

# Robert Adams

L'endroit où nous vivons

# Mathieu Pernot

La Traversée

## JEU DE PAUME

11/02 – 18/05/2014

Quelques propositions  
pédagogiques en lien avec le  
*Dossier enseignants* (J.-M.B.)

**Avertissement :** Ces quelques propositions pédagogiques s'appuient sur le Dossier enseignants des expositions du Jeu de Paume. Elles s'inscrivent dans les différentes entrées de celui-ci à partir des thèmes et des propositions qui y sont développés, auxquels elles invitent en permanence à se reporter.

---

### Sommaire

- Découvrir les expositions
  - Paysages et points de vue
  - Fonctions et usages des images photographiques
  - Transformations de l'ouest américain et questions environnementales
  - Aménagements du territoire et "grands ensembles"
  - Récits, témoignages et archives
  - Espaces disciplinaires
- 

### Découvrir les expositions :

**Autour de l'exposition, des temporalités différentes : les affiches, le carton, les dossiers de presse, les expositions, le dossier enseignant, les petits journaux, les catalogues, le site, les comptes rendus et critiques**

Le carton d'invitation présente sur trois bandes de couleur séparées par une ligne blanche les trois expositions en cours Robert Adams *L'endroit où nous vivons*, Mathieu Pernot. *La Traversée*. En prenant en compte tous les éléments précédents, réaliser un carton d'invitation format A5 (vertical ou horizontal) en utilisant un des visuels destinés à la presse et une typographie proche de celle du Jeu de Paume (police *Futura*, voir sur ce caractère le dossier pédagogique de la Galerie Anatome sur le *Futura* : [www.anatome.fr](http://www.anatome.fr)).

Analyser les choix de visuels pour le carton d'invitation, les dossiers de presse, le dossier enseignant, les catalogues.

### Robert Adams *L'endroit où nous vivons*

"Though Robert Adams's book assumes no moral postures, it does have a moral. Its moral is that the landscape is, for us, the place we live. If we have abused it, broken its health, and erected upon it memorials to our *ignorance*, it is still our place, and before we can proceed we must learn to love it."

"Now however we are beginning to realize that there is no wilderness left. The fact itself is without doubt sad, but the recognition of it is perhaps salutary. As this recognition takes firmer hold on our consciousness, it may become clear that a generous and accepting attitude toward nature requires that we learn to share the earth not only with ice, dust, mosquitoes, starlings, coyotes, and chicken hawks, but even with other people."

John Szarkowski (1974). Foreword to Robert Adams *The New West: landscapes along the Colorado Front Range*. [S.l.]: Colorado associated University Press.

« Bien que le livre de Robert Adams n'assume aucune posture morale, il a une morale. Sa morale est la suivante : Le paysage est, pour nous, l'endroit où nous vivons. Si nous en avons fait mauvais usage, si nous l'avons dégradé et si nous y avons érigé des monuments à notre ignorance, il reste malgré tout notre lieu de vie, et, avant toute chose, nous devons apprendre à l'aimer. »

« Nous commençons aujourd'hui à réaliser qu'il n'existe plus de nature vierge. Le constat est sans doute triste, mais l'accepter est peut-être salutaire. A mesure que ce constat s'empare fermement de notre conscience, il devient évident qu'une attitude d'acceptation généreuse envers la nature exige d'apprendre à partager la terre non seulement avec la glace, la poussière, les moustiques, les étourneaux, les coyotes et les faucons, mais aussi avec d'autres personnes. »

Le titre de l'exposition invite à une approche et à une interprétation subjective de la photographie. « Le lieu où nous vivons » évoque entre autres la familiarité, le connu et l'habitude, l'absence d'étrangeté et d'étonnement...

mais aussi la banalité du quotidien. En s'appuyant sur les deux extraits de la préface de John Szarkowski pour *The New West* et notamment sur les termes de dépréciation et d'appréciation, sélectionner dans l'exposition cinq photographies qui correspondent à ce qui pourrait définir, positivement et négativement, notre lieu de vie. La comparaison des choix argumentés, que l'on peut opérer à partir de nombreux qualificatifs, attachés à la perception personnelle de son lieu de vie ou à ceux utilisés par Robert Adams dans les différents extraits du *Dossier enseignants* (p. 27) fait apparaître au sein d'un groupe, qui partage les mêmes visibilitées, mais aussi chez les individus, une multiplicité d'approches sensibles dont certaines sont plus fréquentes que d'autres. La comparaison et l'analyse des argumentaires des sélections insisteront sur les convergences tout en laissant s'exprimer l'originalité de certains points de vue, sans les contester. Il s'agit moins de s'attarder sur le lieu commun de la polysémie comme qualité de l'image que sur celle de la virtualité au sein d'un partage de visibilitées.

La lecture des extraits suivants de Robert Adams (traduction Jeu de Paume) et de quelques autres auteurs écrivant sur son œuvre (voir *Dossier enseignants*) permet alors, à travers l'étude des champs lexicaux, de mettre en évidence d'une part cette approche sensible, d'autre part son historicité ainsi que celle des photographies et de leur perception et de commencer à réfléchir sur la notion de régime d'historicité, abordée en deux temps à travers le mythe de l'ouest et de la nature sauvage ainsi que le sentiment de perte :

« We tend to define the plains by what is absent, checking maps to find how far we have to drive before we get to something—to mountains in the West or cities in the East. What, after all, are we to make of wheat fields, one-horse towns, and sky? Mystery in this landscape is a certainty, an eloquent one. There is everywhere silence—a silence in thunder, in wind, in the call of doves, even a silence in the closing of a pickup door. If you are crossing the plains, leave the interstate and find a back road on which to walk; listen. »

*The Plains*. 1978.

« On a tendance à définir une plaine en termes d'absence ; on regarde la carte pour voir jusqu'où il faut aller pour trouver quelque chose : des montagnes à l'ouest ou des villes à l'est. Après tout, qu'a-t-on à faire d'un champ de blé, d'un village perdu, du ciel ? Dans ce paysage, le mystère est une certitude, et il est éloquent. Partout c'est le silence : le silence dans le grondement du tonnerre, dans le vent, dans le roucoulement des colombes, et même dans le claquement d'une portière de pick-up. Si vous traversez une plaine, quittez l'autoroute ; trouvez une petite route sur laquelle marcher, et écoutez. »

“Many have asked, pointing incredulously toward a sweep of tract homes and billboards, why picture that? The question sounds simple, but it implies a difficult issue—why open our eyes anywhere but in undamaged places like national parks?

One reason is, of course, that we do not live in parks, that we need to improve things at home, and that to do it we have to see the facts without blinking. We need to watch, for example, as an old woman, alone, is forced to carry her groceries in August heat over a fifty acre parking lot; then we know, safe from the comforting lies of profiteers, that we must begin again.

Paradoxically, however, we also need to see the whole geography, natural and man-made, to experience a peace; all land, no matter what has happened to it, has over it a grace, an absolutely persistent beauty.

*The New West*. 1974.

« Beaucoup de gens se demandent, en pointant du doigt d'un air incrédule une rangée de pavillons et de panneaux d'affichage : pourquoi prendre ça en photo ? La question paraît simple, mais elle soulève un problème difficile à résoudre : pourquoi faudrait-il n'ouvrir les yeux que dans des lieux restés vierges, comme les parcs nationaux ?

Une des réponses est évidemment que l'on ne vit pas dans des parcs, et qu'il faut améliorer ce qui nous entoure, et, pour cela, il faut regarder la réalité en face. Il faut voir, par exemple, une femme âgée, seule, obligée de traverser un parking de plus de vingt hectares en portant ses provisions dans la chaleur du mois d'août. Et là on comprend, loin des mensonges lénifiants des profiteurs, qu'il faut repartir à zéro.

Paradoxalement, toutefois, il faut voir aussi l'ensemble du contexte géographique – naturel ou construit par l'homme – pour éprouver un sentiment de paix. Toute terre – peu importe ce qu'on lui a fait – a en elle une grâce, une beauté qui persiste dans l'absolu. »

“Denver was founded in 1861 by gold seekers. Its history has been a cycle of booms and depressions. Among the most startling periods of growth occurred in the 1960s and 1970s, when Colorado's oil and military and tourist industries all prospered, and when businesses from throughout the United States relocated to Denver at the request of employees who were attracted by the region's natural beauty.

In a few years, however, the area's ruin would be testament to a bargain we had tried to strike. The pictures record what we purchased, what we paid, and what we could not buy. They document a separation from ourselves, and in turn from the natural world that we professed to love.”

*What We Bought*. 1995

« La ville de Denver a été fondée en 1861 par des chercheurs d'or. Son histoire est une succession de booms économiques et de crises. Une des périodes de croissance les plus marquantes se situe dans les années 1960 et 1970, à l'époque où prospéraient les industries pétrolières, militaires et touristiques du Colorado, et où des entreprises venues de tous les États-Unis s'installaient à Denver à la demande de leurs salariés attirés par la beauté naturelle de la région.

Mais quelques années plus tard, la situation sinistrée de la région témoignait du marché que nous avions essayé de conclure. Les images montrent ce que nous avons acheté, ce que nous avons payé, et ce que nous n'avons pas pu acheter. Elles révèlent une contradiction avec nous-mêmes, et, finalement, avec la nature que nous prétendons aimer. »

“Still photographs often differ from life more by their silence than by the immobility of their subjects. Landscape pictures tend to converge with life, however, on summer nights, when the sounds outside, after we call in children and close garage doors, are small—the whir of moths, the snap of a stick.”

*Summer Nights*. 1985

« Les photographies se distinguent souvent de la vie par leur silence plus que par l'immobilité de leur sujet. Cependant, les images de paysages ont tendance à rejoindre la vie les soirs d'été, quand – une fois les enfants rentrés à la maison et les portes du garage fermées – il ne subsiste plus dehors que des bruits légers : le bourdonnement des papillons de nuit, le craquement d'une brindille. »

"Of all the sacred places on the coast, none is more comforting than where rivers join the sea. By the rivers' disappearance we are reminded of life's passing, while by the ocean's beauty we accept it, in a hope we cannot explain.  
At the end of the Columbia River there is an especially complex weaving of suggestion. This is the farthest point to which Lewis and Clark traveled in their exploration of the American frontier. Today the shore of the estuary is becoming crowded with human activity—there are condominiums, malls, airports, mooring basins—even while the estuary itself remains home to a reduced but still significant population of marine animals. The air is usually clean, but the river carries dioxins from paper mills and radionuclides from the Hanford Nuclear Reservation."

*The Pacific*. 1995.

« Parmi les lieux sacrés de la côte, aucun n'est plus réconfortant que celui où un fleuve se jette dans la mer. Sa disparition nous rappelle que la vie est éphémère et, en même temps, la beauté de l'océan nous permet de l'accepter, dans un espoir qu'on ne peut expliquer.  
Au bout du fleuve Columbia, on découvre un tissu d'évocations particulièrement complexe. C'est le point ultime qu'ont atteint Lewis et Clark dans leur exploration de la frontière américaine. Aujourd'hui, les activités humaines occupent les rives de l'estuaire – des industries, des centres commerciaux, des aéroports, des bassins de mouillage –, tandis que l'estuaire lui-même continue d'abriter une population réduite mais encore importante d'animaux marins. L'air est généralement pur, mais le fleuve transporte les dioxines des papeteries et les radionucléides de la réserve nucléaire de Hanford. »

"More than ninety percent of the original forest in the American Northwest has been clearcut at least once. The large stumps in these pictures are remnants of an ancient wood where trees commonly grew to be five hundred or more years old. The small stumps are what is left of a recently "harvested" monoculture, an industrial forest sustained by artificial fertilizers and selective herbicides and cut in its infancy.

Will this practice eventually exhaust the soil and end in permanent deforestation? There are numerous areas in the world where this has happened, among them parts of China, a country that has recently banned clearcutting. Efforts to restrict clearcutting in the American Northwest have, however, mostly failed.

As I recorded these scenes, I found myself asking many questions, among them:

What of equivalent value have we inherited in exchange for the original forest?

Is there a relationship between clearcutting and war, the landscape of one being in some respects like the landscape of the other? Does clearcutting originate in disrespect? Does it teach violence? Does it contribute to nihilism?

Why did I almost never meet parents walking here with their children?

*Turning Back*. 2005.

« Dans le nord-ouest de l'Amérique, plus de quatre-vingt-dix pour cent de la forêt d'origine ont été rasés au moins une fois. Les grosses souches d'arbres sur ces images sont les vestiges de forêts anciennes où les arbres atteignaient couramment cinq cents ans ou plus. Les petites souches sont ce qui reste d'une monoculture récemment "récoltée", d'une forêt industrielle à base d'engrais artificiels et de désherbants sélectifs, abattue dans la fleur de l'âge.

