

Habiter les paysages. Le paysage fabriqué et le paysage consommé

Dialogue avec Jürgen Nefzger

Jean-Marie Baldner
Conférence à l'EHESS, avril 2007

Depuis le début des années 1990, Jürgen Nefzger¹, en de nombreux tours et détours, photographie les paysages de l'Hexagone. D'abord en noir et blanc, majoritairement des architectures de lieux d'habitat et d'espaces de consommation, de leur construction à leur destruction ; en couleurs, ensuite, des environnements consommés. De l'un à l'autre, il se sépare rarement de sa chambre qui lui permet de poser frontalement le regard. Sur les plaques de formats divers [20 x 25 cm, 4 x 5 inches, panoramique 6 x 17 [, il cultive la composition stricte et le souci du détail ; agence une gamme des gris du presque blanc au presque noir (*Les Jardins d'Europe au Futuroscope de Poitiers*, 1996) ; lie les couleurs, adoptant tantôt pour le rendu de la plasticité des déchets (triptyque « *Urpar* » à proximité de la décharge des Gadoues, *La Crau, Bouches-du-Rhône*, 2001) ou les effets de la tempête (*Le Bois de Vincennes quelques semaines après la tempête de l'hiver 2000*) sous une lumière pluvieuse une émulsion froide et acide, tantôt pour celui du ciel lumineux au dessus du « *Village du golfe de la Prèze* », *réalisation de promoteurs en Charente* (2005) une émulsion plus chaude.

Les deux volumes d'*Hexagone*, parus en 2006 et intitulés respectivement *Le paysage fabriqué* et *Le paysage consommé* affirment d'emblée que les préoccupations politiques sont inséparables de l'esthétique et de la documentation. Ainsi les sous-titres expriment, tout en tenant la distinction entre l'environnement² et le paysage³, le peu de pertinence d'une dualité nature culture. Le paysage, compris ici comme une question, est ambivalent. Il peut être interprété dans une première approximation comme la construction interactive d'un sens qui engage en tension le fait, le phénomène et le sensible. Dit autrement, d'un paysage photographié et regardé, l'isolation de points de vue (physique, phénoménal, artistique..., celui du promoteur, du photographe, du spectateur, du géographe, de l'écologiste...) n'est qu'un artifice réducteur, même s'il est quelquefois utile.

S'il était besoin de confirmer cette glose, l'éditeur apporterait quelques arguments. Le titre est le premier d'un jeune éditeur⁴ qui inscrit son catalogue sous le terme de *fûdo*, croisant trois références : à l'œuvre d'Augustin Berque, au musée de l'art environnemental⁵ et au projet art-nature⁶ initié par Thierry Vendé⁷.

¹ <http://www.juergennefzger.com> ; <http://www.purpose.fr/> ; Nefzger (2006).

² Le concept d'environnement est entendu ici dans une lecture sociétale comme ensemble des réalités biologiques et physiques en interaction avec le système social. Cf. Robic (1992).

³ La notion de paysage est comprise ici comme le lieu et le moment de la réalité sensible d'une occupation humaine appréhendée entre autres par le regard. Cf. Dardel 1952 (1990), Berque (2000).

⁴ <http://www.fudoeditions.com>

⁵ <http://greenmuseum.org/>

⁶ www.art-nature-project21.org

⁷ <http://thierry.vende.free.fr/accueil.htm>

LE PHOTOGRAPHE ET LE PAYSAGE

Dans une interview donnée à Mathilde Roman et parue dans le deuxième volume, Jürgen Nefzger lie son esthétique du paysage à trois traditions ou trois sensibilités qu'il fait dialoguer, s'opposer, se reconstruire mutuellement.

La première est celle de la photographie américaine de Walker Evans, des *New Topographers*⁸ (Robert Adams, Lewis Baltz⁹, Stephen Shore¹⁰), plus récemment de Richard Misrach¹¹, Joel Sternfeld¹², Joel Meyerowitz¹³... Attentif aux couleurs, au côté émotionnel de l'univers dans la construction de l'image, Jürgen Nefzger construit le récit en tournant autour du site (*Valdecaballeros*¹⁴), dresse le constat de paysages urbains qui ne font plus histoire, de paysages que gagne ou que guette la morbidité.

La seconde est allemande. Jürgen Nefzger choisit avec ironie une posture romantique pour rendre l'ambivalence de paysages dont la topographie engage de façon inséparable caractères physiques, phénomènes humains et valeurs. Les écarts, les ruptures deviennent visibles dans l'observation et la contemplation distantes :

« Ce qui m'importe le plus dans mon travail c'est le rapport au réel qui s'exprime par un style documentaire. Tout est une question de distance. Je pense que je suis quelqu'un qui aime rester en retrait, dans une position d'observateur. C'est donc naturellement que cette posture m'a amené à travailler avec une chambre photographique. La chambre impose certaines contraintes techniques qui amènent à privilégier la rigueur de la composition. Elle installe aussi le photographe dans une démarche lente où souvent il fait preuve de patience avant d'exposer ses plaques. Le dispositif de la chambre posée sur pied empêche d'être dans l'action. Je me retrouve dans une attitude de contemplation, et c'est ce que je souhaite aussi pour mes spectateurs. Mes images leur demandent de prendre le temps, d'être attentifs afin de déceler les éléments qui donnent du sens. »¹⁵

Dans cette posture distanciée d'une harmonie impossible s'élabore une fiction complexe du visible où la mise à distance contemplative, la capacité à ne plus être « possédé » par le paysage ou la déambulation urbaine, devient la condition d'un questionnement politique de l'habiter aujourd'hui. La recherche esthétique – la beauté des paysages – est alors le moyen d'éviter que la photographie ne devienne un tableau détaché des pratiques, un « simulacre 'théorique' (c'est-à-dire visuel) »¹⁶.

La troisième, plus floue, est française et traduit l'attention aux paysages qui l'entourent. Il propose, avec la distance de l'étranger qui partage le quotidien, une collection de regards sur l'aspect du pays tel qu'il se présente à l'observateur français, des compositions d'ensemble susceptibles d'une description, d'une analyse et d'une explication génétique ou fonctionnelle¹⁷ actuellement traversées par la question de l'environnement et du sens :

« [...] tout d'abord une recherche sur l'urbanisme qui s'est traduite par le choix du noir et blanc, et ensuite une réflexion sur des paysages qui interrogent notre rapport à l'environnement, qui s'est faite par des images couleurs. Le noir et blanc m'a semblé adéquat à l'urbanisme car je souhaitais maintenir une sobriété, aller à l'encontre de l'effet kitsch, et surtout égaliser les différents éléments

⁸ *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape* (Robert Adams, Lewis Baltz, Bernd and Hilla Becher, Joe Deal, Frank Gohlke, Nicholas Nixon, John Schott, Stephen Shore, Henry Wessel, Jr., Rochester, NY William Jenkins ed. International Museum of Photography, 1975.

