

# En marge...

Paysage et biodiversité  
des accotements des grandes infrastructures de transport  
de l'eurométropole Lille-Kortrijk-Tournai

Rapport final  
décembre 2015



## RECHERCHE SOUTENUE PAR

- Ministère de l'Écologie, du Développement durable et de l'Énergie



- Région Nord-Pas de Calais  
(Action de Recherche Concertée d'Initiative Régionale)



- Métropole Européenne de Lille (MEL)



- Conseil départemental du Nord



### EQUIPE DE RECHERCHE

- **Denis Delbaere, directeur scientifique**

LaCTH (Ecole Nationale Supérieure d'Architecture et de Paysage de Lille)

- **Sabine Ehrmann**

LaCTH (Ecole Nationale Supérieure d'Architecture et de Paysage de Lille)

- **Bruno Noteboom**

LABO S (Université de Gand)

- **Sam Lanckriet**

LABO S (Université de Gand)

- **Benoît Toussaint**

Conservatoire Botanique National de Bailleul

- **Cédric Vanappelghem**

Conservatoire d'Espaces Naturels du Nord-Pas de Calais

- **Vincent Damoy**

Conservatoire d'Espaces Naturels du Nord-Pas de Calais

- **Francis Douay**

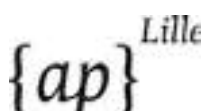
LGCgE, Equipe « Sol et Environnement », Institut Supérieur d'Agriculture de Lille

- **Sébastien Détriché**

LGCgE, Equipe « Sol et Environnement », Institut Supérieur d'Agriculture de Lille

- **Alain Leprêtre**

LGCgE, Université de Lille 1, Sciences et Technologie



Interuniversity Research Institute



## 1. Synthèse des travaux

Dans le cadre de la recherche *En marge*, trois séries de prises de vue ont été réalisées. Chacune de ces campagnes photographiques voulait répondre aux problèmes soulevés par la précédente.

Une première série de prise de vue photographique et vidéo est réalisée en 2011. La photographie est ici au service de la cartographie. Les prises de vues servent à établir une cartographie des structures plantées et des modelés des accotements. Elles font partie des outils de relevé et offrent des informations non disponibles sur les cartes existantes ou les photographies aériennes. Les prises de vue sont réalisées, depuis le train ou la voiture pour les infrastructures ferroviaires et autoroutières, et depuis les berges pour les voies fluviales; soit en vidéo en capture continue, soit en photographie en reportant systématiquement le point de vue au point de fuite de l'image précédente.

Une seconde série de photographie est réalisée en février 2012. Les photos sont cette fois réalisées depuis les talus, à pied, et non plus depuis les infrastructures. Cet ensemble photographique est considéré a posteriori comme une production « artistique », c'est à dire autonome et détachée de toute visée utilitaire ou scientifique. L'iconographie constituée est matérialiste. Elle met en avant les textures paysagères plus que les structures spatiales. Le regard est globalement dépendant d'une esthétique dite du « sauvage » ou du « spontané » qui tend à présenter les lieux photographiés comme des « espaces refuges », dédiés à des usages exclusivement marginaux. Cette seconde série de photographie a été livrée dans le rapport final *Pirve, En marge...* chap.5, sous deux formes. La première est un carnet de bord des prises de vues, illustré par certaines photographies. La seconde est la présentation de l'ensemble complet des photographies, légendées par l'ensemble des chercheurs. A cet ensemble légendé s'ajoutent le commentaire des légendes et une série de cartes positionnant les cheminements des photographes et les points de vue retenus.

Le travail s'est par suite orienté vers une étude iconographique cherchant à repérer les différentes esthétiques accordées aux accotements infrastructurels et véhiculées par la photographie depuis ses débuts. La synthèse de cette étude, constituée sur la base d'un corpus de près de 300 photographies, est ici présentée en partie 2.

Une dernière série de prise de vue est réalisée en Juillet 2015. Elle teste sur six des vingt-cinq terrains d'investigation choisis, la capacité de la photographie à accompagner la recherche dans ses conclusions. La figuration s'éloigne

de la représentation des ambiances liées au terme générique de « marge », pour se consacrer à représenter les « plaines » urbaines, telles qu'envisagées par le discours de la recherche. Le résultat de ce travail est ici livré en partie 3. N'ont été retenues ici que les photographies pouvant servir de support aux propos de Denis Delbaere, responsable de la recherche. Ce dernier est l'auteur de l'ensemble des légendes qui accompagnent ce corpus.