Cette pratique conduira-t-elle à un épuisement des sols et à une déforestation permanente ? C'est ce qui est arrivé dans de nombreuses régions du monde, notamment dans certaines parties de la Chine, pays qui vient d'interdire les coupes à blanc. Mais les efforts pour limiter les coupes rases dans le nord-ouest américain ont, dans l'ensemble, échoué.

Pendant que je photographiais ces scènes, je me posais de multiples questions et, entre autres :

De quelles valeurs avons-nous hérité en échange de la forêt d'origine ?

Y a-t-il un lien entre les coupes rases et la guerre, le paysage des unes ressemblant, par certains côtés, au paysage de l'autre ? La coupe à blanc a-t-elle son origine dans un manque de respect ? Est-ce qu'elle enseigne la violence ? Est-ce qu'elle encourage le nihilisme ?

Pourquoi est-ce que je ne rencontre pratiquement jamais de parents qui viennent s'y promener avec leurs enfants ? »

Comparer ensuite la première de couverture du catalogue de l'exposition avec les premières de couvertures (composition, fond, typographie, visuels retenus et leur mise en page...) des différents livres de Robert Adams [<http://media.artgallery.yale.edu/adams>].

Dans chacun des textes précédents, ainsi que dans les six citations de Robert Adams qui figurent dans le *Dossier enseignants* relever les champs lexicaux et les connecteurs logiques et réaliser une carte mentale ou de concepts (il est possible d'utiliser la version d'essai d'un logiciel de développement de la pensée visuelle comme *Inspiration* en téléchargement libre) des principales idées développées par Robert Adams à propos de ses prises de vues. Accompagner chacun des éléments de la carte mentale d'une photographie de Robert Adams. Argumenter les choix.

- p. 7 : « Présentation de l'exposition »
- p. 27 : « Points de vue, cadres et cadrages », deux extraits d'*Essai sur le beau en photographie*. Périgueux : Fanlac. 1996. p. 32-33 et 33-34.
- p. 30 : « Représentation de l'ouest américain », extrait de *From the Missouri West*. 1980.
- p. 42 : Constats critiques, extrait d'un entretien avec Michael Köhler, *Camera Austria*. n° 9. 1984. Repris in Jean-François Chevrier, James Lingwood (1989). *Une autre objectivité*. Paris : Centre national de la photographie. p. 42.
- p. 50 : « Fonctions et usages des images photographiques », extrait de *The New West*. 1974.

### Mathieu Pernot. La Traversée

Réaliser une recherche sur le champ sémantique du titre de l'exposition : travers/traversée/traverser. Choisir dans les « images presse » quatre à cinq images qui résonnent avec ces différents sens.

Images pour la presse, in *Mathieu Pernot. La Traversée. Dossier de presse, 2014, p. 24-29.*

MP 01. <i>Roger Demetrio, 1999. Série Un camp pour les bohémiens. Tirage baryté. 70 x 70 cm. édition de 7. Centre d'Histoire de la Résistance et de la Déportation, Lyon.</i>	MP 02. <i>Roger Demetrio, 1944. Photographie d'identité sur un carnet anthropométrique. Archives départementales des Bouches-du-Rhône.</i>	MP 03. <i>Photomaton, 1995-1997. Série Photomatons. Photomaton couleur, tirage unique. 4,8 x 4 cm. Collection de l'artiste.</i>
MP 04. <i>Jonathan, Avignon. 2001. Série Les Hurlleurs, 2001-2004. Tirage chromogène lambda contrecollé sur dibond. 100 x 80 cm. Édition de 7. Centre Pompidou, Paris. Musée national d'art moderne/ Centre de création industrielle (achat en 2006).</i>	MP 05. <i>Giovanni, Avignon. 2001. Série Les Hurlleurs, 2001-2004. Tirage chromogène lambda contrecollé sur dibond. 100 x 80 cm. Édition de 7. Centre Pompidou, Paris. Musée national d'art moderne/ Centre de création Industrielle (achat en 2006).</i>	MP 06. <i>Monica, Barcelone. 2004. Série Les Hurlleurs, 2001-2004. Tirage chromogène lambda contrecollé sur dibond. 100 x 80 cm. Édition de 7. Centre Pompidou, Paris. Musée national d'art moderne/ Centre de création industrielle (don de la Galerie Vu en 2006).</i>
MP 07. <i>Cour de promenade quartier d'isolement, Fleury-Mérogis, 2001. Série Panoptique. Tirage baryté, contrecollé sur dibond. 80 x 100 cm. Collection de l'artiste.</i>	MP 08. <i>Mantes-la-Jolie, 1<sup>er</sup> juillet 2001. Série Implosions, 2000-2008. Tirage baryté, contrecollé sur dibond. 100 x 130 cm. Édition de 7. Collection Philippe Gazeau.</i>	MP 09. <i>Mantes-la-Jolie, 1<sup>er</sup> juillet 2001. Série Implosions, 2000-2008. Tirage baryté, contrecollé sur dibond. 100 x 130 cm. Édition de 7. Collection de l'artiste.</i>
MP 10. <i>Sans titre. 2007. Série Fenêtres. Tirage lambda contrecollé sur aluminium. 130 x 190 cm. Édition de 7. Collection de l'artiste.</i>	MP 11. <i>Sans titre. 2007. Série Fenêtres. Tirage lambda contrecollé sur aluminium. 130 x 190 cm. Édition de 7. Collection de l'artiste.</i>	MP 12. <i>Sans titre, série Les Migrants. 2009. Tirage jet d'encre contrecollé sur dibond. 95 x 135 cm. Édition de 5. Collection de l'artiste.</i>
MP 13. <i>Sans titre, série Les Migrants. 2009. Tirage jet d'encre contrecollé sur dibond. 95 x 135 cm. Édition de 5. Collection de l'artiste.</i>	MP 14. <i>Les Cahiers afghans. 2012. 41 pages de cahier d'écolier. Encre sur papier. 24,5 x 36,2 cm. Musée de l'histoire de l'immigration. Palais de la Porte dorée.</i>	MP 15. <i>Caravane. 2013. Série Le Feu. Tirage jet d'encre, contrecollé sur dibond. 110 x 150 cm. Édition de 7. Collection de l'artiste.</i>
MP 16. <i>Priscillia et Tatiana, Arles. 2013. Série Le Feu. Tirage jet d'encre, contrecollé sur dibond. 72 x 100 cm. Édition de 7. Collection de l'artiste.</i>	MP 17. <i>Mickael, Arles. 2013. Série Le Feu. Tirage jet d'encre, contrecollé sur dibond. 72 x 100 cm. Édition de 7. Collection de l'artiste.</i>	MP 18. <i>Caravane. 2013. Série Le Feu. Tirage jet d'encre, contrecollé sur dibond. 73 x 100 cm. Édition de 7. Collection de l'artiste.</i>
MP 19. <i>Photomaton, 1995-1997. Série Photomatons. Photomaton couleur, tirage unique. 4,8 x 4 cm. Collection de l'artiste.</i>	MP 20. <i>Marie-Louis Duvil, 1999. Série Un camp pour les bohémiens. Tirage baryté, 70 x 70 cm. Edition de 7 Centre d'Histoire de la Résistance et de la Déportation, Lyon.</i>	MP 21. <i>Marie-Louis Duvil, 1944. Photographie d'identité sur un carnet anthropométrique. Archives départementales des Bouches-du-Rhône.</i>

Compléter par l'étude de l'origine, du format et des techniques des différentes photographies, ainsi que par celle des rapports entre prise de vue et archives (voir aussi l'exposition *L'Asile des photographies* à la Maison rouge [[www.lamaisonrouge.org/](http://www.lamaisonrouge.org/)]). On parle quelquefois « d'image déjà là ». Qu'est ce que cette expression pourrait signifier dans cette exposition. Le fait d'exposer des photographies d'archives signifie-t-il pour autant qu'il n'y a pas création originale ? Justifier au regard du débat sur la photographie plasticienne et la photographie documentaire (voir les extraits dans le *Dossier enseignants*).

Argumenter les choix puis les confronter aux extraits de l'avant-propos de Marta Gili pour le catalogue de l'exposition *Mathieu Pernot. La Traversée* Paris : Jeu de Paume / Le Point du Jour. 2014) et de l'entretien de Mathieu Pernot réalisé par Étienne Hatt :

**Extrait 1.** Marta Gili (2014). « À propos de l'exposition ». Mathieu Pernot. *La traversée*. 11/02 – 15/05/2014. Dossier de presse. Jeu de Paume. p. 4.

« Une traversée – terme qui désigne autant un passage que l'action de 'passer au travers' – implique rarement de choisir un chemin facile ou conventionnel. Chez Mathieu Pernot, cette traversée prend la forme d'une aventure faite de rencontres avec des gens, des situations et des objets, qui le conduisent à une mise en question permanente de notre rapport au monde et de ses représentations. La « traversée » de Mathieu Pernot s'incarne aussi bien dans la nature nomade et fragile des individus photographiés – Tsiganes et migrants notamment – que dans leur présence au sein de différents corpus d'images. Ils deviennent ainsi comme des personnages traversés par ces histoires au fil du temps.

[...] Une fois de plus, Mathieu Pernot inscrit sa pratique dans les questionnements de son époque tout en nous ramenant à une longue histoire des représentations iconographiques. Et si, dans cette image, à la fois tragique et magnifique, la caravane partie en fumée marque la fin de la traversée et la venue proche de l'obscurité, l'auteur, dans un ultime acte de résistance, décide de fixer un dernier éclat de lumière. »

**Extrait 2.** Mathieu Pernot (2014). « Trouver une forme à l'histoire ». Entretien réalisé par Étienne Hatt. Jeu de Paume. *Le magazine*. [<http://lemagazine.jeudepaume.org/>]

« Il y a plusieurs usages des images préexistantes qu'il conviendrait de distinguer même s'il ne m'appartient pas d'établir de classements ou de hiérarchies. Il y a des auteurs qui collectionnent des images sans intervenir dessus, ceux qui inventent des protocoles de classification différents pour opérer une relecture des images, d'autres qui se réapproprient les documents initiaux comme la matière première d'une démarche conceptuelle ou plasticienne, et enfin les artistes qui produisent des archives imaginaires. J'ai du mal à me définir précisément par rapport à ces démarches et il me semble que certains de mes projets pourraient se trouver dans des catégories différentes. Ce qui reste très important pour moi, c'est de continuer à faire des photographies, de rester au contact du monde et ne pas travailler seulement avec les images que celui-ci produit. Mon travail est une sorte de montage entre les images que je réalise et celles que je trouve.

[...] Quand je commence un nouveau travail photographique, mon premier geste consiste à déconstruire l'idée que je m'en fais. Je travaille comme un chercheur qui explore plusieurs pistes à la fois. En même temps que je réalise des prises de vue, je regarde des archives concernant le sujet. J'éparpille les pièces du puzzle, je confronte les images, je crée des ensembles. Chaque projet peut englober plusieurs formes discutant les unes avec les autres. L'œuvre naît d'une forme de tension entre les différentes séries. Pour reprendre le titre d'un livre de Georges Didi-Huberman, il faut que les images prennent position. Mais celle-ci n'est jamais définitive et le montage peut être différent d'une exposition à l'autre.

[...] Michel Foucault disait que l'historien était celui qui transformait les documents en monuments. Cela pourrait également définir une partie de mon travail, dans une approche qu'on pourrait qualifier de monumentaire ou documentaire. J'essaie de trouver une forme à l'histoire et je me nourris autant d'ouvrage de sociologie, d'anthropologie ou de philosophie que de livres d'art contemporain. La question n'est pas tant de savoir ce qu'une démarche artistique peut apporter à un travail scientifique et inversement mais d'essayer de produire un nouvel objet qui traverse les disciplines. »

Réaliser ou rédiger :

- Un carton d'invitation pour l'exposition (un visuel) ;
- un communiqué de presse (10 lignes et un visuel) ;
- un article d'annonce ou un article critique pour un quotidien papier local ou national ou leur version en ligne ou un quotidien papier gratuit (15 à 20 lignes et un visuel) ;
- un article critique pour un hebdomadaire culturel (une page et un ou deux visuels) ;
- une revue critique sur la toile avec ou sans visuel (voir par exemple : [www.lacritique.org/](http://www.lacritique.org/)).

Parmi les trois visuels qui figurent sur le site de Mathieu Pernot [<http://www.mathieupernot.com/>] deux différents de la même série caravanes ont été retenues pour le *Carton d'invitation*, le *Dossier de presse* et le *Petit journal* (téléchargeable sur le site du Jeu de Paume), dont l'un est reproduit en couleurs et en noir et blanc. Selon les supports la photographie a été ou non recadrée, expliquer ces différences et en quoi elles peuvent jouer dans la perception « tragique et magnifique » de l'image. Analyser de même le choix des « Hurleurs » pour l'affiche de l'exposition.

Comparer ensuite la première de couverture du catalogue de l'exposition avec les premières de couvertures (composition, fond, typographie, visuels retenus et leur mise en page...) des différents livres de Mathieu Pernot [[www.mathieupernot.com/](http://www.mathieupernot.com/)].

