trente années peut être lue d'une façon critique⁷. Les méthodologies d'approche des « milles petites DATAR »⁸, qui se développèrent après l'expérience mythique et mythifiée des années 80, ont parfois produit une homogénéisation des résultats.

Les photographes ont adopté un comportement imitatif, dans une démarche uniforme de représentation documentaire de l'espace et les choix stratégiques des commanditaires n'ont pas suivi les véritables enjeux d'une mutation. La crise du paysage et de ses instruments techniques de lecture et d'action, s'accompagne d'un bouleversement des possibilités offertes par la commande, qui paraît être devenue, dans certaines dérives, une opération de marketing visuelle pour les territoires. Les institutions utilisent le pouvoir des images dans le but de renouveler la vision du territoire au niveau illustratif,

6 Il s'agit du titre de l'exposition tenue à Venise en 1989 lors du 150ème anniversaire de l'invention de la photographie. Les deux commissaires Paolo Costantini et Italo Zannier, déclinent l'insistance du regard de la photographie italienne comme une pratique de contemplation visuelle du monde. *L'insistenza dello sguardo: fotografie italiane 1839-1989 [mostra, Venezia, Palazzo Fortuny, 25 mars-2 juillet 1989]*. 1989. Firenze: Alinari.

7 L'étude de la commande photographique, ne revient pas sur l'expérimentation pratique de la Mission Photographique de la DATAR, qui a été l'objet de plusieurs études et d'une mise en perspective régulière. La lecture de son héritage dans les démarches qui suivent la Mission permettra de réfléchir sur les questions qui émergent d'une actualisation de la commande.

8 Roberta Valtorta écrit explicitement « *Tante piccole DATAR* » (così si usava dire) » dans Valtorta, Roberta (dir.). 2013. *Op.cit.*

sans engager un véritable questionnement visuel des enjeux territoriaux qui apparaissent dans les photographies.

1.1.1. La commande photographique sur le territoire

La commande se configure comme un objet d'étude complexe, nécessitant une explicitation de sa nature. L'étude de la commande photographique est caractérisée par la création d'une relation entre différents savoirs. Elle dégage une relation entre les disciplines techniques du territoire, telles que la géographie et l'architecture, et la photographie. L'ambiguïté de la photographie empêche de définir exactement son rôle dans la construction de cette relation. Le point de vue choisi vise à comprendre comment la photographie intervient dans la production des savoirs et quel est son engagement dans l'orientation du processus évolutif du territoire.

La commande photographique sur les territoires se caractérise par différentes méthodes d'actions et différents objectifs : l'atlas, les archives, les missions, les observatoires révèlent déjà dans leurs noms la volonté d'établir une relation particulière au territoire. En effet, lorsque l'on appelle atlas plutôt qu'archive une commande photographique, chaque dénomination identifie des protocoles d'action précise sur le territoire. Les différentes typologies de commande complexifient le cadre d'étude. Un débat pluridisciplinaire a été construit autour de l'ambiguïté de la commande⁹. Les essais produits prennent la forme de travaux en cours, d'une réflexion *in itinere* sans aboutir,

9 Les textes fondamentaux, parmi les œuvres produites sur la commande photographique, sont : *Paysages sur commande: [colloque, Rennes, 16-17 mars 1990]*. Rennes: le Triangle. Ballesta, Jordi, *Le projet photographique comme expérience et document géographiques*, thèse en 3 tomes, Géographie, Paris, EHESS, 2011, Bertho, Raphaële. 2013. *La Mission photographique de la DATAR. Un laboratoire du paysage contemporain*. Paris, La documentation française William, Guidi, Guido, Nappi, Maria Rosaria. 2000. *Luoghi come paesaggi. Fotografia e committenza pubblica in Europa negli anni '90*, Rubiera, Linea di Confine per la fotografia contemporanea, Valtrorta, Roberta, (dir.). 2009. *Fotografia e committenza pubblica*, Esperienze storiche e contemporanee, Milano, Lupetti,

sauf dans de rares occasions¹⁰, à une évaluation critique des contributions de la photographie à la transformation matérielle et immatérielle du paysage.

La commande a connu un fort succès grâce à la définition des contraintes d'utilisation de la photographie qui permettent de la soumettre à une exigence spécifique. Sa diffusion incontrôlée a produit une prolifération de processus d'esthétisation générique des lieux¹¹, fondées sur un modèle d'application standardisé. Certaines expériences contemporaines sont soumises à la volonté politique, en déplaçant la recherche photographique à un rôle marginal. Le pouvoir illustratif de la photographie a été utilisé pour produire des images vides de contenu critique. Les images, produites par des photographes reconnus pour leur langage particulier, répondent à une nécessité attractive des lieux. Les commandes sur les territoires, conçues comme un instrument de dialogue interdisciplinaire favorisant l'analyse pratique, ont été transformées en une opération publicitaire des lieux. En général, ces démarches relèvent d'une volonté de promotion touristique plutôt que d'un intérêt à construire une vraie identité visuelle du territoire.

L'auto-commande paraît une véritable réponse pratique vis à vis d'une crise des actions institutionnelles. Il s'agit d'une action photographique qui bouleverse les logiques relationnelles entre commanditaire et photographe. Le photographe simplifie la demande, en construisant par lui-même l'exigence d'un questionnement complexe sur le territoire. *Calamita/à*¹² constitue seulement un exemple de cette nouvelle formule de commande. Le projet naît de l'exigence de deux photographes/architectes¹³ d'interroger les transformations contemporaines des territoires du *Vajont*, suite au désastre de la chute du barrage en 1963. La photographie n'agit pas dans la transformation immédiate du territoire, mais en tant que pratique patiente, observe d'une façon lente le processus

10 Giersteberg, Frits. 2000, *Le committenze fotografiche in Europa negli anni '90: uno sguardo al passato*, dans Guerrieri, William, Guidi, Guido, Nappi, Maria Rosaria. 2000. *Op. Cit.*

11 Voir aussi des études plus approfondis sur la question W. Guerrieri, *Spettacularizzazione e distanza critica* dans Valtorta, Roberta (dir.). 2013. *Op.Cit.*

12 Consulter le site internet : www.calamitaproject.com

13 Les deux auteurs du projet sont Gianpaolo Arena et Marina Caneve.



(Fig.1) *Motherboard* ©Marina Caneve, 2013

Le paysage sujet photographique: l'occasion de la commande



(Fig.2) *Motherboard* ©Marina Caneve, 2013

évolutif, pour comprendre l'impact sur le territoire de cet événement exceptionnel. Le projet *Calamita/* à crée une synergie entre différentes disciplines dans l'élaboration d'une enquête spécifique sur les cicatrices qui marquent encore le territoire. La réalisation est totalement autonome par rapport aux institutions publiques, et trouve sa force dans les collaborations des nombreux acteurs qui ont participé à la mise en place du projet.

La situation complexe de la commande souligne la nécessité de mener une réflexion capable d'actualiser l'impact de son action sur les territoires. La crise de la commande institutionnelle interroge sa valeur d'action concrète sur les lieux. Partir de sa notion archétypique permet de pouvoir la réinterpréter en considérant les mutations du contexte culturel et l'évolution des exigences. La « (...) commande est une demande avec toute l'ambiguïté qui l'accompagne ; certes une demande particulière, car il y gît du commandement (...). Une commande, c'est ouvertement une demande et un commandement »¹⁴.

L'acte de demander implique la participation de deux acteurs distincts dans la création de la commande : un commanditaire, qui manifeste l'exigence de faire une demande et le photographe qui trouve l'occasion de produire une interprétation du paysage. Le photographe assume assez souvent le statut d'artiste car on lui demande d'« (...) inventer de nouvelles visibilitées, rendre visible ce qui est là sans que l'on sache le voir »¹⁵ au lieu de désigner, de constater, de saisir, de décrire ou d'enregistrer. La définition de la commande reste ambiguë, l'équivoque se situe dans l'explicitation de la demande en elle-même : « Le commanditaire attend de l'artiste qu'il produise un document utile, dont il pourra faire usage, mais l'artiste ne peut se rendre utile au commanditaire qu'en produisant un document littéralement hors d'usage! »¹⁶. Selon cette analyse les résultats de la commande restent toujours insatisfaisants. Une contradiction évidente est à la base de la formulation de la demande. La photographie

14 Soulage, François. 1990. *Le commandement*, dans *Paysages sur commande Op.Cit.* p. 21

15 Rouillé, André. 2005. *Op.Cit.* p.210

16 Buttard, Alain. 1990. *La commande photographique: du malentendu au paradoxe*, dans *Paysages sur commande. Op.Cit.* p. 56

est vouée à être exclusivement un instrument qui permet la production d'informations utiles. Pourtant « l'artiste/photographe » est appelé à créer sa propre vision singulière : « En général un commanditaire estime qu'en une circonstance donnée l'artiste (ni le publicitaire, ni le technicien), est mieux à même que lui de répondre à son propre besoin. Il admet qu'une démarche créatrice peut être une démarche de connaissance, que l'œuvre est une source où il peut éventuellement apprendre, où il pourra puiser »¹⁷. Les attentes sont calibrées sur une vision hiérarchique de la photographie. L'image est considérée comme un objet à utiliser dans une vision pragmatique.

La pratique de *Linea di Confine per la Fotografia Contemporanea* a toujours eu comme souci d'interroger la valeur « documentaire »¹⁸ de l'image, dans le but de contourner la réduction de la photographie à un simple outil illustratif. William Guerrieri¹⁹, directeur de l'institution, affirme que « (...) dans la mesure où l'auteur joue un rôle important dans nos projets, nous parlons fréquemment de projets de recherche plutôt que de commandes »²⁰. Le déplacement de la conception de photographe/artiste à la celle de photographe/auteur bouleverse la conception de la demande. La notion d'auteur et la conscience de la photographie comme production du paysage permet de dépasser le problème de l'incohérence de la demande. Le photographe/auteur produit une réponse sur le paysage afin de donner lieu au projet de recherche.

L'activité menée depuis 1989 par *Linea di Confine* s'inscrit dans le territoire italien comme un projet de recherche de longue durée, capable de s'adapter aussi aux changements continus du territoire. Un travail qui pourra être comparé à l'activité du *Centre Régional de la Photographie du Nord/Pas-de-Calais*. Les programmes de recherche mis en place

17 *Ibid.* p. 57

18 Pour une explication exhaustive du style documentaire Lugon, Olivier. 2007. *L'esthétique du document*, dans Poivert, Michel et Gunthert, André (dir.). 2007. *L'Art de la photographie, Des origines à nos jours*. Paris. Citadelles & Mazenod

19 William Guerrieri fut interviewé en février 2011

20 Guerrieri, William. 2008. *L'Observation photographique comme conscience du lieu*, dans Actes du colloque européen tenu les 13 et 14 novembre 2008 sur le thème "L'Observatoire photographique au service des politiques du paysage" ressource en ligne http://www.developpement-durable.gouv.fr/IMG/dgaln_actes_colloque_opp_2008vl.pdf

à l'occasion de la *Mission Transmanche*²¹, du côté français, et *TAV. Linea veloce Bologna - Milano*²², du côté italien, partagent un intérêt commun pour des problématiques paysagères de nature globale. La thématique prise en considération dans les deux projets est la transformation du territoire à partir de la construction d'une œuvre infrastructurelle de grande échelle : le tunnel sous la Manche et la ligne de chemins de fer à grande vitesse entre Bologne et Milan. L'approche photographique suit le processus de transformation en tant qu'enquête photographique sur les différentes phases de la mutation. Les photographes engagés explorent les conséquences de cette mutation en actes. Les recherches font ressortir un intérêt photographique pour l'étude des transformations qui ne s'arrête pas aux aspects physiques (topographiques) de transformation, mais qui considère le caractère immatériel de la transformation. La photographie se confirme comme étant une véritable expression de recherche, attachée à mettre constamment à jour une compréhension de la situation actuelle.

1.1.2. Le caractère de recherche sur les lieux

L'élaboration d'une recherche sur les lieux est possible seulement à partir d'une intervention concrète sur le territoire. Le photographe « doit être là »²³.

Parmi les différentes expériences de commande, l'observatoire *Venezia-Marghera* constitue une référence révélatrice d'une approche photographique qui se décline sur les spécificités du territoire. Le mot observatoire rappelle le caractère scientifique propre à l'observation de l'espace. A la différence de l'*Observatoire Photographique du*

21 La Mission photographique Transmanche, dirigé d'abord par Pierre Devin et ensuite par Pia Viewing, a accompagné en images les transformations causées par la construction du tunnel sous la Manche. Pendant 20 ans presque 28 photographes ont participé à *élaborer une interprétation sensible du chantier du siècle*.

22 Le projet *TAV. Linea veloce Bologna - Milano* a été conduit sous la direction artistique de *Linea di Confine* à partir du 1^{er} Mars 2003 au 30 Juillet 2009.

23 Voir Arnheim, Rudolf. 1974. *On nature of photography*, dans Critical Inquiry, Vol.1, No.1, The Chicago University Press, pp.149-161

Paysage, orientée vers la construction d'une mémoire visuelle technique sur l'ensemble de la France, l'observation photographique de *Marghera* a développé une démarche laissant la liberté au photographe/auteur de produire une interprétation sensible du territoire. Concrètement il s'agit de photographier la zone industrielle de Venise en deux phases : la première est conçue par Paolo Costantini en 1996. La sélection de quinze photographes italiens rassemble, dans un groupe hétérogène, deux générations différentes. L'objectif est de favoriser la construction d'une approche contemporaine du paysage. Suite à la mort prématurée de Costantini, la seconde phase a vu émerger la participation de photographes étrangers pour travailler à « l'identification d'un paysage »²⁴.

L'intérêt général du projet était de mettre en lumière le destin de *Marghera*²⁵, partie industrielle de Venise. Le constat d'une crise du secteur industriel au milieu des années 90 annonce une exigence de reconversion et une profonde transformation de l'immense zone industrielle. Le projet photographique participe à ce moment d'interrogation, plus vaste, sur le destin des territoires post-industriels. Le CCA (*Centre Canadienne d'Architecture*), institution canadienne dédiée à la recherche architecturale, partage cet intérêt pour la thématique. Elle participe initialement à la construction de l'Observatoire en proposant pendant l'exposition tenue à Montréal en 1997 une série de focus sur cette thématique. La présentation de l'exposition et le catalogue favorisent la création d'un dialogue international sur le paysage : un paysage dialectique²⁶ qui était au cœur des actions culturelles de Paolo Costantini, permettant aux photographes italiens de trouver un point de contact avec d'autres points de vue. Le projet photographique

24 L'identification du paysage est le titre de la deuxième publication faite par l'Observatoire Mescola, Sandro. 2000. *Identificazione di un paesaggio: Venezia-Marghera, fotografia e trasformazioni nella città contemporanea [mostra, Marghera, VEGA Parco scientifico tecnologico, padiglione Antares, 9 settembre-29 ottobre 2000]*. Cinisello Balsamo. Silvana ed.

25 «Marghera est la très grande banlieue industrielle de Venise: avec trois fois la superficie de la Cité des Doges, elles se ... sur la terre ferme à moins d'un kilometre de la ville historique, de l'autre côté de l'eau ». Dans *La presse*, Montréal, Samedi 20 Mars 1999

26 Adams, Robert, Paolo Costantini, Silvio Fuso, Sandro Mescola, 1987. *Nuovo paesaggio americano: dialectical landscapes*. Milano. Electa.

de *Venezia - Marghera* répond à une problématique réelle qui touche la transformation des lieux dans une situation critique, plus sensibles à l'abandon. L'observatoire identifie une problématique complexe au niveau global en répondant à un contexte local. Les ports industriels constituent un élément spatial et urbain particulier, nécessitant une compréhension profonde.

L'action de l'observatoire prend place dans un moment fécond pour la commande photographique, les années 1990. Les instruments de la commande étaient considérés comme le système d'accompagnement des grands processus de transformation du territoire. L'observatoire *Venezia - Marghera* reste aujourd'hui en tant qu'archive le témoignage d'une époque propice pour l'expérimentation culturelle.

La caractéristique du projet de recherche de *Venezia - Marghera* est de produire une connaissance critique des territoires par la mise en place d'un protocole qui « (...) met la photographie (déjà en elle-même placée sous le signe de l'empirisme) dans l'incertitude de la recherche »²⁷. La direction artistique qui se concerte avec chaque photographe réfléchit à la production d'itinéraires pour tracer l'expérience de la zone industrielle. Un choix qui « (...) distingue le déplacement effectué de la promenade ou de l'errance, pour le rapprocher d'un parcours d'exploration, d'une progression réglée et jalonnée de prélèvements »²⁸.

L'observatoire pose le regard sur des éléments jamais photographiés. *Marghera* a toujours été exclue de la représentation de la lagune de Venise. Elle était considérée comme « le parent pauvre de Venise », témoignant d'une réalité industrielle contrastant avec l'image pittoresque de la ville. Pour la première fois dans l'histoire, les photographes ont exploré les espaces industriels de Marghera, afin de rendre visible ce qui était

27 Méaux, Danièle. 2013. *Géo/photo/graphes* dans *Protocole & photographie contemporaine*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne p.135

28 *Ibid.* p. 137

encore invisible aux yeux du citoyen²⁹. Au premier regard il s'agit exclusivement d'un parcours d'exploration. La photographie manifeste, depuis sa naissance, une propension naturelle à traverser des lieux inconnus et montrer la beauté mystérieuse de la découverte.

Deshésitations théoriques ressortent d'un double niveau de connaissance photographique : une connaissance « topographique » et une connaissance interprétative.

Les images photographiques qui paraissent être seulement un document, une information technique, révèlent une interprétation sensible du photographe. Les choix du sujet, de la position, de la lumière, bref de l'utilisation conceptuelle de l'instrument permet de rendre le photographe auteur et producteur d'une vision paysagère. L'aptitude de l'auteur est de mettre en question les enjeux du lieu : un questionnement qui peut être décliné selon différentes exigences. La production des informations s'associe à la production des questionnements. La photographie, à travers ses propres codes, pose des questions sur sa relation avec l'espace extérieur. L'interprétation sensible du problème, cœur de la commande, permet l'élaboration d'une réponse réflexive, qui va au-delà du simple geste instinctif. Questionner le territoire, dans une démarche photographique interprétative, amène à construire une dimension de recherche basée sur un questionnement sur l'espace initié par les photographes.

29 « Per la prima volta nella storia si è avuta la possibilità di accedere all'interno di questi immensi e affascinanti spazi, carichi di tensioni e memorie storiche, quanto di sorprendenti e inedite visuali per rappresentare e rendere finalmente visibile anche all'esterno una larga porzione della città, ancora del tutto invisibile agli occhi del cittadino ». Costantini, Paolo. 1997. *Le immagini dovunque abitano*, dans Costantini, Paolo, Gianfranco Mossetto, and Ente Zona industriale di Porto Marghera. 1997. *Venezia-Marghera: Fotografia E Trasformazioni Nella Città Contemporanea*. Milano. Charta

1.2. Raisons d'un appel à la photographie

« Lorsqu'il s'agit de commande, on s'interroge généralement sur celui qui la reçoit plus que sur celui qui la donne – sur les scrupules esthétiques ou moraux de l'artiste plus que sur la demande qui se formule ainsi. A quelles questions, à quels besoins, ces photographies répondent-elles ? »³⁰.

Cette partie propose de mettre en évidence les raisons contemporaines qui justifient un appel à la photographie dans la pratique de la recherche sur le paysage. On a recours à la photographie pour comprendre le moment crucial de la relation visuelle aux lieux. D'abord il y a une raison implicite de considérer la photographie actuelle dans le cadre des projets de recherche qui étudient le paysage. La nature photographique permet une mise à jour continue de ses contenus en relation avec les transformations du paysage. « La photographie est depuis son invention l'objet de transformations constantes. L'évolution des techniques, sinon celle de la société même, a eu pour effet de donner à la photographie des orientations diversifiées et prolifiques à travers le temps »³¹. Elle s'adapte constamment à l'évolution du paysage, grâce à la sensibilité exprimée par les photographes / auteurs.

Ensuite il y a une raison explicite qui voit la participation de la photographie à l'étude des enjeux du paysage. La complexité des transformations territoriales impose l'intervention de la photographie comme instrument technique.

30 Durand, Régis. 2006 [1990]. *Op. Cit.* p. 68

31 Pontbriand, Chantal, 2011. Introductions – Mutations en photographie dans Pontbriand, Chantal (dir.). 2011. Mutations: perspectives sur la photographie. Göttingen - Puteaux - Paris, Steidl, Reed expositions France-Paris photo p. 9

1.2.1. La nature de la photographie

L'acte photographique surpasse la simple reproduction des choses pour fournir une interprétation sensible. Le paysage constitue « (...) l'événement visuel dont l'image est la trace, c'est ce qui se passe en tant que système de relations visuelles, c'est la confrontation espace-temps occasionnée par l'acte photographique »³². Photographier se configure comme une pratique intellectuelle capable d'interroger les processus de transformation du territoire, conduite grâce à l'analyse d'une temporalité présente. La recherche visuelle s'affirme toujours contemporaine comme une enquête théorique et pratique explorant « l'insaisissable frontière entre le « pas encore » et le « ne plus » »³³ du présent. L'inquiétude des photographes, leur angoisse intellectuelle lorsqu'ils agissent, offre la possibilité de comprendre les dynamiques de transformation du territoire, grâce à leur sensibilité visuelle. La photographie est capable de renouveler le caractère d'enquête paysagère à travers une mise à jour continue de sa relation au réel. Elle met en évidence les problèmes liés aux transformations spatiales en interprétant la réalité. Pour son attitude à l'action sur le temps présent, la photographie est un instrument qui permet d'« éduquer le regard » à comprendre la complexité de l'espace, à lire le paysage comme une écriture. La photographie fournit une clé de lecture de la complexité spatiale en attirant l'attention du spectateur sur un fragment sélectif. La complexité de la relation est visible à travers les différentes approches interprétatives mises en place au long de l'histoire récente de la photographie. Les expériences « topographiques »³⁴ des années '70 constituent idéalement le point de départ de l'analyse

32 Claas, Arnaud. 1986. *Le regard du paysage*, dans *Construire les paysages de la photographie*, Actes du colloque Metz pour la photographie du 6 octobre 1984, Metz, p. 17

33 Agamben, Giorgio. 2008. *Qu'est-ce que le contemporain?*, Dijon. Rivages poche/Petite Bibliothèque

34 La référence est l'exposition *New Topographics. Photographs for a man altered landscape* tenue à Rochester en 1975 signe un nouvel intérêt de la pratique photographique pour le paysage. S'il s'agit surtout de l'expression d'un style photographique neutre, inspiré de l'écriture des narrations littéraires de Jorge Luis Borges. L'héritage culturel de cette expérience génère un nouveau intérêt photographique pour la représentation du territoire. Les recherches esthétiques des photographes participants à l'exposition créent un nouveau code de lecture critique des enjeux du paysage.

critique du paysage, en abandonnant la représentation picturale d'un espace idyllique. Actuellement les photographes construisent une relation directe avec l'héritage culturel qui caractérise les dernières quarante années d'exploration critique du paysage. La possibilité d'inclure les problèmes quotidiens de l'espace dans une recherche esthétique a fait de la photographie un instrument indispensable pour réfléchir sur la qualité des espaces que nous vivons : une attention visuelle aux espaces ordinaires et aux problèmes territoriaux menée avec le souci de comprendre le moment du prise de vue. *Urbanautica* mène depuis 4 ans un projet d'éducation du regard en mélangeant activités de relations institutionnelles et projets d'auto commande. Elle est originairement une plateforme en ligne fondée par Steve Bisson en 2008, constituant un instrument à travers lequel comprendre l'absurdité dans les transformations contemporaines. La nécessité de Bisson d'observer la dimension critique ou complexe de la structure territoriale confirme l'actualité des exigences dans l'engagement des pratiques photographiques. La photographie amène une innovation permanente et une mutation de ses codes en relation avec l'évolution technique et théorique du medium. *Urbanautica* montre comment la nature de la photographie est capable de renouveler les pratiques représentatives de description sélective des lieux. La plateforme virtuelle effectue un classement critique et sélectif des actions photographiques qui interrogent le territoire d'une façon inédite. Le travail du fondateur Steve Bisson crée une nouvelle carte du panorama photographique contemporain permettant de comprendre sa capacité à être toujours actuelle. À fur et à mesure la plateforme s'est enrichie de nouveaux éléments éditoriaux qui réfléchissent d'un côté sur les thématiques des expositions photographiques contemporaines (Photo exhibitions) et de l'autre côté sur la dimension pédagogique de l'enseignement de la photographie. Les explorations théoriques de Steve Bisson, qui ont commencé avec un travail circonscrit au net, ont pris une dimension concrète dans des expériences pédagogiques, telles que le travail sur la ville de Sao Paolo au Brésil, un laboratoire expérimental sur la photographie qui vaut comme pratique collaborative d'enquête urbaine, et des collaborations avec la *Fondazione Benetton* pour la production de nouveaux projets de commande. Dans le cadre



(Fig.3) *Gli alberi e la vegetazione* ©Milo Montelli, 2012



(Fig. 4) *Gli alberi e la vegetazione* ©Milo Montelli, 2012

de l'expérience de recherche sur les alentours de la *Fondazione Benetton*, Steve Bisson a expérimenté une méthodologie d'enquête photographique, appelée *Zero Branco*, fondée sur le dialogue avec les photographes. Les entretiens avec les photographes suivent trois moments : avant (*ex ante*), en cours (*in itinere*) et après (*ex post*). Le pamphlet produit rassemble un questionnement choral des photographes contemporains dans leur approche du paysage. Parmi eux, Milo Montelli explore la nature de la photographie en photographiant la nature, ou plutôt les éléments naturels tels que les arbres. L'étude visuelle de Montelli actualise la recherche sur l'espace contemporain, en explorant la relation entre l'homme et les lieux. La contemporanéité de Montelli ne se situe pas dans une expérimentation des nouveaux langages techniques, l'utilisation du noir et blanc en tant que code d'une représentation photographique originaire permet de réfléchir sur le sens profond de l'acte photographique. Cet exemple fait comprendre l'intérêt personnel constant que les photographes portent sur les lieux.

1.2.2. Les enjeux de transformation du paysage contemporain

Les exigences d'engagement qui caractérisent les expériences de commande institutionnelle sur le paysage (après la DATAR) sont liées au constat d'une crise du paysage. Une crise qui s'affirme au début des années 1980 à travers un double intérêt porté, du point de vue théorique et pratique, à la complexité des dynamiques évolutives du paysage. Deux aspects caractérisent cette crise, toujours actuelle : d'une part, un aspect matériel (économique et social), et d'autre part, un aspect immatériel (identitaire). Les photographes participent constamment à la création « (...) des nouvelles représentations du territoire pour saisir un moment singulier de son évolution »³⁵. La photographie intervient en tant que support représentatif pour « retrouver les voies d'une expérience plus concrète du paysage »³⁶.

35 Hers, François, Latarjet Bernard (1989), *Op.Cit.* p. 13

36 *Ibid.* p. 13

Les conditions actuelles du paysage sont marquées par le renouvellement de la nécessité de comprendre visuellement les enjeux des transformations. La commande institutionnelle *Rischio—Paesaggio Atlante Italiano_007* s'inscrit dans cette démarche d'appel à la photographie pour participer à l'étude d'une problématique sur le territoire. La demande explicite l'engagement de la photographie pour intervenir, du point de vue représentatif, sur les enjeux du paysage contemporain italien. L'objet de la recherche est le changement du paysage de la péninsule, au vu du concept de risque qui se caractérise par de rapides transformations et un usage incontrôlé. Cela est lié à un moment de l'histoire italienne appelé « *boom della cementificazione* » (la « bétonisation du territoire »). Il s'agit d'une action constructive répondant exclusivement à la logique de consommation du territoire. Le territoire italien est soumis à une logique de consommation perverse qui, depuis presque 50 ans, détruit ou réinvente le tissu « historique ». L'état des lieux décrit par Salvatore Settis montre comment le patrimoine italien, conçu au sens large comme patrimoine artistique et culturel, subit les spéculations des investisseurs privés³⁷. Le travail de David Farrell, dans le cadre de cette commande, souligne sa sensibilité aux traces du sol, surface qui est marquée par les différentes actions du territoire.

La DARC (*Direzione generale per l'architettura e l'arte contemporanea du Ministero per i Beni e le Attività Culturali*) fait appel à quinze photographes confirmés afin qu'ils puissent fournir leur interprétation du paysage en mutation. On les a incités à montrer la nature du paysage contemporain. On peut critiquer le déroulement de cette commande et y voir une volonté de dénoncer l'état actuel du paysage, au lieu d'élaborer de nouvelles relations avec les lieux. Le choix de faire appel à des photographes de notoriété internationale déplace l'intérêt de la commande vers la production d'un résultat « à montrer » plutôt que d'en faire le fruit d'une véritable recherche. Pourtant la qualité des interprétations des photographes offre une occasion de questionner les risques du paysage italien.

37 Voir Settis, Salvatore. 2010. *Paesaggio Costituzione cemento*. Torino. Giulio Einaudi Editore



(Fig.5) *Cagliari* ©Massimo Vitali, 1994

Au niveau général, en parcourant les pages du catalogue³⁸, on comprend que le véritable risque du sol italien est lié au tourisme et touche particulièrement les lieux « touristiques ». Les images de Walter Niedermayr annulent l'imaginaire d'une montagne idyllique et sauvage. Mais la majorité des photographes (John Davies, Alex MacLean, etc.) s'intéressent à la véritable consommation de la côte italienne. Un risque qui amène le territoire à connaître une perte d'identité visuelle des lieux : « *Landscape is a marketable commodity to be presented and re-presented in « packaged tours », an object to be purchased, consumed, and even brought home in the form of souvenirs such as postcards and photoalbum* »³⁹.

Le constat fait par les photographes est que le tourisme dénature l'identité du paysage contemporain : c'est un problème identitaire qui lie indissolublement la nature de l'image photographique au contenu immatériel du paysage. La recherche visuelle de Massimo Vitali présentée dans le catalogue *Atlante Italiano_007* fait partie d'une étude plus vaste qui, depuis vingt ans, concentre son attention sur l'occupation des plages. « Les images de Vitali montrent que le paysage en tant que genre possède toujours un potentiel de transformation »⁴⁰, qu'il y a une mutation événementielle du paysage humain. Il a commencé son projet photographique en 1994 lors d'un bouleversement politique en Italie : « En effet, l'idée de faire des photographies de plages m'est venue après la victoire de Berlusconi aux élections en 1994, une victoire qui m'avait choqué. Je n'arrivais pas à comprendre, ni savoir que penser de mes concitoyens de leur façon de vivre et de penser ⁴¹ ». Il s'attache à comprendre les répercussions d'un nouveau modèle social sur l'espace collectif. Avec l'exemple des côtes, il cherche à développer un discours sur les espaces de loisirs, dans une optique d'observation passive. À travers la sensibilité visuelle, Vitali observe un processus évolutif en questionnant notre

38 Fabiani, Francesca. (dir) 2007. *Atlante italiano 007: rischio paesaggio : ritratto dell'Italia che cambia*. Milano. Electa.

39 Mitchell, W.J. Thomas (1994), *Imperial landscape*, dans *Landscape and Power*. Chicago, University of Chicago Press, p. 68

40 Bird, Jon. 1998. *Les plages de Massimo Vitali*, dans *Catalogue XXIX Rencontres Internationales de la Photographie*, Arles, Actes Sud p. 159

41 Entretien avec Massimo Vitali dans Vitali, Massimo. 2000. *Les plages du Var*. Toulon, Hotels des Arts p. 104



(Fig.6) *Landscape for the People* ©Marc Lyon, 2011

façon d'occuper l'espace. Son approche met en évidence les risques du tourisme vis à vis d'un modèle de développement de la société contemporaine dans l'espace des loisirs. La reconversion touristique, conçue comme consommation du sol, produit des enjeux au niveau matériel et au niveau immatériel, à travers une stéréotypisation des traits identitaires des lieux. L'intérêt de cette étude est de comprendre comment la photographie participe à cette transformation touristique.

La transformation touristique : un problème global

La pratique photographique s'intéresse à l'analyse de la « révolution touristique »⁴² du paysage contemporain.

En premier lieu, l'attitude informative de la photographie permet d'élaborer une dénonciation environnementale. Le tourisme de masse tel que nous le connaissons aujourd'hui consomme le territoire dans une optique lucrative. Le travail de Simona Rota, sur les Îles Canaries ou la série de Joël Tettamanti sur les plages égyptiennes sont deux exemples récents d'une photographie qui s'intéresse à l'analyse des effets globaux de la consommation touristique des lieux.

