

L'Atlas des Régions Naturelles, un manifeste photoconceptuel de la périphérie ordinaire

*L'Atlas des Régions Naturelles: A photoconceptual manifesto of the ordinary
periphery*

Raphaële Bertho



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/craup/1961>
DOI : 10.4000/craup.1961
ISSN : 2606-7498

Éditeur

Ministère de la Culture

Référence électronique

Raphaële Bertho, « L'Atlas des Régions Naturelles, un manifeste photoconceptuel de la périphérie ordinaire », *Les Cahiers de la recherche architecturale urbaine et paysagère* [En ligne], 5 | 2019, mis en ligne le 10 septembre 2019, consulté le 14 novembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/craup/1961> ; DOI : 10.4000/craup.1961

Ce document a été généré automatiquement le 14 novembre 2019.



Les Cahiers de la recherche architecturale, urbaine et paysagère sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 3.0 France.

L'Atlas des Régions Naturelles, un manifeste photoconceptuel de la périphérie ordinaire

L'Atlas des Régions Naturelles: A photoconceptual manifesto of the ordinary periphery

Raphaële Bertho

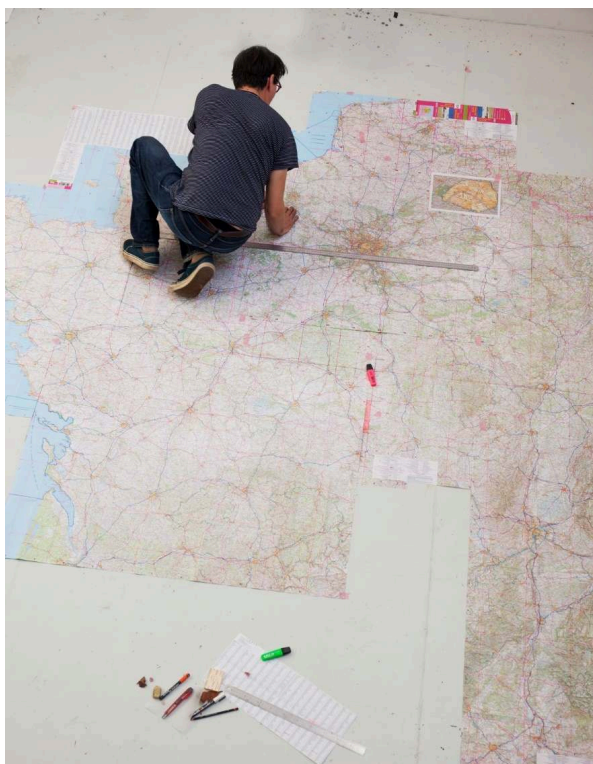
- 1 Que ce soit dans le projet de paysage ou architectural, la photographie est aujourd'hui omniprésente : elle permet de réaliser un état des lieux préalable, elle accompagne l'élaboration du projet contribue à sa valorisation *a posteriori*¹. L'image est tour à tour projective², documentaire, narrative, publicitaire, etc. Il reste toutefois une étape majeure dont elle semble *a priori* exclue : celle de l'émergence du projet. C'est cet espace encore vierge que souhaite investir Éric Tabuchi lorsqu'il initie en 2017 le projet de l'Atlas des Régions Naturelles (ARN), avec le souhait d'inverser la relation entre le producteur d'images et le concepteur d'espace, qu'il soit paysagiste, aménageur ou architecte. Hors de toute commande, Éric Tabuchi propose une ressource visuelle à destination, entre autres, des professionnels de l'espace³. L'artiste anticipe ainsi une possible collaboration, suggérant l'idée que l'image ne serait plus seulement un outil d'accompagnement du projet, intervenant *a posteriori* dans la conception. Ils déplacent les modalités du dialogue : l'image préexiste au projet, la photographie devient un outil prospectif dans la réflexion sur l'espace et le territoire.
- 2 L'ambition de ce projet s'accompagne d'une mise en œuvre et en forme hors du commun. L'Atlas des Régions Naturelles se donne pour objet la création d'une archive photographique offrant un large aperçu de la diversité des bâtis mais aussi des paysages qui composent le territoire français métropolitain. La collecte, commencée début 2017 et qui vise à réaliser 25 000 photographies qui couvriront également 500 régions « naturelles », devrait prendre dix ans. Ce projet d'une ampleur exceptionnelle se présente comme la synthèse des recherches menées au long court par Éric Tabuchi sur l'architecture, le paysage, et plus largement les espaces contemporains et leurs représentations⁴. L'ARN se présente alors comme un objet visuel complexe à cerner,

héritier tout à la fois de la tradition des voyages pittoresques du XIX^e siècle et des missions photographiques française du XX^e siècle, aux frontières entre les enjeux du photoconceptualisme et des réflexions contemporaines sur l'aménagement du territoire, orientant le regard vers des sites qui ne font pas l'objet, justement, de projets, ou rarement. En effet, l'entité géographique qu'il revendique, celle des régions dites « naturelles », suivant une découpe du territoire ne correspondant à aucune emprise administrative mais à un héritage culturel, n'est pas opérationnelle mais plutôt vécue. De la même façon, son inventaire exclut d'emblée les architectures remarquables ou monumentales pour privilégier les architectures « ordinaires », qui ne sont pas systématiquement issues de projets. Ainsi, il semble qu'à chaque étape du processus qu'il engage, Éric Tabuchi cherche à déconstruire le cadre usuel du projet, tout en proposant expérience visuelle du territoire renouvelée, alliant la vitalité du manifeste à la malléabilité de l'atlas. Il s'agira ici d'identifier la manière dont ce projet s'inscrit avec pertinence au croisement de l'art et de l'aménagement du territoire pour tenter de renouveler les représentations et les imaginaires du territoire à l'œuvre dans le projet.

L'ARN, une « mission » photographique

- 3 Lorsque l'on évoque la représentation photographique du paysage national français, la Mission de la DATAR (1984-1988) apparaît comme le mythe fondateur. Si l'on peut mentionner éventuellement la Mission héliographique de 1851, cette dernière a certes une ampleur nationale, mais reste centrée sur un objet spécifique, les monuments historiques, tout comme la commande Objectifs monuments de 1984. La Mission photographique de la DATAR est bien la première commande publique ayant pour objet le paysage national, entendue de manière extensive car il comprend tout autant les paysages des bureaux (Christian Milovanoff) que le paysage social (Despatin et Gobeli), les espaces commerciaux (Giordan) que les grands ensembles (Doisneau). La commande lancée au début des années 1980 dans l'élan culturel initié par le gouvernement socialiste fonde durablement une tradition française : celle d'un lien entre la représentation du territoire national et l'affirmation d'écritures photographiques d'auteurs. Outre son rôle de modèle pour d'autres initiatives publiques, souligné notamment dans l'exposition *Paysages français, Une aventure photographique (1984-2017)*⁵, le projet fait émerger une photographie à la chambre aux antipodes du mouvement et de la vitesse revendiquée par un photojournalisme dominant à l'époque. Le projet d'Éric Tabuchi est clairement l'héritier, entre autres, de cette revendication d'une expérience du territoire dans le temps long qui permet de dépasser « le masque du paysage de charme⁶ » pour s'ancrer dans le paysage contemporain. Quand les campagnes photographiques de la DATAR durent six mois en moyenne⁷, il annonce vouloir parcourir la France métropolitaine pendant plusieurs années.

