

Avant le clic : processus de chasse photographique en chantier

Marie Gaudeau



Mots clés: chantier ; chasse ; photographie ; processus créatif ;
recherche par la pratique

Cet article s'intéresse au processus photographique mené sur deux chantiers distincts, envisagé à travers la métaphore du photographe-chasseur. Il cherche à examiner les étapes qui précèdent le clic photographique — du repérage initial au déclenchement final — en mettant en lumière l'ensemble des gestes préparatoires : errance, cadrage, chorégraphie, réglages, calibrage des objectifs, comparés ici à des outils de visée. Cette exploration accorde une attention particulière à la manière dont chaque terrain de chasse, chantier, génère ses propres types d'approches et ses stratégies d'observation. En s'inscrivant dans une démarche de recherche par la pratique, l'article interroge la photographie non pas comme simple enregistrement, mais comme un acte situé, sensible, et tactique, profondément lié aux dynamiques du chantier.



zone de chasse

introduction

Le chantier se vide. La nuit, tout change. Le vacarme cesse. Le silence s'installe. Je suis là, seule, postée derrière mon trépied. J'attends. La pose longue dure une minute. C'est long, une minute, quand on ne bouge pas. Le monde, lui, continue de glisser. Puis vient le tir, discret, mécanique, presque imperceptible. Je repère et déplace mon outil, lentement. Je réarme mon appareil sur son trépied. À nouveau, j'attends. Puis le clic. La capture. Suis-je en train de chasser une image ? Tout, dans ma posture, me dit que oui. Je suis à l'affût. Je scrute. Je respire doucement. Je prends soin de ne pas faire fuir ce que je ne vois pas encore. Dans cette attente, quelque chose se passe. Le silence devient fécond. Et parfois, il ne se passe rien. Et c'est aussi une manière de photographier. Certaines scènes ne s'offrent qu'une seule fois, à une heure précise, dans une lumière fragile. Comme de véritables proies. Certaines images sont comme des animaux sauvages : elles fuient, ne reviennent jamais deux fois. L'espace du chantier devient territoire de chasse. Un fusil. Un appareil photographique. Et moi, quel est mon processus de chasse à cet instant précis ? Est-il propre à ce territoire ? A ce type de proies ?

Cette posture du photographe-chasseur s'illustre parfaitement dans la métaphore de la chasse évoquée par Guidi¹, selon laquelle le photographe utilise son appareil « comme le chasseur son piège ou le pêcheur son filet ». La photographie ne serait alors plus un simple acte technique, mais un dispositif de guet, une manière de poser un regard, de tendre une intention dans le silence. Ce statut met l'accent sur une étape du geste photographique, l'errance. En effet Meloni² prolonge cette idée en insistant sur la nécessité pour le photographe de « connaître le territoire pour effectuer son action ». Il ne peut capturer ce qu'il ne connaît pas. Car toute prise de vue commence bien avant l'image. Elle naît dans le regard qui précède, dans le temps du pré-tir, du pré-clic, dans cette forme d'errance intentionnelle qui fait de la photographie une chasse sensible.

¹Guidi Guido, 'Penser Avec Les Yeux', 1999

²Meloni, Giaime, 'La Construction d'une Vision Paysagère : Études Des Usages de l'action Photographique Comme Outil de Projet Du Paysage', These de doctorat, 2014

Le tir photographique, à l’instar du tir de chasse, ne se réduit ni à un son ni à un geste mécanique. Il marque une transition nette entre deux états: celui du réel en mouvement, instable, et celui de l’image fixée, cadrée, sélectionnée. Avant ce moment décisif, tout est encore ouvert : l’espace, le sujet, la lumière. Tout est potentiel, comme sur un chantier en cours où tout reste à construire. Le déclic n’est pas seulement l’action de presser un bouton ; il correspond aussi à une forme de compréhension : celle de ce que l’on cherche à voir, à montrer, ou à retenir. Il s’agit d’un point d’articulation entre perception, intention et action. Cette réflexion pose alors plusieurs questions : Quelles sont les étapes qui précèdent la capture de l’image ? En quoi peuvent-elles être comparées à une forme de chasse ? Et surtout, ce processus est-il stable ou bien dépend-il fortement du contexte ?

Il s’agira de plonger dans la mise en place de ma propre pratique photographique et d’en décrypter les conditions qui précède le clic, le tir. Appuyée sur des expériences issues de ma pratique de terrain, cette réflexion s’articule autour de deux démarches photographiques développées sur deux sites d’envergures radicalement différentes. Le premier site : le chantier **Momentum** de DATA architectes, projet de réhabilitation d’une centrale téléphonique en bureaux sur environ 18 000 mètres carrés en deux années. Le second : le chantier **Belzunce** d’ATA architectes, projet de réhabilitation d’un espace de 50 mètres carrés en nouvelle agence en trois mois.

1. du terrain au tir :
étapes de chasse photographique
terrain de chasse

S’intéresser à la photographie de chantier, c’est forcément interroger le chantier lui-même. Mais qu’entend-on exactement par “chantier” ? Est-ce un lieu de travail, de transition, de transformation ? Ou bien un espace en devenir, instable, provisoire, qui résiste parfois à l’image ? Si, dans l’imaginaire collectif, le mot « chantier » évoque souvent le désordre et le chaos – comme en témoigne l’expression populaire « quel chantier ! », qui renvoie à l’encombrement des rues par les ouvriers³ – cette vision masque la richesse de ce lieu en constante évolution. La volonté de photographier un chantier provient d’un désir de « saisir les processus de transformations, les stades d’inachèvements, les marques d’altération et les agencements désordonnés qui caractérisent les chantiers »⁴ . Capturer ces instants ne réside pas uniquement dans le moment du tir, mais dans l’ensemble du processus qui mène à cet état de déclic, ce basculement qui nous pousse à prendre l’image : « il ne nous est plus possible de penser l’image en dehors de l’acte qui la fait être [...] La photo n’est pas seulement une image, c’est aussi une action réflexive qui passe par le regard »⁵ . De même, le chantier n’est pas seulement une exécution, mais la construction physique d’une réflexion créative. La photographie et le chantier ne peuvent donc se réduire à leur résultat visuel : ils sont avant tout un processus, une pratique active qui engage le corps, l’œil, le temps.

