

JEU DE PAUME

hors les murs

Photographies à l'œuvre

La reconstruction des villes françaises (1945-1958)

26 novembre 2011 – 20 mai 2012

dossier enseignants



/ découvrir l'exposition

Présentation du projet	7
repères chronologiques	8
Parcours de l'exposition	9

/ approfondir l'exposition

Statuts et usages de la photographie	15
Regards sur les archives du service photographique du MRU	15
Les images du MRU en regard de l'histoire de la photographie	16
Urbanisme et réinvention des villes	19
De la reconstruction aux grands ensembles	19
Conceptions de l'espace urbain	20
Territoires et paysages urbains	23
Approches de la notion de paysage	23
Perspectives contemporaines, projets et expositions	24
orientations bibliographiques et ressources en ligne	28
pistes de travail	30
activités de l'espace éducatif	34

contacts

Pauline Boucharlat
chargée des publics scolaires
01 47 03 04 95 / paulineboucharlat@jeudepaume.org

Marie-Louise Ouahioune
réservation des visites et des activités
01 47 03 12 41 / serviceeducatif@jeudepaume.org

Juan Camelo
conférencier et formateur
juancamelo@jeudepaume.org

Sabine Thiriot
responsable du service éducatif
sabinethiriot@jeudepaume.org

Ce dossier est publié à l'occasion de l'exposition « Photographies à l'œuvre » présentée du 26 novembre 2011 au 20 mai 2012 au Château de Tours et organisée conjointement par le Jeu de Paume et la Ville de Tours, en collaboration avec le ministère de l'Écologie, du Développement durable, des Transports et du Logement.



Elle a été réalisée en partenariat avec :

LePoint duJour PÔLE IMAGE
HAUTE-NORMANDIE

Le Pôle Image Haute-Normandie est une association soutenue par la Région Haute-Normandie et le ministère de la Culture et de la Communication / DRAC Haute-Normandie pour ses actions en faveur de l'image.

Commissaires : Didier Mouchel, avec David Benassayag et Daniel Coutelier

En couverture : Tours, HLM boulevard Tonnelé, mars 1956.
Photographie : Pierre Mourier

© éditions du Jeu de Paume, Paris, 2011
Sauf mention contraire, toutes les photos : © MEDDTL – fonds MRU.

découvrir

l'exposition

Présentation du projet

À la Libération, le ministère de la Reconstruction et de l'Urbanisme (MRU) est chargé de remédier aux destructions de la guerre autant qu'à la vétusté de l'habitat. Le terme « reconstruction » témoigne bien de l'ambition non seulement matérielle mais aussi symbolique d'un tel projet : il s'agit alors de rebâtir une grande partie du pays tout en restaurant la dignité morale et la puissance économique de la France. Dès 1945, un service photographique accompagne, en interne, l'activité du MRU, en documentant l'état du bâti existant et surtout les constructions nouvelles. Plus de 36 000 clichés sont ainsi réalisés jusqu'en 1958, date à laquelle le terme « reconstruction » disparaît de l'intitulé du ministère. Avec la V^e République, débute alors une autre époque, celle des grands ensembles et des zones à urbaniser en priorité (ZUP). L'exposition présente une sélection de photographies issues de ce fonds en grande partie inédit et met l'accent sur quelques chantiers et enquêtes remarquables.

Dans l'immédiate après-guerre, le MRU engage des chantiers « d'expérience » : parmi ceux-ci, divers types de maisons préfabriquées à Noisy-le-Sec et la vaste reconstruction du centre-ville d'Orléans. Les chantiers « d'État » répondent, quant à eux, au besoin de la reconstruction à grande échelle par une multitude de programmes destinés à améliorer le logement d'une population qui s'accroît. Du Havre à Marseille, de Nantes à Strasbourg, les opérateurs du MRU enregistrent la naissance des grands ensembles.

Parallèlement, des « enquêtes sur l'habitat » accompagnent, au début des années 1950, les études sociologiques soutenues par le ministère dans les quartiers populaires de Rouen et Petit-Quevilly, en Normandie, du Chambon-Feugerolles, près de Saint-Étienne, de Montreuil-sous-Bois et Pantin, en région parisienne. Ces enquêtes témoignent d'une sociologie urbaine alors naissante et du problème persistant de l'habitat insalubre qu'allait dénoncer l'abbé Pierre en 1954. On y découvre l'intérieur des logements ainsi que des portraits de leurs habitants. Étonnantes, la plupart des photographies prises à cette occasion, sont dues à Henri Salesses, photographe au MRU pendant près de trente ans. Ces images furent réalisées à des fins de documentation pour le compte d'un ministère, par des opérateurs salariés qui participaient d'une chaîne de création collective entre les commanditaires et les diffuseurs. Comme telles, elles constituent un bon exemple de cette production administrative ou industrielle que l'histoire de la photographie commence à étudier. Aujourd'hui, leur intérêt peut être reconnu, sans opposer le contenu d'information, qui demeure, à la qualité photographique d'un grand nombre d'entre elles, que l'on commence à découvrir. Le fonds du MRU est aujourd'hui conservé par la photothèque du ministère de l'Écologie, du Développement durable, des Transports et du Logement (MEDDTL). « Photographies à l'œuvre. La reconstruction des villes françaises (1945-1958) » constitue la première exposition qui lui est spécifiquement consacrée. Elle réunit quelque 130 tirages noir et blanc, des diaporamas conçus pour l'occasion et des films d'époque, ainsi que des publications et documents.



Maison française Lopez CIMCAP, Noisy-le-Sec, septembre 1947.
Photographe anonyme

Le fonds MRU

« La photothèque du ministère de l'Écologie, du Développement durable, des Transports et du Logement (MEDDTL) est riche aujourd'hui de plus de cent cinquante mille photos. Elle s'est constituée depuis 1945 à travers les apports successifs des services photographiques des ministères de la Reconstruction et de l'Urbanisme, ensuite de la Construction et du Logement, puis de l'Équipement et des Travaux publics et plus récemment de l'Écologie et du Développement durable. Parmi cet ensemble, soixante-sept mille négatifs noir et blanc, en majorité de format 6 x 6 cm, et huit mille diapositives couleur, de format 24 x 36 mm, concernent le fonds ancien (1945-1979).

En mai 1979, les archives papier du ministère de la Reconstruction et de l'Urbanisme furent versées aux Archives nationales. Ce versement eut pour effet de séparer les négatifs (support verre ou souple), restés à la photothèque du MEDDTL, et les trois cent vingt albums de tirages de lecture, depuis lors conservés aux Archives nationales, site de Paris, sous la cote F14. »

Photographies à l'œuvre. Enquêtes et Chantiers de la reconstruction, 1945-1958, Cherbourg-Octeville, Le Point du Jour / Paris, éditions du Jeu de Paume, 2011, p. 140.

repères chronologiques



Constructions provisoires à Saint-Maximin, 1945. Photographe anonyme



Chantier d'expérience, La Loupe (Eure-et-Loir), février 1952
Photographie : Henri Salesse

octobre 1940

Sous le gouvernement de Vichy, sont créés le Commissariat technique à la reconstruction immobilière (CRI) et le Comité national de la reconstruction (CNR) dans l'objectif de conduire la reconstruction « avec le concours financier et sous le contrôle de l'État ».

juin 1944

Fondation du gouvernement provisoire de la République française, dirigé par le général de Gaulle. La reconstruction du pays après la guerre fait l'objet de discussions parmi les hommes de la France libre, notamment Eugène Claudius-Petit, futur ministre de la Reconstruction.

novembre 1944

Création du ministère de la Reconstruction et de l'Urbanisme. Raoul Dautry, polytechnicien, ingénieur ayant fait sa carrière dans les chemins de fer et membre du Comité d'aménagement de la région parisienne, en aura la charge jusqu'en 1946.

février 1945

Constitution du service photographique. Henri Salesse est le premier opérateur embauché dans le service, en mars. Il y restera jusqu'à son départ à la retraite en 1977.

octobre 1946

Promulgation de la constitution de la IV^e République. Gouvernement tripartite associant le PCF, le MRP et la SFIO. Charles Tillon, grand résistant, sera ministre de la Reconstruction en 1947 jusqu'au départ des ministres communistes en mai.

septembre 1948

Nomination à la tête du MRU d'Eugène Claudius-Petit, ancien syndicaliste, compagnon de la Libération et passionné d'architecture moderne. Sous sa direction, jusqu'en janvier 1953, le MRU est totalement réorganisé. Mise en place de nombreux dispositifs financiers afin de soutenir la construction.

octobre 1949

Circulaire n° 49-1503 portant en objet « Archives photographiques ». Cette circulaire précise les objectifs assignés au service photographique, encourage le recours à des photographes extérieurs et à une plus large diffusion des images.

septembre 1950-septembre 1953

Réalisation d'enquêtes photographiques sur l'habitat, parallèlement à des études sociologiques soutenues par le MRU.

février 1954

Appel de l'abbé Pierre. La question de l'habitat insalubre et des sans-logis occupe le devant de l'actualité. Les tenants de solutions immédiates se heurtent parfois à ceux qui préconisent une planification réfléchie.

mai 1958

Retour du général de Gaulle au pouvoir et avènement de la V^e République. En novembre, le MRU devient ministère de la Construction. Le terme « reconstruction » n'apparaîtra plus désormais dans les intitulés successifs du ministère qui favorise l'industrialisation du bâtiment, l'essor des grands ensembles et des zones à urbaniser en priorité (ZUP).

Parcours de l'exposition

Salle 1. Le service photographique du MRU

Organisé en 1945 au sein de la direction de l'information, le service photographique du MRU assure la documentation des chantiers et des activités du ministère. Jusqu'en 1958, plus de 36 000 photographies rendent compte des préoccupations politiques et stratégiques de l'administration française en charge de la reconstruction après les destructions de la Seconde Guerre mondiale. Progressivement se constitue une équipe de trois ou quatre permanents qui réalisent des prises de vue extérieures mais aussi des clichés de maquettes d'architecture en studio, des reprographies de documents, ainsi que des travaux de laboratoire. Parmi ces opérateurs, Henri Salesse (1914-2006), dont nous avons pu retracer le parcours, est vraisemblablement le plus productif entre 1945 et 1977. Lorsque les registres indiquent le nom du photographe, il est en effet régulièrement cité pour des tournées en région ou des reportages spécifiques.

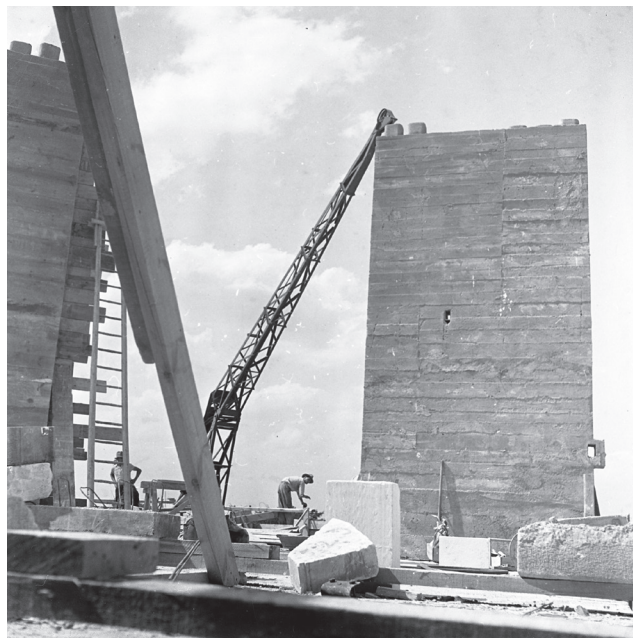
Salle 2. Les usages des photographies au MRU

Très présentes dans les documents du MRU, mais rarement expliquées, les photographies ont moins servi à orienter l'action du ministère qu'à soutenir son discours. Référencées dans des registres où sont indiqués la ville, la date de la prise de vue, l'architecte et le type d'opération, s'il y a lieu, certaines sont tirées en planches-contacts et indexées dans des albums afin d'en permettre l'utilisation. À l'intérieur de l'administration, ces images, qu'elles soient projetées, imprimées ou exposées, font l'objet d'échanges et de commandes. Elles sont souvent présentées lors de conférences, mais leur usage essentiel est à destination du public. Dans les brochures du MRU, les publications spécialisées ou la grande presse, elles visent à convaincre l'opinion de la nécessité de rebâtir selon des standards modernes. Dans les expositions de la Reconstruction, bientôt relayées par les Salons des arts ménagers, les clichés tirés en grand format s'inscrivent dans une scénographie propre à mobiliser les énergies. Là encore, elles ont d'abord valeur de symboles émouvants ou d'exemples à suivre.

Salle 3. Les premiers chantiers d'expérience

La cité expérimentale de Noisy-le-Sec, octobre 1945-1952

Noisy-le-Sec, proche d'un nœud ferroviaire abondamment bombardé en 1944, est alors la commune la plus détruite de la région parisienne. Le MRU décide d'y créer dès 1945 une cité expérimentale de maisons individuelles afin de tester les modèles proposés par des entrepreneurs français ou acquis auprès de pays alliés. Préfabriquées et transportées par camion, les maisons doivent être montées sur place suivant des procédés de



Immeuble angle rues Bannier et Colombier, îlot 4, Orléans, juillet 1946
Photographe anonyme

construction rapides et novateurs, économes en matériaux. Destinée au relogement des familles sinistrées de Noisy-le-Sec, la cité expérimentale donne lieu à plusieurs visites d'étude ou de promotion organisées par le MRU. Ce chantier est régulièrement photographié par les opérateurs du service photographique ; plus de 2 000 photographies en témoignent, qui vont de séquences consacrées au montage des maisons à des vues des intérieurs aménagés, en passant par des panoramiques de la cité. Les nombreuses images d'ouvriers au travail illustrent aussi une mobilisation collective, compétente et optimiste. Certaines, notamment le portrait d'un maçon, furent publiées à plusieurs reprises et présentées lors d'expositions consacrées à la Reconstruction.

L'îlot 4 à Orléans, mars 1945-novembre 1949

Détruite en partie par les bombardements allemands de juin 1940, la ville d'Orléans fait l'objet d'un plan de reconstruction, établi dès 1943, dans lequel les îlots du centre-ville sont confiés après concours à l'architecte Pol Abraham. L'expérience porte ici sur des méthodes de « préfabrication-montage » impliquant à la fois le façonnage sur place de matériaux usuels et l'emploi d'éléments standard (planchers en béton précontraint, blocs de croisées, carreaux de parement). Directement liée au mode de construction, la composition architecturale s'exprime à travers de petits immeubles aux formes simples et sans ornements qui recomposent des rues élargies. Premier des chantiers d'expérience de l'après-guerre, l'îlot 4 d'Orléans, et bientôt les îlots voisins, ont été méticuleusement « couverts » par les opérateurs du service photographique avec pas moins de 1 680 clichés répartis en vingt-quatre missions. Vues larges du site, scènes quotidiennes, visites de chantier, portraits d'ouvriers, détails des gestes et des phases de construction : tout l'éventail du reportage sert à rendre compte de cette réalisation devenue le modèle architectural du « style MRU ».