⁹ Bernard Lamarche-Vadel, *Lewis Baltz*, Paris, Phaidon Collection 55, 2001.

¹⁰ Stephen Shore. *Paysage biographique. Photographies 1968-1993*, Paris Jeu de paume, 2005.

¹¹ <http://www.edelmangallery.com/misrach-main.htm>.

¹² Joel Sternfeld. *Stranger Passing*, San Francisco, San Francisco Museum of Art - Bulfinch Press, 2001.

¹³ Joel Meyerowitz. *Out of the Ordinary, 1970-1980*, Paris, Jeu de paume, 2006 ; <http://www.joelmeyerowitz.com>.

¹⁴ <http://www.purpose.fr>.

¹⁵ Roman, Nefzger (2006), p. 8.

¹⁶ De Certeau Michel, « Voyeurs ou marcheurs », in De Certeau (1990), p. 141.

¹⁷ Tissier Jean-Louis, « Paysage », in Lévy, Lussault (2003), p. 697-701.

présents à l'image : en neutralisant les couleurs, j'atténue l'effet visuel des publicités par exemple. À l'opposé, la couleur permet de travailler le détail, de mettre en avant certains éléments habituellement peu perceptibles »¹⁸.

La troisième est celle la photographie américaine de Walker Evans, des *New Topographers* (Robert Adams, Lewis Baltz, Stephen Shore), plus récemment de Richard Misrach, Joel Sternfeld... Jürgen Nefzger dresse le constat de paysages urbains qui ne font plus histoire, de paysages que gagne ou que guette la morbidité.

LE RÉCIT DU PAYSAGE

Au croisement de ces investigations politiques et de ces recherches plastiques, sans que l'un puisse mettre l'autre en déséquilibre, le photographe abandonne les conceptions classiques du paysage, la dualité du cadre et du sujet. Les paysages ne constituent pas des données qui vont de soi. Les paysages ne se réduisent pas à des étendues morphologiques et écologiques que l'observateur peut découper en scènes, ils sont des constructions collectives et individuelles, autant du photographe que de celui qui lie les photographies par son regard :

« Le paysage est [...] un entrelacs de lectures dont la diversité peut susciter le conflit. »¹⁹

Toutes les photographies de Jürgen Nefzger sont situées et datées. Par exemple *Quartier du Parc avec les tours nuages, Nanterre, Hauts-de-Seine, 1996* ou *Le Rhône avec au loin la centrale nucléaire de Saint-Alban en Isère, 2003*. La date est toujours donnée avec la même précision, la localisation est plus ou moins précise, comme si elle n'avait qu'une importance secondaire. Ainsi trouve-t-on en légende *Centre commercial dans le Val-d'Oise* ou *Zone commerciale, Sélestat, Alsace, 2000*, le même titre pouvant correspondre à plusieurs photographies différentes. Jürgen Nefzger s'en explique :

« Le livre est une forme très appropriée pour présenter mon travail car il permet de regarder les images en tissant des liens entre elles, en repérant les interrogations récurrentes au lieu d'isoler des spécificités topographiques qui m'intéressent moins. Je peux aussi bien travailler dans le Gers qu'en région parisienne. Les motifs divergent mais les questionnements sont issus d'une même démarche. »²⁰

Les lieux sont identifiables. La *Station de Flaine, Haute Savoie (1996)*, le *Golf d'Auch fermé après une période pluvieuse exceptionnelle (2002)*, le *Carrefour Saint-Bergère au nord d'Angoulême Charente (2005)* sont des lieux susceptibles d'une localisation. Ils ne se limitent pas à cette localisation. Ils sont des constructions où plusieurs réalités coexistent, des espaces de « coprésence »²¹ où « la distance est suspendue »²² tout en se maintenant alentour. La photographie du parking du centre commercial *Carrefour de Bordeaux*, montre un lieu complexe combinant plusieurs principes spatiaux élémentaires en interaction proximale et en relation avec d'autres espaces distincts et distants, mais à la différence de la ville, ce type de lieu n'apporte que des réponses partielles, intermittentes au problème de la distance :

- Dans le champ, une architectonique avec des composantes permanentes et changeantes : le bâtiment et sa mise en abîme par la fresque qui fait rejouer l'intérieur et l'extérieur ; le parking et son cloisonnement spécifique du sol non opératoire au moment de la prise de vue ; la voie de desserte intérieure du parking et sa ligne de séparation ; le mobilier d'éclairage.

¹⁸ Roman Mathilde, « Entretien avec Jürgen Nefzger », in Nefzger (2006), p. 8.

¹⁹ Corbin Alain (2001), p. 13.

²⁰ Roman, Nefzger (2006), p. 11.

²¹ Lévy Jacques (1994), p. 285.

²² Lévy Jacques, « Lieu. Espace dans lequel la distance n'est pas pertinente », in Lévy, Lussault (2003), p. 560-563.

- Hors champ, des voies d'accès invisibles sont la condition de visibilité du paysage comme parking ; la fresque, par la mise en relation avec un autre espace, introduit à la localisation – l'association entre le lieu et un repère culturel qu'on peut pointer sur une carte –.
- Les registres changeants de la fonctionnalité et des représentations : flux des piétons, flux et stationnement des automobiles. Mais ici vides de ceux qui les pratiquent à l'ordinaire.

