



Focales

1 | 2017

Le photographe face au flux

**Entretien avec Nicolas Giraud et Bertrand Stofleth.
*La vallée, une archéologie photographique***

Pauline Jurado Barroso

Éditeur

Publications de l'Université de Saint-Étienne

Édition électronique

<https://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=452>

ISSN 2556-5125

Référence électronique

Pauline Jurado Barroso, « Entretien avec Nicolas Giraud et Bertrand Stofleth. *La vallée, une archéologie photographique* », *Focales* n° 1, *Le photographe face au flux*, mis à jour le 13/06/2017, URL : <https://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=452>

© Focales, Université Jean Monnet – Saint-Étienne

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des règles de la propriété intellectuelle et artistique. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur.

Entretien avec Nicolas Giraud et Bertrand Stofleth. *La vallée, une archéologie photographique*

Pauline Juardo Barroso

Le projet photographique « La Vallée » est une exploration visuelle du territoire qui se trouve entre la Loire et le Rhône, formant un tui-lage de vallées, où a émergé en France la première révolution industrielle. Initié en 2013 par le duo de photographes Nicolas Giraud et Bertrand Stofleth, il est toujours en cours de réalisation.

Pauline Juardo Barroso : Peut-on dire que ce projet photographique est né d'un dialogue entre un territoire et le binôme que vous formez, Nicolas Giraud et Bertrand Stofleth ?

Bertrand Stofleth : Il est né d'un mouvement spontané. Il y a une affinité de personnalité et un désir partagé. Nous sommes pétris d'une même culture photographique qui pointe la désindustrialisation et les « *suburbs* », et nous prenons plaisir à explorer cela, dans un territoire qui ne nous est pas exotique et duquel nous sommes tous deux issus.

Nicolas Giraud : Il s'agit, en effet, d'un projet lié à nos identités photographiques. La circonscription territoriale exacte du projet s'est opérée au travers d'une exploration. Il s'est focalisé sur la ligne qui relie le Rhône à la Loire en passant par toutes les villes qui la jalonnent : Firminy, Saint-Étienne, Saint-Chamond, Lyon. Nous nous sommes arrêtés au quartier de Confluence, en choisissant de ne pas inclure le centre de Lyon. Le projet passe en bordure de la Vallée du Rhône sans y entrer, parce qu'une bascule s'opère alors ; au-delà de cette limite, les enjeux territoriaux sont différents. Le lien transversal entre les deux cours d'eau et les rapports montagne-fleuve ont également retenu notre attention.

PJB : Votre projet traite de la désindustrialisation, en faisant apparaître les résidus, les marques cicatricielles et les accidents du paysage. Sa dimension archéologique est évidente. Il me semble que l'ensemble des images parvient à « faire territoire », en révélant une homogénéité qui est somme toute paradoxale, puisqu'il est question de « *junkspace* » – d'un urbanisme sauvage qui déborde –, d'architectures vernaculaires et de cohabitation de formes urbaines très disparates...

NG : Nous nous intéressons à la proto-industrie qui s'est développée en premier lieu dans le massif du Pilat – ce qui s'explique sans doute par la topographie. La présence d'usines engageait des mouvements de personnes qui descendaient de la montagne. Il y a, historiquement, une formation à échelle humaine ; on peut observer, dans le paysage, un empilement de temporalités et d'obsolescences. L'architecture est, elle aussi, prise dans une mobilité de population et d'usages. Les sites sont composés de strates qui demeurent visibles et actives. Notre travail peut se définir comme une tentative d'archéologie visuelle qui traite d'un matériau contemporain, dans lequel il y a de la vie.

BS : Ce territoire connaît une très faible pression foncière, ce qui se traduit par une grande réserve d'espaces disponibles. La lecture archéologique que nous faisons par le prisme de la photographie

est horizontale, et non verticale : elle est dans la profondeur du champ – c'est-à-dire en surface – plus que dans la profondeur du sol. Il n'y a rien à exhumer, les objets usés ne sont pas enfouis sous terre, mais pris dans un continuum de vie. Sur le flux des déprises et des reprises d'objets, l'usure du temps vient déposer un mince vernis. Opérer des relevés invite à questionner la provenance des éléments ainsi que les raisons qui les ont fait échouer là.