## **Paysages et points de vue** (*Dossier enseignants* p. 52-54)

### **Paysages**

Le paysage est une des sources de la géographie scolaire qui distingue paysage et territoire, mais utilise souvent la photographie de paysage pour qualifier le territoire. Après avoir lu les extraits suivants, ainsi que les pages du thème « Paysages et point de vue » du *Dossier enseignants* (p. 52-54) et visité le site de la *Mission photographique de la DATAR* [<http://missionphoto.datar.gouv.fr/>], relever quelques démarches d'analyse paysagère dans différents manuels et les suivre pour analyser quelques photographies de paysages proposées par les manuels, par exemple :

- photographies de grands ensembles, de banlieue pavillonnaire et de centres commerciaux ;
- photographies de grandes plaines et de parcs naturels américains ;
- photographies d'exploitation pétrolière ;

**Extrait 1.** Pinchemel Philippe et Geneviève (1988). *La face de la terre. Éléments de géographie*. Paris : Armand Colin. p. 382.

« La redéfinition conceptuelle du paysage passe par une double limitation, limitation scalaire, limitation de champ visuel. La notion de paysage peut-elle se satisfaire de fortes réductions, ou à partir de quelle échelle apparaît-elle ? Le paysage s'insère :

- entre la vision à grande échelle de détails : in monument, un champ de blé, un faisceau de rails, une façade de maison, une haie d'arbres sont des éléments d'une plus vaste composition qui, elle, est paysage ;
- et la vision de panoramas où les plans lointains prédominent, où les ensembles ne permettent pas une perception précise de cette 'simultanéité de présences', caractéristique d'un paysage.

Le paysage se perçoit au sol, dans une vision nécessairement limitée. Cette limitation est celle des volumes, des plans verticaux, des écrans, des perspectives, des angles de vision [...] Le paysage est constitué par les images au sol des objets rendus visibles par leur forme, leur couleur, leur matière... [...] La vision paysagère est la vision humaine par essence, à travers laquelle les hommes vient la réalité du monde qui les entoure, la perçoivent par tous les autres sens, se l'approprient. »

**Extrait 2.** Brunet Roger, Ferras Robert, Théry Hervé (1992). *Les mots de la géographie dictionnaire critique*. Paris : Reclus – La Documentation Française. p. 337.

« Étym. : ce que l'on voit du pays, d'après le mot italien *paesaggio*, apparu à propos de la peinture pendant la Renaissance ; ce que l'œil embrasse... d'un seul coup d'œil, le champ du regard. Le paysage est donc une apparence et une représentation : un arrangement d'objets visibles perçus par un sujet à travers ses propres filtres, ses propres humeurs, ses propres fins : 'Si un tel assemblage d'arbres, de montagnes, d'eau et de maison que nous appelons un paysage est beau, ce n'est pas par lui-même, mais par moi' (Baudelaire, *Curiosités esthétiques*). Il n'est de paysage que perçu. Certains de ses éléments n'ont pas attendu l'humanité pour exister ; mais s'ils composent un paysage, c'est à la condition qu'on les regarde. Seule la représentation les fait paysage.

[...] Le paysage est chargé de valeurs. Les unes sont collectives quand les représentations globales, devenues croyances, sont assez prégnantes pour dépasser les personnalités et les statuts ; d'autres tiennent aux cultures et aux appartenances de classe et de groupe ; d'autres encore, aux personnes.

[...] Le paysage a une valeur d'usage. Il guide les pratiques, il donne les repères, la familiarité avec les lieux. Il se fait patrimoine. Il a une valeur affective. Le paysage familier est aimable, ou il est chargé de toutes les haines et de toutes les frustrations. La description du paysage, surtout si elle est réussie, nous apprend bien plus sur son auteur que sur le paysage même. Elle dit un état d'âme, plus qu'un état du lieu.

Le paysage a pris une valeur marchande. Il se vend et parfois s'aliène [...] Le paysage en existant devient cible. Il est le fruit de la concupiscence.

Il a une valeur de conservation. L'esthétique du paysage est de ces sujets inépuisables. Elle anime les arts et les bavards. Par définition, l'esthétique du paysage est conservatrice, magnifiant ce que l'on voit dans l'état où on le voit, elle ne supporte pas que change cet état et que se transforment les paysages.

[...] Le paysage a ainsi une valeur d'intégration. La communauté crée des stéréotypes unificateurs, des paysages symboliques, et trouve des symboles dans les paysages. »

**Extrait 3.** Lévy Jacques, Lussault Michel (2003). *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*. Paris : Belin. p. 697.

« Agencement matériel d'espace – naturel et social – en tant qu'il est appréhendé visuellement, de manière horizontale ou oblique, par un observateur. Représentation située, le paysage articule plusieurs plans, permettant l'identification des objets contenus et comprend une dimension esthétique.

Si l'on s'accorde pour définir le paysage comme l'aspect du pays tel qu'il se présente à un observateur, il faut préciser les modalités de ce regard qui constitue le pays en paysage [...] Dans le regard porté sur le pays il y a une visée, attentive et intentionnelle. Attentive : la vision se fait regard, au sens étymologique une veille pour garder, avec une tension consciente. Intentionnelle : la perception s'effectue selon un dessein, un projet pour discerner et comprendre. »

**Extrait 4.** Joris-Karl Huysmans (1880). « La Bièvre », in *Croquis parisiens*.

« La nature n'est intéressante que débile et navrée. je ne nie point ses prestiges et ses gloires alors qu'elle fait craquer par l'ampleur de son rire son corsage de rocs sombres et brandit au soleil sa gorge aux pointes vertes, mais j'avoue ne pas éprouver devant ses ripailles de sève, ce charme apitoyé que font naître en moi un coin désolé de grande ville, une butte écorchée, une rigole d'eau qui pleure entre deux arbres grêles.

Au fond, la beauté d'un paysage est faite de mélancolie. Aussi la Bièvre, avec son attitude désespérée et son air réfléchi de ceux qui souffrent, me charme-t-elle plus que toute autre et je déplore comme un suprême attentat le culbutement de ses ravines et de ses arbres ! Il ne nous restait plus que cette campagne endolorie, que cette rivière en guenilles, que ces plaines en loques et on va les dépecer ! L'on va pendre aux crocs chaque quartier de terre, vendre à l'encan chaque écuellée d'eau, combler les marécages, niveler les routes, arracher les pissenlits et les ronces, toute la flore des gravats et des terres incultes ; la rue du Pot-au-Lait et le chemin de la Fontaine à Mulard qui enlacent toute une lande engorgée de mâchefer et de plâtras, bossuée par des bourrelets et des culs de pots de fleurs, semée, çà et là, de fruits pourris et mangés de mouches, de cendres et de flaques, empuantie par les entrailles mouillées des paillasses et les amoncellements d'ordures qui se tassent longuement dans la bouillie des fanges, vont disparaître et cette vue mélancolisante d'un puits artésien et de la Butte aux Cailles, ces lointains où le Panthéon et le Val-de-Grâce arrondissent, séparés par des tuyaux d'usines, leurs deux boules violettes sur la braise écroulée des nuages, vont faire place aux joies bêtes, aux banals galas des maisons neuves !

Ah ! les gens qui ont décidé le pillage et le sac de ces rives, n'ont donc jamais été émus par l'inertie désolée des pauvres, par le gémissant sourire des malades ? ils n'admirent donc la nature que hautaine et parée ? ils ne sont donc jamais, par les jours de spleen, montés sur les coteaux qui dominant la Bièvre ? ils ne l'ont donc jamais enfin regardée cette étrange rivière, cet exutoire de toutes les crasses, cette sentine couleur d'ardoise et de plomb fondu, bouillonnée çà et là de remous verdâtres, étoilée de crachats troubles, qui gargouille sur une vanne et se perd, sanglotante, dans les trous d'un mur ? Par endroits, l'eau semble percluse et rongée de lèpre ; elle stagne, puis elle remue sa suie coulante et reprend sa marche ralentie par les bourbes. Ici, des huttes pelées, des hangars borgnes, des murs salpêtrés, des briques tartreuses, tout un assemblage de teintes mornes sur lesquelles, pendant à la croisée d'une chambre, un éredon de percale rouge jette comme un réveil sa note éclatante ; là, des cages sans volets pour les mégissiers, des brouettes, les quatre fers en l'air, un trident, un râteau, des vagues figées de laine morte, une colline de tan sur laquelle picore une poule à crête écarlate et à queue noire. En l'air, des toisons secouées par le vent, des peaux râclées qui s'étirent et se détachent avec leur blancheur crue sur la pourriture verdie des claies ; par terre, des baquets hydro-piques, des futailles énormes où marine dans des teintes de feuille morte et de bleu sale la croûte liquéfiée des cuirs ; plus loin enfin des peupliers piqués dans une boue de glaise et un tas de masures qui s'escaladent et se haussent les unes par-dessus les autres, étables sordides où toute une population de gosses fermentent aux fenêtres pavoisées de linge sale.

Eh oui, la Bièvre n'est qu'un fumier qui bouge ! mais elle arrose les derniers peupliers de la ville; oui, elle exhale les fétides relents du croupi et les rudes senteurs des charniers, mais jetez au pied de l'un de ses arbres un orgue qui crachera en de longs hoquets les mélodies dont son ventre est plein, faites s'élever dans cette vallée de misères la voix d'une pauvre qui lamentablement chantera devant l'eau une de ces plaintes ramassées au hasard des concerts, une romance célébrant les petits oiseaux et implorant l'amour, et dites si ce gémissement ne vous prend point, aux entrailles, si cette voix qui sanglote ne semble pas la clameur désolée d'un faubourg pauvre !

Un peu de soleil - et, merveilles des joies navrées - des grenouilles coassent sous des roseaux, un chien s'étire, les pattes écartées, la queue en l'air, une femme passe un petit panier au bras, un homme en casquette chemine, le brûle-gueule aux dents et, sous la garde de mioches qui se roulent dans la boue, un fantôme de rosse blanche pâture dans les terrains vagues.

Les travaux sont commencés. Le remblai de la rue de Tolbiac barre l'horizon déjà; le lait de chaux va masquer de son uniforme blancheur les ulcères diaprés du quartier souffrant; les grands ciels gris sur lesquels se découpent encore les séchoirs à jour des peaussiers et des chamoiseurs seront prochainement bouchés. Bientôt sera à jamais terminée l'éternelle et charmante promenade des intimistes, au travers de la plaine que sillonne, en travaillant, l'active et misérable Bièvre. »

**Extrait 5.** Georges Duhamel (1934). *Vue de la Terre Promise*. Paris : Mercure de France.

« En ce temps-là, Créteil était encore aux frontières de la nature végétale. Passé la place de l'Eglise, notre tramway s'engageait sur la longue route d'Alfort. C'était une voie pavée, large, presque déserte, que, parfois, faisaient sonner les tombereaux des charroyeurs. Avec ses ruisseaux, ses rails, ses trottoirs, une telle route sentait la rue. Elle était, dans sa substance et sa structure, comme une émanation, un rameau pierreux de la ville. Pourtant, elle offrait encore, à sa droite et à sa gauche, maintes échappées sur les champs. Une vraie terre besogneuse, avec des horizons, des charrues, des meules, des chevaux et des paysans qui labouraient, emblavaient, moissonnaient, enfin résistaient pouce à pouce, comme les derniers tirailleurs de la province en déroute. Le voyageur apercevait aussi les verdure d'un cimetière et de gros bouquets de feuillage noués lâchement par le ruban gris d'un mur. Venaient ensuite les mures et les clos des maraîchers, personnages hybrides, à demi paysans, ouvriers à demi, qui, derrière des murs jaloux, torturaient d'étroits lopins et leur faisaient, à force d'eau, de fumier, de cloches et de châssis, rendre d'énormes fardeaux de légumes qu'ils portaient eux-mêmes dans la nuit, dans des carrioles somnolentes, jusqu'aux Halles de Paris.

Avant les derniers maraîchers, commençait la ville véritable. Elle poussait une avant-garde hideuse de pavillons rabougris, de bicoques disparates, de cabanes titubantes, faites de douves de tonneaux et de lambeaux de carton. La nature avait parfois des regains, des fantaisies. On découvrait de vieux jardins plantés d'arbres vénérables, ou même un champ prisonnier. Puis revenaient les guinguettes, les tonnelles, les bistrotts minuscules à la façade enluminée qui s'empanachait de fusains. Plus loin, se répandait le butin des chiffonniers dont les huttes semblaient pâturer les tessons et les escarbilles. Et, soudain, présentant aux terrains vagues ses falaises de meulière brute, surgissait un immeuble de quatre étages, avec un épicier perdu, des fenêtres à brise-bise, de la literie rose tendre qui respirait sur des balcons. Puis des chantiers et, délectable, l'odeur d'une colline de sciure fraîche. Puis, de nouveau, par légions, des cabanes rapiécées, grelottantes même au soleil, teigneuses, cyniques, inconsolables. Dès Alfort commençait la ville continue, la ville dure et cohérente. Pourtant, au long des avenues, des boulevards ou des quais, revenait, par taches, par plaques, telle une mauvaise pensée, telle une maladie tenace, la détresse de la banlieue. Souvent, après un grand morceau de ville propre et soignée, s'ouvrait un nouvel ulcère, une sombre cour des miracles, avec des cahutes pourries, des montagnes de détritus, des meutes d'enfants vermineux, des hommes et des femmes farouches, des odeurs d'Orient lugubre, pluvieux, haineux, maudit. Et quand on approchait des portes, quand on commençait d'entendre parler, rire et chanter Paris, alors éclatait la « zone », le grand camp de la misère qui, de partout, investit la ville illustre et magnifique.