³Nègre Valérie, 'L'art du chantier : construire et démolir du XVIe au XXle siècle', 2018

⁴Barrault Pressacco, 'Wallness', Les Presses Du Réel (2024)

⁵Dubois Philippe, 'L'Acte photographique et autres essais', Collection Nathan-université, 1990, P. 9

⁶Meloni, Giaime, 'La Construction d'une Vision Paysagère : Études Des Usages de l'action Photographique Comme Outil de Projet Du Paysage', These de doctorat, 2014

⁷Rot Gwenaële, 'Le chantier dans tous ses états', 'Travailler aux chantiers' Hermann, 2023, PP. 5–32

⁸Ibid

⁹Meloni, Giaime, 'La Construction d'une Vision Paysagère : Études Des Usages de l'action Photographique Comme Outil de Projet Du Paysage', These de doctorat, 2014

Afin de mieux saisir la chasse photographique, il est nécessaire d’en décomposer les étapes. La photographie se divise en deux temps distincts, de manière analogue à un processus constructif : un temps de production, lié à la prise de vue sur le terrain, et un temps de restitution, celui de l’image produite, qui atteste et documente cette pratique⁶. Le chantier obéit à une logique comparable. Il est un événement temporaire, voué à « disparaître lorsque le résultat attendu du travail est atteint »⁷ . Il peut ainsi être défini comme un « lieu de transformation [...] forme d’organisation temporaire tournée vers la réalisation d’une production unique »⁸. Le chantier incarne donc une phase intermédiaire, un passage entre la conception et la réalisation, où le bâti se matérialise progressivement. Tout processus de création s’accompagne ainsi de son propre chantier : temps intermédiaire, fait d’une succession de gestes, d’essais, d’ajustements, qui mèneront peu à peu à la restitution finale. Le chantier de ma pratique photographique ainsi que les chantiers Momentum et Belzunce partagent une même logique de transformation progressive, rythmée par des actes successifs qui mènent vers un état final, que ce soit celui d’une image, pour mon propre chantier, ou d’un bâtiment, pour Momentum et Belzunce.

processus de tir
errer

L’expérience du terrain est l’étape gestationnelle du chantier de la photographie : le photographe se pose en observateur. Il ne cherche pas encore à cadrer, mais à ressentir l’espace, à en capter les dynamiques, les tensions, les silences. Ce temps d’errance, souvent perçu comme non-productif, est en réalité fondamental. C’est dans cette phase de déplacement libre, sans objectif précis, que naissent les premiers questionnements : que cherche-t-on à voir ? Que cherche-t-on à montrer ? Comment faire image d’un lieu en mutation ? Le chantier de l’image prend ainsi forme à partir de cette lecture sensible du site, ancrée dans une exploration physique et intuitive du contexte. Le corps se déplace, le regard s’affine, les repères se construisent lentement. L’errance, « marcher sans but et se tromper » consiste en la « création d’une relation corporelle du photographe à l’espace »⁹ . Elle est essentielle pour capter l’esprit du lieu et préparer le regard à cadrer, révéler, composer. Comme un chasseur qui lit les traces au sol ou les signes dans le feuillage, le photographe apprend à interpréter les indices du lieu, à anticiper les zones fertiles où l’image pourrait surgir.

repérer

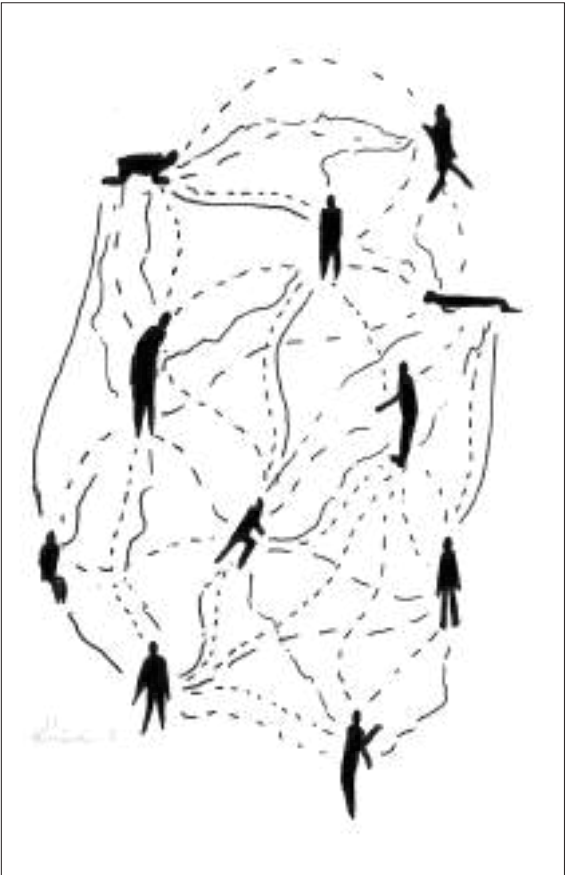
L’errance est très souvent suivie — voire entrelacée — avec une phase de repérage. Parfois, ces deux étapes se confondent : l’exploration intuitive se teinte alors d’une intention plus ciblée. Ce moment marque un passage vers une démarche légèrement plus productive, où le photographe commence à chercher des angles de vue plus précis, en cohérence avec les premières réflexions émergées sur le terrain. L’œil devient plus sélectif, le regard s’organise autour de lignes, de contrastes, de volumes.

On ne se contente plus d’errer : on scrute, on projette, on anticipe l’image. Barsac¹⁰ évoque alors une photographie où « ce qu’il y a dans le champ fait vivre l’hors-champ et laisse place à l’imagination ». Il s’agit d’explorer suffisamment afin de réussir à cadrer un fragment tout en faisant parler le reste de l’espace. Ce moment d’exploration s’achève par ce que l’on pourrait appeler un « épuisement visuel »¹¹. Cette saturation visuelle, loin d’être un obstacle, devient le moteur d’un basculement. Elle pousse le photographe à franchir un seuil, passant d’une observation passive à une prise de vue plus active et technique. L’épuisement visuel ne marque pas la fin du processus, mais au contraire initie une nouvelle phase, où l’attention se réoriente pour capter ce qui a été repéré auparavant.

cadrer, viser, calibrer, tirer

Une fois que le regard a suffisamment erré, le photographe s’équipe de son appareil et s’approche des éléments ayant capté son attention. Le chasseur, après avoir repéré les traces, ajuste sa position, vise et retient son souffle avant de tirer. Le photographe, lui, affine son cadrage, cherche la bonne distance, l’angle juste, celui qui rendra sa cible visible tout en laissant deviner ce qui lui échappe. Si la position du corps joue énormément dans la prise de vue, c’est le cadrage qui prime sur la qualité de la photographie. Il s’agit de faire des choix et de poser des limites dans son angle de vue afin de sélectionner ce qui sera prioritaire.