La transformation touristique amène aussi avec elle un aspect dangereux au point de vue de l'identification de l'espace. L'industrie du tourisme produit des images des lieux, qui deviennent objet d'un processus de fiction. Le paysage est conçu comme un sujet commercial, quelque chose à consommer. Toutes les images des lieux de vacances renvoient à des produits prêts à l'usage. La fiction représentative se retrouve dans une stéréotypisation des lieux, alors sur le point de perdre leurs identités.

Cette fiction de l'image a été explorée par Luigi Ghirri dans son projet photographique *Paesaggi di Cartone* (Paysages de carton)⁴³. Le titre montre comment la représentation du paysage est en réalité une reproduction du réel. La recherche subtile et ironique du photographe italien interroge la culture de l'image en soulignant son ambiguïté

42 Ligios, Salvatore (dir.). 2006. *Menotrentuno. Tourism revolution. Giovane fotografia europea in Sardegna*, Villanova Monteleone, Soter Editrice

43 Ghirri, Luigi et Mussini, Massimo. 1974. *Luigi Ghirri : Paesaggi di cartone*. Modena, Il diaframma

communicative. La fiction des lieux touristiques et leur pouvoir d'évocation sensorielle sont également au centre de l'analyse visuelle de Marc Lyon⁴⁴. Sa recherche montre une prolifération des décorations photographiques dans le but de stimuler l'imaginaire collectif. Les représentations affichées dans les bureaux du travail quotidien perdent le contact avec la réalité pour devenir seulement un symbole, un objet susceptible d'alimenter un imaginaire collectif.

Ce geste produit une fiction représentative capable de créer une homogénéisation des lieux selon des critères esthétiques fondés *a priori* sur le modèle hypothétique d'une réalité à consommer, selon le mythe des vacances. La production d'une « fiction touristique » génère une nouvelle identification du territoire. Le photographe canadien David Pollock réfléchit sur la production des symboles d'une nature à consommer selon les logiques du tourisme⁴⁵ : une analyse visuelle qui amène à comprendre le bouleversement et la perte de sens dans les aspects réels du paysage.

Le cas local de la Sardaigne : les risques du Sulcis

Le patrimoine post-industriel du *Sulcis* a été considéré à plusieurs reprises par les institutions locales comme un paysage culturel à préserver⁴⁶.

Cependant la situation actuelle du *Sulcis* est marquée par la promotion d'un modèle de reconversion faisant du territoire une ressource touristique. Selon les logiques proposées par Jean-Marc Besse il s'agit d'une approche de la reconversion du territoire au niveau projectuel. Besse relève cinq orientations discursives majeures en relation à l'actualisation du paysage:

44 Lyon, Marc *Landscape for the peoples* sur le site internet :

<http://www.marklyonphotography.com/Landscapes-for-the-People>

45 « I live in a tourist environment and link photography and tourism (the 'tourism industry' and photography are profoundly connected) that alludes to our world of images and consequent framing of reality. Susan Sontag said this over 30 years ago: "Photography makes everyone a tourist in everyone else's reality and eventually in ones' own ». Pollock, David. 2010. *Sign, Symbol and Nature*, Resource en ligne : <http://www.urbanautica.com/post/942430501/pollock-nature>

46 Les sites miniers du *Sulcis* font partie d'un parc géo-minier de la Sardaigne sous l'égide de l'UNESCO.

« (...)“une orientation “culturaliste” met l’accent sur la dimension des représentations paysagères, une autre orientation également culturaliste valorise, quant à elle, la dimension des pratiques de fabrication et des modalités de l’habitation des paysages, une orientation “réaliste” considère le paysage comme une réalité matérielle objective, une conception “phénoménologique” retient dans le paysage le mode de présence, l’expérience et l’événement, et enfin une conception projectuelle envisage le paysage comme un site à aménager, transformer, conserver »⁴⁷.

La machine du tourisme apparaît comme le dernier espoir de toute la région, « prisonnière de sa pauvreté ». La logique de transformation touristique interprète la côte du *Sulcis* comme une matière à manipuler en vue d’obtenir un profit. Ce modèle de développement utilise la même logique spéculative que l’exploitation industrielle en concevant l’espace seulement comme une ressource monétaire. Le paysage est fabriqué dans une perspective de rentabilité économique. Le risque est alors d’activer un système intéressé exclusivement à la consommation touristique.

La Sardaigne vit depuis quelques décennies une situation conflictuelle liée au tourisme : une dégradation de son image, un bouleversement radical lié au développement d’une image de paradis balnéaire⁴⁸. La transformation réduit la Sardaigne à n’être qu’un produit de consommation pour les vacances. Le modèle d’évolution touristique s’ancre dans l’image du territoire depuis quelques décennies en développant un nouveau mode de reproduction visuelle. Il s’agit d’une mutation de l’image qui passe par un changement matériel, promu comme la nouvelle renaissance de l’Ile. Une renaissance qui commence au début des années 1960 quand Kharim Aga Khan créa la *Costa Smeralda*. Celle-ci est une création *ex-nihilo* du prince ismaélite identifiant une zone assez vaste avec des

47 Besse, Jean- Marc *Les cinq portes du paysage: essai d’une cartographie des problématiques paysagères contemporaines*, conférence donnée à Huesca au colloque *Paysage et pensée* en juin 2006.

48 Miraglia, Marina, Faeta, Luigi, Di Felice, Luisa *La fotografia in Sardegna. Lo sguardo esterno 1854 – 1939*. Nuoro. Ilisso p. 27



(Fig. 7) *Porto Cervo, una via interna* ©Mario De Biasi, 1962 - 1966

incertitudes géographiques⁴⁹.

La conquête touristique de la côte sarde se justifie par un argument économique : la lutte contre la précarité de la Sardaigne. Aussi elle reste un exemple de destruction d'un système social et de gestion du territoire rural⁵⁰.

Le photo-reporter Mario De Biasi est l'un des premiers à donner une représentation interprétative de la *Costa Smeralda*. Pendant plusieurs visites-reportages en Sardaigne, il se confronte à la dimension paysagère sarde⁵¹. L'image de la *Costa Smeralda* de De Biasi révèle une autre manière de regarder, une nouvelle manière d'observer la Sardaigne et de la donner à voir : une photographie d'actualité dans une démarche optimiste de documentation sur les progrès que l'Italie vit dans les années 1960. Les premiers moments de la *Costa Smeralda* coïncident avec une période décisive pour l'histoire italienne, qui passe par une expansion économique sans précédent⁵². La figure humaine représentée perd les traits d'une recherche anthropologique sur le mode de vie des sardes. Elle est le premier symbole d'une nouveauté. De Biasi dévoile un enthousiasme multiple pour cette évolution/révolution. Il montre le lien avec la nature sauvage, celle-là même qui est recherchée par les touristes quittant la ville à la recherche d'une beauté insoumise⁵³. Les structures architecturales au cœur de la composition sont représentées dans une recherche harmonieuse de rattachement au contexte naturel. Elles veulent montrer la qualité d'un camouflage architectural, qui sera ensuite dénaturé.

Au fil des années, l'image de la *Costa Smeralda* s'est consolidée. Sa dimension symbolique de lieu touristique revient au cœur des images d'un autre photographe, Alex Webb. Son travail sur la *Costa Smeralda* s'attache au lieu et se présente comme un compte-rendu de

49 Fazio Mario. 1965. *Le Vie d'Italia: La Rinascita Della Sardegna*. Dans *Le vie dell'Italia*, Milano, Touring Club Italiano. Ressource en ligne : <http://www.sardegnaigitallibrary.it/index.php?xsl=626&id=8019>

50 Documentaire Azzella Mario and Monicelli Mino, *La costa dell'oro*. Ressource en ligne: <http://www.sardegnaigitallibrary.it/index.php?xsl=626&id=93275>

51 Bandinu, Bachisio. 2002. *La costa dell'oro* dans *Mario de Biasi*, Nuoro, Ilisso p. 34

52 Furbesco, Guido, *Les Images du Miracle* dans Calvenzi, Giovanna. 2003. *Italia: portrait d'un pays en soixante ans de photographie*. Paris, Marval. p. 60

53 Voir Corbin, Alain. 1990. *Le Territoire du vide: l'Occident et le désir du rivage 1750-1840*. Champs 218. Paris. Flammarion.



(Fig.8) *Baia di Volpe* ©Alex Webb, 1998

voyage. L'absence de présence humaine montre comment la fiction de la *Costa Smeralda* est un événement paysager en lui-même. Webb reproduit dans un nouveau registre l'expérience visuelle de De Biasi. Il ne s'agit pas d'une reproduction exacte du même point de vue. L'intérêt de l'analyse ne porte pas sur les transformations temporelles de la *Costa Smeralda* mais plutôt sur l'évaluation de sa capacité à être à la fois un lieu concret et une présence iconique. Le « *snapshot* » de Webb évoque une ambiance, c'est une image qui exprime manifestement la seule contemplation de la couleur. Elle est la capture d'un instant de suggestion à mi-chemin entre l'image des souvenirs de vacances et la promotion touristique. La violence de la lumière et l'intensité des couleurs de Webb rappellent la carte postale et l'affiche publicitaire.

La sélection de deux images ne constitue qu'une synthèse de la prolifération d'un standard visuel fondé sur la distorsion de la réalité. Le paysage de la *Costa Smeralda* représente certaines classes sociales dans une logique de célébration esthétique. Il s'agit donc de la construction d'un mythe, tel que les lieux touristiques le proposent.

L'image du *Sulcis* risque de s'homogénéiser avec le modèle visuel de la *Costa Smeralda*. La Sardaigne se compose de plusieurs identités locales qui vivent dans un lien profond avec la terre : cet aspect d'enracinement est un objet d'études sociologiques et mis en évidence par les photographes. Une homogénéisation du contexte visuel ne produira pas d'autres effets si ce n'est un effacement de la nature et de l'identité particulière propre à l'Île.

La dénonciation visuelle d'Alessandra Chemollo met en évidence les répercussions d'une image fictive sur le territoire. L'analyse territoriale de la photographie souligne comment la production sérielle des traits architecturaux s'inspire de la mimesis de la *Costa Smeralda* et s'applique dans différents contextes.

Le projet photographique, développé lors d'une commande publique pour l'ISRE (*Istituto Superiore Regionale Etnografico*), témoigne des effets du développement touristique. Le titre de la série « *Ma quale architettura ?* »⁵⁴ souligne un questionnement sur les traits

54 Voir le site: <http://www.fuorivista.org/portfolio/ma-quale-architettura/>



(Fig.9) *Tanvella* ©Alessandra Chemollo, 2008

d'homogénéisation menée par l'industrie du tourisme. La commande photographique sur le Sulcis prétend préserver l'identité paysagère du Sulcis faite d'une stratification des moments historiques qui ont marqué son histoire.

1.3 Perspectives pour la commande

L'expérience photographique sur le territoire est une pratique intellectuelle capable de produire des résultats sur l'évolution des lieux. Pour cette raison la photographie garde un rôle dans l'étude critique du paysage. Son engagement s'affirme nécessaire afin de produire des recherches sur les enjeux du territoire. Pourtant la dérive de la commande contemporaine interprète la photographie comme un outil exclusivement illustratif. Elle doit produire des objets rentables au niveau économique. La photographie perd son pouvoir d'expression libre, susceptible de proposer une approche critique d'étude sur les lieux, pour satisfaire les nécessités publicitaires. La crise structurelle de la commande institutionnelle efface la capacité des photographes à intervenir concrètement sur les transformations du territoire. Ce conditionnement de la photographie manifeste la nécessité d'élaborer de nouvelles perspectives de commande. Il s'agit de mettre en place des pratiques empiriques qui prennent en considération la photographie comme discipline capable de produire des effets concrets, tangibles, sur le territoire. Parmi les expériences d'auto-commande, figurent quelques exemples de tentatives de reconstruction d'une dimension expérimentale au sein de la recherche photographique sur le territoire. Elles révèlent de nouvelles lignes directrices dans l'évolution de la commande, et la nécessité d'une recherche empirique.

2. Le rôle de la photographie

La photographie est sollicitée, grâce à l'engagement de la commande ou librement, à produire des visions critiques de l'espace contemporain à partir de son aptitude expressive. Luigi Ghirri a signalé le pouvoir de la photographie en affirmant un usage communicatif capable d'arrêter l'accélération des processus de lecture des images¹. L'activité intellectuelle et pratique de Ghirri a été capable de bouleverser la stéréotypisation de l'image du territoire italien.

Le chapitre suivant s'attache à définir le rôle actif de la photographie comme pratique de recherche expérimentale sur le paysage. Pour comprendre la fonction de la photographie dans le projet du paysage, il est nécessaire d'interroger l'identité photographique en relation avec la représentation du territoire. La photographie, selon le sens commun, est l'image témoignant d'une action mécanique. Un objet qui détermine « (...) la manière dont le monde face à l'appareil est transformé en photographie »².

L'étude sur « l'œil du photographe » conduit par John Szarkowsky met en évidence la nécessité de questionner la complexité de la photographie sur plusieurs niveaux de lecture. Pour définir, dans un cadre conceptuel et méthodologique, l'identité photographique en relation avec la représentation du territoire, le chapitre mène une double enquête sur l'ambiguïté photographique. D'abord sur les plans des faits, car faire une photographie implique une expérience du territoire ; elle implique aussi la production d'une trace à partir de sa genèse dans l'expérience visuelle et intellectuelle

1 Luigi Ghirri affirmait à ses élèves « *Il grande ruolo che ha oggi la fotografia, da un punto di vista comunicativo, è quello di rallentare la velocizzazione dei processi di lettura dell'immagine* » Ghirri, Luigi. 2010. *Lezioni di fotografia*. Quodlibet. p.55

2 Szarkowski, John, 2007. *L'œil du photographe*. Paris. The Museum of modern art - 5 continents diff. Seuil. p. 7

du territoire puis sur la production sensible du paysage. Enfin, il s'agit de comprendre comment elle intervient dans les transformations du paysage contemporain.

2.1. L'expérience photographique du territoire

La photographie peut être réduite à la somme de deux phases, comme tous les processus industriels : un temps de production, le fait de voir l'action photographique; et un résultat, qui atteste et documente la pratique. Les deux moments participent à la définition de la photographie comme acte: « La photographie de paysage est d'abord un acte de présence au monde (...). Quelle que soit l'importance de l'acte de la prise de vue, une photographie de paysage est aussi une image »³. La photographie, comme pratique paysagère, présente deux niveaux d'études, l'un sur la prise de position dans l'espace et l'autre sur l'empreinte créée par cette action. La prise de conscience d'une séparation, apparemment banale, permet de comprendre dans quelle mesure il est possible d'entreprendre une étude questionnant l'expérience photographique du territoire dans sa globalité.

L'objectif est d'analyser et de comprendre de quelle manière la photographie constitue une expérience, physique et intellectuelle, du territoire. Le projet de David Farrell, *Ne vicino Ne lontano. A Lugo*⁴ aide à mener une réflexion profonde sur le territoire et sur les aspects qui composent la pratique photographique du territoire. Une lecture initiale de la séquence du livre se concentre sur l'alternance des portraits de l'artiste en train de faire des photographies et des images vides de présence humaine. Il s'agit d'une mise en

3 Van Waerbeke, Jacques. 1998. *Le photographe et le paysage*, dans *Les Carnets du Paysage* N.2, 1998, Arles, Actes Sud p. 42

4 Le projet a été réalisé en occasion de la deuxième commande artistique en 2007 du projet *Lugoland*. Sous la direction artistique de Luca Nostri. *Lugoland* est née comme une expérience d'interprétation du territoire du comun de *Lugo (Emilia Romagna – Italia)*, qui a ensuite évoluée dans la création d'un projet rassemblant commandes photographiques, résidences d'artistes et l'édition des livres. Elle représente un cas emblématique du panorama photographique italien.



(Fig.10) *Né vicino, né lontano. A Lugo* ©David Farrell, 2007



(Fig.11) *Né vicino, né lontano. A Lugo* ©David Farrell, 2007

abîme du geste propre du photographe. Farrell déclare le processus de production des images en se montrant en train de prendre des photographies. Cette démarche permet de mettre à nu l'acte photographique : « Il ne nous est plus possible de penser l'image en dehors de l'acte qui la fait être (...) La photo n'est pas seulement une image »⁵, c'est aussi une action réflexive qui passe par le regard. Le choix de différents formats pour les deux typologies d'images souligne une volonté de considérer la reproduction de soi comme un parcours de recherche visuelle et intellectuelle sur le geste photographique, à travers la représentation du moment photographique.

La décomposition du geste effectuée par l'artiste irlandais, permet d'interroger la nature ambiguë de la photographie en introduisant une séparation de l'identité photographique selon deux moments, ou pour citer Gilles Mora, selon deux « contextes » qui permettent de la définir d'une façon globale : « En photographie, cet entourage, ce contexte peu homogène, varie suivant que l'on parle de production de l'image (temps du photographié) ou d'image photographique réalisée (temps du photographique) »⁶. L'argumentation théorique de Mora s'attache à opérer une séparation temporelle entre le contexte de réalisation d'une photographie, renvoyant au réel et plus précisément à l'environnement physique de l'acte de prise de vue, et le contexte de réception de la photographie, le cadre spatial où vit l'image photographique. Nous avons donc deux moments dans la production de l'image photographique : une circonstance temporelle liée à l'action sur le territoire et un temps de fruition de l'image photographique. La photographie affirme une double spatialité, dans l'action et dans la réception. La présence, ou mieux l'omniprésence⁷ dans le réel ne s'accomplit pas seulement au niveau de la création des signes, mais aussi à travers l'expérience concrète de réalisation des images.

5 Dubois, Philippe. 1990. *L'Acte photographique et autres essais*. Collection Nathan-université. Paris. Nathan p. 9

6 Mora, Gilles. 1984. *Les contextualités du photographe*, dans *Les carnets de la photographie* n.14, 1984, Paris, ACCP p. 55

7 Voir Sontag, Susan. 2008. *Sur la photographie*. Paris, C. Bourgois

L'explicitation des deux contextes photographiques permet de définir deux champs d'enquête pour l'expérience photographique : d'un côté, questionner le contexte de production des images, dans une dimension spatiale de mensuration topographique et géographique ; de l'autre, questionner le statut de l'image photographique dans son contexte bidimensionnel. La décomposition de l'expérience représentative du territoire permet ensuite de préciser la capacité de création paysagère.

2.1.1. L'action photographique sur le territoire

L'action photographique est l'expression d'un regard attentif, ou d'un regard pensif⁸, à travers lequel nous comprenons le territoire. Elle se décline en tant qu'acte esthétique, « (...) fruit d'une décision mentale qui engendre l'attitude esthétique et la fonde »⁹ dans un ensemble d'interventions visuelles sur le territoire : elle acquiert, elle capture, elle connaît, elle crée, elle décrit, elle enquête, enregistre, explore, expose, fixe, garde, trace, illustre, isole, justifie, montre, produit, raconte, reproduit, révèle. Chaque geste exprime une possibilité intrinsèque de l'acte photographique, une manière de penser avec les yeux¹⁰. L'analyse de l'action photographique « (...) se présente en effet comme la mise en évidence d'une enquête sur le point de vue, la posture, la matérialisation d'une focale optique et d'un cône spatial, en plan image : un acte spatialisé et spatialisateur »¹¹. La séparation du geste opérée par David Farrell permet de définir concrètement l'acte spatialisé et spatialisateur.

D'une part, l'acte spatialisateur est la recherche du point de vue, une pratique de

8 Voir Durand, Régis 2002 [1998]. *Le regard pensif: lieux et objets de la photographie*. Les Essais 26. Paris. Éd. de la Différence.

9 Saint Girons Baldine. 2001. *Y a-t-il un art du paysage ? Pour une théorie de l'acte esthétique* dans *Le paysage état des lieux*. Paris. Ousia. P. 466

10 Voir Guidi, Guido. 1999. *Penser avec les yeux*, dans *Carlo Scarpa, architecte: composer avec l'histoire*. 1999. Montréal. CCA

11 Baldessarri, Anne. 1984. *Introduction* dans *Les carnets de la photographie* n.14, 1984, Paris, ACCP p. 9

découverte et l'exploration de l'espace géographique qui contribue à la création de l'image : « (...) le voyage dans un paysage se résume à une succession de moments, de temps d'arrêt consacrés à la découverte d'un paysage immobile, invitant chacun à une expérience esthétique et à son interprétation»¹². D'autre part, l'acte spatialisé est un processus concret de construction des images. La réalisation matérielle du cliché met en évidence la position spatialisée / spatiale du photographe, en tant qu'auteur capable d'exprimer une sensibilité critique dans la lecture de l'espace et du temps.

Pratiques réflexives de contact avec le territoire

L'acte spatialisateur identifie le moment de prise de contact entre photographe et le territoire. Il s'agit d'une exigence de connaissance qui se caractérise par une démarche exploratoire, un premier contact avec l'espace, ainsi que l'épuisement « visuel » d'un lieu quotidien.

L'action photographique lente et réflexive nécessite une recherche visuelle déterminant les emplacements des lieux nécessaires aux prises de vues. La recherche du point de vue, ou plus simplement le repérage, peut être associé à l'activité archétypique de la « chasse ». Le photographe/chasseur a besoin de connaître le territoire pour pouvoir effectuer son action. Il y a deux façons d'être un chasseur d'images :

« Le photographe peut utiliser son appareil comme l'archer son arc : viser, tirer une flèche à l'instant décisif, et saisir le détail prégnant. Telle était l'approche du photographe archer Cartier- Bresson : le photographe, en désignant la scène, fait de celle-ci un instant privilégié. Il peut aussi utiliser son appareil comme le chasseur son piège ou le pêcheur son filet : c'est alors un instrument qui, patiemment, capte l'espace, la diffusion de la lumière, l'atmosphère ambiante, l'imprévu»¹³.

12 Conan, Michel. 2003. *Mouvement et métaphore du temps* dans *Les temps du paysage* : actes du colloque tenu à Montréal les 23 et 24 Septembre 1999. Montréal. PUM p. 23

13 Guidi, Guido. 1999. *Op. Cit.* p. 210

Le geste réflexif de Guidi nie l'action photographique en tant qu'action rapide qui vise à la capture du moment décisif, comme l'avait théorisé Henri Cartier-Bresson. Cette attitude de prise instantanée présente le danger de créer une consommation des territoires par les images, une sorte de frénésie dans la capture de l'image-proie sans réfléchir sur son sens. Au contraire Guidi propose une action patiente, permettant d'établir une relation de connaissance intime avec les lieux : c'est une pratique qui permet un dialogue visuel et intellectuel avec le paysage, à travers une phase d'étude attentive de l'espace et de ses caractéristiques. L'inquiétude intellectuelle du photographe conduit à élaborer un contact intime avec le territoire, plutôt qu'une simple consommation visuelle de l'espace. Le photographe/chasseur étudie métaphoriquement sa proie dans la jungle des objets culturels¹⁴ : le(s) paysage(s). La métaphore du chasseur permet de clarifier les gestes préparatoires de la chasse : d'un côté la reconnaissance du territoire, à travers le dessin qui « (...) transmet l'expérience dans une forme esthétique »¹⁵ et de l'autre côté la pratique corporelle de l'espace.

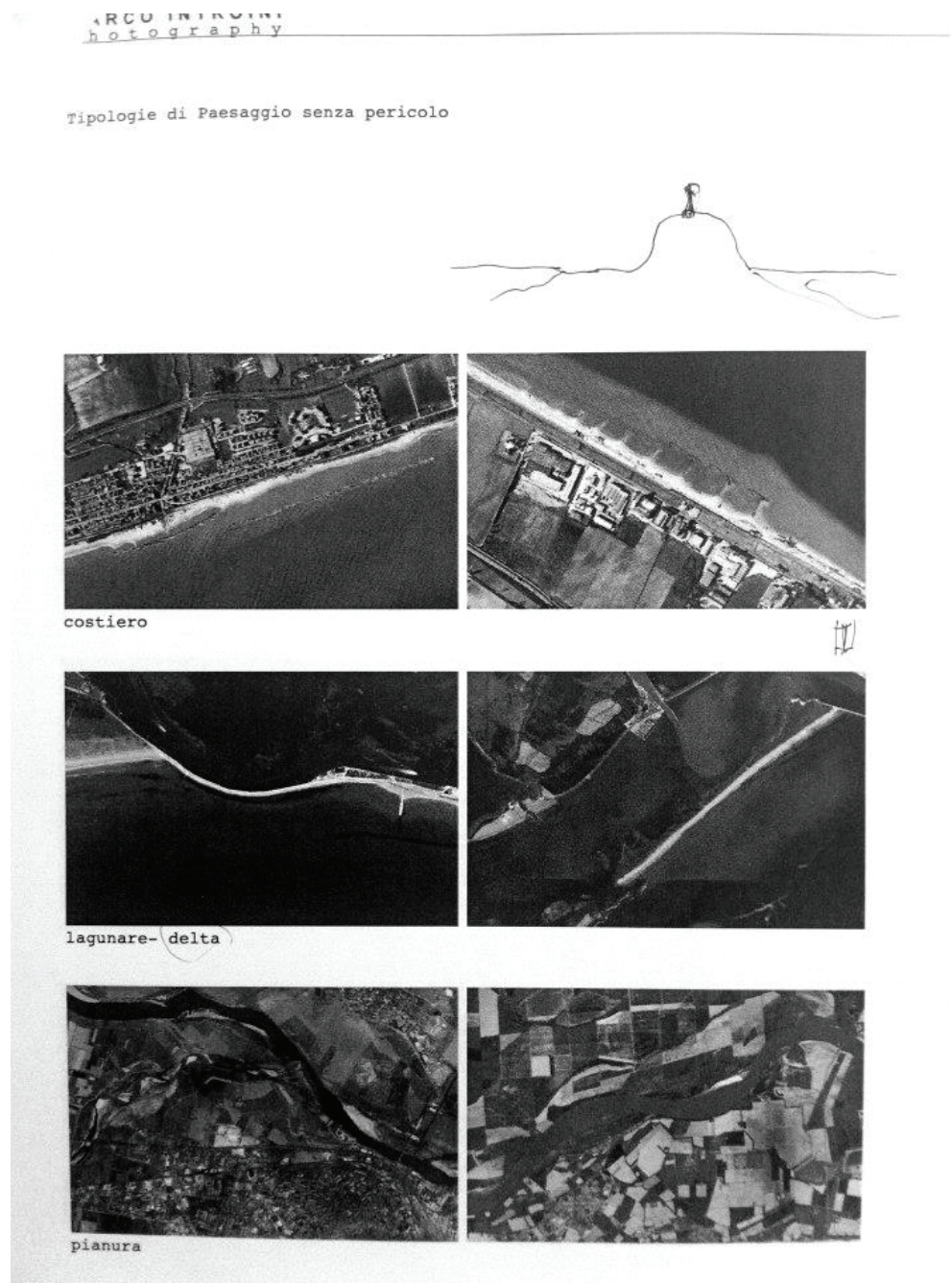
Gabriele Basilico, dans le cadre de son expérience sur la côte atlantique française, manifeste la nécessité de regarder les lieux lentement¹⁶. La lecture lente et patiente ne prévoit pas d'initier un contact avec l'espace à travers une action photographique directe, mais manifeste l'exigence d'une phase d'étude, d'une réflexion sur la manière dont il faut construire un rapport visuel.

Les photographes établissent un double niveau de contact avec le territoire dans l'élaboration de cette recherche patiente : un contact indirect, tel que l'approche

14 Voir Flusser, Vilém. 2004 [1996]. *Pour une philosophie de la photographie*. éd. Circé. Belval

15 Careri, Francesco, 2013. *Walkscapes: la marche comme pratique esthétique*. Rayon art, Paris, J. Chambon. p. 154

16 Basilico décrit précisément ce passage dans une observation lente du bord du paysage: « j'ai découvert de nouveaux horizons, j'ai brusquement élargi, et dans un certain sens simplifié, mon observation du monde en accroissant en même temps mes capacités de perception : un regard lointain et un temps « ralenti » m'avaient permis de découvrir les choses observées jusqu'au-delà de leur apparence... L'observation insistante et le retour sur certains lieux avaient créé un rapport plus confiant, presque affectueux ». Dans Basilico, Gabriele, and Bernard Latarjet. 2003. *Bord de Mer*. Cherbourg-Octeville, Rouen; le Point du jour Pôle Image Normandie. p. 14



(Fig.12) Notes visuelles - projet Senza Pericolo ©Marco Introini, 2013

cartographique, et un contact direct, à travers une relation corporelle à la pratique de l'espace.

Le contact indirect – le dessin et la carte

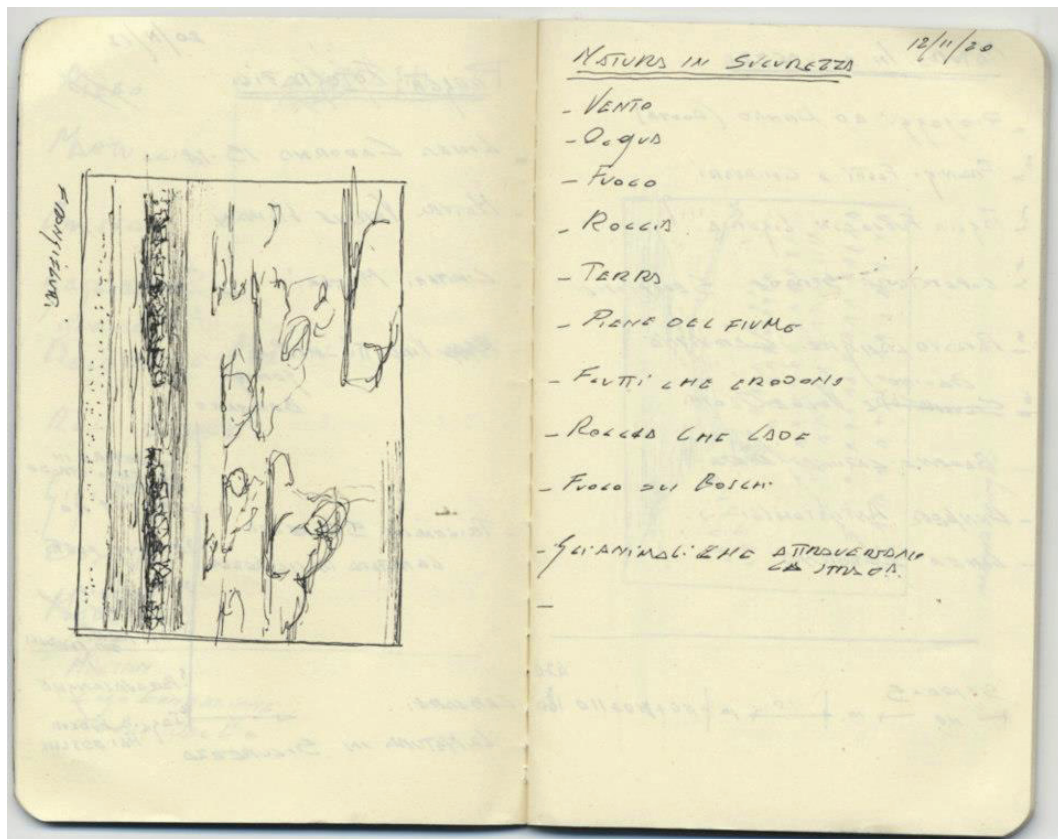
Le contact indirect avec le territoire constitue le début de la phase préparatoire à la construction de l'image photographique : une pratique liée à la connaissance abstraite des lieux des disciplines techniques du territoire, telles que la géographie et l'architecture. La méthode photographique de Marco Introini ne veut pas cacher sa formation d'architecte, en relation à une pratique lente du regard descendant des enseignements de Gabriele Basilico. L'approche de Marco Introini à la construction des images suit les phases du projet architectural : répondant à un processus de conception qui part de la connaissance du site jusqu'à la matérialisation du projet.

D'abord Introini utilise la carte géographique, pour s'orienter dans la connaissance indirecte des lieux. Elle représente une sorte de relevé qui établit des repères sur le territoire : « (...) tout cela fait de l'expérience visuelle un élément décisif de l'orientation (...), elle ne pourra être retrouvée que par le souvenir de la trace qu'elle a laissée en nous¹⁷ ». L'expérience de la cartographie rejoint la pratique de la photographie aérienne en participant « (...) d'une culture visuelle où le regard domine la carte et le paysage vu du ciel¹⁸ ». Pourtant Marco Introini se sert des outils de connaissance géographique du territoire pour développer une pratique représentative du territoire vue du sol, à l'échelle humaine.