Ainsi donc, à chaque voyage, avant d'atteindre le lieu de mon travail, de mes soucis, de mes pensées, il me fallait, au gré du tramway bimbaleur, traverser toute cette pouillierie, en recevoir les reproches, et les avertissements. Je ne m'y suis jamais fait. »

Choisir une photographie de Robert Adams et une photographie de Mathieu Pernot et appliquer la même démarche d'analyse. Peut-on transposer la démarche ? pourquoi ?

Après avoir lu les propositions du *Dossier enseignants* à propos de la technique du *samwon* (p. 53) et observé par exemple les œuvres suivantes, ainsi que les photographies de la série *Fenêtres* (2007) de Mathieu Pernot et, plus particulièrement, celles de Tom Drahos, Philippe Dufour, Holger Trulzsch de la *Mission photographique de la DATAR* [<http://missionphoto.datar.gouv.fr/>], et les recadrages de la photographie *New York* (1947) d'André Kertész [[www.jeudepaume.org/](http://www.jeudepaume.org/)] réaliser un montage paysager, à partir d'une ou de plusieurs prises de vues, par exemple de différentes fenêtres d'un bâtiment ou de différents points de vue d'un même espace, à partir d'objets photographiés ou à partir d'images, à différentes échelles, découpées, et assemblées sous forme de photomontage papier ou écran. On pourra aussi s'appuyer sur certains albums de jeunesse comme ceux de Christian Voltz [[www.christianvoltz.com/](http://www.christianvoltz.com/)] ou d'Olivier Douzou (*Luchien*, Éditions du Rouergue, 2000).

- Paul Citroën (nombreuses reproductions sur Internet).
- Natacha Nisic. e. 2009. f. 2013 (voir le *Dossier enseignants Natacha Nisic. Écho*, notamment p. 39-40 [[www.jeudepaume.org/](http://www.jeudepaume.org/)]).
- André Kertész. *New York*. 1947. Différents recadrages (voir le *Dossier enseignants André Kertész* [[www.jeudepaume.org/](http://www.jeudepaume.org/)]).
- Stéphane Couturier. *Monuments et Melting Point* [[www.stephanecouturier.fr/](http://www.stephanecouturier.fr/)].
- Peter Hutchinson. *Double Flamingos* 2003. *Lawn Stripe Project* 1984. *International Boogie-Woogie VI – Venice* 2000 [<http://peterhutchinsonartist.com/>].
- Vincent Debanne. *Dispositifs* [<http://vincentdebanne.fr/>].

- Agnes Denes. *Wheatfield - A Confrontation: Battery Park Landfill, Downtown Manhattan* [[www.agnesdenesstudio.com/](http://www.agnesdenesstudio.com/)]
- Joan Fontcuberta. *Orogènesi* [[www.fontcuberta.com/](http://www.fontcuberta.com/)]
- Joachim Mogarra (nombreuses reproduction sur Internet).

## **Fonctions et usages des images photographiques (Dossier enseignants p. 50-51)**

Comme le montrent, entre autres les usages publicitaires, l'utilisation de photographies pour la réalisation de couvertures d'imprimés, de « unes » de journaux (voir par exemple les « unes » de *Libération*), de produits dérivés d'expositions ou de collections muséographiques, les fonctions et les usages d'une même photographie peuvent se décliner presque à l'infini. Dans l'environnement immédiat, faire réaliser individuellement une photographie de paysage, sans spécifier le sens du mot, chacun notant très précisément lors de la prise de vue le lieu, l'heure, un maximum d'informations sur le choix et les conditions de prise de vue (choix du sujet, cadrage, point de vue, composition, caractéristiques techniques, format éventuel d'impression...), ainsi que le titre de la photographie au sein d'une série potentielle, elle aussi nommée et décrite. Échanger les photographies sans les informations qui y sont liées.

Pour chacun de ceux qui ont reçu une photographie non documentée, sur écran ou sur papier, la légèrer, rédiger un court chapeau de présentation, puis un texte d'analyse mettant en évidence les fonctions et usages possibles de la photographie (article informatif de journal ou de revue ; double page d'un livre de photographie ; dépliant touristique ; tract à vocation sociale, politique, écologique ; prospectus d'annonce ou de présentation d'un événement ; prospectus publicitaire ; archive...). La mettre en page, dans une première version sans la recadrer, puis dans une seconde en la recadrant, sur une feuille A4, présentée entière, recto, ou pliée recto-verso, avec ces différents éléments en utilisant une composition et une typographie appropriées aux fonctions supposées.

Comparer avec la documentation initiale de la photographie en argumentant sur les choix lors de la prise de vue et lors de l'utilisation de l'image.

Renouveler l'exploitation de l'image avec un paysage ou un portrait, préalablement découpés dans une publicité, sans information sur cette dernière.

Découper ou composer sur écran ou sur papier (à l'aide de lettres découpées) le titre d'une « une » ou d'un article de quotidien ou d'hebdomadaire. Rédiger un chapeau et un court article sur l'événement dont il traite ou découper l'article qui le suit. Réaliser une photographie dans l'environnement proche destinée à illustrer l'article, ou éventuellement la découper dans une publication. Ne pas hésiter, en utilisant un logiciel de traitement de l'image ou une photocopieuse et des ciseaux, éventuellement de l'encre et de la gouache, à changer la dimension et le mode (couleur, noir et blanc, négatif...), de la photographie initiale, à la recadrer, à en modifier la luminosité, les contrastes, la teinte, la saturation ou la balance des couleurs, à la déformer... pour qu'elle réponde au mieux aux besoins d'illustration de l'article.

## **Aménagements du territoire et "grands ensembles"**

### **Grands ensembles**

Rechercher quelques cartes postales anciennes et récentes de l'environnement proche – souvent les dépôts communaux et départementaux, ainsi que les sociétés archéologiques et historiques locales ont réalisé des collections de cartes postales. Repérer précisément le lieu de la prise de vue, le cadrage, le point de vue, le choix de la lumière. Si possible refaire la prise de vue. Noter très précisément les contraintes techniques de la nouvelle prise de vue et les limites de la reproduction. Étudier le contexte de prise de vue de la carte postale, le contexte actuel, éventuellement en dressant un rapide historique des lieux. Réaliser une page écran destinée à être projetée ou un panneau d'exposition de format minimum A3, intégrant la carte postale, reproduite telle quelle ou modifiée à l'aide d'un logiciel de traitement de l'image, destinés à une présentation informative ou critique, publicitaire ou touristique, socio-économique, etc.

Après avoir lu les extraits suivants et en s'appuyant sur les réflexions développées pendant l'exercice précédent, étudier les séries *Le meilleur des mondes* et *Les témoins* (2006) de Mathieu Pernot [[www.mathieupernot.com/](http://www.mathieupernot.com/)] (voir aussi *Le grand ensemble*. Cherbourg-Octeville : Le point du Jour. 2007), cadrage, angle de prise de vue, et repérer les personnages présents sur les cartes postales. Analyser le rapport entre l'urbanisme, l'architecture et les



personnages à la lumière du changement d'époque (la plupart des cartes postales datent des années 1960-1970) et d'horizon d'attente tel qu'il est mis en évidence par les textes de Michel Poivert et d'Annie Fourcaut, voir aussi :

- L'exposition *Grands ensembles. 1960-2010. Regards photographiques*. ESAM Caen-Cherbourg. 2012 [<http://www.esam-c2.fr/>].
- Raphaelle Bertho (2012). « Les grands ensembles, une affaire d'état ». *Territoire des images*. Carnet de recherches visuelles. 16 décembre 2012 [<http://culturevisuelle.org/>].
- Pierre Di Sciullo. *Le Serpentin*, quartier des Courtilières à Pantin (Seine-Saint-Denis) [[www.quiresiste.com/](http://www.quiresiste.com/)].
- Les photographies d'Hervé Rabot, Robert Doisneau, Tom Drahos, Jean-Louis Garnell, Albert Giordan, Philippe Dufour, Dominique Auerbacher, Josef Koudelka, Holger Trulzsch et Sophie Ristelhueber de la Mission photographique de la DATAR [<http://missionphoto.datar.gouv.fr/>].

**Extrait 1.** Michel Poivert (2007). « Mathieu Pernot, la ruine des citées idéales ». *ViteVu. Le blog de la Société française de photographie*. Mercredi 23 mai 2007 10:51 [[www.sfp.asso.fr/vitevu/](http://www.sfp.asso.fr/vitevu/)]

« Ces documents d'une imagerie vernaculaire troublent d'abord par leur facture, les cartes postales sont des photographies grossièrement colorisées et possèdent cette beauté de l'union improbable de l'archive et de son esthétisation par la peinture contemporaine (de Gerhard Richter à Yves Béloge). Mais plus profondément, leur éclat de chromo traduit aujourd'hui l'utopie dont était jadis porteuse l'architecture des grands ensembles. Ces images de citées idéales recèlent les rêves anciens de la Reconstruction. La brutalité de l'association de ces images aux vues d'implosions en noir et blanc est apparue nécessaire à l'artiste pour traduire l'ampleur du choix politique: la destruction des utopies. Reste les hommes, où se cachent-ils? En grossissant la reproduction des cartes postales jusqu'à entrer dans la trame d'impression, des figures ressurgissent, des hommes en marche, des enfants, des femmes, tous pris en image lorsque l'opérateur dans un plan large cherchait à rendre l'immensité des architectures à peine sorties de terre. Fantômes ressurgis du passé, ces habitants de l'utopie ne nous sont pas indifférents : la plupart nous regardent. Étaient-ils conscients alors de la présence de l'opérateur? Simple hasard d'une composition qui englobe à l'échelle de l'immensité de minuscules existences? Peu importe, en revanche ce qu'en fait Mathieu Pernot est là: le peuple des grands ensembles a un visage, et avant qu'il ne soit celui des réprouvés de l'ordre social, il avait les traits des bambins de Doisneau. L'archéologie visuelle à laquelle convie Pernot va plus loin, il donne aussi à lire les cartes postales, avec leurs textes nés des contraintes du genre: bref, intime, absurdes aussi (les cartes postales servant à répondre aux jeux-concours), vaguement oulipiens – c'est une littérature déstructurée mais étrangement incarnée. Le livre nous plonge ainsi, dans un travail qui est à la croisée de la collection, de l'histoire, de l'analyse visuelle et sociale, du document architectural; un travail sans nul doute photographique mais dans lequel la photographie réunie non sans vertige sa valeur d'usage et sa fécondité poétique. »

**Extrait 2.** Annie Fourcaut (2007). « Le grand ensemble photographié ». *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*. 3/ 2007 (n° 95). p. 258-259 [[www.cairn.info/](http://www.cairn.info/)].

« Le deuxième volet montre une série de soixante cartes postales éditées pendant les Trente Glorieuses ; collectionnées par l'artiste, elles forment un mur d'images, rangées soigneusement de façon orthogonale, sans localisation ni date. Réalisées en noir et blanc, elles ont été parfois colorisées à l'impression par les soins des éditeurs de l'époque. Cet ensemble aux couleurs maladroites oscille entre photographie et peinture. Des commentaires parfois écrits sur une carte par celui qui l'a envoyée – « c'est nous » ou une croix au stylo Bic indiquant l'appartement occupé – ajoutent à l'étrangeté de ces documents pour un spectateur du début du 21<sup>e</sup> siècle : ces espaces aujourd'hui stigmatisés ont été des témoignages de la modernité urbaine que célébraient éditeurs de cartes postales et occupants. Peu ou pas d'habitants dans ces espaces : la carte postale privilégie l'architecture moderne, les rues encombrées de voitures mais sans piétons, les espaces verts, les quelques équipements au pied des bâtiments.