De l'anonymat à la présentation actuelle

« Au milieu des ruines du Havre à l'automne 1945 ou sur le chantier de l'îlot 4 à Orléans en 1947, l'ombre du photographe apparaît dans l'image ; probablement à son insu, car la visée "au jugé", comme c'est le cas ici, est toujours approximative. Nous ne connaissons pas son nom. La plupart des photographies du fonds du ministère de la Reconstruction et de l'Urbanisme (MRU) sont situées, datées mais anonymes. À l'époque, l'enregistrement documentaire par le salarié d'une administration publique relève d'une évidence : seul le sujet photographié importe, et non l'identité de l'opérateur.

De même, dans les dossiers du MRU conservés aux Archives nationales, si les photographies sont omniprésentes, elles sont rarement légendées ou commentées. Paradoxe de l'image qui, censée tout dire, ne donne lieu à aucune explication. Traitées comme des documents administratifs et comme illustrations d'un discours politique, ces photographies ont perdu progressivement leurs valeurs d'usage pour devenir des archives. Trace de l'activité du ministère en charge de la reconstruction et de la modernisation du pays, le fonds du MRU se présente d'abord à nous comme une masse anonyme.

Tout en s'efforçant de restituer son contexte de production, le présent ouvrage en donne un aperçu qui privilégie certains chantiers abondamment photographiés et des enquêtes spécifiques sur l'habitat. Opéré selon des critères nécessairement différents, un tel choix n'en est pas moins comparable à celui qui firent en leur temps les utilisateurs et les commanditaires de ces images. »

Didier Mouchel, « Une œuvre commune », in *Photographies à l'œuvre. Enquêtes et Chantiers de la reconstruction, 1945-1958*, Cherbourg-Octeville, Le Point du Jour / Paris, éditions du Jeu de Paume, 2011, p. 125.

Salle 4. Les chantiers d'État, 1949-1958

Parallèlement aux expériences menées à Noisy-le-Sec et Orléans, est mise en place toute une série de dispositifs financés par l'État dont les fameux ISAI (Immeubles sans affectation individuelle), en partie pour compenser les dommages de guerre dus aux sinistrés. Ces chantiers permettent de tester l'emploi de matériaux et de procédés de construction novateurs. Répartis sur l'ensemble du territoire, les logements généralement collectifs vont de maisons en bande aux barres HLM, en passant par de petits immeubles dits « de ville ». Rare réalisation de Le Corbusier dans ce contexte, la Cité radieuse de Marseille, décidée dès 1945 sous le ministère de Raoul Dautry, peut finalement être achevée grâce à l'engagement d'Eugène Claudius-Petit, remarquable ministre de la Reconstruction de 1948 à 1953. En 1951, est créé le « secteur industrialisé » destiné à accélérer la réalisation de programmes plus importants. Le MRU soutient alors un urbanisme moderne rejetant les tracés anciens et anticipant l'usage de l'automobile, comme pour la construction de la cité Rotterdam à Strasbourg en 1950-1953. Les chemins de grue apparaissent alors sur les photographies de chantiers de plus en plus colossaux, avec des groupes de barres et de tours posés au milieu d'espaces verts en périphérie des villes.

Salle 5. Robert Auzelle et les enquêtes sur l'habitat

Robert Auzelle, responsable du centre d'études de la direction à l'aménagement du territoire du MRU, met au point, après une série d'enquêtes-témoins en Bretagne, la doctrine officielle du ministère en matière d'habitat insalubre. À partir d'une « fiche d'enquête-logement », il s'agit d'évaluer en même temps la « salubrité » des logements et la « sociabilité » de leurs occupants. Ces

deux composantes qualifient, selon Auzelle, l'« habitat défectueux », terme moins connoté que celui d'« habitat insalubre », l'accent étant désormais porté sur l'acte d'habiter et non plus seulement sur l'état du logement. Il s'inspire ainsi des travaux de l'association Économie et humanisme et de ceux du laboratoire d'ethnologie sociale de Paul-Henry Chombart de Lauwe. Des études de terrain, conduites par ces groupes de recherche avec le soutien du MRU, sont accompagnées de reportages photographiques sur l'habitat dans quelques sites choisis comme à Rouen, Petit-Quevilly, Le Chambon-Feugerolles mais aussi en région parisienne. À Montreuil-sous-Bois, Henri Salesse, à la suite de l'étude du laboratoire de Chombart de Lauwe intitulée « un quartier dans un secteur semi-industriel de la banlieue proche », se concentre sur des intérieurs et arrière-cours, situés dans le bas-Montreuil, aux limites de Bagnolet et de Paris. À Pantin, son collègue Paul Harlé illustre le compte-rendu d'une enquête de relogement des services du MRU portant sur quelques îlots situés à l'emplacement de la première tranche d'un vaste projet HLM.

Salle 6. Rouen, septembre 1951

L'enquête de Rouen, intitulée « Taudis » dans les registres du MRU, fait suite à la recherche conduite, dans ce même quartier est de la ville, par le prêtre Michel Quoist pour sa thèse de doctorat en sociologie. Dans le livre qui en est issu, *La Ville et l'Homme. Rouen, étude sociologique d'un secteur prolétarien* (Éditions ouvrières, 1952), plusieurs des images d'Henri Salesse sont publiées mais sans faire l'objet d'analyses. Ainsi, l'image de deux femmes dans une cour dont l'une tient un enfant est simplement légendée : « Où jouera ce bébé dans quelques mois ? Où fera-t-il ses premiers pas ? » Le photographe a certainement bénéficié ici de l'expérience de ce sociologue original, proche de l'association Économie et

humanisme. C'est lui qui doit indiquer à Salesse l'îlot du 3, rue Marin-le-Pigny où sont concentrés différents types d'habitat défectueux. L'enquête comprend, comme les autres, des vues de logements mais proportionnellement peu de portraits en intérieur. À travers des instantanés, c'est surtout la vie de la rue que l'on découvre. Henri Salesse semble ici encore proche de Michel Quoist qui a séjourné plusieurs mois dans ce quartier populaire « par réaction contre des études sociologiques trop livresques » et « uniquement pour y regarder la vie et l'aimer ».

Henri Salesse (1914-2006)

« Henri Salesse est né en 1914 à Paris dans une famille modeste originaire du Cantal. Son père y avait été palefrenier avant de s'installer dans la capitale où il exercera divers petits métiers et finalement celui de factotum dans une usine de ferblanterie. Au sortir de l'enseignement primaire, Henri Salesse entre comme apprenti à l'imprimerie Photo-Lith, spécialisée dans la reproduction photomécanique; il y travaillera jusqu'à la guerre. Pratiquant la photographie en autodidacte, il suit des cours à la Société française de photographie. En 1937, il épouse Éliane Lefebvre, employée de banque; ils auront une fille, Jeanine, née en 1940. Mobilisé en 1939 dans l'armée de l'air, Henri Salesse est affecté au service photographique de la base aérienne de La Malmaison. Cette expérience lui permet en juillet 1945 d'être le premier opérateur embauché au service photographique du MRU. Fonctionnaire apprécié, il y effectue toute sa carrière jusqu'en juillet 1977. Henri Salesse fut sa vie durant passionné de photographie, les affiches d'expositions et les manuels techniques conservés par sa fille l'attestent. Mais il distingua nettement son activité professionnelle (ne conservant que très rarement des doubles des tirages réalisés pour le MRU) de sa pratique personnelle tournée vers la photographie de nature, notamment au sein de la Société de photographie du Muséum d'histoire naturelle de Paris. Henri Salesse est décédé en 2006 à Paris, sans avoir imaginé l'intérêt dont son travail aujourd'hui fait l'objet. »

Photographies à l'œuvre. Enquêtes et Chantiers de la reconstruction, 1945-1958, Cherbourg-Octeville, Le Point du Jour / Paris, éditions du Jeu de Paume, 2011, p. 141-142.

Salle 7. Petit-Quevilly, novembre 1952, et Le Chambon-Feugerolles, mars 1953

Les enquêtes de Petit-Quevilly et du Chambon-Feugerolles comme celles de Montreuil, accompagnent une série d'études intitulée « Sociologie des unités résidentielles »,

conduite par le groupe d'ethnologie sociale de Paul-Henry Chombart de Lauwe. Le soutien du MRU à ce programme de recherches s'explique en partie par ses relations avec Robert Auzelle, directeur du centre d'études du ministère. Les titres des études sociologiques, « Une banlieue ouvrière provinciale : Petit-Quevilly », ou bien « Un quartier ouvrier au Chambon-Feugerolles », parallèles aux enquêtes photographiques, signalent l'attention de Chombart de Lauwe pour la condition ouvrière. Sa thèse, publiée sous le titre *La Vie quotidienne des familles ouvrières* (CNRS, 1956), sera illustrée, sans commentaires, d'images des reportages du MRU. Divers types de logements sont représentés ici, comme les distractions, qu'il s'agisse du café, du cinéma ou du bal. Des boîtes de lampe-flash vides, laissées à portée des enfants, sont visibles dans certains portraits. Elles indiquent que Salesse ne cherche pas à reconstituer des scènes « authentiques » dont le photographe serait prétendument absent; il s'agit de documenter au mieux une situation, en établissant une relation de confiance avec les enfants, et leurs parents, serait-ce le temps bref d'une prise de vue. À Petit-Quevilly, le reportage dépasse l'échelle du quartier pour s'intéresser aux caractéristiques d'une banlieue ouvrière. Au Chambon-Feugerolles, les images mettent en relief la spécificité d'une ville minière liée à la campagne, sa topographie, sa sociabilité. Des vues des façades d'école ornées de proclamations progressistes et une image d'affiches superposées suggèrent la prégnance d'une culture politique.

Salle 8. Une histoire des photographies

Absentes des histoires de la photographie, les images du MRU n'en font pas moins écho à d'autres qui y ont depuis longtemps trouvé place. Ainsi, les « enquêtes sur l'habitat » portant sur les intérieurs et les cours insalubres sont proches de celles réalisées au XIX^e siècle par Thomas Annan à Glasgow ou Jacob Riis à New York. Certains portraits d'enfants et scènes de rue font, eux, penser à la photographie dite « humaniste » des années 1950 (Robert Doisneau, Willy Ronis ou Jean-Philippe Charbonnier). Sur le versant strictement urbanistique des enquêtes, ce sont également Atget ou Marville qui viennent à l'esprit. Enfin, les constructions nouvelles, dominantes dans la production du MRU, évoquent parfois une photographie d'architecture d'inspiration moderniste (Lucien Hervé). Il faut aussi rappeler que nombre de ces images, aujourd'hui largement exposées, ont été d'abord publiées à des fins d'illustration – exactement comme celles du MRU en leur temps. Néanmoins, le seul rapprochement iconographique ne suffit pas à confondre des ensembles spécifiques désormais identifiés à des auteurs, avec la production régulière d'opérateurs anonymes. En revanche, il peut nous conduire, d'une part, à recontextualiser des images qui, telles celles d'Atget, sont souvent disjointes de leur contexte de production et, d'autre part, à considérer les images du MRU certes comme des documents, mais travaillés par une intention, serait-elle collective. Des images dont la forme n'est pas indifférente à ceux qui les produisent, les utilisent, et que nous pouvons regarder aussi pour leur qualité photographique.

approfondir l'exposition

L'exposition « Photographies à l'œuvre. La reconstruction des villes françaises (1945-1958) » est l'occasion d'envisager trois axes de travail et de réflexion : les statuts et les usages des images photographiques, de leur contexte d'origine à leur réception actuelle ; les problématiques de l'urbanisme et la réinvention des villes après la Seconde Guerre mondiale ; les conceptions et les pratiques du territoire et du paysage urbain. Ces thèmes sont ouverts ici à partir d'une sélection de citations et d'extraits de textes, qui articulent des propositions d'approches générales, des références historiques et des mises en perspective contemporaines. Sont ensuite rassemblées une orientation bibliographique thématique et des ressources en ligne, ainsi que des pistes de travail, élaborées en collaboration avec les professeurs-relais des académies de Paris et de Créteil au service éducatif du Jeu de Paume.

Statuts et usages de la photographie

Les images réalisées en France entre 1945 et 1958 dans le cadre des activités du ministère de la Reconstruction et de l'Urbanisme (MRU) renvoient tout particulièrement à la diversité et à la fluctuation des statuts et des usages de la photographie.

Motivées par une commande institutionnelle, dans un cadre administratif, historique et politique précis, ces photographies ont connu, simultanément et successivement, plusieurs destinations et différents contextes de réception jusqu'à leur présentation actuelle. Autant de situations qui déplacent et transforment les critères d'analyse et d'interprétation des images.

Au sein de ce corpus, différentes fonctions de la photographie peuvent ainsi être étudiées :

- relevé technique et architectural ;
- constat et vérification ;
- documentation et information ;
- enquête et chronique sociales ;
- illustration et propagande ;
- inventaire et archive ;
- supports de diffusion et exposition...

■ « La photographie nous renseigne-t-elle sur la réalité ou bien, au contraire, est-elle un lieu privilégié de l'expression subjective ? Une création photographique peut-elle prétendre à l'autonomie d'une œuvre d'art ? Ces questions, qui ont pris au cours de l'histoire la forme de débats à jamais recommencés, témoignent de la fluctuation de la valeur de la photographie – non seulement sa valeur marchande, on l'a d'emblée compris, mais bel et bien l'ensemble des critères de jugement qui lui sont associés : valeur intellectuelle, éthique, artistique, etc. [...] Ce que l'on nommera la condition moderne de la photographie : une définition à jamais remise de sa valeur. »

Michel Poivert, « La condition moderne de la photographie au XX^e siècle », in *L'Ombre du temps*, Paris, éditions du Jeu de Paume, 2004, p. 15-16.

Regards sur les archives du service photographique du MRU

■ « Ces derniers temps, la recherche dans les archives est devenue une activité presque frénétique. Autrefois réservés aux seuls historiens ou archivistes, leurs mystères sont aujourd'hui explorés par des artistes, des philosophes, des sociologues, des économistes, des activistes ; tandis que, désormais, musées et institutions culturelles les exposent, révélant leur singularité. L'immensité et la disparité des données, silences ou évidences des archives, offrent à ces chercheurs la possibilité de reconstruire une sorte d'archéologie du savoir, dans laquelle différents récits de l'Histoire s'élargissent, se confrontent ou se prolongent. "Une archive n'est ni affirmative ni critique en soi, écrit le critique d'art américain Hal Foster, elle fournit



Tours, bibliothèque, 30 mars 1956. Photographie : Pierre Mourier

simplement les termes du discours [...]. Elle délimite également ce qui peut ou non s'énoncer en un lieu et une époque donnés." »

Marta Gili, « Avant-propos », in *Photographies à l'œuvre. Enquêtes et Chantiers de la reconstruction, 1945-1958*, Cherbourg-Octeville, Le Point du Jour / Paris, éditions du Jeu de Paume, 2011, p. 7.

