

Focales

2 | 2018

Le recours à l'archive

Les espaces de l'art dans les observatoires du paysage

Frédérique Mocquet

Éditeur

Publications de l'Université de Saint-Étienne

Édition électronique

<https://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=2178>

ISSN 2556-5125

Référence électronique

Frédérique Mocquet «Les espaces de l'art dans les observatoires du paysage », *Focales* n° 2 : *Le recours à l'archive*, mis à jour le 13/06/2018, URL : <https://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=2178>

© 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.

Les espaces de l'art dans les observatoires du paysage

Frédérique Mocquet

La démarche d'observation photographique du paysage, fondée sur la réalisation de points de vue selon un cahier des charges précis et leur re-photographie régulière, a progressivement intégré l'outillage de l'ingénierie territoriale en tant que moyen d'analyse et de médiation. Les diverses initiatives menées par des Parcs Naturels Régionaux, Grands Sites de France ou encore Communautés de Communes, héritent de l'expérimentation lancée en 1989 par la Mission du Paysage du Ministère Chargé de l'Environnement [1]. L'Observatoire Photographique du Paysage (OPP) [2] repose alors sur deux engagements originaux : d'une part la prise en compte du paysage comme phénomène dont les composants à la fois physiques et culturels sont soumis à des facteurs et temporalités hétérogènes, d'autre part la reconnaissance de l'aptitude d'une pratique méthodique de la photographie à rendre compte de cette réalité complexe. Cependant, la démarche, caractérisée par un déroulement en trois temps (conception, production, vie et développement du projet) s'est vue peu à peu reconfigurée en fonction des impératifs utilitaires des structures porteuses. Passant d'une certaine manière du paradigme de l'art du territoire à celui de l'ingénierie territoriale, les OPP [3] ont connu des transformations, mettant en cause l'équilibre entre projet de territoire et projet photographique.

Nous esquisserons, dans un premier temps, les formes et raisons de ce changement de paradigme à partir d'un bref retour sur les présupposés et principes de l'initiative originelle, pour interroger ensuite les espaces de l'art et les stratégies créatives mises en place par les photographes dans les cadres du programme. Partant de l'observation que, par-delà ces cadres, des photographes développent des stratégies pour reprendre en main le processus et développer un propos artistique, nous examinerons le travail mené par Édith Roux dans le Parc Naturel Régional Transfrontalier du Hainaut (PNTH). Du dessaisissement du dispositif technique à la reprise en main par une démarche artistique, il sera ici question de déplacements et de nouveaux positionnements, le paysage étant à la fois support et objet de la trajectoire adoptée.

-
1. Frédérique MOCQUET, « L'Observatoire Photographique National du Paysage, archive rétrospective et prospective des territoires », *Livraisons d'Histoire de l'Architecture*, n° 31, 2016 et « L'Observatoire Photographique National du Paysage : transformations d'un modèle, pour des hypothèses renouvelées de paysage et de projet. Exemple de l'OPP du GR2013 », *Projets de paysage*, 15, 2016 <http://www.projetsdepaysage.fr/l_observatoire_photographique_national_du_paysage_transformations_d_un_mod_le_et_hypoth_ses_renouvel_es_de_paysage>
 2. Baptisé originellement « Observatoire Permanent du Paysage », il devient « Observatoire Photographique du Paysage », puis en 2008 « Observatoire Photographique National du Paysage » (OPNP).
 3. La formule « Observatoire Photographique du Paysage » désigne à la fois le programme national de commandes décentralisées, la méthode et l'objet produit dans ce cadre par un organisme local.

L'objectivation méthodique des paysages

L'Observatoire Photographique du Paysage est lancé en 1989 dans un contexte d'effervescence culturelle et intellectuelle autour de « la problématique du paysage [4] ». Le débat est teinté d'une nostalgie inquiète, comme en témoigne la teneur d'une pensée qualifiée de « culturaliste [5] », qui interroge les modèles de pensée, de regard et d'actions sur des espaces considérés comme déqualifiés, désarticulés. La Mission du Paysage, et plus précisément Jean Cabanel et Caroline Stefulesco (respectivement directeur et chargée de Mission Paysage), stimulés par ces réflexions, auxquelles contribuent les images de la Mission Photographique de la DATAR [6] (1983-1989) montrant justement ces « paysages de la désintégration [7] », et encouragés par le processus en cours de reconnaissance culturelle et institutionnelle de la photographie, postulent que les représentations sont motrices d'actions pour concevoir un programme et contribuer à la maîtrise des évolutions des paysages.

Le programme de l'OPP, destiné à être un outil d'aide à la politique et au projet de « grand paysage [8] », confie deux missions au photographe : la création d'abord, par un relevé documentaire précis, des conditions d'une compréhension des éléments qui structurent le paysage et la mise en forme ensuite, à travers une attitude sensible, d'un regard paysager renouvelé. Ceci acte la reconnaissance du photographe comme figure détentrice d'une expertise visuelle et spatiale spécifique autant que comme artiste visionnaire [9], esquissant le postulat selon lequel la photographie entendue comme pratique esthétique peut devenir modalité et vecteur de compréhension du monde. Il s'agit, pour l'administration centrale et les collectivités locales partenaires, de contribuer à l'« émergence d'une culture moderne de l'environnement [10] », mais aussi de répondre à un fort enjeu d'opérationnalité. La prise en compte du paysage dans les procédures d'aménagement se trouve encouragée par la production d'un outil d'analyse des dynamiques d'évolution, afin d'aider à la décision ou à la pédagogie – dans le contexte plus global d'émergence d'une réflexion sur le paysage.