Figure 1. Éric Tabuchi dans son atelier, 2017.



©EricTabuchi.

- 4 Il n'est pas le seul à avoir repris à son compte ce qui fut autrefois une sollicitation étatique. Les années 2000 et 2010 foisonnent de projets qui cherchent à actualiser le projet de la DATAR en se plaçant toutefois hors du cadre de la commande⁸. Il s'agit d'entreprises collectives qui associent, sur le modèle de la mission originelle, plusieurs auteurs pour un portrait kaléidoscopique du territoire : France¹⁴ (2006-2010), France(s) Territoire Liquide (2010-2014), La France vue d'ici (2014-2017), Azimut (2017). Si chacune de ces missions promeut un protocole spécifique, il ne s'agit jamais d'un inventaire ou d'un arpentage systématique du territoire. Au contraire, ce sont des travaux d'auteurs qui chacun proposent un point de vue, parfois situé, mais avant tout thématique.
- 5 En parallèle de ces projets collectifs, plusieurs photographes choisissent de revenir seuls sur les pas de la mythique mission des années 1980. On peut citer ici, entre autres, Jürgen Nefzger avec les deux ouvrages *Hexagone* (1995-2005), Thibaut Cuisset avec la série *Une Campagne française* (2010) ou encore *La France de Raymond Depardon* (2004-2010). Ce dernier projet entretient plusieurs connivences avec la Mission photographique de la DATAR, non seulement dans ses ambitions, dresser un portrait photographique de la France, mais aussi dans ses méthodes⁹. En effet, lors de l'exposition à la Bibliothèque nationale de France en 2010 tout comme dans le catalogue d'exposition, dans le film *Journal de France* (2012) ou encore l'ouvrage *Repérages*¹⁰, Raymond Depardon travaille à mettre en récit l'ensemble de sa démarche photographique. Le projet ne se résume plus aux images réalisées, mais s'étend à l'intégralité du processus de prises de vue, méticuleusement documenté et mis en scène. Le photographe expose sa chambre et ses carnets de notes, se met en scène dans sa camionnette sillonnant les routes dans le film, expose les coulisses de la préparation

dans un ouvrage. Tout comme la Mission photographique de la DATAR se présente dès l'origine comme « historique¹¹ », le projet de Raymond Depardon affirme sa dimension monumentale.

- 6 La profusion des clichés, l'attention portée aux territoires du quotidien, l'adoption d'un « style documentaire » sont autant d'éléments qui semblent créer une filiation évidente entre la démarche de Depardon et celle de Tabuchi. Pourtant les deux projets divergent fondamentalement : Tabuchi refuse la sédimentation du monument au profit de la malléabilité de l'atlas, évite toute approche pittoresque au profit d'une lecture conceptuelle, et se dégage du carcan du mythe national pour valoriser une réflexion sur l'aménagement contemporain du territoire.

L'ARN, une typologie des formes de l'ordinaire

- 7 L'un des principes fondateurs du projet d'Éric Tabuchi est de répertorier presque exclusivement des architectures que l'on peut qualifier d'« ordinaires¹² », celles qui peuplent nos quotidiens, sans distinction d'état, d'usage, d'époque. Il peut s'agir d'architectures précaires, en ruine ou pérennes, commerciales, industrielles, d'habitations, religieuses, etc. (fig. 2 à 8). Éric Tabuchi se positionne ainsi à rebours d'une histoire monumentale de l'architecture, au profit d'une attention portée aux architectures « communes », c'est-à-dire fréquentées quotidiennement, qui structurent le paysage habituel des habitants d'un territoire.
- 8 Ce parti pris semble affilier ses travaux à ceux portant sur la culture dite « vernaculaire ». Toutefois, le terme, souvent compris comme l'antithèse de la culture formelle selon une acception large et indéfinie, nécessite d'être discuté plus avant. Une première conception relie le « vernaculaire » à une culture inscrite dans un contexte spatial, social et économique spécifique¹³, ainsi fidèle à l'étymologie du terme. Une telle acception suscite cependant le débat, excluant de fait toutes les architectures standardisées malgré leur caractère fonctionnel, profus et prosaïque. Une conception plus ouverte de la culture vernaculaire, sans accent de localisme, se développe ainsi dans les années 1930, englobant plus largement ce qui est « utile, domestique et populaire¹⁴ ». Un point de vue qui s'incarne notamment dans le travail du photographe Walker Evans, lequel offre un portrait au long cours de la culture vernaculaire américaine. Aux États-Unis, cette mise en avant du quotidien dans les années 60 et 70 se développe notamment dans le cadre de la recherche développée par John B. Jackson dans la revue *Landscape*¹⁵. Dans son ouvrage *Discovering the Vernacular Landscape* (1986), Jackson propose de distinguer deux dimensions du paysage qui coexistent sans avoir les mêmes valeurs d'usages : le paysage politique, qui se réfère à une conception scénographique du paysage en lien avec l'action étatique d'aménagement du territoire, et le paysage vernaculaire, qui se réfère à une conception plus locale comme lieux de vie d'une communauté. Si l'un et l'autre sont distincts dans l'origine, l'ampleur et la visée de l'aménagement, ils coexistent pourtant en permanence au sein du paysage vécu.

Figure 2. Éric Tabuchi, *16 maisons individuelles*, Collections Atlas des Régions Naturelles, 2018.



©ÉricTabuchi

Figure 3. Éric Tabuchi, *16 transformateurs EDF*, Atlas des Régions Naturelles, 2018.



©ÉricTabuchi

Figure 4. Éric Tabuchi, *9 Restaurants chinois, Buffets à volonté*, Atlas des Régions Naturelles, 2018.

©ÉricTabuchi

Figure 5. Éric Tabuchi, *9 Silos*, Atlas des Régions Naturelles, 2018.

©ÉricTabuchi

- 9 Dans son projet, Éric Tabuchi conserve cette coexistence, photographiant tant les ponts autoroutiers et les habitats sociaux que les maisons individuelles et les petits commerces. Il refuse ainsi de distinguer ce qui relève du vernaculaire, même entendu dans une conception extensive, pour s'en remettre à la dimension vécue,

« quotidienne ». Son travail fait écho ici aux problématiques soulevées par les travaux de recherche en sciences sociales menés sur la vie quotidienne depuis les années 1950 et que l'on retrouve dans différents champs de la création. On peut citer ici notamment les réflexions d'Henri Lefebvre, Roland Barthes, Michel de Certeau ou encore Georges Perec en France¹⁶ qui contribuent à installer la question du quotidien au cœur de la culture française sans pour autant en proposer une acception positive. En effet le terme de « quotidien » vient souvent qualifier, en négatif, tout ce qui n'est pas « remarquable », ceci étant par ailleurs clairement identifié et reconnu. Lefebvre souligne ainsi cette dimension résiduelle « [...] définie par "ce qui reste" lorsque par analyse on a ôté toutes les activités distinctes, supérieures, spécialisées, structurées¹⁷ ». Partant de ce constat, la dimension quotidienne ne se rattache pas tant à certains objets, ou certaines architectures, mais renvoie à leur pratique selon Michel de Certeau (1980). Le territoire quotidien et ses paysages sont donc délimités par la manière dont chaque individu investit de manière singulière l'espace et la relation qu'il entretient avec lui¹⁸. Le quotidien se rapporte à l'idée de familiarité, cette dernière étant entendue comme une forme de domestication de l'étrange,, une appropriation du temps, de l'espace et du corps. Le quotidien ne se cantonne donc pas uniquement au banal ou au proche, mais recèle sa part d'inattendu. On retrouve bien cette dimension dans la collecte opérée par Éric Tabuchi, qui rassemble tant les maisons individuelles (fig. 2), les transformateurs EDF (fig. 3), les restaurants des zones commerciales (fig. 4), les bâtiments agricoles (fig. 5) que les ruines incongrues enserrées dans un étai de végétation (fig. 6) ou les monuments aux formes étonnantes. Les uns comme les autres appartiennent à l'ordinaire des territoires traversés.