La dernière partie du présent rapport, présente pour conclure une sélection de photographies, représentant le choix subjectif et final de la photographe. Cet ensemble se propose comme matière disponible pour des valorisations ultérieures. Il constitue pour son auteure, une manière de conclure visuellement sa recherche.

## 2. Etudes iconographiques. Appropriation esthétique des accotements au travers de l'histoire de la photographie : de la marginalité à l'invisibilité notoire

L'étude qui suit prend pour postulat de départ que la photographie est l'un des champs culturels qui a le plus – et le plus implicitement – influencé notre réception et notre compréhension contemporaine du paysage. Elle cherche, à partir de ce postulat, à dégager les traits marquants et les conditions esthétiques de la figuration des espaces d'accotement. L'étude distingue la photographie ancienne et classique, c'est à dire jusqu'à la fin des années 60, de la photographie contemporaine. Cette distinction est justifiée par l'influence considérable de l'école de Düsseldorf sur toute la photographie contemporaine, courant de la photographie qui se sera particulièrement attaché à la représentation du paysage et notamment des paysages que nous dirons « sans qualité ». Les paysages de marges urbaines et d'accotements infrastructurel représentent, pour cette esthétique contemporaine, un motif privilégié.

### Photographie ancienne et classique

#### Des esthétiques différenciées selon les types d'infrastructure

Dès les premières photographies en extérieur du milieu du XIX<sup>ème</sup> s., et ce jusqu'à la fin du XX<sup>ème</sup> siècle, les voies d'eaux bénéficient d'une esthétique bucolique très marquée, liée au repos, aux loisirs et à la vacance des jours chômés.



*Anonyme, début du XIXème siècle*



*Henri Cartier Bresson, Premiers congés payés, bords de Seine, 1936*



*Robert Doisneau, Chat blanc et jeune fille brune pêchant dans les fossés du château de Sully-sur-Loire, 1977*

Les voies ferrées sont les infrastructures de transport les plus rarement représentées. Quasiment absentes des ouvrages consacrés à la photographie, il faut se diriger sur les ouvrages dédiés à l'histoire des villes, ou qui s'intéressent spécifiquement aux chemins de fer, pour rencontrer cette iconographie. La quasi totalité des photographies sont des photos représentant les chantiers, espaces de travail donc, dont toute idée de loisir ou d'usage autre que celle du transport est absente.



*Anonyme, milieu du XIXème siècle*



Louis-Alphonse de Brébisson, *Etude de chemin en forêt*, vers 1855

Les accotements les plus présents dans l'histoire de la photographie sont évidemment les bords de chemin : chemins creux, chemin de halage, etc. Ceci s'explique entre autre par le fait que « l'étude de chemin » était un exercice canonique au XIXe s. dans l'apprentissage du photographe. Ces études de chemin ne sont que très peu l'occasion de représenter ce qui entoure le chemin. Ce n'est pas la vie rurale qu'on cherche à représenter. Il s'agit ici seulement d'un motif issu de la tradition pittoresque qui est repris par la photographie.

La route devient un thème majeur de la représentation du paysage américain dès le milieu des années 30 et ne cessera jusqu'aux années 80 de faire l'objet de travaux de la part des plus grands noms de la photographie américaine. Cette route américaine s'est inscrit dans l'imaginaire collectif comme un symbole de l'immensité du territoire américain mais elle est surtout pour la culture américaine des années 40 et 50 l'espace propre d'une population pauvre à laquelle Dorothea Lange et Walker Evans (FSA Farm Security Administration) vont donner visage. La route, et surtout ses abords, devient le paysage et le lieu d'une pauvreté qui la parcourt à pieds, qui établit sur ses bords ses campements provisoires, qui y attend l'emploi.