PJB : Vous avez, tous deux, des attaches particulières au sein de ce territoire : Nicolas, tu es originaire de Saint-Étienne, Bertrand, tu vis à Lyon et tu as réalisé en 2015 *Rhodanie* [1] – qui fait l'hypothèse d'un territoire formé par la vallée du Rhône, de sa source jusqu'à son embouchure. Ces attaches influent-elles sur la manière dont vous éprouvez ces paysages ? Pensez-vous qu'elles déterminent pour partie votre positionnement artistique et orientent votre lecture du territoire ?

BS : Il est certain que ces attaches peuvent avoir une influence sur notre approche des lieux, puisqu'elles façonnent une culture visuelle du site et des formes d'expertise. Mais, ce n'est pas si évident : une grande proximité peut parfois faire obstacle à une appréhension critique du paysage. Il peut être difficile de s'intéresser à un lieu familier et de parvenir à l'observer avec un autre regard que celui du quotidien. J'admire, par exemple, le travail de Guido Guidi, parce qu'il a su faire œuvre à partir de son territoire natal [2].

NG : Dans le cas de « La Vallée », je pense qu'il y a une proximité des photographes et du territoire. Le mode d'investigation conditionne la connaissance du site : la circulation empirique produit du sens. Mais le préexistant sur lequel nous travaillons a aussi son importance. La part du photographe est moins grande qu'on ne l'imagine parce qu'il y a aussi l'importance du lieu, sa lumière et ses spécificités ; la signature tend à s'effacer au profit d'un dialogue avec le territoire. J'ai l'impression parfois que ce dernier produit ses propres images ; il suffit d'être dans une obédience photographique qui permet de les voir. En 1993, Sophie Ristelhueber a réalisé une image du lieu-dit « La croix de Guizay », dans le cadre de l'Observatoire Photographique National du Paysage du Pilat. Sans connaître cette image, nous avons, Bertrand et moi, fait la même photographie ; nous avons ainsi été trois photographes à faire la même image, à vingt ans de différence.

PJB : Vos images témoignent d'une connaissance approfondie des sites sondés, construite au gré de déplacements nombreux. Cette approche conjugue une lecture esthétique et une visée que l'on pourrait dire « scientifique ». Pensez-vous que la photographie puisse engendrer des formes de savoir ? Si tel est le cas, est-ce votre ambition ?

NG : Nous utilisons effectivement la photographie dans une ambition de type « scientifique » : ce que nous montrons est représentatif d'un état du territoire. Comme nous travaillons à deux, nous échangeons pendant les prises de vue. Nous produisons simultanément du commentaire et des images : nous sommes toujours dans un processus de réflexion et de discussion à propos de ce que nous avons déjà fait ou de ce que nous sommes en train de produire. Je dirais que l'intérêt ne tient pas à une vérité sur le territoire, mais plutôt à un vécu avec lui. Le temps dont nous disposons permet une certaine forme de justesse. Le projet a commencé il y a

1. Bertrand STOFLETH, *Rhodanie*, Arles, Actes sud, 2015.

2. Guido Guidi a réalisé des enquêtes photographiques en Émilie-Romagne : notamment à Cesena (où il est né), à Rimini, à Ravenne, à Porto Maghera dès les années 1970, s'intéressant de près au paysage vécu au quotidien. Voir Guido GUIDI, *A New map of Italy. The Photographs of Guido Guidi*, Washington, Loosestrife Éditions, 2011.

quatre ans et nous en avons encore probablement pour deux ans : les problématiques ont ainsi le temps de faire surface, les images d'être reconsidérées. Nous nous disons parfois : « Voilà, on a traversé ça, mais on est jamais allés par là », ou bien « il faut que l'on pénètre dans telle usine » ; certains choix sont faits à la hussarde ; c'est parce que nous sommes sur les lieux que nous entrons ; mais d'autres fois nous procédons plus sagement en négociant en amont avec les entreprises. Avoir le temps donne au projet la possibilité d'infuser : nous pouvons observer les lieux dans la durée et voir comment le territoire change (ou non).

BS : L'ambition du projet est d'aller pour ainsi dire puiser dans un vivier d'images potentielles concernant l'histoire de l'industrialisation, dans un territoire donné. Par l'observation de détails et de symptômes, nous parvenons à remonter le cours de l'histoire. Un peu à la manière du chiffonnier baudelairien décrit par Walter Benjamin, nous récoltons des résidus, des rebuts, des fragments ; nous les collectionnons, les organisons et faisons rejaillir un savoir et un sens, par la répétition d'un même motif.