Figure 6. Éric Tabuchi, *Mézières-en-Gâtinais, Gâtinais (Centre), Camouflage*, Atlas des Régions Naturelles, 2017.



©ÉricTabuchi

- 10 Ce faisant Éric Tabuchi touche l'écueil rencontré par tous ceux qui, artistes ou chercheurs, ont tenté d'interroger le quotidien : le fait même de lui prêter attention le fait sortir de sa banalité, de sa familiarité, de l'évidence qui fait son essence. Il choisit d'assumer formellement cette dimension à travers ses prises de vues qui évoquent les typologies inaugurées par les Becher à partir de la fin des années 1950. On retrouve leur composition centrée sur un élément architectural qui se détache d'un ciel uniforme, sorte de prélèvement chirurgical dans un paysage vidé de toute présence humaine. Les deux photographes allemands adoptent cette forme afin de décontextualiser ces architectures « anonymes¹⁹ », lesquelles deviennent de véritables sculptures²⁰, témoins d'une époque révolue. De la même façon, les clichés en couleur d'Éric Tabuchi détachent de toute fonctionnalité les architectures photographiées, l'absence de toute présence humaine venant brouiller régulièrement les rapports d'échelle entre les différences structures. Malgré une légende qui précise systématiquement la localisation et la date de la prise de vue, elles s'éloignent de l'expérience quotidienne pour venir alimenter un répertoire de forme de l'ordinaire contemporain.

L'ARN, la revendication d'un territoire conceptuel

- 11 Ce systématisme formel d'Éric Tabuchi est doublé d'un protocole de collecte qui ancre l'ensemble de l'entreprise dans la tradition de l'art contemporain conceptuel, tout en dialoguant avec les autres traditions d'arpentage du territoire national, allant des voyages pittoresques au Tour de France. Reprenant la posture critique élaborée dans le cadre des pratiques « cartophotographique » des années 1960, Éric Tabuchi actualise ainsi les représentations du paysage national.
- 12 Au lancement de son projet d'atlas, Éric Tabuchi annonce vouloir quadriller l'ensemble du territoire français, à raison de 50 photographies par région naturelle, le territoire national comptant environ 500 régions naturelles. L'entité ici choisie, la région naturelle, est toutefois problématique car elle ne bénéficie pas d'une définition claire et d'une identification précise. Héritière des « pays » identifiés par Vidal de la Blache, ces territoires d'étendue souvent limitée à quelques dizaines de kilomètres sont caractérisés par une identité physique (géomorphologie, géologie, climat, sols, ressources agronomiques) associée à une identité culturelle plus ou moins affirmées. Cette définition souligne le caractère incertain de la délimitation de ces « régions naturelles », dont le décompte varie dans les travaux les plus récents de 426²¹ à 546²². Il se distingue ici de l'intégralité de la tradition des missions photographiques, lesquelles reprennent toujours une entité administrative identifiée : nationale, régionale, départementale, communale. Et même dans son « pas de côté » revendiqué, Raymond Depardon se positionne en fonction de ce découpage en revendiquant une « France des sous-préfectures », empruntant des chemins de traverse qui restent déterminés par ces institutions. Le parti-pris d'Éric Tabuchi de se démarquer volontairement de ces divisions séculaires repose sur la volonté du photographe d'interroger les fondements de l'identité nationale française. Cette trame, bien qu'incertaine et donc peu commode, est conçue comme un moyen de revenir aux racines de cette identité, de transcender l'histoire politique et les considérations administratives qui ont présidé au découpage actuel du territoire. Ce questionnement sur l'existence de particularismes locaux et leur possible identification alors même que l'uniformisation des modes de vie tend à les faire disparaître prend ses origines dans la biographie du photographe d'origine dano-

japonaise. Les enjeux de ce projet conceptuel sont ainsi dédoublés : les 25 000 clichés prévus doivent permettre à terme pour le photographe de dessiner un portrait de ce pays qui lui semble toujours étranger.

- 13 Dans un deuxième temps, en considérant les grandes variations existantes entre la superficie de certaines régions naturelles, Éric Tabuchi a choisi de pondérer cette répartition en appliquant un quadrillage du territoire national, sur le modèle de celui proposé par l'abbé Sieyès lors des travaux de la Convention, qui découpe le territoire de manière arithmétique par carrés de 50 kilomètres de côté. Le caractère arbitraire de cette grille appliquée de manière systématique semble entrer en contradiction avec la sinuosité et la dimension historique des régions naturelles. Toutefois l'une et l'autre trame ont pour point commun de déterminer des superficies qui ne recourent pas, *a priori*, les entités administratives. Cette manière d'organiser l'expérience du territoire par le prisme du déterminisme d'un protocole préétabli n'est pas sans évoquer le projet mené par Alain Bublex, *Impressions de France* (2013), qui se présente à plusieurs égards comme une réponse au projet mené par Depardon quelques années auparavant et s'inscrit par ailleurs dans un ensemble plus vaste intitulé *Contributions*. Lors d'une résidence à la Maison de la recherche en sciences humaines de l'Université de Caen (2011-2012), Alain Bublex propose d'organiser ses prises de vues en suivant un quadrillage du territoire national élaboré en collaboration avec des géographes et des cartographes. Ce dialogue permet de déterminer 43 points équidistants qui constituent 43 sites à photographier, dont 15 hors du territoire national. De la même manière que pour le quadrillage de Sieyès, la trame déborde ici des frontières nationales, soulignant de fait, et en retour, son caractère abstrait. Pour chaque site, Bublex réalise dans un rayon de plus ou moins 10 kilomètres entre 5 et 30 images pour lesquelles il revendique une véritable « indifférence esthétique²³ ». Le protocole est un moyen pour lui de dresser un portrait « rigoureuse aléatoire » d'une France « par coïncidence²⁴ ». Il aboutit ainsi à une déconstruction de toute forme d'identité cohérente, qu'elle soit nationale ou locale, quand, au contraire, le projet de Tabuchi cherche à retrouver cette identité à travers la mise à jour de la singularité de ses composantes.
- 14 De ce point de vue, l'Atlas des Régions Naturelles laisse entrevoir une filiation avec les entreprises d'invention du paysage national des XVIII^e et XIX^e siècles²⁵. Bien qu'Éric Tabuchi cherche ici à questionner les fondements de l'identité nationale, son projet ne relève pas du genre singulier de portrait de pays dénommé « Tour de France » à vocation « philosophique, anthropologique, politique, historique, poétique et performative » qui « sanctionne une appartenance par-delà le constat de l'hétéroclite²⁶ » incarné notamment par *Le Tour de la France par deux enfants* de 1877. Sa trajectoire est au contraire fragmentée, ne relevant d'aucun systématisme particulier. L'arpentage du territoire se fait tant à l'occasion d'autres déplacements que lors de séjours dédiés, selon un rythme soutenu sans être régulier. La modalité adoptée par le photographe semble s'apparenter à celle de la dérive situationniste, telle qu'elle est définie par Guy Debord comme une façon de renoncer « pour une durée plus ou moins longue, aux raisons de se déplacer et d'agir (...) pour se laisser aller aux sollicitations du terrain²⁷ ». Les itinéraires sont documentés sur un site dédié²⁸, sous la forme d'un journal de bord qui ne constitue pas une véritable narration ni une modalité d'organisation des images réalisées. Si l'itinéraire n'est pas structurant, le voyage reste considéré comme une expérience fondatrice. De ce point de vue Éric Tabuchi s'inscrit de fait dans une

tradition, déjà évoquée, dans laquelle le territoire national devient un lieu d'affirmation de l'auteur, l'ancrage d'une vision singulière.