L'exploration de la carte est suivie d'une exploration réelle des lieux : une phase de repérage des points de vue. Lors de ses déplacements, Introini réalise des croquis avant de prendre la photographie. Le déclic peut arriver après un temps indéfini qui dépend

17 Barthes, Roland, 1980, *L'empire des signes*, Skira – les sentiers de la création, Flammarion, Paris p. 50

18 Guigueno, Vincent. 2006. "La France vue du sol." dans *Études photographiques* n.18. Mai 2006. Ressource en ligne: <http://etudesphotographiques.revues.org/1432>.



(Fig.13) Carnet de recherche ©Marco Introini, 2013

de la métabolisation de l'image par le photographe. Le dessin affirme l'interprétation du territoire par le photographe, il est un test de mensuration de l'espace.

La frontière entre la représentation bidimensionnelle du dessin et celle de la photographie est très faible. Pour Introini, l'exigence de connaissance *a priori* se matérialise dans une phase de documentation sur le lieu qui passe par l'analyse et l'étude des cartes. Ensuite l'instinctivité du geste photographique s'annule dans une synthèse préparatoire. Il affirme que :

« J'ai développé plusieurs projets photographiques à partir du dessin, avant de les traduire en photographie. Il y a deux facteurs importants du croquis : l'un est la possibilité de fixer rapidement sur papier l'idée, l'autre est le concept de croquis en lui-même, la synthèse, qui m'oblige avec peu de traits à effectuer des choix, en sachant quels sont les éléments fondamentaux qui seront dans l'image. En photographiant parfois on se concentre sur les détails, chose qui fait perdre la vision de toute l'image, alors que le croquis est une manière immédiate de conduire à la synthèse »¹⁹.

L'utilisation du croquis dérive d'une approche picturale recherchant le caractère de l'espace, à travers la rapidité et l'instinctivité d'une étude en perspective. Pour Introini la connaissance de la perspective est fondamentale afin de comprendre le mouvement dans l'espace : « (...) savoir que si tu te déplaces d'un mètre tout change »²⁰ en imposant un premier choix sur l'acte représentatif.

Paesaggi senza pericolo, est un projet développé dans le cadre d'une exposition tenue à la Triennale de Milan en 2013²¹. Les photographies de Marco Introini explorent les paysages de la sécurité à toutes les échelles et dans plusieurs déclinaisons possibles. La série d'images regroupe les caveaux des banques suisses, conçus comme espace intime et intérieur de la sécurité, et les systèmes de protection de la lagune de Venise, en tant

19 Entretien entre Marco Introini et Maria Letizia Gagliardi dans Gagliardi, Maria Letizia. 2010. *La misura dello spazio: fotografia e architettura ; conversazioni con i protagonisti*. Contrasto DUE p. 251

20 *Idib*. p. 250

21 L'exposition *Senza Pericolo* (3 Mai – 1 Septembre 2013 , Triennale de Milan) sous la direction de Federico Bucci, élaborée par Alessandro et Francesco Mendini, souligne la nécessité d'une éducation en matière de danger. En proposant une relation entre le monde du bâtir et la thématique de la sécurité dans la phase de construction.



(Fig.14) Senza Pericolo - Chiavari ©Marco Introini, 2013



que système de sécurité à grande échelle. L'analyse menée est vaste, nécessitant une documentation approfondie et une organisation méthodologique particulière²².

Marco Introini commence à noter sur son cahier, comme Le Corbusier et son cahier de la recherche patiente, en établissant des plans écrits, des listes détaillées, comme un programme de prises à faire. Une pratique qui « (...) est un véritable tic des photographes documentaires »²³. Il met en place une vraie méthodologie de recherche sur la thématique qui compose la conception du projet. La recherche théorique s'accompagne d'une première suggestion visuelle, fruit d'une image mentale du photographe et que préfigurent les objets de sa recherche.

Une deuxième phase préparatoire clarifie les objectifs de travail et le protocole de prise de vue en individualisant les systèmes paysagers à travers une liste accompagnée d'images satellitaires. Les typologies de paysage sans danger sont classées grâce au tracé d'un chemin, au dessin d'un parcours, rappelant la nécessité de tracer un itinéraire visuel. Pour Introini, le voyage sur les lieux ne s'arrête pas à l'exploration satellitaire. Il utilise le plan comme un urbaniste et commence à *pré – visualiser* les lieux de prise de vue à travers la lecture de la vision zénithale. L'acquisition de ces images revendique un choix formel répondant à toutes les caractéristiques de construction de l'image photographique. Les documents préparatoires montrent la phase de réalisation du projet, une phase d'organisation des idées propédeutiques à l'acte de photographier.

Le contact direct – la dimension corporelle

Le photographe-chasseur, après avoir étudié le terrain, manifeste le besoin de l'arpenter physiquement. La dimension corporelle de déplacement dans l'espace met en évidence la relation au lieu qui s'accomplit à travers l'errance. L'errance est

22 Pendant le temps d'évolution du projet Marco Introini a créé une page sur Facebook afin de partager son expérience de création du projet et engager un débat autour de cette pratique. Voir <https://www.facebook.com/SenzaPericolo>

23 Voir Lugon, Olivier. 2001. *Le style documentaire: d'Auguste Sander à Walker Evans*. Paris, Macula.

conçue dans sa double racine étymologique du verbe latin *errare* : de marcher sans but et se tromper. Les deux sens participent à la création d'une relation corporelle du photographe à l'espace. La marche, pour citer Francesco Careri, est une forme symbolique à travers laquelle l'homme peut transformer le paysage : « (...) c'est en marchant que l'homme a commencé à construire le paysage naturel qui l'entourait (...). L'errance est l'archétype du paysage, en entendant par le terme de paysage l'action de transformer symboliquement, autrement que physiquement, l'espace anthropique »²⁴. La production du paysage part donc de cette expérience directe des lieux. L'action de parcourir le territoire participe à la production photographique du paysage. Le corps du photographe se trouve immergé dans l'espace et la marche permet d'établir une connaissance directe.

L'action de marcher, dans la culture européenne, a l'ambition de définir un lieu avec précision. Le temps de la marche permet une approche interprétative des lieux.

Cyrille Weiner fait de la marche le centre de sa pratique photographique. La représentation de Brasília²⁵ est un voyage en dehors du contexte spatial et culturel européen. Weiner rejette l'utilisation de la voiture dans la recherche spatiale qu'il mène sur cette ville, dessinée *ex nihilo* par Lucio Costa : « J'ai marché des heures. Hors du plan et de ses limites. Dans une ville qui n'a pas été conçue pour le piéton »²⁶. Weiner se perd dans la ville pour la connaître, il peut lire la ville en négatif, ce qui rejoint une pratique de lecture de la ville actuelle du point de vue de l'errance, devenue une sorte de pré architecture du paysage contemporain. « Je suis venu voir une ville ; j'y ai découvert un jardin infini. Un terrain vague. Un espace en suspens, qui s'étire au-delà de la dimension de l'homme. J'ai croisé quelques hommes, tels mon reflet au loin ». La présence de figures humaines dans les images de Weiner est une mise en abîme

24 Careri, Francesco, 2013. *Op. Cit.* p. 23

25 Brasília, en dehors du plan, projet réalisé en 2008. Une séquence des images du projet a été présentée par l'auteur au sein du séminaire *Actes du Séminaire Lieux et Enjeux de la photographie*, *Op. Cit.*

26 Texte d'accompagnement du projet, écrit par Cyrille Weiner, mis en ligne sur son site internet : <http://www.cyrilleweiner.com/index.php/series/brasiliaendehorsduplan.html>



(Fig.15) Brasília, en dehors du plan ©Cyrille Weiner, 2008

de sa condition de perdition au milieu d'un espace dessiné et conçu pour la voiture. Cette expérience permet au photographe de connaître l'espace d'une autre façon, de pouvoir questionner la ville de Brasilia selon un autre point de vue. L'approche du photographe évite la critique dans la conception spatiale, elle veut plutôt questionner la réalité de cette condition. Les images du photographe français s'inscrivent dans toute une tradition rationaliste européenne d'appropriation corporelle du territoire liée à la pratique de la marche, liée à la sacralisation du pèlerinage. Tel qu'on le voit dans les images de Weiner, le continent américain est la terre des grands espaces. On a conquis le continent américain à travers la représentation photographique. La conquête géographique et esthétique²⁷ de l'Ouest des Etats-Unis d'Amérique renvoie à une expérience de connaissance inédite de l'espace :

« Rouler est une forme spectaculaire d'amnésie. Tout à découvrir, tout à effacer. Certes, il y a le choc primal des déserts et de l'éblouissement californien, mais lorsque celui-ci n'existe plus, alors commence la brillance seconde du voyage, celle de la distance excessive, de la distance inéluctable, de l'infini des visages et des distances anonymes, ou de quelques formations géologiques miraculeuses, qui enfin ne témoignent de la volonté de personne tout en gardant intacte l'image du bouleversement »²⁸.

La culture *on the road* a influencé une grande partie de la production photographique américaine. Le photographe Ed Ruscha est l'un des artistes visuels les plus attachés à ce mouvement²⁹. *Every Building on the Sunset Strip*³⁰ fait de l'expérience routière l'opportunité d'une analyse taxinomique des bâtiments du boulevard le plus important de Los Angeles. La séquence continue créée par l'artiste renvoie au flux ininterrompu des images qui passent lorsque nous regardons le paysage depuis une voiture. A cette interprétation du mouvement s'ajoute l'utilisation de la voiture comme filtre à

27 Voir Rosenblum, Naomi. 1992. *Histoire mondiale de la photographie*. Paris New York Londres: Abbeville.

28 Baudrillard, Jean. 1986. *Amérique*, Editions Grasset & Fasquelle, Paris p. 25

29 Ed Ruscha a édité en 2009 une version illustrée du livre *On the Road* de Jack Kerouac : Ruscha, Ed. 2009. *On the Road*. Verlag, Steidl

30 La première version du livre a été autoéditée en 1967

(Fig.16) Brasilia, en dehors du plan ©Cyrille
Weiner, 2008





travers lequel on peut regarder le paysage. « Le travail photographique de Lee Friedlander fait basculer la place du véhicule personnel du simple support de déplacement, depuis longtemps intégré à sa photographie, au statut de « cadre » photographique »³¹. La série *America by Car* de 2010 permet de mesurer l'évolution du travail de Friedlander mais elle invite surtout à considérer la question du point de vue photographique au sein d'un territoire dominé par le transport en voiture.

Processus de construction des images photographiques.

La pratique rituelle de la photographie se compose d'une série de gestes répétitifs affirmant une autre analogie au moment de la chasse : charger (la pellicule) / viser ne sont pas simplement des métaphores mais des mots pour identifier des gestes précis : il suffit de citer le titre du texte de Wim Wenders, *to shoot pictures*³² pour comprendre comment la photographie trouve sa source dans la comparaison avec l'activité archétypique du chasseur. On prend une image, on ne la crée pas comme on crée un tableau. Le processus de production des images est fondé sur la sélection et non sur la synthèse, caractéristique de la peinture³³. C'est la série des *Verifiche* de Ugo Mulas qui a déconstruit le processus de production des images. Les *quatorze images*³⁴ explorent et déstructurent le sens profond des « (...) opérations que le photographe a répétées

31 Camelo, Juan. 2013. *Actes du séminaire Lieux et Enjeux de la photographie*, Op. Cit.

32 Wenders, Wim, 2010 *Once: pictures and Stories*. London. Schirmer Art Books

33 Ce concept a été développé à partir des théories de Szarkowski. Voir Szarkowski, John 2007. Op. Cit.

34 Les quatorze *Verifiche* réalisées entre 1971 et 1972 sont : « 1. *Omaggio a Niepce*. 2. *L'operazione fotografica. Autoritratto per Lee Friedlander*. 3. *Il tempo fotografico. A Jannis Kounellis*. 4. *L'uso della fotografia. Ai fratelli Alinari*. 5. *L'ingrandimento. Il cielo per Nini*. 6. *L'ingrandimento. Dalla mia finestra ricordando la finestra di Gras*. 7. *Il laboratorio. Una mano sviluppa, l'altra fissa. A Sir John Frederick William Herschel*. 8. *Gli obiettivi. A Davide Mosconi, fotografo*. 9. *Il sole, il diaframma, il tempo di prova*. 10. *Il Formato. foto non realizzata*. 11. *L'ottica e lo spazio. Ad A. Pomodoro. foto non realizzata*. 12. *La didascalia. A Man Ray*. 13. *Autoritratto con Nini*. 14. *Fine delle verifiche. Per Marcel Duchamp*. » dans Fossati, Paolo, Mulas, Ugo (dir). 1973. *Ugo Mulas La fotografia*. Torino. Einaudi

pendant des années »³⁵. Les vérifications photographiques ne sont que des méditations à travers le texte et l'image sur les variables du langage photographique – du négatif au temps, de l'agrandissement à la didascalie. Une boîte à outil capable de mélanger une réflexion entre théorie et pratique sur la manière dont le photographe conduit le processus de construction des images.

Le travail de Mulas rejoint les études de Franco Vaccari sur le concept de *inconcio tecnologico*³⁶. Le texte, fondamental dans la culture photographique italienne, s'attache à comprendre la relation entre l'homme et la machine dans la production des images. Vaccari souligne l'autonomie du langage de l'appareil photographique par rapport au langage de l'opérateur. L'importance du langage mécanique de l'appareil conduit à l'hypothèse que la construction des images s'accomplit selon deux niveaux de sensibilité: une sensibilité mécanique et technique de relation à l'appareil photographique et une sensibilité intellectuelle que le photographe établit dans la relation directe au sujet de son regard. La pratique sélective de construction des images réagit donc à deux types de stimulations : l'une technique et l'autre intellectuelle.

Sur la base de cette division de la sensibilité sélective il est possible de reconnaître une sensibilité technique liée au concept d'appareil et de dispositif, et une sensibilité intellectuelle matérialisée dans la recherche de la distance par rapport à l'objet.

Sensibilité technique – le dispositif de vision

L'appareil photographique est un instrument dont l'usage n'est pas de transformer le monde, mais de transformer le sens du monde³⁷. La nature mécanique de l'instrument photographique crée une machine à voir. Sa fonction technique élémentaire est d'exposer une matière sensible à la lumière pendant un certain temps. Sur la base des deux matériaux, temps et lumière, chaque appareil construit des dispositifs

35 *Ibid.* p. 145

36 La première version du livre Vaccari, Franco. 1979. *Fotografia e inconcso tecnologico*. Torino. Agorà

37 Voir Flusser, Vilém. 2004 [1996]. *Op.cit.*



(Fig.17) Massimo Vitali ©Massimo Vitali, 2000

d'interprétation de paysages différents.

Les éléments spécifiques de chaque appareil, en tant qu'objet technique³⁸, permettent de développer différentes relations aux lieux à travers des caractéristiques optiques et ergonomiques particulières. Le choix d'utiliser un certain type d'appareil influence matériellement la production photographique et fait partie d'une volonté expressive du photographe. À titre d'exemple l'abstraction rituelle de la chambre photographique change radicalement le système de contact avec le territoire. La vision renversée, l'isolement par rapport au repère du drap noir sont deux aspects caractéristiques du dispositif de vision adapté à l'observation patiente de l'espace. La chambre concrétise la volonté photographique d'une pratique lente et réflexive.

Massimo Vitali exalte l'approche technique dans la recherche d'une neutralité du regard : « Travailler avec ce dispositif impose une gestualité particulière et favorise une pratique réflexive de production des images. Je crois que cette relation au dispositif influence ma pratique photographique »³⁹. Le photographe exige d'obtenir des images très détaillées qui peuvent décrire chaque partie de la scène qu'il est en train de créer.

Vitali développe une pratique rigoureuse d'action photographique, avec le souci de réfléchir attentivement à chaque photographie. Plutôt qu'une prolifération d'images il préfère une pratique lente liée à un choix technique très contraignant. Afin de réaliser ses enquêtes sociologiques sur les paysages humains contemporains, il place son appareil (une chambre Deardoff 30x24cm) sur une plateforme d'hauteur variable entre 3 et 7 mètres. L'ensemble de l'appareil et de sa plateforme constituent le dispositif de vision qui permet à Vitali de construire des images avec un point de vue exceptionnel où la vision devient objective.

Il est nécessaire de préciser la nature du mot « dispositif » et la manière dont il sera interprété au long de cette étude. Giorgio Agamben, dans son ouvrage *Qu'est-ce qu'un dispositif*⁴⁰, questionne la notion à partir d'une définition de Foucault, « (...) c'est ça le

38 Voir *Ibid.*

39 Extrait d'un entretien entre l'auteur et Massimo Vitali le 23/05/2013

40 Agamben, Giorgio. 2007. *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* Rivages poche. Paris. Éd. Payot & Rivages.

dispositif : des stratégies de rapports de force supportant des types de savoir, et supportés par eux »⁴¹. Ensuite, Agamben abandonne le contexte philologique de Foucault pour situer les dispositifs dans un nouveau contexte, contemporain des dispositifs techniques qui nous accompagnent : «J'appelle dispositifs tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants »⁴². Le dispositif ajoute à l'appareil photographique la relation à une manière de regarder. L'appareil est alors l'objet et le dispositif est le complexe des éléments qui permettent la construction de l'image.

La sensibilité intellectuelle- la recherche de la distance

La définition du concept de distance en photographie unifie l'action technique et l'action sensible du photographe agissant sur l'espace. La distance est une matière technique, on pourra aussi l'appeler distance focale. Elle désigne l'écart séparant, sur l'axe optique, la surface sensible du centre de l'objectif lorsque la mise au point est faite sur l'infini. La distance technique est une contrainte technique de relation à l'appareil, permettant une objectivation de la vision. L'utilisation d'une optique fixe établit une distance du regard dans une relation visuelle avec le sujet dans les limites de la composition des images⁴³.

Le rituel photographique de Guidi se présente comme une recherche de la distance adéquate pour représenter l'objet. Cette attente s'exprime par une pose longue : de même qu'il reste immobile sur un point en espérant sa proie, de même il accomplit une danse mystique. Les images du livre sorti en 2011 sur la Tombe Brion de Carlo Scarpa montrent ce mouvement de recherche de la distance critique. Il s'agit de la deuxième commande photographique que Guidi recevait du CCA. Un travail d'interprétation

41 Foucault, Michel, *Dits et écrits*, Volume III. Paris. Gallimard p. 299

42 Agamben, Giorgio. 2007. *Op. Cit.* p. 30

43 Ghirri, Luigi. 2010. *Op. Cit.* p. 84

visuelle de l'œuvre de Carlo Scarpa, visant à capter le mouvement dans l'œuvre architectonique en se concentrant, pour commencer, sur des fragments. Pour citer Guidi : « (...) en déplaçant l'objectif à la façon dont Scarpa bougeait la tête, promenant tout autour, au hasard, un regard patient ; en assemblant ces épisodes sous forme de séquences ou de juxtapositions ; et en refaisant à de multiples reprises les mêmes vues, pour faire sentir le temps nécessaire au regard, s'il veut saisir la mutabilité des choses»⁴⁴. La relation entre un photographe et l'œuvre d'un architecte renvoie au rapport entre Maître (Carlo Scarpa) et élève (Guido Guidi) qui est resté comme une figure charnière dans le travail visuel de Guidi: « Je sondais le fond de la mer, je forais une mine, et chaque fois j'en discernais juste assez pour être en mesure de poursuivre mon exploration. J'ai fini par comprendre que j'avais soif de continuer à apprendre de Scarpa, qui avait été un de ceux que j'admirais le plus parmi mes professeurs ». C'est un désir de compréhension qui caractérise tout le parcours de Guidi. Cette action révèle une volonté d'explorer un lien intime avec l'architecture de Scarpa. Une sorte de respect qui se matérialise dans une quête continue de la position optimale. L'inquiétude de Guido Guidi s'explique à travers cette courte réponse à ma question concernant l'exécution de son travail : *“Caro Giaime, qualcuno ha detto “guardare crea identificazione, pensare genera distanza”. Non so se posso aiutarti, Guido”*⁴⁵

La concision extrême de cette phrase révèle la complexité du travail intellectuel de Guidi, qui trouve sa force expressive dans la production des images. C'est une production qui renvoie toujours à un double regard mais dans la réalisation des séquences qui essaient d'épuiser le temps à travers le geste photographique. Le travail de Guidi peut être lu comme une mise à nu du processus photographique : un dévoilement du geste qui considère la distance comme un moment fondamental pour montrer l'inquiétude dans la relation à l'objet photographié.

Pour Guidi la distance indique le processus cognitif d'éloignement par rapport au

44 Guidi, Guido. 1999. *Op.Cit* p. 212

45 Extrait d'une communication par courrier électronique le 27/09/2013 « Cher Giaime, Quelqu'un a dit « Regarder crée identification, penser génère distance ». Je ne sais pas si je pourrais t'aider, Guido »



(Fig.18) Extrait du livre Brion's Tomb - Carlo Scarpa ©Giaime Meloni, 2013

sujet et permet de le représenter. La distance constitue une séparation par rapport à la chose. Elle est le geste primaire d'une prise de position intellectuelle, l'affirmation d'une pratique de conception de l'espace qui passe par la pratique de la représentation photographique.

La recherche de la distance est l'affirmation d'une séparation par rapport à l'objet, qui constitue le fondement du processus sélectif de l'action photographique. La distance s'identifie comme un questionnement de la position du photographe face à l'objet.

2.1.2. L'image photographique

L'image s'affirme en tant que matérialisation du résultat du processus photographique. Le passage de l'expérience du territoire à l'image ne s'arrête pas à la simple action photographique. Fixer la présence tangible de l'objet, de l'image technique participe d'un processus intellectuel interprétatif. Le processus de fixation permet la transition de l'action au témoignage d'une pratique sur les lieux. Sa présence matérielle est l'épreuve attestant d'une activité de représentation et d'interprétation sélective du territoire. L'image réduit les quatre dimensions de l'espace-temps dans les deux dimensions de la surface⁴⁶. Les caractéristiques apparentes de re-production exacte de la réalité attestent que la photographie « (...) ne peut mentir. Le besoin de voir pour croire s'y trouve satisfait. La photo est perçue comme une sorte de preuve, à la fois nécessaire et suffisante, qui atteste indubitablement de l'existence de ce qu'elle donne à voir»⁴⁷. Le concept d'épreuve a été exploré concrètement par le photographe canadien Robert Burley. Pendant la Biennale Photographique de Montréal en 2009⁴⁸, il a réalisé une installation photographique, *Photographic Proof*, sur le bâtiment du CCA. Burley revient à l'analyse d'une phase qui précède la construction de l'image photographique pour en

46 Flusser, Vilém. 2004 [1996]. *Op. Cit.*

47 Philippe Dubois. 1983. *Op. Cit.* p. 19

48 Voir Morel, Gaele (dir.).2009 *Les espaces de l'image*. Montréal. Le Mois de la photo.

révéler le coté négatif et positif : ce sont les deux cotés du processus d'impression de la carte sensible. En fait, la nature analogique de l'image photographique se compose de deux moments : un moment négatif, l'image latente et le moment positif, l'impression de l'image. L'image en tant qu'impression d'une surface sensible est porteuse d'un message photographique.

L'explicitation d'un procédé technique permet d'énoncer l'énigme dans la relation au réel que l'image photographique contient. La surface sensible de l'épreuve montre son coté immatériel. L'ambiguïté identitaire efface toutes les traces d'une objectivité apparente, car elle se montre exclusivement liée à la production d'un auteur, le photographe, et au dispositif visuel. L'évolution d'une esthétique documentaire permet de comprendre que la photographie a toujours montré un « (...) désir de donner à voir les choses comme elles sont, de fournir sur elles des informations fiables et authentiques, en évitant tout enjolivement qui altérerait l'intégrité du réel »⁴⁹. L'étude sur le message photographique ne s'arrête pas seulement à la relation superficielle de la photographie à la réalité, mais ambitionne de révéler qu'il existe un message implicite dépassant les limites de l'image elle-même.

L'étude de l'image est abordée ici selon deux niveaux : d'abord à partir des contextes bidimensionnels de présentation de l'image, ensuite à partir d'une réflexion sur les messages qu'elle contient dans sa relation à la réalité.

Caractères de l'image photographique. Les contextes bidimensionnels

La réalisation de l'image photographique répond à l'ambition que l'objet soit vu : « (...) c'est le mythe inévitable de l'appel »⁵⁰. La photo exprime un désir communicatif de diffusion, de participation à la création de son omniprésence. L'expérience du

49 Lugon, Olivier. 2007. *Op. Cit.* p. 357

50 Claass, Arnaud. 2012. *Le réel de la photographie*. Trézélan. Filigranes éd p. 231

territoire est directement influencée par le choix d'une manière de diffuser l'image photographique. Parfois le photographe réfléchit à la manière avec laquelle il doit construire son approche des lieux en lien avec le résultat qu'il veut ou vise à obtenir. Le choix d'un contexte de diffusion nécessite la mise en place d'un véritable protocole d'action, influençant la pratique en amont dans ses caractéristiques de diffusion. Schématiquement, la photographie exprime un désir de communication à travers trois contextes de diffusion : l'exposition – l'impression – le contexte numérique, qui influencent directement la production de l'action photographique.

Image exposée – questions de format

Le côté événementiel et artistique de l'exposition s'affirme comme un système de diffusion de la photographie-objet. L'exposition est un épisode unique, ciblé à travers une activité institutionnelle de promotion de la photographie pour son attitude à la fois esthétique et à la fois utilitaire. La réception des images se configure comme un dialogue visuel entre l'image photographique et son spectateur. L'image attend le visiteur pour montrer son côté sensible. Le pouvoir de la photographie dans ce contexte de monstration est aussi de construire un espace selon des démarches qui permettent à la photographie de construire matériellement l'espace. La Biennale de la Photographie de Montréal en 2009 a exploré les capacités de l'image photographique à devenir un outil pour la réalisation d'une structure spatiale.

Les expositions dédiées à la photographie en tant que pratique concrète du territoire soulignent une grande importance dans le choix du format de l'image, voir de sa dimension d'impression. Les phases de la photographie argentique montrent la nécessité de passer par l'agrandisseur, soulignant le processus plus ou moins marqué d'élargissement de l'image. D'ailleurs pour faire une exposition, il faut tirer l'image.

La très grande dimension de certains tirages photographique dénote une volonté d'engager un dialogue visuel selon certaines codes : « La forme tableau proclame le primat de l'exposition comme canal de diffusion ; elle désigne des photographies conçus



(Fig.19) Imported Landscapes ©Corinne Silva, 2010

pour le mur avant tout, imposant leur présence d'objets autant que de représentation, dans la mise en place d'une « expérience de confrontation » avec le spectateur»⁵¹.

Les représentations contemporaines de l'espace tendent à proposer un élargissement d'échelle, à travers des tirages de grand format. Cette approche trouve des échos dans l'histoire picturale : « L'agrandissement des formats en photographie a été fortement associé à l'accession du médium à la reconnaissance artistique et à une forme contemporaine du tableau. Mais pendant un demi-siècle, le tirage géant a précisément représenté le contraire de l'art – une image faite pour la communication collective sans valeur marchande ou symbolique propre»⁵².

L'analyse du format relève aussi d'une interrogation sur les modalités de compréhension des dynamiques de transformation du territoire : une attention au détail, que les photographes recherchent aussi à travers l'exactitude technique des appareils photographiques. Les tirages grand format de Vincenzo Castella sur trois villes (Caen, Le Havre et Rouen), exposés en 2013 au Pole Image Haute-Normandie de Rouen⁵³, nous permettent de réfléchir sur la manière dont la photographie devient un outil d'analyse et de codification du paysage urbain. Les images de grand format sont des outils d'analyse et de codification des complexités du paysage urbain contemporain. La grande dimension des tirages démontre une nécessité d'accroissement de l'échelle représentative qui suit l'explosion de la ville, en s'attachant à sa complexité spatiale. Cette interprétation évite de considérer les images dans leur approche purement contemplative. La grande dimension permet une lecture minutieuse du détail qui contribue à la compréhension des structures territoriales.

Corinne Silva utilise le langage et le format de la communication collective, la publicité, pour créer une relation directe entre différents paysages. Sur les influences de Stephen

51 Lugon, Olivier 2010. *Avant la « forme tableau »*. dans Études photographiques N.25. Mai 2010. Ressource en ligne : <http://etudesphotographiques.revues.org/3039>

52 *Ibid.*

53 Les prises de vue du photographe italien font partie d'une commande photographique soutenue par l'Association Normandie Métropole en 2009. Cette mission a comme but une analyse documentaire des territoires urbains, afin de constituer une archive et un patrimoine visuel.

Shore, son projet *Imported Landscapes*, réalisé en 2010, veut rétablir un dialogue visuel entre deux contextes méditerranéens proches : l'Andalousie et le Maroc. Silva a installé près de Murcia des *billboards* représentant les paysages du Maroc. Elle souligne par là que le paysage en soi-même est un palimpseste. Le format des panneaux 8x3m qu'elle installe sur le territoire espagnol questionne la nature de l'image exposée, en créant une mise en abîme du paysage en lui-même.

Image imprimée

L'image imprimée trouve sa forme la plus complète d'expression dans la réalisation du livre, qui permet une relation à l'image intime et individuelle. Dans ce contexte l'image est entourée d'une partie blanche relativement conséquente, afin de préserver son observation. L'individualité de la contemplation des images et la possibilité de créer une libre association d'idées lorsqu'on parcourt un livre permettent de définir une analogie profonde entre l'expérience du territoire et la pratique visuelle du livre. Parcourir un livre en solitaire est une expérience intellectuelle qui rappelle l'errance réflexive du photographe en train d'accomplir son expérience sur le territoire.

Le livre de photographies constitue une sorte de continuation, à travers la diffusion, de la pratique du territoire. Parcourir les pages, les feuilleter, veut dire reconstruire le discours fragmentaire des images. Le livre, selon Germano Celant, est une extension de l'œil et de l'esprit, qui suscite un détachement et une froideur par rapport à la charge existentielle, intérieure du travail, propre à la réalisation d'un procédé analytique et discursif⁵⁴. L'analyse de Celant permet d'inscrire la création du livre dans le processus d'interprétation photographique du territoire, et plus exactement dans la phase de réalisation matérielle du résultat. L'image/objet se transforme dans un autre objet : le livre ; une matérialité différente qui se caractérise par la tri-dimensionnalité de son épaisseur. Le catalogue est un recueil d'images -objets classées et ordonnées dans un

54 G. Celant, Book as artwork 1969-1979, in DATA, vol.1, n.1, septembre 1971, pp 5 – 36

schéma logico-visuel particulier. L'image photographique sort de son contexte unitaire pour entrer en dialogue avec d'autres images et construire des discours. Par exemple Guido Guidi fait du dialogue de la page double une des particularités de son travail de conception du livre. La structure binaire de la page double renvoie à la dualité de la vision binoculaire, comme si la photographie regardait son spectateur dans un jeu de références symboliques formelles. De même, le dernier livre *Twice*⁵⁵ de Cyrille Weiner accentue la relation visuelle de la double page en multipliant l'effet sur quatre pages au lieu de deux. Il réalise littéralement un double livre, où les jeux de regards se renvoient d'une page à l'autre en créant une relation complexe entre les images.

Au contraire Simon Robert dans son livre *Pierdorm*⁵⁶ annule les dialogues à travers la double page. La succession des images proposée par Robert revient à la création d'une série, composée sur la base d'une séquence. L'activité de classement visuel sur la base de la série est assez fréquente dans l'histoire de la photographie de paysage. Une organisation de la pensée tel que les Atlas de certains photographes qui ont la nécessité de classer leurs images selon des thématiques. Le travail scientifique de représentation des jetées victoriennes s'associe à la simplicité absolue et à la justesse inaltérable des livres de ED Ruscha. L'exactitude de l'organisation des images revient au processus méthodologique des sciences naturelles. Plutôt que de trouver une homogénéité formelle et stylistique, comme Becher le fait dans une démarche rigoureuse, il manifeste de l'intérêt pour le classement des variétés.

Les fragments qui composent son livre ont une cohérence unitaire fournie par le choix d'un sujet architectural et paysager clair : les jetées. Les choix de présentation du photographe échappent à la simple alternance des images, dans une variation typologique sur le sujet. Robert compose aussi une séquence harmonique des images, où chaque jetée a son identité. Synthétiquement, il s'agit de la création d'un système d'association formelle dans différentes unités thématiques.