La photographie est bien sûr productrice de savoirs, mais elle en est surtout l'émettrice, la dénicheuse et la médiatrice. C'est un médium : elle se saisit d'une chose pour en proposer une représentation nouvelle. En ce sens, elle incline à réfléchir en son absence : c'est cette pensée qui finit par produire un savoir.

PJB : À la vue de votre travail, on sent qu'il est essentiel à vos yeux de trouver une posture qui soit en cohérence avec le territoire : vos images découlent d'une observation des activités, des déplacements et des modes d'habiter. Comment parvenez-vous à développer cette cohérence ?

NG : Lorsque Lee Friedlander se rend dans différentes usines pour réaliser des commandes telles que *At work* [3], sa préoccupation est centrée sur l'image. Malgré tout, il parvient à donner une vision sincère d'un sujet dont il ne semble pas se préoccuper. Par opposition, certains photographes – plus orientés vers un point de vue sociologique – prétendent dire la vérité sur un lieu, alors qu'ils abordent le sujet avec des idées préconçues. Par exemple, certains travaux réalisés à Saint-Étienne donnent l'impression que cette ville n'est constituée que de descendants de mineurs. Je pense que, tout en étant affranchi d'un hypothétique devoir de vérité, le photographe peut-être plus juste.

BS : Il me semble que cette cohérence est un peu l'objectif des travaux dits documentaires ; elle découle d'une forme d'honnêteté par rapport aux sites rencontrés, au territoire étudié. Notre approche prend une forme empirique et dialectique, tout en se basant sur une posture documentaire. On interprète, on isole et on appuie une caractéristique, choisie pour son exemplarité. On évite les facilités de la citation photogénique, qui présente le risque de tourner le dos à des caractéristiques du territoire plus intéressantes, voire plus éloquentes. On s'arrête sur certains lieux, soit par intuition, soit en raison d'informations. Constituer une documentation en amont fait partie de mes habitudes de travail, lorsque je construis mes projets. Cela amène aussi à mettre à distance des idées préexistantes, à purger les habitudes du regard afin d'entrer dans une nouvelle immersion.

Pour ce projet, nous nous sommes informés auprès de différents spécialistes, lors de colloques et de journées d'étude ; nous avons fait de nombreuses rencontres, des entretiens avec des

3. Lee FRIEDLANDER, *At Work*, New York, Distributed Art Publishers, 2002.

historiens, des géographes et des sociologues ou avec des conservateurs du patrimoine, des directeurs de musée – Musée d'Art et d'Industrie, Musée de la Mine – ou d'autres interlocuteurs institutionnels – Parc Naturel du Pilat – et des responsables de l'aménagement du territoire à la DRAC Rhône-Alpes. Nous nous sommes nourris d'échanges avec des riverains, des anciens ouvriers, des marcheurs et des directeurs d'entreprises industrielles (chocolaterie, fabrique d'armes, etc.) Ces échanges ont renouvelé nos perceptions et nous ont renvoyé vers d'autres rencontres ou lieux à explorer.

PJB : Qu'est ce que ça change pour vous de travailler en binôme ?

NG : J'aime la disponibilité et la distraction que peuvent produire l'interaction avec l'autre. C'est plus facile pour moi de faire des images quand je suis en train de parler, par exemple. Pour pouvoir échanger, il convient de prendre en compte qui est l'autre. Bertrand est plutôt sur des tropes paysagers, moi sur des tropes de photographie de rue. Il avait l'habitude de procédures plus lentes – avec un travail à la chambre. Travailler avec moi a accéléré sa pratique tandis que cela a ralenti la mienne ; pour ce projet, nous avons tous les deux opté pour le 35 mm. Lui, qui est plus ordonné dans ses images et ses cadrages, a pris plus de risques ; j'ai mis plus de rigueur dans mes procédures. Nous avons rapidement trouvé notre mode opératoire en séances de prise de vues communes. Quand l'on travaille sur un projet commun, il faut trouver la voie du projet, au travers de constantes discussions et redéfinitions. Nous faisons de nombreux « *editing* », en nous questionnant de manière continue sur ce que nous sommes en train de fabriquer. Il y a des moments où nous faisons quelque chose de différent ; il y a des images que nous faisons tous les deux, parfois consciemment, parce que nous sommes au même endroit, et d'autres moments où nos pratiques respectives s'influencent mutuellement. Nous sommes issus de la même formation, à la même époque ; il y a un partage d'expériences d'anciens étudiants de l'École Nationale Supérieure de la Photographie, un « *background* » commun avec lequel nous nous amusons.