■ « Les milliers de photographies réalisées par les opérateurs du MRU illustrent aujourd'hui l'effort entrepris au lendemain de la guerre. Elles marquent aussi l'importance de l'image pour des commanditaires qui devaient tout à la fois convaincre de la nécessité de construire et démontrer la qualité d'un urbanisme nouveau. »

Danièle Voldman, « Le MRU. Un jeune ministère à l'œuvre », in *Photographies à l'œuvre. Enquêtes et Chantiers de la reconstruction, 1945-1958*, op. cit., p. 16.

■ « Loin d'être une simple collecte de documents dans la logique de l'archive, les clichés du MRU sont donc destinés à informer et à convaincre. Le premier cercle de diffusion concerne l'usage interne des divers services et délégations du ministère. Nombre de photographies, jointes dans les rapports et les dossiers ou rassemblées en albums, ont servi, d'une part, d'aide à la décision et, d'autre part, d'instrument de formation aux techniciens du ministère. En 1953, une série de conférences sur le thème de l'habitat insalubre est organisée par le centre d'études de la direction de l'aménagement du territoire pour les inspecteurs généraux de l'urbanisme et de l'habitation du MRU. Elle comporte deux exposés avec des projections présentées selon "un



Rue de l'Amitié, Rouen, septembre 1951, Photographie : Henri Salesses

ordre et un minutage soigné". Un conférencier précise que "les photos qui viennent de vous être projetées, comme celles qui vont suivre, ne concernent pas une agglomération maudite qui constituerait une exception [...]. Soupçonnons-nous l'existence, le long des larges avenues que nous parcourons chaque jour, de ces impasses sordides, de ces étroits boyaux, de ces ruelles malodorantes." Le propos est sans équivoque, il vaut ici comme une dénonciation du taudis recoupant largement le commentaire des films produits ou soutenus par le MRU à la même époque. L'accent accusateur de ces différentes diatribes s'apparente à un discours militant, identique à celui utilisé par les associations de lutte contre le taudis. Cette rhétorique liant fortement texte et image induit aussi les autres formes de diffusion que sont les publications et les expositions. [...]

Le panneau sur l'habitat défectueux au Salon des arts ménagers de 1958 présente plusieurs images de Rouen et Petit-Quevilly en regard de différents textes édifiants comme : "Le taudis dégrade la famille, favorise la maladie et la délinquance et grève la collectivité (hôpitaux, asiles, maisons de redressement)." Plus que leur contenu d'information, c'est le pouvoir d'apparition des images qui est ici convoqué.

De ce point de vue, les présentations du MRU peuvent évoquer les expositions didactiques allemandes de l'entre-deux-guerres où la photographie, agrandie et omniprésente, jouait un grand rôle. Un de leurs concepteurs, Herbert Bayer, exilé en 1939 aux États-Unis, en transféra le modèle pour les expositions d'effort national au Museum of Modern Art de New York, "Road to Victory" en 1942 et "Power in the Pacific" en 1945, dont il assura la scénographie sous la direction d'Edward Steichen. »

Didier Mouchel, « Une œuvre commune », in *Photographies à l'œuvre. Enquêtes et Chantiers de la reconstruction, 1945-1958*, op. cit., p. 133-135.

■ « Monument sur-réaliste, témoignage et inventaire de l'urbanisme à la française, ce fonds qui couvre la période des "Trente Glorieuses" ne s'épuise pas dans sa seule dimension documentaire. Il renvoie aussi à une administration hiérarchisée (où le rôle du photographe est limité à la fonction d'"opérateur") et laisse transparaître un mode d'archivage déterminé par une forte visée institutionnelle. S'il rend compte des conceptions architecturales de l'époque, le mode de production de ce corpus renvoie aussi très directement à la notion de territoire, désormais au cœur de la recherche politique et urbanistique, et, dans l'absolu, au mythe de l'unité nationale. Porter un regard patrimonial sur ces photographies paraît alors d'autant plus légitime qu'elles sont partie intégrante de la mémoire des grands corps de l'État, et constituent de ce fait un document sans équivalent pour nourrir la réflexion sur la politique de la ville. » Dominique Gauthey, « Les archives de la reconstruction », *Études photographiques*, n° 3, novembre 1997, en ligne sur <http://etudesphotographiques.revues.org/index97.html>.

Les images du MRU en regard de l'histoire de la photographie

Le fonds photographique du MRU a été redécouvert et étudié récemment par les historiens de l'architecture, puis par les historiens de la photographie. Des rapprochements peuvent être ainsi établis avec des mouvements ou des figures de l'histoire de la photographie :

- Jacob Riis et Lewis Hine, parmi les démarches de dénonciation sociale de la fin du XIX^e siècle ;
- les campagnes photographiques de la Farm Security Administration (FSA), initiée dans le cadre du New Deal du gouvernement Roosevelt aux États-Unis dans les années 1930 ;
- le projet *Changing New York* de Berenice Abbott, dont l'ensemble du parcours est l'objet d'une rétrospective au Jeu de Paume (du 21 février au 29 avril 2012) ;
- certains sujets de la photographie dite « humaniste » dans les années 1950.

■ « Des multiples documentations sociales entreprises au tournant du siècle à travers les villes occidentales, la tradition documentaire n'en a guère valorisé qu'une, celle de Jacob Riis à New York, redécouverte à la fin des années 1940 et dont la prétendue valeur d'exception était alors indispensable à son intégration dans une histoire de la photographie calquée sur celle de l'art et sa chaîne de grands maîtres. Si elle ne représente en réalité qu'un exemple parmi d'autres, elle n'en cristallise pas moins de nombreux traits caractéristiques de cette pratique plus générale. Danois émigré aux États-Unis, à la fois diacre et journaliste criminel, et non dépourvu, jusque dans sa croisade caritative, d'un sens certain de l'autopromotion, Riis part en guerre dès les années 1880, dans une optique morale autant que philanthropique, contre les conditions de vie désastreuses du Lower East Side, responsables selon lui de la déchéance et du crime qui caractériseraient sa population misérable. À la fin de la

décennie, il adjoint à ses témoignages des photographies, d'abord prises par d'autres – il se les attribue –, puis par lui-même, qu'il diffuse à travers des conférences et des articles, dont une partie forme le livre illustré *How the Other Half Lives (Comment vit l'autre moitié ?)* en 1890. Ses images jouent autant sur la crainte que sur l'apitoiement : elles présentent aux classes moyennes auxquelles elles s'adressent un sous-prolétariat certes victime, mais aussi menace (l'intrusion même du photographe venant à l'occasion provoquer cet effet), et dont l'amélioration des conditions de vie serait le meilleur moyen de s'en protéger. Dans leurs procédures de prise de vue comme dans leurs formes de présentation, elles s'avèrent souvent très éloignées des canons de l'esthétique documentaire dont on voudra, *a posteriori*, en faire une référence. Riis ne dédaigne en effet ni la retouche ni la mise en scène, quitte à payer ses modèles pour prendre la pose, et colore ses diapositives de conférences.

Mais l'élément formel qui va le plus frapper les contemporains, et être le plus mis en avant par Riis lui-même dans ses récits, est le recours au flash. [...] Le flash change effectivement du tout au tout la teneur de la photographie sociale, condamnée jusque-là à la scène de rue, à la description d'un espace public par définition accessible à tous, et incapable de donner à voir l'un des objets même de son accusation : des conditions de vie marquées par le confinement et l'absence de jour. » Olivier Lugon, « L'esthétique du document. Le réel sous toutes ses formes », in André Gunthert, Michel Poivert (dir.), *L'Art de la photographie*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007, p. 380-383.

■ « Au cours des trois premières années où il travailla comme photographe attiré du NCLC [National Child Labor Committee], Hine parcourut plus de 80 000 kilomètres de New York à la Virginie occidentale, au Massachusetts, à la Géorgie, au Colorado et à l'Oklahoma. Il collecta des centaines de documents sur les enfants travaillant dans les champs, les filatures, les mines, les usines, écaillant les huîtres, vidant les harengs, ramassant le coton, vendant des journaux dans la rue ou aidant leur famille dans les taudis où ils vivaient, à écaler les noix, fabriquer des fleurs artificielles, confectionner des vêtements... Dans l'esprit de la documentation sociale, il accompagnait ses portraits de légendes détaillées, notant consciencieusement la taille, l'âge et l'histoire laborieuse de ses jeunes modèles. Lorsque les propriétaires d'une filature ou d'une mine lui interdisaient l'accès de leurs lieux de travail, il attendait dehors jusqu'à la fin de la relève pour convaincre les enfants fatigués et craintifs de poser pour lui. Ces photographies firent sensation et furent largement publiées dans les brochures du NCLC, dans des magazines populaires comme *Everybody's* et surtout dans *Charities and the Commons* (connu ensuite sous le titre de *The Survey* puis *Survey Graphic*). Ce fut la plus importante publication de l'ère progressiste où s'exprimèrent les principaux porte-parole des idées réformistes. » Lewis Hine (cat. d'exposition, Fondation Henri Cartier-Bresson, Paris), Madrid, Fundación MAPFRE / Alcobendas, TF Editores, 2011, p. 23-24.

■ « Créée pour venir en aide aux agriculteurs frappés par la crise économique de 1929, la Farm Security Administration lance, en 1935, une campagne photographique d'envergure. Le projet a pour fonction de dresser un état des lieux des campagnes américaines à destination du monde politique et du grand public. De 1935 à 1942, Dorothea Lange, Ben Shan, John Vachon, Marion Post Wolcott, Walker Evans, brièvement, et quelques autres s'attellent à la tâche. Le programme comme les modalités de prises de vue sont définis par Roy Stryker, lui-même influencé par Evans. Malgré l'apparente homogénéité des 270 000 clichés réalisés, la production a connu de nombreuses évolutions. Dans les contenus tout d'abord, de sujets initialement centrés autour de la misère vers un contenu plus positif. Dans les méthodes ensuite, d'une approche marquée par l'esthétique documentaire à l'influence du reportage social et de la "picture story des magazines". Diffusée par le biais d'expositions et de publications à partir de 1938, cette production, œuvre de propagande et enquête sociale, devint rapidement emblématique du style documentaire américain. » Quentin Bajac, *La Photographie. L'Époque moderne, 1880-1960*, Paris, Gallimard, 2005, p. 81.

■ « Peut-être le parallèle le plus juste, toutes proportions gardées, serait à établir avec la campagne photographique de la Farm Security Administration (FSA) qui présente des similitudes quant à son cadre et à son programme : une commande émanant d'une administration publique sur les conditions d'existence de familles modestes, leurs logements, parfois leurs quartiers ou leurs loisirs, à des fins de sensibilisation de l'opinion. Par leur force descriptive, leur cadrage très sobre et direct, certaines images du MRU font penser à des intérieurs photographiés par Walker Evans ou à des portraits de Dorothea Lange. La pérennité du fonds de la FSA, également protégé par sa masse et son usage documentaire au sein d'une structure publique, a permis sa postérité. Mais la similitude s'arrête ici : les opérateurs du MRU ne connaissaient probablement pas les photographes de la FSA dont la notoriété était sans commune mesure avec leur statut de salariés anonymes. Livrés à leur pratique courante, éloignée de tout jugement esthétique, ils n'ont pas connu d'équivalent à la direction artistique et au travail de diffusion opérés par un Roy E. Stryker dans le cas de la FSA. » Didier Mouchel, « Une œuvre commune », in *Photographies à l'œuvre. Enquêtes et Chantiers de la reconstruction, 1945-1958*, op. cit., p. 139.

■ « La photographe américaine Berenice Abbott (1898-1991) est généralement mentionnée dans l'histoire de la photographie pour son vaste ensemble documentaire sur New York mené entre 1935 et 1939 et pour son activisme en faveur de la reconnaissance française, européenne puis américaine de l'œuvre d'Eugène Atget. Ces deux projets sont d'ailleurs généralement associés, la campagne photographique sur New York étant souvent présentée et perçue comme le contrepoint moderne du travail d'Atget sur Paris. Recueillies et conservées par le Museum of the City of

New York, musée d'histoire qui a soutenu le projet dans les années 1930, les images d'Abbott connaîtraient un statut intermédiaire, ni simple document d'archive ni œuvre d'art. »

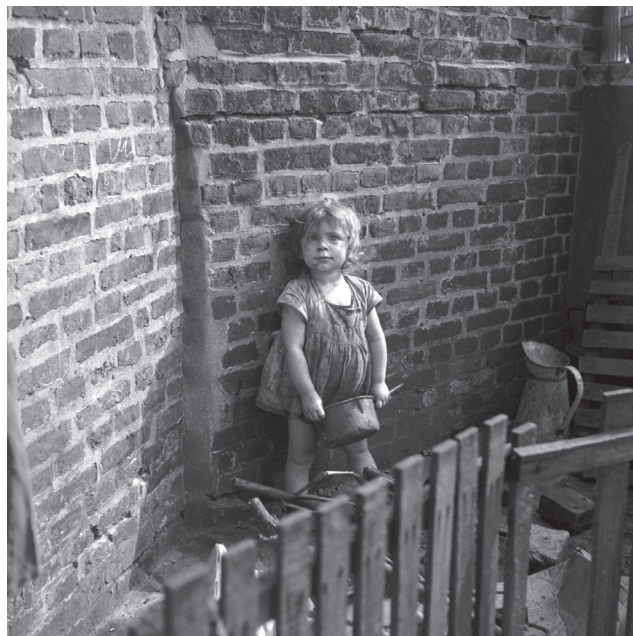
Gaëlle Morel, « New York-Paris-New York. Le modernisme photographique de Berenice Abbott (1923-1932) », in *Berenice Abbott* (cat. d'exposition), Paris, Hazan / éditions du Jeu de Paume, à paraître en février 2012.

■ « Quand Abbott fait une demande de financement auprès du Federal Art Project (FAP) en 1935, elle décrit son travail dans ces termes :

“Photographier New York signifie chercher à saisir dans l'émulsion photographique sensible et délicate l'esprit de la métropole tout en restant fidèle à sa réalité essentielle : son rythme trépidant, ses rues surpeuplées, le passé qui bouscule le présent. Ma préoccupation n'est pas de montrer les détails de l'architecture, les bâtiments de 1935 qui dominent tout le reste, mais de faire une *synthèse* où le gratte-ciel apparaît en relation avec les édifices moins colossaux qui l'ont précédé. Les vues sur la ville, les cours d'eau, les autoroutes, tous les moyens de transport, les quartiers où l'on observe les aspects particulièrement urbains de la vie citadine, les foules, les parcs où les arbres meurent par manque d'air et de soleil, les canyons étroits et sombres où la visibilité est insuffisante par manque de lumière, les ordures soufflées par le vent sur le front de mer, les vestiges de l'époque du général Grant ou de la reine Victoria qui ont survécu à la marche en avant de la pelleuse à vapeur, ce sont toutes ces choses et beaucoup d'autres qui, en 1935, composent New York.” [...] Si Abbott veut montrer le “passé qui bouscule le présent”, c'est qu'elle n'entend pas – comme elle l'explique à plusieurs reprises – dresser le catalogue sentimental habituel des monuments et des sites typiques de la ville. Elle ne veut pas non plus uniquement rendre hommage à l'aspect futuriste de la modernité. Elle veut enquêter sur ces collisions éphémères qui définissent la “contemporanéité”. “L'appareil photographique ne peut pas reconstituer le passé ni imaginer l'avenir, insiste-t-elle, mais il PEUT voir et enregistrer l'instant, MAINTENANT.” »

Sarah M. Miller, « L'équilibre dynamique : le “Maintenant” de Berenice Abbott », in *Berenice Abbott*, op. cit.