[...] La troisième partie de l'exposition présente les habitants des grands ensembles, grands absents des volets précédents. Des agrandissements colorés de détails de personnages apparaissant sur les cartes postales sont tirés avec une trame faite de pointillés colorés. Ces silhouettes imprécises, surtout de femmes et enfants d'ailleurs, apparaissent comme des figurants aux marges de ces architectures qu'ils ont cependant habitées, animées et fait vivre. »

Après avoir lu quelques bandes dessinées, mettant en scène des immeubles, imaginer et rédiger un récit de vie, sous forme de texte, de bande dessinée ou de suite de photomontages sur un ou plusieurs « témoins », voir par exemple :

- Will Eisner (1981). *New York Trilogie. 2. L'immeuble*. Paris : Delcourt. 2008.
- Caza (1991). *Scènes de la vie de banlieue 1. Scènes de la vie de banlieue ; 2. Accroche-toi au balai ; 3. L'hachélème que j'aime*. Paris : Les humanoïdes associés.
- Michaël Matthys (2009). *La ville rouge*. Bruxelles : Frémok.
- Binet (1982). *Les Bidochon en habitation à loyer modéré*. Paris : Fluide glacial.
- Schuiten & Peters (1997). *Brüssel*. Bruxelles : Casterman.
- Blutch (2002). *Vitesse moderne*. Bruxelles : Dupuis.
- Manu Larcenet (2004). *Total souk pour Nic Oumouk*. Paris – Bruxelles : Dargaud.

Confronter avec les séries suivantes :

- Vincent Debanne. *Station et Troops of defense* [<http://vincentdebanne.fr/>].
- Tadashi Ono. *Fieldwork from periphery* (2002 - 2007) [<http://onotad.free.fr/>].

- Guillaume Pallat. *Figurines. Les passants* [<http://c.o.n.c.a.v.free.fr/gpallat/>].
- Jürgen Nefzger. *Hexagone* – 1. *Le paysage fabriqué*. 2. *Le paysage consommé*. 2006 [[www.juergen nefzger.com/](http://www.juergen nefzger.com/)].
- Patrick Zachmann (2009). ; *Intérieurs 1989* ; *Paysages de la banalité 1997-1998*. In *Ma proche banlieue*. Paris : Éditions Xavier Barral. (nombreuses reproductions sur Internet).
- Alban Lécuyer (2009). Photomontages de la série *Downtown Corrida*. In *11 jeunes talents SFR au Bal* [[www.le-bal.fr/](http://www.le-bal.fr/)]
- Voir aussi les œuvres d'Alain Bublex, Philippe Cognée, Valérie Jouve [[www.valeriejouve.com/](http://www.valeriejouve.com/)], Gwen Rouvillois, Stéphane Couturier [[www.stephanecouturier.fr/](http://www.stephanecouturier.fr/)] ...

À l'encre ou à la peinture, en utilisant une photocopieuse, un scanner ou un protocole de prise de vue, réaliser une intervention plastique sur la reproduction de la carte postale ancienne de façon à « actualiser » le paysage représenté. L'analyse par d'autres que celui qui a réalisé l'intervention permet de mettre en évidence les valeurs, plus ou moins complexes et différentes, que l'on peut attribuer d'une part à la portion d'espace réel représenté, d'autre part à la représentation de celui-ci. L'exercice conduit à s'intéresser aux architectures utopiques (voir par exemple Etienne-Louis Boullée [<http://expositions.bnf.fr/boullee/index.htm>] le collectif Archigram [[www.centrepompidou.fr/cpv/](http://www.centrepompidou.fr/cpv/)]) très présentes dans la bande dessinée ou les films de science fiction.

Puis confronter (cadrage, angle de prise de vue, distance, point de vue...) avec les séries *Implosions* et *Nuages* (2001-2008) [[www.mathieupernot.com/](http://www.mathieupernot.com/)] et avec les séries de :

- Patrick Zachmann (2009). *Implosion 1985* ; *Intérieurs 1989* ; *Paysages de la banalité 1997-1998*. In *Ma proche banlieue*. Paris : Éditions Xavier Barral. (nombreuses reproductions sur Internet) ;
- Jürgen Nefzger. *Implosions in Hexagone - Le paysage fabriqué*. 2001 [[www.juergen nefzger.com/](http://www.juergen nefzger.com/)] ;
- Vincent Debanne. *Incidents* [<http://vincentdebanne.fr/>]

## Non-lieux

La série de Robert Adams *What We Bought* rassemble, entre autres, des vues de la banlieue de Denver, des centres commerciaux, des parcs de stationnement, le paysage familier et banal de nombreuses personnes. Choisir cinq photographies de parcs de stationnement et de centre commercial, les comparer avec les photographies et les séries de :

- Véronique Ellena. *Supermarchés*, 1992 [<http://veronique-ellena.net/>]
- Robin Collyer. *Yonge Street, Willowdalle (#4)*, 1995 (Musée canadien de la photographie contemporaine [[www.gallery.ca/](http://www.gallery.ca/)]) ; *Drugstore, Toronto*, 1996 (Musée National d'Art Moderne – Centre Pompidou [[www.centrepompidou.fr/](http://www.centrepompidou.fr/)]);
- Andreas Gursky. *99 cent.*, 1999 (Musée National d'Art Moderne – Centre Pompidou [[www.centrepompidou.fr/](http://www.centrepompidou.fr/)]) ;
- Jürgen Nefzger. *Hexagone 1. Le paysage fabriqué* (Shopping center Val d'Oise, 2000 ; Val d'Oise, 2000) ; *Hexagone 2. Le paysage consommé* (Motorway service area, Charente, 2005 ; Aux portes du Royaume (Bussy-Saint-Georges, Marne-La-Vallée, 1999) ; Spain (2011-2012) [[www.juergen nefzger.com/](http://www.juergen nefzger.com/)] ;
- Vincent Debanne. *Welcome to children*. [<http://vincentdebanne.fr/>]
- Guillaume Pallat. *Eden* [<http://c.o.n.c.a.v.free.fr/gpallat/>]
- Voir aussi l'exposition *Non-lieu* : Miriam Cahn, Laurent Pariente, Romain Pellas, 2004, au FRAC Ile-de-France/le Plateau [[www.fraciledefrance.com/](http://www.fraciledefrance.com/)]

La photographie de la banalité, par le choix des cadrages et des échelles notamment, ouvre à une multiplicité d'interprétations qui peuvent être aussi bien négatives que positives. Après avoir visionné une émission, par exemple sur une banlieue ou sur des modes de consommation en grande surface, réduire le reportage vidéo en cinq photogrammes, réalisés à l'aide d'un logiciel de montage ou par simple copie d'écran, les présenter alternativement selon un mode positif et selon un mode négatif.

Après avoir lu les extraits suivants et précisé les termes (espace, lieu, non-lieu...), rédiger au choix une nouvelle, un article philosophique, une parabole, un reportage épique où les photographies sont partie prenantes du récit ou du discours. On pourra prendre appui sur la collection *Photoroman* (Paris : Éditions Thierry Magnier) :

**Extrait 1.** Robert Adams (1995). *What We Bought. The New World, Scenes from the Denver Metropolitan Area, 1970-1974*. New Haven: Yale University Art Gallery. 2009 [<http://media.artgallery.yale.edu/adams/>]. *Dossier enseignants* p. 51.

"The pictures record what we purchased, what we paid, and what we could not buy. They document a separation from ourselves, and in turn from the natural world that we professed to love."

« Les images montrent ce que nous avons acheté, ce que nous avons payé, et ce que nous n'avons pas pu acheter. Elles révèlent une contradiction avec nous-mêmes, et, finalement, avec la nature que nous prétendons aimer. »

**Extrait 2.** Michel de Certeau (1990). « 'Espaces' et 'lieux' ». *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*. Paris : Folio Essais. p. 172-173.

« Au départ, entre espace et lieu, je pose une distinction qui délimitera un champ. Est un *lieu* l'ordre (quel qu'il soit) selon lequel des éléments sont distribués dans des rapports de coexistence. S'y trouve donc exclue la possibilité, pour deux choses, d'être à la même place. La loi du « propre » y règne : les éléments considérés sont les uns à côté des autres, chacun situé en un endroit « propre » et distinct qu'il définit. Un lieu est donc une configuration instantanée de positions. Il implique une indication de stabilité.

Il y a *espace* dès qu'on prend en considération des vecteurs de direction, des quantités de vitesse et la variable de temps. L'espace est un croisement de mobiles. Il est en quelque sorte animé par l'ensemble des mouvements qui s'y déploient. Est espace l'effet produit par les opérations qui l'orientent, le circonscivent, le temporalisent et l'amènent à fonctionner en unité polyvalente de programmes conflictuels ou de proximités contractuelles [...] à la différence du lieu, il n'a donc ni l'univocité ni la stabilité d'un « propre ».

En somme, *l'espace est un lieu pratiqué*. Ainsi la rue géométriquement définie par un urbanisme est transformée en espace par des marcheurs. [...] De ce point de vue, « il y a autant d'espaces que d'expériences spatiales distinctes » (Maurice Merleau-Ponty. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard. 1976. p. 324 sq). La perspective est déterminée par une « phénoménologie » de l'exister au monde. »

**Extrait 3.** Marc Augé, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, La Librairie du XXe siècle, Seuil, p. 100-101.

« Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu [...] Un monde où l'on naît en clinique et où l'on meurt à l'hôpital, où se multiplient, en des modalités luxueuses et inhumaines, les points de transit et les occupations provisoires (les chaînes d'hôtels et les squats, les clubs de vacances, les camps de réfugiés, les bidonvilles promis à la casse ou à la pérennité pourrissante), où se développe un réseau serré de moyens de transport qui sont aussi des espaces habités, où l'habitué des grandes surfaces, des distributeurs automatiques et des cartes de crédit renoue avec les gestes du commerce « à la muette », un monde ainsi promis à l'individualité solitaire, au passage, au provisoire et à l'éphémère, propose à l'anthropologue comme aux autres un objet nouveau dont il convient de mesurer les dimensions inédites avant de se demander de quel regard il est justiciable. Ajoutons qu'il en est évidemment du non-lieu comme du lieu : il n'existe jamais sous une forme pure ; des lieux s'y recomposent ; des relations s'y reconstituent ; les « ruses millénaires » de « l'invention du quotidien » et des « arts de faire », dont Michel de Certeau a proposé des analyses si subtiles, peuvent s'y frayer un chemin et y déployer leurs stratégies. Le lieu et le non-lieu sont plutôt des polarités fuyantes : le premier n'est jamais effacé et le second ne s'accomplit jamais totalement – palimpseste où se réinscrit sans cesse le jeu brouillé de l'identité et de la relation. »

## **Transformations de l'ouest américain et questions environnementales. Formes, symboliques et histoires d'arbres (*Dossier enseignants* p. 54-55)**

Dans *Turning Back: A Photographic Journal of Re-exploration*, publié en 2005 pour le bicentenaire de la mission d'exploration menée par Meriwether Lewis et William Clark en 1805 entre l'Illinois et l'océan Pacifique sur la proposition de Thomas Jefferson, Robert Adams suit la route de l'expédition. À la description des arbres, qui participent traditionnellement à l'imaginaire de l'ouest américain, dans les photographies par exemple de William Henry Jackson, Robert Adams emprunte l'image de l'arbre comme figure de la quiétude et de la paix avec la nature et lui oppose celle de la déforestation et de l'action des pesticides comme une guerre déclarée à la nature, entre autres dans les séries :

- *Los Angeles Spring*. 1986.
- *Cottonwoods*. 1994.
- *Turning Back: A Photographic Journal of Re-exploration*. 2005.
- *Alder Leaves*. 2007.
- *Along some Rivers*. 2010.

Lire les différents extraits et à partir de ceux-ci dresser les différentes caractéristiques de l'arbre (Voir aussi F. Hayden, G. Doane, et Langfort (1870-1872). « Le parc national des États-Unis ». Traduction Em. Delerot in *Le Tour du Monde. Nouveau journal des voyages*. XXVIII. 1874. p. 289-352, téléchargeable sur Gallica).

**Extraits 1.** Robert Adams Yale University Art Gallery. 2009 [http://media.artgallery.yale.edu/adams/] (traduction Jeu de Paume). Voir aussi plus haut *Turning Back* 2005.

"Because two hundred years ago the Northwest supported one of the world's great rain forests, I decided to focus on the condition of the region's trees as a way to look at the condition of the larger geography. What I found as I entered representative samples of the Pacific Coast Range was a ruin. It had been ransacked. Where the great trees of the ancient forest had stood there were now vast landscapes of stumps. The indiscriminate violence suggested scenes from a war. What peace I found was at the edge of the high desert, where there were only a few trees but they were loved. I tried as best I could to express my gratitude for those trees."