55 Livre à paraître aux Editions 19/80

56 Roberts, Simon (2013), *Pierdorm*, London, Dewi Lewis Publishing

Une étude à part mériterait les expérimentations que les photographes produisent dans la réalisation des livres. Les travaux d'un secteur éditorial constitué d'éditions indépendantes et de micro éditeurs permettent de faire avancer les expérimentations et les possibilités d'un développement des recherches sur le langage photographique qui voit le livre de photographies comme un secteur en forte expansion.

Les caractéristiques intrinsèques de la forme du livre permettent la construction d'une relation entre l'image et le texte, dans la production des savoirs sur le territoire. La démarche de Robert Adams dans son livre *The New West*⁵⁷ correspond à la recherche d'un équilibre entre le texte et l'image. Revenir au livre de Robert Adams permet de comprendre comment le contexte imprimé se configure en tant que véritable objet de recherche sur le territoire. Le schéma de la double page voisine avec un texte, qui prépare idéalement le spectateur à la contemplation de l'image. La vision factuelle d'une analyse sceptique des transformations de l'Ouest Américain est mise en forme à travers l'exposition visuelle et textuelle de quatre thématiques⁵⁸, correspondant à une nouvelle découverte du Colorado. Ce livre est un manifeste pour réfléchir sur la gestion négligente de cette planète fragile⁵⁹.

Image numérisée

« Une distance croissante sépare le tirage photographique de la photographie dans son devenir historique »⁶⁰. Il ne s'agit pas dans ce texte d'argumenter la fracture imposée par l'évolution technologique de la photographie, changeant radicalement son protocole de production. Le sujet de cette thèse, la construction d'une vision paysagère, s'oriente plutôt vers l'analyse de la photographie en tant qu'action sur le territoire. Pourtant il

57 Adams, Robert. 1974. *The New West: Landscapes along the Colorado Front Range*. S.l. The Colorado associated University Press.

58 Les quatre thématiques du livre *Prairie, Tracts and Mobile homes, The city, Mountains*.

59 Voir la description contenue dans Parr, Martin, and Gerry Badger. 2007. *Le livre de photographies: une histoire, Volume II*. Le livre de photographies. Paris. Phaidon.

60 Victor Bourgin. 2011. *Photographie mutante*. dans Pontbriand, Chantal. 2011. *Op.Cit.* p. 143

est impossible d'exclure une argumentation sur la diffusion de l'image photographique qui prédomine en ce moment comme outil de diffusion / monstration de l'image photographique.

Les images numérisées sont diffusées à travers le support de l'écran, qui fait de la photographie un objet retro illuminé, tel que le *billboards* de Jeff Wall. L'assimilation de cette technique de capture de l'attention du spectateur dans l'image trouve son origine dans le monde de la publicité. Les images numérisées questionnent alors sans fin leur consommation boulimique.

Les messages photographiques sur le paysage

La surface sensible de l'image photographique est porteuse d'un contenu, le message photographique. « Quel est le contenu du message photographique ? Qu'est-ce que la photographie transmet ? ». Telles sont les questions posées par Roland Barthes dans son texte le message photographique⁶¹. La mise en scène opérée par Nunziata permet de trouver de nouvelles réponses aux questionnements de Barthes. L'objet photographique active un processus d'étude en relation avec l'expérience du territoire. Il s'agit d'une activité intellectuelle qui prétend codifier les symboles bidimensionnels présents dans la surface sensible de la photographie :

« La signification des images se trouve à la surface. On peut la saisir d'un seul coup d'œil – mais elle demeure alors superficielle. Veut-on approfondir la signification, c'est-à-dire reconstruire les dimensions qui ont été soumises à l'abstraction, il faut alors permettre au regard d'errer à tâtons à la surface. Appelons « scanning » cette errance à la surface de l'image. Ainsi le regard soit-il un chemin complexe, formé pour une part de la structure de l'image, et pour une autre de l'intention du spectateur »⁶².

61 Barthes, Roland. 1961. *Le Message Photographique* dans *Communications* 1 p. 127

62 Flusser, Vilém. 2004 [1996]. *Op. Cit.* p. 9 -10



(Fig.20) Come esiste quello che esiste ©Nicola Nunziata, 2010

Le projet *How what exists exists / Come esiste quello che esiste*⁶³ de Nicola Nunziata, fait de cette errance sur la surface l'expérience d'une activité de re-production photographique. Nunziata active un processus de scanning, de réception, à partir des fonds photographiques de l'expérience *Viaggio in Italia* du *Museo di Fotografia Contemporanea* de Cinisello Balsamo. L'œuvre de Nunziata mène une réflexion/réactualisation du débat sur le territoire italien, en contextualisant l'épisode *Viaggio in Italia* dans le contexte photographié contemporain. Un regard superficiel (dans le sens de la surface), montre que le contenu du message photographique de Nunziata renvoie directement aux objets représentés, au contact direct avec la réalité des images. Le protocole de Nunziata restitue l'image du territoire telle que Ghirri l'a conçue, renvoyant à une double réalité, le réel de l'image prise par Ghirri il y a désormais 30 ans, et le réel de l'objet-image. Elles deviennent l'allégorie d'une vision sur le paysage contemporain. La frontalité du regard que l'on retrouve dans la re-production de la photographie de Luigi Ghirri n'est qu'un miroir, une sorte de *mimesis*⁶⁴ complète. Elle re- produit le réel dans une démarche itérative de fabrication industrielle.

« Telle un miroir à deux faces, la photographie réfléchit simultanément certitudes et interrogations. Certitude, la réalité du paysage est bien le panorama de la nature que nous avons sous les yeux, cet espace environnant que le regard appréhende. Certitude, aussi, la photographie, pas sa précision, la multitude des détails contenus dans l'image décrit et authentifie la chose vue... Interrogation, enfin, car en donnant corps à ce qui n'est qu'un concept, le paysage photographique s'avère devenir le reflet de la relation sensible du photographe à son milieu »⁶⁵.

Le contenu se confond avec le contenant, l'image technique (mécanique) de Nunziata est le pré-texte pour revenir à l'image de Ghirri. Sa posture face à l'expérience de *Viaggio*

63 Le projet fait partie d'un projet public *Art Around* organisé au *Museo della Fotografia Contemporanea* di Cinisello Balsamo sous la direction de Matteo Balduzzi.

64 Susan Sontag cite à ce propos la caverne de Platon comme explication du concept de *mimesis*. Dans Sontag, Susan. 2008. *Op. Cit.*

65 Tible, Claude (1990), *Le miroir de Claude*, dans *Paysages sur commande: Op. Cit.* p. 12



(Fig.21) Come esiste quello che esiste ©Nicola Nunziata, 2010

in Italia abandonne la contemplation hédonistique, pour partir à la recherche du statut des images. De cette façon, le photographe reprend le contact direct avec le réel, voire la réalité des images. Questionner le statut des images signifie, pour Nunziata, explorer la matérialité bidimensionnelle pour ensuite enquêter sur son message immatériel. La recherche visuelle part du contenant, pour arriver au contenu : un processus logique, allant de l'extérieur vers l'intérieur. L'expérience de Nunziata retrace la découverte des archives permettant de comprendre quelle est la vie des images/objets en dehors de leurs « apparitions » évènementielles. La présence mystérieuse des boîtiers est une métaphore pour comprendre la vie quotidienne des images. Elles ont la fonction de garder des traces, leurs caractéristiques chimiques et physiques permettent de fixer la mémoire temporelle d'un instant. La mémoire temporelle de la photographie travaille différemment par rapport à la mémoire humaine⁶⁶. Cette spécificité explique le souci de garder la présence virtuelle et réelle de l'image/archive, qui reste dans une condition d'attente perpétuelle face à la nécessité de son usage.

Nicola Nunziata propose dans son projet le passage de l'image/archive à l'image œuvre. Les images ne sont pas seulement des copies fidèles du monde réel. De même que la photographie signe la trace du temps, les images de Nunziata actualisent le temps qui passe. A fur et à mesure que l'on commence à découvrir matériellement les photographies des systèmes d'emballages, l'image se dévoile avec toutes les traces du temps qui attestent de sa réalité et révèlent sa dimension d'attente.

L'exploration photographique de la bi dimensionnalité de l'image montre deux côtés de la surface: la partie sensible, l'œuvre attestant le résultat d'une action représentative sur le territoire, et la partie du document banalement considérée comme vide, qui montre qu'elle peut contenir des informations complémentaires à l'œuvre. L'image photographique est composé d'un versant positif, image/œuvre et d'un versant négatif,

66 Le travail théorique mené par Daniel Quesney dans le cadre de l'Observatoire Photographique du Paysage s'interroge spécifiquement sur la question. Voir Observatoire photographique du paysage. 1997. *Séquences paysages: revue de l'Observatoire photographique du paysage*. Paris: Ministère de l'environnement Hazan.



(Fig.22) Come esiste, quello che esiste ©Nicola Nunziata, 2010

document/indice. Document et œuvre font de l'image une épreuve de l'expérience photographique de l'auteur sur le territoire. L'objet bidimensionnel contient sur ses deux surfaces les indices d'une temporalité instantanée de réalisation de l'image.

La dualité des images photographiques affirme qu'une identité plurielle et différents messages peuvent être contenus dans l'image. Le message intérieur est l'ambiguïté propre de l'image photographique que nous ne sommes pas capables d'analyser objectivement alors qu'elle crée ainsi une relation ambiguë avec la réalité.

2.2. La construction visuelle du paysage

Pour comprendre le passage de l'expérience du territoire à la construction du paysage il s'agit de d'abord mener une interrogation sur la manière dont la photographie découvre le paysage à travers un phénomène de fragmentation sélective. Ensuite ce geste de fragmentation permet de construire une définition plurielle du paysage, caractérisée par l'individuation des traces d'une transformation perpétuelle.

Le sujet de l'acte photographique, la proie du photographe/chasseur, est le paysage. L'expérience photographique conçoit le paysage comme le champ, physique et théorique, d'un exercice technique du regard. D'abord la photographie découvre visuellement ce concept à travers la perception esthétique et unitaire d'une portion de pays : « (...) tout paysage est un produit de l'art, d'une artialisation, notion que j'avais empruntée à Montaigne⁶⁷. La photographie est le produit de l'activité humaine, un geste artificiel de la culture. Elle peut être considérée comme un processus artistique recherchant le sublime dans le spectacle de la nature⁶⁸. Le processus d'artialisation⁶⁹, permet à l'art photographique de découvrir visuellement le paysage pour en construire sa définition plurielle.

La photographie découvre le paysage à travers un phénomène culturel qui passe par l'action réflexive, une forme d'inquiétude théorique dans la réalisation de l'acte photographique et dans la construction de l'image photographique. La pratique

67 Roger, Alain. 1994. *Histoire d'une passion théorique ou Comment on devient un Raboliot du Paysage* dans Berque, Augustin (dir.). 1994. *Cinq propositions pour une théorie du paysage*. Pays-paysages. Seyssel, Champ Vallon. p. 111

68 Voir Recht, Roland. 2006 [1989]. *La lettre de Humboldt: du jardin paysager au daguerréotype*. Titres titre 6. Paris. C. Bourgois.

69 Voir Roger, Alain. 2001 [1977]. *Nus et paysages*. Paris. Aubier

photographique cherche à définir le paysage. Les sujets réels participent à la construction visuelle de sa définition. La photographie en générale est une pratique intellectuelle qui considère le concept de paysage comme un terme polysémique. Le paysage est un « (...) mot de tous les jours que tout le monde utilise à sa façon, ce qui ne l'empêche pas d'être devenu à la mode »⁷⁰.

La photographie peut construire une description paysagère à la manière d'Hérodote. Les narrations paysagères de l'historien grec ont en effet construit un système descriptif où l'acte se déroule dans un espace en devenir⁷¹. La pratique photographique permet d'identifier le paysage en tant que sujet en perpétuelle mutation. La transformation implique un passage d'un état à l'autre, tel que les changements d'états de la matière en chimie.

Le photographe Tim Davis, pendant son projet à Lugo⁷², donne une lecture presque scientifique de la transformation du territoire en partant de la première Loi de la Thermodynamique. Pour Davis « l'énergie de transformation », nécessaire au changement d'état, correspond au pouvoir interprétatif des hommes (« *human meaning* »). Précisément les photographes sont capables de renouveler constamment le sens du paysage à partir d'une re - définition. La transformation est alors matérielle sur le territoire et immatérielle dans l'actualisation de la signification du paysage.

2.2.1. La découverte photographique du paysage

La découverte photographique du paysage se réalise d'abord à travers la sélection du cadrage, en opérant une fragmentation de l'espace dans une portion du contexte photographique. C'est un geste technique et intellectuel : « (...) il faut un certain pouvoir d'abstraction et d'abnégation pour donner au monde extérieur, qui ne fut d'abord que

70 Définition du terme *Paesaggio* dans Pamard-Blanc, Claude, Raison Jean-Pierre (1978) dans *Enciclopedia Einaudi*, Vol.X, pp 320-338, Torino, Einaudi

71 Vitta, Maurizio. 2005. *Il Paesaggio: una storia fra natura e architettura*. Torino, Giulio Einaudi. p. 34

72 Nostri, Luca (dir.). 2009. *Lugoland*, Roma, Punctum Press

l'élément de notre activité, une valeur de beauté et de sublimité pour lui-même »⁷³.

Le photographe Cyrille Weiner découvre le paysage à travers la construction de fenêtres, à la fois symboliques et réelles. « La fenêtre constitue un cadre, un tableau dans le tableau qui, l'isolant, l'enchantant, institue le pays en paysage »⁷⁴. Elle constitue une invention décisive pour l'histoire du paysage occidental, qui fut d'abord un geste de représentation picturale : « La fenêtre, le cadre, sont des passes pour les *vedute*, pour y voir du paysage là où sans eux il n'y aurait que...la nature »⁷⁵. L'utilisation de la fenêtre, figure archétypique du cadrage, permet de créer une relation visuelle à l'espace qui nous entoure en opérant la sélection d'un paysage autonome.

La construction spatiale ou mentale de la fenêtre aide à capturer le paysage : « (...) constituer le fragment est une opération a priori qui est exempte de toute intention particulière. Elle va de soi, car elle est la condition de satisfaction de l'énoncé « paysage »⁷⁶. Le fragment est par définition un morceau d'une chose, une partie de l'ensemble. L'enfermement du regard dans le cadre de la fenêtre permet au photographe de véhiculer la composition du cadrage, d'isoler un fragment arbitraire du monde visible. Weiner met en scène la vision, le dehors est seulement aperçu. La symbologie de l'image de Weiner rappelle la forme de l'œil humain, une sorte de mise en abîme du regard à travers les choses. La « traversée du regard » suscite une production visuelle du paysage, à travers des gestes simples du point de vue technique, mais complexes à concevoir mentalement. Weiner construit un processus de mise en scène du réel, car « (...) toute photographie est théâtre, mise en place d'un dispositif scénique, qu'il soit destiné à capter le réel, ou à figurer la mémoire imaginaire ou les fantasmes d'un sujet »⁷⁷. La mise en scène inclut ou rejette l'espace, dans une démarche arbitraire de sélection

73 Recht, Roland. 2006 [1989]. *Op.Cit.* p.39

74 Roger, Alain. 2006. Notion de « *fenêtre* » dans Berque, Augustin (dir.). 2006. *Mouvance : du jardin au territoire, II : Soixante-dix mots pour le paysage*. Paris. Editions de la Villette p. 64

75 Cauquelin, Anne. 2004 [1989]. *L'invention du paysage*. Quadrige. Paris. Presses universitaires de France. p. 123

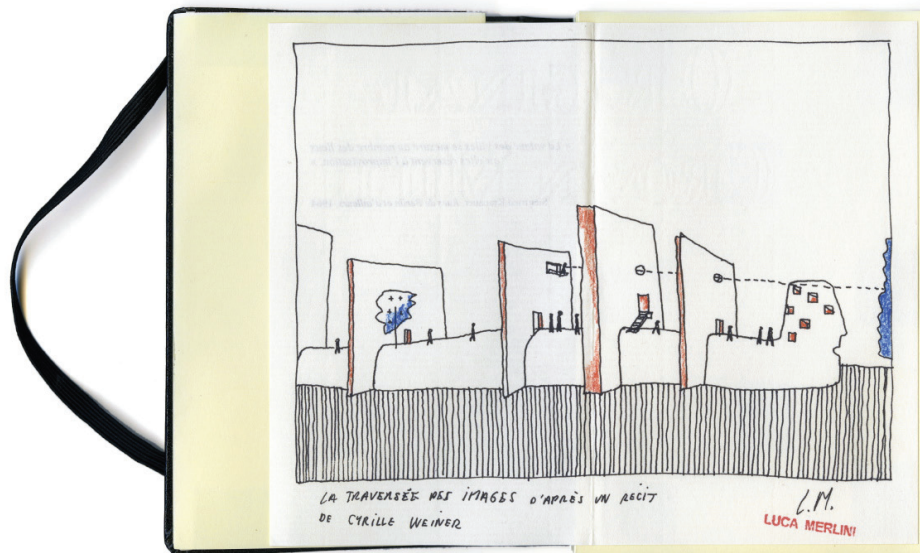
76 *Ibid.* p. 123

77 Durand, Régis. 2002. *Op. Cit.* p. 143

(Fig.23) Le ban des utopies ©Cyrille Weiner, 2007







(Fig.24) Le ban des utopies ©Cyrille Weiner, 2007

visuelle : « la citation hors contexte est l'essence même de l'art du photographe. Son principal problème est simple : que va-t-il inclure, que va-t-il rejeter ? »⁷⁸. Le cadrage se configure comme un acte au double sens, actif et/ou négatif, il peut couper ou insérer une partie dans le tout. Cette double action est mise en pratique par le photographe.

Lorsque le cadrage intègre le paysage, il donne l'idée de pouvoir tout contenir. L'identité spatiale de l'Île comme objet solitaire donne l'impression d'une vision capable de tout harmoniser dans un seul regard. Rien n'échappe de cette image, le sujet y est contenu dans sa totalité. Les nuages et la mer forment un fond unitaire, la matière du paysage apparaît dans une fiction de représentation.

En revanche, rejeter est un geste « (...) par quoi nous soustrayons au regard une partie de la vision – « cela ne va pas », dirons-nous, nous harmoniserons les éléments naturels dans une unité contrainte par le cadre. (Pensez à ce que vous faites quand vous prenez une photo ; excluant soigneusement ce poteau au premier plan, cherchant le point de vue...)»⁷⁹. Par ce phénomène d'exclusion, le photographe produit une sélection arbitraire qui donne le minimum d'informations possibles afin de construire une narration de l'espace.

Les bords de l'image délimitent le regard en découpant un rectangle du monde⁸⁰. Parfois l'opération de fragmentation est extrême. L'image se fait cadrage, le regard se concentre dans une brisure.

La découverte d'un morceau de paysage à travers le processus sélectif est un acte esthétique, strictement lié à la sensibilité visuelle du photographe. Un geste intime qui reconduit à la citation de Luis Borges : « Un homme fait le projet de dessiner le Monde. Les années passent : il peuple une surface d'images de provinces, des royaumes, des montagnes, de golfes de navires, d'îles, des poissons, de maisons, d'instruments, d'astres, de chevaux, de gens. Peu avant sa mort, il s'aperçoit que ce patient labyrinthe

78 Szarkowski, John. 2007. *Op. Cit.* p. 84

79 Cauquelin, Anne. 2004 [1989]. *Op.Cit.* p. 120

80 Voir Shore, Stephen. 2010. *Leçon de photographie: la nature des photographies*. Paris. Phaidon.



(Fig.25 | Fig.26) Presque ile ©Cyrille Weiner, 2010

de formes n'est rien d'autre que son portrait »⁸¹.

Le surpassement d'une tendance objective, permet de considérer les opérations photographiques de Weiner comme les fruits d'une subjectivité représentative. La description factuelle des événements et des espaces laisse la place à l'interprétation personnelle à travers les codes d'un langage photographique précis. La découverte du paysage est d'abord un acte intime et intérieur, rendu public à travers l'image. La photographie est alors un instrument fondamental permettant de reconstruire une relation directe à l'environnement⁸². Elle permet une ouverture dans la lecture complexe de l'espace, à travers une recherche à la fois esthétique et critique. Le travail mené par Weiner paraît répondre au questionnement de Vittorio Gregotti : « (...) de quelle manière notre perception du paysage devient perception esthétique ? Comment pouvons-nous acquérir une connaissance figurative du paysage ? »⁸³. Le photographe construit/invente le paysage à travers la production d'une vision personnelle de l'espace qui l'entoure. Pour exister le paysage doit se construire en image, à travers le cadrage arbitraire du réel.

2.2.2. La définition photographique du paysage

Le photographe construit, à travers la pratique de son regard, une construction narrative de son expérience du territoire. La pluralité des éléments décrits grâce à la composition des fragments photographiques met en évidence comment la définition photographique du paysage est obtenue par des morceaux hétérogènes. Le projet de Jurgen Nefzger, intitulé *Hexagone*⁸⁴, propose de construire une vision de la France. Le paysage est unitaire : « La France d'aujourd'hui exprimée par un hexagone allégorise le

81 Borges, Jorge Luis. 1965. *L'auteur et autres textes*. Paris. Gallimard p. 215

82 Ghirri, Luigi. 2010. *Op. Cit.* p. 58

83 Gregotti, Vittorio. 1991, *Il territorio dell'architettura* dans Casabella 575-576 Décembre – Janvier 1991 (traduction de l'auteur)

84 Nefzger, Jürgen. 2006. *Hexagone*. 2 vols. Cunlhat, Fûdo éditions

caractère clos et parfait d'un équilibre atteint à travers des siècles de vicissitudes »⁸⁵. Un travail qui compte dix ans sur le terrain, pendant lesquels Jurgen Nefzger a sillonné le territoire français. L'homogénéité identitaire du territoire est divisée en deux catégories, le paysage fabriqué et le paysage consommé. Cette distinction renvoie à la présentation du travail en deux volumes. Ainsi elle est accentuée par une série de choix formels tels que l'utilisation du noir et blanc ou la couleur. Le paysage fabriqué est représenté en noir et blanc alors que le paysage consommé est en couleur. Bien loin d'être seulement un choix chromatique pour l'image, cette partition permet de saisir le paysage non plus comme une seule entité mais comme une dualité. Le paysage fabriqué est une analyse menée de 1995 à 2001 sur le « paysage périurbain et de loisirs », tandis que le paysage consommé enquête, entre 2000 et 2005, sur « l'environnement et le paysage rural ». Les notions de paysage périurbain et de paysage rural utilisées par l'auteur dans la présentation du livre concordent à un classement géographique identifiant des zones physiques, au caractère topographique précis, dans lesquelles la recherche visuelle fut opérée. Bien loin d'être seulement une définition sémantique, l'enquête photographique de Nefzger détermine les caractères particuliers des paysages, du point de vue physique et conceptuel.

Lorsqu'il opère sur un territoire précis et clos, tel que les limites d'un pays, le regard du photographe s'attarde sur des aspects singuliers. La pratique photographique permet d'identifier les aspects principaux du paysage : la pluralité de ses identités et la constante d'une évolution continue. On peut résoudre le problème de l'ambiguïté de la lecture de l'image photographique en acceptant la pluralité d'identités du paysage qu'elle peut construire⁸⁶.

La fragmentation opérée par la photographie donne lieu à une définition multiple, car en effet « le paysage, comme unité, existe seulement dans ma conscience »⁸⁷. Le flux des images photographiques, véhiculé par les choix des photographes dans la présentation

85 Corboz, André, 1983 *Le territoire comme palimpseste*, dans Diogène 121 janvier-mars 1983 p.33

86 Voir Olmo, Carlo. 1991. *Dalla tassonomia alla traccia* dans Casabella N. 575 – 576, Anno LV

87 Corboz, André, 1983. *Op. Cit.* p. 32

de leur travail, permet la définition plurielle du paysage. Pour Blaise Pascal cette pluralité correspond aux échelles de perception : « Une ville, une campagne, de loin c'est une ville et une campagne, mais à mesure qu'on s'approche, ce sont des maisons, des arbres, des tuiles, des feuilles, des herbes, des fourmis, des jambes de fourmis, à l'infini. Tout cela s'enveloppe sous le nom de campagne »⁸⁸. Le changement d'échelle permet en effet de définir le paysage comme une entité globale composée d'une structure complexe, faite de sous-parties. La définition du paysage conduit le photographe à questionner les éléments composant l'espace, soit à travers une recherche globale visant à tout contenir, soit dans l'hésitation d'une recherche des détails.

L'interprétation du sujet paysage amène une inquiétude théorique, qui se manifeste dans les tentatives de narration globale. Alessandro Calabrese admet sa difficulté à cibler le sujet de son regard. Lorsqu'il définit par l'écriture, dans le cadre d'une exposition, le terme paysage, il explique que sa lecture est « (...) presque impossible, aussi par sa définition même, parce que [le paysage] est trop »⁸⁹ ou qu'il est tout. Il commence à créer une liste des objets, des images mentales, qui composent son idée de paysage : une liste partielle mais suffisante pour admettre que tous les éléments de sa quotidienneté composent son idée de paysage, qui doit être considéré comme « (...) test, à travers lequel vérifier concrètement des inquiétudes théoriques sur la représentation »⁹⁰. Comment faire alors pour représenter « le paysage » si son identité est déjà fragmentaire, comme dans l'opération de cadrage ? Calabrese, dans son livre *Thoreau*⁹¹ opère une composition avec les fragments d'un ensemble. Le territoire de la Vallée d'Aoste parcouru à pied lors d'une résidence artistique en 2011 fournit la possibilité d'explorer visuellement ses parties. Le livre rassemble « une collection fortuite de fragments topographiques

88 Pascal, Blaise. 1873. *Pensée de Pascal*. Paris. Librairie de Firmin-Didot frères, fils & Cie p.38

89 Alessandro Calabrese expose ce texte à la *Galleria Browning* de Asolo lors de l'exposition *Viaggio in Italia ?*, sous la direction de Steve Bisson. L'exposition recueille un ensemble des jeunes photographes italiens leur demandant d'exprimer à travers le mot leur conception du paysage en l'accompagnant d'une image du quotidien, telle que la carte postale.

90 *Idib*.

91 Calabrese, Alessandro. 2014. *Thoreau*. Jesi. Skinnerboox



(Fig.27) Thoreau ©Alessandro Calabrese, 2012



(Fig.28) Thoreau ©Alessandro Calabrese, 2012



(Fig.29) Paysage #6 ©Jean Louis Garnell, 1986

télescopés, aux distances abolies »⁹². Le regard de Calabrese sélectionne arbitrairement les morceaux des lieux qu'il traverse, la composition de l'ensemble rend une définition complexe du paysage. Calabrese conduit une opération de composition des éléments *a priori* dans la construction sélective de l'image.

Massimo Vitali renverse l'opération en agissant une fragmentation de l'image *a posteriori*. Lors d'une commande pour les plages du Var, Vitali édite son livre *Les Plages du Var*⁹³ en composant les pages à partir des détails de ses images. La qualité et la définition technique de ses appareils permettent d'isoler des morceaux d'une scène de vie présente dans l'image photographique. Il arrive à créer une sorte d'intimité contemplative dans l'opération d'agrandissement des portions d'une description globale.

La photographie reste un système de vision statique. L'arrêt du temps sur un instant permet de suivre la dynamique d'évolution du paysage en contribuant elle-même au déroulement du processus. Elle s'engage dans l'analyse, dans l'étude des démarches de transformation. Le paysage est alors le théâtre d'une transformation continue et perpétuelle, où le photographe se charge de mettre en scène le passage.

Le corpus sur « les paysages en transformations », sujet proposé par Jean Louis Garnell, au sein de la Mission photographique de la DATAR, permet de conduire une réflexion visuelle sur le processus évolutif du paysage. Garnell pose son attention sur la mise en ordre de l'espace qui passe par la réalisation du chantier. L'action photographique de Garnell rappelle la pensée de Maurice Merleau-Ponty : « (...) l'ordre naît du désordre grâce à notre faculté de donner un sens à notre expérience, et mène à une autre forme de connaissance, la perception des objets grâce à l'animation du corps par l'esprit⁹⁴ ».

Le regard du paysage, libéré du concept documentaire à travers le passage à une « nouvelle subjectivité », interroge les pratiques de transformation du territoire entre interprétation personnelle et restitution ambiguë d'une expérience directe, avec la

92 Corboz, André, 1983. *Op.Cit.* p. 33

93 Vitali, Massimo. 2000. *Op. Cit.*

94 Lambert, Phyllis. *Prologue* dans Lambert, Phyllis,(dir.). 1996. *Frederick Law Olmsted en perspective*. Montréal. CCA p. 8



(Fig.30) Avenue Jenny ©Cyrille Weiner, 2001

vérification répétitive des pratiques d'artificialisation du paysage. A travers le travail de Garnell il est possible de comprendre le pouvoir interrogatif de la photographie qui s'inscrit dans la représentation d'un lieu : pouvoir qu'il reste à définir.

Les chantiers représentés par Garnell sont les synonymes d'une transformation perpétuelle du paysage. Un paysage qui se définit comme la somme d'une marque physique sur une région et de leur mise en valeur visuelle⁹⁵. Les processus itératifs de transformation du paysage sont analysés à travers une lecture des signes, voir de l'état physique et esthétique du territoire.

Les signes d'une évolution constante du territoire son interrogés par Weiner. Sa recherche sur les interruptions du tissu urbain l'amène à interroger la temporalité des transformations de l'espace. Le projet *Avenue Jenny*⁹⁶ construit sur l'espace de frontière entre deux communes de la banlieue Ouest de Paris crée une première réflexion sur un espace en mutation. Limite entre deux façons de concevoir l'aménagement de la ville, le photographe lit dans cette ligne un espace de tension. Les images du projet racontent une temporalité précise. Weiner définit la précarité du temps de transformation et la manière dont elle peut répondre à des logiques complexes. L'instant photographique met en scène le territoire comme un palimpseste : « Un « lieu » n'est pas une donnée, mais le résultat d'une condensation. Dans les contrées où l'homme s'est installé depuis des générations, a fortiori depuis des millénaires, tous les accidents du territoire se mettent à signifier. Les comprendre, c'est se donner la chance d'une intervention plus intelligente »⁹⁷.

Le projet de Weiner s'attache à comprendre les signes d'un processus de transformation long et instable, à travers la construction d'une représentation, faite de fragments qui tentent de reconstruire l'unité temporelle du lieu.

95 Voir Burckhardt, Lucius. 1996, *Esthétique et écologie* dans Le Dantec, Jean-Pierre, (dir.) 1996. *Jardins et paysages: textes critiques de l'Antiquité à nos jours. Textes essentiels*. Paris. Larousse.

96 Le projet est en ligne sur le site de l'auteur:

<http://www.cyrilleweiner.com/index.php/series/avenuejenny.html>

97 Corboz, André, 1983. *Op. Cit.* p. 18



(Fig.31) Les Allées du château ©Antoine Seguin, 2012

2.3. Operations photographiques sur le paysage

L'expérience des lieux à travers l'activité de production des images atteste le rôle actif de la photographie comme discipline d'étude du paysage. Concrètement, la pratique photographique observe avec insistance les phases de transformation. Le cycle perpétuel d'évolution paysagère peut être réduit à l'analyse visuelle de deux moments :

- d'une part, le moment positif. L'addiction de la construction artificielle imprime une marque sur la surface de la Terre. La photographie se montre nécessaire pour mesurer la vitesse de transformation. L'analyse temporelle conduite à travers l'arrêt de l'instant photographique permet de concentrer l'attention du regard sur la succession des différents moments. La complexité des phénomènes d'expansion et les altérations de l'environnement à toutes les échelles ont rendu nécessaire, pour les architectes, l'utilisation des outils pour le projet qui étaient ignorée auparavant⁹⁸. Aujourd'hui ils se trouvent obligés à faire appel à la photographie pour pouvoir contrôler les effets des transformations territoriales. Antoine Seguin, architecte-photographe, incarne dans son projet des Allées du Château la nécessité de compréhension d'une production du paysage. La pratique instinctive de la photographie, l'amène à interroger le sens des constructions pavillonnaires de son quotidien. Entre désir de conciliation avec son passé et volonté d'exigence intellectuelle, Seguin a suivi pendant deux ans les phases d'une nouvelle urbanisation dans le village où habitent ses parents.
- D'autre part, le moment négatif d'absence d'intervention. La pratique passive

98 Voir Vittorio Gregotti. 1991. *Op. Cit.*



(Fig.32) Les Allées du château ©Antoine Seguin, 2012

du projet du territoire, amène à la production involontaire des ruines, friches et terrain vagues. « *The relationship between the absence of use, of activity, and the sense of freedom, of expectancy, is fundamental to understanding the city's terrains vagues. Void, absence, yet also promise, the space of the possible, of expectation*⁹⁹ ». Le classement sur les terrains vagues conduit par Alejandro Cartagena¹⁰⁰ affirme le potentiel d'un espace en attente.