■ « C'est entre la fin de la Seconde Guerre mondiale et les années 1960 que la photographie humaniste connaît son apogée. Elle est ainsi nommée parce qu'elle inscrit la personne humaine au centre de son propos, dans son cadre professionnel aussi bien qu'affectif. On y retrouve des noms célèbres comme Henri Cartier-Bresson, Robert Doisneau, Willy Ronis, Brassai ou Boubat, mais aussi des photographes moins connus comme Georges Viollon, Édith Gérin ou Pierre Belzeaux. Tous partagent une vision essentialiste et lyrique de l'homme et s'appuient sur l'idée d'une nature humaine universelle. Leur courant, né dans les années 1930, en liaison étroite avec l'essor de la presse illustrée et le perfectionnement des appareils portatifs, se répand à travers l'Europe et jusqu'aux États-Unis. Ce qu'il évoque aujourd'hui, c'est d'abord une image mythique de la France et notamment de Paris.



3, rue Marin-le-Pigny, Rouen, septembre 1951. Photographie : Henri Salesses

Pourtant ces photographies constituent aussi de précieux témoignages sur cette période de la reconstruction et de la modernisation de la France après la guerre. Avec une grande diversité de regards que souligne bien l'exposition que leur consacre la BNF, elles contribuent, entre autres, à la construction d'une imagerie nationale, ou de ce que Régis Debray, dans *L'Œil naïf*, a nommé un “musée des nostalgies urbaines”. [...] La photographie humaniste est un courant mais non une école. S'il existe, entre ces photographes, des points communs, un style, une morale, une posture, leurs regards sont néanmoins variés. L'internationalisation du marché de la photographie de presse associée aux commandes d'un État qui, après la déchirure de la guerre, souhaitait reconstruire une imagerie nationale consensuelle, a restreint l'éventail thématique de la photographie humaniste, en opérant un tri sélectif du corpus de ces reporters illustrateurs et en orientant leurs choix de prises de vue vers des sujets “pittoresques”. Aujourd'hui, les photographies les plus célèbres proposent la vision nostalgique d'une douceur de vivre qui, déjà à l'époque, semblait aller en sens inverse de la modernisation d'une France qui s'installait progressivement dans le culte de la performance. Le courant de la photographie humaniste coïncide avec l'apogée de la photographie-document. Étroitement lié à une presse dont la fonction informative était forte, il était aussi animé par la perspective d'un monde meilleur. Mais, signe d'une époque soumise à une forme de désenchantement, nous sommes passés de la photographie-document à la photographie-expression selon l'expression d'André Rouillé. D'une image totalisante, qui montrait l'individu bien intégré à son territoire et au cœur de son espace, la photographie s'est mise, depuis plusieurs décennies déjà, à privilégier le fragment, le morcellement, comme si l'unité du monde et de l'homme était dorénavant rompue. »

En ligne sur <http://classes.bnf.fr/classes/pages/pdf/humaniste.pdf>.

Urbanisme et réinvention des villes

Ce qui a été engagé par le MRU en France après la Seconde Guerre mondiale n'a pas seulement donné lieu à la relève des ruines et des destructions, mais à une transformation radicale des villes. De la structure traditionnelle de la cité aux « grands ensembles », la politique de réaménagement et de modernisation du territoire entier a entraîné une mutation dans la conception comme dans l'organisation urbaine et périurbaine. Depuis les projets et les utopies des architectes du mouvement moderne jusqu'à la planification nationale, s'ouvrent ici des problématiques qui relèvent de l'histoire de la construction de l'espace public et dont les conséquences sociales demeurent actuelles.

De la reconstruction aux grands ensembles

■ « Profondément rurale jusqu'au début de la Seconde Guerre mondiale, la France devait connaître après la Libération un processus de modernisation volontariste, qui allait profondément modifier ses villes et ses paysages. Réalisés conjointement à l'implantation de nombreux sites industriels, étroitement liés à la rénovation des centres anciens, des milliers de mégolithes de béton surgissent alors un peu partout à travers le pays. Conjuguant la nécessité de reconstruire les villes détruites et la volonté de maîtriser leur développement, une ambitieuse politique d'aménagement du territoire marie intimement "certains mécanismes macro-économiques avec le secteur de la construction et des travaux publics." [Bruno Vayssière, *Reconstruction-Déconstruction*, Paris, Picard, 1987, p. 12-15.] [...] Après la phase expérimentale de la reconstruction, "l'enjeu est de dessiner sur le sol de France de demain, et de construire en conciliant les sujétions collectives du travail, toujours plus strictes, avec le besoin personnel qu'ont les hommes de bien-être et de libertés..." S'ouvre alors l'ère de l'architecture statistique. On entre dans une phase de production à grande échelle de panneaux préfabriqués, et le chemin de grue déterminera pour une grande part les plans des architectes dont les projets seront assujettis aux strictes contraintes constructives. Donnant son visage final à la réforme de mise en commun du foncier débutée avec les opérations de remembrement, des tours et des barres sont alors érigées en quantité industrielle sur tout le territoire. »

Dominique Gauthey, « Les archives de la reconstruction », *Études photographiques*, n° 3, novembre 1997, en ligne sur <http://etudesphotographiques.revues.org/index97.html>.

■ « Affirmant sa volonté de reconstruire le pays en dépit de la prolongation de la guerre, le gouvernement provisoire de la République créait, en novembre 1944, le ministère de la Reconstruction et de l'Urbanisme (MRU). Mais les pouvoirs publics issus de la Résistance refusaient de se limiter au relèvement des ruines. Ils voulaient aussi répondre au mouvement d'urbanisation qui, depuis les années 1930, avait conduit la population des villes



Pilotis extrême sud de la Cité radieuse, Marseille, 1949. Photographie : Verdu

à l'emporter sur celle des campagnes. À leurs yeux, penser le développement ultérieur des villes était aussi important que la reconstruction des bâtiments détruits. [...] En 1945, trois tâches attendaient le MRU : mettre en œuvre la reconstruction *stricto sensu* alors que les destructions atteignaient près d'un cinquième du parc immobilier, entreprendre une construction massive de logements en raison d'un essor démographique sans précédent, remédier enfin à une situation ancienne d'habitat insalubre indigne d'un pays moderne. Tout en assurant le déminage des anciennes zones de combat et les déblaiements préalables à toute opération de reconstruction, les employés du MRU utilisèrent des méthodes et des techniques à la mesure de ces défis. [...] Tandis que s'éloignaient peu à peu les pénuries engendrées par la guerre et que les habitants commençaient à ressentir les effets du plein emploi et de la croissance, de "grands ensembles", tels qu'ils furent vite appelés, sortaient de terre à l'orée des villes. Ils permettaient d'accueillir des populations qui découvraient un confort hors de leur portée jusque-là, avec des surfaces agrandies, des salles d'eau, des toilettes intérieures, le chauffage et des ouvertures qui leur donnaient accès à l'air, au soleil et à la lumière selon le vœu des urbanistes et des architectes modernes. La cadence rapide de leur édification transforma radicalement les paysages des périphéries urbaines, au point que ces grands ensembles suscitèrent nombre de questionnements. Rompant avec un développement urbain multiséculaire, ils faisaient surgir de toute pièce des quartiers à l'organisation nouvelle. Des îlots traditionnels, bordés de rues délimitant les parcelles, disparurent au profit de tours et de barres plantées au milieu de larges espaces verts. Les commerces, les

boutiques, les échoppes d'artisans et les cafés, tous ces lieux de sociabilité où s'était lentement forgée une culture urbaine populaire, étaient désormais séparés des logements. Dans ces nouveaux quartiers, c'était toute une réappropriation de l'espace de la ville sous un mode différent qu'il fallait désormais réinventer. » Danièle Voldman, « Le MRU. Un jeune ministère à l'œuvre », in *Photographies à l'œuvre. Enquêtes et Chantiers de la reconstruction, 1945-1958, op. cit.*, p. 9-14.

Conceptions de l'espace urbain

■ « Le terme "urbanisme" est une création récente. Il est apparu dans la langue française au cours des années 1910 pour désigner une discipline nouvelle, née des exigences spécifiques de la société industrielle. L'urbanisme se présente alors comme la science de l'organisation spatiale des villes et comporte une double face théorique et appliquée.

Cette discipline s'est progressivement imposée dans le monde entier. On ne peut cependant en saisir la nature, l'originalité et comprendre les problèmes auxquels elle se heurte qu'en la confrontant aux modes traditionnels de production de l'espace urbain et en retraçant sa généalogie.

Précédé en Europe par l'art urbain, nourri par la pensée utopique et par les utopies du XIX^e siècle, l'urbanisme naît en tant que discipline autonome avec la *Teoría general de la urbanización* (1867) de l'ingénieur architecte espagnol Ildefonso Cerdá (1816-1876). Il se développe selon deux grands courants issus des utopies du XIX^e siècle. L'urbanisme progressiste, dont les valeurs sont le progrès social et technique, l'efficacité et l'hygiène, élabore un modèle d'espace classé, standardisé et éclaté. L'urbanisme culturaliste, dont les valeurs sont, à l'opposé, la richesse des relations humaines et la permanence des traditions culturelles, élabore un modèle spatial circonscrit, clos et différencié. »

Françoise Choay, « Urbanisme – Théories et réalisations », in *Encyclopædia Universalis* [Cd-Rom], 2009.

■ « Les clefs de l'urbanisme sont dans les quatre fonctions : habiter, travailler, se recréer (dans les heures libres), circuler. L'urbanisme exprime la manière d'être d'une époque. Il ne s'est attaqué jusqu'ici qu'à un seul problème, celui de la circulation. Il s'est contenté de percer des avenues ou de tracer des rues, constituant ainsi des îlots bâtis dont la destination est laissée au hasard des initiatives privées. C'est là une vue étroite et insuffisante de la mission qui lui est dévolue. L'urbanisme a quatre fonctions principales qui sont : premièrement, d'assurer aux hommes des logements sains, c'est-à-dire des lieux où l'espace, l'air pur et le soleil, ces trois conditions essentielles de la nature, soient largement assurés ; deuxièmement, d'organiser le lieu du travail, de façon qu'au lieu d'être un assujettissement pénible, celui-ci reprenne son caractère de naturelle activité humaine ; troisièmement, de prévoir les installations nécessaires à la bonne utilisation des heures libres, les rendant bienfaites et fécondes ; quatrièmement, d'établir la liaison entre ces diverses

organisations par un réseau circulatoire assurant les échanges tout en respectant les prérogatives de chacune. Ces quatre fonctions qui sont les quatre clefs de l'urbanisme couvrent un domaine immense, l'urbanisme étant la conséquence d'une manière de penser, portée dans la vie publique par une technique de l'action. [...] L'urbanisme est une science à trois dimensions et non pas à deux dimensions. C'est en faisant intervenir l'élément de hauteur que solution sera donnée aux circulations modernes ainsi qu'aux loisirs, par l'exploitation des espaces libres ainsi créés.

Les fonctions clefs, habiter, travailler et se recréer, se développent à l'intérieur de volumes bâtis soumis à trois impérieuses nécessités : espace suffisant, soleil, aération. Ces volumes ne dépendent pas seulement du sol et de ses deux dimensions mais surtout d'une troisième, la hauteur. C'est en faisant état de la hauteur que l'urbanisme récupérera les terrains libres nécessaires aux communications et les espaces utiles aux loisirs. » Le Corbusier, *La Charte d'Athènes*, Paris, Éditions du Seuil, 1971, p. 99-105.

■ « La rue est même davantage un fonctionnement qu'une forme : n'importe quel espace en long entre les bâtiments n'est pas une rue. En revanche, une très ancienne voie médiévale, un boulevard haussmannien, ou une avenue new-yorkaise sont des "rues", parce qu'elles définissent un même fonctionnement qui résulte des mêmes emboîtements. Quels emboîtements ? Celui d'associer, de façon fondatrice, le mouvement et l'établissement (le construit est circulé et le circulé est construit) ; celui de combiner, de façon unique, le renouvellement et la durée, le changement (parcelle par parcelle, bâtiment par bâtiment) et la permanence (tracé, réseaux techniques, patrimoine) ; celui de conjuguer, et faire coexister de manière différente, le privé et le public, un dedans pour l'autonomie des activités et des existences, un dehors pour l'utilité de la commune et de la coprésence – ce qu'on appelle l'espace public ; enfin, d'une façon qui n'appartient pas qu'à la rue, celui d'articuler le temps long et le temps immédiat, la patrimoine et le capital, dans un espace travaillé par la valeur, la société, l'histoire, l'innovation d'usage, l'alternance des investissements, publics ou privés, les uns et les autres se guettant, s'enchaînant. Au total, un espace complexe. D'où des conflits, des gênes, des frottements, des concurrences d'emplacement ou d'usage, mais aussi des complémentarités, des valorisations réciproques, des "externalités positives", comme disent les économistes, qu'aucune forme d'aménagement n'est en mesure de produire. [...]

Les dommages issus de la spécialisation et de la séparation sont maintenant bien connus. Ils sont innombrables : incertitudes et discontinuités des formations de valeurs, ségrégation sociale, enclavements, longueur des parcours à pied ou à vélo, déséquilibre des transports collectifs aux stations par trop distancées, insécurité, formes peu adaptatives, coûts économiques, sociaux écologiques. »

Jean-Louis Gourdon, « Le fonctionnement de la rue », *Journal du CRCO* (Centre régional de la photographie de Cherbourg-Octeville), n° 5, « Scènes de la rue », 2005, p. 6.



Rue du Faubourg-Martainville, Rouen, septembre 1951
Photographie : Henri Salessse



Tours, HLM boulevard Tonnelé, 30 mars 1956
Photographie : Pierre Mourier

■ « D'abord présentée par les historiens de l'architecture comme la cristallisation d'un rêve urbain nostalgique, Le Havre apparaît aujourd'hui comme l'une des villes les plus modernes reconstruites en Europe après la Deuxième Guerre mondiale. [...]

Les membres de l'atelier Perret, qui jouent un rôle éminent dans les revues professionnelles de l'époque (*L'Architecture d'aujourd'hui*, *Technique et Architecture*, *Urbanisme*), connaissent la Charte d'Athènes et les autres écrits de Le Corbusier, mais aussi les multiples expériences qui ont renouvelé, à l'échelle internationale, les conceptions de l'habitat. L'atelier Perret est probablement l'une des équipes françaises les plus compétentes pour aborder la reconstruction d'une ville aussi détruite que Le Havre. Unis par une formation commune et par des principes théoriques partagés, les architectes du groupe Perret vont s'employer à rebâtir la cité portuaire selon la vision généreuse de leur maître, cherchant à intégrer, de l'appartement à l'îlot, de l'îlot à la ville toute entière, les valeurs d'usage et les valeurs culturelles de la modernité. [...]