LIEUX ET NON-LIEUX

La photographie est une représentation de la limite de ce qui fait de l'espace en question un lieu²³. Les composantes co-spatiales en petit nombre, leur signification faible pourraient en faire un non lieu, un espace inscrit dans le présent perpétuel qui n'existe que dans la négation de sa dimension anthropologique, sans identité singulière, ni possibilités de relations autres que de soi à soi. Mais en le vidant de ce pour quoi il est construit – le stationnement et la circulation –, en le dépossédant de sa valeur socio-économique, en termes de pratiques et de représentations, Jürgen Nefzger le prive de son anonymat et de sa capacité de « désidentification »²⁴. Par la composition photographique, il en configure les limites sensibles instituant un rapport signifiant, mis en œuvre par le champ et le hors champ, entre le dedans et le dehors :

« Le lieu forme donc un ensemble *discret* – au sens des mathématiques – et aisément discrétisable, qui s'affirme en tant qu'entité dans cette discrétisation. »²⁵

Il ne s'arrête pas ainsi à poser que lieux et espaces, lieux et non-lieux s'enchevêtrent, s'interpénètrent, qu'ils sont des polarités fuyantes n'existant jamais sous des formes pures²⁶, il donne à voir, par la photographie d'une architecture vidée de sa dimension et de ses représentations collectives, leur co-extensivité. La critique, l'ironie peuvent alors se faire féroces : les lignes de caddies, délicatement courbées dans leur ancrage les uns dans les autres, solidement bloquées dans un sens, se cognent dans l'autre contre le mur sur un algorithme de percées aveugles et de panneaux d'interdiction de stationner (*Supermarché dans le centre de Barbezieux-Saint-Hilaire, Charente, 2005*). Ou l'espace de la photographie épuise alors le lieu dans le non sens de sa fonctionnalité intermittente ou de sa spatialité interstitielle (*Zone commerciale Sélestat, Alsace 2000*), ou elle devient le lieu potentiel de récits dont Jürgen Nefzger esquisse les premiers traits et les temporalités d'un des possibles : le passant solitaire du *Centre commercial Grand Sud à proximité de Montpellier (1996)* ; les traces de roues, les blocs de pierre et la poubelle d'*Un dimanche sur une aire de repos de la N 10 en Charente (2005)* ; les affiches de publicité sexuelle, la flèche blanche et les véhicules stationnant sur le parking vide de la *Zone commerciale de Sélestat, Alsace (2000)*. Propice à une multiplicité de sens contradictoires que n'épuisent ni le discours politique ni le discours formel, le lieu photographié figure en oxymore visuel (*Route dans le Lectourois, Gers, 2003* ; *Monoculture, Gers, 2003*), où signifie principalement la distance du regard.

Choisir la distance, c'est ne pas se préoccuper du pittoresque et faiblement de la singularité irréductible d'un lieu spécifié. Jürgen Nefzger ne compose donc que peu d'images isolées qui se nourriraient de leurs particularités. Que les prises de vue représentent telle ou telle

²³ « Au départ, entre espace et lieu, je pose une distinction qui délimitera un champ. Est un *lieu* l'ordre (quel qu'il soit) selon lequel des éléments sont distribués dans des rapports de coexistence [...] Il y a *espace* dès qu'on prend en considération des valeurs de direction, des quantités de vitesse et la variable de temps. L'espace est un croisement de mobiles. », de Certeau (1990), p. 172-173.

²⁴ Augé (1992), p. 100-102, 118, 130, 150.

²⁵ Lussault Michel, « Lieu. Plus petite unité spatiale complexe de la société », in Lévy, Lussault (2003), p. 562.

²⁶ Augé (1992), p. 134, 101.

individualité spatiale, qu'elles montrent les stations de Flaine, de La Plagne, de Gourette, dans les Alpes ou les Pyrénées, tel ou tel village du Gers, un parking de supermarché gersois ou alsacien, importe moins que la construction d'un récit à plusieurs variables se focalisant sur les différents aspects de la consommation spatiale des sociétés contemporaines. C'est pourquoi, s'il est question d'une circulation, elle ne peut être entendue comme celle d'une pratique ordinaire du paysage, d'une errance. Le travail autour de l'œuvre d'Eugène Atget réalisé en 1997-1999 en collaboration avec le Musée Carnavalet le dit bien. En revisitant avec sa chambre, presque un siècle après, le Paris d'Atget, Jürgen Nefzger n'en réfère pas plus à l'intérêt des surréalistes pour les photographies d'Atget qu'à la mise en scène du vieux Paris pittoresque. Pourtant, il est à peine besoin de forcer la sentence de Walter Benjamin pour l'appliquer aux séries de Jürgen Nefzger :

« [...] dès que l'homme est absent de la photographie, pour la première fois la valeur d'exposition l'emporte décidément sur la valeur culturelle. L'exceptionnelle importance des clichés d'Atget, qui a fixé les rues désertes de Paris autour de 1900, tient justement à ce qu'il a situé ce processus en son lieu prédestiné. On a dit à juste titre qu'il avait photographié ces rues comme on photographie le lieu d'un crime. Le lieu du crime est lui aussi désert. Le cliché qu'on en prend a pour but de relever des indices. Chez Atget les photographies commencent à devenir des pièces à conviction pour le procès de l'histoire. C'est en cela que réside leur secrète signification politique. Elles en appellent déjà à un regard déterminé. Elles ne se prêtent plus à une contemplation détachée. Elles inquiètent celui qui les regarde ; pour les saisir, le spectateur devine qu'il lui faut chercher un chemin d'accès. »²⁷

Le crime du paysage est un crime en série, car le photographe propose un tour, un tour de France et d'Europe et ses itinéraires peuvent être suivis comme autant de scènes de crime.

En passant de la photographie unique sous-signifiante dans sa spécificité topographique aux séries qui poussent leurs *rhizomes* et leurs *stolons* les unes dans les autres, le photographe glisse du paysage, représentation d'un site isolable, au paysage représentation d'un objet spatial global, physique, phénoménologique et axiologique, réductible ni à la juxtaposition et aux interrelations de ses composantes, ni aux dimensions objectives et subjectives de son appréhension. La démarche comporte un risque, c'est qu'à l'inverse la photographie n'existe que par la série qui impose alors une version du crime. Mais le doute, condition de la liberté du spectateur, est réinstallé par l'indissociabilité de l'expérience sensorielle et de la problématique intellectuelle et politique, comme par exemple dans les séries *Urpar* et *Panta Rhei* :

« J'aime proposer à mon spectateur un lieu d'émotion esthétique allié à des interrogations intellectuelles. »²⁸

La liberté est dans l'aller-retour permanent de la photographie unique à la série et dans la possibilité, notamment dans le livre, d'agencement de photographies provenant de séries diverses. Les images, en se liant entre elles, construisent des récits que le spectateur convoqué peut déplier dans différents sens et à différents niveaux à l'aune de sa propre sensibilité paysagère ou de ses propres perception et action dans le milieu²⁹.

AUTOPSIE DE L'ARCHITECTURE DES VILLES NOUVELLES

La métaphore empruntée à Dominique Baqué³⁰ à propos de l'œuvre de Lewis Baltz n'est pas déplacée pour le constat que dresse Jürgen Nefzger de l'urbanisme des villes nouvelles et des zones pavillonnaires dans la série *Aux Portes du Royaume* que l'on peut rapprocher du

²⁷ Benjamin 1939 (2000), p. 285-286.