Figure 1 - l’errance, étape passive
production personnelle



¹⁰Barsac, Jacques. 2011. « Charlotte Perriand et la photographie : l’œil en éventail ». 2011.

¹¹Meloni, Giaime, ‘La Construction d’une Vision Paysagère : Études Des Usages de l’action Photographique Comme Outil de Projet Du Paysage’, These de doctorat, 2014

¹²Vernant Jean-Pierre, ‘Parole et signes muets’, Éditions du Seuil, 1974

¹³Rot Gwenaële, ‘Le chantier dans tous ses états’, ‘Travailler aux chantiers’ Hermann, 2023, PP. 5–32

¹⁴Meloni, Giaime, ‘La Construction d’une Vision Paysagère : Études Des Usages de l’action Photographique Comme Outil de Projet Du Paysage’, These de doctorat, 2014

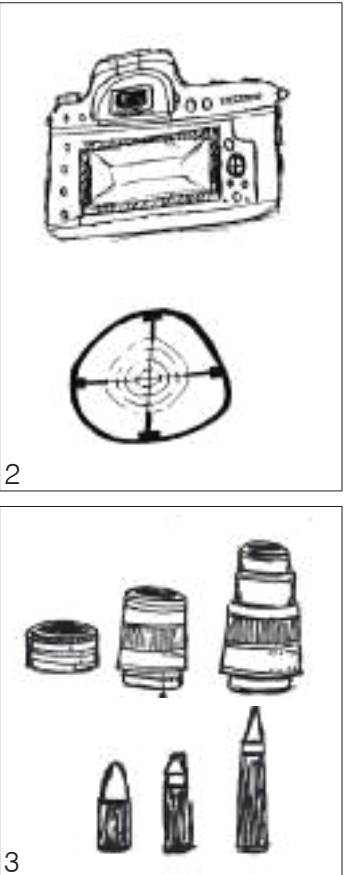
Jean Pierre Vernant parlera de « coup de foudre »¹² lorsque le regard du photographe s’arrête et le cadrage apparait comme une évidence : le déclic. Le moment du déclenchement est souvent suivi de plusieurs prises successives, autant de tirs répétés, visant à s’assurer que la proie a bien été capturée, que l’image attendue a réellement été touchée.

« le chantier est éphémère, et c’est l’objet même de la photographie de capter cet éphémère »¹³

Cette fugacité résonne directement avec la temporalité inhérente au processus photographique, qui ne se manifeste pas seulement dans le sujet capté, mais dans la structure même de l’image. Le système élémentaire de l’appareil est « d’exposer une matière sensible à la lumière pendant un certain temps » ce qui fait de la mécanique de la photographie une composante de « deux matériaux, temps et lumière »¹⁴. L’acte photographique repose ainsi sur l’exposition d’un objet à la lumière pendant une durée déterminée. Là où l’arme de chasse agit par l’éjection d’un projectile, système destructif par définition, l’arme photographique, elle, repose sur la capture, d’un autre matériau : la lumière. Cette capture permet de figer l’instant dans le temps, en enregistrant plutôt qu’en détruisant. Les choix de vitesses d’exposition élevées ou de longues poses sont des décisions artistiques qui révèlent différentes facettes de la réalité. Ces décisions sont prises après le cadrage, mais avant la prise de vue elle-même ; cette étape est ce que l’on pourrait appeler le paramétrage. À ce moment précis, le photographe ajuste ses paramètres techniques comme un chasseur qui, avant de tirer, choisit la meilleure cartouche en fonction de sa cible. Chaque choix fait écho à l’intention de l’image. Tout comme un chasseur choisit le type de balle en fonction de la taille et de la distance de sa proie, le photographe ajuste ses réglages pour capturer l’ambiance désirée, pour figer le mouvement ou saisir une texture ou une lumière précise. Ce paramétrage, tout comme la préparation d’un tir, est crucial car il conditionne la manière dont l’image finale sera rendue. C’est un moment de calibrage, le dernier instant pour ajuster son fusil, où l’on fait converger le travail de l’observateur avec la capacité de l’outil.

Tout comme la vitesse d’obturation, la distance focale est un paramètre important dans le calibrage de l’appareil. Elle correspond à « l’écart séparant, sur l’axe optique, la surface sensible du centre de l’objectif lorsque la mise au point est faite sur l’infini »¹⁵. Une focale courte, par exemple, permet de capturer un large champ de vision, comme un chasseur qui élargit son périmètre de recherche pour couvrir un terrain vaste, offrant ainsi une vue d’ensemble du chantier ou du sujet. À l’inverse, une focale longue resserre l’image, éliminant des éléments périphériques pour se concentrer sur des détails spécifiques, un peu comme un chasseur qui, armé d’une lunette de visée, se rapproche de sa cible pour observer les mouvements avec une précision extrême. Chaque objectif, réglage de la focale, agit ainsi comme une arme calibrée, prête à capturer la proie visée, en ajustant la portée, la profondeur et la perception du monde à travers l’objectif.

Figure 2 - étapes actives -
production personnelle



¹⁵Ibid

Avant le clic :
processus de chasse
photographique en chantier



Les deux photographies proviennent de séries réalisées sur le chantier Belzunce. L'une d'elles, en couleur, fait partie de la série nocturne. En photographie de nuit, il est souvent nécessaire de réduire la vitesse d'obturation, jusqu'à près d'une minute, afin d'obtenir une image claire malgré la faible luminosité. En revanche, lorsque le sujet est en mouvement, comme dans la seconde photographie, il est essentiel d'augmenter la vitesse d'obturation pour figer le mouvement et obtenir une image nette.

Avant le clic :
processus de chasse
photographique en chantier



Figures 3 et 4 :
Photographies réalisées sur le
chantier Belzunce
– vitesses d'expositions –
1/100 secondes
30 secondes

Figures 5 et 6 :
Photographies réalisées sur le
chantier Momentum
– distances focales –
40 mm
80 mm



Ces deux photographies proviennent de la série du chantier Momentum où l'usage de multiples focales a été crucial dans le processus. Il devient évident ici à quel point la distance focale façonne l'interprétation de la scène : plus elle s'allonge, plus le cadrage se resserre, capturant un fragment précis de l'instant. Ce choix délibéré concentre l'attention sur un détail particulier, soigneusement sélectionné, presque comme une invitation à s'attarder sur un élément essentiel, ici la ruine.

