

BTS PHOTOGRAPHIE

COMMUNICATION ET ESTHÉTIQUE DE L'IMAGE – U. 1

SESSION 2007

Durée : 4 heures

Coefficient : 2

DOSSIER PRÉPARATOIRE

CE DOSSIER CONTIENT :

- Textes :
- page 2 : Gilles Mora, *Petit lexique de la photographie*, Éditions Abbeville, Paris, 1998, p. 50 – 52 ;
 - page 3 : François Soulages, *Esthétique de la photographie*, Éditions Nathan, Paris, 1998, p. 298 – 301 ;
 - page 4 : Michel Guérin et Laure Guillot, « Le désastre de la ville » selon « Basilico », *Le Monde*, 27 juin 2006, p. 26.
- Photographies :
- page 5 : Édouard-Denis Baldus, *Gare de Toulon*, 1859 ;
Eugène Atget, *Hôtel, 50 rue de Turenne, Paris 3^{ème}*, 1913 ;
 - page 6 : Eugène Atget, *Hôtel de sully-charost, rue du Cherche-Midi, Paris vers 1904 – 1905* ;
Alfred Stieglitz, *Le Flatiron*, 1903 ;
Alvin Langdon Coburn, *Le Flatiron, New York*, 1912 ;
 - page 7 : Paul Strand, *Photographie – New York*, 1917 ;
Werner Mantz, *Immeuble de la Kölnische Zeitung*, Cologne, 1928 ;
 - page 8 : Walker Évans, *Architecture néo-classique, Natchez, Mississipi*, 1935 ;
Berndt et Hilla Becher, *12 châteaux d'eau*, 1978-85
 - page 9 : Gabriele Basilico, *Calais*, 1984 – 85 ;
Harry Calahan, *Providence*, 1977 ;
 - page 10 : Lewis Baltz, *Mur Sud, Xerox, Élément N°27*, « The New Industrial Parks Near Irvine, California », États-Unis, 1975 ;
Lewis Baltz, *Maryland*, États-Unis, 1976.

LA LECTURE DE CE DOSSIER AINSI QUE LA CONFRONTATION DES IMAGES VOUS PERMETTRONT D'ENTAMER UNE RÉFLEXION SUR LA PHOTOGRAPHIE D'ARCHITECTURE.

BTS PHOTOGRAPHIE		Session 2007
Communication et esthétique de l'image – U. 1 – DOSSIER PRÉPARATOIRE	PHCEI	Page : 1/10

BTS PHOTOGRAPHIE

COMMUNICATION ET ESTHÉTIQUE DE L'IMAGE – U. 1

SESSION 2007

Durée : 4 heures

Coefficient : 2

SUJET

RÉFLEXION SUR LA PHOTOGRAPHIE D'ARCHITECTURE

Partie A durée conseillée : 2 h

1. Pour certains photographes, le propos de la photographie d'architecture est de réaliser le « portrait » des édifices.
Vous expliquerez cette position en vous référant à des exemples photographiques précis.
2. À travers les exemples de votre choix, vous présenterez d'autres approches, anciennes ou contemporaines, de la photographie d'architecture.

Vous serez évalué sur :

- la pertinence des exemples choisis ;
- la cohérence de l'argumentation et de la réflexion ;
- la richesse des références personnelles.

Partie B durée conseillée : 1 h

Êtes-vous d'accord avec F. Soulages quand il écrit : «... il ne faut pas confondre architecture et urbanisme ni architecture et sculpture : la photographie d'architecture n'est pas celle du paysage urbain - ainsi, bien des photographies d'Atget ne rentrent pas dans notre catégorie. »

Vous serez évalué sur :

- la qualité de l'expression écrite et la clarté du propos ;
- la capacité à développer une réflexion personnelle.

Partie C durée conseillée : 1 h

Comment situez-vous la démarche de Gabriele Basilico qui dit : « Collectionner les beaux bâtiments m'intéresse bien moins que l'identité de la ville, son histoire, la construction de masse ».

Partagez-vous sa conception de la photographie d'architecture ?

Vous serez jugé sur :

- la qualité de l'expression écrite et la clarté du propos ;
- la capacité à développer une réflexion personnelle.