*ci-contre à gauche, Dorothea Lange, Laroute de l'Ouest, Nouveau-Mexique, 1938*  
*ci-dessus, Dorothea Lange, Famille de Sans-abris, Oklahoma, 1938*  
*ci-contre à droite, Robert Doisneau, quartier de la Bastille, 1950*



Cette attention à la représentation d'une marginalité sociale placée dans une marginalité spatiale sera reprise par la photographie humaniste française dans les années 50. Ce seront alors surtout les quais et les dessous de pont qui s'imprimeront dans l'esprit collectif comme la demeure des marginaux. Si cette marginalité est liée aux espaces ruraux et aux populations fermières et migrantes aux états-unis, elle est plutôt attachée au fait urbain dans l'imaginaire européen, qui invente la figure du clochard alors que l'amérique s'attache à celle du pauvre. C'est d'une marginalité plus que sociale dont il s'agit en Europe, qui concerne une population qu'on imagine alors sédentaire et dont la figuration est fortement influencée par les esthétiques dadaïstes et surréalistes.

## Les « bas-côtés », attributs imaginaires

Les attributs imaginaires des accotements peuvent être répartis selon deux grands schèmes. Le premier « apollinien » lié aux jeux, à la détente, à la sieste, au vagabondage, à la liberté et à l'amour. Le second « dionysiaque » lié à la pauvreté, à l'exil, au risque, à l'abandon, au rejet, à la sauvagerie et à la mort. La particularité de l'imaginaire lié aux accotements tient à ce que ces deux schèmes, à priori contradictoires, ne sont pas étanches l'un à l'autre. Les accotements sont des espaces troubles, ambivalents qui accueillent un imaginaire où éros et thanatos, le romantisme et le morbide, le jeu et le danger se côtoient fréquemment, voire se confondent.

*ci-dessous, Robert Doisneau, Deux autostoppeurs font la sieste, au bord de la nationale 7, Août 1954*  
*ci-contre, en haut, Leonard Freed, Au bord d'un canal, Allemagne de l'Ouest, 1965*  
*en bas, O. Winston Link, Hot Shot East Bound at Lager, West Virginia, 1956*









Les « bas-côtés » seront dotés jusqu'au milieu des années 80 de cette puissance de « bizarrerie » ou d'ambivalence qui servira indifféremment les esthétiques pop et rock et qui sera même exploitée par la photographie de mode aux Etats-Unis dans les années 80 pour faire cohabiter le glamour et le kitch, le chic et le trash.

*ci-dessus, René Jacques, Vierge au bord de la route (Marne), s. d.*

*ci-dessous, Peter Lindbergh, 1987*

*ci-contre, en haut, Jean-Louis Nespoulous, Savanac, 2 mars 1974*

*en bas, Dorothea Lange, vers 1940*





*ci-dessus, August Sanders, Pont de l'autoroute Néanderthal, vers 1938  
Ci-dessous, Robert Doisneau, Issy les Moulineaux, s. d.*



## Les linéaires infrastructurelles comme ligne de composition du paysage

Dès l'origine de la photographie d'extérieure et jusque dans les années 80, la photographie adopte en matière de paysage les principes de composition de la peinture et s'appuie fortement sur les perspectives. Les avants plans sont systématiquement évités et les lignes de fuites sont privilégiées. Les alignements d'arbres qui accompagnent certains accotements sont ainsi mis en scène de manière récurrente tout au long du XXème s. et constituent une structure paysagère devenue commune et reconnaissable. A partir de la fin des années 30, les autoroutes, pont et viaducs viennent compléter ou se substituer à ces lignes de composition. D'un point de vue stylistique, les années 30 marquent donc un tournant dans la manière de photographier les infrastructures de transport. Jusqu'au milieu des années 30, les infrastructures de transport sont photographiées pour elles-mêmes, au titre d'ouvrage d'art, sur le modèle des missions héliographiques du milieu du XIX s. Elles sont représentées comme des objets posés dans le paysage.

A partir des années 30, les infrastructures de transport sont mises en scène comme appartenant et structurant le paysage. Elles ne sont plus seulement des objets dans l'image mais dictent sa composition formelle.

## Photographie contemporaine

La photographie contemporaine opère une rupture dans la représentation des accotements. Cette rupture est réparable à trois niveaux - un niveau critique, un niveau processuel, un niveau formel - qui vont chacun bouleverser le rapport de la photographie aux paysages en général, et aux paysages dit des « marges » ou des « franges » en particulier. Rupture au niveau critique car la valeur de marginalité est remplacée massivement par la valeur de banalité. Rupture au niveau processuel car la série devient dominante, le sens d'une image n'est plus toujours contenu dans la visibilité mais peut être lié à des processus narratifs. Rupture formelle, car la perspective est plus souvent remplacée par la frontalité, et les avants plan rentrent dorénavant dans la composition de l'image.