²⁸ Roman, Nefzger (2006), p. 13.

²⁹ La notion de milieu est entendue ici comme ensemble spatial de déterminations et de ressources dans lequel s'exercent, en interrelation avec le système dans sa globalité, les stratégies et les échanges réciproques des acteurs. Cf. Grafmeyer et Joseph (1979).

³⁰ Baqué (2004), p. 153.

portfolio de Lewis Baltz « Fos, Secteur 80 »³¹. Hors même de toutes les connotations mythologiques, religieuses et politiques spécifiques que porte le titre de la série, il introduit à une double signification temporelle et spatiale. La porte relie et sépare, lie et délie :

« [...] elle illustre à quel point séparation et raccordement ne sont que les deux aspects du même acte [...] La porte, en créant si l'on veut une jointure entre l'espace de l'homme et tout ce qui est en dehors de lui, abolit la séparation entre l'intérieur et l'extérieur. Comme justement elle peut aussi s'ouvrir, sa fermeture donne le sentiment d'une clôture bien plus forte, face à tout cet espace au-delà, que ne le peut la simple paroi inarticulée [...] il est indifférent de franchir un pont dans une direction ou dans l'autre, alors que la porte indique au contraire une totale différence d'intention selon qu'on entre ou qu'on sort. »³²

Le royaume, non sans ambiguïtés, est une catégorie et un territoire, enserré dans ses frontières. Il est signe d'appartenance et de non appartenance, d'élection et d'éviction. Il est aussi horizon d'attente et promesse. Le royaume proximal, contre lequel viennent buter les lieux de prises de vues dans la ville nouvelle de Marne-la-Vallée (Bussy-Saint-Georges, Magny-le-Hongre, Montevrain, Serris) – une partie du boulevard circulaire porte le nom de Boulevard du Grand-Fossé – est aussi celui du rêve, de l'illusion, le « Royaume enchanté » de *Disneyland Resort Paris* – lui-même divisé en « lands » – au centre duquel se trouve le terminus du réseau de transport est-parisien. Les vingt-six communes qui couvrent le territoire de Marne-la-Vallée entre la Porte de Paris et le Val d'Europe font-elles partie du royaume ou en sont-elles les vassales ? Le titre et plus encore les photographies entretiennent l'ambiguïté. Les travaux à *Bussy-Saint-Georges* (1998), avec la levée de terre surdimensionnée au premier plan formant comme une porte, le *Joggeur d'un dimanche matin* à *Bussy-Saint-Georges, Marne-La-Vallée* (1999) avec la succession de voies linéaires et de barrières, toujours au premier plan, montrent le dedans et le dehors, le hors champ du photographe qui regarde, au-delà, le champ des constructions pavillonnaires. Échos du boulevard circulaire qui, entourant le parc Disney, coupe les communes de Chessy, Serris, Bailly-Romainvilliers et Coupvray, les photographies marquent une limite, une frontière, posent les bornes d'un espace protégé, d'un territoire où les choses sont différentes. Ce territoire a ses codes, ses références, son langage et même pourrait-on dire avec quelque ironie, ses mythes de fondation. Dans *Bureaux de vente de promoteurs immobiliers à Marne-La-Vallée* (1999), une « espèce d'espace » en forme de no man's land ou de glacis, passé un chemin de ronde, conduit à une porte avec ses bureaux d'accueil, les armoiries des résidences et domaines hissés hauts et les étendards flottant au vent. Porte dérisoire dont la monumentalité se réduit à quelques lignes électriques provisoires et à l'unique lampadaire flanqué à gauche de l'accès. La route, le lampadaire font frontière, mais ils n'ont « pas le caractère de non-lieu que le tracé cartographique suppose à la limite. [Ils ont] un rôle médiateur »³³, en redondance des bureaux de vente. Le lieu est un entre-deux, un espace d'échanges qui établit ce qui se passe à l'intérieur, destiné donc à devenir passage. La porte s'ouvre moyennant l'acquiescement d'un droit d'accession. Il importe alors de bien distinguer entre le dehors et le dedans. C'est le rôle de la promesse (*Panneau publicitaire d'un promoteur immobilier, Marne-la-Vallée, 1999*) et du mythe fondateur. Pour que le bonheur dans son homogénéité promise puisse devenir une réalité sans contrainte, que le projet puisse se réaliser sans nostalgie, qu'aucun revenant ne hante l'urbanisme³⁴, il faut se débarrasser de tous les obstacles, faire table rase des traces d'histoire, des indices d'antériorité. À défaut d'identité, la ville nouvelle ne peut être un lieu palimpseste et doit donc réaffirmer une dualité irréductible nature culture. Le mythe de fondation du territoire est au prix de l'anéantissement des lieux. La route devient alors le moyen du

³¹ Lamarche-Vadel, Baltz, Davies, Garnell (1997).

³² Simmel 1909 (1988), p. 164-165. La version originale est disponible en mode texte sur le site *Georg Simmel Online* (http://socio.ch/sim/index_sim.htm).

³³ De Certeau, « Récits d'espace », (1990), p. 186.

³⁴ De Certeau, Giard, « Les revenants de la ville », in De Certeau, Giard, Mayol, (1994), p. 190.

« défrichement » (*Nouvelle route à Serris*, 1999) et de la mise à nu du territoire (*Bailly-Romainvilliers*, 1999), le sillon la marque éphémère de délimitation (*Bussy-Saint-Georges*, 1998) et la barrière le moyen provisoire d'exclure les résidus d'une écologie ancienne (*Étang de Montevrain, Marne-la-Vallée*, 1999 et *Le même endroit un an après*).