- 15 Cette dernière s'inscrit manifestement dans la filiation du photoconceptualisme des années 1960 inauguré par le projet d'Ed Ruscha, *Twentysix Gasoline Stations* (1963), auquel Éric Tabuchi rend hommage dans sa série *Another Twentysix abandoned Gasoline Stations* (2016) poursuivie dans le cadre de l'ARN (fig. 7). Bien que la forme adoptée par ce dernier s'éloigne de l'anesthésisme revendiqué par Ruscha, elle garde des collusions certaine avec une forme d'« esthétique d'administration²⁹ », proche de la forme du document et simulant une recherche, toujours vaine, d'objectivation du réel par l'image. Plus largement la posture adoptée par le photographe renvoie aux pratiques « cartophotographiques » définies par Larisa Dryansky comme allant

de la production de photographies, à l'occasion de trajets, sous la forme de relevés, à la conception d'images photographiques abstraites s'inspirant de principes cartographiques, en passant par le cas, en apparence le plus simple, de la présentation simultanée de documents photographiques et de cartes ainsi que, de façon plus élaborée, par l'utilisation de la cartographie et de la photographie comme modèles conceptuels pour des œuvres³⁰.

- 16 L'historienne de l'art discerne dans l'ensemble de ces pratiques un même souci de questionner la dichotomie entre l'abstrait et le naturel à travers la mise en œuvre de démarches *a priori* contradictoires. Une tension que l'on retrouve dans le projet d'Éric Tabuchi, qui allie systématiquement des méthodes documentaires, à travers l'établissement de typologies visuelles ou la répartition quantitative des prises de vues, qu'il déjoue presque immédiatement par l'adoption d'une entité aussi fluctuante que celle des régions naturelles ou l'absence de systématisme dans l'arpentage du territoire. Liant en permanence déterminisme abstrait et point de vue singulier, le projet cherche ainsi à renouveler les représentations d'un paysage remodelé en profondeur par l'uniformisation des modes de vie, à l'instar de l'Ouest américain des années 1960.

Figure 7. Éric Tabuchi, *9 stations abandonnées, Vestiges, stations abandonnées, Atlas des Régions Naturelles, 2018.*



©ÉricTabuchi

- 17 L'Atlas entre alors en résonance ici avec l'entreprise des *Voyages romantiques et pittoresques dans l'ancienne France* patronnée par le baron Taylor, Charles Nodier et Alphonse de Cailleux (1820-1863). Consacrant un genre éditorial, celui des voyages pittoresques, ce projet fonde une tradition iconographique durable à laquelle Éric Tabuchi se réfère « en creux ». Car si l'esthétique formelle de ses clichés constitue une antithèse visuelle des lithographies de l'époque, son projet, du fait de son ampleur dans le temps comme dans l'espace s'apparente à une actualisation de l'entreprise d'alors : on retrouve dans ses clichés la saisie conjuguée d'une iconographie des vestiges, non plus antiques mais industriels, et d'une esthétique de l'habitat et des espaces de consommation. Toutefois l'enjeu s'est déplacé, de l'incarnation de la « province » du XIX^e siècle à celui de la saisie des territoires de la périphérie contemporaine.

L'ARN, un manifeste de la périphérie

- 18 S'il questionne les représentations du paysage national, Éric Tabuchi remet en cause dans ce projet la conception même de ce qui fait « paysage ». À travers son choix de se focaliser sur les aspects du quotidien, sa conception extensive de la notion d'architecture et son jeu sur les typologies, désignant par exemple les calvaires comme des « enseignes-objets », le photographe formule ici un projet qui incarne une forme de manifeste architectural. L'ARN fait écho à l'ensemble des travaux et recherches promouvant un renversement du rapport de cause à effet entre théorie et réel, au premier rang desquels le projet initié par Denise Scott Brown, Steven Izenour et Robert Venturi dans *Learning from Las Vegas* en 1972. C'est bien de l'exploration et pratique de l'existant que naît une compréhension théorique de l'urbanisme et de l'architecture contemporaine. Dans ce cadre, l'Atlas de Tabuchi s'apparente à un « manifeste rétroactif », pour reprendre ici la formule de l'ouvrage *Delirious New York* de Rem

Koolhaas (1978). Ces projets, ceux de Las Vegas ou Manhattan, ont ouvert la voie à une reconsidération d'espaces *a priori* délégitimés pour en faire des éléments de renouvellement des théories du projet³¹. Tabuchi actualise la proposition en se plaçant cette fois volontairement hors du cadre de la métropole, tropisme contemporain, pour investir ce que l'on pourrait désigner comme l'envers du territoire. Ce faisant, il reproduit finalement le geste inaugural de ces différents travaux, en se tournant volontairement vers un espace hétérogène, défiant jusqu'à présent les catégories de la pensée : celui la périphérie.

- 19 Le terme est ici entendu de manière extensive, il s'agit tant de la banlieue, des « *post-suburbs* » que des espaces dits « périurbains³² », autrement désignés comme l'« *entre-ville*³³ », la « *ville diffuse*³⁴ », la « *ville émergente*³⁵ » ou encore un « *tiers espace*³⁶ ». Cette profusion de propositions conceptuelles reflète les difficultés rencontrées par les sciences sociales depuis les années 1980 pour rendre compte des dynamiques de l'urbanisation contemporaine. Il s'agit à chaque fois de désigner un processus ni anticipé ni maîtrisé, réfutant les dynamiques centrifuges ou centripètes, défiant la dichotomie traditionnelle entre ville et campagne qui transforment les caractéristiques morphologiques des territoires. Revenant sur le caractère insaisissable du concept de « *périurbain* », François Ménard constate ainsi qu'il s'agit fondamentalement d'un « *en dehors catégoriel* » : « L'expression traduit un démarquage. Elle dit ce qu'il n'est pas tout en ne disant pas tout à fait ce qu'il est³⁷. » L'ARN peut alors être considéré comme une tentative de caractérisation de ces paysages à travers l'élaboration d'un ensemble de typologies visuelles du bâti et de ses usages issus de l'expérience du territoire. Entendu comme manifeste, le projet d'Éric Tabuchi semble d'abord se définir par un effet de distinction avec les catégories établies : celle de la métropole comme de la ville, celle de l'architecture monumentale et extra-ordinaire. Choissant d'arpenter systématiquement l'envers des territoires, il élabore une iconographie de la périphérie qui s'organise sous la forme d'une « *technologie intellectuelle* » : celle de l'atlas.

Figure 8. Éric Tabuchi, 16 *Enseignes-objets*, Atlas des Régions Naturelles, 2018.