### Marginalité versus banalité (rupture critique)

Après guerre, deux écoles photographiques dominant en Europe. La photographie humaniste française et la nouvelle objectivité allemande. Cette dernière va considérablement influencer la définition et les pratiques de la photographie contemporaine. Sous l'influence de l'école de Düsseldorf fondée par les Bescher, la photographie contemporaine va depuis les années 70 s'attacher particulièrement à une critique de la banalité et du quotidien, en s'appuyant presque exclusivement sur la figuration d'espaces, de lieux et d'architectures évidés, sans personnage ni situation. Elle va privilégier les espaces « sans qualité » propre, qui lui permettent de démontrer sa propre puissance esthétique, détachée autant que possible des qualités esthétiques de ce qui est photographié. Il y en va là d'une émancipation radicale du rapport pittoresque au paysage, qui détache le jugement esthétique du sujet photographié pour le porter vers la puissance plastique de la photographie elle-même. Dès lors les paysages dits de marge vont devenir un des motifs le plus récurrent, voire même redondant, de la photographie contemporaine ; pour laquelle ils signalent une appartenance à une époque et à un style de la photographie. Tout espace en reste - espaces générés par les accotements des grandes infrastructures de transports aussi bien que dents creuses des centres urbains ou banlieues périphériques -, servent une esthétique du désaffecté héritière de la nouvelle objectivité. A cela s'ajoute l'évolution de la commande institutionnelle, notamment celles des observatoires photographiques, qui explique certaines orientations stratégiques de la production actuelle de la jeune photographie.

Les espaces d'accotement, porteurs jadis d'une tension imaginaire assez forte et d'une marginalité esthétique, deviennent ainsi des « poncifs » de la photographie contemporaine et servent plus souvent à exprimer un environnement banalisé et mondialisé. Ils constituent ce que l'on pourrait nommer par opposition au « grand paysage », le motif d'un petit paysage, procédant de l'aménagement hétérotopique du monde par l'homme. Ce « petit paysage », qu'il soit porté par un goût qui tente d'en poétiser l'hu-

milité, ou bien par un regard critique, voire cynique, qui en dénonce la misère esthétique, symbolique ou morale, figurent dans tous les cas une standardisation de nos environnements. La capacité d'évocation imaginaire des espaces d'accotement s'en trouve fortement réduite.

Dans le champ de cette production de photographies paysagères abondante, les accotements infrastructurels sont partout. Ils peuvent aller jusqu'à devenir le sujet principal de l'image, sans toujours être repérés comme tels par les photographes. C'est ce qu'on a nommé dans le cadre de la recherche le « principe d'invisibilité notoire » des accotements; terme emprunté à la sociologie pour décrire la visibilité paradoxale des populations marginales.

*ci-dessous, Geoffroy Mathieu, St Joseph, Marseille, 2014*  
*ci-contre, en haut, Geoffroy Mathieu, Beyrouth, 2006*  
*en bas, Claudio Hils, Abseits, à l'écart, 2011*

#### **Echanges à propos de la photographie ci-dessous.**

*S. Ehrmann : est-ce que ça te viendrait de dire que ce talus est beau ? si non, tu pourrais dire quoi (drôle, absurde, typique, singulier, ...) ?*

*G. Mathieu : En fait, c'est drôle je n'ai pas vu le talus quand j'ai fait l'image, c'est seulement devant l'écran, rentré à la maison que je l'ai vu (et que j'ai pensé à toi). Pour être plus juste, je n'ai pas nommé la chose « talus » en faisant l'image, j'avais vu la voie de chemin de fer qui barrait le regard sur Marseille, je m'efforça alors de caler la tour entre les 2 poteaux. C'est donc que j'avais vu le paysage et non l'objet talus. Le talus n'était alors qu'un élément du paysage. Ce n'est que devant l'écran que l'image bascula en une photo d'objet. En te l'envoyant comme « beau talus » j'en fait une photo de talus (au sein d'un paysage). Et même ça m'agace un peu parce que je ne vois plus que ça ! Comme il a un début et une fin, un dessin, une forme circonscrite on dirait un talus pour expliquer ce qu'est un talus, une sorte d'essence de talus ! Je le trouve très didactique ! Et comme moi j'aime bien les photos simples, directes où le monde est bien rangé pour qu'on le comprenne bien, là je suis content, il y a un talus en entier, évident, délimité. Alors je le trouve en effet assez beau, beau de sa simplicité. Mais je le trouve aussi très dangereux, les grilles ont été enlevées, récupérées pour être revendues. Dans notre dos il y a une cité vraiment terrible qui abrite une communauté de gitan. Tout prêt il y a un bassin de rétention dont les grilles ont aussi été vandalisées. Il y a des enfants qui jouent probablement dans les friches autour. A Marseille, on a une longue tradition d'accidents ferroviaires.*