L'identification des deux phases distinctes permet d'arrêter le temps sur un changement de matière – sur la phase de passage d'un état à l'autre en montrant le processus cyclique de la transformation du paysage. « Le temps photographique est un temps fracturé, non linéaire. Contrairement au cinéma ou au roman, la photographie est incapable, sauf dans des cas très particuliers, de donner une version continue et causale du monde. Par l'arrêt temporel et la reconstruction formelle qu'elle effectue, elle est dans chacune de ses occurrences une sorte de catastrophe – un point ou un seuil critiques, lieu de retournement où s'effectue une transformation radicale des données¹⁰¹. Le seuil critique est la transition d'un état à l'autre, qui se trouve compressée par la temporalité photographique. Andrea Botto s'intéresse dans son travail à l'exploration du passage d'état de la matière paysage. Son action photographique montre la totale « contemporanéité » en suivant un phénomène de transformation événementielle. La recherche visuelle dans le projet *Kaboom* revient sur le concept de l'instant décisif, sans partager la recherche esthétique de Henri Cartier-Bresson. La représentation de la mutation spatiale est la description du moment entre les deux phases. Il s'agit de la représentation instantanée d'un acte sur le paysage. Les lieux deviennent le théâtre de l'évènement paysage, à la fois en cours de destruction mais aussi en devenir. La construction de l'image met en scène le moment. La photographie offre un fragment d'expérience instantanée dans l'acte de transformation.

99 De Sola Morales, Ignasi. 1995. *Terrain Vague*, dans *Anyplace*. Cambridge, MA. Mit Press p. 120

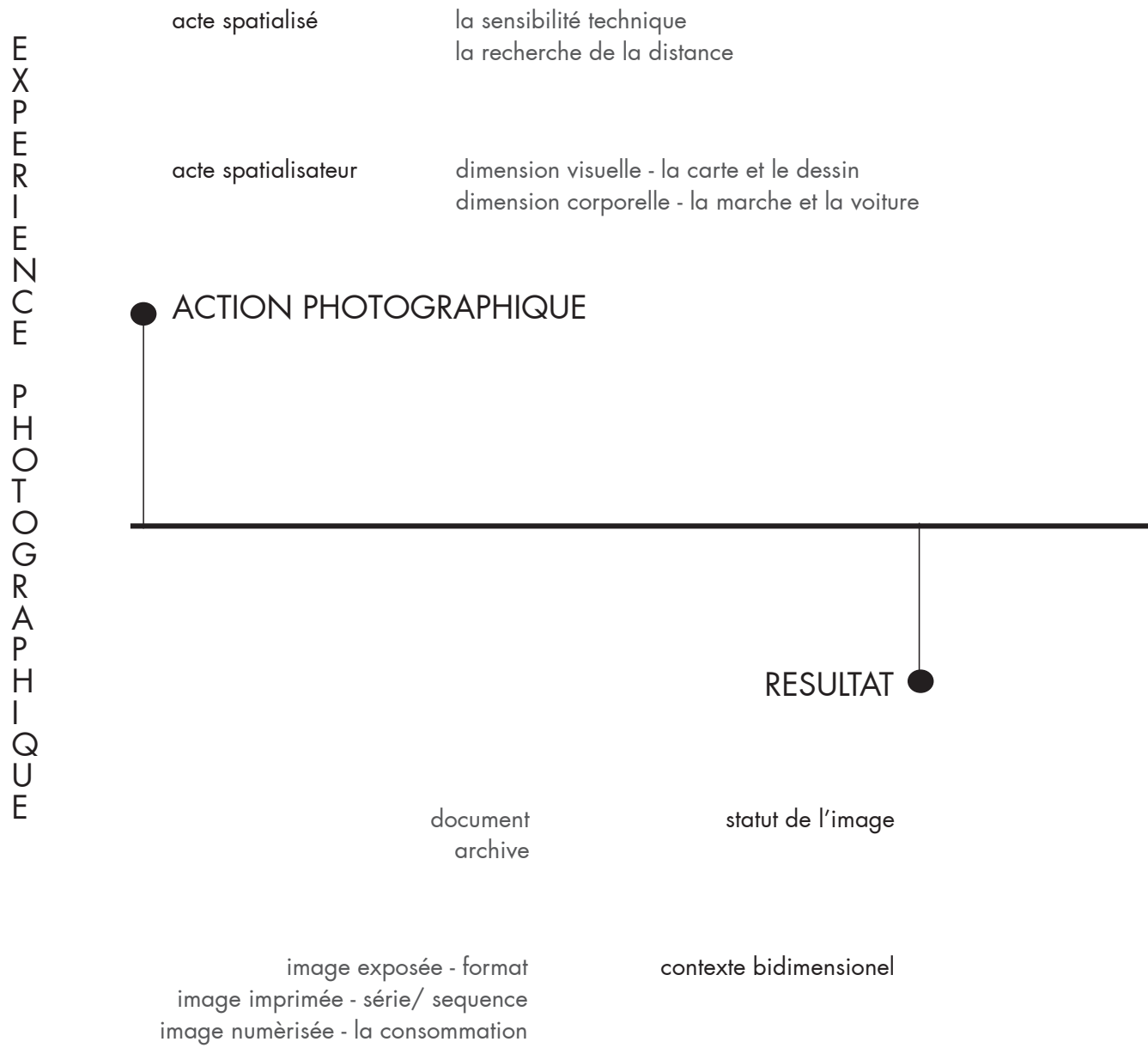
100 Voir le site internet: <http://alejandrocartertagena.com/suburbia-mexicana-urban-holes/>

101 Durand, Régis. 2002. *Op.Cit.* . p. 72

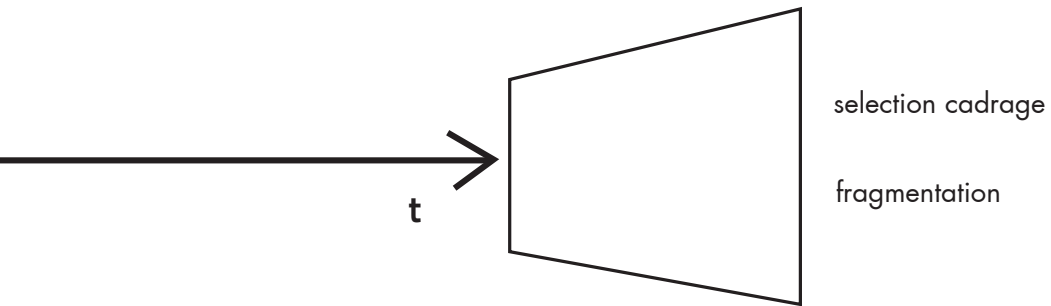


(Fig.33) Kaboom - Pieve Emanuele ©Andrea Botto, 2011





(Diagramme n. 1) - L'expérience photographique de production du paysage



P
R
O
D
U
C
T
I
O
N

P
A
Y
S
A
G
E

3. Le Sulcis - sujet du regard photographique

L'évolution du paysage, selon un mouvement temporel linéaire, impose d'explorer l'identité de l'image photographique à travers sa relation au temps. L'enregistrement montre les étapes successives d'une transformation continue du paysage permettant de « (...) synthétiser un mouvement ou une évolution trop lente pour être saisie par l'œil¹ ».

Avant de tester concrètement sur le Sulcis une expérience photographique capable d'agir sur la transformation du territoire, il est nécessaire de connaître les stratifications visuelles des lieux. L'image photographique, dans son statut d'image-archive, se révèle être un outil puissant permettant d'analyser le changement du paysage. La photographie dans sa multitude de sens est conçue ici comme matière de réflexion, comme objet bidimensionnel à interroger. Le pouvoir informatif des images s'exprime le mieux avec une accentuation de la distance temporelle entre le moment de la représentation et le moment de la contemplation². La recherche tente d'interroger l'image comme objet capable de produire des signes visuels nécessitant une codification. Cette codification donne lieu à une mise à jour continue de la notion de paysage, en renvoyant à l'univers de la perception, la perception visuelle en particulier, et donc à l'appropriation esthétique. L'étude des stratifications visuelles du Sulcis permet d'acquérir les informations nécessaires pour développer une pratique photographique consciente de l'identité du territoire. Il s'agit de conduire une expérience de l'image sur deux niveaux. D'un côté l'expérience des images des autres, dans une perspective de connaissance historique ;

1 Lebart, Luce. 1997. *La restauration des montagnes* dans *Études photographiques*, 3 | Novembre 1997
ressource en ligne : <http://etudesphotographiques.revues.org/96>

2 Voir Lugon, Olivier. 2001. *Op. Cit.*

de l'autre l'expérience de production des images, afin d'affirmer le rôle actif de la photographie sur le territoire du Sulcis.

Cette double expérience photographique permet d'élaborer un projet de recherche sur le système portuaire du Sulcis. Les images produites pendant deux ans d'activité sur le territoire s'attachent à montrer le système portuaire du Sulcis dans son état actuel, les lieux photographiés se trouvent en attente de reconversion.

3.1 Reconstruction des stratifications visuelles

La reconstruction des stratifications passe par une prise de conscience et une mise en perspective de son évolution. L'expérience visuelle du territoire évoque une certaine temporalité : « Le problème est complexe, parce que les images impliquent une durée qui va bien au-delà du temps qu'elles représentent ou qu'elles documentent »³.

Un premier bouleversement de la forme territoriale touche la zone du Sulcis à partir de la moitié du XIX^e siècle. A cette époque, elle passe brusquement de l'état de *no man's land* ⁴ à un moment de forte modernisation : le développement industriel de l'extraction minière a un impact révolutionnaire sur la structure spatiale. La violence de cette implantation *ex nihilo* en contexte industriel a laissé une cicatrice profonde sur le territoire rural du Sulcis. Une marque qui définit maintenant l'image et l'imaginaire d'un passé proche défini par l'activité d'exploitation minière. Le fait que le Sulcis soit destiné à la consommation rapide, soumise à une logique colonisatrice, offre un présage de modernité:

La première moitié du XX^e siècle signe la progressive fermeture du secteur industriel. La zone plonge dans une profonde crise économique, qu'elle partage avec d'autres territoires post-industrielles. Il s'agit d'un processus naturel impliquant tous les établissements industriels et les usines en milieu rural, qui « (...) naissent, se développent,

3 Didi-Huberman, George. 2008. *Image, événement, durée* dans Images re-vues, hors-série 1 | 2008 ressource en ligne:

<http://imagesrevues.revues.org/787>

4 «A plus forte raison dans les autres, en Corse et en Sardaigne où l'on a déjà signalé le triomphe d'une économie pastorale primitive, dans les hauts pays de Chypre où, comme dans les montagnes de Crète, s'étend un des *no man's land* les plus caractéristiques de Méditerranée, refuge des pauvres, des bandits, des hors-la-loi. » dans Braudel, Fernand. 1993. *La méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, 1: La part du milieu. Paris: Librairie générale française. pag.183

déclinent et faute de s'adapter aux changements techniques et/ou socio-économiques, finissent par fermer. Ce cycle quasiment inéluctable amène à la constitution de friches industrielles et, plus ou moins rapidement, à des tentatives inégalement réussies de reconversion»⁵. Le temps d'évolution voire de reconversion est strictement lié à la sensibilité de transformation d'un territoire précis. La position particulière du Sulcis en fait « (...) un conservatoire de formes industrielles anciennes, beaucoup plus que la ville où le changements sont en général plus rapides et plus brusques, notamment dans le domaine économique et donc industriel. Ainsi, les formes industrielles très anciennes peuvent être encore sensibles dans les campagnes, là où en ville, destructions et rénovations sont fréquentes »⁶.

Le passé industriel du Sulcis suggère de débiter par une analyse de la photographie institutionnelle. La commande industrielle a créé une image du territoire en s'appuyant sur des caractères officiels et sur des codes visuels de propagande. On s'intéresse à la création d'un territoire consacré à la production, à travers les images protagonistes d'un processus de transformation. Les images sélectionnées pour cette étude sont des images globales, décrivant la relation intime au lieu à partir d'une posture de domination, d'une volonté de soumission de l'espace à l'exigence humaine.

La production d'images selon les exigences spécifiques du commanditaire n'exclut absolument pas la subjectivité interprétative du photographe. La photographie industrielle véhicule le pouvoir informatif des images afin d'organiser la pensée dans une optique de propagande⁷. Cette classe d'image est mise en relation avec les travaux indépendants de nombreux photographes qui ont choisi le Sulcis comme champ de recherche visuelle.

Le corpus de recherche mis en place par la publication de trois volumes sur la

5 Edelblutte, Simon et Legrand, Johann. 2012. *Patrimoine et culture industriels en milieu rural*. Dans *Revue Géographique de l'Est* vol.52/3-4|2012 ressource en ligne : <http://rge.revues.org/3683>

6 *Ibid.*

7 Voir Miraglia, Marina, Faeta, Felice, Di Felice, Maria Luisa. 2008. *Op.Cit.*

photographie en Sardaigne⁸ constitue un socle important pour aborder la représentation photographique de l'île à partir d'un regard extérieur. Pourtant dans ce contexte, il s'agira de confronter les interprétations d'un « regard étranger » avec les expériences de regard intérieur sur le cas particulier du Sulcis.

L'étude a révélé trois moments successifs dans l'histoire du Sulcis qui permettent d'expliquer l'évolution de son image :

- le moment de l'industrialisation. Une vue d'ensemble sur le Sulcis pendant sa période d'activité industrielle plus intense qui coïncide au moment de la découverte de la photographie. Le voyage d'exploration est au cœur de cette expérience. Le regard étranger révèle sa sensibilité dans la construction d'une image, voir d'un imaginaire de la Sardaigne.
- l'épopée du charbon. L'expérience de Carbonia sous le régime fasciste se confirme comme l'apothéose d'une représentation institutionnelle de renouvellement du territoire. L'influence des avant-gardes artistiques produit un regard autonome sur les codes visuels du pictorialisme, affirmant l'autonomie du langage photographique.
- le paradoxe contemporain du paysage sarde, qui voit son image partagée entre la production de stéréotypes sur un territoire plongé dans une image rurale et la volonté d'affirmer sa modernité. Sur la base de ce constat, le Sulcis devient un territoire concret et une réflexion métaphorique plus élargie sur les enjeux contemporains des mutations en contexte rural et périphérique. Il s'agit d'un prétexte pour pouvoir mesurer le temps de réaction des îles face au mouvement de transformation. Leur inertie territoriale repose sur des caractéristiques géographiques spécifiques. Les contextes ruraux révèlent une sensibilité différente à la transformation.

8 Voir les trois volumes : Miraglia, Marina, Faeta, Felice, Di Felice, Maria Luisa 2003. *La Fotografia in Sardegna : lo sguardo esteso. Gli Anni del Dopoguerra*, Ilisso, Nuoro Miraglia, Marina, Faeta, Felice, Di Felice, Maria Luisa. 2008. *La Fotografia in Sardegna : lo sguardo esteso 1960 – 1980*, Ilisso, Nuoro. Miraglia, Marina, Faeta, Felice, Di Felice, Maria Luisa. 2008 *Op. Cit.*

Le travail constitue une étude sélective dans le regard des photographes continentaux, choisis comme clé interprétative pour reconstruire l'image de la Sardaigne.

3.1.1. Expression de la modernité industrielle

La richesse du territoire sarde, périphérie des grands intérêts économiques – ceux, commerciaux de la Méditerranée – fait qu'il devient au milieu du XIX^e siècle, la destination de nombreux voyages, manifestant un nouvel intérêt spéculatif vis-à-vis de la Sardaigne et du Sulcis⁹. L'image se construit sur une promesse de modernité et en renforçant la transformation radicale de sa structure socio – économique.

L'analyse des expressions de la modernité industrielle s'attache à identifier différentes conceptions visuelles du Sulcis, à partir d'une première représentation officielle sur la mine de plomb de Monteponi. Ensuite les codes photographiques des Alinari créent une nouvelle icône paysagère sur le Sulcis à travers la production de la carte postale. L'Atelier Alinari forme de nombreux opérateurs photographiques, parmi eux Ernesto Pizzetti s'installe en Sardaigne. Il participe à la formation d'un regard intérieur sur l'Île et précisément sur les industries du Sulcis.

Historiquement caractérisé par une activité d'extraction minière, Monteponi¹⁰ est au milieu du XIX^e siècle l'épicentre du processus d'industrialisation qui bouleverse la structure du *Sulcis*. Le pôle d'extraction de plomb argenté situé près de la ville d'Iglesias devient le protagoniste des premières « campagnes » photographiques à caractère industriel. Elles sont chargées de mettre en évidence le développement d'un site rural. Les raisons d'un investissement économique important sont doubles. D'une

9 « En parlant scories, qu'il nous soit permis de rappeler une visite que la notoriété attachée depuis au voyageur a rendu assez importante pour que le souvenir se soit perpétué à l'instar d'une tradition dans le district minier si considérable d'Iglesias. On vous le donnerait en mille que vous ne devriez jamais quel fut ce Français qui le premier de ce siècle a affronté le voyage de la Sardaigne, alors qu'il était si difficile d'y aborder et qu'il était guère plus commode de parcourir l'île à l'intérieur. Il s'agit pourtant d'un grand écrivain, d'un romancier célèbre, M.Hde Balzac. » Roissard de Bellet, Eugène. 1884. *La Sardaigne à vol d'oiseau en 1882*, Plon Nourrit, Paris. p. 210

10 « De toutes les mines que nous allons passer en revue dans ce paragraphe , la plus considérable est celle de Monteponi dont les chantiers se trouvent environ à 3 kilomètres d'Iglesias sur le coté ouest de la route nationale qui de cette ville, en dépassant par Gonesa, va aboutir vers le fond du golfe de Palmas. La mine de Monteponi est avec celle de Montevecchio la plus ancienne de l'Île ; elle est la plus importante de sa catégorie. » Ibid. p. 314

part, la Sardaigne, « appendis incertaine de l'Italie¹¹ » a une position stratégique dans le processus d'unification de l'Italie. Le gouvernement manifeste une volonté d'affirmer sa présence sur le territoire à travers des œuvres capables de véhiculer l'opinion populaire¹². Une propagande qui se base sur une promesse de modernisation. D'autre part, la richesse du sol permet d'activer une dynamique industrielle.

La question du développement rural de la Sardaigne est une des missions politiques de Quintino Sella. La figure de Sella est profondément liée à la diffusion de la photographie en Italie¹³. Homme de sciences exactes, il retrouve dans l'exactitude photographique une possibilité d'utilisation pratique. Son entourage contribue à renforcer sa sensibilité culturelle envers ce nouveau médium. Une profonde amitié lie Sella à l'un des pionniers de la photographie italienne, Vittorio Besso.

Le travail de Besso porte sur la représentation des transformations du paysage en lien avec l'activité politique du Royaume d'Italie. Un engagement officiel reconnu par le titre de Photographe du Roi d'Italie¹⁴. Lors de son premier voyage en Sardaigne, il est chargé de documenter les chantiers de réalisation d'une ligne de chemins de fer.

Pendant son deuxième voyage en Sardaigne (vers 1860), il réalisa un reportage industriel de 45 images sur la mine de Monteponi. Il présente la minière de Monteponi en tant que symbole d'un travail étatique de mise au pas de la région à un nouveau système économique industriel. Les images de Besso montrent une exaltation de la modernité, concept que le Royaume essaie fortement de souligner.

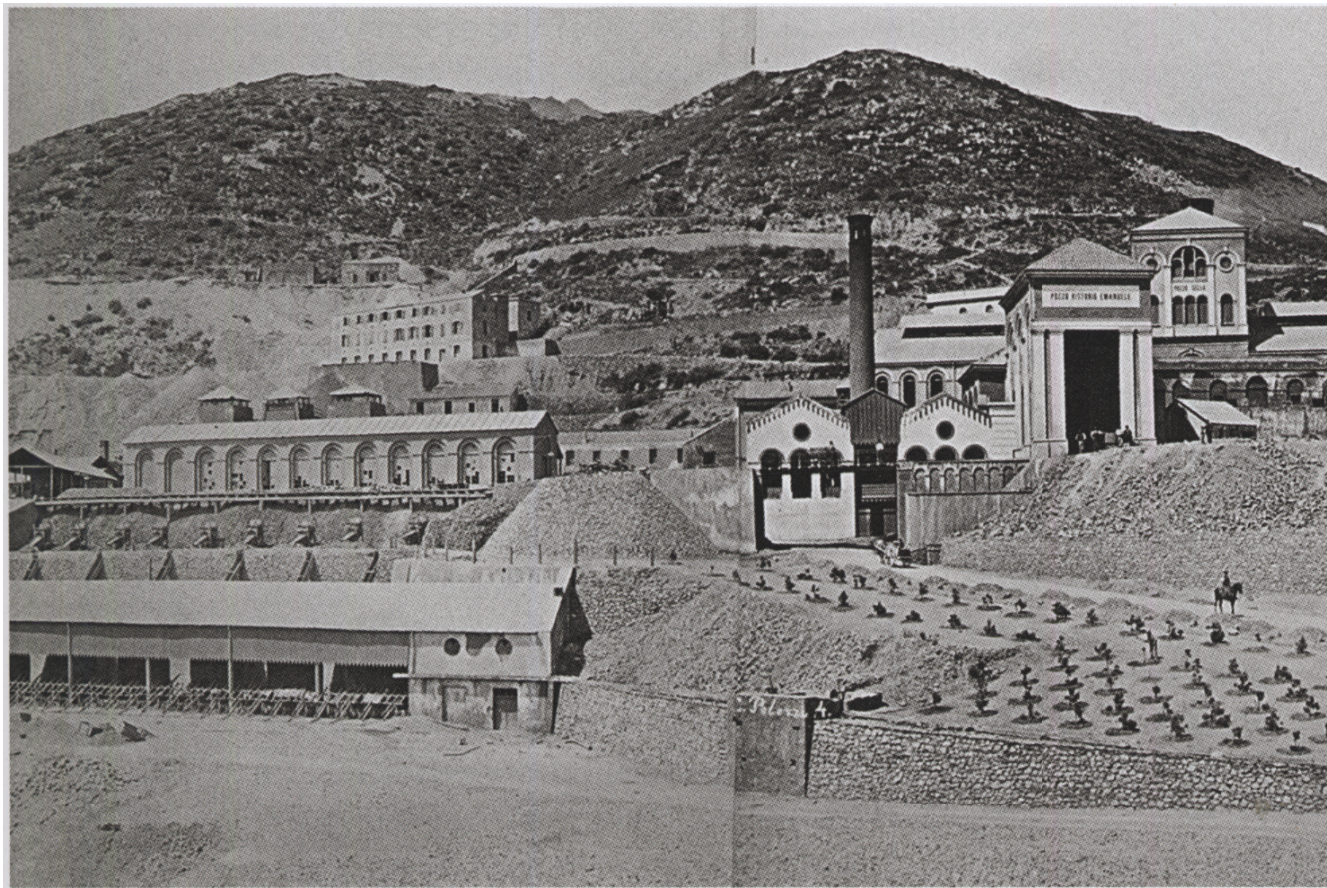
La fréquentation de la mine par différents photographes entre 1875 et 1890 montre l'évolution de sa représentation. La comparaison entre les images des deux photographes pionniers du Sulcis, C.G. Polozzi et V. Besso, montre une évolution

11 Voir Giovanni Murgia. 2007. *Giuseppe Mazzini e La Sardegna. Un'appendice Molto Incerta dell'Italia*. dans *Malta and Mazzini. Proceeding of history week 2005*, La Valletta. Simon Mercieca

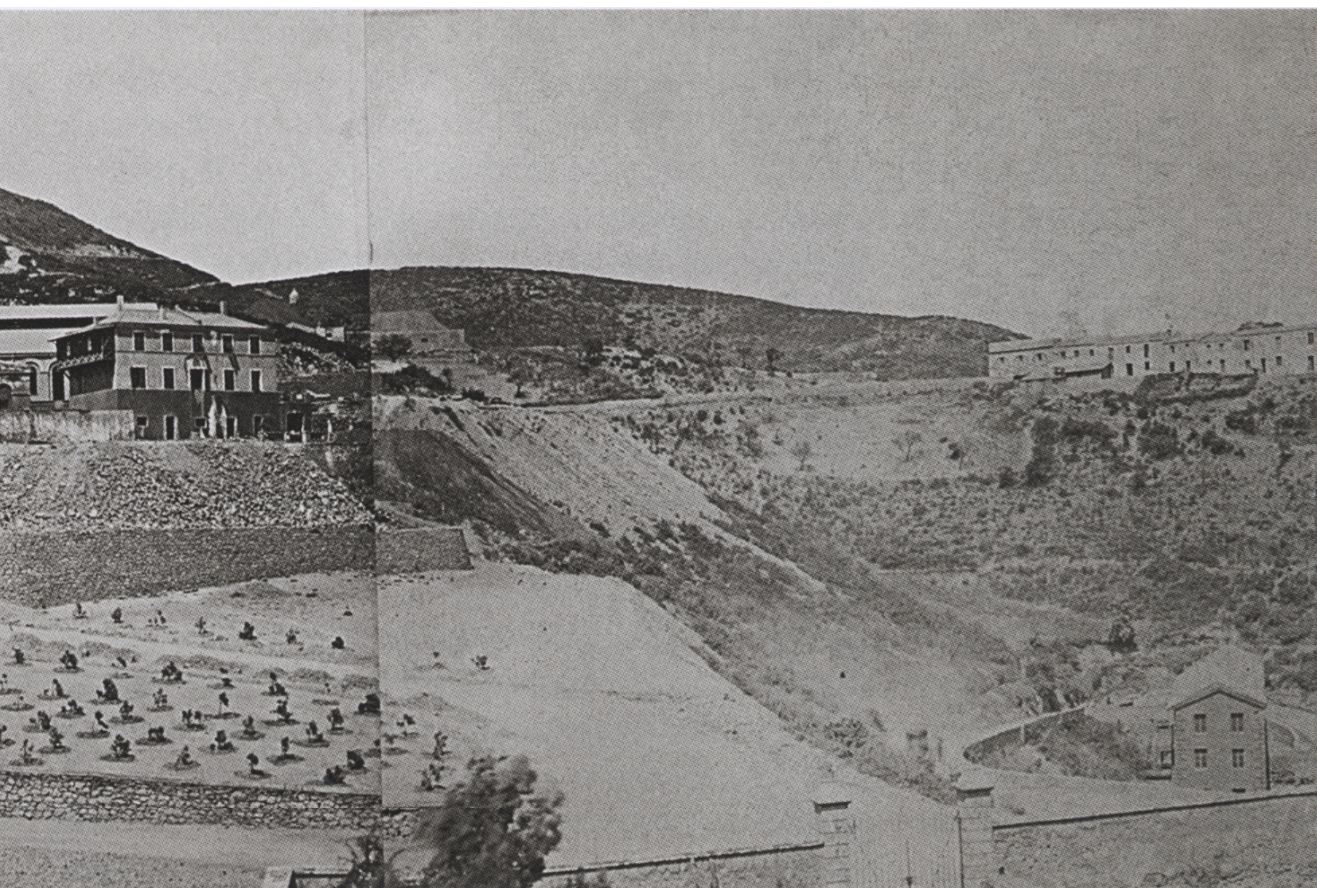
12 *Ibid.*

13 Quintino Sella est un ministre des Finances qui a exercé sous les gouvernements de Urbano Rattazzi, Alfonso La Marmora et Giovanni Lanza. Il est le frère de Giuseppe Venanzi Sella auteur du premier livre en Italien sur la technique de la photographie. *Il Nuovo procedimento fotografico* paru en 1858.

14 Titre conféré par Vittorio Emanuele II en 1880.



(Fig.34) Vue de la mine de Montepioni ©Carlo Polozzi, 1875





(Fig.35) Vue de la mine de Montepioni ©Vittorio Besso, 1893(?)



(Fig.36) Vue de la mine de Monteponi ©Vittorio Besso, 1893(?)



(Fig.37) Vue panoramique sur Gonnese ©Carlo Polozzi, 1875

des structures productives de Monteponi dans les vingt ans de travail les plus intenses de la mine. Les deux photographes choisissent un point de vue similaire permettant d'exalter la dimension de l'intervention industrielle sur le territoire.

Les deux images contextualisent géographiquement la mine dans le territoire. Un travail visuel sur deux sujets antithétiques, la colline sauvage et le complexe industriel, montre le contraste entre l'artifice et nature, à travers une expression visuelle de domination territoriale. L'éloignement de Besso de la mine est une recherche de vision globale permettant de tout rassembler dans la composition de deux fragments photographiques. Les images de Monteponi rompent avec une tradition représentative de la Sardaigne qui était focalisé sur la contemplation romantique du paysage, telle qu'on peut retrouver dans le voyage exploratoire de Edouard Delessert¹⁵. La mine trouve sa place pour affirmer le désir et la volonté de la modernité. Pourtant les représentations photographiques sont calquées sur des paramètres esthétiques liés à l'exaltation d'un territoire sauvage encore à découvrir à travers les images.

Le choix du point de vue de la mine de Monteponi offre à G.C. Polozzi la possibilité d'explorer visuellement son environnement. Timidement, paraissent dans la photographie les routes de connexion du système minier du Sulcis. Cette image montre une fascination moindre pour la modernité industrielle, au profit d'un nouveau code esthétique pittoresque. Le souci d'une compréhension profonde du territoire se matérialise dans le choix d'un point de vue élevé.

Une analogie visuelle se produit lors de l'analyse comparative entre l'image de Polozzi et celle réalisée par l'Atelier Alinari entre 1920 et 1930¹⁶. L'Atelier photographique Alinari créé par Leopoldo Alinari à Florence en 1852, s'occupe pendant soixante - dix ans, de la production d'images sur les monuments historiques, les paysages et

15 Le voyage en Sardaigne de Édouard Delessert en 1854 fut la première exploration photographique de l'île de Sardaigne

16 La carence d'informations précises sur la vie de Polozzi ne permet pas de pouvoir comprendre son statut auprès de l'Atelier Alinari et la paternité exacte du deuxième cliché. Polozzi pourrait éventuellement être l'exécuteur de ce deuxième cliché qui reprend les codes visuels mis à point par l'Atelier Alinari.



(Fig.38) Carte postale, vue panoramique sur Gonnese ©Archive Alinari

plus généralement de construire une vision de l'italianité dans une étude massive anthropologique et paysagère. Plusieurs opérateurs et imprimeurs anonymes, parmi lesquels on retrouve Polozzi, ont travaillé pour la famille Alinari. Les frères Alinari, photographes-éditeurs, doivent leurs succès à la création d'une véritable entreprise de production d'images pour la diffusion (la presse, les guides touristiques, les études). L'œuvre de classement systématique du patrimoine italien, fait par les Alinari, reste la plus vaste et la plus importante. En Italie aucune activité publique n'est comparable à cette activité en raison d'un retard de l'affirmation de la société bourgeoise¹⁷. L'activité de publication a permis une grande diffusion de leurs images. La formation visuelle de plusieurs générations d'Italiens est fondée sur leur standard de représentation du paysage italien. En effet les caractéristiques techniques des prises de vues des Alinari ont créé un véritable style¹⁸.

Les codes de production de l'Atelier Photographique Alinari sont cohérents avec l'image de Sulcis réalisé en 1920. Cette image est riche en détails, avec une lumière diffuse qui permet d'effectuer une lecture attentive des éléments du paysage. La clarté de l'image l'éloigne d'une approche documentaire, mais dans le domaine de la contemplation. Le symbolisme unifie la colline et la mer lointaine dans une vision très harmonieuse et esthétisante. La qualité est liée à une exigence commerciale dans la production des images¹⁹. L'image de qualité est alors colorée, devenant une carte postale. Le territoire devient une icône paysagère dans laquelle la mine comme structure industrielle est un signe léger qui ordonne le paysage sans l'envahir. Il s'agit d'un équilibre, entre l'artifice et la nature. La contemplation du paysage devient l'expression d'un goût commun qui montre la représentation du « souvenir sarde ».

Le voyage est la méthode de première connaissance visuelle du Sulcis. L'exploration

17 Valtorta, Roberta. 2008. *Il pensiero dei fotografi: un percorso nella storia della fotografia dalle origini a oggi*. Milano. Mondadori Bruno.