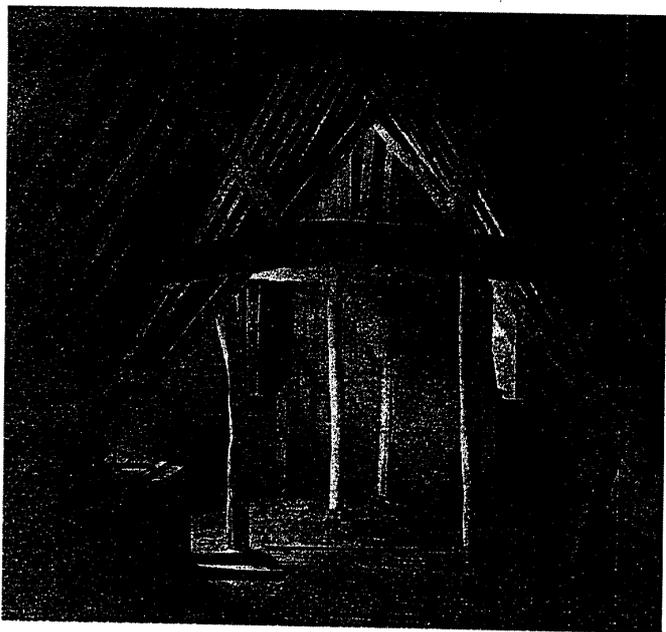
Pour répondre à ces questions, le candidat disposera d'un exemplaire du dossier préparatoire.

BTS PHOTOGRAPHIE	Session 2007
Communication et esthétique de l'image – U. 1 – SUJET	PHCEI
	Page : 1/1

Depuis l'invention de la photographie, la connaissance de l'architecture ressort essentiellement de ce médium et, de ce fait, le photographe joue un rôle actif dans l'évolution de l'histoire et de la théorie de l'architecture. La staticité du sujet architectural a correspondu idéalement aux débuts de la photographie, encore incapable techniquement d'enregistrer le MOUVEMENT. Son rendu et sa neutralité conviennent enfin au constat architectural et ont vite été mis à profit.

Les expéditions daguerréotypistes d'Égypte, dès 1840, avec les missions archéologiques confiées au Français Maxime Du Camp (ce projet archéologique permet à ce dernier l'étude photographique des architectures de monuments égyptiens et nubiens) sont suivies de commandes photographiques destinées à archiver le patrimoine architectural. Ce fut le cas en France de la mission confiée à des photographes tels Hippolyte Bayard, Gustave Le Gray, Henri Le Secq, O. Mestral ou Édouard Baldus, par la commission des Monuments historiques qui a créé en 1851, la Mission héliographique. Son rôle consistait à utiliser les meilleurs photographes français du moment pour enregistrer les monuments menacés de démolition ou de vandalisme. Dès 1838, Charles Nègre réalise une grande monographie sur la cathédrale de Chartres et, en 1858, un véritable reportage d'architecture sur l'asile de Vincennes. Mais aussi, en Grande-Bretagne, est publié, en 1855, l'*Album* de Philip Henry Delamotte, document sur la reconstruction du Crystal Palace, près de Londres.

Il y a coïncidence entre l'invention de la photographie et la transformation des villes en Europe (telle, à partir de 1850, la reconfiguration de Paris par le baron Haussmann à l'occasion de laquelle le photographe Charles Marville se vit confier une importante mission de documentation dont il reste plus de 900 plaques). En France, Eugène Atget mène au début du siècle l'inventaire architectural poétique