## Espaces documentaires : des histoires sans personnage (rupture processuelle)

Les accotements infrastructurels peuvent se trouver investis par des photographies qui ne montrent qu'eux mais qui parlent d'autre chose ; d'une autre chose invisible, ou à peine visible, qui se découvre le plus souvent comme le fil conducteur d'une série. Le régime strict de la visibilité est ici dépassé pour investir celui des dispositifs et des récits dans le jeu photographique. Ces travaux renouent avec la tradition de la photo américaine qui assimile marginalité spatiale et sociale. Il y persiste une tension, une inquiétude propre aux espaces d'accotement mais qui n'est plus visible dans et par l'image, qui ne devient sensible qu'à partir du moment où ce qui est montré est aussi dit, raconté, expliqué. Ces travaux banalisent l'espace de l'étrange. Ils servent la construction de ce que Jacques Rancière appelle le mystère ou le montage symbolique « le mystère est une petite machine de théâtre qui fabrique de l'analogie. (...) la justesse de l'image décidemment ne se voit pas. Il faut que la phrase en fasse entendre la musique. » (Rancière, 2003, p.67 et ss). Cette tendance de la photographie contemporaine à l'analogie a pour effet secondaire de désertifier les espaces d'accotements de ceux et celles qui y vivent ou en usent. Les espaces d'accotement deviennent les lieux d'histoires sans personnage, des lieux hantés plus qu'habités.



*ci-contre, à gauche, Paul Graham, H-Block Prison Protest, Newry, de la série Troubled Land, 1985*  
*à droite, Laura Henno, de la série Calais, 2012*  
*ci-dessous, Anne-Marie Filaire, de la série Zone de sécurité temporaire, désert de Danakil (frontière de l'Erythrée vers Assab), novembre 2001*



## L'anti-jardin (rupture formelle)

Une part importante de la photographie contemporaine privilégie la frontalité contre la perspective, et va se démarquer de la peinture en exploitant les avant-plans et les distances hyper focale. Dès lors, les espaces d'accotements ne sont plus seulement repérables que comme éléments du paysage ou sujet de l'image, ils sont aussi de plus en plus souvent l'espace d'où l'image est faite et constituent une sorte d'espace d'avant-scène. Cette tendance à la frontalité - que les « tableaux » de J-M Bustamante vont radicaliser - va s'exprimer dans des séries de photographies de paysage d'un genre nouveau, dont toute perspective (mais non toute profondeur de champ) est absente. Une nouvelle image de la nature est donnée, opaque, massive, qui n'accompagne pas la composition perspective de l'espace mais tout au contraire la bouche, l'annule, lui fait écran ou rideau. Cette nature est constituée d'une végétation des plus banale, au caractère tout à la fois sauvage et non glorieux, parfois même un peu morbide, très différente de la flore privilégiée par les naturalistes, et assez propre aux espaces d'accotement. Ces photographies évacuent cependant radicalement tout contexte et ne permettent pas d'établir de lien explicite entre cette nature et l'urbanité dans laquelle elle s'installe. Elles figurent un état de la nature qui pourrait être présenté comme l'anti-thèse du jardin.