Les photographies, en donnant à voir la mise à plat et les formes architecturales naissantes, documentent la rupture, l'esthétique de la ville en chantier en crée un récit sensible et ironique. Elles informent le lieu dans sa dé-situation et dans sa re-situation par l'assise qui circonscrit le vocabulaire architectural – ou son inexistence – dans une implantation. La photographie des deux maisons symétriques de *Serris Marne-La-Vallée* (1999), situées rue de l'Érable et rue Bellezane, pourraient bien n'être qu'une anecdote humoristique si elle n'appartenait à une série caractérisée par le même et que souligne la partition répétitive du *Développement pavillonnaire proche de Disneyland Paris Marne-La-Vallée* (2000). De chaque note égrenée de gauche à droite et du second plan à l'arrière plan ne se distingue, hormis quelques modifications à peine perceptibles (largeur de la maison avec ouverture de petite taille, absence ou présence d'un fronton triangulaire au dessus d'une des fenêtres, tantôt à gauche, tantôt à droite...), que la longueur de la portée et la position à l'intérieur de celle-ci. Les deux photographies, comme celles de la majorité de la série, exposent le moment interstitiel où le chantier se termine avant que les habitants ne prennent entier usage de leur possession. Le premier plan dénote cet état provisoire d'espaces délimités et cloisonnés bien qu'ouverts où va pouvoir s'exprimer l'individualité (*Maison à Montevrain, Marne-La-Vallée*, 1999). L'image est en attente et pendant cette attente la non-conformité ne peut relever que de l'éphémère et du dérisoire, que de l'instant où se parfait l'accord (l'ouverture dissymétrique des volets du rez-de-chaussée, l'ouverture ou la fermeture de la porte d'entrée des maisons rue de l'Érable et rue Bellezane). Tout se joue avec le temps contre l'espace devenu indifférent, contre la sensibilité au monde au profit de la sensibilité à soi déclinée dans l'artificialisation « possessivée ». Il n'y a pas de monde autour puisqu'il n'y a qu'une mise en scène et des décors créés par le promoteur et l'architecte. L'épaisseur temporelle et la narrativité architecturales, le lien de architecture à l'assise située, l'être au monde inhérent à la fonction d'habiter se résumant dans la liberté d'accès et d'usage à un espace standardisé, à la liberté contrôlée d'aménagement et de décor superficiels d'un même.

LA PORTE FERMÉE SUR LE BONHEUR.

La disparition de la nature cultivée et sa refondation selon de nouvelles fonctionnalités (*Golf de Bussy-Saint-Georges, Marne-la-Vallée*, 1998) est la condition de la planification du bonheur garanti dans l'adéquation entre l'espace régi par une organisation stéréotypée et unidimensionnelle et des normes de comportement circonscrites au minimum de différenciation hors de la sphère strictement privée. Ainsi la rue de *Bailly-Romainvilliers* (1998) n'est que le simulacre d'une rue de quartier à inventer ? Elle n'est pas, ou pas encore, la « porte d'entrée et de sortie entre des espaces qualifiés et l'espace quantifié »³⁵, ce « domaine dans lequel le rapport espace/temps est le plus favorable pour un usager qui s'y déplace à pied à partir de son habitat »³⁶, cet espace rassurant, parce que pensé comme maîtrisé, de « frottement social »³⁷ :

« [...] le quartier est l'espace d'un rapport à l'autre comme être social, exigeant un traitement spécial. Sortir de chez soi, marcher dans la rue, c'est d'emblée poser un acte culturel, non arbitraire : il inscrit l'habitant dans un réseau de signes sociaux qui lui préexistent (voisinage, configuration des lieux, etc.). Le rapport entrée/sortie, dedans/dehors, recoupe d'autres rapports (domicile/travail,

³⁵ Henri Lefebvre cité par Mayol Pierre, « Habiter », in De Certeau, Giard, Mayol (1994), p. 20.

³⁶ Mayol, « Habiter », in De Certeau, Giard, Mayol (1994), p. 20.

³⁷ *EspacesTemps* (1986), p. 2.

connu/inconnu, chaleur/froid, temps humide/temps sec, activité/passivité, masculin/féminin...) ; il est toujours un rapport entre soi et le monde social ; il est organisateur d'une structure inaugurale et même archaïque du 'sujet public' urbain par le piétinement inlassable parce que quotidien, qui enfouit dans un sol indéterminé les germes élémentaires (décomposables en unités discrètes) d'une dialectique constitutive de la conscience de soi qui puise, dans ce mouvement d'aller et de retour, de brassage social et de repli intime, la certitude d'elle-même en tant qu'immédiatement sociale »³⁸.

En saisissant la potentialité du quartier dans le moment ambigu d'une naissance monogénique entre le vide et l'habiter, Jürgen Nefzger l'instaure en doute, que relance chacun des détails de la composition : l'horizon fermé qui replie la rue sur une sortie unique, frontale ; la présence minimale d'une végétation en parterre ou en pot qui ne fait plonger ni dans l'intime, ni dans l'anonyme ; l'inscription du sol en marques de stationnement qui consigne le trajet piétonnier de la porte de l'automobile à la porte de la maison. Parce qu'il annihile les pratiques d'invention de l'espace, le lieu se dévêt de sa capacité sémantique. Peu importe alors le registre auquel se réfère le nom des rues, botanique ou artistique le plus souvent, puisque personne ne connaît le nom d'autres rues que celle où il habite et celle qui y conduit. Là où j'habite, il n'y a rien que chez moi. Éclate alors tout l'humour, voire l'ironie, de la continuité de la rue de l'Érable à la rue Bellezane. L'espace urbain, débarrassé de la gratuité de son parcours, apparaît rendu entièrement à la nécessité, à l'usage fonctionnel. Un moment, la poétique de la ville semble prise en otage par le promoteur et l'architecte.

Sur le *Panneau publicitaire d'un promoteur immobilier, Marne-la-Vallée* (1999), il n'y a ni place, ni visibilité de l'autre. Du hors champ des images sourd l'inquiétude, l'angoisse de l'autre comme le montre le diptyque 20 x 25 d'une autre ville nouvelle, *Pierres empêchant l'installation des gens du voyage, Cergy-le-Haut* (2000). Le bonheur individuel, égalitaire – ou tout du moins égal – au sein du royaume préparé, organisé par la volonté urbanistique et architecturale des promoteurs et des politiques, ne peut être atteint que par l'enfermement et le strict cloisonnement de la vie sociale et de la vie privée. La réalisation de soi dépendrait-elle d'un artefact d'enfermement où l'horizon d'attente se dissout dans la sphère privée ?

Les photographies n'apportent pas de réponses, elles suscitent une vigilance. *Magny-le-Hongre, Marne-la-Vallée* (1998), *Bailly-Romainvilliers* (1998), l'instant d'un doute, invitent l'œil à une circulation d'échelle³⁹. Les pavillons, réduits provisoirement à l'état de maquettes, elles-mêmes ramenées à deux dimensions, sont détachés de leur temporalité et de leur localisation propres comme de celles de la prise de vue, produisant en quelque sorte un idéal-type de lotissement de banlieue. L'aller-retour entre l'artialisation du réel par le cadrage, que rendent plus efficace le vide d'habitant et l'effet maquette, et la documentation de ce même réel localisé, l'entre-deux de la prise de vue au moment où le lotissement n'est plus un projet ou une maquette et où il n'est pas encore un habitat, insinuent le doute d'une dénonciation trop rapide.