FREDERICK H. EVANS (1853-1943)
Kelmscott Manor: In the Attics (No 1), (« Kelmscott Manor : le grenier, n° 1 »), 1896
 Tirage aux sels de platine, 15,5 x 20,2 cm
 J. Paul Getty Museum, Los Angeles

du vieux Paris alors qu'en Grande-Bretagne Frederick H. Evans s'attache à l'architecture du passé. Tout au long du XX^e siècle, la VILLE fournit une imagerie architecturale inépuisable, y compris pour l'esthétique PICTORIALISTE, comme ce fut le cas avec la PHOTO-SECESSION : New York est photographiée par Alvin Langdon Coburn, Edward Steichen, Alfred Stieglitz ou Karl Struss, attentifs à l'harmonie élégante des volumes. Lorsqu'à partir des années 20, aux États-Unis et en Europe, la photographie est gagnée par l'esthétique moderniste, l'architecture devient pour elle un enjeu nouveau, permettant de rendre par des points de vue audacieux l'environnement industriel ou traditionnel : aussi bien aux États-Unis avec Charles Sheeler (les séries *Doylestown House*, 1927 ; *Cathédrale de Chartres*, 1929), ou Edward Weston (*Armco Steel, Ohio*, 1922), qu'en France, avec la publication de photographies d'intérieurs dans la revue populaire *L'Illustration*, par des opérateurs comme Alphonse Mucha, André Kertész ou François Kollar.

En Russie, Casimir Malevitch, El Lissitzky ou Alexandre Rodchenko de même que les photographes du BAUHAUS en Allemagne, proposent de nouvelles explorations visuelles permises par l'environnement architectural (intérieur ou extérieur), en multipliant les perceptions inusitées, qu'ils obtiennent par des angles de vue insolites, des plongées en particulier, ou des compressions de plans accentuant l'absence de profondeur de ces images. On retrouve ces innovations dans les images de Lucia Moholy-Nagy photographiant en détail la maison de l'architecte Gropius (1925-1926), et qui sont destinées à diffuser les idées de celui-ci.

Durant les années 30, photographier l'architecture, aux États-Unis, acquiert une signification sociale nouvelle destinée à témoigner des conditions de vie des différentes couches de populations. Walker Evans, dans ses relevés architecturaux de maisons victorienes (1931) d'églises ou des bâtiments du Sud-Est des États-Unis lorsqu'il travaille pour la F.S.A., met au point un système sériel qui influencera plus tard des artistes aussi divers dans leurs objectifs que le conceptuel Ed Ruscha (dans son livre *26 Gasoline Stations*, 1963), Lee Friedlander (avec l'ouvrage *The American Monument*, 1976), ou les Allemands Bernd et Illa Becher. Ces derniers, à partir de 1959, photographient par grandes séries typologiques châteaux d'eau, silos à grain ou gazomètres, dans une approche rigoureusement scientifique. Lewis Baltz, lui, accumule également séries ou installations pour constater la prédominance, dans notre environnement social, de la fonctionnalité industrielle (*Mitsubishi-Vitré*, 1991 ; *Ronde de Nuit*, 1992).

Désormais, la photographie architecturale participe d'une réflexion critique sur l'environnement (avec les Italiens Gabriele Basilico et Luigi Ghirri ou l'Américain Joel Meyerowitz), bien plus que d'un regard nostalgique, ce qui, pourtant, peut être le cas dans l'œuvre de William Christenberry qui « revisite » le Sud-Est américain sur les traces de Walker Evans. Grâce à l'abondante documentation qu'elle fournit et qui permet des comparaisons à travers le temps, la photographie architecturale permet de dresser une typologie et une classification des ensembles urbains, d'établir des liens entre présent et passé, contribuant ainsi à une meilleure connaissance de la ville et à une écologie urbaine plus efficace.

Gilles Mora, *Petit lexique de la photographie*, Éditions Abbeville, Paris, 1998, p. 50 – 52.

3.1. La photographie d'architecture

Photos de monuments historiques, photos de monuments devant disparaître, photos d'architecture en train de se faire, etc. : la photographie est-elle esclave ou maîtresse de l'architecture ? Mieux, peut-elle être autonome tout en étant liée ? Depuis un siècle et demi, les artistes répondent de façons différentes ; mais y a-t-il un problème spécifique à la photographie des œuvres d'art ? Se demande-t-on, en effet, si la photographie est esclave du paysage ? Toute photographie est intentionnelle, au sens husserlien du terme : elle est toujours photographie de quelque chose. C'est cette intentionalité qui la spécifie : ce quelque chose est à la fois incontournable et inessentiel : on ne peut s'en passer en tant que corrélat, mais il est remplaçable par autre chose, par n'importe quoi. Ce n'est donc pas le quelque chose corrélat qui caractérise la photographie, mais la corrélation même. On pourrait presque dire que la photographie est une corrélation sans objet (propre). La photographie d'architecture devrait donc être d'abord photographique. Or, depuis l'origine de la photographie — et l'exemple des rapports photographie et architecture nous le montre — jusqu'à aujourd'hui tout particulièrement, la photographie s'articule à d'autres arts ; elle est l'image même de l'impureté des arts et l'art de l'impureté des images. Les photographes créateurs étant avant tout des artistes, ils sont autant interrogés par les autres arts que par la photographie. Cette dernière n'est donc pas la propriété privée des photographes ; des non-photographes s'en emparent, la pratiquent, la travaillent et lui font connaître d'autres destins.