C'est selon une logique de délégation du regard que se structure la méthode de l'OPP [11] ; mais cette dernière est soumise à condition et structurée par des règles du jeu qui visent à rendre efficiente l'objectivation collective du paysage. Un groupe de travail (qui sera ultérieurement renommé comité de pilotage), réunissant acteurs politiques et techniques (en paysage, architecture, urbanisme, écologie, etc.) des structures territoriales concernées, constitue avec l'organisme maître d'ouvrage et le photographe, l'équipe du projet. Le travail débute bien avant la campagne photographique, avec la réalisation d'un cahier des charges définissant notamment les évolutions à

-
4. Françoise DUBOST, « La Problématique du Paysage, état des lieux », *Études rurales*, 121-124, 1991, p. 219-234.
 5. Voir François DAGOGNET dir., *Mort du Paysage ? Philosophie et esthétique du paysage*, Seyssel, Champ Vallon, « Milieux », 1982, et *Crise du paysage ? Crise du regard ?*, *Ethnologie française*, 3/1989.
 6. Délégation Interministérielle à l'Aménagement du Territoire et à l'Attractivité Régionale.
 7. Lucien CHABASON, « Peut-on paysager un pays comme la France ? », *Au-delà du paysage moderne, Le Débat*, 1991, p. 112-119.
 8. Alexis PERNET, *Le Grand Paysage en projet, histoire, critique et expérience*, Genève, Métispresses, 2014.
 9. Jean CABANEL, « Des Artistes et des signes ou le rappel d'une idée », *Séquences Paysages, la revue de l'observatoire photographique du paysage*, 1997, p. 10-12.
 10. Compte-rendu du comité de pilotage national, 15 novembre 1996, archives de Daniel Quesney.
 11. Nous présentons ici les principes généraux énoncés en 1996, concernant la fabrication des images et le rôle du photographe. La méthode est en réalité à la fois photographique, archivistique et administrative.

observer. Le relais est ensuite passé au photographe, qui doit indexer son regard sur ces analyses pour proposer des images problématisées, à la fois documentées et « documentantes ». Par-delà la production d'un corpus représentatif de thématiques et d'identités paysagères, une posture de recherche [12] doit pouvoir révéler des éléments, des phénomènes, des relations inattendues et développer une manière de voir différente des connaissances déjà acquises, « pré-vues ».

Plusieurs sessions de prises de vue, en alternance avec des séances durant lesquelles le groupe de travail et le photographe procèdent à la sélection des images, permettent de parvenir à la quarantaine de points de vue préconisés. Le temps long et l'échange caractérisent cette étape de production de la matrice de l'observatoire. Les images doivent répondre à une exigence de mise en visibilité et en lisibilité des espaces, fortement influencée par une conception sémiologique qui considère le paysage comme un ensemble de signes visuels à relever et à interpréter. Il s'agit également d'encourager chez le spectateur-lecteur une position analytique et comparative. Cadres larges et distants, profondeur de champ maximale permettant d'inclure plusieurs éléments dans l'image, homogénéité lumineuse, etc. sont autant de procédés mis en œuvre par les photographes. Par-delà ces caractéristiques formelles qui rejoignent une tendance de la photographie de paysage des années 1980 et 1990, c'est le protocole de la reconduction qui constitue la principale contrainte méthodologique. Il implique des rephotographies précises, mais conditionne également les images initiales. En effet, il guide l'emplacement de la prise de vue (qui doit pouvoir être retrouvé), le choix de la distance, de la lumière et du cadrage ; il détermine donc la construction même de l'image, tout en obligeant au temps long, par la préparation et la documentation exigée (prises de mesure, croquis, coordonnées, etc.). Les premières reconductions inaugurent le troisième temps de l'OPP, son développement.

Le regard posé sur une photographie diffère du regard direct porté autour de soi ; l'observation peut se faire plus précise et plus lente, engendrant une attention intensifiée au visible, pour ainsi dire augmentée, qui complète l'observation *in situ* : cette caractéristique, proprement photographique, est renforcée par le protocole de la reconduction. Par un effet d'extraction, puis de reconstitution temporelle, les séries photographiques amènent à voir et à comparer les phénomènes d'évolution du paysage qu'ils soient petits ou grands, rapides ou lents – autant de signes qui renvoient à un « au-delà de l'image » et à l'analyse complexe de facteurs et d'acteurs géographiques, sociaux, politiques, économiques, etc. Parallèlement à la fonction documentaire localisée, le corpus devient, par métonymie, représentatif de phénomènes plus vastes que ceux qui sont représentés (une image de rond-point deviendra représentative du phénomène du rond-point par exemple), permettant ainsi la généralisation et la comparaison à l'échelle locale et nationale. Finalement, ces archives produisent une mise en perspective à la fois réflexive et temporelle, génératrice d'une relation différente au territoire et au projet d'aménagement, en tant que conception et activation d'une transformation spatiale.