18 Voir Giovanna Calvenzi, *Gli Alinari. Storia Di Una Dinastia e Di Un Archivio Fotografico*. dans *Rassegna* n.40.Milano. Editrice Compositori

19 Giovanna Calvenzi affirme que : « dalle lastre Alinari nasce anche la cartolina illustrata, per anni il più diffuso mezzo di comunicazione visiva » dans *Ibid*.



(Fig.39) Scavo Cungianus ©Vittorio Alinari, 1913

photographique partage son intérêt entre une documentation de transformation moderne et une fascination romantique pour son caractère sauvage et rural. Le désir de découverte est au cœur d'une approche photographique que les photographes sur le Sulcis partagent avec les pionniers contemporains du West Américain. Le concept de *Wilderness*²⁰ est décliné en Sardaigne sur une forme particulière, en relation à l'échelle et aux conditions géographiques. A la différence de l'expérience des pionniers photographes sur les ruines classiques italiennes, le paysage sarde offre un caractère sauvage. Il s'agit donc des « images modernes d'un monde antique²¹ ». Sans revenir sur une poétique de l'archaïsme la cristallisation dans le temps de son histoire permet donc de comprendre les phases essentielles d'une histoire récente.

L'enthousiasme de la nouveauté pour les traits d'un paysage encore vierge se mêle à l'exaltation pour l'empreinte moderne de mise en ordre de l'espace. La photographie de Vittorio Alinari à Monteponi est emblématique d'un esprit qui oscille entre la description d'une reconfiguration intégrale du territoire et l'exaltation des traits du lieu vierge. Le sujet de la minière est traité dans cette image avec une poétique proche d'un certain naturalisme du lieu. La construction artificielle du paysage se transforme en un cadre idyllique et la figure humaine est écrasée par la dimension représentative.

L'ordre artificiel imposé au territoire apparaît à l'arrière plan. Cette dialectique de contraste synthétise parfaitement la structure spatiale du Sulcis. Son identité se partage toujours entre un effort de transformation et le caractère sauvage du territoire.

Les caractéristiques du style Alinari s'enracinent sur le territoire grâce à la présence de Ernesto Pizzetti, l'un des opérateurs de l'Atelier de Florence qui installe son laboratoire photographique à Iglesias à la fin du XIXe siècle. Une fois installé dans son laboratoire

20 Naomi Rosenblum décrit l'expérience sur le paysage de l'Ouest américain comment des images « inspirés par l'étendue et l'échelle spectaculaire de ce paysage sauvage primitif, ses étranges formations rocheuses, ses geysers et ses étincelantes chutes d'eau...[Les photographes] recherchèrent les points de vue susceptibles de donner aux habitants de la cote est le sentiment de l'immensité et du silence de cette région. » Rosenblum, Naomi. 1992. *Op. Cit.* p.143

21 En relation au titre du premier chapitre du livre de Pelizzari, Maria Antonella. 2011. *Percorsi della fotografia in Italia*. Contrasto DUE



(Fig.40) Mine Sulcis ©Ernesto Pizzetti (?)

d'Iglesias, il est le premier photographe à représenter le Sulcis de l'intérieur. Grâce à l'absence de concurrence, il s'affirme comme un photographe de portrait pour les familles de la bourgeoisie locale avant d'être ensuite chargé de représenter l'évolution du système industriel du Sulcis entier. La modestie d'un simple photographe-artisan d'un village de Sardaigne bouleverse le regard sur les mines du Sulcis. Son travail ne participe pas à la découverte du Sulcis à travers les voyages d'exploration. Les images de Pizzetti se transforment dans une approche analytique de la complexité du territoire en le regardant à partir de l'intérieur. Paysage humain et paysage construit constituent le champ d'activité de E. Pizzetti qui a apporté un regard nouveau caractérisé par la spécificité d'une relation profonde au territoire. Les images qui restent de sa production permettent de mettre en évidence les contrastes du territoire du Sulcis partagé entre la quête d'une modernité et un attachement à la tradition.

Les seules images qui nous restent peuvent ainsi témoigner d'une grande habileté dans la technique de prise de vue. L'analyse des images globales et panoramiques sur les mines de E. Pizzetti montre qu'il s'éloigne de la contemplation idyllique et marque un intérêt pour la définition du détail. La mine est au centre de la composition photographique. La mine, conçue comme structure paysagère d'exploitation du territoire, est ici représentée comme un élément qui trace et compose les lieux:

Pizzetti ne présente pas une exaltation monumentale, mais une analyse précise des systèmes d'intégration de la mine dans l'environnement à travers la recherche d'une vision spatiale. Symboliquement la fermeture de l'horizon peut être lue comme la volonté d'une introspection sur le territoire du Sulcis à travers la complexité de sa relation avec l'activité productive minière.

3.1.2. L'épopée du charbon.

Au tournant de la Première Guerre Mondiale, les essais de modernisation avec une progressive industrialisation du Sulcis sont encore inachevés. Suite à une première crise du système d'extraction, due à la concurrence avec les systèmes extractifs anglais,



(Fig.41) Mine Caput Aquas ©Guido Costa, 1900 (?)

le Sulcis voit à nouveau son image sombrer dans le stéréotype du contexte rural. A cette époque, le pictorialisme règne encore sur la production photographique²². La description pittoresque du territoire exclut le mythe de la modernité extractive.

Le travail de documentation de l'Île réalisé par Guido Costa s'ancre sur un regard intérieur fier et qui puise dans l'analyse des traditions. La quotidienneté du travail dans la minière de *Caput Aquas* perd toute l'exaltation mécanique. Le système de transportation du charbon est seulement un prétexte pour une description du paysage humain fortement lié à sa tradition culturelle. Les costumes traditionnels des femmes au premier plan révèlent l'intérêt anthropologique de Costa. Son regard en concordance avec l'indole sarde refuse la modernité : un caractère de la posture sarde que privilègie l'exaltation d'un orgueil archaïque, d'un enracinement dans la culture locale. Ce type d'approche attire aussi l'attention de nombreux voyageurs fascinés par une temporalité ancienne de la Sardaigne. Le carnet de voyage d'Alfred Steinitz accompagné de 100 photographies (*Die vergessene Insel*) met en lumière le caractère archaïque de la Sardaigne. Un des exemples les plus illustres est le voyage de l'écrivain Ludwig Mathar et du photographe August Sander en 1924, qui donne à voir une « Sardaigne encore inconnue »²³.

Le fascisme rompt avec cette tendance d'enracinement profond au passé, en se présentant idéologiquement comme une nouveauté. Ce changement politique prépare le Sulcis à un nouvel essai de construction de sa modernité.

La décennie située entre 1928 et 1940 représente un moment de conversion radicale pour le territoire sarde et le Sulcis en particulier. Les nécessités autarchiques du régime fasciste imposent à l'Italie un nouveau système énergétique. Les sites de charbon du Sulcis occupent un rôle central pour le progrès économique du pays. Suite à cette

22 Voir Zannier, Italo. 1980. *Illusion et réalité dans la photographie italienne entre les deux guerres* dans Clair, Jean, Schmied, Wieland, Birolli, Zeno. 1980 *Les Réalismes 1919 – 1939*. Paris, Centre Georges Pompidou

23 Titre du texte manuscrit Ludwig, Mathar, La Sardegna, un'isola sconosciuta contenu dans l'August Sander Archiv et publié dans Knipper, Rajka. 2009 *August Sander Sardinien, Photographien einer Italienreise 1927*, Munchen, Schirmer/Mosel

exigence énergétique, le Sulcis change entièrement sa configuration territoriale. Carbonia, ville ex-nihilo, donne la mesure de la rapidité d'une nouvelle marque sur le territoire du Sulcis, caractérisée par une logique de consommation²⁴. Beaucoup d'études ont été consacrées à cette expérience constructive. En 2011, la ville a gagné le Prix du Paysage d'Europe pour son travail de patrimonialisation sur l'archéologie industrielle²⁵. L'expérience de Carbonia peut être considérée comme une transformation globale du territoire. Parallèlement à la construction de la ville, plusieurs bassins miniers sont ouverts. Ce puissant système d'exploitation du charbon nécessite une connexion infrastructurelle afin de permettre son transport et d'alimenter directement la péninsule. La complexité dans la lecture de la période fasciste oblige à aborder l'étude de l'occupation du Sulcis à partir d'une réflexion sur l'identité photographique, dans le cadre d'une commande partagée entre volonté esthétique et contrainte documentaire. La transformation rationaliste en acte pendant la dictature fasciste est accompagnée d'une organisation structurelle du système d'information et de propagande. Comme dans le cas de l'aventure éthiopienne, la réalisation du projet colonial fasciste dépend d'abord de la manipulation de l'opinion interne et de la formation d'un consensus par le peuple²⁶. Dans une Italie à moitié analphabète, les images véhiculent le pouvoir du régime. La rhétorique visuelle de ce dernier est garantie par le service photographique de l'Institut LUCE²⁷. Le climat nationaliste de propagande et de censure imposé par la dictature favorise l'enfermement de la réalité dans un schéma visuel construit a priori selon les directives du Ministère de la Culture Populaire (*MinCulPop*).

24 La fondation de la ville de *Carbonia* fut approuvée par le décret royal n.2189 du 5 Novembre 1937 et inaugurée par Mussolini en personne le 18 Décembre 1938. Pour une narration exhaustive de l'épisode consulter Peghin, Giorgio, Sanna, Antonella. 2009. *Carbonia : città del Novecento ; guida all'architettura moderna della città di fondazione*, Milano, Skira.

25 Le Jury du Prix réuni à Evora le 20 – 21 Octobre 2011 a attribué au Conseil municipale de la Commune de *Carbonia* le Prix du paysage du Conseil de l'Europe pour "*Le projet Carbonia: la machine paysage*".

26 Voir Schwarz, Angelo. 1998. *L'Italie fasciste. La photographie et l'état dans l'entre deux guerres*, dans Lemagny, Jean-Claude, et Rouillé, André. 1998. *Histoire de la photographie*, Paris, Larousse

27 L'Institut LUCE est un appareil du gouvernement fasciste délégué d'effectuer la documentation historique des entreprises et des œuvres de la Nation et du Régime.

Le Service Photographique était chargé de classer, garder et compléter l'Archive Nationale, ainsi que de diffuser l'image iconique de Mussolini et de façon plus générale de construire l'image publique de l'Etat. L'activité documentaire agit selon une double temporalité : au présent, à travers l'information des événements et des œuvres du régime et dans l'avenir en se posant d'emblée le souci de créer l'histoire du régime.

La démarche de construction d'un monument visuel impose la sélection d'événements dignes d'être représentés. L'extraction du charbon dans le Sulcis devient une activité, parmi d'autres, nécessitant une œuvre de propagande, pour la formation et le maintien d'un consensus populaire.

Le voyage de Mussolini en Sardaigne donne l'occasion aux photographes anonymes de l'Institut LUCE d'associer l'image de cette évolution monumentale à la figure du dictateur. Le régime requiert des images anodines, moins chargées de références culturelles. C'est pour cette raison que l'humble travail des techniques de prise de vue de l'Institut LUCE manifeste rarement une émancipation vis à vis des codes visuels imposés par le langage dictatorial. Pourtant la ferveur culturelle caractéristique de la période des avant-gardes influence la production de nouvelles icônes visuelles du territoire. La pratique du Service Photographique officiel entretient une relation avec les codes visuels des avant-gardes, en mettant de côté certains traits du classicisme.

Les chevalements (?) deviennent les icônes de la *Grande Miniera di Serbariu* et le sujet de nombreuses photographies. Ils forment la nouvelle identité du territoire. Leur développement en hauteur permet de dialoguer avec la ville de Carbonia et de créer une relation avec l'Eglise. Les éléments de l'industrie dessinent donc une nouvelle identité pour le territoire. Ils témoignent d'un nouvel ordre lié aux progrès du charbon. La monumentalité de Carbonia reste celle d'une ambiance métaphysique tandis que l'exaltation de la hauteur des puits rappelle la fascination pour la verticalité et l'industrie chère au mouvement futuriste. Giuseppe Pagano incarne une relation étroite aux langages expérimentaux mettant en crise le rapport photographique au réel. La culture visuelle de Pagano est nourrie par les références culturelles de la *Neue Sachlichkeit* allemande et de Paul Strand en Amérique. La vision de Pagano ne se préoccupe pas



(Fig.42) Carbonia ©Giuseppe Pagano, 1939

exclusivement de reproduire la réalité. Elle explore également les potentialités d'un instrument qui était resté jusqu'alors lié aux codes visuels d'une perspective classique – *rinascimentale*.

Sa curiosité pour l'utilisation de la photographie se manifeste lors de la préparation d'une exposition sur l'architecture vernaculaire italienne pour la Triennale de Milan en 1936. Énonçant son intuition d'amateur de la photographie, il commence à s'en servir dans une approche documentaire / utilitaire. L'activité compulsive de Pagano s'inspire d'une volonté de cataloguer / classer la pensée visuelle permettant de découvrir une Italie cachée. Plus précisément sa volonté est de construire une nouvelle connaissance critique du territoire à partir d'un patrimoine culturel anonyme et diffus²⁸. L'action de Pagano détruit l'image de l'Italie fondée sur les caractères monumentaux des Alinari²⁹. Le voyage de Pagano en Sardaigne est en partie motivé par la production des matériaux photographiques pour la *Mostra dei minerali autarchici italiani* réalisée en 1938. Les expositions confirment le rôle de la photographie dans la propagande politique du régime fasciste. La logique commune de l'époque interprète la photographie comme un outil de communication visuelle.

La représentation du paysage du Sulcis traduit une sensibilité photographique capable d'explorer les traits plus profonds de la transformation territoriale. Pagano n'opère pas une poétique des contrastes entre les différentes temporalités qui cohabitent sur le territoire. Ses images du Sulcis témoignent d'une analyse au présent : ni approche nostalgique ni illusion d'un futur moderne, il rend l'exactitude de la transformation en acte. La nouvelle relation à la réalité, à travers le format carré de sa Rolleiflex, est obtenue par un effet d'harmonie composite de l'image, une harmonie qui ne préexiste aucunement à l'intervention du photographe. L'incertitude de l'identité du paysage se manifeste avec toute la beauté d'une mise en ordre de l'espace qui rappelle la volonté documentaire d'un Renger-Patzsch : « afin que l'impression de chaos reste perceptible,

28 Pagano, Giuseppe. *Il cacciatore di immagini* dans De Seta, Cesare. 1979. *Giuseppe Pagano Fotografo*. Milano. Electa

29 Voir Maria Antonella Pelizzari. 2011. *Op.Cit.*



(Fig.43) Mine Seruci ©Ferdinando Pizzetti, 1950 (?)

l'ordre de l'image doit être caché, [...] ne doit pas apparaître comme un rythme, sinon le sentiment du désordre serait perdu. »³⁰.

L'essentiel de sa recherche visuelle porte sur les marques laissées par l'Homme sur le territoire. Le présent vécu par Pagano permet de montrer le moment de transition du lieu. Un instant avant sa domination totale et un instant après sa totale naturalité.

L'image de la révolution du charbon se fonde sur le travail des photographes qui participent à la fabrique du paysage industriel dans une logique événementielle. Leur présence sur l'île est marquée par des épisodes dignes d'être représentés. Le travail de Ferdinando Pizzetti s'enracine dans le lieu. Son regard intérieur se nourrit de ce bouleversement dans la création d'une nouvelle structure du territoire et dans la nécessité d'adapter sa représentation. Photographe du Sulcis, Pizzetti s'inspire du langage visuel des avant-gardes à la recherche de l'abstraction. Pizzetti dans son activité de photographe est influencé par les nouvelles possibilités photographiques tout en respectant la nécessité d'une commande industrielle qui le fait participer à la promotion et à la communication de l'épopée industrielle. Il poursuit sa recherche de la forme abstraite en restant toujours attentif à la documentation d'une nouvelle monumentalité. L'absence de détail montre l'instantanéité de l'exigence photographique de Pizzetti. La plasticité de cette image montre des références explicites à un langage moderne qui s'émancipe d'une tradition représentative du paysage. Pizzetti dans son activité modeste de photographe de la périphérie se laisse influencer par une nouvelle possibilité photographique. Son intérêt à ce moment de l'histoire porte sur l'analyse d'une façon d'utiliser les images à travers une citation discrète des nouveaux codes visuels, qui sont plus adéquats à l'expression photographique et nient une poétique pictorialiste.

L'organisation du territoire effectuée par Mussolini change radicalement la relation du Sulcis à la mer. La nouvelle configuration du territoire réalise une forte connexion avec la péninsule. Sant Antioco et Portovesme, villages de la côte, deviennent les deux

30 Renger Parzch, Vortrag Munster, manuscrit d'une conférence, dans Lugon, Olivier.2001. *Op.Cit.*



(Fig.44) Chantier Centrale Electrique ©Ferdinando Pizzetti, 1964

points de contact du Sulcis. Pizzetti réalise une image emblématique du transport du charbon jusqu'aux bateaux en montrant la conquête du territoire, en établissant une nouvelle relation à la mer. La dimension esthétique de cette image est entièrement dirigée vers la valorisation symbolique d'un contact entre les différents éléments. La modernité de l'industrie réunit la terre et la mer. La présence de l'homme traduit un désir de compréhension de cet espace très chargé symboliquement pour les habitants des îles.

L'épilogue de l'aventure du charbon est signé par la fermeture de la Grande Minière de *Serbariu* en 1965. La construction de la centrale électrique de Portovesme atteste la volonté de garder dans le Sulcis un pôle industriel. Ferdinando Pizzetti documente le chantier de construction d'une nouvelle promesse de modernité. La centrale est au centre de l'intérêt photographique, comme une cathédrale dans le désert : ainsi n'exige-t-elle aucunement de tisser une relation au territoire, mais elle s'impose dans le Sulcis comme une présence autoritaire. Le travail photographique de Pizzetti montre comment s'exprime la propagande industrielle qui a pour intérêt la mise en valeur de la magnificence du bâtiment en tant qu'objet sculptural. Les nouvelles exigences industrielles changent le rôle du Sulcis, il n'est plus seulement le centre d'un système d'extraction, mais un lieu stratégique dans le système des routes marines de la Méditerranée. En lien avec un progrès généralisé dans toute l'Italie, et une diffusion du secteur industriel pétrochimique sur toute l'Ile de Sardaigne, Portovesme est configuré comme le centre d'un nouveau modèle industriel.

Les images de Pizzetti accompagnent l'enthousiasme du développement fondé sur le « boom économique » italien de l'Italie des années 1960 / 1970. La nouvelle structure de Portovesme est composée de deux images panoramiques. Le détail de la Fiat 500 témoigne d'un orgueil italien pour le progrès.



(Fig.45) Portovesme ©Ferdinando Pizzetti, 2001





(Fig.46) Masua ©Andrea Botto, 2007

3.1.3. Le paradoxe contemporain du paysage sarde.

La phase de crise profonde que vit maintenant le Sulcis aménage la possibilité d'une lecture réceptive des transformations qui ont bouleversé à plusieurs reprises sa structure paysagère. L'identité de cette zone ne peut pas ignorer sa localisation géographique : au milieu de la Méditerranée occidentale, la Sardaigne s'affirme comme un continent à part³¹, presque « imperméable » aux contacts extérieurs. La Sardaigne et les îles en général sont caractérisées d'un destin commun qui les divise «souvent avec brutalité entre deux pôles opposés, archaïsme et nouveauté»³².

La représentation onirique de Harry Gruyaert³³ paraît lutter pour l'insertion du Sulcis en dehors de la temporalité présente. Ses images de Sant Antioco mettent en évidence l'archaïsme d'une terre qui subit des promesses de modernité sans jamais l'obtenir. Il représente la Baie de Sant Antioco, comme un lieu perdu dans une temporalité incertaine, en oubliant totalement les signes d'une présence industrielle.

Le territoire sarde vit un paradoxe dans sa représentation. Un paradoxe souligné par l'analyse menée par Andrea Botto, lors de sa participation à la commande photographique Atlante Italiano-007. L'isolement relatif présente deux aspects fondamentaux d'une nature contrastée qui témoigne toujours d'une lutte entre le développement et l'enracinement dans son histoire. Les Iles peuvent garder pendant des siècles les traces d'une violence tout comme elles peuvent s'adapter très facilement à une nouvelle organisation. Comme le dit Braudel, elles ont « (...) [l'] étrange pouvoir de conserver, des siècles durant, d'antiques formes de civilisation [...] mais en même temps elles sont capables d'accueillir un pan nouveau de vie [...] elles sont capables d'engranger et de garder intacte pendant plusieurs siècles restants ainsi le vivant témoignage de révolutions abolies³⁴ ». Botto réfléchit sur le territoire de la Sardaigne

31 Voir Braudel, Fernand. 1993. *Op.Cit.*

32 *Ibid.* p. 173

33 Gruyaert, Harry. 2003. *Rivages*. Paris, Editions Textuel

34 Braudel, Fernand. 1993. *Op.Cit.* p. 178

qu'il fréquente constamment depuis des années. Son enquête mène à interroger la complexité des stratifications territoriales.

« La Sardaigne est l'un des lieux où j'ai aperçu l'absence de synchronie entre le temps de la Nature (conçu comme le temps géologique) et le temps humain... En Sardaigne, parfois, j'ai trouvé un paradoxe, parce que certains lieux ont été sauvés du tourisme massif « grâce » à la présence d'une zone militaire ou des sites miniers³⁵. La démarche de Botto ne se révèle pas tant dans la recherche d'une singularité du point de vue que dans le dévoilement d'une pétrification des sites industriels et militaires du territoire sarde, figés dans une temporalité incertaine. Andrea Botto évite le processus d'esthétisation des ruines industrielles. C'est une démarche qui voit exclusivement dans les « sculptures anonymes » d'un passé industriel des portraits vides de tout véritable contenu. À ce propos, Yves Marchand et Romain Meffre, dans la lignée de l'œuvre conceptuelle des Becher, mènent une recherche esthétique sur les ruines. Leur travail sur l'île de *Gunkanjima*³⁵ ne dépasse pas la contemplation esthétique d'un lieu perdu dans une temporalité liée au passé. Leurs images provoquent un sentiment de nostalgie vers quelque chose qui est disparu. Ainsi, la recherche formelle n'arrive pas à proposer une véritable approche critique des transformations territoriales.

En revanche, Davide Pagliarini propose dans *Documentary Platform*³⁶ une lecture des signes industriels, afin des comprendre les enjeux du paysage contemporain. Tout en restant en-dehors d'une pratique de reportage, à l'écart des événements plus importants, l'action photographique est une expérience indispensable pour pouvoir comprendre la structure de l'espace. Sur la même ligne, Angela Colonna et Stefano Ferrando présentent pour le *Prix Photographique du paysage de la Région Sardaigne* un projet intitulé *Kronos/Kairos*. Le sujet de leurs images est la périphérie du système urbain de la ville nouvelle de Carbonia. Le centre de Cortoghiana, Bacu Abis, devient l'élément-clé d'une recherche photographique qui essaie « d'arrêter le *kronos* (le temps mesurable

35 Marchand, Yves et Meffre, Romain. 2013. *Gunkanjima*, Verlaag, Steidl

36 *Documentary Platform* est un site qui regroupe des travaux sur le paysage. Pagliarini, Davide, Sulcis projet en ligne : <http://www.documentaryplatform.com/wp/?portfolio=davide-pagliarinisulcis>

mais impossible à arrêter) et le *kairos* (le temps en tant qu'instant favorable)³⁷ ». Leur démarche vise à enquêter sur la réalité du Sulcis contemporain en cherchant à identifier les traces de l'histoire.

A la lumière de ces expériences, la commande institutionnelle sur les territoires du Sulcis se déplace d'une pratique photographique associée à la glorification de la modernité industrielle vers une analyse de ses logiques de consommation du territoire. Cette approche révèle les nécessités d'un appel à la photographie comme outil d'analyse critique du paysage. On sollicite les photographes-auteurs pour observer, avec leur regard sensible, le contexte post-industriel, afin de produire une interprétation personnelle.

³⁷ Trisolino, Trisolino. 2011. Texte pour l'exposition "L'Isola del teatro & l'isola raccontata", Montresta (IT), du 1er au 22 août 2011



(Fig.47) Fatti Urbani ©Alessandro Di Naro, 2013

3.2 L'expérience directe sur le Sulcis

L'occasion de la commande permet de mettre en place une méthodologie expérimentale de travail sur l'action photographique et sur les images. La demande, rendue concrète par une commande de nature scientifique, propose d'activer un regard sur le territoire capable d'influencer les pratiques de transformation du Sulcis.

La situation socio-économique actuelle du Sulcis rend inévitable une intervention publique capable de donner une impulsion à un processus évolutif. A partir de ces fondements, la Province de Carbonia – Iglesias et les Communs du Sulcis Iglesiente ont établi un programme d'interventions relatif au Système Portuaire du Sulcis Iglesiente. La nécessité d'élaborer un projet de reconversion dérive de la certitude que le littoral du Sulcis peut favoriser un développement stratégique d'extrême importance pour le progrès économique et l'occupation du territoire. La nature du projet entend traiter une série d'interactions, partant de l'expansion du système portuaire qui peut entraîner un mécanisme de reconversion de ces lieux. Le 13 décembre 2010, la Province de Carbonia – Iglesias a signé un «Protocole d'accord » avec l'Université de Cagliari dans le but de pouvoir élaborer un programme des interventions technique et scientifique. Pour sa part, l'Université de Cagliari a constitué une équipe technique multidisciplinaire. La complexité du travail a imposé la création d'une équipe, capable d'offrir le maximum de compétences pour le développement de ce projet. A partir de cette opportunité, le Département d'Architecture de Cagliari a montré un vif intérêt pour poursuivre un travail de recherche pratique. Il s'agit d'une enquête sur l'implication de la pratique photographique dans un processus de transformation du territoire.

Le projet photographique se développe à partir d'une volonté interprétative des territoires, caractérisée par un souci d'exactitude et d'exhaustivité à l'égard des aspects

les plus tangibles des espaces et des corps matériels. Un exercice visuel qui part de la maîtrise technique du dispositif mécanique pour pouvoir proposer, à travers la composition d'une image, un modèle de transformation des territoires.

La photographie est conçue comme un instrument capable d'expliquer d'une manière exacte l'état actuel des lieux et prendre conscience des directions pour un développement de stratégies sur le territoire. Il se révèle nécessaire de reconstruire un processus de représentation : « (...) au moment où, grâce à la technique, les hommes perdent les moyens d'une expérience directe du monde, au moment où, pour maîtriser leur vie, ils dépendent de plus en plus des transpositions créées par d'autres, la qualité de ces transpositions devient fondamentale. La responsabilité des créateurs d'images est donc plus importante que jamais »³⁸. Les créateurs d'images comme les créateurs de nouvelles configurations du territoire partagent une fonction d'importance décisive dans le progrès.

Pour reconstruire globalement l'expérience, je propose de présenter la séquence des images qui correspond au résultat de l'action : *Sulcis In Itinere*. La nature ambiguë des images participe à la construction d'une vision paysagère et à la réalisation d'une pratique d'étude, visuelle et intellectuelle sur le territoire du Sulcis : « De la même façon que l'on se déplace sur un terrain marécageux incertain, cherchant les morceaux de tuf et les branches sèches sur lesquels le pied puisse trouver appui, dans de telles images, il faut que l'œil du spectateur soit forcé de chercher avec inquiétude sa sécurité »[□].

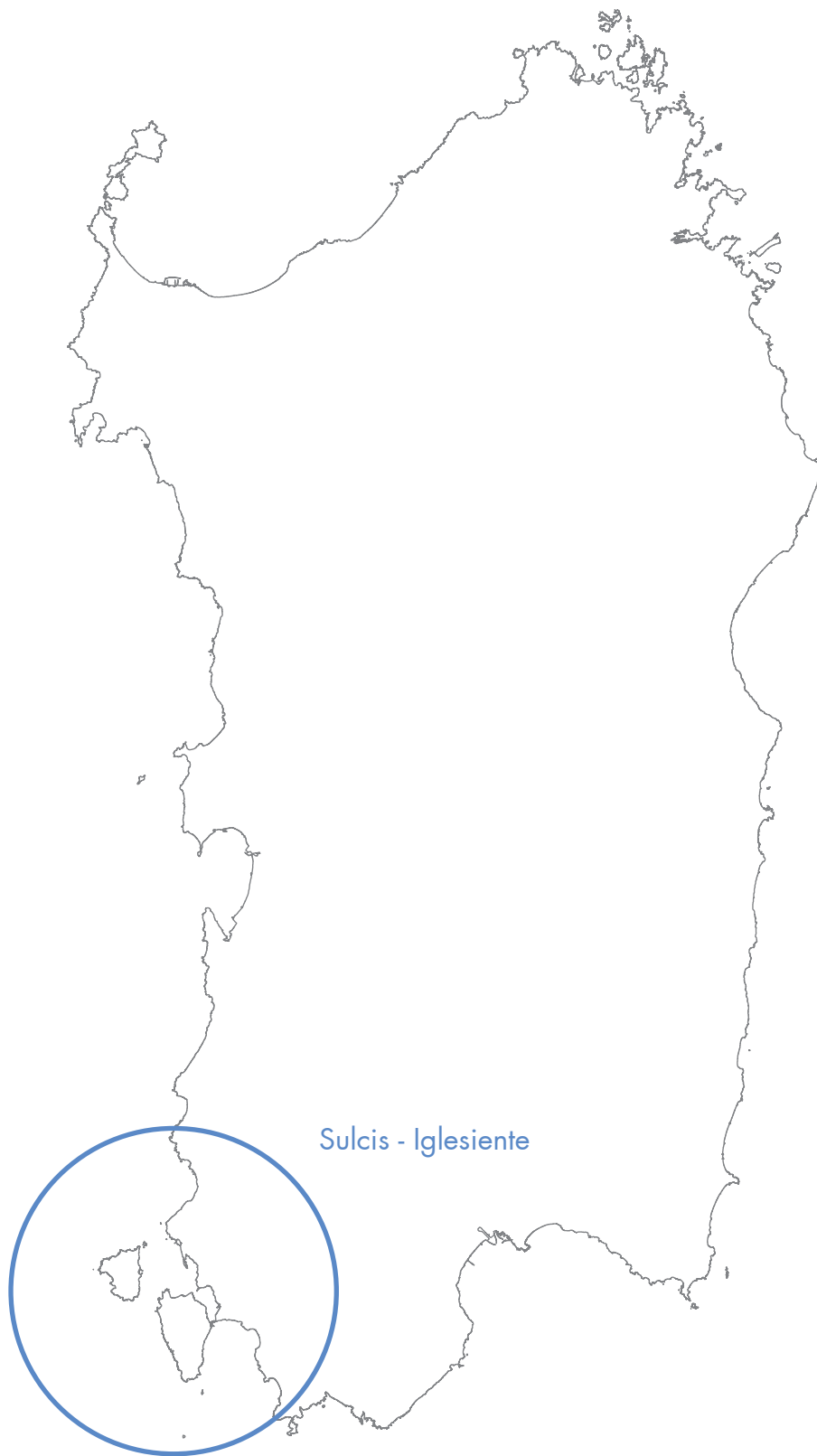
38 Basilico G. , Latarjet B. (2003), *Op. Cit.* p. 9

3.2.1. Sulcis. In itinere.

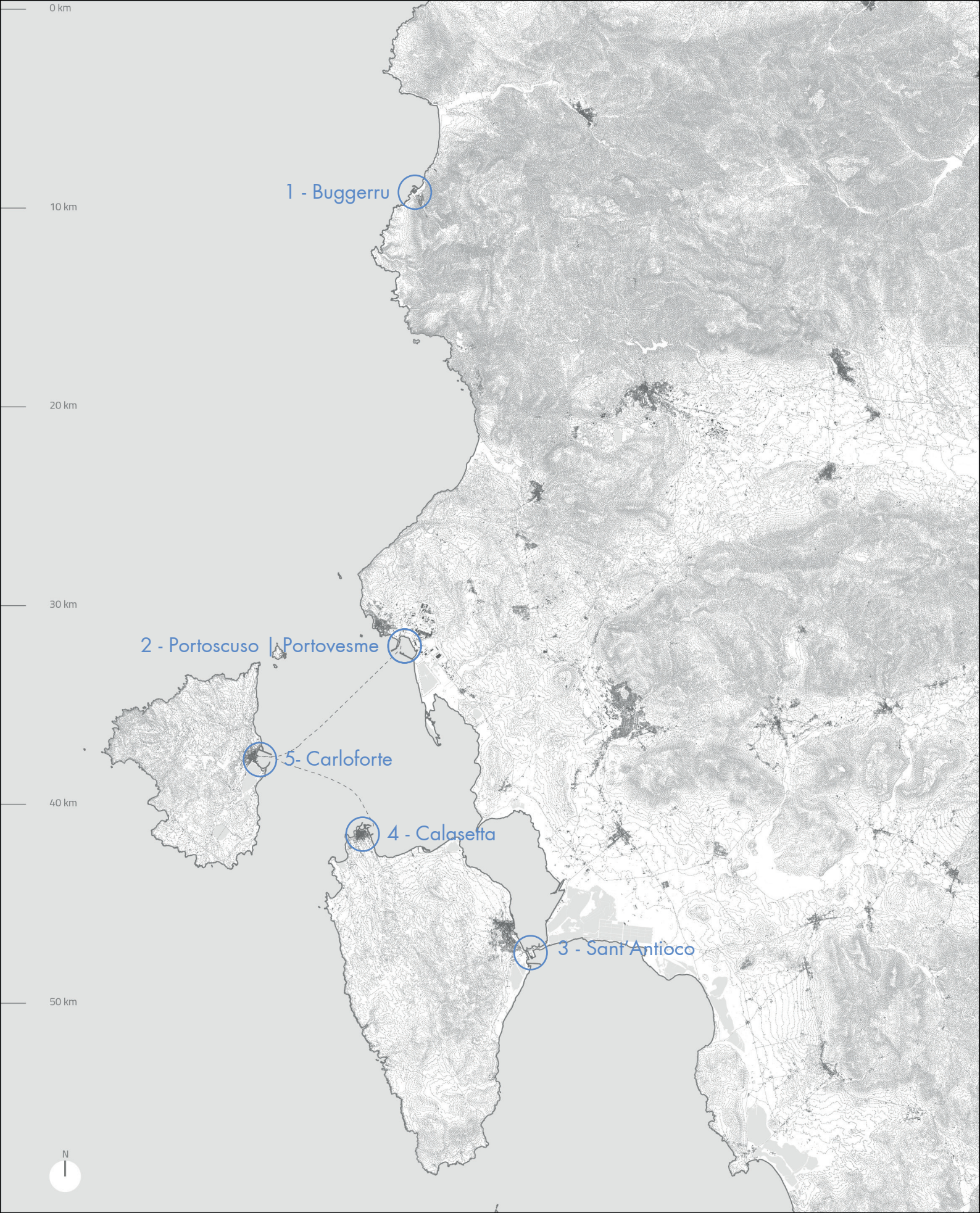
Le résultat de ce processus consiste dans 540 images photographiques produites du 26-10-2010 (date de la première prise de vue) jusqu'au 26 -06-2013 (date de la dernière prise de vue). Leur statut d'archive a permis de faire évoluer la manière d'interpréter le territoire au fur et à mesure de son avancée. Sur la base de la construction d'un « message » a été opérée une sélection des images qui, dans le contexte bidimensionnel du « cahier », trouvent forme dans la séquence, fondée sur l'individuation d'un itinéraire. Le parcours de présentation des photographies va du nord au sud en reliant le système portuaire. Le chemin est celui de l'infrastructure routière très présente dans les images. Dans l'idéal, elle parcourt les différentes identités (*Buggerru – Portoscuso-Portovesme-Sant'Antico-Calasetta-Carloforte*) dans le but de construire une unité visuelle.