Communiqué de presse de l'exposition *Turning Back, A Photographic Journal Of Re-exploration*. 2005. San Francisco Museum of Modern Art [www.sfmoma.org/]

"Parce qu'il y a deux cents ans, le Nord-Ouest était couvert de l'une des grandes forêts humide du monde, j'ai décidé de mettre l'accent sur l'état des arbres de la région comme un moyen d'en révéler l'état géographique. En entrant dans des échantillons représentatifs de la chaîne côtière du Pacifique j'ai découvert une ruine. La région avait été mise à sac. Là où se trouvaient les grands arbres de la forêt ancienne, il n'y avait plus que de vastes paysages de souches. Cette violence aveugle rappelait des scènes de guerre. Le seul lieu de paix se trouvait à la limite du grand désert, là où il n'y avait que quelques arbres, mais on les aimait. J'ai fait de mon mieux pour exprimer ma gratitude envers ces arbres. »

"I often think of a line by Edward Thomas, "trees and us—imperfect friends." Cottonwoods have been our friends for a long while. The Arapaho believed that the stars came from cottonwoods, from the glistening sap at the joints of twigs. Immigrant wagon trains followed along from one grove to the next, with cottonwoods serving as landmarks, shelter, and fuel. But the human side of this friendship has weakened. Agribusiness now wages wars on cottonwoods because the trees compete for water, and suburban developers replace them with conveniently small but ecologically disruptive species like Russian olive. Main Street in Longmont used to be lined with cottonwoods, but they were all cut down.

*Cottonwoods* 1994.

« Je pense souvent à un vers d'Edward Thomas, "les arbres et nous - amis déficients." Les peupliers ont longtemps été nos amis. Les Arapaho croyaient que les étoiles naissaient de peupliers, de la sève brillante à l'aisselle des rameaux. Les convois de chariots des immigrants allaient d'un bosquet à l'autre, les peupliers de Virginie servant de points de repère, d'abri et d'énergie. Mais du côté humain, cette amitié s'est affaiblie. Aujourd'hui l'agrobusiness fait la guerre aux peupliers pour l'accès à l'eau, et les aménageurs de banlieue les remplacent par des espèces comme l'olivier de Bohême de taille mieux adaptée mais écologiquement perturbateur. La grande rue de Longmont était bordée de peupliers de Virginie, ils ont tous été coupés. »

**Extrait 2.** Meriwether Lewis, William Clark (1814). *History of the Expedition under the Command of Captains Lewis and Clark To The Sources Of The Missouri, Thence Across The Rock Mountains And Down The River Columbia To The Pacific Ocean. Performed During The Years 1804-5-6*. Vol. II. New York : Harper & Brothers. 1868. "Appendix. Farther enumeration and description of the Quadrupeds, Birds, Fishes, and Plants noticed during the Expedition". p. 371 sq. [https://archive.org/] Voir aussi Lewis & Clark Fort Mandan Foundation [www.lewis-clark.org/].

"Trees of a large growth are very abundant, the whole neighbourhood of the Pacific coast being well supplied with excellent timber. The predominating wood is the fir, of which we saw several species. There is one singular circumstance attending all the pine of this country, which is, that when consumed it yields not the slightest particle of ashes. The first species grows to an immense size, and is very commonly twenty-seven feet in circumference six feet from the ground, rising to the height of two hundred and thirty feet, and one hundred and twenty of that height without a limb. We often found them thirty-six feet in circumference. One of our party measured one, and found it to be forty-two feet in circumference at a point above the reach of an ordinary man. This trunk for the distance of two hundred feet was destitute of limbs: the tree, too, was perfectly sound, and, at a moderate calculation, its height might be estimated at three hundred feet. The timber is straight-grained throughout, and rives better than any other species: the bark scales off in flakes irregularly round, and is of a reddish brown colour, particularly the younger growth; the trunk is simple, branching, and not very prolific. The leaf is acrose, one tenth of an inch in width, and three fourths in length, firm, stiff, and acuminate : it is triangular, a little declining, and thickly scattered on all sides of the bough, and springs from small triangular pedestals of soft, spongy, elastic bark at the junction of the boughs. The bud-scales continue to encircle their respective twigs for several years : Captain Lewis counted as many as four years' growths beyond the scales. This tree yields but little resin, and we were never able to discover any cone, although we felled several of the trees [...]."

« les arbres de grand développement sont très abondants, tous les environs de la côte Pacifique dispose d'un excellent bois. Le pin, dont nous avons distingué plusieurs espèces, est prédominant. La caractéristique particulière de tous les pins de cette région est l'absence de la moindre particule de cendre lorsqu'il se consume. La première espèce atteint une taille immense et très couramment vingt-sept pieds de circonférence à six pieds du sol pour une hauteur de deux cent trente pied, dépourvue de branche jusqu'à cent vingt pieds de hauteur. Nous en avons trouvé de nombreux avec trente-six pieds de circonférence. Un membre de notre groupe en mesura un de quarante-deux pieds de circonférence à la hauteur d'un homme ordinaire. Le tronc était dépourvu de branches jusqu'à deux cents pieds et l'arbre était parfaitement sain. On pouvait estimer sa taille à trois cents pieds. Le bois est de droit fil et se fend mieux que la plupart des espèces : l'écorce s'écaille en plaques arrondies irrégulières, d'une couleur brun rougeâtre, particulièrement chez les jeunes sujets ; le tronc est simple, ramifier, et pas très prolifère. La feuille, en forme d'aiguille, d'un dixième de pouce de largeur et trois quarts de pouce de longueur est ferme, rigide et acuminée : elle est triangulaire, légèrement déclinante et abondante sur tous les côtés de la branche, et émerge de petits coussinets triangulaires d'écorce molle, spongieuse et élastique à la jonction des branches. Les bourgeons continuent à encercler leurs rameaux respectifs pendant plusieurs années : le capitaine Lewis en a compté d'au moins quatre ans. Cet arbre rend peu de résine et nous n'avons jamais découvert de cône, bien que nous ayons abattu plusieurs de ces arbres [...]. »

**Extrait 3.** Gaston Bachelard (1943). « L'arbre aérien », *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*. Paris : Librairie José Corti. p. 231-235. Voir aussi les pages 169-173 (« Nietzsche et le psychisme ascensionnel » VII) sur la figure du pin chez Schopenhauer et Nietzsche. Le livre est téléchargeable sur le site des *Classiques des sciences sociales* [http://classiques.uqac.ca/].

« [...] comment ne pas comprendre qu'au monde végétal s'attache un monde de rêveries si caractéristiques qu'on pourrait désigner bien des végétaux comme des inducteurs de rêverie particulière. La rêverie végétale est la plus lente, la plus reposée, la plus reposante. Qu'on nous rende le jardin et le pré, la berge et la forêt, et nous revivrons nos premiers bonheurs. Le végétal tient

fidèlement les souvenirs des rêveries heureuses. À chaque printemps il les fait renaître. Et en échange il semble que notre rêverie lui donne une plus grande croissance, de plus belles fleurs, des fleurs humaines. « Arbres des forêts, vous vous savez à l'abri de moi dans votre mystère végétal, mais c'est moi qui vous nourris ... » (Patrice de La Tour du Pin. *Psaumes*. p. 87.)

[...] Les arbres ont des formes si diverses ! Ils ont des branches si multiples, si divergentes ! D'autant plus frappante paraîtra leur unité d'être et ce qui est, au fond, leur unité de mouvement, leur port.

Cette *unité d'être* vient sans doute, à première vue, de leur tronc isolé. Mais l'imagination ne se satisfait pas de cette unité d'isolement, de cette unité formelle et externe. Laissons-la proliférer, laissons-la vivre, et peu à peu nous allons sentir en nous-mêmes que l'arbre, être statique par excellence, reçoit de notre imagination une vie dynamique merveilleuse. Sourde, lente, invincible poussée ! Conquête de légèreté, fabrication de choses volantes, de feuilles aériennes et frémissements ! Comme l'imagination dynamique l'adore, cet être toujours droit, cet être qui ne se couche jamais ! « L'arbre seul, dans la nature, pour une raison typique, est vertical, avec l'homme. » (Paul Claudel. *La Connaissance de l'Est*. p. 148) L'arbre est un modèle constant d'héroïque droiture : « Quels Épicète que ces pins... Quels enragés de vie que ces maigres esclaves, et comme ils ont l'air, dans leur détresse, d'être satisfaits de leur sort ! » (Joachim Gasquet. *Il y a une volupté dans la douleur...* p. 27). »

**Extrait 4.** Didier Van Cauwelaert (2011). *Le journal intime d'un arbre*. Paris : Michel Lafon. p. 14-15.

« Un arbre n'a d'autres sentiments que ceux qu'on lui confie. D'autres émotions que celles qu'il perçoit. D'autre angoisse que la prémonition des tempêtes, des incendies, de la sécheresse et des bûcherons. Mais cette angoisse-là, commune avec les animaux, n'a pas la même origine que la vôtre. Ce n'est pas la perte de nous-mêmes qui nous obsède, c'est la rupture d'une harmonie. L'arrêt des échanges avec les oiseaux, les insectes, les champignons, les jardiniers, les poètes ; la fin des interactions qui nous lient au soleil, à la lune, au vent, à la pluie, aux lois qui gouvernent la formation d'un paysage – ce que vous avez appelé successivement la nature, l'environnement, l'écosystème. Le besoin que soient assurées ses fonctions, que soit repris son rôle, que soit comblé le vide qu'il laisse. C'est tout. »

**Extrait 5.** Paul Valéry (1929). « Au Platane », *Poésies*, Paris, Poésie / Gallimard, 1972, p. 47-50. Voir aussi l'interprétation de la dernière strophe dans Jacques Lacan, *Écrits*, 504-505, à partir de l'anagramme « arbre » / « barre ».

Tu penches, grand Platane, et te proposes nu, Blanc comme un jeune Scythe, Mais ta candeur est prise, et ton pied retenu Par la force du site.	Elle se sent surprendre, et pâle, appartenir À ce tendre présage Qu'une présente chair tourne vers l'avenir Par un jeune visage...
Ombre retentissante en qui le même azur Qui t'emporte, s'apaise, La noire mère astreint ce pied natal et pur À qui la fange pèse.	Mais toi, de bras plus purs que les bras animaux, Toi qui dans l'or les plonges, Toi qui formes au jour le fantôme des maux Que le sommeil fait songes,
De ton front voyageur les vents ne veulent pas ; La terre tendre et sombre, Ô Platane, jamais ne laissera d'un pas S'émerveiller ton ombre !	Haute profusion de feuilles, trouble fier Quand l'âpre tramontane Sonne, au comble de l'or, l'azur du jeune hiver Sur tes harpes, Platane,
Ce front n'aura d'accès qu'aux degrés lumineux Où la sève l'exalte ; Tu peux grandir, candeur, mais non rompre les nœuds De l'éternelle halte !	Ose gémir !... Il faut, ô souple chair du bois, Te tordre, te détordre, Te plaindre sans rompre, et rendre aux vents la voix Qu'ils cherchent en désordre !
Pressens autour de toi d'autres vivants liés Par l'hydre vénérable ; Tes pareils sont nombreux, des pins aux peupliers, De l'yeuse à l'érable,	Flagelle-toi !... Parais l'impatient martyr Qui soi-même s'écorche, Et dispute à la flamme impuissante à partir Ses retours vers la torche !
Qui, par les morts saisis, les pieds échelés Dans la confuse cendre, Sentent les fuir les fleurs, et leurs spermes ailés, Le cours léger descendre.	Afin que l'hymne monte aux oiseaux qui naîtront, Et que le pur de l'âme Fasse frémir d'espoir les feuillages d'un tronc Qui rêve de la flamme,
Le tremble pur, le charme, et ce hêtre formé, De quatre jeunes femmes, Ne cessent point de battre un ciel toujours fermé, Vêtus en vain de rames.	Je t'ai choisi, puissant personnage d'un parc, Ivre de ton tangage, Puisque le ciel t'exerce, et te presse, ô grand arc, De lui rendre un langage !
Ils vivent séparés, ils pleurent confondus Dans une seule absence, Et leurs membres d'argent sont vainement fendus À leur douce naissance.	Ô qu'amoureusement des Dryades rival, Le seul poète puisse Flatter ton corps poli comme il fait du Cheval L'ambitieuse cuisine !...
Quand l'âme lentement qu'ils expirent le soir Vers l'Aphrodite monte, La vierge doit dans l'ombre, en silence, s'asseoir,	— Non, dit l'arbre. Il dit : Non ! par l'étincellement De sa tête superbe,

**Extrait 6.** Georges Brassens (1956). *Auprès de mon arbre.*

« J'ai plaqué mon chêne  
Comme un saligaud,  
Mon copain le chêne,  
Mon alter ego,  
On était du même bois  
Un peu rustique, un peu brut,  
Dont on fait n'importe quoi  
Sauf, naturell'ment, les flûtes...  
J'ai maint'nant des frênes,  
Des arbres de Judée,  
Tous de bonne graine,  
De haute futaie...  
Mais, toi, tu manque' à l'appel,  
Ma vieill' branche de campagne,  
Mon seul arbre de Noël,  
Mon mât de cocagne !