Ainsi Jürgen Nefzger démontre que ces lieux, au moment de la prise de vue, ne constituent, comme précédemment les parkings ou les stations touristiques, malgré une temporalité spécifique de l'habiter, qu'une réponse partielle, à considérer la ville comme réponse « pure » au problème de la distance c'est-à-dire « un résumé possible par le couple densité + diversité »⁴⁰. En terme de co-spatialité et de coprésence, les photographies obligent à concevoir la ville sur des échelles où « la conjonction de distances minimales » fonctionne de façon fragmentaire et ne se configure qu'à l'échelle régionale. Le lieu comme fragment infra-urbain d'un lieu d'urbanité plus vaste n'offre alors plus la capacité du parcours aléatoire et multidirectionnel dans un environnement riche d'informations multiples, ni « la possibilité de rencontres imprévues et improbables ». D'une certaine façon, le vide des habitants pourrait

³⁸ Mayol Pierre, « Habiter », in De Certeau, Giard, Mayol, (1994), p. 22.

³⁹ Bachelard (1957).

⁴⁰ Lévy (1994), p. 285.

dire l'impossibilité du lotissement d'offrir les conditions d'une vie sociale et d'être un lieu social. Avec humour, Jürgen Nefzger en suggère l'éventualité et la tempère par les jeux des enfants qui à la fois reproduisent l'espace fermé (*Magny-le-Hongre*, 1999) et inventent des circulations (*Les gamins, Magny-le-Hongre*, 1998).

CONTINUITÉS DISCONTINUITÉS

Dans la multiplicité des distances pertinentes de l'habitant, la configuration urbanistique et architecturale peut imposer des césures et des unités discrètes ainsi que le montrent les photographies d'immeubles collectifs de la ville nouvelle de Cergy-Pontoise. La séparation entre les espaces de transport et les espaces piétonniers (*Place de la Préfecture, Cergy*, 2001) crée des lieux incomplets de déambulation. La condition de la coprésence en est la délimitation spatiale et la sélection sociale aussi large et mixte soit-elle. À Cergy-le-Haut, des Pierres empêchent l'installation des gens du voyage (2000). Comme pour le *Royaume* de l'est, le no man's land des terrains vagues et des infrastructures dépourvues de desserte (*Terrain vague derrière un centre commercial dans le Val d'Oise*, 2000) ceinture l'île habitée et délimite le paysage dédié à la consommation baptisé « Art de vivre ». C'est parce que l'espace est délimité horizontalement et, dans le cas des dalles, isolé verticalement, qu'il y a possibilité de « frottement social ». Ailleurs, à l'extérieur ou sur les voies de desserte engoncées dans les espaces engazonnés et plantés d'arbres – les espaces paysagers –, où il est interdit de stationner, entre les clôtures qui cloisonnent et délimitent les territoires, les micro-événements ne concernent plus que les protagonistes (*Intervention des pompiers à Cergy*, 2001).

Ce n'est plus la diversité aléatoirement accessible qui fait l'urbanité, mais d'une part l'unité bornée d'accès proximale aux échanges quotidiens nécessaires, d'autre part la juxtaposition de territoires et d'espaces à plus ou moins grande densité de passage et à potentialité différentielle de rencontres. Le territoire, lieu cloisonné de l'expérience de l'autre, de préférence en même, s'organise alors en places et en chemins pré-dessinés (*Immeuble des Touleuses, Cergy*, 2001) ou tracés par l'habitude (*Cergy-le-Haut*, 2001). D'où un jeu subtil de contrainte et de liberté, d'inclusion et d'exclusion (*Préfecture de Cergy*, 2001), de fixité et de mobilité, de proximité et de distance, de positivité et de négativité, de délimitation externe et interne, qui, par l'extension des séries de moyens⁴¹ plus réduite qu'en centre ville polygénique, ouvre et bride à la fois les dimensions de l'existence et de l'action réciproque⁴², multiplie et rigidifie les phénomènes de seuil et de polarité. Dans les limites et les hiérarchies imposées de l'invention d'espaces les habitants sont en permanence obligés d'adopter et de doser, dans leurs stratégies et leurs comportements, d'un côté l'objectivation de l'espace et du rapport à l'autre et le contrôle des affects, de l'autre la soumission à ceux-ci et l'emprise de celui-là. Investissant une multiplicité limitée de codes, de marquages, de dévalorisations et de survalorisations, les stratégies de l'habiter développent dans l'esprit des habitants une fragmentation des configurations socio-spatiales. Là encore les enfants et les adolescents en montrent la voie et en exacerbent les tensions (*Cergy-Saint-Christophe*, 2001 ; *Quartier du Parc, Nanterre*, 1996). Entre l'écart et la présence à l'autre et au lieu, avec toutes les variantes possibles de la composition entre « l'engagement » et « la distanciation »⁴³ (panoramique *Grand'Place sur la dalle de Cergy-Préfecture*, 2001), se nichent à la fois la potentialité d'une violence identitaire marquée au minimum par l'altération des espaces communs – tags, destruction, abandon d'objets usagés... (*Quartier de la Croix Petite, Cergy*, 2001) – la tentation d'une soumission à la consommation réelle ou rêvée et un possible réinvestissement

⁴¹ Simmel 1900 (1987), « L'argent dans les séries téléologiques », p. 233-341.

⁴² Simmel (1999).

⁴³ Elias (1993).

partiel de loisirs (*Parc d'Activités Saint-Christophe, Cergy-Pontoise, 2000*). Ces trois voies, ou au moins les deux premières pouvant apparaître de plus en plus complémentaires.