BS : Travailler en binôme est stimulant parce que ça oblige à construire une nouvelle grammaire et à se positionner par rapport à l'autre pour fonctionner dans une logique de dialogue pour aller vers un discours commun. Sans aller jusqu'au mimétisme, nous croisons et décroisons nos approches. Finalement, c'est assez proche du travail d'un groupe de rock ou de jazz : un morceau peut être construit avec quelqu'un d'autre parce que les cultures de chacun se complètent tout en faisant sonner les choses différemment. C'est assez rare dans le champ de la photographie de fonctionner en binôme tout en maintenant, par ailleurs, des projets autonomes. Ça me plaît, car cela oblige à sortir des réflexes habituels afin de prendre des risques pour renouveler les propositions.

NG : La question que nous nous posons c'est comment, en tant que photographes, nous pourrions faire un travail sur Saint-Étienne qui comporte pour ainsi dire une dimension « mythique », alors que c'est le moins « *glamour* » des sujets.

PJB : Comme il est peu « *glamour* », il le devient, au sein d'une certaine culture visuelle qui prend le contre-pied d'une imagerie dominante...

NG : C'est vrai. Nous aurions pu nous attaquer au paysage péri-urbain en mode DATAR, bien cadré, mais précisément nous ne le voulions pas. En somme, nous ne voulions pas, de cette manière, confirmer un territoire.

BS : Je ne suis pas sûr que ce soit le moins « *glamour* » des sujets, mais il y a une forme d'aridité ou d'âpreté dans ce territoire-là. C'est un défi stimulant que de travailler à la création d'une autre iconographie de ces lieux. Ce type d'exploration impose un temps long et des allers-retours répétés. Il ne s'agit pas de démontrer des problématiques paysagères déjà établies – comme c'est parfois le cas dans certaines approches d'Observatoire Photographique du Paysage. Le désir d'exhaustivité, qui prévaut dans l'itinéraire fabriqué d'un OPP, ne fait pas jaillir d'histoires singulières. Dans le projet « La Vallée », nous photographions plus librement, en prenant le temps de voir ce qui émerge. Nous nous permettons plus de choses, au risque de nous perdre, de nous répéter, avec toutes les impasses que cela peut présenter.

PJB : Pensez-vous qu'il soit obligatoire de passer par l'esthétique du « *junkspace* » développée dans la photographie américaine pour pouvoir approcher certaines problématiques paysagères locales ?

NG : Le choix de faire référence à la photographie américaine tient d'une lutte avec l'impérialisme de l'histoire de l'art, mais relève aussi d'un goût. On ne peut envisager un territoire dans sa vérité simplement locale, il est reçu à travers une trame iconographique et des résonances. La photographie américaine est un outil qui met de la distance. Les lieux saisis par Lewis Baltz, Stephen Shore et William Eggleston sont par exemple « laids », mais ils sont sublimés à travers l'image. Un événement visuel se produit, qui permet de comprendre quelque chose du territoire contemporain.

Saint-Étienne possède une image extérieure souvent catastrophique. Même si on peut le déplorer, cela renvoie malgré tout, à une forme de résistance, à la différence du centre-ville de Bordeaux, de Lille ou de n'importe quelle ville « gentrifiée ». L'image touristique manifeste une complaisance pour les formes propres et nettes qui ne posent pas de question, n'ont pas d'histoire et manifestent une emprise idéologique. Saint-Étienne se présente au contraire comme un laboratoire de la post-industrie. Comment faire de ce territoire un espace de résistance, un endroit qui ait une consistance et une puissance ?

BS : Les Américains ont été les premiers à exposer ce type de photographie. Par exemple, Berenice Abbott a su reconnaître et légitimer, Outre-Atlantique, la valeur de l'œuvre d'Eugène Atget. Il nous faut passer par des détours pour réussir à nous approprier notre propre territoire ! La culture américaine de représentation des « *slums* » et du péri-urbain devient un outil pour aborder notre propre espace. Les images des *New Topographics* nous séduisent et nous marquent profondément ; notre génération a grandi avec un modèle photographique et culturel américain. Je pense que les nouvelles générations auront, quant à elles, une culture plus cosmopolite. Ce n'est pas qu'un phénomène historique ou esthétique, c'est un ensemble. Quand un type d'image est cité et re-cité de nombreuses fois, il devient fondamental et produit, à force de relectures, une grammaire visuelle.