La décision de Raoul Dautry de confier la reconstruction du Havre à un groupe d'architectes unis par des principes théoriques cohérents a autorisé ce groupe, constitué en atelier opérationnel, à expérimenter à une échelle sans précédent. Le centre du Havre a été pensé comme un tout. La maîtrise complète du sol, la conception des logements, la production du bâti à travers des méthodes inédites de préfabrication ont contribué à faire de cette reconstruction un véritable laboratoire urbain. Peu de villes reconstruites après la Deuxième Guerre mondiale cumulent autant d'innovations urbanistiques et techniques, tout en offrant une telle qualité architecturale. Le Havre témoigne des aspirations sociales et culturelles d'une société industrialisée au début de la période de prospérité économique des Trente Glorieuses. Les appréciations sur cette œuvre collective ont radicalement

changé. Le patrimoine résidentiel produit au lendemain de la guerre apparaît aujourd'hui d'une incroyable qualité, non seulement pour les valeurs d'usage offertes par les logements, mais aussi pour les valeurs urbaines que procurent les immeubles et les équipements dans leurs rapports à l'espace public et au territoire. Le tissu havrais exprime une modernité fonctionnelle fondée sur le remembrement, la copropriété et l'ensoleillement. Mais amarrée à un modèle d'urbanité classique, la ville contemporaine discipline les "tours" et les "barres" pour les intégrer dans des îlots ouverts, qui se différencient de tous côtés. La ville fabrique sa complexité dans le canevas objectif qu'elle offre aux pratiques quotidiennes. » Joseph Abram, « Habiter Le Havre. L'atelier Perret et les nouvelles valeurs d'usage du logement », in Xavier Guillot, dir., *Habiter la modernité*, actes du colloque « Vivre au 3^e millénaire dans un immeuble emblématique de la modernité », Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2006.

Les premiers plans de modernisation et d'équipement après la Seconde Guerre mondiale en France (1946-1958)

« POSITIONS RELATIVES AU PREMIER PLAN DE MODERNISATION ET D'ÉQUIPEMENT ET AUX MOYENS D'EN ASSURER L'EXÉCUTION (extraits)

Objet et dispositif du Plan

Le Plan de modernisation et d'équipement 1947-1950, soumis à l'examen du Conseil, a essentiellement pour objet :

- d'assurer un relèvement rapide du niveau de vie de la population, et notamment de son alimentation ;
- de moderniser et d'équiper les activités de base (houillères, électricité, sidérurgie, ciment, machinisme agricole et transports) ;
- de moderniser l'agriculture ;
- d'affecter à la reconstruction le maximum de moyens, en tenant compte des besoins des activités de base et en modernisant l'industrie des matériaux de construction et celle du bâtiment et des travaux publics ;
- de moderniser et de développer les industries d'exportation pour assurer en 1950 l'équilibre de la balance des comptes.

La base de départ sera ainsi créée pour entreprendre, dans une seconde étape, la transformation des conditions de vie et notamment du logement.

I^{er} Plan ou Plan Monnet 1947-1953

Le 1^{er} Plan de modernisation et d'équipement est resté dans la mémoire collective comme celui qui, au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale, a exprimé en chiffres et traduit en actions concrètes le dilemme (Modernisation ou Décadence).

Ses objectifs sont de répondre à une situation de retard économique et de pénurie : faire redémarrer l'outil de production et satisfaire des besoins essentiels de la population, "élever le niveau de vie et améliorer les conditions de l'habitat et de la vie collective". "Le Plan s'étend à la reconstitution des outillages et des équipements publics et privés endommagés ou détruits du fait des événements de guerre".

Il est centré, de façon très sélective, sur six secteurs de base : charbon, électricité, ciment, machinisme agricole, transport et acier. Par le nombre restreint d'objectifs retenus et l'unanimité autour d'eux, le 1^{er} Plan est bien exécuté.

Le Plan insuffle un nouvel état d'esprit parmi les chefs d'entreprises, sans porter atteinte à l'initiative privée. La place de l'État dans le système productif, renforcée par les nationalisations de l'après-guerre et le contrôle des prix, favorise une bonne maîtrise des évolutions économiques.

Le Plan Marshall contribue à la réalisation du Plan Monnet, en assurant le financement d'une grande partie des investissements des secteurs de base.

La durée initiale est prolongée jusqu'en 1952, pour harmoniser les deux calendriers.

II^e Plan 1954-1957

Le 2^e Plan coïncide avec les dernières années de la IV^e République. Il comporte toujours des objectifs quantitatifs en matière de production, le nombre de secteurs pris en compte étant plus élevé. Mais la planification s'étend aux domaines des investissements publics, notamment des équipements scolaires et hospitaliers. L'établissement de programmes pluriannuels a été engagé, non pas à la demande des ministres compétents, mais à l'initiative du directeur du Budget, soumis à une accumulation de demandes de crédits et soucieux de définir des priorités.

À partir du 2^e Plan, la planification remplace les secteurs de base par des actions destinées à assurer une plus grande efficacité des ressources matérielles et humaines – recherche et développement, organisation des marchés agricoles, reconversion des entreprises et réadaptation professionnelle de la main-d'œuvre, productivité.

Approuvé par une loi avec deux ans de retard, le 2^e Plan sera assez bien suivi malgré les graves difficultés financières du pays engendrées par la guerre d'Algérie. Son exécution s'achève avec un déficit extérieur grandissant qui, en janvier 1958, contraint le gouvernement français à envoyer une nouvelle fois Jean Monnet à Washington pour obtenir une aide d'urgence de 600 millions de dollars. »

En ligne sur <http://www.vie-publique.fr/documents-vp/plans1-2.pdf>.

Territoires et paysages urbains

De la fonction de relevés d'architecture à la destinée patrimoniale, les images conservées dans le fonds photographique du MRU témoignent, nous l'avons vu, de la transformation des villes en France au tournant des années 1950-1960. Elles conduisent ici à revenir sur quelques projets et pratiques photographiques qui permettent d'explorer plus particulièrement la question de la représentation des espaces urbains et de leurs mutations, du paysage au territoire.

■ « Traversé, parcouru, perçu, entrevu mais cependant jamais réellement vu, cet espace apparemment morne et monotone des albums du MRU, fait d'une permanente discontinuité, constitue en lui-même une sorte de non-lieu. Équivalent de la carte – espace abstrait qui, "à partir d'éléments d'origine disparate" présente "un état du savoir géographique" plus qu'elle ne raconte les lieux et les territoires –, ces photographies interrogent, surprennent et le cas échéant choquent, non par la beauté ou la laideur supposée de ce qu'elles désignent, mais parce qu'elles révèlent la genèse d'un paysage fondamentalement nouveau et cependant extraordinairement banal. Utilisées au degré zéro de la représentation, ces photographies rendent compte aujourd'hui avec une réelle efficacité d'une rupture épistémologique dans le processus de formation des villes. Plus encore, dans un contexte dominé par une large extension du domaine patrimonial, elles cassent la continuité de l'histoire urbaine en ne répondant plus à un modèle connu et reconnu de tous. [...]

À l'encontre autant de l'histoire que de la photographie, dont "la vocation traditionnelle était de nous rendre la mémoire de notre passé", alors que les voies de communication et les réseaux électroniques finissent de mailler un système urbain généralisé, ces images marquent la coupure qui nous sépare désormais du paysage romantique en nous le montrant "dans son altérité radicale". Le caractère documentaire exacerbé de ces photographies en font des images véritablement "laïques", et s'oppose à la photographie du XIX^e siècle, qui symbolise la rencontre en un même temps et un même lieu (Paris) d'une manière de voir nouvelle avec un projet de cité moderne "entièrement vouée au culte de l'axe, en tant que principe ordonnateur de l'urbanisme". Mais en faisant éclater les perspectives, en dissolvant les limites de la ville dans l'urbain – cet espace a-sémantique entièrement voué à l'échange –, ces trente années de macro-urbanisme ont dessiné le fond de carte du pays tel que nous le pratiquons désormais. Aussi, alors que les rencontres fortuites se font désormais au détour d'une bretelle d'autoroute, entre un TGV et une centrale nucléaire – produits *made in France* s'il en est – ces photographies signalent un moment historique particulier où "le système construit cesse d'être pour l'individu un référent global [alors] que se produit le passage du lieu à l'espace." Situées à l'exact point de disparition



Tours, place de la Résistance, vue prise de la rue du Maréchal-Foch, avril 1954. Photographie : Pierre Mourier

de l'espace perspectif "qui a été celui de l'ascension triomphale de nos cultures modernes", elles indiquent peut-être moins le saccage des centres anciens que "le début d'un urbanisme sans monument." »

Dominique Gauthey, « Les archives de la reconstruction », *Études photographiques*, n° 3, novembre 1997, en ligne sur <http://etudesphotographiques.revues.org/index97.html>.

Approches de la notion de paysage

■ « Un paysage est :

1) la configuration physique générale d'une région géographique,

ou

2) l'aspect qu'on en découvre d'un point donné,

ou

3) l'œuvre d'art représentant un tel aspect.

La notion esthétique de paysage couvre ses trois sens, mais le dernier est le plus fréquent. »

Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses universitaires de France, 1990, p. 1116.

■ « Le paysage est traditionnellement un art de la description ou de la contemplation ; il peut apporter également des informations précises sur la société et les modes de vie. S'il était, au moment de l'invention de la photographie, un genre pictural bien établi, il ne faut pas oublier que la peinture n'est elle-même qu'un domaine particulier à l'intérieur du champ, plus vaste, des arts de la représentation à deux dimensions [...]. La photographie ou plutôt les photographes héritèrent donc d'une culture riche et multiple. »

Jean-François Chevrier, « La photographie dans la culture du paysage », in *Paysages, photographies. La Mission photographique de la DATAR. Travaux en cours*, 1984-1985, Paris, Hazan, 1985.



Tours, terrasses nord, 30 mars 1956. Photographie : Pierre Mourier

■ « Il semble que l'imagerie de l'urbain soit un lieu, au sens du topos rhétorique, particulièrement favorable au traitement pictural du document. Le lieu évoque aussi bien sûr un découpage de la continuité spatiale. Toute image photographique prise sur le vif procède par cadrage à une sélection dans l'environnement visuel actuel. Elle produit un lieu visuel extrait d'une actualité géographique. »

Jean-François Chevrier, « Note sur le lieu urbain », in *Des territoires*, Paris, L'Arachnéen, 2011, p. 127.

■ « Pour faire un paysage, nous devons reculer à une certaine distance – assez loin pour nous détacher de la présence immédiate d'autres personnes (figures), mais pas au point de perdre la capacité de les voir comme des agents dans un espace social. Ou, plus précisément, c'est exactement là où nous commençons à ne plus voir les figures comme des agents que le paysage se cristallise en tant que genre. Dans la pratique, nous devons calculer certaines quantités et certaines distances pour être en position d'établir une image de ce type, surtout en photographie, avec son optique sphérique et ses longueurs focales précises. »

Jeff Wall, « Sur la fabrication des paysages » (1996), in *Essais et Entretiens, 1884-2001*, Paris, éditions de l'École nationale supérieure des beaux-arts, 2001, p. 266-271.

■ « Je suis d'accord avec Simon Shama lorsqu'il affirme que : "Le paysage est une construction de la mémoire, c'est une œuvre de l'esprit constituée tout autant de strates mémorielles que de couches géologiques." [Simon Schama, *Le Paysage et la Mémoire*, Paris, Éditions du Seuil, 1999.] Dans *Wisdom Sits in Places*, Keith H. Basso a écrit que la connaissance de soi ne peut se constituer sans lieux-mondes. "La connaissance des

lieux est intimement liée à la connaissance de soi, dans la mesure où elle nous permet de comprendre quelle est notre position dans le grand ordre des choses, y compris dans la communauté dont nous faisons partie, et qu'elle nous donne un sens inébranlable de ce que nous sommes en tant que personne." [Keith H. Basso, *Wisdom Sits in Places: Landscape and Language Among the Western Apache*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1996, p. 34.] J'affirme donc que le paysage procure une identité implicite : chaque fois que je voyage dans le monde, je vois que mon identité est classée comme sud-africaine – les gardes-frontière, les autorités douanières et les gens que je rencontre quand je suis à l'étranger apposent l'Afrique du Sud à mon identité.

Toutes ces questions expliquent partiellement le pourquoi de mon projet consacré au paysage : me réapproprier le pays. Et depuis 1994 je suis libre, du moins en théorie, de me déplacer comme je l'entends à l'intérieur des frontières de la république.

Dans ce projet, je fais attention d'employer le mot "paysage" dans son sens et dans sa signification modernes. Je souligne que mon analyse du paysage repose notamment sur mon expérience personnelle, sur le mythe et sur la mémoire. Inutile d'ajouter qu'elle n'est pas indifférente à l'idéologie, à l'endoctrinement, aux projections et aux préjugés.

J'examine l'interface entre les mondes interne et externe – l'intérieur / l'extérieur – là où l'environnement subjectif / objectif imprègne / définit l'expérience d'exister en un lieu et un temps déterminés. Mon approche du paysage tient compte de la déconstruction du mot-valise "paysage" en anglais, que je décompose en ses deux constituants : "land" [atterrir] et "scape" [regarder] pour éclairer et décoder la manière dont nous regardons un paysage, une opération qui repose sur notre vécu, nos connaissances et, parfois, sur des récits. »

Santu Mofokeng, « Le paysage de Santu », in *Chasseur d'ombres : Santu Mofokeng, trente ans d'essais photographiques*, Munich, Prestel / Paris, éditions du Jeu de Paume, 2011, p. 190-191.

Perspectives contemporaines, projets et expositions

■ « Pour prendre possession des territoires, l'homme dessine des cartes, des plans, privilégiant une vision aérienne qui lui permet de dominer les éléments. Mais pour comprendre le territoire, l'appréhender dans toute sa complexité, il lui faut l'arpenter et le regarder à hauteur d'homme. Quand à la fin du XX^e siècle le paysage français se transforme radicalement sous le coup des changements économiques et politiques, les autorités publiques missionnent ces artistes de l'espace que sont les photographes pour tenter de redéfinir ces territoires postindustriels. Devant l'impact de la globalisation, le développement de l'urbanisation et les ruines de la désindustrialisation, les photographes sont mis au défi de proposer de nouvelles représentations du paysage.



Tours, rue nouvelle, 30 mars 1956. Photographie : Pierre Mourier

Le premier projet de ce type est lancé en 1984 par la DATAR qui crée la "Mission photographique de la DATAR". Quelques années plus tard, au début des années 1990, un autre projet poursuit un objectif similaire, l'Observatoire photographique du paysage. Dans l'intention comme dans la forme, ces projets présentent beaucoup de points communs. Tous deux, en particulier, sont créés à l'initiative d'organes ministériels chargés de l'aménagement du territoire et désireux de rendre visible son évolution à travers la recherche de nouveaux points de vue.

[...] Entre pédagogie de la commande publique et sensibilisation aux paysages contemporains, la Mission photographique de la DATAR et l'Observatoire photographique du paysage se présentent comme des projets d'aménagement du territoire originaux. Du fait de leur dessein culturel, qui prend le pas sur l'orientation administrative des projets, les images réalisées sortent du cadre de la documentation scientifique ou technique pour s'affirmer en tant qu'œuvre sur la scène de la photographie contemporaine. Ces deux projets participent ainsi à l'émergence d'une nouvelle esthétique du paysage. »

Raphaële Bertho, « Du territoire au paysage, la Mission photographique de la DATAR et l'Observatoire photographique du paysage », en ligne sur www.observatoirephotographique.fr/wp-content/uploads/2010/05.