Ainsi, la chasse photographique est un processus en ajustement permanent, où chaque regard, chaque angle, chaque réglage modifie l'image à venir. Rien n'est figé : tout est en constante reconfiguration, au gré de la lumière, du point de vue, de l'emplacement du trépied. Le chantier est défini comme « un moment décisif en ce qu'il donne à voir ce qui sera par la suite pour partie rendu invisible, caché, protégé [...] il met ainsi en scène des relations et des états de matière qui ont tendance à disparaître au sein du bâtiment fini »¹⁶. Ce processus d'effacement de l'instabilité trouve un écho dans la photographie : toutes les étapes de chasses, errance, repérage, cadrage, calibrage, se condensent, elles-aussi, dans une image unique, qui efface les traces du processus précédant le clic. Maintenant que le pré-clic de cette chasse photographique est révélé en principe, il s'agira d'explorer comment, dans ma pratique, ces étapes divergent et prennent des formes différentes selon le terrain de chasse.

2. deux terrains : deux chasses en pratique
type de chasseur

Le tir photographique ne se règle pas seul. Il dépend du regard de celui qui le porte, de sa présence sur le terrain, et ce qui l'a conduit sur le chantier. Il convient alors de distinguer deux démarches dans la photographie de chantier : la commande et ce qui est appelé l'auto-commande. La commande photographique désigne une situation où un photographe est sollicité pour produire des images selon des attentes spécifiques, fixées par un commanditaire. Ce dernier attend du photographe « qu'il produise un document utile, dont il peut faire usage »¹⁷. Cette pratique, très courante dans le cadre de chantiers, soulève une série de tensions entre attentes fonctionnelles et possibilités créatives. La commande vient conditionner la manière de photographier : on attend des images claires, lisibles, représentatives, valorisantes, « considér[ées] comme un objet à utiliser dans une vision pragmatique »¹⁸. Le photographe devient alors un opérateur d'enregistrement, guidé par des contraintes esthétiques et narratives prédéfinies. Le regard se conforme à une logique illustrative. On parle alors d'une photographie fonctionnelle, dont le rôle est d'informer ou de promouvoir, parfois au détriment de la subjectivité du photographe. D'après Meloni, « La dérive de la commande contemporaine interprète la photographie comme un outil exclusivement illustratif [...] la photographie perd son pouvoir d'expression libre, susceptible de proposer une approche critique d'étude sur les lieux, pour satisfaire les nécessités publicitaires »¹⁹. Cependant, la commande n'est pas nécessairement incompatible avec une démarche artistique ou de recherche. Tout dépend du degré de liberté laissé au photographe. Certaines commandes peuvent être ouvertes, laisser place à l'interprétation, voire chercher explicitement à bénéficier d'un regard d'auteur, capable de révéler des dimensions invisibles ou inattendues du chantier. C'est dans cette tension que s'oppose la commande photographique à l'auto-commande. L'auto-commande, c'est la démarche autonome du photographe qui initie lui-même son projet, en fonction de ses propres questionnements.

¹⁶Barrault Pressacco, 'Wallness', Les Presses Du Réel (2024)

¹⁷Meloni, Giaime, 'La Construction d'une Vision Paysagère : Études Des Usages de l'action Photographique Comme Outil de Projet Du Paysage', These de doctorat, 2014

¹⁸Ibid

¹⁹Ibid

²⁰Meloni, Giaime, 'La Construction d'une Vision Paysagère : Études Des Usages de l'action Photographique Comme Outil de Projet Du Paysage', These de doctorat, 2014

²¹Ibid

Il ne répond pas à une demande extérieure, mais à une intuition intellectuelle ou sensible née de l'observation du terrain. Cette posture transforme le photographe en ce que l'on pourra appeler photographe-chercheur : «le déplacement de la conception de photographe/artiste à la celle de photographe/auteur bouleverse la conception de la demande »²⁰. L'errance sur le chantier permet alors de faire émerger des questionnements qui deviennent ensuite le sujet et la narration même des photographies. Ce mode opératoire donne naissance à des images qui ne cherchent pas à illustrer un propos existant, mais à interroger un processus, à expérimenter un regard. Ce processus autonome constitue « une action photographique qui bouleverse les logiques relationnelles entre commanditaire et photographe »²¹. Le photographe-chercheur construit lui-même l'exigence d'un questionnement complexe sur le territoire. L'expérience du terrain, les réflexions menées, et le développement des images s'enchevêtrent pour produire une pratique où aucun élément n'est figé. Les étapes de réflexion, de production et de développement ne sont pas cloisonnées et cohabitent dans la pratique artistique du photographe. Les deux expériences de terrain que j'ai menées s'inscrivent principalement dans une démarche d'auto-commande. Bien que le choix de mener une recherche sur le chantier Momentum ait été décidé dans un cadre académique, l'acte de photographier, lui, relève entièrement de mon initiative personnelle. Que photographier, pourquoi, comment, et que peut-on en dire ? Autant de questions que je me suis posées seule, dans le rôle de chercheur, et auxquelles j'ai souhaité apporter mes propres réponses, en adoptant celui de photographe. Définir un cadre de réflexion, un outil d'exploration, la photographie, et construire une démarche de recherche en réponse à ces interrogations : il s'agit bel et bien d'une forme d'auto-commande.

Dans le cadre du chantier Belzunce, certaines suggestions formulées par l'architecte ont orienté le travail vers une forme de commande ouverte, me laissant une liberté d'interprétation tout en répondant à des attentes définies. Cette expérience, bien que motivée par ma recherche menée sur le chantier Momentum, se situe dans un contexte moins libre en termes d'objectifs finaux — un résultat étant attendu — mais offre davantage de liberté en ce qui concerne l'accès au chantier. Elle combine ainsi une commande ouverte vis-à-vis de l'architecte et une forme d'auto-commande, dans la continuité du travail de recherche amorcé sur le chantier Momentum. Si le chantier Belzunce peut sembler plus contraignant en raison de la commande explicite et des attentes de résultat, il m'offre en contrepartie une place clairement définie. Mon statut y est officiel, reconnu, ce qui me permet d'évoluer avec une certaine légitimité sur le terrain. Très rapidement, j'ai su ce qui m'était permis ou non, notamment grâce aux liens que j'ai tissés avec les ouvriers, qui connaissaient ma fonction sur le chantier. À l'inverse, sur le chantier Momentum, ma liberté photographique est totale — aucune commande, aucune attente précise. Mais cette liberté s'accompagne d'un flou statutaire : je ne suis pas identifiée comme photographe, mais comme étudiante. Cela rend plus complexe l'interaction avec les ouvriers, l'accès à certains espaces, et la reconnaissance même de mon travail de recherche.