Les photographies produites fixent la temporalité présente du Sulcis. Son état d'abandon partage les images entre une expérience romantique de contemplation de la décadence et la volonté de produire une trace sensible pour la compréhension de l'identité des lieux dans les prochains cycles de transformation.

C'est dans cette ambiguïté entre sensibilité personnelle, subjectivation de l'expérience et objectivation d'une représentation que s'est construite ma vision paysagère du Sulcis.



Sulcis - Iglesiente



0 km

10 km

20 km

30 km

40 km

50 km

1 - Buggerru

2 - Portoscuso | Portovesme

5 - Carloforte

4 - Calasetta

3 - Sant'Antioco

N

L'expérience directe sur le Sulcis

01 - Buggerru, 17-02-2013 | 13h04





L'expérience directe sur le Sulcis

02 - Buggerru, 17-02-2013 | 13h04



L'expérience directe sur le Sulcis

03 - Buggerru, 17-02-2013 | 12h48

04 - Buggerru, 17-02-2013 | 12h41

05 - Buggerru, 17-02-2013 | 12h34



L'expérience directe sur le Sulcis





L'expérience directe sur le Sulcis

06 - Buggerru, 17-02-2013 | 17h13



L'expérience directe sur le Sulcis

07 - Masua, 24-08-2012 | 14h27



L'expérience directe sur le Sulcis

08 - Portovesme, 16-02-2013 | 15h03



L'expérience directe sur le Sulcis

09 - Portovesme, 24-06-2013 | 13h22



L'expérience directe sur le Sulcis

10 - Portovesme, 24-06-2013 | 12h47



L'expérience directe sur le Sulcis

11 - Portovesme, 24-06-2013 | 13h00



L'expérience directe sur le Sulcis

12 - Portovesme, 24-06-2013 | 13h20



L'expérience directe sur le Sulcis

13 - S. Antioco, 25-06-2013 | 13h20



L'expérience directe sur le Sulcis

14 - S. Antioco, 25-06-2013 | 11h17



L'expérience directe sur le Sulcis

15 - Portoscuso, 14-02-2013 | 17h00



L'expérience directe sur le Sulcis

16 - S. Antioco, 25-06-2013 | 14h50



L'expérience directe sur le Sulcis

17 - S.Antioco, 25-06-2013 | 11h45



L'expérience directe sur le Sulcis

18 - S. Antioco, 25-06-2013 | 15h18



L'expérience directe sur le Sulcis

19 - S. Antioco, 25-06-2013 | 11h38



L'expérience directe sur le Sulcis

20 - S. Antioco, 25-06-2013 | 12h58



L'expérience directe sur le Sulcis

21 - S. Antioco, 17-02-2013 | 15h38



L'expérience directe sur le Sulcis

22 - S. Antioco, 25-06-2013 | 11h52



L'expérience directe sur le Sulcis

23 - S. Antioco, 25-06-2013 | 12h22

24 - S. Antioco, 25-06-2013 | 12h22







L'expérience directe sur le Sulcis

25 - S. Antioco, 25-06-2013 | 14h57



L'expérience directe sur le Sulcis

26 - S. Antioco, 25-06-2013 | 13h38



L'expérience directe sur le Sulcis

27 - Calasetta, 30-08-2012 | 12h30



L'expérience directe sur le Sulcis

28 - Calasetta, 26-06-2013 | 12h20



L'expérience directe sur le Sulcis

29 - Calasetta, 26-06-2013 | 14h34



L'expérience directe sur le Sulcis

30 - Calasetta, 26-06-2013 | 14h45



L'expérience directe sur le Sulcis

31 - Calasetta, 26-06-2013 | 09h48



L'expérience directe sur le Sulcis

32 - Calasetta, 26-06-2013 | 10h56



L'expérience directe sur le Sulcis

33 - Calasetta, 26-06-2013 | 10h43



L'expérience directe sur le Sulcis

34 - Calasetta, 26-06-2013 | 11h52



L'expérience directe sur le Sulcis

35 - Calasetta, 26-06-2013 | 11h43

36 - Calasetta, 26-06-2013 | 11h43







L'expérience directe sur le Sulcis

37 - Calasetta, 26-06-2013 | 13h39



38 - Calasetta, 26-06-2013 | 14h30



L'expérience directe sur le Sulcis

39 - Calasetta, 26 - 06 - 2013 | 10h47



L'expérience directe sur le Sulcis

40 - Carloforte, 30-08-2012 | 16h32



L'expérience directe sur le Sulcis

41 - Carloforte, 30-08-2012 | 16h01

42 - Carloforte, 30-08-2012 | 16h01



L'expérience directe sur le Sulcis



L'expérience directe sur le Sulcis

43 - Portoscuso, 24-06-2013 | 16h17

44 - Carloforte, 30-08-2012 | 17h45







L'expérience directe sur le Sulcis

3.2.2. Les formes du port

Buggerru



0.5 km

1 km

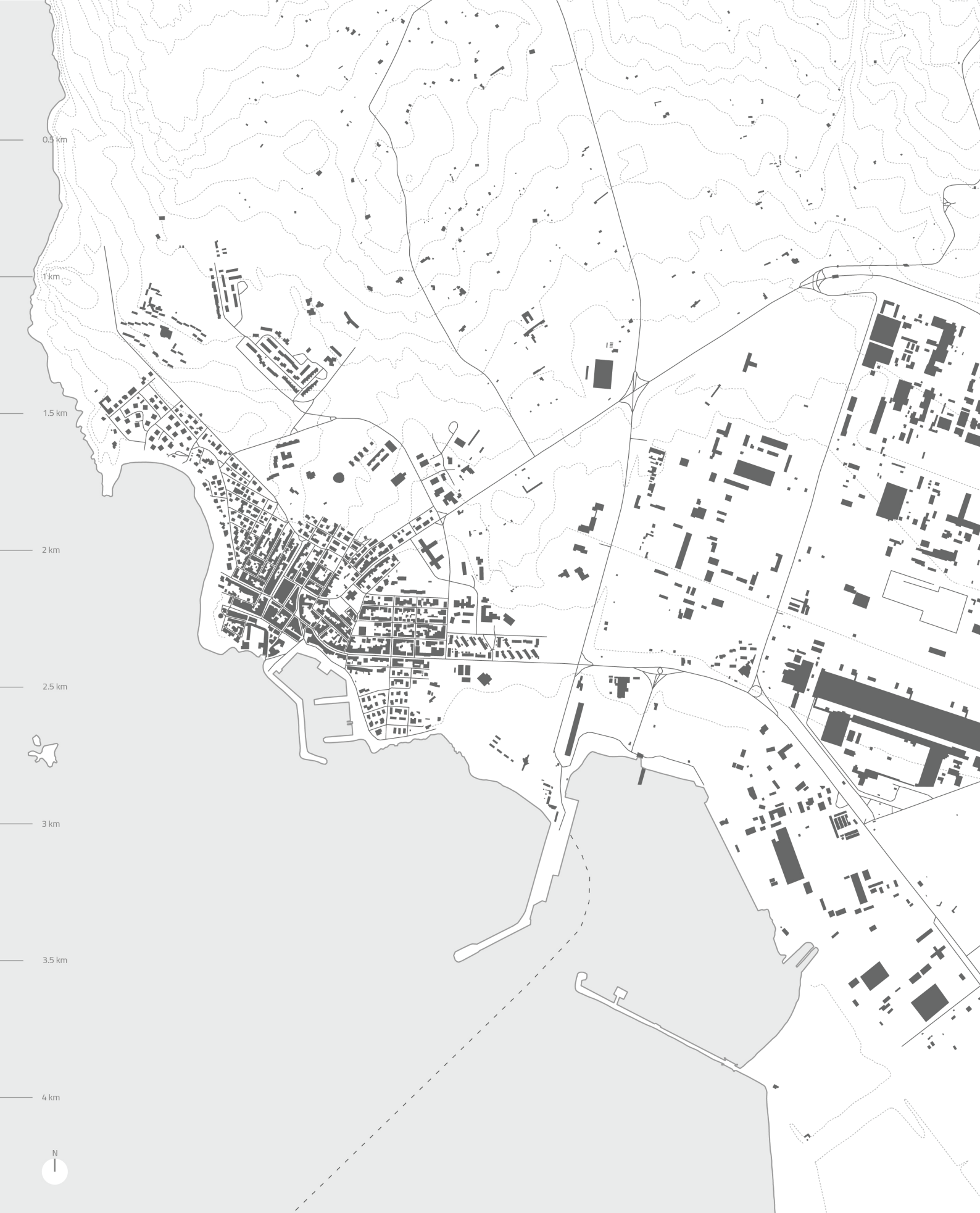
1.5 km

2 km

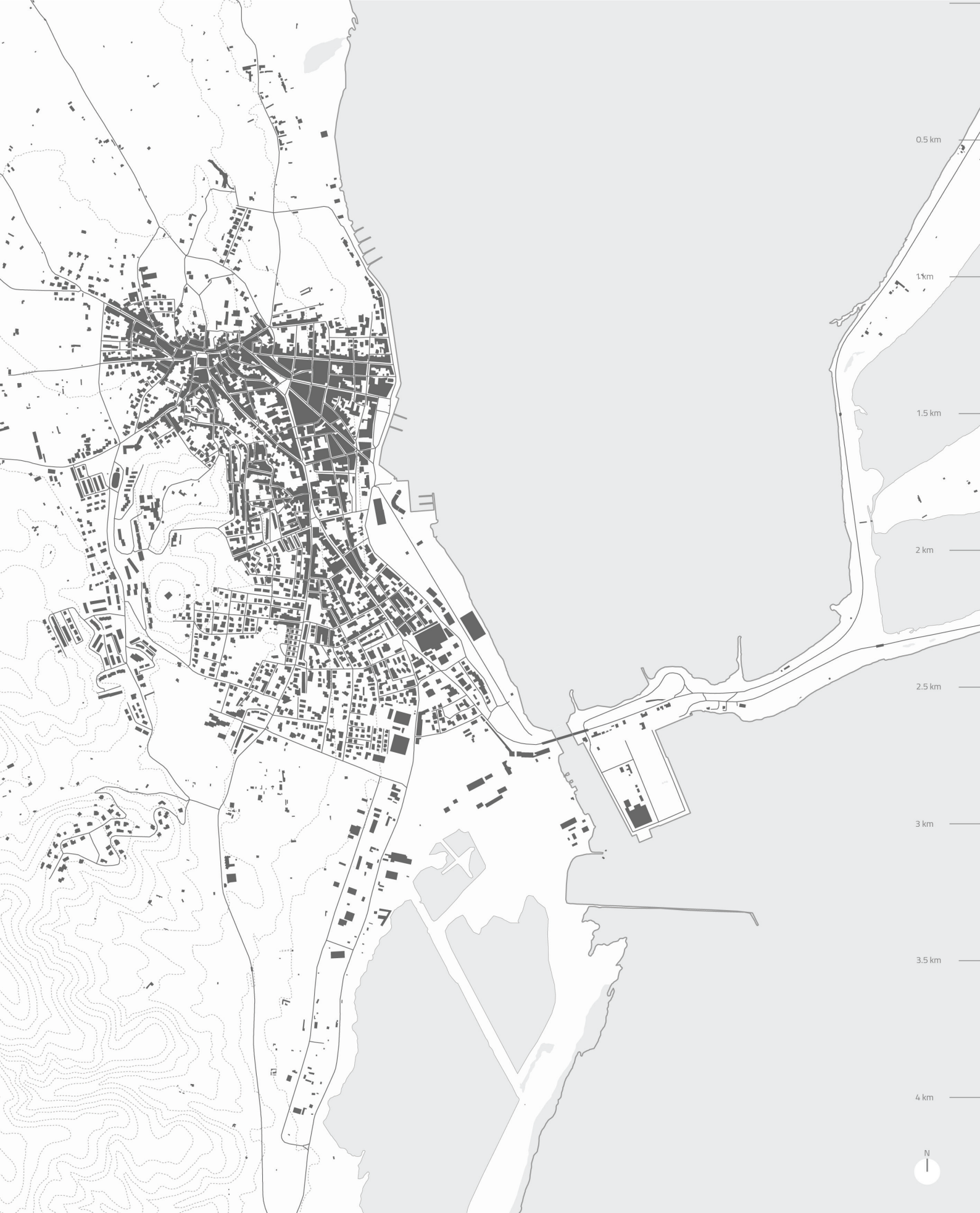
2.5 km

N

Portoscusco - Portovesme



Sant Antioco



0.5 km

1 km

1.5 km

2 km

2.5 km

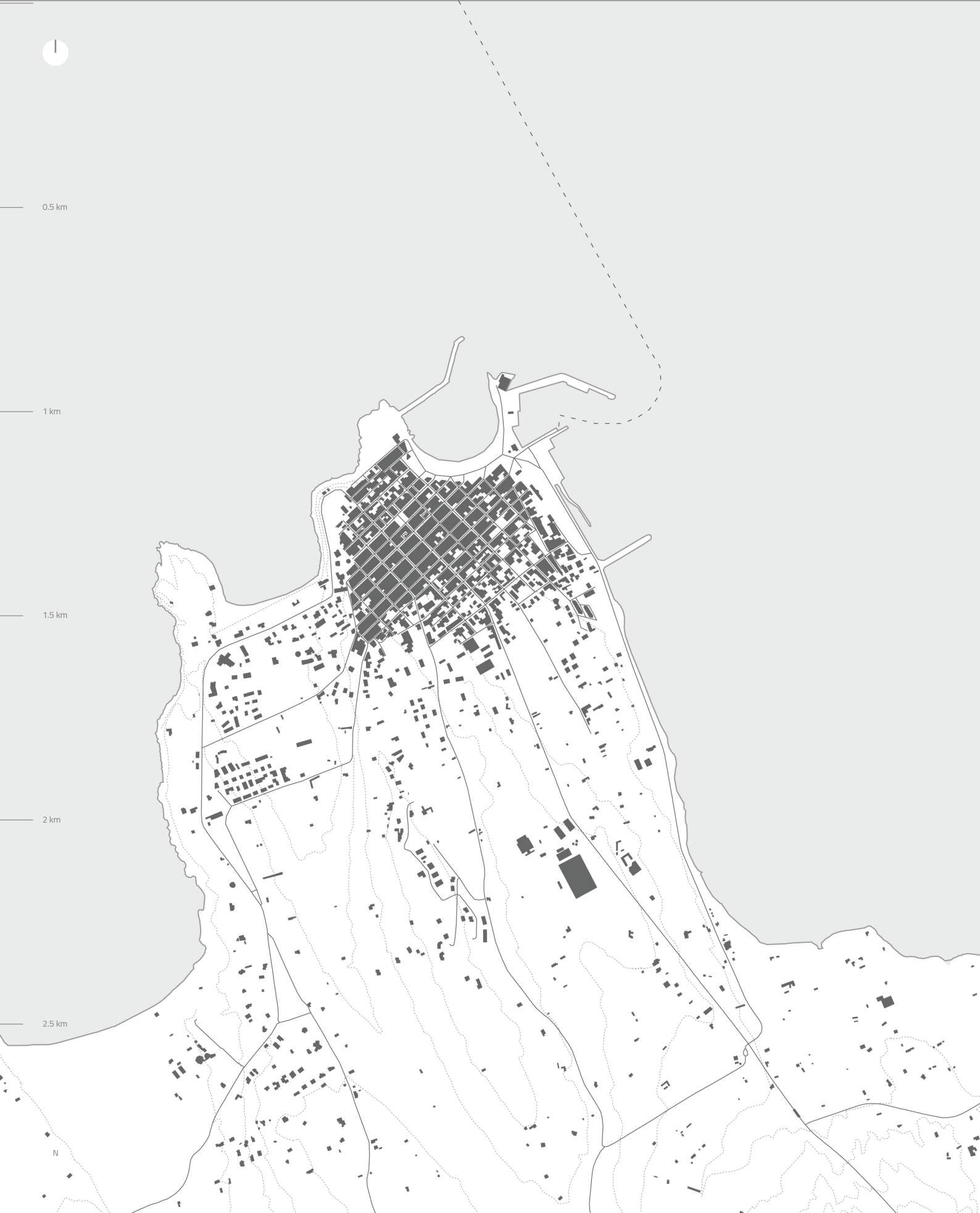
3 km

3.5 km

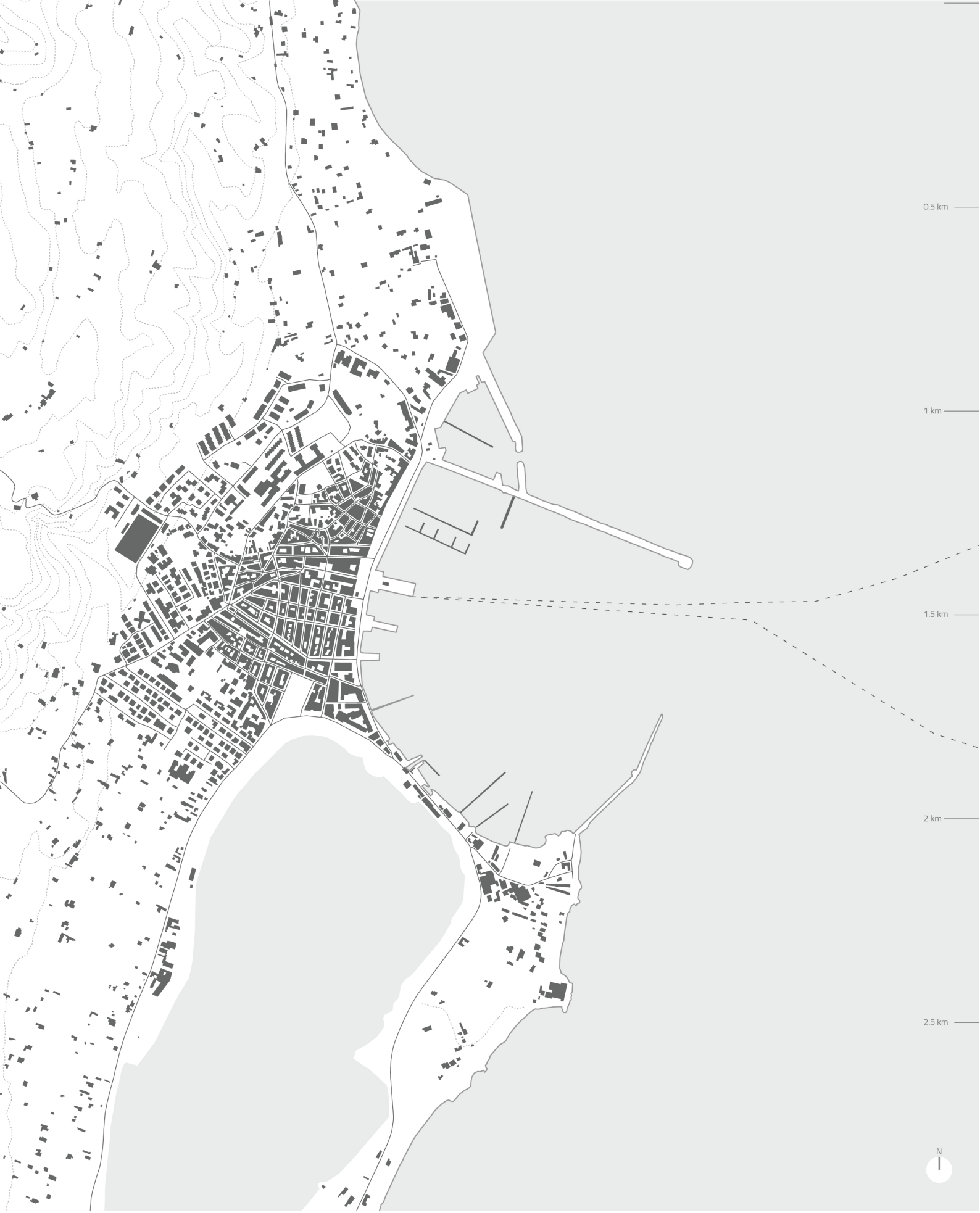
4 km



Calasetta



Carloforte



0.5 km

1 km

1.5 km

2 km

2.5 km



3.3 Phase expérimentale d'une recherche visuelle. L'identification des lieux

L'étude sur l'expérience photographique du territoire devient la boîte à outil à tester sur le territoire du Sulcis. Le paragraphe restitue les phases expérimentales qui ont rendu possible la construction pratique d'une vision paysagère, au lieu de proposer une analyse des images produites, tâche terriblement complexe. Le protocole construit pendant cette recherche visuelle révèle une méthodologie de travail sur le territoire. Les étapes successives permettent de reconstruire à travers des phases alternes la tentative d'action photographique visant à produire une réflexion intellectuelle sur les lieux.

D'abord, il a été nécessaire d'opérer des choix techniques *a priori*, influençant directement la production du résultat. Plusieurs appareils photographiques, de différente nature, ont été testés sur le territoire afin d'expérimenter la création d'une relation visuelle. Chaque appareil a permis de confirmer l'hypothèse selon laquelle un certain dispositif de vision est capable, pour sa nature intrinsèque, d'agir directement sur la réalisation matérielle des images photographiques. La séquence finale présentée dans cette recherche revendique une homogénéité formelle qui s'est accomplie à travers le choix de conduire la dernière phase des prises de vue avec un appareil lourd et encombrant, nécessitant d'être posé sur un trépied. Les choix techniques participent d'une subjectivité dans la construction d'une vision paysagère : l'utilisation d'une seule optique dite normale (équivalant à 50mm) rétrécit l'image à la vision d'un seul œil et évite la formation des distorsions de la perspective. Aspects techniques et aspects intellectuels réalisent un protocole d'action fait d'un ensemble de gestes rituels. La production des images a toujours été l'objet d'une recherche lente et patiente qui essaie d'effacer l'instinctivité caractéristique d'une attitude photographique de capture instantanée. Pour cette raison, les images apparaissent figées dans leur temporalité

incertaine. Aucun évènement ne participe à la narration des lieux. Seule la didascalie ajoute des informations plus précises, en identifiant l'instant exact.

Le moment de prise de vue dépend de deux paramètres : les horaires des prises de vue et la sélection de certaines conditions météorologiques, qui se confirment être deux choix arbitraires fondamentaux pour la création d'une unité dans la présentation de la séquence.

Le contact avec le territoire a été mis en place à travers une phase d'exploration géographique. Les deux dimensions de la connaissance, corporelle et visuelle, ont permis de comprendre la nature du lieu. La reconstruction d'une image du Sulcis a permis de rétablir un nouveau contact objectif emprunté à l'action scientifique, avec des lieux familiers qui étaient ancrés dans ma quotidienneté. L'élaboration d'une cartographie était nécessaire afin d'abstraire le territoire et d'élaborer une connaissance zénithale, réduisant les signes spatiaux à deux dimensions. La carte permet d'obtenir une individuation des intérêts photographiques et de s'orienter dans l'espace, concentrant l'attention vers des points précis. C'est de cette manière que s'est déroulé le passage du tracé de l'itinéraire à l'individuation des points de vue. Marquer des signes sur la carte est un véritable système d'action concrète sur le territoire qui renvoie à l'action du dessin technique, opérée par la pratique architecturale.

La recherche corporelle du point de vue, comme phase de repérage et d'immersion dans le terrain, a généré une interrogation intellectuelle sur la sélection des aspects à montrer. La phase du repérage s'est déroulée sur une longue durée de temps disponible pour le développement du projet. Elle a permis d'aborder un questionnement visant à interroger combien d'images sont produites, afin d'obtenir une photographie digne d'être considérée comme le résultat final du processus. Tout en considérant qu'il y a cinq cent quarante images produites au sein de cette expérience, seulement quarante-quatre ont été sélectionnées pour la diffusion. Une proportion qui montre les tâtonnements pratiques d'une action empirique. Sans vouloir justifier exclusivement cette production des images à travers son caractère expérimental, notamment une volonté de tester le lien à l'espace à travers les possibilités techniques des différents appareils, la totalité des

clichés montre d'abord une nécessité de produire des notes visuelles et l'importance d'une accumulation d'expériences visuelles capable d'alimenter la formation d'une conscience critique sur l'espace. Les notes visuelles questionnaient constamment l'intérêt spécifique du regard sensible.

L'inquiétude intellectuelle de l'action photographique porte aussi sur le profil de la construction matérielle de l'image. Concrètement, l'intérêt pour certaines caractéristiques précises du Sulcis ne s'arrête pas à la production d'une simple image, mais s'accomplit dans un mouvement spatial, à partir d'un basculement du regard qui permet d'agir d'une façon précise sur l'espace. A titre d'exemple, le silo de Sant Antioco a été l'objet d'un grand intérêt du point de vue plastique et paysager, pour sa dimension en-dehors de l'échelle du territoire. Il supposait un contact photographique fondé sur la construction d'une relation visuelle particulière. Les trois images sélectionnées pour composer la partie centrale de la séquence montrent un processus de recherche de la distance photographique. Tout comme la pratique réflexive de Guido Guidi, l'incertitude de la représentation dans le contact direct avec l'objet photographique pose un questionnement intime sur la nature du geste lui-même.

L'objectif de cette pratique photographique partait d'une exigence claire de représentation critique du système portuaire du *Sulcis*. Les identités des différentes ports regroupés dans le système territorial du *Sulcis* ont été explorées initialement d'une façon typologique qui impose un protocole rigide, en réduisant la tâche intellectuelle à l'individuation d'un sujet clair et à la répétition d'un standard visuel. Selon cette démarche initiale, le contact du port et de la mer, conçu comme frontière visuelle et physique entre deux éléments, constituait un premier intérêt pour aborder une analyse visuelle. Le port, élément territorial de contact entre la terre et la mer, était perçu comme un objet paysager nécessitant l'exécution d'un portrait toujours réalisé avec des traits techniques homogènes. Les photographies sur le port de *Buggerru*, qui ouvrent la séquence initiale, ont été réalisées sur la base de ce protocole. Pourtant, au fur et à mesure que l'action s'articulait sur les formes complexes du système portuaire, les différentes identités spatiales des lieux imposaient d'adapter son regard aux caractères

spécifiques des lieux. Effectivement, les formes des ports du système répondent aux configurations topographiques et géographiques particulières de chaque identité. Pour cette raison, on représente finalement chaque identité spatiale de la série en essayant d'adapter le regard aux éléments caractéristiques de l'espace.

La pratique engagée sur le territoire du Sulcis construit une identification précise et particulière des lieux. Elle peut être considérée comme une action critique de représentation de l'espace, considération qui permet d'affirmer que l'inquiétude intellectuelle dans l'acte photographique participe de manière directe à la construction d'un rôle actif de la photographie dans la pratique du paysage.

Conclusions

La construction d'une vision paysagère indique d'emblée, dans le titre, une volonté de fabriquer une connaissance intime de la photographie à travers la représentation critique du territoire.

Concrètement, cette recherche s'est structurée en tant que tentative empirique de travail au croisement entre deux disciplines, permettant de produire un système de savoirs plus exhaustif sur le projet du paysage. Le regard que l'on porte sur cette relation, du point de vue de la photographie, a imposé de focaliser l'étude sur l'action elle-même, sans explorer d'une façon spécifique les possibilités et les aspects critiques d'une approche tenant compte des enjeux de la révolution numérique.

La complexité des nouveaux dispositifs techniques favorise un nouveau degré de démocratisation de la photographie, de même qu'elle change radicalement le statut de l'image photographique. Plusieurs photographes consacrent leur pratique à l'expérimentation technique de la photographie numérique. Il s'agit d'une exigence élémentaire de compréhension technique du médium, qui pourra permettre d'établir une pratique photographique renouvelée sur la base de codes d'utilisation différents de ceux de l'approche classique. Pour l'instant, la révolution numérique ne dénature pas le principe originaire de l'action photographique, qui a été étudiée dans sa conception archétypique d'acte instinctif, intellectuel, mécanique, sensible. L'action en question engage une relation directe aux territoires, aspect caractéristique d'une relation « topographique ». Les choix opérés, dans la définition d'un intérêt sur le champ de la photographie, ont inévitablement exclu de cette étude une partie considérable de la production photographique. Sans ignorer les limites de la partialité du regard, la sélection des photographes présentés se constitue d'auteurs qui opèrent actuellement

sur le territoire. Leurs pratiques rendent possible la compréhension immédiate des enjeux contemporains d'une action photographique visant à la construction matérielle et immatérielle du paysage : la vision paysagère.

Pour construire la notion de vision paysagère, il a été nécessaire de mettre en place une démarche méthodologique agissant sur deux niveaux de l'expérience photographique. D'un côté l'expérience théorique, qui s'attache à construire sur le plan conceptuel une définition du rôle de la photographie dans l'action directe de transformation du paysage. L'analyse d'expériences photographiques exemplaires a permis de définir le geste photographique comme une pratique à la fois mécanique, liée à un dispositif technique, et une pratique intellectuelle, d'interprétation sensible du paysage. Les connaissances théoriques ont été indispensables pour définir l'action photographique comme geste complexe qui ne conçoit pas le paysage comme le simple objet d'un regard casuel. Les sollicitations intellectuelles d'une action immersive ont confirmé l'hypothèse selon laquelle la photographie s'inscrit dans les disciplines d'étude et de pratique du paysage, entre la géographie et l'architecture. Contrairement aux autres disciplines, la photographie ne donne pas de réponses mais au contraire pose de nouveaux questionnements, elle interroge les pratiques sur le territoire. Synthétiquement, la photographie s'érige comme moment de vérification continue au sein du processus évolutif du paysage.