■ « Dans tous les cas, la question est de savoir si la photogénie urbaine peut participer – et à quel titre – à la fabrication d'une ville tout simplement habitable », Jean-François Chevrier, « Note sur le lieu urbain », in *Des territoires*, op. cit., p. 147.

■ « Né en Allemagne, à Fürth, en 1968, Jürgen Nefzger s'installe en 1996 à Paris. Il a fait ses études à Arles,

à l'École nationale de la photographie. Son travail artistique s'est orienté tout de suite vers une démarche documentaire par rapport au paysage rural et au paysage urbain.

À peine arrivé à Paris, il décide de découvrir la ville à travers l'œuvre d'Eugène Atget. Les images publiées dans les livres le guident vers ses premières prises de vue. Il respecte exactement le cadrage et la composition adoptés par Atget aux mêmes endroits. Peu après, il vient au musée Carnavalet montrer aux conservateurs une vingtaine de couples d'images, où déjà se révèle sa préoccupation d'enregistrer la marque du passage du temps sur les espaces habités par les hommes.

Les milliers de tirages d'Atget conservés au musée Carnavalet, le musée de l'histoire de Paris, deviennent alors pour lui une nouvelle source d'images. Au cours des heures qu'il passe à les observer, Jürgen Nefzger se trace de nouveaux itinéraires. Puis il part dans la ville avec sa chambre photographique 4 x 5 inches. Le résultat est fascinant. Parmi les nombreux "suiveurs" d'Atget, le jeune artiste allemand est l'un des plus intéressants. Le dialogue formel et esthétique qu'il noue avec l'œuvre d'un des grands maîtres de la photographie moderne est riche et en même temps subtil. Si la confrontation des images est remarquable, la succession des visions est ce qui met véritablement en scène la respiration de la ville. Depuis les coins de rues qui n'ont pas changé, à part graffitis et pavés, jusqu'aux immeubles de briques ou de béton construits à l'emplacement de vieilles maisons, tout un répertoire de situations se décline, que ce soit la dégradation, la restauration, l'agrandissement, le rehaussement, l'amputation, ou la disparition. »
Françoise Reynaud, à propos de la série *Le Paris d'Atget* (1997-1999) de Jürgen Nefzger, en ligne sur www.juergen nefzger.com/textes/page_textefreynaud.htm.

■ « L'œuvre de nombreux photographes, comme Berenice Abbott, Walker Evans, Douglas Huebler, Edward Ruscha, Dan Graham, Ansel Adams, Holger Trülzsch, Minor White..., a croisé celle d'Eugène Atget depuis sa "découverte" par Man Ray et les surréalistes au milieu des années 1920, et sa diffusion par Berenice Abbott. La mise en place de projets autour des séries et des albums d'Eugène Atget ne peut ignorer l'œuvre de quelques-uns de ces photographes qui, comme Brassai, Robert Doisneau, Willy Ronis, André Kertész ou Henri Cartier-Bresson, ont travaillé sur la ville et sur Paris. Parmi de nombreux autres comme Lynne Cohen, Jean-Claude Mouton, Nicolas Moulin, Jean de Calan ou Maxence Rifflet, on peut retenir les séries de Jürgen Nefzger, *Le Paris d'Atget* réalisée en collaboration avec le musée Carnavalet (1997-1999), de Tadashi Ono, *Street 1* (1996-1999) et *Street 2* (2002-2005), de Christopher Rauschenberg.

La tension entre la tradition et la modernité qui caractérise les séries d'Eugène Atget invite aussi à le mettre en rapport avec ses prédécesseurs et ses contemporains en montrant plus les différences, les originalités que les filiations et les continuations supposées. Quelques détours peuvent conduire à explorer sur Paris et quelques villes françaises les œuvres des photographes de la Mission héliographique

de 1851 (Édouard Baldus, Henri Le Secq, Hippolyte Bayard, Gustave Le Gray et Mestral), mais aussi celles de Charles Nègre, de Charles Marville.

Enfin, on pourra comparer les points de vue d'Atget à ceux des daguerréotypistes et de tous les photographes du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle qui recherche des vues des toits, des perspectives amples ou profondes (Jean-Baptiste Louis Gros, Friedrich von Martens), qui exaltent l'architecture industrielle (Louis-Émile Durandelle) ou photographient la foule et les badauds (Pierre et Jules Seeberger, Maurice Bucquet). La plupart de ces œuvres sont accessibles dans les Archives photographiques de la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine ou dans le catalogue des collections numérisées du Patrimoine numérique. »
En ligne sur <http://classes.bnf.fr/atget/pistes/07.htm>.

■ « L'Observatoire Photographique Populaire du Paysage (OPPP) est un projet collectif initié par l'artiste Alain Bublex et coordonné par le CCC – Centre de création contemporaine de Tours.

En 2000, Alain Bublex travaillait avec habitants, historiens, chercheurs et lycéens de la Ville de Tours pour le "projet en chantier – RN 10 de Tours (France)", produit par l'Agence d'Artistes du CCC. Dix ans après, alors que le paysage urbain est sur le point de se modifier considérablement, Alain Bublex donne un second rendez-vous aux Tourangeaux. Si le lancement de ce projet collectif s'inscrit dans l'actualité de la rétrospective photographique d'Alain Bublex au CCC ("15 ans de peinture", 13/03/10-06/06/10), il ne comporte pas de date de fin. Il pourra ainsi être l'objet de manifestations, encore inconnues, dans le futur. L'Observatoire Photographique Populaire du Paysage (OPPP) s'inspire de l'Observatoire Photographique du Paysage créé par le ministère de l'Environnement. Celui-ci initie depuis 1991, au sein de différents territoires, des séries de prises de vue sous forme de séquences temporelles. Ces séquences photographiques sont constituées par des photographies de portions de paysages re-photographiées régulièrement dans le temps, selon des intervalles variant de quelques secondes à plusieurs décennies. Le principe de ces séries est basé sur la fixité du cadrage de la prise de vue.

Photographes, amateurs, enfants ou adultes, sont invités à participer au développement de l'OPPP de Tours en photographiant ce qui a changé depuis 10 ans dans la ville ou ce qui va changer dans les années à venir, avec une consigne précise : chaque prise de vue doit pouvoir être reprise selon un cadrage identique.

Le site Internet de l'OPPP permet de contribuer en toute souplesse à ce projet. En effet, il offre une consultation exhaustive des photographies réalisées et rassemble tous les outils permettant à chacun de proposer ses propres prises ou re-prises de vue.

L'ensemble des photographies et re-photographies organisées en "séquences paysage" révèle progressivement les modifications subtiles ou brutales du paysage urbain. L'observateur-photographe devient acteur, vigie attentive de l'espace public dont il fait également partie en choisissant de poser un point de vue qui traversera le temps. »

En ligne sur www.observatoirephotographique.fr/observatoire/presentation/.

■ « Cette série a été réalisée entre 2002 et 2008 dans diverses villes de Chine. Depuis 1949, l'État est propriétaire de toutes les terres du pays, ce qui lui permet de construire – et aussi de démolir – sur d'immenses étendues sans être tenu de négocier avec des propriétaires. Avant que ne commence un nouveau chantier apparaissent subitement de vastes terrains vagues. Là où, peu de temps avant, se dressaient des hutongs, ces petites ruelles typiques de la Chine traditionnelle, on ne voit plus que débris et gravats. Parfois, des villages entiers sont rasés pour être réimplantés ailleurs, souvent sans véritable indemnisation des habitants. Du jour au lendemain, des siècles d'histoire et de patrimoine culturel sont ainsi détruits pour ouvrir la voie au "progrès". Ces paysages sont effectivement "provisoires" : ils marquent la fin de l'ancien temps et annoncent l'avènement des temps nouveaux. »
« *Provisional Landscapes* [Paysages provisoires] (2002-2008) », in *Ai Weiwei. Entrelacs* (cat. d'exposition), Göttingen, Steidl / Paris, éditions du Jeu de Paume, à paraître en février 2012.

■ « Depuis quelques années, Bertrand Lamarche façonne la forme d'une ville, une maquette envahissante, un "modèle". [...] Le regard plonge sur un vaste territoire, Nancy vue du Viaduc John-Kennedy, un "paysage inachevé, un territoire de passage" comme tient à la définir Lamarche. [...] Cette "féerie dialectique", cette fantasmagorie d'un territoire auquel Lamarche nous convie comme spectateur est bien, dans sa conception subjective, celle du *retour du flâneur* de Walter Benjamin : "Parvenir, en tant qu'autochtone, à dresser le portrait d'une ville exige d'autres motivations, plus profondes : les motivations de celui qui, au lieu de voyager dans le lointain, voyage dans le passé. Le livre de la ville rédigé par l'autochtone sera toujours apparenté aux Mémoires ; ce n'est pas rien que l'auteur ait passé son enfance sur les lieux. [...] [Il] ne décrit pas, il raconte ; ou plutôt il re-conte ce qu'il a entendu [...] La ville s'offre à lui en l'écartelant entre ses pôles dialectiques : elle s'ouvre à lui comme paysage, elle l'enferme comme chambre."
"Concédez à la ville un peu de votre amour du paysage." C'est bien d'amour du paysage dont il est question ici. Tout concourt à ce que "ce que nous voyons devienne une projection, telle une projection cinématographique qui se déroulerait de manière subjective" : *l'autre ville*. »
Philippe Duboy, « La forme d'une ville », in *Bertrand Lamarche, the funnel*, Orléans, Éditions HYX, 2000, p. 50-52.

orientations bibliographiques et ressources en ligne

La reconstruction : images et archives

■ Dominique GAUTHEY, « Les archives de la reconstruction », *Études photographiques*, n° 3, novembre 1997, en ligne sur <http://etudesphotographiques.revues.org/index97.html>.

■ Didier MOUCHEL, *Henri Salesses. Enquêtes photographiques, Rouen, 1951 et Petit-Quevilly, 1952*, Plouha, GwinZegal, 2008.

■ *Photographies à l'œuvre. Enquêtes et Chantiers de la reconstruction, 1945-1958*, Cherbourg-Octeville, Le Point du Jour / Paris, éditions du Jeu de Paume 2011.

—

■ Certains films projetés dans le parcours de l'exposition peuvent être visionnés sur www.dailymotion.com/group/photographiesaloeuvre.

Les villes : construction, habitat et urbanisme

■ Joseph ABRAM, *Auguste Perret*, Gollion, Infolio éditions / Paris, Éditions du Patrimoine, 2010.

■ Jean-Christophe BAILLY, *La Ville à l'œuvre*, Paris, Les Éditions de l'Imprimeur, 2001.

■ Françoise CHOAY et al., *Le Sens de la ville*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

■ Viviane CLAUDE, *Faire la ville : les métiers de l'urbanisme au XX^e siècle*, Marseille, Éditions Parenthèses, 2006.

■ Sabine EFFOSSE, *L'Invention du logement aidé en France : l'immobilier au temps des Trente Glorieuses*, Paris, Comité pour l'histoire économique et financière de la France, 2003.

■ Xavier GUILLOT (dir.), *Habiter la modernité*, actes du colloque « Vivre au 3^e millénaire dans un immeuble emblématique de la modernité », Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2006.

■ Rem KOOLHAAS, *Junkspace : repenser radicalement l'espace urbain*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2011.

■ Anatole KOPP, Frédérique BOUCHER, Danièle PAULY, *L'Architecture de la Reconstruction en France, 1945-1953*, Paris, Éditions du Moniteur, 1982.

■ Henri LABORIT, *L'Homme et la Ville*, Paris, Flammarion, 1999.

■ LE CORBUSIER, *La Charte d'Athènes*, Paris, Éditions du Seuil, 1971.

■ Gwenaëlle LE GOULLON, *Les Grands Ensembles en France : genèse d'une politique publique (1945-1962)*, thèse de doctorat d'histoire contemporaine, université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne, 2010.

■ Gérard MONNIER, *Le Corbusier : les unités d'habitation en France*, Paris, Belin-Herscher, 2002.

■ Jean-Luc NANCY, *La Ville au loin*, Strasbourg, Éditions de la Phocide, 2010.

■ Martine SEGALLEN, « Enquêtes sociologiques et ethnologiques des années 1960 », in Jacques Julliard, Michel Winock (dir.), *Dictionnaire des intellectuels français : les personnes, les lieux, les moments*, Paris, Éditions du Seuil, 1996.

■ Bruno VAYSSIÈRE, *Reconstruction, déconstruction : le hard french ou l'architecture française des Trente Glorieuses*, Paris, Picard, 1988.

■ Danièle VOLDMAN, *La Reconstruction des villes françaises de 1940 à 1954 : histoire d'une politique*, Paris, L'Harmattan, 1997.

■ *Journal du CRCO* (Centre régional de la photographie de Cherbourg-Octeville), n° 5, « Scènes de la rue », 2005.

—

■ « Le Havre – avant / après », photographies en ligne sur www.pss-archi.eu/forum/viewtopic.php?pid=222253.

■ Site de la Fondation Le Corbusier : www.fondationlecorbusier.fr.

■ Site des archives de l'INA, notamment :
– www.ina.fr/fresques/jalons/fiche-media/InaEduo1013/jean-monnet-annonce-les-objectifs-du-premier-plan.html ;
– www.ina.fr/fresques/jalons/fiche-media/InaEduo1000/les-consequences-materielles-de-la-guerre.html ;
– www.ina.fr/fresques/jalons/liste/recherche/themes/ll/5%20-%20La%20Reconstruction#1-9-date-desc.

■ « Un siècle et plus d'aménagement : 1894-2011 », site du ministère de l'Écologie, du Développement durable, des Transports et du Logement : www.cdu.urbanisme.equipement.gouv.fr/un-siecle-et-plus-d-amenagement-r43.html.

La photographie : histoires et pratiques

■ Quentin BAIAC, *L'Image révélée : l'invention de la photographie*, Paris, Gallimard, 2001.

■ Quentin BAIAC, *La Photographie. L'Époque moderne : 1880-1960*, Paris, Gallimard, 2005.

■ Laure BEAUMONT-MAILLET, Françoise DENOYELLE (dir.), *La Photographie humaniste, 1945-1968. Autour d'Izis, Boubat, Brassai, Doisneau, Ronis...*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2006.

■ Beverley W. BRANNAN, Gilles MORA, *Les Photographes de la FSA, Farm Security Administration : archives d'une Amérique en crise, 1935-1943*, Paris, Éditions du Seuil, 2006.

■ Jean-François CHEVRIER, *Walker Evans dans le temps et dans l'histoire*, Paris, L'Arachnéen, 2010.

■ Jean-François CHEVRIER, *Des territoires*, Paris, L'Arachnéen, 2011.

■ Jean-François CHEVRIER, « La photographie dans la culture du paysage », in *Paysages, photographies. La Mission photographique de la DATAR. Travaux en cours, 1984-1985*, Paris, Hazan, 1985.