Figure 7 -
ouvrier sur le
chantier Belzunce



Figure 8 -
ouvriers sur le
chantier Momentum
12

type de chasse

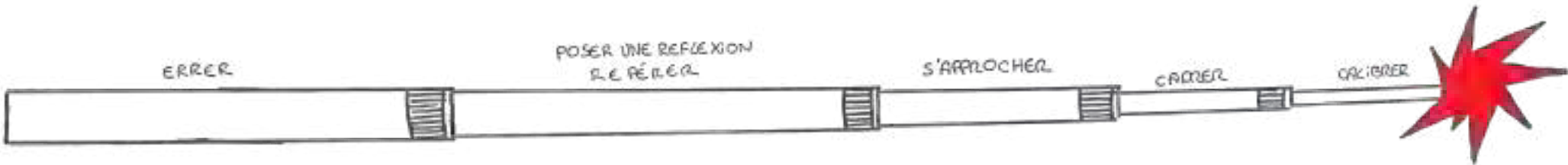
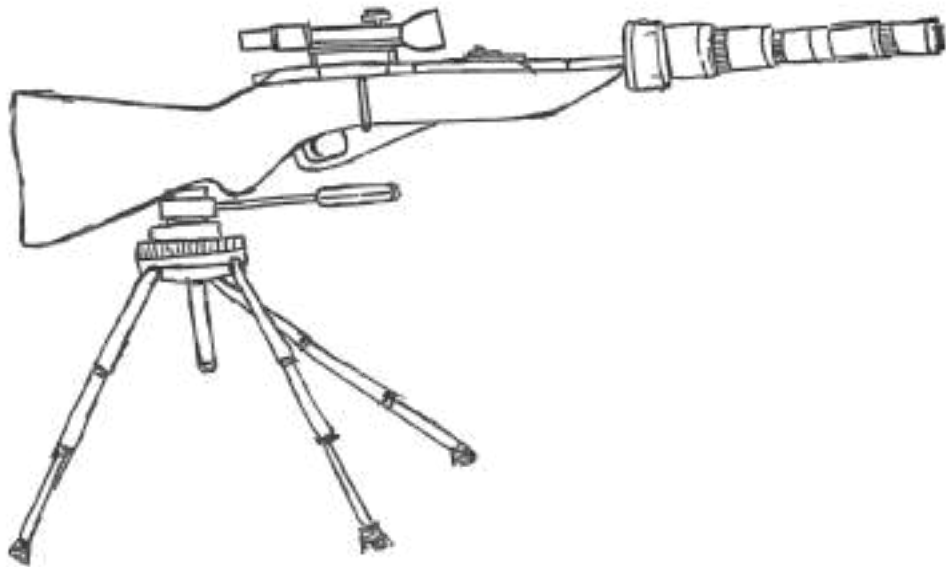
Si le processus de tir photographique suit par étapes une logique proche de celle de la chasse, peut-on alors parler de différents types de chasse selon le statut du photographe ? Et dans quelle mesure les étapes de cette « traque » se réorganisent-elles en fonction du chantier et de ses contraintes spécifiques ?

Sur le chantier Momentum, mes visites étaient mensuelles, strictement encadrées, et limitées à une heure environ. Cette fenêtre de temps, réduite, s'inscrivait dans le cadre d'une visite de chantier réglementée, où je devais impérativement suivre l'itinéraire défini par les équipes, sans possibilité de m'en écarter. Dans ces conditions, la première étape du processus photographique — l'errance sur le site — était pratiquement impossible. Le rythme imposé, la brièveté de la visite, la taille importante du chantier et les consignes de sécurité ont rendu l'exploration autonome irréalisable. La prise de vue s'est donc transformée en une séquence fragmentée, ponctuelle, et souvent improvisée, dans laquelle il m'était rare de pouvoir revenir deux fois sur un même point de vue ou d'approfondir une intuition visuelle. Ce cadre contraint a engendré une approche plus frénétique, plus instinctive, marquée par une forme d'urgence, de hasard et d'improvisation. Cette instabilité a nécessité de nombreux allers-retours entre terrain et réflexion théorique, afin d'ajuster progressivement un mode opératoire et des questionnements à la fois souples et réactifs. C'est ainsi le terrain qui a imposé sa cadence, redéfini ma posture de photographe-chercheur et orienté mes réflexions.

À l'inverse, sur le chantier Belzunce, avec une échelle bien plus restreinte, j'ai bénéficié d'un accès libre et illimité. Cette liberté temporelle et spatiale a permis l'émergence d'un processus d'errance véritablement fondateur de mes réflexions photographiques. J'ai pu arpenter le lieu sans contrainte, m'y perdre, y revenir, laisser le regard se poser, dériver, chercher patiemment ce qui attirait mon attention. Ce cadre d'observation autonome a profondément nourri la construction d'un regard analytique. Le temps long passé sur le site m'a permis de développer une lecture fine de ses transformations, de ses rythmes internes, de ses détails silencieux. Au fil des visites, une relation s'est construite entre le chantier, ses acteurs, ses dynamiques et moi : certains points de vue sont devenus récurrents, certains éléments, presque invisibles au départ, se sont imposés comme des motifs à observer, à suivre, à documenter dans leur lente évolution. Par ailleurs, j'ai pu consulter mes photographies directement sur place, ce qui m'a permis d'opérer des allers-retours immédiats entre la prise de vue et l'évaluation du résultat, inscrivant ainsi le processus dans une temporalité présente et réactive.

Au sein du chantier Belzunce, j'ai pu adopter cette posture plus classique de « chasseur » : errer, repérer, viser lentement, et tirer avec une certitude de réussite. Le travail de reconnaissance/action dans la chasse illustre un type de processus photographique où l'exploration est libre tant dans l'espace que temporellement. Le chasseur connaît son territoire : il maîtrise les rythmes du lieu, les habitudes de ses proies, les objets, les sons, les présences humaines ou animales. Il sait quand se déplacer, quand attendre, quand intervenir. Le photographe, lui aussi, devient chasseur sur ce type de chantier avec un tel statut. De jour comme de nuit — mais pas de la même manière. Le jour, le chantier est une arène animée : ouvriers en mouvement, machines en action, bruits assourdissants. L'espace est vivant, saturé, instable et hostile à la photographie. Lumières, bruits, poussières, le photographe doit faire preuve d'instinct, de rapidité. Il chasse à vue, en immersion, esquivant et capturant des instants. Il cherche des angles, s'adapte sans cesse, se glisse entre les gestes et les tensions du travail. C'est une chasse active, parfois chaotique, où il doit composer avec l'imprévu. Mais la nuit, tout change. Le chantier se vide et le rôle de chasseur devient silencieux, presque infiltré. Dans cette suspension, il peut réfléchir, écrire, adapter sa démarche de recherche. L'acte photographique devient alors contemplation, et, comme le chasseur, le photographe se surprend parfois dans l'inaction. Non pas par absence d'objectif, mais parce que le regard précède le geste. Il attend, il écoute avant de tirer. Bien qu'il arrive que le photographe soit seul sur le terrain de nuit, il va à l'encontre de sa propre démarche de réorganiser l'espace pour composer son image. Mon intention, sur ces deux chantiers, est de créer des images qui racontent une réalité, et non de produire une fiction. Déplacer un pot de peinture reviendrait à déplacer une souche pour mieux ajuster son tir près d'une proie : en modifiant le décor, on rompt l'équilibre naturel de la scène. Si l'on s'approche trop, si l'on intervient, la proie s'enfuit — de la même manière, l'image perd de sa richesse.