## De l'artialisation et de l'arcadisation du paysage (conclusion)

L'ensemble de ces ruptures repérables dans la photographie contemporaine concourt à une visibilité paradoxale des accotements qui se trouvent à la fois surreprésentés et démarginalisés. Cette surreprésentation et cette « démarginalisation » équivalent-elles à une valorisation culturelle de ces espaces, à leur reconnaissance en tant que paysage ou en tant qu'espace potentiel d'usage et d'aménagement ? Autrement dit cette figuration artialise-t-elle les talus ? Est-elle apte à les « empaysager » ? Artialiser signifie selon le philosophe Alain Roger (1997), qu'un art est apte à déclarer un espace comme étant du paysage en lui attribuant une valeur esthétique et morale; cette déclaration in visu préparant en quelque sorte les possibilités d'aménagement in situ. Il en va là d'une puissance performative propre à la peinture classique, difficilement applicable à la photographie contemporaine (Paysage d'après photographie [Conférence] contribution au cycle Paysage et photographie, Cité philo 2011 L'art de faire, Meshs-Cité philo-Lacth, 8 novembre 2011.<http://publi.meshs.fr/resources/paysages-d2019apres-photographie/@@video>). La tradition du pittoresque, du bon à peindre impliquait un jugement esthétique et moral sur le modèle. La photographie contemporaine ne dit rien de la valeur esthétique ou morale de ce qu'elle représente. Elle se tient dans un rapport plus spéculaire, c'est à dire aussi plus distanciée

*Arnaud Claas, Versailles, 1981, de la série Paysages minutieux*



de son modèle, que ne l'était la peinture classique. La photographie ne valorise pas ce qu'elle vise. Nous dirons qu'elle arcadise plus qu'elle n'artialise le paysage, pour dire que la photographie se sert du paysage pour faire valoir sa propre puissance à le poétiser ou à l'esthétiser, plutôt qu'elle n'informe le jugement esthétique sur ce qu'elle figure ou représente. Ce processus d'arcadisation est d'autant plus sensible que le sujet photographié n'est justement pas considéré a priori comme « bon à peindre ». Le goût de la photographie contemporaine pour les espaces « sans qualité » porte ainsi, explicitement, ou implicitement, un jugement paradoxalement dévalorisant sur l'environnement qu'elle représente.

Ce processus d'arcadisation porte, malgré lui peut-être, une forme de critique générale, plus ou moins consciente et plus ou moins sourde, des formes contemporaines de l'aménagement du territoire. Cette dévalorisation est particulièrement sensible concernant l'aménagement paysager. Qu'elle esthétise les espaces délaissés comme espace refuge d'une nature sacrifiée par l'urbanisation, ou qu'elle présente plus cyniquement certains espaces comme des aberrations spatiales, rares sont les photographies qui motivent spontanément une confiance et une attente envers les disciplines de l'aménagement. Le paysage n'est plus tenu par la photographie pour un espace modèle à reproduire mais pour un fait spatial typique, toujours déjà-là, et déjà projeté, qu'il s'agit de poétiser et d'investir essentiel-

lement par des usages et des regards a posteriori, toujours autres (et souvent contre) les usages et les regards prescrits par l'aménagement de l'espace.

La photographie est un art qui ne touche à rien. Art de l'arrêt, art de l'instant, art de l'actuel, c'est un art anti-projectuel. Sa matière première étant le déjà-là, c'est un art structuré par le constat, la nostalgie ou la dénonciation éventuellement, plus que par la dimension de l'avenir. Le terme d'arcadisation renvoie aussi à ce mythe d'un environnement foncièrement donné, que l'on a pas à produire, à modifier, ni à cultiver. La photographie concourt à cet égard plus naturellement à des mesures conservatoires qu'à des projets d'aménagement. Son pouvoir est critique ou embaumant. Cette posture critique est cependant dépassé, ou déplacée, dès lors que la photographie est remise au service du sujet photographié, ce qui est naturellement le cas dans le cadre des commandes explicitement publicitaires. Dans ce cadre, il faut cependant bien entendre que l'artialisation du paysage dépend d'un projet, d'un discours ou d'un récit qui met en valeur tel ou tel type d'espace. La valorisation dépend alors de ce projet et/ou discours dont la photographie peut devenir l'outil mais dont elle n'est pas l'auteure. La photographie ne devient un outillage du projet qu'à mesure qu'elle est montée, articulée, composée avec du discours, de l'histoire, du récit ou de la fiction.

*Sophie Calle, S'il y a lieu je pars avec vous, commande Vinci, gestionnaire d'autoroute, 2014*



## Liste raisonnée des sources

### *Monographies*

Abbott2 = Bérenice Abbott, photographe américaine. Philippe Sers édit., 1982

AB = Adolphe Braun (phot. 1812-1877) et la photographie, Christian Kempf, ed. Lucigraphie / Valbor, 1994

VOP = Voir, Observer, Penser, August Sander (cat. Exposition fondation Cartier-Bresson), ed.