©ÉricTabuchi

L'ARN, une œuvre en forme d'outil

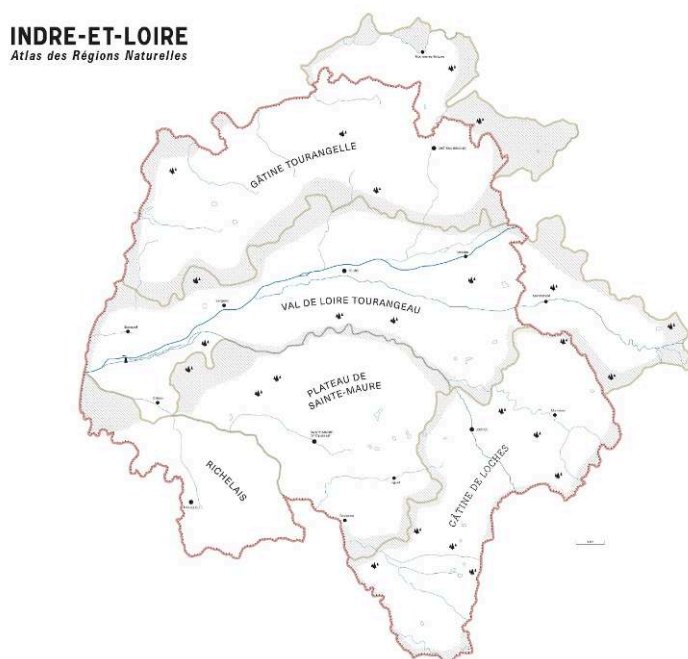
- 20 Car le parti pris de l'atlas est sans doute l'une des dimensions les plus intéressantes du projet d'Éric Tabuchi, qui propose un œuvre littéralement « ouverte » ayant vocation à forger la pensée des territoires contemporains.
- 21 L'Atlas fait référence aux projets cartographiques initiés par le Mercator du XVI^e siècle, mais également aux recueils de planches et documents graphiques scientifiques qui se développent entre 1830 et 1930, à l'aune de la reproductibilité photographique, étudiés notamment par Peter Galison et Lorraine Daston, philosophes et historiens de la science, dans leur ouvrage *Objectivity* (2007). Ces derniers soulignent qu'ayant une vocation éminemment pédagogique, puisqu'ils s'adressent aux savants comme aux non-spécialistes, les atlas constituent une véritable « technologie intellectuelle » dont les images sont l'alpha et l'oméga. Avec la reprise du dispositif visuel de l'atlas, qui « permet le passage de la contemplation du particulier à la méditation sur l'universel et vice-versa³⁸ », Éric Tabuchi se situe dans la lignée d'Aby Warburg, avec l'*Atlas Mnemosyne*, et de l'œuvre initiée par Gerhard Richter en 1964. Deux œuvres inachevées, bien que pour des raisons totalement autonomes, ce qui tend à souligner toutefois la « logique cumulative et analytique³⁹ » qui préside à leur élaboration comme outillage intellectuel bien plus que comme forme finalisée. On peut noter que la forme de l'atlas n'est pas nouvelle dans l'œuvre du photographe : il l'a déjà investi avec l'*Atlas of Forms* (2012-2017)⁴⁰ ou *Life Size* (2015)⁴¹. Véritable genèse du projet de l'ARN, ces deux projets proposent une réflexion photographique transcendant cette fois le temps et l'espace afin de questionner le rôle et le statut des constructions humaines de l'époque contemporaine, en jouant des effets d'échelle et de démesure. Toutefois, la géographie proposée par Éric Tabuchi est alors purement iconographique : s'il réalise certaines des

images de *Life Size*, l'intégralité des 15 000 vues organisées de l'*Atlas of Forms* ont été collectées par l'artiste sur le web. Pour l'ARN, il ne se contente plus d'organiser l'archive, mais s'attelle à sa production systématique, prélevant son matériau non plus dans le *continuum* des images mais dans celui du paysage. Par le choix de la forme de l'atlas, ce « découpage » qui impose un cadre et un point de vue s'associe à une logique de la « progression » dans l'espace comme dans l'œuvre, avec son rythme et sa logique propre⁴², qui organise dans une circulation entre une vue synoptique de ces territoires de la périphérie et une valorisation de la singularité des architectures. À la fois « forme visuelle du savoir et forme savante du voir » selon George Didi-Huberman, l'atlas bouleverse par sa logique propre les « cadre d'intelligibilité » : « Il relève d'une théorie de la connaissance vouée au risque du sensible et d'une esthétique vouée au risque de la disparité⁴³. ». Il se présente donc plus comme un instrument critique que comme un outil documentaire. C'est d'ailleurs la manière dont il est reçu dans le cadre professionnel.

- 22 Au regard de l'ambition d'Éric Tabuchi de faire de son œuvre titanesque une ressource pour les acteurs et experts de l'aménagement du territoire, il est intéressant d'observer qui sont ses premiers commanditaires. En l'occurrence, il s'agit d'une part d'une institution dédiée au soutien de la création artistique, et d'autre part d'une institution liée à l'aménagement du territoire. En 2018, Éric Tabuchi est l'un des dix-neuf lauréats de la bourse de soutien à la photographie documentaire contemporaine du Centre national des arts plastiques. Cette dernière s'adresse à des auteurs déjà confirmés et reconnus et a pour objet d'accompagner le développement de projet en cours de réalisation. Il s'agit d'une bourse prestigieuse, qui témoigne d'une reconnaissance par les institutions artistiques de la qualité du projet mené par l'auteur. Par ailleurs, c'est au niveau local qu'Éric Tabuchi reçoit sa première commande la même année, par le Conseil d'architecture, d'urbanisme et d'environnement (CAUE) de Touraine. Cette sollicitation fait suite à la présentation des premiers résultats du projet dans le cadre de l'exposition *Paysages français, Une aventure photographique (1984-2017)* à l'hiver 2017-2018 et à la rencontre organisée à Tours avec différents acteurs de l'aménagement du territoire⁴⁴. Les CAUE sont des associations de droit privé remplissant des missions d'intérêt public et financées par une taxe départementale. Ils n'ont pas de vocation opérationnelle ou de gestion, mais simplement de conseil auprès des collectivités ou des particuliers sur les questions liées à l'aménagement du territoire. Ce positionnement leur permet donc de travailler sur les questions de représentation et les imaginaires qui président à l'élaboration des projets d'architecture et d'urbanisme. C'est dans cette perspective qu'est passée la commande à Éric Tabuchi en 2018⁴⁵, dans la continuité des collaborations déjà existantes avec des institutions de recherches (Université de Tours, École nationale supérieure du paysage de Blois, etc.) et avec des institutions culturelles (Maison de l'architecture Centre-Val de Loire, le POLAU-pôle arts&urbanisme, etc.). Toutefois, le fait de passer commande directement à un artiste reste exceptionnel et marque l'attention particulière portée au projet d'Éric Tabuchi. Respectant le cadre imposé par l'artiste dans son quadrillage systématique du territoire, ce dernier doit livrer 50 images pour chacune de régions naturelles d'Indre-et-Loire : le Val de Loire tourangeau, la Gâtine tourangelle, la Gâtine de Loches, le Plateau de Sainte-Maure-de-Touraine et le Richelais (fig. 9), soit un total de 250 images, qu'il sélectionne de manière totalement autonome. Bien qu'elles s'apparentent à une saisie cadastrale, celles-ci n'ont pas vocation à intégrer les documents de travail du CAUE ou de ses partenaires. À travers l'organisation de présentations publiques du