Figure 9-
la chasse sur le chantier
Belzunce
production personnelle



Ce contexte de chasse photographique favorise une réflexion en amont de la prise de vue, ainsi qu'une mise en place rigoureuse des paramètres techniques qui en détermineront la qualité. Ces paramètres — cadrage, exposition, mise au point, vitesse d'obturation — ne sont pas figés, mais hiérarchisés différemment selon le type de "chasse", la nature du chantier, les conditions de lumière ou encore l'intention du regard. L'installation d'un trépied à un emplacement choisi avec soin permet une approche posée et réfléchie. Elle permet de paramétrer précisément l'appareil selon l'axe de prise de vue et l'intention photographique : à l'image d'une arme posée sur un support, le trépied stabilise l'appareil, autorisant une visée lente et la préparation du « tir » avec le calibre — ou les réglages — les plus adaptés. Dans ce contexte de chasse maîtrisée, le paramètre central devient alors la vitesse d'obturation. C'est elle qui permet soit de figer un mouvement, soit au contraire d'enregistrer les dynamiques du chantier dans leur durée.

Dans une logique de connaissance approfondie du terrain, dans un rapport de temps long et d'échelle humaine, ce type de chasse devient presque chorégraphique. Le corps du photographe entre en relation avec l'espace : il se déplace, s'approche, recule, s'abaisse, cherche son point de vue. La focale devient secondaire ; c'est le corps lui-même qui fait office de zoom. La vitesse d'obturation, quant à elle, devient l'outil principal pour composer avec la lumière, capter l'énergie du lieu, même dans des conditions nocturnes. Grâce à des temps de pose parfois supérieurs à une minute, il est possible de produire des images nettes dans l'obscurité, à condition d'avoir tout réglé, préparé, anticipé. L'appareil photographique devient alors un fusil de précision, un sniper, où le chasseur prend le temps de s'installer, de poser l'arme et de la calibrer. Le photographe devient tireur patient et peut prendre le temps de préparer le tir plutôt que de tirer à l'instinct. Il s'agit, en somme, de penser l'image avant qu'elle n'existe, de préparer consciencieusement sa stratégie de chasse.

À l’opposé de la chasse pratiquée sur le chantier Belzunce, le chantier de Momentum s’apparente davantage à une chasse à l’aveugle. L’itinéraire imposé et la temporalité restreinte empêchaient toute anticipation réelle du terrain. Chasser uniquement à une heure donnée, c’est ne voir qu’un certain type de proie, dans une lumière donnée, sous des conditions précises — ce qui limite radicalement le spectre des images possibles. Dans cette configuration, le corps est peu impliqué dans l’exploration du lieu. Le photographe ne peut pas s’approcher de trop près ; il suit un trajet, souvent dicté par d’autres, et s’en remet à ses outils techniques. C’est donc la focale qui devient ici le paramètre central : elle permet de composer à distance, de cadrer sans pouvoir physiquement ajuster sa position. La prise de vue devient alors un acte de réaction instantanée, un tir réflexe, souvent en rafales prédéfinies, dans l’espoir de saisir au vol un moment juste. L’arme du chasseur n’est plus posée avec soin ni calibrée dans le calme : elle est portée, mobile, presque nerveuse. Le photographe, cette fois, ne guette pas patiemment sa cible ; il se déplace en permanence, prêt à déclencher. L’appareil devient mitraillette, et la chasse se fait en mouvement, rapide, instinctive, parfois approximative — mais aussi plus intuitive, plus vivante.

Ce mode de prise soulève un risque bien identifié par Meloni²², qui évoque “le danger de créer une consommation des territoires par les images, une sorte de frénésie dans la capture de l’image-proie sans réfléchir à son sens.” Le photographe, en situation de chasse partielle, ne fait que prélever des fragments — sans recul, sans vision d’ensemble. Contrairement à la chasse méthodique où chaque prise est mûrement réfléchie dans un territoire exploré et maîtrisé, ici, il s’agit de composer avec ce que le moment et les contraintes laissent apparaître. Sur Belzunce, le temps accordé avant chaque prise permet une préparation lente, une visée précise, presque assurée. À l’inverse, sur Momentum, plus mouvant, moins cadré, le travail avec différentes focales devient une stratégie d’ajustement : chaque scène est capturée plusieurs fois, sous plusieurs angles, avec plusieurs focales — pour espérer construire a posteriori une narration cohérente à partir d’images éparses.

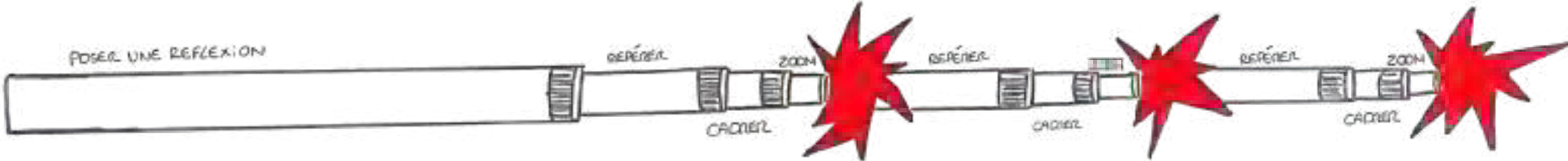
²²Meloni, Giaime, ‘La Construction d’une Vision Paysagère : Études Des Usages de l’action Photographique Comme Outil de Projet Du Paysage’, These de doctorat, 2014