■ Thierry GERVAIS, Gaëlle MOREL, *La Photographie : histoire, techniques, art, presse*, Paris, Larousse, 2008.

■ Kristen GRESH, « Regard sur la France », *Études photographiques*, n° 21, décembre 2007.

■ André GUNTHERT, Michel POIVERT (dir.), *L'Art de la photographie*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007.

■ Olivier LUGON, « L'esthétique du document, 1890-2000 : le réel sous tous ses formes », in André Gunthert, Michel Poivert (dir.), *L'Art de la photographie*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007.

■ Olivier LUGON, « La photographie mise en espace. Les expositions didactiques en Allemagne (1920-1930) », *Études photographiques*, n° 5, novembre 1998, en ligne sur <http://etudesphotographiques.revues.org/index168.html>.

■ Olivier LUGON, *Le Style documentaire, d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2001.

■ Alain P. MICHEL, « L'archive photographique, un document intégral », *Études photographiques*, n° 16, mai 2005, en ligne sur <http://etudesphotographiques.revues.org/index722.html>.

- Michel POIVERT, « La condition moderne de la photographie au XX^e siècle », in *L'Ombre du temps*, Paris, éditions du Jeu de Paume, 2004.
- Marie DE THÉZY, *La Photographie humaniste, 1930-1960 : histoire d'un mouvement en France*, Paris, Contrejour, 1992.
- *Atget : une rétrospective*, Paris, Bibliothèque nationale de France / Hazan, 2007.
- *Lewis Hine* (cat. d'exposition, Fondation Henri Cartier-Bresson, Paris), Madrid, Fundación MAPFRE / Alcobendas, TF Editores, 2011.
- *Photographier après la guerre : France-Allemagne, 1945-1955*, Paris, éditions du Jeu de Paume, coll. « Résonances », n° 1, 2007.
- *Le Statut de l'auteur dans l'image documentaire : signature du neutre*, Paris, éditions du Jeu de Paume, coll. « Document », n° 3, 2006.

—
 ■ Site de l'exposition « La photographie humaniste, 1945-1968. Autour d'Izis, Boubat, Brassai, Doisneau, Ronis... », Bibliothèque nationale de France : <http://expositions.bnf.fr/humaniste/index.htm>.

■ *La Photographie humaniste, 1945-1968. Autour d'Izis, Boubat, Brassai, Doisneau, Ronis...*, fiche pédagogique de l'exposition, en ligne sur <http://classes.bnf.fr/classes/pages/pdf/humaniste.pdf>.

■ Site du CCC – Centre de création contemporaine de Tours : www.ccc-art.com/.

■ Site de l'Observatoire Photographique Populaire du Paysage (OPPP) : www.observatoirephotographique.fr.

■ Site du Jeu de Paume : www.jeudepaume.org.



Chantier îlot 7, Orléans, novembre 1949. Photographie : Henri Salesses

pistes de travail

Les pistes de travail et les activités proposées ci-dessous ont été conçues avec les professeurs-relais des académies de Paris et de Créteil au service éducatif du Jeu de Paume.

Axes de travail avec les scolaires et les publics jeunes

- Statuts et usages des images photographiques : document, chronique, enquête, illustration, information, inventaire, archive, exposition;
- Spécificités du médium photographique : images et enregistrement, point de vue, cadrage et composition;
- Formes et mutations de la ville moderne : architecture, urbanisme, habitat, cadre de vie;
- Espaces urbains : destructions, reconstructions, transformations;
- Utopie et planification;
- Espaces publics et patrimoine;
- Paysages et territoires.

Thématiques autour de l'exposition en histoire des arts

■ **Arts, espace, temps** : « L'œuvre d'art et l'évocation du temps et de l'espace : construction (vitesse, durée, répétition; perspectives, profondeur de champ; illusions d'optique); découpages (unités, mesures, âges de la vie, époques, âge d'or) [...] L'œuvre d'art et la place du corps et de l'homme dans le monde et la nature (petitesse / grandeur; harmonie / chaos; ordres / désordres); les déplacements dans le temps et l'espace (voyages, croisades, découvertes, expéditions, migrations) et leur imaginaire (rêves, fictions, utopies). »

■ **Arts, États et pouvoir** : « L'œuvre d'art et le pouvoir : représentation et mise en scène du pouvoir (propagande) ou œuvres conçues en opposition au pouvoir (œuvre engagée, contestatrice). L'œuvre d'art et la mémoire : mémoire de l'individu (autobiographies, témoignages), inscription dans l'histoire collective (témoignages, récits). »

■ **Arts, ruptures, continuités** : « L'œuvre d'art et la tradition : ruptures (avant-gardes), continuités (emprunts, échos, citations), renaissances (l'influence d'une époque, d'un mouvement d'une période à l'autre, historicisme). [...] L'œuvre d'art et le dialogue des arts : citations et références d'une œuvre à l'autre; échanges et comparaisons entre les arts (croisements). » (Extraits de « Organisation de l'enseignement de l'histoire des arts, école, collège, lycée », *Bulletin officiel*, ministère de l'Éducation nationale, n° 32, 28 août 2008.)

Point de vue, cadre et cadrage

Point de vue

Un point de vue se définit selon deux critères : la distance à laquelle on voit l'objet que l'on observe et l'angle sous lequel on l'observe. « Le point de vue choisi par le photographe fait ainsi surgir une certaine vision du monde : si les interprétations d'un tableau sont multiples et même parfois contradictoires, en revanche, la façon dont l'espace est reconstruit, le choix d'une certaine perspective plutôt qu'une autre, est une donnée tangible. L'image raconte ce choix – celui de montrer quelque chose comme ça et pas autrement, d'opter pour un certain modèle et pas un autre. S'il n'existe aucune solution (exacte) pour fixer l'espace sur un plan, c'est que toute image – même fondée géométriquement – transforme les choses; elle en privilégie certains aspects. Par ce choix, l'auteur de l'image nous révèle sa vision du monde, la façon dont il envisage de le faire voir, la place qu'il s'est lui-même attribuée par rapport à cet espace qu'il construit. [...] Si la perspective a partie liée avec la géométrie, elle s'en distingue sur ce point essentiel : elle nous introduit comme sujet qui regarde. Notre présence est requise dans cette construction de l'espace, nous y avons notre place. Nous devons tenir notre rôle de spectateur. » (Philippe Comar, *La Perspective en jeu : les dessous de l'image*, Paris, Gallimard, 1992.)

■ À partir du texte ci-dessous, expérimenter avec les élèves les effets que produisent certains points de vues : « À hauteur d'homme, l'axe du regard est le plus souvent horizontal : c'est l'angle (normal) de vision. Mais sa position et sa direction peuvent varier. La vue d'en haut, plongée, raccourcit les verticales, écrase la scène, diminue la taille des objets et des personnages. La vue d'en bas, contre-plongée, en allongeant les verticales, exalte la scène et grandit les personnages. Ces angles qui déforment la vision ordinaire sont d'autant plus expressifs qu'ils sont accentués et constituent des exceptions. Ils mettent le spectateur dans une situation de dépaysement et d'étrangeté qui provoque curiosité, malaise, trouble, angoisse... La plongée totale, à la verticale, vue aérienne ou d'un promontoire architectural, et la contre-plongée totale sont des cas limites : elles rompent spectaculairement avec la vision (normale). » (Jean-Claude Fozza, Anne-Marie Garat, Françoise Parfait, *La Petite Fabrique de l'image*, Paris, Magnard, 2003, p. 62-63.)

■ Regrouper les élèves en binôme afin que chacun photographie l'autre avec un point de vue différent. Cet exercice permettra de discuter de la relation entre vision photographique et perception visuelle. Confronter ensuite les différentes façons dont les élèves s'y sont pris, en recherchant les informations que nous donne l'image et celles qu'on a perdues. Demander aux élèves de refaire l'exercice à partir d'un objet de leur quotidien.

■ Expérimenter avec les élèves les effets de multiplications des images par la manipulation et la superposition de photographies numériques avec des logiciels de traitement d'images. Voir les séries intitulées *Melting Point* (2004-2008) du photographe Stéphane Couturier, qui superpose et compose plusieurs prises de vues, à des moments différents, d'un même endroit.

Cadre et cadrage

■ Le cadre, c'est la découpe, le bord matériel de l'image. Le cadrage, c'est la manière dont on va organiser le contenu même de l'image à l'intérieur du cadre. Le photographe travaille par soustraction, il découpe dans le continuum spatial et temporel, isole puis extrait une partie de la réalité visible. Métaphoriquement, il met un petit morceau de monde entre parenthèses :

« Quand un photographe prend une vue, vous ne voyez jamais qu'une partie découpée d'un tout. » (Eugène Delacroix, *Journal*, 1^{er} septembre 1859, cité in André Rouillé, *La Photographie en France*, Paris, Macula, 1989.)

■ « [L]e cadre est le résultat d'un processus avant d'être l'objet d'une délimitation. » (« Penser, cadrer – le projet du cadre », *Champs visuels, revue interdisciplinaire de recherches sur l'image*, n° 12-13, janvier 1999, p. 5.)

■ « Si j'utilise cette image comme avant-propos de ce que j'ai à dire sur les séries de Stieglitz intitulées *Équivalents*, c'est parce qu'il lui manque quelque chose d'assez intéressant, alors qu'il s'agit d'une œuvre si consciente, si réfléchie, se définissant elle-même en tant que photographique – à savoir issue d'un médium dépendant de la lumière et reproduisant mécaniquement le monde, et pouvant être elle-même reproduite. Un aspect en a été oublié, [...] c'est la reconnaissance de la découpe de la réalité, du fait que si la photographie reproduit bien le monde, elle ne le fait que par fragments. » (Rosalind Krauss, *Le Photographique : pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1990, p. 131.)

■ « Il est si anormal visuellement d'isoler radicalement une chose que, ce faisant, on la dénature tout autant qu'on en restitue une possible vérité. En utilisant de la manière la plus abrupte la fonction d'enregistrement de la réalité tangible du monde, propre à la photographie, on apporte au contraire la preuve que cette réalité n'existe pas en soi et que l'image produite par l'appareil n'est qu'une vision de plus, créée par le médium lui-même. » (Sylvie Aubenas, Dominique Versavel, conservateurs au département des estampes et de la photographie de la Bibliothèque nationale de France, <http://expositions.bnf.fr/objets/arret/o6.htm>.)

■ Voir aussi les activités de l'espace éducatif de l'exposition, p. 28-29.

Espaces urbains

Reconstruction et transformations

■ De la reconstruction (plan d'urbanisation de l'après-guerre) à la destruction des grands ensembles aujourd'hui



Henri Salessse, Opération Le Chaperon Vert, Arcueil-Gentilly, avril 1958



Mathieu Pernot, Mantes-la-Jolie, 1^{er} juillet 2001, série *Implosions*, 2001-2008. © Mathieu Pernot

Travailler sur la destruction physique et mémorielle :

- En quoi la première image est-elle signe de progrès ?
- En quoi la seconde est-elle signe de crise urbaine ?

■ « Les clefs de l'urbanisme sont dans les quatre fonctions : habiter, travailler, se récréer (dans les heures libres), circuler. » (Le Corbusier, *La Charte d'Athènes*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957, p. 99.)

À partir de cette citation de *La Charte d'Athènes* (voir aussi l'extrait p. 16) :

- repérer les différentes fonctions de l'urbanisme dans les photographies de la présente exposition ;
- d'après les photographies sélectionnées pour la question précédente, montrer si ces fonctions sont en interaction les unes avec les autres.

■ Construire une fiction à partir de photographies :

- sélectionner deux photographies de l'exposition : une d'avant la reconstruction, une d'après ;
- réaliser une fiction autour de ces deux photos en

choisissant un narrateur, par exemple un enfant qui raconte ses conditions de vie avant et après la reconstruction ;
 – introduire des conditions d'écriture : utilisation de différents temps (présent, passé, conditionnel), utilisation d'un vocabulaire spécifique à l'architecture, à l'émotion...

■ Travailler en groupe autour de photographies :
 – réunir les élèves par groupe de deux ou trois ;
 – mettre à la disposition de chaque groupe un choix de quelques photographies de l'exposition (maximum dix) reproduites en petit format ;
 – proposer à chacun d'entre eux de sélectionner trois images en les plaçant dans un ordre choisi ;
 – puis leur demander d'inventer une fiction autour de ces trois images en respectant l'ordre choisi et en introduisant des conditions d'écriture (avec l'utilisation de différents temps, de figures de style, etc.).
 Autre possibilité : réaliser la même activité mais avec les mêmes images pour chaque groupe.

Observation et représentations

■ Demander aux élèves d'observer leur ville, leur quartier, leur rue, leur logement, leur environnement quotidien, afin d'aborder les notions :
 – de lieu, d'espace (englobant et englobé), de volume, de surface ;
 – d'échelle, d'axe, de lumière, de matériau ;
 – de construction et d'aménagement ;
 – de circulation et de cheminement ;
 – d'organisation, de répartition, de distribution ;
 – de centre et de périphérie, d'intérieur et d'extérieur ;
 – de façade, de structure, d'ouverture ;
 – de collectif et de privé, etc.
 Travailler par croquis et/ou en photographie sur la vision de la ville.

■ Comparer des plans d'une même ville ou d'un même quartier à différentes époques, mais aussi différents plans de lieux, dont la réalité est vécue par les élèves (l'école, par exemple).

■ Afin de comprendre ce qu'est une représentation et de mettre en pratique les opérations, les notions, les techniques et le vocabulaire spécifique qui s'y rattachent :
 – demander aux élèves d'établir un relevé minutieux, « objectif », d'un bref parcours quotidien, par exemple au sein de l'école, du collège ou du lycée
 – discuter et commenter les éléments retenus, les omissions, ce qui caractérise l'objectivité et la subjectivité du compte rendu ;
 – reprendre le texte en supprimant ou en évitant tout ce qui peut paraître introduire un élément de subjectivité ;
 – commenter le résultat en comparant des textes décrivant le même parcours ;
 – faire réécrire le parcours sous forme narrative en y adaptant une contrainte subjective (parcours d'une fourmi ou d'un éléphant, humeur joyeuse ou triste, etc.) ;
 Un travail équivalent peut être mené sur l'image avec un appareil photo numérique, accompagné ou

non de textes. Là encore, la comparaison entre des photographies d'un même parcours par deux élèves différents révélera des écarts, des choix subjectifs et ce qui, dans l'image, les structure.

■ De la représentation photographique à la représentation cartographique :
 – utiliser la photographie d'Henri Salesse, « Passage à niveau de la gare, Petit-Quevilly, novembre 1952 » ;
 – identifiez, sur cette photographie, les différentes fonctions des unités urbaines : habiter, travailler, circuler, se recréer ;
 – retranscrire cette photographie sous la forme d'une représentation cartographique (un croquis avec sa légende), en faisant apparaître les différentes unités urbaines.



Passage à niveau de la gare, Petit-Quevilly, novembre 1952.
 Photographie : Henri Salesse

■ De la représentation cartographique à la représentation photographique :
 – identifiez sur une carte IGN (de Tours par exemple), les fonctions des unités urbaines (habiter, circuler, travailler, se recréer), les différentes formes d'habitats (collectif, individuel, barre...);
 – retrouvez ces unités urbaines et ces formes d'habitats dans les photographies de l'exposition.