travail et de temps d'échanges avec les acteurs des territoires, qu'ils soient élus ou habitants, le CAUE souhaite mettre en débat les représentations du territoire de la Touraine en sortant du cadre, valorisant mais limitatif, de joyau patrimonial⁴⁶. L'expression renvoie à l'inscription du Val de Loire sur la Liste du patrimoine mondial de l'Unesco en 2000⁴⁷, ce dernier concernant notamment 58 communes en Indre-et-Loire, au titre de paysage « culturel évolutif et vivant ». Sans revenir ici sur les détails de cette reconnaissance internationale de la qualité des paysages, elle oriente profondément et durablement la perception de ces territoires. Le travail d'Éric Tabuchi prend justement le contrepied de cette valorisation de l'exceptionnalité au profit d'une attention portée au quotidien et aux caractères prosaïques du paysage. Une dimension qui intéresse tout particulièrement le CAUE, qui trouve là un moyen de déplacer les codes de la représentation commune des paysages.

Figure 9. Éric Tabuchi, Carte des Régions naturelles d'Indre-et-Loire, 2018.



©ÉricTabuchi

- 23 De la même façon, la démarche d'Éric Tabuchi dialogue avec les questionnements portés par certains architectes et paysagistes. C'est dans ce cadre qu'il est invité en résidence avec Nelly Monnier au séminaire d'architecture de Pesmes organisé par l'association Avenir radieux⁴⁸, laquelle est animée par « un groupe d'architectes et de personnes œuvrant, ou ayant œuvré, dans le domaine de l'architecture, du patrimoine et du logement ». Le séminaire, qui se déroule sur une douzaine de jours, poursuit un but à la fois pédagogique et théorique, partant de projets d'aménagement du village de Pesmes (1 200 habitants) pour débattre des enjeux de développement des territoires ruraux. Pour la quatrième édition en juillet 2018, Éric Tabuchi et Nelly Monnier inscrivent leur intervention dans le processus d'élaboration de l'ARN, entendu comme le projet photographique augmenté des peintures réalisées par Nelly Monnier.

L'exposition se déploie sur deux sites et dans deux temporalités distinctes. Dans une première salle sont présentés les clichés déjà réalisés sous forme de projection. Les images sont organisées par séries thématiques, proposant ainsi un atlas des formes de l'architecture ordinaire, ce parti pris permettant de s'affranchir de la considération des distinctions entre les différentes régions naturelles. En regard de cette synthèse, Éric Tabuchi et Nelly Monnier proposent dans un espace commercial vacant une exposition qui s'ancre plus spécifiquement dans le temps comme dans l'espace du séminaire. En effet, ils y exposent leurs prises de vues et peintures réalisées au jour le jour dans la région naturelle de Pesme (fig. 10). Cette présentation *in situ* crée un phénomène d'*estrangement*⁴⁹ fécond pour les habitants du territoire, une façon de « défamiliairiser » ces paysages et architectures ordinaires, de les mettre à distance par l'opération de prise de vue et d'exposition qui permet ainsi de les reconsidérer dans leurs spécificités.

- 24 Cette « manière de faire travailler les images⁵⁰ » intègre par la suite régulièrement le développement de l'ARN à l'occasion des expositions *Séquences combinées* au Centre d'art de Montrelais et *Regards d'artistes sur l'Union* à Tourcoing en 2018, ainsi que *Pionniers du remake* à l'École d'architecture de Clermont-Ferrand en 2019. L'organisation sérielle et typologique des images, soulignant l'élaboration d'un point de vue dans le temps et l'espace, s'articule avec une mise en valeur de l'expérience du territoire sous forme de performance. Cette posture permet alors de lier intimement la trame et l'ancrage, le générique et le singulier, selon un double mouvement qui travaille en permanence le projet de l'ARN.

Figure 10. Éric Tabuchi, *Séminaire de Pesmes*, 2018.



©ÉricTabuchi

- 25 À la croisée de l'art, de l'architecture et du paysage, l'ARN ne semble pas avoir une destinée véritablement opérationnelle. Malgré la rigueur du protocole qui préside à sa constitution, la base de données issue de ce projet semble pour le moment pouvoir être abordée comme un outil de réflexion ou d'inspiration, mais pas comme une ressource

documentaire. Cet ensemble constitue en effet un véritable atlas, « technologie intellectuelle » qui se propose d'appréhender certains aspects de la contemporanéité des territoires qui échappent à toute conceptualisation stable depuis plus de trente ans maintenant. L'architecture de cet atlas, dans ses compositions et typologies, constitue un véritable manifeste, ode à la quotidienneté et au périurbain, réussissant le tour de force de donner corps à deux « en dehors » catégoriel. Toutefois, le projet étant toujours en développement et pour encore une dizaine d'années, il conviendra de revenir sur cet outil afin d'apprécier la véritable portée de cette proposition, dans son « exubérance » et sa « remarquable fécondité » de remise en cause des certitudes établies au profit de la création « des zones interstitielles d'exploration, des intervalles heuristiques » pour reprendre ici les mots de George Didi-Huberman⁵¹.

Frédéric Zégierman, *Le Guide des pays de France, Nord et Sud*, Paris, Fayard, 1999.

BIBLIOGRAPHIE

Azimat, 6 carnets photographiques, édités entre juin et décembre 2017 par le collectif Tendance Floue.

France(s) territoire liquide, Paris, Seuil, 2014.

La France vue d'ici, Paris, Éditions de La Martinière, 2017.

Jean-Christophe Béchet et al, France, Paris, Trans Photographic Press, 2010.

Bern et Hilla Becher, *Anonyme Skulturen*, Düsseldorf, Art-Press Verlag, 1970.

Raphaële Bertho, « Depardon, la DATAR et le paysage », *Image & Narrative*, 2011, 12 (4) [en ligne] <http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/203/167>, page consultée le 10 mai 2019.

Raphaële Bertho, *La Mission photographique de la DATAR, Un laboratoire du paysage contemporain*, Paris, La Documentation française, 2013.

Raphaële Bertho, Héloïse Conesa (dir.), *Paysages français, Une aventure photographique (1984-2017)*, Paris, Éditions de la BnF, 2017.

Raphaële Bertho, Marie-Madeleine Ozdoba, « L'image dans ses usages projectifs, Réflexions de synthèse », *Picturing architecture* [en ligne] <https://picturingarchitecture.wordpress.com/2013/09/03/limage-dans-ses-usages-projectifs-reflexions-de-synthese/>, page consultée le 3 septembre 2013.

Benjamin H.D. Buchloh, « Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions », *October*, vol. 55, hiver, 1990, pp. 105-143.

Teresa Castro, *La pensée cartographie des images : Cinéma et culture visuelle*, Péronnas, Aléas, 2011.

Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, t. 1, *Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1980.

Yves Chalas, Geneviève Dubois-Taine, *La Ville émergente*, La Tour-d'Aigues, Éditions de l'Aube, 1997.