Auprès de mon arbre,  
Je vivais heureux,  
J'aurais jamais dû m'éloigner de mon arbre...  
Auprès de mon arbre,  
Je vivais heureux,  
J'aurais jamais dû le quitter des yeux... »

L'arbre, la forêt, et peut-être plus particulièrement encore la forêt originelle, sont à la fois sujets de contemplation, de rêveries et de perte, d'inquiétude sur l'avenir de l'homme. Aux espoirs de la découverte, de la conquête de terres vierges, aux rêves des premiers bonheurs s'attachent l'idée de la chute créatrice et l'espérance du bonheur et de la paix retrouvés, celle des bourgeonnements printaniers et de la pose dans les pressions sociales et les contraintes économiques, de la richesse tranquille et du repos dans des temporalités différentes. À l'opposé, l'image de l'arbre et de la forêt dans l'actualité est souvent silhouette de mort ou symbole de destruction : pluies acides qui dépouillent le végétal de ses feuilles, déforestation qui menace l'air que nous respirons, surexploitation et incendies, etc. L'arbre est porteur de cette ambivalence de l'action, du rêve, de l'espoir et de l'autodestruction de l'homme, comme de celle de la pesanteur et de l'aérien (voir le *Dossier pédagogique* de l'exposition Patrick Pardini. *Arborescence - Physionomie du paysage en Amazonie & Nature Cultivée*. Centre Photographique d'Île-de-France. 2005 [www.cpif.net] ; ainsi que *Le dessous des cartes. L'état des forêts mondiales en 2010* [http://ddc.arte.tv/emission/l-etat-des-forets-1-3]). Avant d'aborder plus précisément la place de l'arbre dans l'œuvre de Robert Adams, s'impose une recherche de l'arbre dans la mythologie (mythe Arapaho cité par Robert Adams ; Cybèle et Attis ; Philémon et Baucis ; arbre de Jessé et métonymie du Christ...), la littérature et dans la représentation picturale (Caspar David Friedrich, Jean-Baptiste-Camille Corot...) et sculpturale (Frans Krajcberg, Anselm Kiefer, Giuseppe Pennone...). À la lumière de ces recherches et de l'analyse des extraits précédents, définir les principales caractéristiques formelles et symboliques de l'arbre et de la forêt à partir de qualificatifs qui mettent en évidence cette ambivalence à la fois de l'arbre et de sa représentation.

Rechercher dans l'histoire de la photographie des représentations en correspondance avec ces caractéristiques et les présenter sous la forme d'un alphabet illustré de l'arbre, en regard avec les photographies de Robert Adams, par exemple à partir des photographies de :

- Timothy O'Sullivan : Library of Congress Prints & Photographs Online Catalog [http://www.loc.gov/pictures/] ; George Eastman House [http://www.geh.org/]
- William Henry Jackson : Library of Congress Prints & Photographs Online Catalog [http://www.loc.gov/pictures/] ; *William Henry Jackson Collection*. BYU Harold B. Lee Library Digital Collection [http://lib.byu.edu/digital/jackson/]; *William Henry Jackson. Photographs 1870-1878*. The University of Chicago Library [http://www.lib.uchicago.edu/]
- Carleton E. Watkins : Library of Congress Prints & Photographs Online Catalog [http://www.loc.gov/pictures/]
- Alvin Langdon Coburn : George Eastman House [http://www.geh.org/]
- Eugène Atget : Bibliothèque nationale de France [http://expositions.bnf.fr/atget/]
- Trésors photographiques de la Société de géographie : photographies de Samuel Bourne, Désiré Charnay, Philipp Remelé... Bibliothèque nationale de France [http://expositions.bnf.fr/socgeo/]
- Albert Renger-Patzsch : Musée national d'art moderne-Centre Pompidou [www.centrepompidou.fr/cpv/]
- Jerry Uelsmann [http://www.uelsmann.net/]
- Rodney Graham (nombreuses reproductions sur la toile)
- Patrick Pardini (voir notamment *Arborescence - Physionomie du paysage en Amazonie & Nature Cultivée*. Centre Photographique d'Île-de-France. 2005 [www.cpif.net])
- Éric Poitevin (nombreuses reproductions sur la toile, voir notamment [www.macval.fr/francais/collection/oeuvres-de-la-collection/article/eric-poitevin])

S'interroger sur la place du végétal (résidus, décor, etc.) dans l'environnement urbain en réalisant un portfolio argumenté illustré de photographies prises dans le quartier. Compléter par la constitution d'un corpus et son étude :

- publicités utilisant les formes et la symbolique de l'arbre et de la forêt : y relever tous les qualificatifs liés à l'arbre et à la forêt ;
- logos utilisant l'image et les formes de l'arbre.

Compléter par l'étude de quelques albums et romans de jeunesse et bandes dessinées, par exemple :

- Laëtitia Bourget, Emmanuelle Houdart (2003). *Les choses que je sais*. Paris : Seuil Jeunesse.
- Luc et François Schuiten (1985). *La terre creuse*. Paris : Les humanoïdes associés.
- Claude Ponti (1992). *L'arbre sans fin*. Paris : L'école des loisirs.
- Italo Calvino, Bruno Mallart (2004). *Forêt, racine, labyrinthe*. Paris : Seghers - collection Volubile.
- J.M.G. Le Clézio (2002). *Voyage au pays des arbres*. Paris : Gallimard Jeunesse Folio Cadet.
- Anthony Browne (2004). *Dans la forêt profonde*. Traduction Élisabeth Duval. Paris : Kaléidoscope – L'école des loisirs.
- Jean Giono, Willi Lasauer. *L'Homme qui plantait des arbres*. Paris : Gallimard Jeunesse Folio Cadet.
- Hubert Ben Kemoun, François Roca (2011). *Terriblement vert !* Paris : Nathan, collection Demi-lune.

À partir de quelques photographies d'arbres et de souches de Robert Adams, observer les formes de l'arbre, de ses racines, de ses branches, de la souche pour rédiger un récit illustré par des dessins ou les prises de vues du portfolio précédent.

Proposer, au regard des photographies de Robert Adams et de l'extrait de Gaston Bachelard, de décrire les divers éléments de l'arbre, en insistant sur les différences d'opacité, de texture..., sur les jeux de lumière et d'ombre. Sur un croquis, reproduire les zones d'ombre et de lumière, les rehausser de couleur (peinture, crayons gras, feutre...) pour créer des formes, les multiplier, les découper, les mettre en relation dans un collage ou un photomontage en jouant sur les rencontres inhabituelles des éléments de l'arbre.

En choisissant quelques photographies de Robert Adams, imaginer le bruit du vent dans les arbres, en insistant alternativement sur la monotonie et les différences. Faire des essais avec la voix et avec différents matériaux (papier agité, objets divers frottés, etc.) pour produire un son accompagnant chacune des photographies. On pourra s'appuyer sur quelques textes, comme celui de Michaux, pour qualifier ensuite les sons obtenus :

« Ce qu'il y a d'agréable dans le bruit du vent soufflant sur une forêt de pins, c'est que ce bruit n'a aucune arête, il est rond. Mais il n'a rien de glauque. (Ou bien calme-t-il parce qu'il nous induit à imaginer un être considérable et débonnaire, incapable de sortir absolument de ses gonds ?)... »

Henri Michaux (1967). « Conseil au sujet des pins », *La nuit remue*, Paris : Poésie / Gallimard, 1967. p. 33.

## Récits, témoignages et archives (*Dossier enseignants* p. 58-61)

Après avoir lu les témoignages de Marie-Louise Duvil et de Roger Demetrio (*Dossier enseignants*, p. 58-59), ainsi que la fiche d'information de Marie-Christine Hubert sur l'histoire des Roms « L'internement en France 1940-1946 » (*Projet Education des Enfants Roms en Europe*. Conseil de l'Europe [[http://www.coe.int/t/dg4/education/roma/histoCulture\\_fr.asp](http://www.coe.int/t/dg4/education/roma/histoCulture_fr.asp)]) lire les documents suivants et analyser, dans l'exposition, les archives de leur mise en œuvre et la scénographie retenue pour les présenter, voir aussi Mathieu Pernot (2001). *Un camp pour les bohémiens, mémoires du camp d'internement pour nomades de Saliers*. Arles : Actes Sud :

**Extrait 1.** République française. Ministère de l'Intérieur. *Loi du 16 juillet 1912 et décret du 16 février 1913, sur l'exercice des professions ambulantes et la circulation des nomades, complétés par les circulaires du Ministre de l'Intérieur des 3 et 22 octobre 1913*. Paris : Henri Charles-Lavauzelle. 1914. p. 4-7 (téléchargeable sur Gallica).

« Le Sénat et la Chambre des députés ont adopté.

Le Président de la République promulgue la loi dont la teneur suit :

Art. 2. Tous individus de nationalité française qui, n'ayant en France ni domicile, ni résidence fixe, voudront circuler sur le territoire français pour exercer la profession de commerçants ou industriels forains, devront demander un carnet d'identité reproduisant leur signalement avec photographie à l'appui et énonçant, leurs noms, prénoms, lieux et dates de naissance, ainsi que leur dernier domicile ou leur dernière résidence avec l'indication, du genre de commerce ou d'industrie qu'ils entendront exercer.

Ce carnet sera délivré par le préfet pour l'arrondissement du chef-lieu du département, et par le sous-préfet pour les autres arrondissements.

Le carnet d'identité des commerçants et industriels forains devra être présenté à toute réquisition des officiers de police judiciaire ou des agents de la force ou de l'autorité publique.

Tous individus sans domicile ni résidence fixe qui accompagneront les commerçants ou industriels forains devront, dans les mêmes conditions, être munis d'un carnet d'identité.

[...]

Article 3. Sont réputés nomades pour l'application de la présente loi, quelle que soit leur nationalité, tous individus circulant en France, sans domicile ni résidence fixes et ne rentrant dans aucune des catégories ci-dessus spécifiées, même s'ils ont des ressources ou prétendent exercer une profession. Ces nomades devront être munis d'un carnet anthropométrique d'identité.

Ceux qui se trouveront en France lors de la mise à exécution de la loi devront, dans un délai d'un mois, demander le carnet prévu au paragraphe précédent, soit au préfet dans l'arrondissement chef-lieu du département, soit au sous-préfet dans les autres arrondissements.

Les nomades venant de l'étranger ne seront admis à circuler en France qu'à la condition de justifier d'une identité certaine, constatée par la production de pièces authentiques, tant pour eux-mêmes que pour toutes personnes voyageant avec eux. Ils adresseront leur demande de carnet à la préfecture ou à la sous-préfecture du département ou de l'arrondissement frontière.

[...] Tous nomades séjournant dans une commune devront, à leur arrivée et à leur départ, présenter leurs carnets à fin de visa, au commissaire de police, s'il s'en trouve un dans la commune, sinon au commandant de la gendarmerie et, à défaut de brigade de gendarmerie, au maire.

Le carnet anthropométrique d'identité devra être présenté par son titulaire à toute réquisition des officiers de police judiciaire ou des agents de la force ou de l'autorité publique.

[...] La présente loi, délibérée et adoptée par le Sénat et par la Chambre des députés, sera exécutée comme loi de l'État.

Fait à Paris, le 16 juillet 1912.

A. FALLIERES.

Par le Président de la République :

Le Ministre de l'intérieur,

T. STEEG.

**Extrait 2.** *Décret relatif à la situation et à la police des étrangers. Rapport au Président de la République française.* Paris, le 12 novembre 1938. *Bulletin officiel du Ministère de l'Intérieur* (Novembre 1938). N° 11. P. 481-490 (téléchargeable sur Gallica).

« Les décrets des 2 et 14 mai dernier, qui réglementent en France la situation des étrangers, ont clairement marqué la discrimination que le Gouvernement entendait faire entre les individus moralement douteux, indignes de notre hospitalité, et la partie saine et laborieuse de la population étrangère.

[...] Puis, tout en précisant les droits dont jouissent les étrangers naturalisés, nous avons déterminé les modalités suivant lesquelles certains étrangers pourraient accéder de plein droit à la nationalité française, en raison, soit de leur naissance en France, soit de leur mariage avec un de nos nationaux. Il importe, en effet, d'enlever à cette accession son caractère trop « automatique » ; ici plus qu'ailleurs, il convient de faire le partage entre les bons éléments et les indésirables qui, pour être exclus de notre territoire, ne doivent évidemment pas pouvoir s'intégrer dans la collectivité française.

[...] Enfin, s'il fallait strictement réglementer les conditions d'acquisition de la nationalité française, il n'était pas moins indispensable d'assurer l'élimination rigoureuse des indésirables. Sans doute le ministre de l'intérieur a-t-il le droit d'expulser les étrangers résidant en France, ou, s'ils sont dans l'impossibilité de trouver un pays qui les accepte, peut-il leur assigner une résidence dans une localité déterminée, mais il est de ces étrangers qui, en raison de leurs antécédents judiciaires ou de leur activité dangereuse pour la sécurité nationale, ne peuvent, sans péril pour l'ordre public, jouir de cette liberté encore trop grande que leur conserve l'assignation à résidence. Aussi est-il apparu indispensable de diriger cette catégorie d'étrangers vers des centres spéciaux où elle fera l'objet d'une surveillance permanente que justifient leurs infractions répétées aux règles de l'hospitalité.