Remarquons d'abord qu'il ne faut pas confondre architecture et urbanisme, ni architecture et sculpture : la photographie d'architecture n'est pas celle du paysage urbain — ainsi, bien des photos d'Atget ne rentrent pas dans notre catégorie — ni celle de la statuaire. La confusion tient au fait que le produit d'un architecte est toujours en situation : ainsi Charles Marville semble être davantage le photographe du paysage parisien, en décomposition et recomposition en fonction du travail d'Hausmann, qu'un photographe d'architecture. La confrontation de la photographie et de l'architecture date du début de la photographie, aussi bien pour le monde de l'architecture — en 1852, la *Revue d'architecture* affirme que « la première publication photographique (*L'Italie monumentale*) [...] va remplacer tout ce qui a été fait jusque ici sur les monuments de la terre des arts¹ » (quel enthousiasme radical !) — que pour le monde de la photographie — l'année suivante, en 1853, la revue de photographie *La Lumière* assure que « la photographie excelle dans la reproduction des monuments² ». C'est dans cet esprit qu'est créée en 1851 la Mission héliographique, qui charge cinq photographes — Baldus, Bayard, Le Gray, Le Secq et Mestral — de photographier l'architecture du passé, voire du présent. Ces photographes font un bon travail de documentation et d'archives, qu'aujourd'hui on pourrait peut-être déplacer dans l'esthétique de la

Esthétique de la photographie

trace ; mais ne nous trompons pas : cette installation possible est due non seulement à de prétendues qualités esthétiques de ces photos, mais aussi à la nature de toute photo qui peut connaître plusieurs destins en fonction de ses différents récepteurs. Bref, le travail de ces cinq Anciens est parfois moins intéressant que celui des photographes actuels : ils restent souvent dans le joli et n'accèdent pas toujours au beau ; ils rendent un service plus qu'ils ne font une œuvre.

Le désir des photographes anciens quant à l'architecture est ambivalent, comme nous le montrent deux passages d'un même texte de Nègre. D'un côté, il affirme : « La photographie ne forme donc pas un art à part et, aride, elle n'est qu'un moyen d'exécution uniforme, rapide et sûr, mis au service de l'artiste [architecte] et reproduisant avec une précision mathématique la forme, l'effet des objets, et même cette poésie qui résulte immédiatement de toute combinaison harmonieuse³. » De l'autre, il reconnaît : « Partout où j'ai pu me dispenser de faire de la précision architecturale, j'ai fait du pittoresque, je sacrifiais alors s'il le fallait quelques détails². » Ainsi, des photographes comme Atget et Seeberger qui, au contact de l'architecture, se situèrent le plus du côté de l'œuvre photographique, furent ceux qui prirent comme prétexte une architecture sans qualité, sans reconnaissance et sans muséalité. Aussi, la critique des architectes contre la photographie — au nom de l'incapacité de la photographie à saisir l'ensemble et le détail, la structure et le concept d'une construction — ne pouvait-elle porter que contre ceux qui espéraient remplacer le plan, le dessin et le géométral linéaire. Étaient-ils si nombreux et si naïfs que cela ? On peut en douter. Dans son *Dictionnaire de l'architecture*, Viollet-le-Duc avait pleinement compris l'usage possible de la photographie et prévu inconsciemment ce qui serait une partie de l'esthétique d'aujourd'hui : la photographie permet de « dresser des procès-verbaux irrécusables et des documents que l'on peut sans cesse consulter, même lorsque les restaurations masquent des traces laissées par la ruine [...]. Bien souvent on découvre sur une épreuve ce que l'on n'avait pas aperçu sur le moment même³ » ; beaucoup de choses sont posées, prêtes à être exploitées esthétiquement : *esthétique de procès-verbal, du document, de la ruine, du non-vu*. La photographie, comme art puissance deux, allait s'en emparer : c'est tout l'enjeu du rapport photographie-architecture. Ainsi, le photographe en faisant voir autrement l'architecture intérieure ou extérieure devient à son tour artiste.