- Clément Chéroux, « L'art de l'oxymore, Le style vernaculaire de Walker Evans », in Clément Chéroux (dir.), *Walker Evans*, Paris, Les éditions du Centre Pompidou, 2017.
- Jean-François Chevrier, « Qu'est-ce qu'un paysage ? », *Art Press*, n° 91, avril 1985.
- Thibaut Cuisset, *Campagnes françaises*, Steidl, 2019.
- Guy Debord, « Théorie de la dérive », *Les Lèvres nues*, n°9, décembre 1956.
- Raymond Depardon, *La France de Raymond Depardon*, Paris, Le Seuil, 2010.
- Lorraine Daston, Peter Galison, *Objectivity*, MIT Press, 2007.
- Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet, L'œil de l'histoire 3*, Paris, Éditions de Minuit, 2011.
- Larisa Dryansky, *Cartophotographies : de l'art conceptuel au Land Art*, Paris, INHA/Cths, 2017.
- Bénédicte et Jean-Jacques Fénié, *Dictionnaire des pays et provinces de France*, Bordeaux, Éditions Sud-Ouest, 2000.
- Bastien Gallet, « Préface », in Alain Bublex, *Impressions de France*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2013.
- John B. Jackson, *Discovering the Vernacular Landscape*, Yale University Press, 1986.
- Christian Jacob, *L'Empire des cartes, Approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*, Paris, Albin Michel, 1992.
- Rem Koolhaas, *Delirious New York*, Oxford University Press, 1978.
- Siegfried Kracauer, *Sur le seuil du temps. Essais sur la photographie*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2014, p. 66-67.
- Henri Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne*, Paris, Grasset, 1947.
- François Ménard, « Saisir l'insaisissable : la recherche urbaine française aux prises du périurbain », in Florian Muzard et Sylvain Allemand (dir.), *Le périurbain, espace à vivre*, Paris, Parenthèses, 2018.
- Jean-Baptiste Minnaert, « Dépasser les jugements de valeur », in Jean-Baptiste Minnaert (dir.), *Périurbains. Territoires, réseaux et temporalités*, Lyon, Lieux Dits, 2013.
- Jean-Pierre Montier, « Un "photobook" inscrit dans la tradition des Tours de France, Sur Vive la France de HCB et François Nourissier », in Philippe Antoine, Danièle Meaux et Jean-Pierre Montier (dir.), *La France en albums (XIX^e-XX^e siècles)*, Paris, Hermann, 2017.
- Jürgen Nefzger, *Hexagone, Le paysage consommé (2000-2005)*, Saint-Just-la-Pendue, Fûdo éditions/Cunlhat, 2006.
- Jürgen Nefzger, *Hexagone, Le paysage fabriqué (1995-2001)*, Saint-Just-la-Pendue, Fûdo éditions/Cunlhat, 2006.
- Bruno Notteboom, « Le discours visuel et textuel de J. B. Jackson dans la revue *Landscape* », communication dans le cadre de la journée *Photographie et lecture du paysage : autour de J. B. Jackson*, mai 2015, dans le cadre de l'ANR Photopaysage [en ligne] <http://photopaysage.humanum.fr/le-discours-visuel-et-textuel-de-j-b-jackson-dans-la-revue-landscape/>, page consultée le 5 février 2019.
- Paul Olivier, « Introduction », in Paul Olivier (dir.), *Encyclopedia of Vernacular Architecture of the World*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

Frédéric Pousin, « Introduction », *Espaces du quotidien, Strates*, n°14, 2008 [en ligne] <http://journals.openedition.org/strates/6651>, page consultée le 2 janvier 2016

Frédéric Pousin, Sonia Keravel et Marie-Hélène Loze, *Les temps du projet au prisme de la photographie*, Paris, AUSSER/LAREP, 2017.

Denise Scott Brown, Steven Izenour et Robert Venturi, *Learning from Las Vegas*, MIT Press, 1972.

Bernardo Secchi, « L'émergence de la ville diffuse », *Diagonal*, n°156, 2002, pp. 10-12

Michael Sheringham, *Traversées du quotidien. Des surréalistes aux postmodernes*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013.

Thomas Sieverts, *Zwischenstadt, zwischen Ort und Welt, Raum und Zeit, Stadt und Land*, Braunschweig, Birkhäuser Verlag, 1997.

Anne-Marie Thiesse, *La création des identités nationales*, Paris, Seuil, 1999.

Martin Vanier, « Qu'est-ce que le tiers espace ? Territorialités complexes et construction politique », *Revue de géographie alpine*, vol.88, n°1, 2000, pp. 105-113.

NOTES

1. Frédéric Pousin, Sonia Keravel et Marie-Hélène Loze, *Les temps du projet au prisme de la photographie*, Paris, AUSSER/LAREP, 2017.
2. Raphaële Bertho, Marie-Madeleine Ozdoba, « L'image dans ses usages projectifs, Réflexions de synthèse », *Picturing architecture* [en ligne] <https://picturingarchitecture.wordpress.com/2013/09/03/limage-dans-ses-usages-projectifs-reflexions-de-synthese/>, page consultée le 3 septembre 2013.
3. Un site internet permettant une exploration géographique mais aussi thématique de ses archives photographiques, devrait être mis en ligne en 2019.
4. Quelques mois après le lancement du projet, Éric Tabuchi collabore avec l'artiste peintre Nelly Monnier, laquelle contribue activement à l'ingénierie des voyages tout en réalisant de manière autonome un travail de peinture des motifs rencontrés lors de leur arpentage des territoires. Ces réalisations se mêlent de plus en plus régulièrement aux travaux d'Éric Tabuchi. Malgré la qualité et l'intérêt de cette association, celle-ci reste encore à définir aussi nous commenterons ici exclusivement la dimension photographique du projet.
5. Raphaële Bertho, Héloïse Conesa (dir.), *Paysages français, Une aventure photographique (1984-2017)*, Paris, Éditions de la BnF, 2017.
6. Jean-François Chevrier, « Qu'est-ce qu'un paysage ? », *Art Press*, n°91, avril 1985, p. 27.
7. Il s'agit là de la durée de chaque mission, certains photographes réaliseront plusieurs missions, participant ainsi un ou deux ans au projet de la DATAR.
8. Même s'ils bénéficient de subventions publiques, ces dernières arrivent toujours *a posteriori*, les auteurs restant à l'initiative des projets.
9. Raphaële Bertho, « Depardon, la DATAR et le paysage », *Image & Narrative*, 2011, 12 (4) [en ligne] <http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/203/167>, page consultée le 10 mai 2019.
10. Raymond Depardon, *Repérages*, Le seuil, 2012.
11. Raphaële Bertho, *La Mission photographique de la DATAR, Un laboratoire du paysage contemporain*, Paris, La Documentation française, 2013.
12. On évitera ici les termes d'architectures « anonymes » ou « sans architectes », car ces bâtiments n'en sont jamais dépourvus, qu'ils soient identifiés ou non.