Dans le style documentaire, le photographe pourrait s'arrêter à un constat. Jürgen Nefzger combine récit et discours pour montrer que le monde contemporain n'est pas constitué d'isolats mais d'engendremens réciproques du factuel et du sensible, que le choix d'exclusion entre l'engagement et la distanciation est pure illusion. Il compose une réalité qui fait sens parce qu'il la partage. Aussi inscrit-il le livre noir et blanc, comme le livre couleur, dans des parenthèses ou des guillemets. Le livre s'ouvre par un autoportrait sur l'*Axe majeur à Cergy* (2000) en noir et blanc. La perspective classique est légèrement décalée. Le photographe est représenté en touriste, journal sportif, glacière, cannettes de bière et victuailles à ses pieds. Sous le jeu d'échelles entre maquette, architecture utopique et réalité située en gestation qui se dévoile par métonymie (les colonnes, l'allée...) se répondent humour, ironie et dérision pour signifier que seules importent la bonne distance et la patience contemplative et impliquée. Le livre se ferme en contrechamp par un clin d'œil cinématographique ouvrant sur le même axe en arrière plan. Pour Jürgen Nefzger, la bonne distance, la distance politique, du photographe et du spectateur est celle de la tension entretenue entre l'engagement et la distanciation. Aussi, après avoir photographié les immeubles (*Noisy-le-Grand avec ses logements surnommés « Les Camemberts », 1998*), capte-t-il avec le même regard leur disparition (*Démolition de la barre HLM « La lumineuse », Bordeaux, 1997 ; triptyque de l'Implosion de la Barre HLM à Meaux, 2000 ; Implosion de deux tours HLM à Mantes-la-Jolie, Yvelines, 2000*)

AU LOIN, CECI N'EST PAS UN NUAGE

Dans les séries *Le Gers* et *Fluffy Clouds*, Jürgen Nefzger interroge la « bonne » distance de la photographie. Réalisé entre 2003 et 2006, *Fluffy Clouds*, est un parcours de quelques pays européens à travers leurs centrales nucléaires au rythme des saisons et des politiques. Beauté du paysage sous un ciel serein ponctué de quelques nuages floconneux, ébouriffés : Jürgen Nefzger use de la synecdoque et de la métonymie pour poser d'emblée la question du cadrage de l'architecture industrielle dans ce qu'elle signifie de temporalité économique, sociale et écologique et de présence paysagère. Dans la plupart des photographies tours et silos restent visibles, mais n'occupent qu'une faible partie de l'image le plus souvent en arrière plan. Une place non négligeable est donnée à la vapeur d'eau s'échappant des tours de refroidissement qui se confond quelquefois avec les nuages. Contrairement aux photographies des *Portes du Royaume*, la présence humaine, dans ses diverses activités, travail, loisir, contemplation, est affirmée, au mois par métonymie : l'habitat et le bétail de Wylfa ou la cabane de Dungeness (Royaume-Uni), la mobylette d'Almaraz en Estrémadure, le jardin de Leibstadt (Suisse). Se complexifie alors la question de la distance ou plutôt la capacité de l'image à combiner diverses distances pour faire sens, celles du photographe et de son appareil, du spectateur, celle de l'acteur photographié dans l'instant de sa présence au paysage (le pêcheur de Goesgen, Suisse ; les skieurs de Gundremmingen, Allemagne ; le couple de Besnau, Suisse ; les baigneurs de Penly, France...), celle de l'acteur éloigné (l'état, les compagnies et les holdings de production énergétique). En maintenant à distance la représentation architectonique de la centrale ou en la limitant à ses éléments les plus visibles, les tours, et les silos, tout en composant fortement sa présence, en figurant les activités humaines indépendantes et cependant contraintes par la centrale, le photographe se situe moins dans une partition de la réalité qui ferait paysage que dans une dimension qui traverse et problématise cette réalité à différentes échelles coordonnées. Il y a bien « dominance » de structures matérielles et idéelles qui organisent le cadre sémantique, et dans lesquelles trouve place

l'expression de la liberté et de la contrainte des acteurs, mais elles ne se constituent aucunement en une causalité en dernière analyse.

Cela étant, le photographe pose, à l'encontre des théories actuelles de l'individualisme qui tentent de faire croire à l'opposition irréductible de l'individu et de la société, la nécessaire interdépendance de l'approfondissement social et de la liberté individuelle par la mise en contact, dans l'esthétique de sa composition, des différentes catégories et unités sociales, économiques et politiques en interaction du local au mondial. Dans l'interdépendance des plans de l'image se connectent des distances multiples qui s'assemblent et s'organisent pour produire simultanément une image de la modernité et de sa critique.

Dans *Spain* (Asco, 2005) et *Bugey* (site archéologique de Larina, 2003), Jürgen Nefzger pousse plus avant son investigation et sa critique des distances pertinentes de la modernité en intégrant plus visiblement les dimensions temporelles. L'incorporation de l'histoire, par la mise en relation entre autres du clocher de l'église d'une part, des ruines d'autre part, conduit à prêter, au paysage dans son ensemble tel que défini par le cadre et le hors champ, et à chaque élément du paysage, des durées spécifiques articulées, faisant passer ainsi de la notion de paysage, conçu comme composition d'une découpe de la réalité, à celle de milieu, conçu comme objet global, non réductible à la somme de ses éléments, ayant une dynamique propre, qu'exprime dès son titre la série *Panta Rhei* (*Glacier du Rhône, Wallis, Suisse, 2006, entrée dans la grotte de glace*).

Dans un tout autre espace, où le lieu est cette fois-ci déterminé *a priori* par un cadre administratif, le Gers, Jürgen Nefzger explore les distances dans la confrontation-fusion de l'ici et de l'ailleurs, dans « le complexe orienté à la fois subjectif et objectif »⁴⁴. Les serpents de paille, les silos, les tunnels à melons, n'ont de sens que dans un hors champ discontinu de l'image mais ne réalisent ce sens que dans la coexistence avec l'idéaltype rural, celui que le photographe partitionne avec humour sur la photographie de Châtignac (*Minigolf dans le village de Châtignac, Charente, 2005*), *Plieux* (Gers, 2003), avec une ironie et une dérision plus ou moins féroces sur celles d'un bord de route du Gers (*Panneau de signalisation pris pour cible par des chasseurs, Gers, 2003*) d'Urgosse (*Panneau d'affichage à l'entrée du village d'Urgosse, Gers, 2001*). Toute la série met ainsi en évidence une construction de la distance où la distinction entre continu et discontinu n'a plus de pertinence : à *Auch* (2002), le *Parking* est la porte d'un rêve ou d'un projet de plage à consommer rapidement. Dans la Lomagne gersoise (*Chrysanthèmes non vendus après les fêtes de la Toussaint, Gers, 2001*), la non consommation des derniers chrysanthèmes les condamne au dépérissement ou, plutôt à l'inexistence, car, une fois passés les premiers jours de novembre, toute possibilité de mise en distances de leur culture est annihilée. Avec ce paysage à demi consommé, Jürgen Nefzger épuise la polysémie de tous les registres des champs lexical et sémantique de la consommation.