Schirmer/Mosel, 2009

Lange = Dorothea Lange, photographies d'une vie. Ed. Aperture, New York, 1982

Watget = The work of Atget. The art of old Paris. The Museum of Modern Art New York, 1982

Atget = Eugène Atget, Masters of photography, ed. Mac Donald&Co, London, 1985

Freed = Leonardo Freed. Photographies 1954-1990. Ed. Nathan Image, Paris, 1991

Frith = Francis Frith, Masters of photography, ed. Mac Donald&Co, London, 1985

Strand = Paul Strand. Aperture Master of photography, n°1. ed. Aperture, New York, 1987

Charbonnier = Jean-Philippe Charbonnier-photographies, Musée d'art moderne de la ville de Paris, catalogue d'exposition, 1983

Freund = Gisèle Freund, mémoire de l'oeil. Ed. du Seuil, 1977

Doisneau = Robert Doisneau. Du métier à l'oeuvre. (catalogue exposition Fond. Cartier-Bresson) Ed.

Steidl, 2010

### *Ouvrages thématiques sur un pays ou une région :*

F = France. Niepce (phot.) Duras (écriv.). ed. Acte Sud / Electra, 1992

FaV = France aux visages, François Cali (écrivain), ed. Arthaud, 1953

FLO = La France à livre ouvert, ed. Seghers, 1954

VLP = Victorian Life in photographs. Thames and Hudson ed. London, 1974

L = La Loire. Journal d'un voyage. 2. Robert Doisneau. Ed. Filipacchi-Denoël, Paris, 1978

N7 = Nationale 7, Christian Louis (photog.), texte de Pierre Drachline, ed. Marval, 1988

PVQ= Photos et vie en Quercy, Jean-Louis Nespoulous (photo.), ed. d'auteur, Cahors, Juin 1981

Evens = Walker Evans. L'amérique. Photos des années de la Dépression. Ed. Schirmer/Mosel, Munich, Paris, 1990

### *Ouvrages d'histoire de la photographie :*

DA = The daguerreotype in America, Beaumont Newhall (écrivain), Dover publications, inc., New-York, 1961

APP = Anthologie d'un patrimoine photographique 1847-1926, Caisse nationale des Monuments historiques et des Sites, 1980

PL = Paper and Light, The calotype in France and Great Britain 1839-1870, David R. Godine

publisher. Boston, Kudos & Godine, Ltd, London, in association with The Museum of fine Arts, Houston and The Art Institute of Chicago. 1984

SL = Le Salon de Photographie, Les écoles pictorialistes en Europe et aux Etats-Unis vers 1900, Musée Rodin, (cat. Expo, commissariat Michel Poivert), 1993

PF = Le pictorialisme en France, Michel Poivert (aut.), Hoebeke/ Bibliothèque Nationale, 1992

HP = The History of photography. From 1839 to the present. Beaumont Newhall. The museum of Modern Art, New-York., 1982

I20 = Images du XXe s. Vingt photographes regardent leur temps. Ed. Abbeville, Paris, 1998.

PA = Photographie américaine de 1800 à 1965. A travers la collection du museum of modern art, New York. Ed. du centre Pompidou, 1995

PFOJ= La photographie française des origines à nos jours. Claude Nori. Ed. France Loisir, Paris, 1988

PH = La photographie humaniste. 1930-1960 Histoire d'un mouvement en France. Ed. Contrejour. Paris, 1992

### *Ouvrages dédiés à une collection :*

CPA = Chefs d'oeuvre des photographes anonymes au XIXe s., ed. Hachette, 1982

I19 = Une invention du XIXe s. : la photographie. Collection de la société française de photographie.

Bibliothèque nationale, Paris, 1976

FC = La photographie créative. Les collections de photographies contemporaines de la Bibliothèque Nationale. Jean-Claude Lemagny. Ed. Contrejour. Paris, 1984

### *Ouvrages thématiques photographie et paysage :*

PCM = Paysage Cosa mentale. Le renouvellement de la notion de paysage à travers la photographie contemporaine. Christine Ollier. Ed. Loco, 2013