*Le président du conseil, ministre de la défense nationale et de la guerre, Édouard DALADIER.*

*Le ministre de l'intérieur, Albert SARRAUT.*

*Le garde des sceaux, ministre de la justice, Paul MARCHANDEAU.*

Le Président de la République française [...décrète :]

#### **TITRE IV**

##### MESURES RELATIVES A CERTAINS ÉTRANGERS INDÉSIRABLES

**Art. 24.** - L'article 9 du décret-loi du 2 mai 1938 sur la police des étrangers est remplacé par les dispositions suivantes :

"Tout étranger expulsé qui se sera soustrait à l'exécution des mesures énoncées dans l'article précédent, ou dans l'article 272 du code pénal, ou qui, après être sorti de France y aura pénétré de nouveau, sans autorisation, sera condamné à un emprisonnement de six mois à trois ans. A l'expiration de sa peine, il sera conduit à la frontière.

La disposition suivante est insérée dans l'article 4 de la loi du 27 mai 1885, entre le paragraphe 4° de l'alinéa 1er et l'alinéa 2 :

"Pourra être relégué tout étranger frappé d'un arrêté d'expulsion et qui, dans un intervalle de dix ans, non compris les peines subies, aura encouru trois condamnations prononcées en application soit de l'article 8 de la loi du 3 décembre 1849, soit des articles 9, paragraphe 1er, et 11, paragraphe 3, du décret du 2 mai 1938 sur la police des étrangers, à la condition toutefois que l'une au moins de ces condamnations soit supérieure à un an d'emprisonnement."

**Art. 25.** - L'article 11 du décret du 2 mai 1938, sur la police des étrangers, est remplacé par les dispositions suivantes:

"L'étranger pour lequel il sera démontré qu'il se trouve dans l'impossibilité de quitter le territoire français bien qu'assujéti aux dispositions des articles 8 et 9 du présent décret, pourra, jusqu'à ce qu'il soit en mesure de déférer, être astreint à résider dans les lieux fixés par le ministre de l'intérieur, et dans lesquels il devra se présenter périodiquement aux services de police ou de gendarmerie.

"Tout étranger visé à l'alinéa précédent qui, dans l'intérêt de l'ordre ou de la sécurité publique, devra être soumis à des mesures de surveillance plus étroites que celles dictées à l'alinéa précédent, sera astreint à résider dans un des cantons dont la désignation sera faite par décret et dont l'organisation sera établie par les ministres de l'intérieur et, s'il y a lieu, par le ministre des colonies.

"Les étrangers, ainsi visés dans les deux premiers alinéas, qui n'auraient pas rejoint, dans le délai prescrit par le ministre de l'intérieur, la résidence assignée, ou qui, ultérieurement, auraient quitté cette résidence sans autorisation du Ministre de l'Intérieur, seront passibles d'un emprisonnement de six mois à trois ans." »

**Extrait 3.** *Décret relatif aux mesures à prendre à l'égard des individus dangereux, pour la défense nationale ou la sécurité publique.* *Bulletin officiel du Ministère de l'Intérieur* (Novembre 1939), N° 11. p. 472 (téléchargeable sur Gallica).

« Individus dangereux pour la défense nationale ou la sécurité publique

Le Président de la République français [...] décrète



Art. 1er. Dans les cas prévus à l'art. 1er de la loi du 11 juillet 1938, lorsque l'état de siège a été déclaré, les individus dangereux pour la défense nationale ou pour la sécurité publique peuvent, sur décision du préfet, être éloignés par l'autorité militaire des lieux où ils résident, et, en cas de nécessité, être astreints à résider dans un centre désigné par décision du ministre de la défense nationale et de la guerre et du ministre de l'intérieur.

Fait à Paris le 18 novembre 1939 Albert Lebrun»

**Extrait 4.** *Rapport et décret du 6 avril 1940 relatifs à l'interdiction de la circulation des nomades sur la totalité du territoire métropolitain* soumis par le président du Conseil et ministre Paul Raynaud, les ministres Édouard Daladier, Albert Sérol et Henri Roy (téléchargeable sur Gallica).

« Le Président de la République française [...décrète]

Article. 1 - La circulation des nomades est interdite sur la totalité du territoire métropolitain pour la durée de la guerre.

Article. 2 - Les nomades, c'est-à-dire toutes personnes réputées telles dans les conditions prévues à l'article 3 de la loi du 16 juillet 1912, sont astreints à se présenter tous les quinze jours qui suivront la publication du présent décret, à la brigade de gendarmerie ou commissariat de police le plus voisin du lieu où ils se trouvent. Il leur sera enjoint de se rendre dans une localité où ils seront tenus à résider sous la surveillance de la police. Cette localité sera fixée pour chaque département par arrêté du préfet.

Fait à Paris, le 6 avril 1940 Albert LEBRUN »

Réaliser un dossier de synthèse de la législation actuelle sur les nomades avec un glossaire des termes employés à partir d'une recherche sur le site de *Légifrance*. *Le service public de la diffusion du droit* [www.legifrance.gouv.fr/]. Puis constituer un dossier de presse sur les « gens du voyage » en étudiant précisément le vocabulaire qui les désignent et les champs lexicaux qui y sont attachés. L'approche peut être accompagnée de l'étude de quelques films, par exemple :

- Jean Schmidt (1962). *Kriss Romani*.
- Tony Gatlif (2008). *Liberté*.

Après avoir lu le témoignage de Jawad (*Dossier enseignants*, p. 60-61, voir aussi Mathieu Pernot (2012). *Les migrants*. Guimangam : GwinZegal, réaliser de même un dossier de synthèse et un dossier de presse sur les migrants. Comparer la représentation que donne Mathieu Pernot dans *La jungle* (2009-2010) et *Les migrants* (2009), aux photographies, aux séries et aux installations par exemple de :

- Jacqueline Salmon (2000-2001). *Sangatte – Le hangar* [www.jacquelinesalmon.com/]
- Bruno Serralongue (2006-2008). *Abri*. Musée de l'histoire de l'immigration [www.histoire-immigration.fr/]
- Édouard Sautai (2007). *Lever de camps* [www.edouardsautai.com/]
- Antoine d'Agata (2013). *Anticorps*. Le Bal [www.le-bal.fr/]

## Espaces disciplinaires

### Panoptique

Après avoir consulté les expositions et lu les extraits suivants et défini le terme « panoptique », au besoin en complétant par une recherche sur la toile, montrer en quoi les photographies de Mathieu Pernot et leur accrochage permettent de penser les systèmes d'enfermement et justifier le titre de la série *Panoptique* :

- *Archives de l'infamie*. Michel Foucault. Carte blanche à Mathieu Pernot (2009). Bibliothèque municipale de Lyon [www.bm-lyon.fr/expo/09/foucault/mathieu-pernot.php], voir aussi le texte de Michel Foucault (1977). « La vie des hommes infâmes » *Les cahiers du Chemin*. n° 29 janvier 1977. p. 12-29 sur le portail Michel Foucault [http://michel-foucault-archives.org/?La-vie-des-hommes-infames].
- Mathieu Pernot et Philippe Artières (2014). *L'asile des photographes*. La Maison rouge [www.lamaisonrouge.org/]
- *L'impossible photographie, prisons parisiennes 1851-2010* (2010). Musée Carnavalet [www.carnavalet.paris.fr/].

**Extrait 1.** Cédric de Veigy (2010). « Regards éparés sur ce qui clôt ». in *L'impossible photographie, prisons parisiennes 1851-2010*. Paris :Musée Carnavalet. p. 200.

« Fermez les yeux. Pensez aux mots « prison », « incarcération » ou « détention », et relevez les images qui surviennent, celles qui symbolisent en vous ces phénomènes dont l'expérience vous fait défaut. Regardez maintenant les images génériques qui suffisent habituellement à illustrer un article sur le sujet : serrures, portes, barreaux, couloirs, cellules ... Comment nous donner à reconnaître ce que nous ne connaissons pas sinon en confortant la représentation que nous nous faisons déjà de ce lieu et de sa fonction. Le cliché est cette image qui s'articule autour du plus petit dénominateur commun entre l'imaginaire collectif et une situation donnée, indépendamment de ce qui fait la particularité des lieux et des hommes. Ainsi des images sans cesse réitérées de portes et de serrures. De quoi représenter l'emprisonnement au premier coup d'œil, sans même devoir en lire la légende. Autant d'images compréhensibles en ce qu'elles sont synonymes de mots : mettre sous les verrous, enfermer, écrouer, boucler. C'est aussi un acte familier que nous sommes finalement invités à y reconnaître, car si nous n'avons pas l'expérience de la prison nous connaissons les serrures, les portes et le bruit des clefs. Le verrou est peut-être plus imposant, les clefs plus nombreuses, et le verrouilleur en uniforme, mais nous participons quotidiennement à l'acte de verrouiller, en tant que citoyens d'une société de propriété privée qui

se préoccupe de sécuriser ses biens. Lorsque des photographes se consacrent à ces clichés, qui sont autant de passe-partout médiatiques, ils savent qu'ils choisissent d'asseoir la communauté de l'imaginaire plutôt que de s'ouvrir à la singularité de l'expérience. »

**Extrait 2.** Michel Foucault 1975). *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris : Gallimard NRF. P. 202-203 et 207.

« [...] l'effet majeur du panoptique : induire chez le détenu un état conscient et permanent de visibilité qui assure le fonctionnement automatique du pouvoir. Faire que la surveillance soit permanente dans ses effets, même si elle est discontinuée dans son action ; que la perfection du pouvoir tende à rendre inutile l'actualité de son exercice ; que cet appareil architectural soit une machine à créer et à soutenir un rapport de pouvoir indépendant de celui qui l'exerce ; bref que les détenus soient pris dans une situation de pouvoir dont ils sont eux-mêmes les porteurs. Pour cela, c'est à la fois trop et trop peu que le prisonnier soit sans cesse observé par un surveillant : trop peu, car l'essentiel c'est qu'il se sache surveillé ; trop, parce qu'il n'a pas besoin de l'être effectivement.

[...] Il est polyvalent dans ses applications ; il sert à amender les prisonniers, mais aussi à soigner les malades, à instruire les écoliers, à garder les fous, à surveiller les ouvriers, à faire travailler les mendiants et les oisifs. C'est un type d'implantation des corps dans l'espace, de distribution des individus les uns par rapport aux autres, d'organisation hiérarchique, de disparition des centres et des canaux de pouvoir, de définition de ses instruments et de ses modes d'intervention, qu'on peut mettre en œuvre dans les hôpitaux, les ateliers, les écoles, les prisons. Chaque fois qu'on aura affaire à une multiplicité d'individus auxquels il faudra imposer une tâche ou une conduite, le schéma panoptique pourra être utilisé. Il est – sous réserve des modifications nécessaires – applicable « à tous les établissements d'où, dans les limites d'un espace qui n'est pas trop étendu, il faut maintenir sous surveillance un certain nombre de personnes. »

## Mauvaises herbes

Comme le montre le titre de l'exposition *L'impossible photographie, prisons parisiennes (1851-2010)*, les lieux d'enfermement carcéral ou médical sont généralement peu propices à la production d'images autres que celles de l'architecture, de l'absence ou de la présence à travers l'objet. Observer les photographies de la série de Mathieu Pernot intitulée *Mauvaises herbes* et *Herbes folles* :

- « Cours de promenade désaffectée, série « Mauvaises Herbes », maison d'arrêt de Paris - La Santé », novembre 2008, voir l'espace presse de l'exposition *L'impossible photographie, prisons parisiennes (1851-2010)* au Musée Carnavalet [[www.carnavalet.paris.fr/fr/expositions/l-impossible-photographie-prisons-parisiennes-1851-2010](http://www.carnavalet.paris.fr/fr/expositions/l-impossible-photographie-prisons-parisiennes-1851-2010)].
- *Les herbes folles*. Picauville (2010). Mathieu Pernot et Philippe Artières (2014). *L'asile des photographes*. La Maison rouge [[www.lamaisonrouge.org/](http://www.lamaisonrouge.org/)]

Expliquer les expressions « herbes folles » et « mauvaises herbes » ainsi que leur emploi le plus fréquent. Dans une architecture panoptique, à quelles significations peuvent renvoyer la prise de vue focalisée sur ces herbes et les titres des séries *Mauvaises herbes* et *Herbes folles* ? Après avoir tenté d'identifier les « herbes » en question, qui sont aujourd'hui largement présentes dans l'environnement urbain, rechercher et photographier dans la ville ces herbes. Comparer avec les séries suivantes et réaliser, à partir de prises de vues documentées, un herbier, un portfolio présentant le portrait photographique « herbacé » du quartier, un conte urbain ou un « polar » illustrés :

- Edith Roux (2007). *Minitopia* [[www.edithroux.fr/](http://www.edithroux.fr/)]
- Philippe Durand (2010). *Rust and Flowers* [[www.philippedurand.fr/](http://www.philippedurand.fr/)]