Figure 10-
la chasse sur le chantier
Momentum-
production personnelle

Le chasseur, dans ce contexte, tire plusieurs fois dans la même direction, espérant qu’une des balles atteindra sa cible. Dans ce type de chasse, l’édition n’est plus seulement un temps de sélection ou d’amélioration technique. Elle devient un acte stratégique, un moment d’analyse, de réappropriation du geste. Face à une grande quantité de « déchets », le tri s’impose comme repérage après la chasse des proies à récupérer. Ce n’est qu’après coup, dans cette phase de post-chasse, que le photographe peut comprendre ce qui méritait d’être vu, reconnaître le moment où la cible a été atteinte. L’édition devient alors un pré-tir différé, une seconde chance d’interpréter le terrain, d’affiner sa méthode, et parfois, de transformer une approche intuitive en stratégie construite. Dans ce processus d’allers-retours entre terrain et image, l’édition devient paradoxalement une préparation postérieure à l’acte lui-même : un moment où le chasseur relit ses traces, évalue la justesse de ses tirs, et ajuste ses stratégies pour les chasses à venir.

conclusion

Le type de chasse révèle en creux l’identité du chantier. À travers cette métaphore, il apparaît que la photographie de chantier n’est pas seulement un acte de captation, mais un processus complexe où chaque étape — de l’errance au tir — s’apparente à une forme de traque. Et cela, quel que soit le terrain. La chasse photographique s’adapte aux contraintes du lieu, les révèle parfois, en tout cas, elle les incorpore dans sa manière d’agir. Camouflage ou traque à courre, tir de précision ou rafales instinctives, le processus varie selon le statut du photographe, les contraintes du site, la fréquence de ses visites, la nature du chantier, son échelle, son rythme. Tout influence la manière de viser, de capturer. Chaque terrain impose son propre tempo, sa propre stratégie. Le chantier Momentum, rapide, resserré, impose un tir instinctif, réactif, presque réflexe. Le chantier Belzunce, plus lent, plus cadré, permet un travail d’anticipation, de préparation minutieuse. Dans les deux cas, c’est le terrain qui détermine le type de chasse possible — et donc le type d’image produite.



Revenir à la figure du chasseur nocturne évoquée en introduction, c’est désormais lui souffler : oui, tu es en chasse, mais ton mode opératoire dépend de ton environnement, de ton statut, de ta connaissance du terrain, et donc, de tes proies. Ces différences n’altèrent pas la valeur des images produites, mais révèlent des approches profondément situées, ancrées dans le réel du chantier. Si cette recherche s’est centrée sur l’amont du tir — sur la phase de traque — elle ouvre désormais sur une question essentielle : qu’en est-il de l’après ? Qu’advient-il de l’image une fois capturée ? Du dépeçage ? Que fait-on de cette “proie” photographique ? En d’autres termes : si le processus de chasse photographique permet de dresser le début d’une carte d’identité du chantier, que nous dit le traitement de l’image, son édition, sa réception ? Ce n’est peut-être qu’en interrogeant l’après-tir que nous pourrions comprendre l’impact réel de cette chasse sur la fabrique de l’image et sur celle du projet.

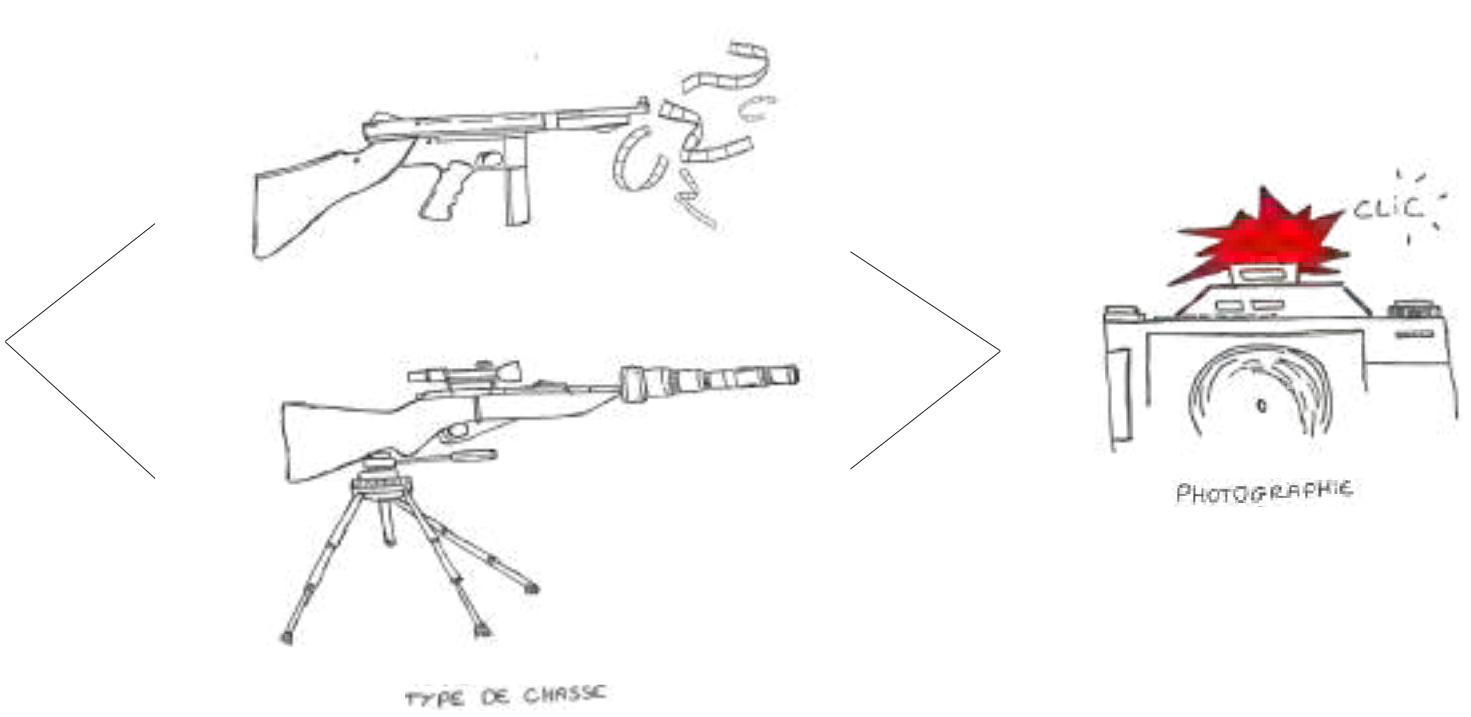
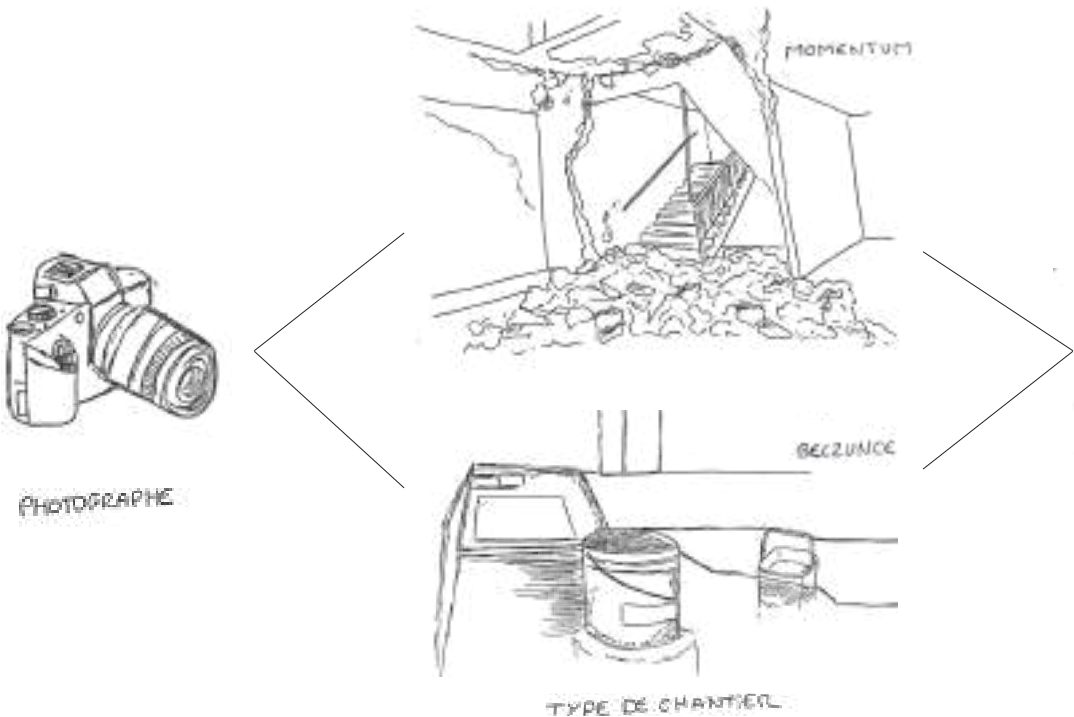
Lors de notre première visite sur le projet Momentum, Alexandre, architecte de l’agence DATA, propose une analogie saisissante :
« Un projet et son chantier, c’est comme la photographie argentique et son tirage : on dessine et on choisit son cadrage, puis on construit et on ajuste les derniers paramètres. »