Les exemples contemporains cités dans cet étude permettent d'affirmer le rôle actif de la photographie sur les transformations, matérielles et immatérielles du territoire. Pourtant l'étude a manifesté l'exigence de pouvoir tester concrètement les potentialités d'une pratique photographique sur les territoires, afin d'obtenir une connaissance profonde et intime du processus. L'expérience pratique, conduite en première personne sur le *Sulcis*, a permis de tester l'ambiguïté des résultats d'une action concrète. Le projet photographique développé pendant trois ans de recherche visuelle directe sur les lieux ne se configure pas exclusivement comme pratique illustrative, témoignant exclusivement de la présence du photographe sur les lieux.

La temporalité de transformation du territoire ne correspond pas à la contrainte temporelle de cette recherche. La conviction d'une liberté expressive se voit privée de la dimension temporelle. Aucune commande sur le territoire n'est infinie, mais trouve une conclusion à un moment précis, le choix de ce moment posant de nouveaux questionnements : quand faut-il terminer l'expérience photographique ? La vision paysagère comme instrument d'interrogation des transformations continues du territoire n'a pas la même durée de cette thèse, mais prétend s'inscrire dans l'échelle temporelle plus longue de l'évolution du territoire.

Les images produites sur le *Sulcis* attestent d'une démarche intellectuelle, d'une écriture à travers la lumière, visant à enquêter sur la complexité d'une phase de changement entre plusieurs états de la matière paysage.

La relation entre texte et image que l'on a étudiée dans cette recherche récuse toute hiérarchie entre les deux. Images et textes se complètent mutuellement au sein d'une étude qui prend en considération la photographie comme pratique intellectuelle capable de fournir des savoirs spécifiques sur le territoire.

La réflexion à deux niveaux mise en avant par/dans cette thèse ouvre la voie à des prolongements divers et nombreux qui pourront se résumer à un point crucial dégagé par cette expérience. L'enquête pluridisciplinaire mise en place ici encourage l'ouverture d'un champ de recherche autonome qui peut considérer la photographie non seulement comme l'accompagnement d'une étude, mais comme véritable instrument d'action intellectuelle. En un mot, l'action photographique se voit conférer dans cette étude la fonction d'instrument primordial de recherche scientifique.

Bibliographie raisonnée

Notion de paysage

- La théorie du paysage en France, 1974-1994*.1995. Pays-paysages. Seyssel. Champ vallon.
- Assunto, Rosario. 1994. *Il paesaggio e l'estetica*. Palermo. Ed. Novecento.
- Augé, Marc. 1992. *Non-lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité*. La librairie du XXe siècle. Paris. Éd. du Seuil.
- Baudrillard, Jean. 1986. *Amerique*. Paris. Editions Grasset & Fasquelle.
- Berque, Augustin (dir.). 1994. *Cinq propositions pour une théorie du paysage*. Pays-paysages. Seyssel. Champ Vallon.
- Berque, Augustin (dir.).2006. *Mouvance : du jardin au territoire, II : Soixante-dix mots pour le paysage*. Paris. Editions de la Villette.
- Besse, Jean- Marc. 2006. *Les cinq portes du paysage: essai d'une cartographie des problématiques paysagères contemporaines*, conférence donnée à Huesca au colloque *Paysage et pensée* en juin 2006. Non publié.
- Bortolotti, Lando. 2002. *Storia, città e territorio*. Storia urbana. Milano. F. Angeli.
- Braudel, Fernand. 1993. *La méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II, 1: La part du milieu*. Paris. Librairie générale française.
- Careri, Francesco. 2013 [2006]. *Walkscapes: camminare come pratica estetica*. Torino. Giulio Einaudi.
- Ed. française Careri, Francesco. 2013. *Walkscapes: la marche comme pratique esthétique*. Paris. Rayon art. J. Chambon
- Cauquelin, Anne. 2004 [1989]. *L'invention du paysage*. Quadrige. Paris. Presses universitaires de France.
- Cinq propositions pour une théorie du paysage*. 1994. Pays-paysages. Seyssel. Champ Vallon.
- Clément, Gilles. 2004. *Manifeste du Tiers paysage*. Paris. Sujet-objet éd.
- Corbin, Alain. 1990. *Le Territoire du vide: l'Occident et le désir du rivage 1750-1840*. Paris. Flammarion.
- Corboz, André. 1998. *Ordine sparso: saggi sull'arte, il metodo, la città e il territorio*. FrancoAngeli.
- Corner, James. 1999. *Recovering Landscape: Essays in Contemporary Landscape Architecture*. New-York. Princeton Architectural Press.
- Gregotti, Vittorio. 2008 [1966]. *Il territorio dell'architettura*. Milano. Feltrinelli.
- Le Dantec, Jean-Pierre. 1996. *Jardins et paysages: textes critiques de l'Antiquité à nos jours. Textes essentiels*. Paris. Larousse.
- Mitchell, W.J. Thomas.1994. *Imperial landscape*, dans *Landscape and Power*. Chicago. University of Chicago Press.
- Pamard-Blanc, Claude, Raison Jean-Pierre. 1978. Notion de *Paysage* dans *Enciclopedia Einaudi*,

Vol.X. Torino. Einaudi pp 320-338

Perec, Georges. 1974. *Espèces d'espaces*. Paris. Galilée.

Recht, Roland. 2006 [1989]. *La lettre de Humboldt: du jardin paysager au daguerréotype*. Paris. C. Bourgois.

Roger, Alain. 1997. *Court traité du paysage*. Bibliothèque des sciences humaines. Paris. Gallimard.

Sereni, Emilio. 1966. *Storia del paesaggio agrario italiano*. Bari. Editori Laterza.

Saint Girons Baldine. 2001 *Y a-t-il un art du paysage ? Pour une théorie de l'acte esthétique* dans *Le paysage état des lieux*. Paris. Ousia.

Swaffield, Simon R. 2002. *Theory in Landscape Architecture: A Reader*. Penn Studies in Landscape Architecture. Philadelphia. University of Pennsylvania press.

Turri, Eugenio. 1974. *Antropologia del paesaggio*. Milano. Edizioni di Comunità.

Vitta, Maurizio. 2005. *Il Paesaggio: una storia fra natura e architettura*. Torino. Giulio Einaudi.

Identité de la photographie

Agamben, Giorgio. 2007. *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* Rivages poche. Paris. Éd. Payot & Rivages.

Barthes, Roland. 1980 [1970]. *L'empire des signes, Skira – les sentiers de la création*. Paris. Flammarion

Barthes, Roland. 1980. *La Chambre claire: note sur la photographie*. Paris. Gallimard Seuil.

Claass, Arnaud. 2012. *Le réel de la photographie*. Trézélan. Filigranes éd.

Chevrier, Jean-François, James Lingwood,. 1989. *Une autre objectivité: [exposition], Centre National des arts plastiques, Paris, du 14 III-30 IV 1989, Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, Prato, 24 VI-31 VIII 1989*. Milan - Paris. Idea Books

Dubois, Philippe. 1983. *L'Acte photographique et autres essais*. Collection Nathan-université. Paris. Nathan.

Durand, Régis. 2002 [1988]. *Le regard pensif: lieux et objets de la photographie*. LesEssais 26. Paris. Éd. de la Différence.

Durand, Régis. 2006 [1990]. *La part de l'ombre. Essais sur l'expérience photographique, 1*. Paris. Éditions de la Différence

Eco, Umberto, Marc Augé, and Georges Didi-Huberman. 2011. *L'expérience des images*. Les entretiens de MédiaMorphoses. Bry-sur-Marne. INA.

Flusser, Vilém. 2004 [1996]. *Pour une philosophie de la photographie*. Belval. Circé.

Krauss, Rosalind. 1991. *Le Photographique: pour une théorie des écarts*. Histoire et théorie de la photographie. Paris. Macula.

Lugon, Olivier. 2001. *Le style documentaire: d'Auguste Sander à Walker Evans*. Paris. France. Macula.

Mesplé, Louis. 2009. *Les 101 mots de la photographie à l'usage de tous*. 1 vols. Collection 101 mots. Paris. Archibooks.

Morel, Gaele (dir.). 2009. *Les espaces de l'image*. Montréal. Le Mois de la photo.

Panofsky, Erwin. 1975 [1924]. *La Perspective comme forme symbolique*. Paris. Editions de Minuit

Parr, Martin, and Gerry Badger. 2005. *Le livre de photographies: une histoire, Volume I*. Paris. Phaidon.

Parr, Martin, and Gerry Badger. 2007. *Le livre de photographies: une histoire, Volume II*. Paris. Phaidon.

Pelizzari, Maria Antonella. 2011. *Percorsi della fotografia in Italia*. Milano. Contrasto DUE.

Poivert, Michel et Gunthert, André (dir.). 2007. *L'Art de la photographie, Des origines à nos jours*,

Paris. Citadelles & Mazenod.
 Pontbriand, Chantal (dir.).2011. *Mutations: perspectives sur la photographie*. Göttingen. Steidl.
 Rosenblum, Naomi. 1992. *Histoire mondiale de la photographie*. Paris New York Londres. Abbeville.
 Rouillé, André. 2005. *La photographie: entre document et art contemporain*. Folio. Paris. Gallimard.
 Shore, Stephen. 2010. *Leçon de photographie: la nature des photographies*. Paris. Phaidon.
 Sontag, Susan. 2008 [1983]. *Sur la photographie*. Paris. Union générale d'éditions.
 Szarkowski, John, 2007. *L'œil du photographe*. New York Milan [Paris]. the Museum of modern art 5 continents diff. Seuil.
 Vaccari, Franco. 2011 [1975]. *Fotografia e inconscio tecnologico*. Torino. Einaudi. Ed. française
 Vaccari, Franco. 1981. *La photographie et l'inconscient technologique*. Paris. Crèatis
 Wenders, Wim, 2010 *Once: pictures and Stories*. London. Schirmer Art Books

Photographie et paysage

- *Construire les paysages de la photographie*. Actes du colloque Metz pour la photographie du 6 octobre 1986, Metz. Metz pour la photographie.
- *L'insistenza dello sguardo: fotografie italiane 1839-1989 [mostra, Venezia, Palazzo Fortuny, 25 mars-2 juillet 1989]*. 1989. Firenze. Alinari.
- *Littoral, Vol. 1*. 1994. Paris. Marval.
- *Littoral, Vol. 2*. 1995. Paris. Marval.
- *The New Topographics*. 2013 [1975]. Göttingen. Steidl.
- *Nuovo Paesaggio Americano. Dialectical Landscapes*. 1989. Milano. Mondadori Electa.
- *Viaggio in Italia*. 1984. Alessandria: Il Quadrante.
- 1989. *Paysages, photographies: 1984-1985*. Paris. DATAR Crédit foncier de France Hazan.
- Ministère de l'environnement. 2000. *Séquences, paysages : revue de l'observatoire photographique du paysage*. 2. Paris. Hazan.
- *Paysages: photographies travaux en cours, 1984-1985 [exposition itinérante, 1985 -]*. 1985. Paris. Hazan.
- *Paysages sur commande: [colloque, Rennes, 16-17 mars 1990]*. Rennes. le Triangle.
- Adams, Robert. 1974. *The New West: Landscapes along the Colorado Front Range*. S.l. The Colorado associated University Press.
- Adams, Robert. 1995. *La bellezza in fotografia. Saggi in difesa dei valori tradizionali*. Torino. Bollati Boringhieri.
- Ballesta, Jordi, *Le projet photographique comme expérience et document géographiques*, thèse en 3 tomes, Géographie, Paris, EHESS, 2011,
- Bertho, Raphaële. 2013. *La Mission photographique de la DATAR. Un laboratoire du paysage contemporain*. Paris. La documentation française.
- Calvenzi, Giovanna. 2003. *Italia: portrait d'un pays en soixante ans de photographie [images de Abbas, Michael Ackermann, Giampietro Agostini...]*. Paris. Marval.
- Center for creative photography, and International museum of photography and film. 2010. *New Topographics: Robert Adams... [et AL.] [exhibition, Rochester, N.Y., George Eastman House-International Museum of Photography and Film, June 13-September 27, 2009... [et AL.]*. Göttingen. Steidl.

- Clarke, Graham. 2009. *La fotografia. Una storia culturale e visuale*. Torino. Einaudi.
- Costantini, Paolo, Gianfranco Mossetto, and Ente Zona industriale di Porto Marghera. 1997. *Venezia-Marghera: Fotografia E Trasformazioni Nella Città Contemporanea*. Milano. Charta.
- Fabiani, Francesca. 2007. *Atlante italiano 007: rischio paesaggio : ritratto dell'Italia che cambia*. Milano. Electa.
- Gagliardi, Maria Letizia. 2010. *La misura dello spazio: fotografia e architettura ; conversazioni con i protagonisti*. Milano. Contrasto DUE.
- Ghirri, Luigi. 2010. *Lezioni di fotografia*. Macerata. Quodlibet.
- Ghirri, Luigi. 1989. *Paesaggio italiano*. Milano. Electa.
- Ghirri, Luigi, and Vittorio Savi. 1999. *Luigi Ghirri: Atlante*. Milano. Charta.
- Guidi, Guido. 1999. *Penser avec les yeux, dans Carlo Scarpa, architecte: composer avec l'histoire*. 1999. CCA. Montréal.
- Guerrieri, William, Guido Guidi, Maria Rosaria Nappi (dir.). 2000. *Luoghi come paesaggi: fotografia e committenza pubblica in Europa negli anni '90*. Rubiera. Comune di Rubiera-Linea di Confine.
- Gunthert, André, and Michel Poivert (dir.). 2007. *L'art de la photographie: des origines à nos jours*. L'art et les grandes civilisations 37. Paris. Citadelles & Mazenod.
- Ligos, Salvatore (dir.). 2006. *Menotrentuno. Tourism revolution. Giovane fotografia europea in Sardegna*. Villanova Monteleone. Soter Editrice.
- Méaux, Danièle (dir.). 2013. *Protocole & Photographie Contemporaine*. Saint-Étienne. Publications de l'Université de Saint- Étienne.
- Mescola, Sandro. 2000. *Identificazione di un paesaggio: Venezia-Marghera, fotografia e trasformazioni nella città contemporanea [mostra, Marghera, VEGA Parco scientifico tecnologico, padiglione Antares, 9 settembre-29 ottobre 2000]*. 1 vols. Cinisello Balsamo. Silvana ed.
- Ollier, Christine. 2013. *Paysage cosa mentale: le renouvellement de la notion de paysage à travers la photographie contemporaine*. Paris. Loco.
- Paquet, Suzanne. 2009. *Le paysage façonné: les territoires post industriels, l'art et l'usage*. Montréal. Presses de l'Université Laval.
- Quintavalle, Arturo Carlo. 1983. *Messa a fuoco: studi sulla fotografia*. Milano. Feltrinelli.
- Quintavalle, Arturo Carlo, and Biennale de Venise. 1993. *Muri di carta: fotografia e paesaggio dopo le avanguardie [Biennale di Venezia, XLV esposizione, 13 giugno-10 ottobre 1993]*. Biennale de Venise 45. Milano. Electa.
- Schwartz, Joan M., and James R. Ryan. 2003. *Picturing Place: Photography and the Geographical Imagination*. London New-York. I. B. Iauris.
- Valtorta, Roberta. 2004. *Racconti dal paesaggio: 1984 - 2004 ; a vent'anni da Viaggio in Italia ; [pubblicato in occasione della mostra Racconti dal Paesaggio, 1984 - 2004, A Vent'Anni da Viaggio in Italia, Museo di Fotografia Contemporanea, Villa Ghirlanda, Cinisello Balsamo, Milano, 27 novembre 2004 - 27 febbraio 2005]*. Cinisello Balsamo. Lupetti.
- Valtorta, Roberta. 2008. *Il pensiero dei fotografi: un percorso nella storia della fotografia dalle origini a oggi*. Milano. Mondadori Bruno.
- Valtorta, Roberta (dir.). 2009. *Fotografia e committenza pubblica, Esperienze storiche e contemporanee*. Milano. Lupetti.
- Valtorta, Roberta (dir.). 2013. *Luogo e identità nella fotografia italiana contemporanea*. Torino. Einaudi.
- Venturi, Robert, Denise Scott Brown, and Steven Izenour. 1978. *L'Enseignement de Las Vegas ou*

le Symbolisme oublié de la forme architecturale. Bruxelles. P. Mardaga.
Zannier, Italo. 1991. *Architettura e fotografia*. Bari. Editori Laterza.

Catalogues - Monographies

- 2002. *Mario de Biasi*, Nuoro, Ilisso
Adams, Robert. 1974. *The New West: Landscapes along the Colorado Front Range*. S.l. The Colorado associated University Press.
Baltz, Lewis, and Gus Blaisdell. 1980. *Park City*. Albuquerque New York. Artspace Press
Castelli Graphics.
Basilico, Gabriele, and Bernard Latarjet. 2003. *Bord de Mer*. Cherbourg-Octeville, Rouen. Le Point du jour Pôle Image Normandie.
Basilico, Gabriele, Aldo Rossi, and Roberta Valtorta. 1990. *Porti di mare*. Udine. Art&.
Calabrese, Alessandro. 2014. *Thoreau*. Jesi. Skinnerbook.
Farrell, David. 2007. *Né Vicino Né Lontano: A Lugo*. Roma. Punctum.
Guidi, Guido, and Centre canadien d'architecture. 1999. *Carlo Scarpa, architecte: composer avec l'histoire*. Montréal. Centre canadien d'architecture.
Guidi, Guido, and Antonello Frongia. 2011. *Carlo Scarpa's Tomba Brion*. Ostfildern. Hatje Cantz.
Ghirri, Luigi et Mussini, Massimo. 1974. *Luigi Ghirri. Paesaggi di cartone*. Modena. Il diaframma
Nefzger, Jürgen. 2006. *Hexagone*. 2 vols. Cunlhat. Fûdo éditions
Nostri, Luca (dir.). 2009. *Lugoland*. Roma. Punctum Press.
Roberts, Simon. 2013. *Pierdom*. London. Dewi Lewis Publishing.
Ruscha, Edward. 1966. *Every building on the sunset strip: [livre d'artiste]*.
Vitali, Massimo. 2000. *Les plages du Var*. Toulon. Hotels des Arts.

La représentation du Sulcis

Bevilacqua, Piero. 2002. *Il paesaggio nelle fotografie dell'Istituto Luce*. Roma. Editori Riuniti. Istituto Luce.
De Seta, Cesare. 1979 *Giuseppe Pagano fotografo*. Venezia. Electa.
Elio, Vittorini. 1964. *Sardegna*. Lausanne. Editions Rencontre.
Fadda, Antonio. 2003 *Paesaggi minerari in Sardegna*, Elmas. Coedisar.
Knipper, Rajka. 2009. *August Sander Sardinien, Photographien einer Italienreise 1927*. Munchen. Schirmer/Mosel.
Mezzolani, Sandro, Simoncini, Andrea. 2001. *Sardegna da salvare : storia, paesaggio, architetture delle miniere*. Nuoro. Archivio fotografico sardo.
Miraglia, Marina, Faeta, Felice, Di Felice, Maria Luisa. 2003. *La Fotografia in Sardegna : lo sguardo esteso. Gli Anni del Dopoguerra*. Nuoro. Ilisso.
Miraglia, Marina, Faeta, Felice, Di Felice, Maria Luisa. 2008. *La Fotografia in Sardegna : lo sguardo esteso 1960 – 1980*. Nuoro. Ilisso.
Miraglia, Marina, Faeta, Felice, Di Felice, Maria Luisa. 2008 *La Fotografia in Sardegna : lo sguardo esteso 1854 – 1939*. Nuoro. Ilisso.
Murgia, Giovanni. 2007 *Giuseppe Mazzini e La Sardegna. Un'appendice Molto Incerta dell'Italia*. dans

Malta and Mazzini. Proceeding of history week 2005, La Valletta. Simon Mercieca.

Peghin, Giorgio Sanna, Antonella. 2009. *Carbonia : città del Novecento ; guida all'architettura moderna della città di fondazione*. Milano. Skira.

Peghin, Giorgio Sanna, Antonello. 2011. *Il patrimonio urbano moderno : esperienze e riflessioni per la città del Novecento*. Torino. Allemandi

Roissard de Bellet, Eugène. 1884. *La Sardaigne à vol d'oiseau en 1882*. Paris. Plon Nourrit.

Schwarz, Angelo. 1998. *L'Italie fasciste. La photographie et l'état dans l'entre deux guerres*. dans Lemagny, Jean-Claude, Rouillé, André, 1998. *Histoire de la photographie*. Paris. Larousse.

Zannier, Italo. 1980 « Illusion et réalité dans la photographie italienne entre les deux guerres », dans Clair, Jean, Schmled, Wieland Birolli, Zeno. 1980 *Les Réalismes 1919 – 1939*. Paris. Centre Georges Pompidou.

Articles

Arnheim, Rudolf. 1974. *On nature of photography*, dans *Critical Inquiry*, Vol.1, No.1, The Chicago University Press, pp.149-161

Barthes, Roland. 1961. *Le Message Photographique*. dans *Communications* 1 Ressource en ligne: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1961_num_1_1_921

Corboz, André, 1983 *Le territoire comme palimpseste*, dans *Diogène* 121 janvier-mars 1983 pp 14-35

Didi-Huberman, George. 2008. *Image, événement, durée* dans *Images re-vues*, hors-série 1 | 2008 Ressource en ligne: <http://imagesrevues.revues.org/787>

Edelblutte, Simon et Legrand, Johann. 2012. *Patrimoine et culture industriels en milieu rural*. Dans *Revue Géographique de l'Est* vol.52/3-4 | 2012 Ressource en ligne : <http://rge.revues.org/3683>

Fazio Mario. 1965. *Le Vie d'Italia: La Rinascita Della Sardegna*. Dans *Le vie dell'Italia*, Milano, Touring Club Italiano. Ressource en ligne : <http://www.sardegna.digitalibrary.it/index.php?xsl=626&id=8019>

Lebart, Luce. 1997. *La restauration des montagnes* dans *Études photographiques*, 3 | Novembre 1997 Ressource en ligne : <http://etudesphotographiques.revues.org/96>

Guigueno, Vincent. 2006. “*La France vue du sol*.” dans *Études photographiques* n.18. Mai 2006. Ressource en ligne: <http://etudesphotographiques.revues.org/1432>.

Van Waerbeke, Jacques. 1998. *Le photographe et le paysage*, dans *Les Carnets du Paysage* n.2. 1998. Arles. Actes Sud.

Revues

Casabella n. 560. LII Septembre 1989, Milano.

Casabella n. 575 – 576. LV Gennaio- Febbraio 1991. Milano

Les carnets de la photographie n.14. 1984. Paris. ACCP

Lotus 129. 2006. Milano. Editoriale Lotus

Rassegna n. 40. Milano. Editrice Compositori

Sites internet, webographie

Études photographiques: <http://etudesphotographiques.revues.org>

Landscape stories: <http://www.landscapestories.net>

Mission photographique de la DATAR. <http://missionphoto.datar.gouv.fr>

Urbanautica: <http://www.urbanautica.com>

Table des matières

Sommaire - p. 6

Introduction générale - p.9

 Champ d'étude - p.9

 Objectif - p.13

 Hypothèse - p.15

1. Le paysage sujet photographique: l'occasion de la commande - p.19

 1.1. La commande photographique: un projet de recherche - p.25

 1.1.1 La commande photographique sur le territoire - p.26

 1.1.2 Le caractère de recherche sur les lieux - p.32

 1.2. Raisons d'un appel à la photographie - p.37

 1.2.1 La nature de la photographie - p.38

 1.2.2 Les enjeux de transformation du paysage

contemporain - p. 42

 La transformation touristique: un problème global - p.47

 Le cas local de la Sardaigne: les risques du Sulcis - p.48

 1.3 Perspectives pour la commande - p.57

2. Le rôle de la photographie - p.59

 2.1 L'expérience photographique du territoire - p.65

 2.1.1 L'action photographique sur le territoire - p.69

Pratiques réflexives de contact avec le territoire - p.70
Processus de construction des images photographiques - p.84
2.1.2 L'image photographique - p.91
Caractères de l'image photographique. Les contextes bidimensionnels - p.92
Les messages photographiques sur le paysage - p.99
2.2 La construction visuelle du paysage - p.107
2.2.1 La découverte photographique du paysage - p.108
2.2.2 La définition photographique du paysage - p.115
2.3 opérations photographiques sur le paysage - p.125
3. Le Sulcis - sujet du regard photographique - p.133
3.1 Reconstruction des stratifications visuelles - p.139
3.1.1 Expression de la modernité industrielle - p.142
Premières traces d'un bouleversement territorial - p.139
3.1.2 L'épopée du charbon - p.155
3.1.3 Le paradoxe contemporain du paysage sarde - p.169
3.2 L'expérience directe sur le Sulcis - p.173
3.2.1 Sulcis. <i>In itinere</i> - p.175
3.2.2 Les formes du port - p.267
3.3 Phase expérimentale d'une recherche visuelle. L'identification des lieux - p.279
Conclusions - p.285
Bibliographie raisonnée - p.290
Table des matières - p.298
Table des images - p. 300
Résumé - Abstract - p. 302

Table des images

- (Fig.1) *Motherboard* ©Marina Caneve, 2013 p.28
- (Fig.2) *Motherboard* ©Marina Caneve, 2013 p.29
- (Fig.3) *Gli alberi e la vegetazione* ©Milo Montelli, 2012 p.40
- (Fig. 4) *Gli alberi e la vegetazione* ©Milo Montelli, 2012 p.41
- (Fig.5) *Cagliari* ©Massimo Vitali, 1994 p.44
- (Fig.6) *Landscape for the People* ©Marc Lyon, 2011 p.46
- (Fig. 7) *Porto Cervo, una via interna* ©Mario De Biasi, 1962 - 1966 p.50
- (Fig.8) *Baia di Volpe* ©Alex Webb, 1998 p.52
- (Fig.9) *Tanuella* ©Alessandra Chemollo, 2008 p.54
- (Fig.10) *Né vicino, né lontano. A Lugo* ©David Farrell, 2007 p.66
- (Fig.11) *Né vicino, né lontano. A Lugo* ©David Farrell, 2007 p.67
- (Fig.12) *Notes visuelles - projet Senza Pericolo* ©Marco Introini, 2013 p.72
- (Fig.13) *Carnet de recherche* ©Marco Introini, 2013 p.74
- (Fig.14) *Senza Pericolo - Chiavari* ©Marco Introini, 2013 p.76
- (Fig.15) *Brasilia, en dehors du plan* ©Cyrille Weiner, 2008 p.80
- (Fig.16) *Brasilia, en dehors du plan* ©Cyrille Weiner, 2008 p.82
- (Fig.17) *Massimo Vitali* ©Massimo Vitali, 2000 p.86
- (Fig.18) *Extrait du livre Brion's Tomb - Carlo Scarpa* ©Giaime Meloni, 2013 p.90
- (Fig.19) *Imported Landscapes* ©Corinne Silva, 2010 p.94
- (Fig.20) *Come esiste quello che esiste* ©Nicola Nunziata, 2010 p.100
- (Fig.21) *Come esiste quello che esiste* ©Nicola Nunziata, 2010 p.102
- (Fig.22) *Come esiste, quello che esiste* ©Nicola Nunziata, 2010 p.104

- (Fig.23) Le ban des utopies ©Cyrille Weiner, 2007 p.110
- (Fig.24) Le ban des utopies ©Cyrille Weiner, 2007 p.112
- (Fig.25) Presque ile ©Cyrille Weiner, 2010 p.114
- (Fig.25) Presque ile ©Cyrille Weiner, 2010 p.114
- (Fig.27) Thoreau ©Alessandro Calabrese, 2012 p.118
- (Fig.28) Thoreau ©Alessandro Calabrese, 2012 p.119
- (Fig.29) Paysage #6 ©Jean Louis Garnell, 1986 p.120
- (Fig.30) Avenue Jenny ©Cyrille Weiner, 2001 p.122
- (Fig.31) Les Allées du château ©Antoine Seguin, 2012 p.124
- (Fig.32) Les Allées du château ©Antoine Seguin, 2012 p.126
- (Fig.33) Kaboom - Pieve Emanuele ©Andrea Botto, 2011 p.128
- (Fig.34) Vue de la mine de Monteponi ©Carlo Polozzi, 1875 p.144
- (Fig.35) Vue de la mine de Monteponi ©Vittorio Besso, 1893(?) p.146
- (Fig.36) Vue de la mine de Monteponi ©Vittorio Besso, 1893(?) p.147
- (Fig.37) Vue panoramique sur Gonnese ©Carlo Polozzi, 1875 p.148
- (Fig.38) Carte postale, vue panoramique sur Gonnese ©Archive Alinari p.150
- (Fig.39) Scavo Cungianus ©Vittorio Alinari, 1913 p.152
- (Fig.40) Mine Sulcis ©Ernesto Pizzetti (?) p.156
- (Fig.41) Mine Caput Acquis ©Guido Costa, 1900 (?) p.158
- (Fig.42) Carbonia ©Giuseppe Pagano, 1939 p.162
- (Fig.43) Mine Seruci ©Ferdinando Pizzetti, 1950 (?) p.164
- (Fig.44) Chantier Centrale Electrique ©Ferdinando Pizzetti, 1964 p.166
- (Fig.45) Portovesme ©Ferdinando Pizzetti, 2001 p.168
- (Fig.46) Masua ©Andrea Botto, 2007 p.170
- (Fig.47) Fatti Urbani ©Alessandro Di Naro, 2013 p.174

Résumé

La thèse poursuit comme objectif d'explorer la liaison entre le projet de paysage, conçu comme une intention de transformation soit matérielle soit immatérielle du territoire, en relation à la pratique photographique. Il s'agit d'une enquête interdisciplinaire qui essaie de comprendre les interactions possibles entre les deux matières, évitant une soumission de l'une à l'autre. Se matérialise un champ de recherche sur la culture du projet, orienté à déterminer les possibilités d'utilisation de la photographie comme contribution aux pratiques de conception de l'espace. L'étude problématique pose les questions suivantes: La photographie en tant que représentation et interprétation critique, joue-t-elle un rôle dans le processus matériel et immatériel de transformation du territoire? Quel est l'impact/l'influence sur la pensée projective d'une pratique de fragmentation sélective du paysage? Un mécanisme de re-production du réel, tel que la photographie, peut-il proposer une manière tangible de concevoir l'espace?

Pour répondre à cette problématique la recherche développe une démarche méthodologique qui souhaite combiner un double niveau d'étude. D'un côté le parcours de connaissance générale, interrogeant le statut de la photographie en relation au paysage, au-delà d'une simple catégorisation d'un genre photographique.

De l'autre côté une pratique expérimentale de l'action photographique dans le cadre d'une transformation de la côte du Sulcis Iglesiente, en Sardaigne: une tentative de représentation critique du territoire. La reconstruction d'une image du territoire passe par une prise de conscience et une mise en perspective de son évolution.

L'intérêt général est de pouvoir construire la notion de « vision paysagère » comme action de voir spécifique, évitant la formation des stéréotypes ; une pratique capable de proposer un regard interprétative sur le paysage à travers le filtre de l'appareil photographique.

MOTS CLES : photographie, paysage, territoire post industriel, Sulcis, Sardaigne, représentations interprétatives.

Abstract

The thesis aims at exploring the relationship between the landscape project, conceived as a discipline able to transform the material and immaterial territory, and the photographic practice . It is an interdisciplinary research that attempts to understand the possible interactions between the two branches of knowledge, avoiding the submission of one over the other. It is so conceived a field of research on the design culture oriented to determine the potential use of photography as a contribution to the conception of space. The study highlights some key issues: Can the photography, as representation and critical interpretation, perform a role in the process of transformation of the material and immaterial territory? What is the influence of a practice of selective fragmentation of the landscape on the design thinking? May a mechanism of reproduction of the reality propose a concrete way of conceiving the space?

In order to answer these questions the research developed a methodology oriented to the combination of two levels of study. On the one hand the creation of a broad knowledge which examines the status of the photography in relation to the landscape, going beyond the simple categorization of a photographic genre. On the other hand an experimental practice of photographic action in the context of the coastal landscape of the Sulcis-Iglesias, in Sardinia. It is an effort aimed at a critical representation of the territory. The aim is to build a concept of vision paysagère, as a specific visual action, which avoids the formation of stereotypes. A practice able to offer an interpretative view on the landscape.

KEYWORDS: photography, landscape, post-industrial territory, Sulcis, Sardinia, interpretative representation