L'efficace des regards du photographe et du spectateur est alors dans la « bonne » distance, celle qui, dans un plan d'ensemble, fait coïncider, par la frontalité du point de vue, les dimensions. Dans la série *Marée noire* Jürgen Nefzger reprend cette question. Il propose de soumettre le paysage au regard virtuel du spectateur de l'intérieur même de la photographie (*Marée noire. Pointe de Saint-Gildas, Loire atlantique, le 2 janvier 2000*). Face à l'océan, le banc de Saint-Gildas est vide. Quiconque s'installerait sur le banc pour contempler l'horizon comme le fait le couple de Besnau, serait de fait condamné à ne voir que la catastrophe étendue à ses pieds qui lui interdit l'accès à la mer. Le photographe invite donc à reculer, à élargir le champ pour découpler la marée noire de sa stricte localité. Dans le jeu d'aller-retour visuel, la figure du banc relie et sépare.

⁴⁴ Berque Augustin (1990), p. 32.

LE PAYSAGE COMME TRAVERSÉE

Au terme d'un voyage, trop rapide, dans l'œuvre de Jürgen Nefzger, s'effritent aussi bien les discours de la dualité du paysage et ceux de la détermination par une instance dominante, que les débats sur la pertinence différentielle entre les logiques modernes et postmodernes. Pour le photographe, entre la réalité et l'image, se joue une question de distance qui n'épuise ni les échelles imbriquées des lieux ni l'ambivalence des paysages censés en rendre compte. Dans ces tours et détours, le paysage se qualifie, pour le géographe, comme le lieu et le moment d'une expérience, comme une traversée interactive entre le factuel, le phénoménal et le sensible.

Bibliographie

- Augé Marc, *Non-lieux - Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.
- Bachelard Gaston, *Poétique de l'espace*, PUF, 1957.
- Baqué Dominique, *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2004.
- Benjamin Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, deuxième version de 1939, traduction Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz, in *Œuvres III*, Gallimard Folio essais, 2000.
- Berque Augustin (dir.), *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Seyssel, Champ Vallon, 1994.
- Berque Augustin, *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Belin, 2000.
- Berque Augustin, *Les raisons du paysage : de la Chine antique aux environnements de synthèse*, Paris, Hazan, 1995.
- Berque Augustin, *Médiance, de milieux en paysages*, Montpellier, Reclus, 1990.
- Besse Jean-Marc, *Voir la Terre. Six essais sur le paysage et la géographie*, Arles, Actes Sud, 2000.
- Cauquelin Anne, *L'invention du paysage*, Paris, Plon, 1989.
- Certeau Michel de, Giard Luce, Mayol Pierre, *L'invention du quotidien, 2. habiter, cuisiner*, Paris Gallimard, 1994.
- Certeau Michel de, *L'invention du quotidien, 1. arts de faire*, Paris Gallimard, 1990.
- Construire les paysages de la photographie*, catalogue de l'exposition, Metz, 1984.
- Corbin Alain, *L'homme dans le paysage, entretien avec Jean Lebrun*, Paris, Textuel, 2001.
- Dagonnet François (dir.), *Lire le paysage, lire les paysages*, Paris, Champ Vallon, 1982.
- Dagonnet François (dir.), *Mort du paysage ? Philosophie et esthétique du paysage*, Paris, Champ Vallon, 1982.
- Dardel Eric (1952), *L'homme et la terre. Nature de la réalité géographique*, Paris, Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, 1990.
- Deleuze Gilles, Guattari Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2, Mille Plateaux*, Paris, Les éditions de Minuit, 1980.
- Elias Norbert, « Problems of Involvement and Detachment », *British Journal of Sociology* 7, 1956, p. 226-252 repris in *Engagement und Distanzierung. Arbeiten zur Wissenssoziologie I*, traduction et édition Michael Schröter, Frankfurt, Suhrkamp, 1983, traduction Michèle Hulin, *Engagement et distanciation. Contributions à la sociologie de la connaissance*, Paris, Fayard, 1993.
- Grafmeyer Yves, Isaac Joseph (1979), *L'École de Chicago. Naissance de l'écologie urbaine*, Paris, Aubier, 1984.
- Lamarche-Vadel Bernard, Baltz Lewis, Davies John, Garnell Jean-Louis, *Fos, natures d'un lieu, Images en manœuvres*, Marseille, 1997.
- Lefebvre Henri, « Hors du centre, point de salut », in « Voyage au centre de la ville. Éloge de l'urbanité. », *EspacesTemps*, n° 33, 1986, p. 16-19.
- Lefebvre Henri, *Le droit à la ville*, Paris, Anthropos, 1968.
- Lefebvre Henri, *Writings on Cities*, traduction et édition Kofman Eleonore, Lebas Elizabeth, Oxford, Basil Blackwell, 1996.

- Lévy Jacques, *L'espace légitime. Sur la dimension géographique de la fonction politique*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1994.
- Lévy Jacques, Lussault Michel (dir.), *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin, 2003.
- Nefzger Jürgen, *Hexagone, 1. Le paysage fabriqué, 2. Le paysage consommé*, Fûdo Éditions, 2006.
- New Topographics : Photographs of a Man-Altered Landscape, catalogue de l'exposition*, Rochester, International Museum of Photography, Georges Eastman House, 1975.
- Paysages, Photographies*, Paris, Hazan, 1985.
- Perec Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974.
- Perec Georges, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris, Christian Bourgois, 1983.
- Robic Marie-Claire (dir.), *Du milieu à l'environnement. Pratiques et représentations du rapport homme-nature depuis la Renaissance*, Paris, Economica, 1992.
- Roger Alain, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997.
- Roger Alain, *Nus et paysages*, Paris, Aubier, 1978.
- Simmel Georg, « Brücke und Tür », *Der Tag. Moderne illustrierte Zeitung*, N° 683, 1909, republié in *Das Individuum und die Freiheit*, Berlin, Wagenbach, 1984 ; traduction Sabine Cornille, Philippe Ivernel, « Pont et porte », in *La tragédie de la culture et autres essais*, Rivages, 1988.
- Simmel Georg, « Exkurs über das Problem: wie ist Gesellschaft möglich? », « Comment les formes sociales se maintiennent », *L'Année sociologique*, 1, 1896-1897, « Der Raum und die räumlichen Ordnungen der Gesellschaft : Soziologie des Raumes », *Jahrbuch für Gesetzgebung, Verwaltung und Volkswirtschaft im Deutschen Reich*, 27, 1903, « Exkurs über die soziale Begrenzung », traduction Lilyane Deroche-Gurcel et Sybille Muller in *Sociologie. Études sur les formes de la socialisation*, Paris, PUF, 1999.
- Simmel Georg, *Philosophie des Geldes*, Berlin, Duncker & Humblot Verlag, 1900, traduction Sabine Cornille et Philippe Ivernel, *Philosophie de l'argent*, Paris, PUF, 1987.