Cette comparaison entre le processus architectural et celui de la photographie révèle une vision du chantier comme espace d’ajustement, où l’idée initiale se précise au contact de la matière, tout comme une image se révèle peu à peu en chambre noire. Le chantier devient alors le lieu d’une transformation progressive, à la fois technique et sensible, où chaque geste vient affiner une intention première.

Mais cette analogie, si elle éclaire certains aspects du processus créatif, mérite d’être interrogée. Car dans la pratique photographique, la frontière entre prise de vue et tirage n’est pas toujours aussi nette : leurs temporalités s’entrelacent, se répondent, parfois même s’inversent. Il arrive que le développement conditionne la prise, que le tirage influe sur la manière de voir, et que l’image naisse d’un aller-retour constant entre intuition, expérience et ajustement. De la même manière, concevoir le chantier comme simple lieu de finalisation reviendrait à sous-estimer son rôle fondamental dans la genèse du projet. L’échelle, la temporalité, les contraintes imprévues transforment le chantier en véritable laboratoire, un terrain d’expérimentation autant qu’un espace de mise en œuvre. À ce titre, la photographie ne fait pas que documenter ce processus : elle peut en révéler les logiques profondes, en saisir les rythmes, les seuils, les tensions.

C’est dans cette optique que s’inscrira un potentiel mémoire : interroger la relation entre photographie et chantier non plus uniquement comme métaphore, mais comme outil d’analyse. À travers l’étude du processus photographique — de la prise au tirage — sur différents terrains, il s’agira de comprendre comment le chantier, en tant qu’espace intermédiaire, se lit et s’écrit par l’image. Au-delà du pré-tir, cette recherche examinera ce que recèle l’image elle-même : les vestiges du bâti, les strates visibles ou latentes du chantier. Cette enquête visuelle ouvre alors vers une réflexion plus large sur le rôle de la photographie dans le processus de conception architecturale — non plus comme simple témoin, mais comme outil critique, capable d’accompagner, d’influencer, voire de nourrir la pensée du projet. Peut-on parler d’un “chantier de la photographie” comme on parle d’un chantier de l’architecture ? Et comment l’un éclaire-t-il l’autre ?

Figure 11-
du type de chantier
au type de chasse
production personnelle



Bibliographie

Ballesta Jordi, and Anne-Céline Callens, ‘De la construction aux sols al-
térés’, PP. 6–13, ‘Photographier le chantier. Transformation, inachèvement,
altération, désordre’, Hermann, 2019

Ballesta, Jordi, and Stéphane Couturier, ‘Trois chantiers : architectural,
urbain et photographique’, PP. 131–51, ‘Photographier le chantier. Trans-
formation, inachèvement, altération, désordre’, Hermann, 2019

Barrault Pressacco, ‘Wallness’, Les Presses Du Réel (2024)

Barsac Jacques, ‘Charlotte Perriand et la photographie : l’œil en éventail’,
2011

Dubois Philippe, ‘L’Acte photographique et autres essais’, Collection Na-
than-université, 1990, P. 9

Guidi Guido, ‘Penser Avec Les Yeux’, 1999

Meloni, Giaime, ‘La Construction d’une Vision Paysagère : Études Des
Usages de l’action Photographique Comme Outil de Projet Du Paysage’,
These de doctorat, 2014

Nègre Valérie, ‘L’art du chantier : construire et démolir du XVIe au XXIe
siècle’, 2018

Rot Gwenaële, ‘Le chantier dans tous ses états’, ‘Travailler aux chantiers’
Hermann, 2023, PP. 5–32

Vernant Jean-Pierre, ‘Parole et signes muets’, Éditions du Seuil, 1974

Remerciements

Les équipes de DATA Architectes et de l’agence ATA

Annexes

Séries photographiques Belzunce Nuit, Belzunce Jour, Momentum