13. Paul Olivier, « Introduction », in Paul Olivier (dir.), *Encyclopedia of Vernacular Architecture of the World*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. XXIII.
14. Clément Chéroux, « L'art de l'oxymore, Le style vernaculaire de Walker Evans », in Clément Chéroux (dir.), *Walker Evans*, Paris, Les éditions du Centre Pompidou, 2017, p. 9.
15. Bruno Notteboom, « Le discours visuel et textuel de J. B. Jackson dans la revue *Landscape* », communication dans le cadre de la journée d'étude *Photographie et lecture du paysage : autour de J. B. Jackson*, mai 2015, dans le cadre de l'ANR Photopaysage [en ligne] <http://photopaysage.humanum.fr/le-discours-visuel-et-textuel-de-j-b-jackson-dans-la-revue-landscape/>, page consultée le 5 février 2019.
16. Michael Sheringham, *Traversées du quotidien. Des surréalistes aux postmodernes*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013.
17. Henri Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne*, Paris, Grasset, 1947, pp. 108-109.
18. Paul Olivier, « Introduction », in Paul Olivier (dir.), *Encyclopedia of Vernacular Architecture of the World*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
19. Bern et Hilla Becher, *Anonyme Skulturen*, Düsseldorf, Art-Press Verlag, 1970.
20. C'est d'ailleurs le grand prix de sculpture que les deux photographes reçoivent en 1990 lors de la Biennale de Venise.
21. Frédéric Zégierman, *Le Guide des pays de France, Nord et Sud*, Paris, Fayard, 1999.
22. Bénédicte et Jean-Jacques Fénié, *Dictionnaire des pays et provinces de France*, Bordeaux, Éditions Sud-Ouest, 2000.
23. Alain Bublex, *Impressions de France*, préface de Bastien Gallet, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2013.
24. Bastien Gallet, « Préface », in Alain Bublex, *Impressions de France*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2013.
25. Anne-Marie Thiesse, *La création des identités nationales*, Paris, Seuil, 1999.
26. Jean-Pierre Montier, « Un "photobook" inscrit dans la tradition des Tours de France, Sur Vive la France de HCB et François Nourissier », in Philippe Antoine, Danièle Meaux et Jean-Pierre Montier (dir.), *La France en albums (XIX^e-XX^e siècles)*, Paris, Hermann, 2017, p. 193.
27. Guy Debord, « Théorie de la dérive », *Les Lèvres nues*, n°9, décembre 1956.
28. Voir le site <https://arn-journal.tumblr.com/>
29. Benjamin H.D. Buchloh, « Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions », *October*, vol. 55, hiver, 1990, pp. 105-143.
30. Larisa Dryansky, *Cartophotographies : de l'art conceptuel au Land Art*, Paris, INHA/CthS, 2017, p. 22.
31. Jean-Baptiste Minnaert, « Dépasser les jugements de valeur », in Jean-Baptiste Minnaert (dir.), *Périurbains. Territoires, réseaux et temporalités*, Lyon, Lieux Dits, 2013, p. 19.
32. *Ibid.*
33. Thomas Sieverts, *Zwischenstadt, zwischen Ort und Welt, Raum und Zeit, Stadt und Land*, Braunschweig, Birkhäuser Verlag, 1997.
34. Bernardo Secchi, « L'émergence de la ville diffuse », *Diagonal*, n°156, 2002, pp. 10-12
35. Yves Chalas, Geneviève Dubois-Taine, *La Ville émergente*, La Tour-d'Aigues, Éditions de l'Aube, 1997.
36. Martin Vanier, « Qu'est-ce que le tiers espace ? Territorialités complexes et construction politique », *Revue de géographie alpine*, vol.88, n°1, 2000, pp. 105-113.
37. François Ménard, « Saisir l'insaisissable : la recherche urbaine française aux prises du périurbain », in Florian Muzard et Sylvain Allemand (dir.), *Le périurbain, espace à vivre*, Paris, Parenthèses, 2018, p. 147).
38. Teresa Castro, *La pensée cartographie des images : Cinéma et culture visuelle*, Péronnas, Aléas, 2011, p. 166.

39. Christian Jacob, *L'Empire des cartes, Approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*, Paris, Albin Michel, 1992, p. 97.
40. Le projet donne lieu à plusieurs expositions, dont celle au Comfort moderne (Poitiers, 2015), à l'espace Cosmos (Arles, 2016) ou à La Couleuvre (Saint-Ouen, 2017) avant d'être publié en 2017 aux éditions Poursuite. Les images sont également disponibles [en ligne] sur un site dédié : <http://atlas-of-forms.net/>
41. Eric Tabuchi, *Life Size*, Lendroit / Centre d'art Les capucins, 2015.
42. Teresa Castro, *op. cit.*, p. 166)
43. Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet, L'œil de l'histoire 3*, Paris, Éditions de Minuit, 2011, p. 13.
44. Journée « Photographie & paysage, dialogues contemporains » dans le cadre du colloque international *France, Face et profil*, 19 janvier 2018.
45. Éric Tabuchi a effectué une première présentation de ces travaux en cours à l'occasion de la Semaine de l'architecture et du paysage d'Indre-et-Loire dans le cadre d'une exposition à La Laverie en novembre 2018. Il remettra l'ensemble de ces images à la fin de l'année 2019.
46. Entretien réalisé par l'auteur avec Éric Boulay, directeur du CAUE Touraine, décembre 2018.
47. Sur le détail de cette inscription, voir [en ligne] <https://www.valde Loire.org/>
48. Site internet de l'association, voir [en ligne] <http://www.aveniradieux.fr>
49. Siegfried Kracauer, *Sur le seuil du temps. Essais sur la photographie*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2014, pp. 66-67.
50. Entretiens par l'auteur avec Éric Tabuchi et Nelly Monnier, décembre 2018 et mai 2019.
51. George Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 13.

RÉSUMÉS

L'Atlas des Régions Naturelles initié en 2017 par Éric Tabuchi cherche à investir une place inédite pour la photographie au sein du projet d'architecture ou de paysage : l'image n'est pas ici convoquée par le biais de la commande, c'est son existence même qui a pour objet de susciter le projet. Il s'agit ici de tenter de cerner cet objet visuel original, héritier des voyages pittoresques du XIX^e siècle comme du photo conceptualisme américain des années 1960, des missions photographiques françaises contemporaines comme des manifestes architecturaux de la fin du XX^e siècle, de la pensée du paysage vernaculaire comme de la théorisation de l'ordinaire. L'analyse du protocole adopté comme des stratégies d'exposition permet de comprendre le projet d'Éric Tabuchi tout à la fois comme un manifeste de la périphérie que comme une proposition d'ingénierie intellectuelle d'appréhension des territoires actuels.

Initiated in 2017 by Eric Tabuchi, *L'Atlas des Régions Naturelles* seeks to devote an unprecedented place for photography within architectural or landscape projects. Here, the image is not summoned using order; the purpose of its very existence is to stimulate the project. Heir to the picturesque voyages of the 19th century, American conceptualism of the 1960s, contemporary French photography projects, architectural manifestos from the end of the twentieth century, the thought of the vernacular landscape as well as the theorization of the ordinary, the aim is to try to identify this original visual object. Analyses of the adopted protocol and exposure strategies make it possible to understand the project of Eric Tabuchi, both as a manifesto of the

periphery and as a proposal for the intellectual engineering of the apprehension of current territories.

INDEX

Mots-clés : Photographie, Conceptuel, Périphérie, Atlas, Vernaculaire

Keywords : Photography, Conceptual, Periphery, Atlas, Vernacular

AUTEUR

RAPHAËLE BERTHO

Raphaële Bertho est maîtresse de conférences à l'Université de Tours, directrice du laboratoire InTRu, autrice de *La Mission photographique de la DATAR, un laboratoire du paysage contemporain* (La Documentation française, 2013) et commissaire de l'exposition *Paysages français, Une aventure photographique (1984-2017)* à la BnF en 2017. Elle est historienne de la photographie, spécialiste des enjeux esthétiques et politiques de la représentation du territoire contemporain.