Les photos faites par les six photographes (Caroly, Ehrmann, Franck, Morvan, Sarramon, Sucheyre) en 1984 sur la Villa Savoye de Le Corbusier se

1. « Le Midi de la France photographié », in Charles Nègre, Paris, 1980, p. 352.

2. *Ibid.*, p. 354.

3. Cité in *Monuments historiques*, n° 110, Paris, 1980, p. 70.

1. Cité in *Monuments historiques*, n° 110, Paris, 1980, p. 2.

2. *Ibid.*

L'enregistrement

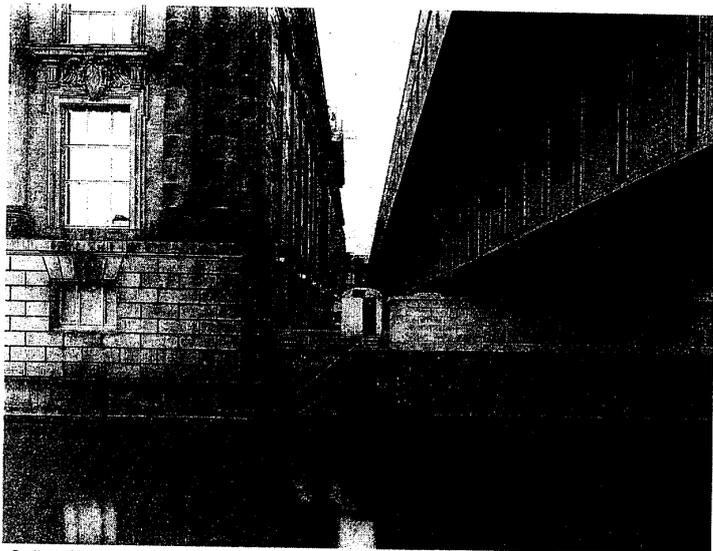
Esthétique de la photographie

veulent dans cette perspective. Le photographe transforme même en architecture ce qui n'était que bâtiment et immobilier. De façon exemplaire, les Becher ont ainsi construit une œuvre en faisant un recensement des tours industrielles ; travaillant sur le sériel, ils dénoncent par là l'infection du paysage industriel et constatent l'indélébile présence de ces tours anonymes ; paradoxalement, leurs photos sont si fortes qu'on se met à voir et à aimer, par-delà ces photos, leurs référents. Devenir architecture ce qui est photographié. Le banalisme prend alors une autre dimension en se confrontant à l'architecture : Bonnemaison et Boudinet transforment l'ordinaire en poético-humaniste ; Fontana et Fontcuberta se jouent de l'architecture urbaine et/ou industrielle avec un mélange d'ironie, de critique et de merveilleux ; Ip Man et Clech oscillent entre la rêverie et le rêve et ainsi déclinent un monde étrange qui nous renvoie parfois à Wenders ; Nusimovici et Tahara construisent leur monde avec, comme décor ou matière première, leur vision de l'étrange de l'architecture — la série *Les Fenêtres* de Tahara est d'une force remarquable et, tout en restant ancrée dans le monde des murs, elle nous fait aller sans cesse de l'architecture-prétexte à la photographie-sujet ; avec Judith Turner et Freixa, le bâtiment est décortiqué et découpé, le détail devient centre, la conception d'ensemble du monument est remplacée par le jeu de formes quasi charnelles : un autre monde advient.