PJB : Il me semble que cette culture photographique là se présente comme un outil efficace de lecture du « *junkspace* » parce qu'elle est tout à la fois empreinte d'esthétisme, de distanciation critique et d'iconoclasme.

BS : Oui, on aurait peut-être du mal en tant qu'Européens à être aussi iconoclastes. Notre optique est de voir ce que l'on peut faire jaillir, en engageant une production photographique documentaire qui ne soit pas tournée vers les canons de l'image topographique.

PJB : « La Vallée » ne fait apparaître, pour le moment, que très peu de personnes. Le vivant est là autrement : il est souvent suggéré par les traces. L'absence évoque-t-elle, selon vous, une fragilité inhérente à ce territoire ?

NG : Ce n'est pas qu'une question de traces. Quand on se trouve un mercredi à Chasse-sur-Rhône, un jeudi après-midi au Rond-point ou un mercredi matin à Firminy : il n'y a personne. L'individu est pris en charge par l'usine, les lieux de culte et les lieux de sociabilité ; il ne peut être présent dans l'image. Isoler des personnes, ça n'a pas de sens dans ce projet. Quand on aborde un territoire qui est lieu de passages, il vaut mieux s'attarder sur la route que sur le bonhomme.

PJB : L'électricien, posté sur une de vos photographies devant une porte de garage dont l'enseigne s'efface, n'évoque-t-il pas une fragilité ou une forme de résistance ?

NG : Il participe de la construction de l'image. Le personnage sert de marqueur temporel ; comme il ne sur-joue pas, sa présence devient intéressante. Il ne s'agit pas d'une photographie de rue, avec des cadrages resserrés, pris sur le moment. Ce n'est pas du portrait. Le projet est plus orienté vers le territoire et le paysage, il demande une plus grande distance et un temps plus long de composition et de cadrage.

BS : Nous avons photographié des gens qui travaillent dans différentes usines, mais à ce stade du projet nous ne sommes pas encore pleinement convaincus qu'une place soit possible pour ces images. Lorsqu'il est figuré, l'être humain prend tout de suite une place importante ; le spectateur est en prise avec le vivant et cela devient plus compliqué. Nous n'avons rien contre la présence de l'homme ; pour le moment nous n'avons pas cherché ni à l'effacer, ni à l'ajouter. Nous préférons néanmoins nous écarter des formes canoniques du reportage ; nous restons sur de petits gestes que nous envisageons comme autant d'attentions successives qui contextualisent les lieux.

L'électricien – qui est présent sur une photographie – pourrait par exemple relever d'une forme de résistance au temps. Dans un frottement entre deux époques, il devient un marqueur et incarne une résistance à une société qui cherche à évacuer ce type de métier. Ce personnage fait partie d'une archéologie du présent. Les cadrages que nous utilisons – qui tendent à s'approcher des objets – se démarquent des canons du genre « néo-objectif » défini par la frontalité, la centralité, le cadrage large et la contextualisation. Parce qu'elles sont détachées d'une approche purement topographique, ces images permettent de toucher à bien d'autres choses ; elles incarnent des existences singulières et se font les échos d'une mémoire industrielle.

NG : Nous avons passé une journée entière dans l'usine de Verney-Carron, photographiant des objets, des espaces et des hommes au travail. Cette usine-là est emblématique. Il faut admettre aussi que cela devient ennuyeux de ne photographier que des usines qui ne marchent pas ; focaliser uniquement sur des ruines, ça ne fait pas sens pour notre projet.

BS : Nous avons intégré aux images une foule de spectateurs pendant le derby OL-ASSE qui s'est joué pour la toute dernière fois au stade de Gerland, sans les supporters stéphanois. Le derby est important dans l'imaginaire du territoire. C'est une des dernières pratiques populaires qui rassemblent un ensemble d'individus sous une seule et même bannière, là où avant il y avait des corps de métiers. Dans ces pratiques récréatives, se joue l'affirmation des identités et des appartenances ; des mythes sont en jeu derrière l'image. On touche ici à l'icône, à l'image pieuse.

PJB : Votre intérêt pour le caractère désuet de certaines constructions est bien perceptible.