Construction(s)

Construire à partir d'éléments préfabriqués industriellement (briques, parpaings, poutres métalliques, huisseries, etc.) est devenu courant dès le XIX^e siècle. La standardisation des éléments, des processus et des normes de fabrication s'impose au cours du XX^e siècle, surtout après la Seconde Guerre mondiale. L'architecte Le Corbusier fonde un standard idéal, le « Modulor », « mesure harmonique à l'échelle

humaine applicable universellement à l'architecture et à la mécanique » (Le Corbusier, *Le Modulor, essai sur une mesure harmonique à l'échelle humaine applicable universellement à l'Architecture et à la mécanique*, Paris, Éditions de l'Architecture d'aujourd'hui, 1949) pour la construction de grands ensembles (La Cité radieuse, Marseille, 1952).

De la même manière, une trame précise de 6,24 m sera choisie au Havre pour la reconstruction des rues, îlots et bâtiments :

« On opta pour une uniformisation dimensionnelle à partir d'un module de 6,24 m. "Le canevas général des voies, leur largeur, ainsi que la dimension des îlots, les longueurs et épaisseurs des bâtiments sont modulées et viennent s'inscrire sur un canevas général à mailles carrées dont l'élément a été fixé à 6,24 m. Cette trame invisible, qui laisse une liberté totale, mais permet les disciplines les plus rigoureuses, agit à la manière de la mesure et de la cadence en musique et assure l'unité et le rythme. Appliquée à la construction elle-même, elle est aussi génératrice d'économie puisqu'elle favorise la standardisation." [« La reconstruction du Havre », *Technique et Architecture*, année 1946, vol. VI, n° 7-8, p. 334.] La trame de 6,24 m sera effectivement appliquée au Havre. Elle se révélera d'une grande efficacité lors de la mise en place des processus de préfabrication ». (Joseph Abram, « Habiter Le Havre. L'atelier Perret et les nouvelles valeurs d'usage du logement », in *Habiter la modernité*, sous la dir. de Xavier Guillot, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2006.)

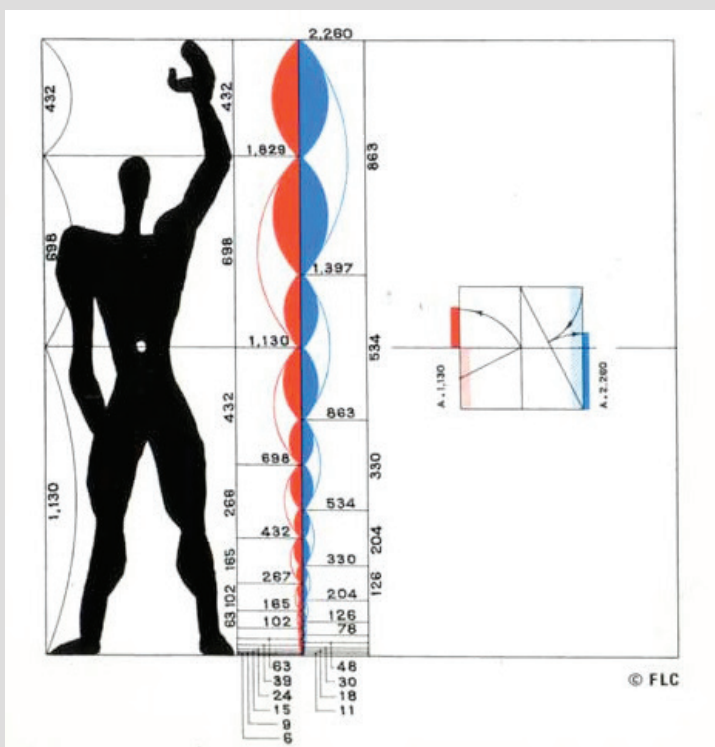
■ Module et trame

En français, en arts plastiques, en mathématiques, il est possible de travailler à partir d'un motif, d'un patron, de standards choisis, utilisés comme outils de construction du texte, de l'image, d'espaces géométriques, et d'en observer les conséquences formelles ou stylistiques, d'interroger la contrainte comme limitation à la créativité ou comme stimulant de l'imagination.

■ Préfabrication

Dans les différents courants artistiques du XX^e siècle, littéraires (Hugo Ball, Antonin Artaud, Oulipo), musicaux (Karlheinz Stockhausen, Jean Barraqué, Pierre Boulez, Luigi Nono, Anton Webern au milieu du XX^e siècle et plus récemment les disc jockeys en utilisant des *samples*, échantillon en anglais) ou plastiques (Piet Mondrian, Carl André, Claude Vierrat), se saisissent d'éléments, de motifs, pour les multiplier et les organiser de façon singulière.

■ Le préfabriqué permet de travailler en classe la répétition, l'ordonnement, la présentation visuelle et sonore, les allitérations et assonances, les rythmes et durées, les variations et variantes. La notion permet d'interroger les standards quotidiens, qu'ils soient des objets (formats des vêtements, des papiers, des images) ou des usages (portables, réseaux sociaux, modes).



Le Modulor de Le Corbusier

activités de l'espace éducatif

Les activités suivantes sont proposées au sein de l'espace éducatif de l'exposition au Château de Tours. Vous pouvez ainsi préparer votre visite en choisissant celles que vous effectuerez sur place avec vos classes ou vos groupes.

USAGES DE LA PHOTOGRAPHIE

- Comparez ces deux photographies. Quel est leur thème commun ?
- Relevez les caractéristiques de l'habitat dans la première photographie. En quoi l'habitat de la seconde photographie se distingue-t-il du premier ?
- Dans les années 1950, à quelles utilisations étaient destinées ces deux photographies ?
- En quoi ces deux photographies peuvent-elles être aujourd'hui des documents historiques ?



1



2

1. Taudis, Pantin, septembre 1953

Photographie : Paul Harlé

2. Living-room maison française Coignet, Noisy-le-Sec, septembre 1947. Photographie anonyme

L'ESPACE URBAIN

- Lisez le texte ci-dessous et répertoriez les caractéristiques de la ville décrite, en les regroupant selon les thèmes suivants :
 - architecture ;
 - environnement ;
 - conditions de vie.

« On arrive à Sarcelles par un pont, et tout à coup, un peu d'en haut, on voit tout. Oh là là ! Et je croyais que j'habitais dans des blocs ! Ça oui, c'était des blocs, ça c'était de la Cité, de la vraie Cité de l'avenir ! Sur des kilomètres et des kilomètres, des maisons, des maisons, des maisons. Pareilles, alignées, blanches. Encore des maisons... Et du ciel ; une immensité. Du soleil, du soleil plein les maisons, passant à travers, ressortant de l'autre côté. Des espaces verts énormes, propres, superbes, des tapis, avec sur chacun l'écriteau : « Respectez et faites respecter les pelouses et les arbres. » Les boutiques étaient toutes mises ensemble, au milieu de chaque rectangle de maisons, de façon que chaque bonne femme ait le même nombre de pas à faire pour aller prendre ses nouilles ; il y avait même de la justice. Un peu à l'écart étaient posés des beaux chalets entièrement vitrés, on voyait tout à l'intérieur en passant. [...] Ici, on ne pouvait pas faire le mal, un gosse qui aurait fait l'école buissonnière, on l'aurait repéré immédiatement, seul dehors de cet âge à la mauvaise heure... ça c'est de l'architecture. Et que c'était beau ! C'était beau. Vert, blanc. Ordonné. On sentait l'organisation. Ils avaient tout fait pour qu'on soit bien, ils s'étaient demandé : qu'est ce qu'il faut mettre pour qu'ils soient bien ? Et ils l'avaient mis. Ils avaient même mis de la diversité : quatre grandes tours, pour varier le paysage, ils avaient fait des petites collines, des accidents de terrain, pour que ce ne soit pas trop monotone ; il n'y avait pas deux chalets pareils ; ils avaient pensé à tout, pour ainsi dire on voyait leurs pensées, là, posées, avec la bonne volonté, le désir de bien faire, les efforts, le soin, l'application, l'intelligence jusque dans les plus petits détails. Ils devaient être rudement fiers ceux qui avaient fait ça. » Christiane Rochefort, *Les Petits Enfants du siècle*, in *Œuvre romanesque*, Paris, Éditions Grasset, 2004, p. 278.

- Recherchez et sélectionnez dans l'exposition des photographies traitant de ces thèmes et justifiez votre choix.

CADRES ET CADRAGES



3

- Quelle est la forme de l'image ?
Quelles formes voit-on dans l'image ?
Quelle forme est la plus présente dans l'image ? Pourquoi ?
- Peut-on deviner la longueur du bâtiment ? Pourquoi ?
Le photographe a-t-il fait exprès de ne pas montrer les limites du bâtiment ? Pourquoi ?
Qu'imagine-t-on au-delà de ses limites (bords haut, bas, gauche, droite) ?
Comment nomme-t-on cette zone située au-delà des bords de l'image ?
- Quelle est la profondeur du bâtiment ?
Quelles profondeurs voit-on ?
Quels éléments de l'image nous indiquent une profondeur ?



4

- Pourquoi la forme de cette image est-elle différente de celle de la première image ?
- Aviez-vous vu le personnage dans l'image entière ?
Que fait-il ? Comment s'appelle-t-il ?
- Le voit-on mieux dans l'image ronde ? Pourquoi ?
- Quelle impression cela donne-t-il de le voir au centre d'une image ronde ?
- Est-ce un portrait ? Pourquoi ?

3. Opération « 4000 logements en région parisienne », cité Berthelot, Nanterre, mai 1956. Photographie : Henri Salessse

4. Détail de l'image n° 3

POINTS DE VUE



5

- Observez et nommez le point de vue choisi par le photographe.
- Imaginez que vous pouvez vous déplacer dans cette photographie et, à l'aide d'une feuille et d'un crayon, dessinez ce que vous voyez :
 - depuis la fenêtre en haut à gauche de l'image ;
 - depuis le haut du poteau ;
 - adossé au poteau et en regardant vers les enfants.

5. Cité UNAN, Petit-Quevilly, novembre 1952
Photographie : Henri Salessse

Jeu de Paume – hors les murs

exposition

26 novembre 2011 – 20 mai 2012

■ Photographies à l'œuvre. La reconstruction des villes françaises (1945-1958)

Château de Tours

25, avenue André-Malraux, 37000 Tours
renseignements 02 47 70 88 46
mardi à vendredi 14 h-18 h
samedi et dimanche 14 h 15-18 h

entrée : plein tarif : 3 € ; tarif réduit : 1,50 €

autour de l'exposition

■ visites commentées destinées aux visiteurs individuels*

le samedi à 14 h 30 ; visites couplées avec l'exposition du CCC le premier samedi du mois à 16 h

CCC – Centre de création contemporaine de Tours

55, rue Marcel Tribut, 37000 Tours
renseignements 02 47 66 50 00 / www.ccc-art.com

■ visites commentées pour les groupes adultes, associations, scolaires et publics jeunes*

information et réservation 02 47 70 88 46 /
de@ville-tours.fr

■ projections

Certains films projetés dans le parcours de cette exposition peuvent être visionnés sur :
www.dailymotion.com/group/photographiesaloeuvre

■ publication

Photographies à l'œuvre. Enquêtes et chantiers de la reconstruction, 1945-1958, textes de Didier Mouchel et Danièle Voldman, coédition Le Point du Jour / éditions du Jeu de Paume, 144 pages, 110 ill., 17 x 23,5 cm, 30 €

prochaine exposition

16 juin – 4 novembre 2012

■ Images d'Algérie – Pierre Bourdieu

Château de Tours

* visites assurées par des étudiants en master d'histoire de l'art dans le cadre de la formation à la médiation organisée en partenariat entre l'université François-Rabelais, la Ville de Tours, le CCC – Centre de création contemporaine de Tours et le Jeu de Paume, en lien avec l'inspection académique d'Indre-et-Loire.

retrouvez toute l'actualité du Jeu de Paume sur

www.jeudepaume.org

et sur le magazine en ligne

<http://lemagazine.jeudepaume.org>

Le Jeu de Paume est subventionné par le **ministère de la Culture et de la Communication**.



Les Amis du Jeu de Paume contribuent à ses activités.

Les activités éducatives du Jeu de Paume bénéficient du soutien de **NEUFLIZE VIE**, mécène principal, et d'Olympus France.



parcours « Images et arts visuels » à Tours

Depuis septembre 2010, le CCC – Centre de création contemporaine de Tours, le Jeu de Paume, la Ville de Tours et l'université François-Rabelais s'associent pour mettre en place une équipe de conférenciers qualifiés autour des expositions du CCC et du Jeu de Paume au Château de Tours. Ce partenariat constitue une première dans la mise en place d'un parcours spécifique autour de la transmission des arts visuels à Tours. Des étudiants de master d'histoire de l'art de l'université François-Rabelais participent à cette formation professionnalisante, encadrée par le CCC et le Jeu de Paume. L'objectif principal est de transmettre aux étudiants les compétences en matière d'accompagnement et de sensibilisation de tous les publics. Pendant l'année universitaire, les étudiants constituent une équipe qui assure les visites commentées des expositions.

Dans le cadre de leurs missions de valorisation et de diffusion des pratiques de l'image, du patrimoine photographique à l'art contemporain, le service éducatif du Jeu de Paume, le service des Publics du CCC et l'Inspection académique d'Indre-et-Loire s'associent pour proposer plusieurs dispositifs de rencontre en direction des publics jeunes et des publics scolaires :

■ des **rencontres enseignants** sont organisées de manière commune au CCC, au Château de Tours et à l'Inspection académique pour présenter les expositions et les liens avec le programme d'histoire des arts pour chaque niveau scolaire, préparer la visite des différentes classes et échanger sur les projets en cours des enseignants. Ces visites spécifiquement réservées aux enseignants sont intégrées au plan départemental des animations pédagogiques, les enseignants peuvent ainsi les inscrire dans leur temps annuel de formation.

■ des **dossiers enseignants** sont réalisés pour chaque exposition du CCC et du Jeu de Paume. Ils sont remis aux enseignants au moment des visites préparées ou disponibles sur demande en amont de la visite des classes (ils peuvent également être téléchargés sur les sites des institutions). Ces dossiers rassemblent des documents et des ressources sur les images et les œuvres présentées ainsi que des pistes de réflexion croisées entre les expositions du Jeu de Paume au Château de Tours et les projets artistiques du CCC.

■ des **actions de sensibilisation aux images et aux arts visuels** sont proposées de manière complémentaire par le CCC et le Jeu de Paume dans le cadre des actions éducatives de la thématique annuelle de la Ville de Tours : « Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme ».

■ un **espace éducatif** a été conçu au Château de Tours afin de proposer des activités aux enseignants avec leurs classes autour de la visite des expositions.

■ des **parcours de rencontre avec l'art contemporain** sont développés par le CCC en partenariat avec des établissements scolaires de la maternelle au lycée. En 2011-2012, ils inviteront les publics jeunes à participer à deux projets d'artistes.