Les photographes transforment donc notre vision de l'architecture ; ce n'est plus celle-ci dans son immédiateté que l'on voit — l'a-t-on une fois vue ainsi d'ailleurs ? —, mais celle revue par les artistes. L'architecture américaine est d'abord photographique pour l'Européen ; il aura beau y aller, voir *de visu* ; c'est trop tard, il a des photos pour toujours dans les yeux. Lewis Baltz joue avec ces références photographiques et cinématographiques et ces référents architecturaux — existants, disparus ou à construire ; *San Quentin Point* est le meilleur exemple : le photographe s'est installé près du célèbre pénitencier californien exploité cinématographiquement dans *Dark Passage* et *Dirty Harry* ; d'emblée, il oscille entre le documentaire et le fictionnel ; présente ou détruite, l'architecture règne par le regard du photographe qui construit son monde. Toute l'œuvre de Baltz est hantée par cette architecture qui sent la mort et la lenteur, la laideur et l'essentiel. *Park City* nous montre une ville en construction qu'on pourrait prendre pour une ville en déconstruction : il n'y a plus de sens dans le paysage architecturé américain, il n'y a plus que des traces. Traces d'une hystérie après la séduction, voilà ce que Baltz nous montre sans pathos : il transfigure de façon critique et interrogatrice ce que nos yeux n'ont pas vu, faute d'avoir trop vu. De plus, il en profite pour jouer avec ce qui, en photographie, sépare, de façon infinitésimale, l'essentiel de l'essentiel ; ce qu'on appellera la prétendue objectivité de ces vues questionne par là massivement la photographie ; son utilisation de la couleur dans *Candle-stick Point* (1988) en est la preuve la plus radicale. Avec Baltz, la photographie n'est plus que trace d'une trace d'architecture.

Enfin, il y a une dernière manière de produire et de recevoir une photo d'architecture : elle consiste à dégager l'archè d'une architecture, c'est-à-dire le principe et l'archaïque, ce qui relève à la fois du structural et de l'ancien. Alors, une triple archè surgit face à ces photos : celle de la demeure, celle du photographe et celle du regardeur. La photo devient ainsi objet psychique par excellence qui s'ouvre à notre psychisme ; l'appareil photographique est le serviteur de notre appareil psychique. En fait, qu'est-ce qui nous intéresse, à part ce qui en nous est archaïque ? Turner, Tahara, Nusimovici, Ip Man, Ghirri, autant de photographes d'architecture qui sont d'abord des photographes de l'archaïque, eu égard à leur construction face à la construction architecturale. Deux pistes s'ouvrent alors. D'une part, une photographie qui produit, comme avec Bonetti ou Fleischer, une architecture imaginaire à partir soit d'une autre architecture déjà existante, soit de quelque chose qui n'a apparemment aucun rapport avec l'architecture. D'autre part, une photographie plus proustienne, comme celle de Gérard Moulin, Jorge Molder¹, Bertrand Clech ou Bernard Chevalier. Clech se confronte à l'architecture des palais vénitiens pour les détourner, grâce à l'eau, vers notre imaginaire et notre inconscient ; il sélectionne des morceaux de corps architecturaux, par lui morcelés, et les installe dans un regard travaillé par l'infiniment ancien et l'infiniment principal. Nous ne voyons plus Venise, nous voyons Clech et sa photographie ; nous ne les voyons plus, nous voyons notre propre archaïque. L'inconscient est comme une demeure à l'architecture étrange : il demeure. C'est aussi ce que nous montre Chevalier dans son livre *Absence, Présence*² : ces murs, ces fenêtres, ces intérieurs, autant de souvenirs qui balancent entre le préconscient et l'inconscient, et qui ainsi s'imposent comme archè. Cette marche photographique dans cette maison, c'est une quête à l'intérieur de l'architecture passée-présente de ce qu'on appelle notre moi. L'homme est une maison où circulent des étrangers. Comme Robbe-Grillet dans le film *L'Année dernière à Marienbad*, Chevalier fait œuvre en créant des images (à partir) de l'archaïque de l'architecture.

François Soulages, *Esthétique de la photographie*, Éditions Nathan, Paris, 1998, p. 298 – 301.