NG : Parfois, on finit par ne voir que cette désuétude, alors qu'il y a aussi des constructions neuves. Tout n'a pas été renouvelé en même temps, et c'est tant mieux. Quand c'est le cas, un rejet de l'histoire s'opère, puisqu'on ne garde de l'histoire que la belle façade. Quand toute la ville est propre et neuve, il faut commencer à se faire du souci. Qui peut vivre dans un centre-ville immaculé ? La désuétude est pour moi extrêmement saine.

BS : La persistance de ces choses dans un espace qui les a presque dépassées est une question posée au temps présent. En photographiant ces objets, nous essayons de remonter les fils d'histoires singulières.

PJB : Vos images traduisent une posture à la fois critique et contemplative. Cette conjugaison vous permet, me semble-t-il, de ne pas tomber dans l'écueil d'une esthétisation des paysages accidentés, ni dans celui d'une photographie topographique, voire analytique. C'est ainsi, je pense, que votre expérience sensible des lieux se communique.

BS : J'assume complètement cette posture. C'est ce double mouvement que nous associons à chacune de nos réactions aux vibrations et aux qualités des objets. Il y a une séduction visuelle et intellectuelle qui induit une lecture critique et contemplative du paysage.

NG : La photographie est un outil qui possède une histoire ; notre posture est l'écho d'une approche précise du documentaire. L'heure n'est plus au grand « paysage-tableau » qui correspond à une position triomphante du musée, ni au reportage engagé, puisqu'il a été relégué aux marges du champ photographique par des médias devenus en majorité « publi-rédactionnels ». Le photographe doit se penser au sein d'un système général des images ; les nôtres sont produites à partir d'un point et d'une économie précise. Le projet est d'abord une commande que nous nous sommes passée à nous-mêmes ; nous avons ensuite mis cette initiative en réseau avec d'autres qui pensent ce type de sujet. La posture que nous adoptons est le reflet des conditions de réalisation du projet comme des conditions dans lesquelles la photographie peut aujourd'hui parler du réel.

PJB : Augustin Berque stigmatise la déconnexion relationnelle de l'homme à son milieu [4] qui a été introduite par la modernité et a engendré une crise de l'urbain. Le territoire formé par la vallée industrielle que vous photographiez est diffus et éclaté : il peut être lu comme un palimpseste, « un espace sans cesse remodelé [5] », mais aussi comme un agrégat de constructions issues de conceptions successives de l'urbain, parfois antagonistes et souvent génératrices de désordre. Vous parcourez ce tissu urbain éparpillé entre les Monts du Forez et le Rhône. Au sein du corpus des images, vous organisez des points de passage d'un espace à un autre, en vous attachant à transcrire l'aspect chaotique et composite du territoire. Les récits qui émergent de ces parcours visuels d'espaces [6] – pour reprendre une expression de Michel de Certeau – traversent

4. Augustin BERQUE, « Qu'est-ce qu'habiter la Terre à l'anthropocène ? », Séminaire *Habiter, l'ancrage en littérature contemporaine*, Paris, ENS, 23/02/2016, en ligne :

< <http://ecoumene.blogspot.fr/2016/02/quest-ce-quhabiter-la-terre.html#more> >, consulté le 26/04/2016.

5. André CORBOZ, *Le Territoire comme palimpseste*, Besançon, l'Imprimeur, 2001, p. 213.

6. Michel DE CERTEAU, *L'Invention du quotidien 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 170.

les lieux et les organisent ; ils se font vecteur d'une continuité spatiale – difficilement perceptible *in situ*. Pensez-vous que le photographe puisse articuler des espaces et, en ce sens, travailler à la quête identitaire de territoires en proie à des transformations radicales ?

BS : La photographie peut servir à faire émerger des visibilitées et, par ce biais, le photographe peut articuler des espaces. Grâce à l'usage qu'on fait du médium, on fait ré-émerger des niveaux de visibilité qui avaient disparu. La construction du récit d'une exploration visuelle du territoire crée un lien et donne une interprétation. Par la sélection et l'organisation des images en un nombre restreint, on pointe certaines visibilitées et on fait remonter des niveaux de compréhension et de savoir.

NG : Lorsque nous réalisons ces images, nous n'avons d'autres possibilités que d'être sur les lieux et notre regard est notre premier outil. La compréhension de l'ensemble naît des accrocs du terrain. La photographie, en ce sens, est forcément anecdotique : on observe qu'ici, quelqu'un a utilisé un bout de ficelle pour attacher une porte cassée ; ce geste que l'on montre – qu'on ne peut pas voir, quand on regarde la carte – ajouté à tous les autres, fait du territoire un ensemble unique.