« Berlin », 2000. GABRIELE BASILICO

« Le désastre de la ville », selon Basilico

Ce Milanais photographie depuis trente ans le paysage urbain. Le résultat, inquiétant, est à découvrir dans trois expositions à Paris

C'EST un inquiétant panorama des grandes villes du monde que présente Gabriele Basilico à la Maison européenne de la photographie. Rome, Beyrouth, Madrid, Lisbonne, Berlin... Le photographe italien par-

court les mégapoles depuis trente ans, en tire des grands formats noir et blanc, où l'homme est absent mais où sa marque domine. Ce Milanais volubile revient sur ce qu'il appelle « un désastre contemporain ».

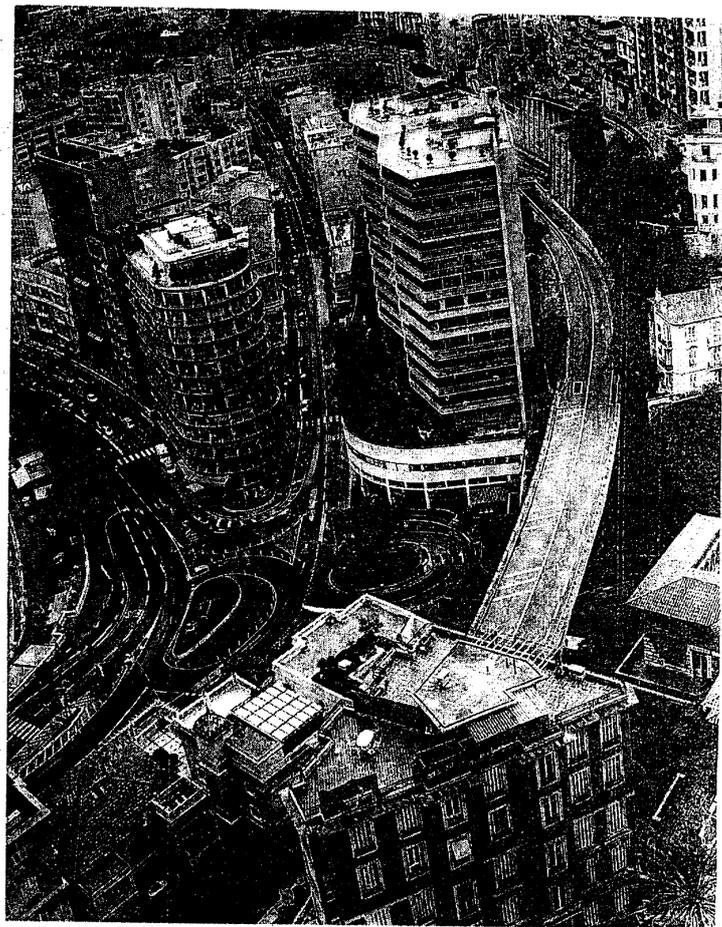
Pourquoi, après une formation d'architecte, êtes-vous devenu photographe ?

J'ai obtenu mon diplôme d'architecte en 1973, une époque politisée où je m'intéressais surtout au rôle social de la ville. La photo était pour moi un outil documentaire. Je me suis aperçu qu'elle m'amusait davantage que l'architecture. Le processus est plus rapide :

quand je désire quelque chose, je le réalise vite. Mais mon œuvre est très liée à ma formation. Je comprends comment une ville et un bâtiment fonctionnent.

On voit très peu de bâtiments célèbres dans vos images.

Collectionner les beaux bâtiments m'intéresse bien moins que l'identité de la ville, son histoire, la construction de masse. Je montre la promiscuité entre la belle architecture et la vulgarité. Je me penche sur l'urbain comme le médecin sur son patient. Je porte un regard démocratique sur la ville médiocre, sans échelle de valeur. Jean Nouvel existe dans un urba-



« Monte Carlo », 2005. GABRIELE BASILICO

nisme moyen. J'ai mené six voyages en Italie, entre une grande ville et une ville moyenne. La trentaine de kilomètres entre Venise et Trévise, par exemple. Ces espaces ne sont plus des périphéries, ils sont devenus des centres, commerciaux et ouverts.

Photographier la ville au début des années 1980 était-il courant ?

La transformation du paysage n'intéressait personne. C'est la Mission photographique de la Datar, en France, auquel j'ai participé, qui a ouvert le regard sur l'environnement. On s'est depuis penché sur le désastre du monde.

Un désastre ?

Les architectes et les décideurs sont incapables de gérer le développement urbain. De ville en ville, je constate l'ampleur du désastre. Les œuvres des grands architectes, bonnes ou mauvaises, sont le résultat d'une défaite, celle de faire de la ville une utopie de vie collective. Elles sont la preuve que personne ne pense l'urbanisme dans son ensemble. On perd le sens de l'histoire commune.

Comment avez-vous affirmé votre style ?

Dans les années 1960, comme tout le monde, j'ai adopté le reportage sur le vif, à la manière de Cartier-Bresson. Être rapide et témoin. Et puis j'ai réalisé que je voyais mieux en misant sur la lenteur du regard. Travailler avec les pieds, pas seulement avec l'œil. Utiliser une chambre lourde et de grand format, et pas un Leica. Éviter l'homme, car il est trop fort pour voir l'espace. Et si l'espace est fort, il peut devenir plein et montrer l'homme à sa façon.

Vos influences ?

J'ai beaucoup regardé les photos des autres. Le Londres expressionniste de Bill Brandt, William

Klein et sa façon de bouger les hommes dans son cadre pour donner une représentation théâtrale du monde. Atget et son Paris moderne. Le paysage américain par Walker Evans m'a frappé, cette façon de donner la même valeur aux lieux et aux personnages. Dans le reportage, la ville est reliée à un décor, et, dans les paysages du XIX^e, les hommes sont quasi invisibles. Chez Evans, l'équilibre est parfait. Je cherche pour ma part à traduire la globalité d'un site avec rues, façades, croisements. Une forte présence du sol, aussi, car tout part de là. Mais à Monaco, je surplombe la ville car la principauté est un petit Hong Kong. Il fallait accentuer la verticalité de la construction. En fait, je ne photographie pas la ville, je suis dans le corps de la ville.

Quelle est votre méthode ?

Je me prépare en lisant beaucoup. Je parle avec des gens qui connaissent les lieux et mon travail : le commanditaire, car la plupart de mes travaux sont suggérés par des institutions, mais aussi des urbanistes, architectes, écrivains. Sur place, je marche beaucoup en fonctionnant à l'instinct, afin de retrouver la spiritualité et la complexité du site.

Quelle est votre relation avec le commanditaire ?

Beaucoup de commandes sont naïves, bricolées, du genre : « Vous avez 48 heures pour photographier Rome. » Mieux vaut dialoguer avec un commanditaire qui sait ce qu'il veut. A Nice, j'ai photographié, non pas la Riviera, mais les abords de la ville, en compagnie d'une historienne. Nous sommes partis d'une rue du centre vers la montagne. Mais des Niçois ont dit que ce n'était pas Nice ! Vous aimez les lieux que vous photographiez ?

Je cherche les lieux qui ont une identité, sont oubliés, à l'opposé d'une beauté stéréotypée. Des lieux qui deviennent paysages. J'adore la solitude qui se dégage du port de Dunkerque, alors que je déteste Honfleur. Je n'aime pas les villes baroques, ça bouge trop, je préfère le minimalisme, la géométrie des années 1930. J'aime Milan, ville moderne plongée dans le chaos. Et Berlin. Il y a aussi des lieux où je n'aimerais pas vivre, mais que j'aime en photo. Il y a des lieux vides dont le silence dégage une musique. La photo crée un terrain d'affection.

Est-ce que les villes actuelles se ressemblent ?

Elles vivent une aventure commune. Plus le temps passe et plus elles seront semblables. Elles forment une grande ville-monde. Ce qui fait la différence, c'est la latitude. L'architecte Rem Koolhaas l'a bien compris, que je trouve assez cynique et qui impose ses mêmes objets partout. La globalisation n'est pas une chose sur laquelle il faut tirer des balles, c'est la réalité. Je l'accepte. Bon, maintenant, il faut vivre là dedans... ■

PROPOS RECUEILLIS PAR
MICHEL GUERRIN
ET CLAIRE GUILLOT