12. « Le photographe est un chercheur » rappelle Jean Cabanel lors de plusieurs échanges en 2015 et en 2017.

De l'art du territoire à celui de l'ingénierie territoriale

Dans les années 1990, des rencontres s'opèrent entre des photographes identifiés pour leurs travaux sur le paysage [13] et des territoires. Raymond Depardon travaille dans l'Hérault, Sophie Ristelhueber dans le Parc Naturel Régional du Pilat, Dominique Auerbacher dans celui du Nord-Pas-de-Calais, Gilbert Fastenaekens dans la Communauté de Communes des Duyes et Bléone, etc. [14]. La méthode correspond davantage à un ensemble de cadres qu'à un arsenal de règles strictes : périmètre, temporalités, précision du cahier des charges sont contextuels et dépendent de la manière dont les maîtres d'ouvrage s'en emparent. Les photographes disposent d'une relative liberté ; de la reconduction, seul véritable protocole imposé, ils font une recherche d'ordre esthétique et/ou conceptuelle [15]. Corrélativement à ces rencontres paysagères, la mission du Paysage [16] développe une rhétorique qui devient matériau et fil conducteur de la médiation et de la médiatisation du projet [17]. Elle convainc, de manière quasi-incantatoire (et presque auto-persuasive), de l'efficacité d'un programme qui semble parier sur la performativité du discours autant que de la représentation. Or, si le dispositif a une apparence formelle et discursive de scientificité, et si les corpus produits sont mobilisés par les structures porteuses au sein de productions culturelles, pédagogiques ou, de manière plus hasardeuse, techniques, ses objectifs demeurent généraux et les modalités de l'exploitation des archives dans le cadre du projet de territoire reste impensé. Les rencontres ponctuelles entre art et aménagement adviennent, mais peinent à opérer les transferts postulés et à déboucher sur les effets et les finalités supposées. Après cette première période de liberté, mais aussi de « flou artistique », des initiatives émergeant directement des acteurs locaux connaissent un déplacement, du paradigme de l'art du territoire à celui de l'ingénierie territoriale. Le canevas est repris et les rapports entre production et utilisation des images sont ajustés par le biais d'une reconfiguration de la méthode, en fonction des nouvelles exigences liées à la politique et l'action territoriales [18].

La centaine d'OPP [19] menés en France donne à voir les linéaments de cette reconfiguration. Par exemple, les thématiques laissent la place à des problématiques paysagères plus précises et le territoire est découpé en unités [20], ce qui introduit une structuration plus importante du corpus. Le nombre d'images demandé s'accroît, selon une répartition croisée entre unités et problématiques, et le temps de production est réduit. L'arsenal documentaire est aussi augmenté : celui qui équipe le photographe avant les prises de vue, mais aussi celui qu'il doit produire (fiches techniques des reconductions, commentaires, etc.). Ces attendus rétroagissent sur le contenu et la physionomie des images, et si la demande de mise en visibilité, voire en lisibilité,

13. Daniel Quesney, conseiller technique et artistique de l'OPP de 1992 à 1998, propose les photographes.

14. Cette liste non exhaustive des premiers photographes sollicités montre la filiation revendiquée avec la DATAR.

15. En témoignent les travaux réalisés par Dominique Auerbacher ou Anne-Marie Filaire dans le Livradois-Forez.

16. Elle devient en 1994 « Bureau des Paysages ».

17. On pense à l'exposition organisée à la cité des Sciences et de l'Industrie en 1994, à la revue *Séquences Paysages* ou encore aux publications des maîtres d'ouvrage locaux.

18. La Convention Européenne du Paysage, traité du Conseil de l'Europe est alors le nouveau cadre juridique pour la promotion, la protection, la gestion et l'aménagement des paysages. Elle exige la prise en compte des représentations collectives pour la sensibilisation, la consultation et la participation des populations aux procédés d'aménagement du territoire.

19. DGALN/DHUP, *Observatoires Photographiques du Paysage « locaux », recensement et typologie*, décembre 2015.

20. Une unité paysagère, mode de découpage issu des atlas de paysages (outil d'étude créé par le ministère chargé de l'environnement), désigne une partie de territoire cohérente d'un point de vue paysager.

venait initialement à égalité avec la demande d'expression paysagère, elle est aujourd'hui prédominante. Le trouble entre photographie exprimant une relation sensible au territoire et vue paysagère correspondant à une collecte de données, la tension entre regard équivoque et regard univoque, vision sensible et vision technique, semblent avoir laissé la place à une demande de documents informatifs, « une photographie de paysagiste ».

À la formulation d'hypothèses de paysage – expression utilisée par Daniel Quesney pour exprimer la capacité d'un photographe à mettre en forme une situation non identifiée, à proposer au regard de nouveaux paysages – succède la recherche de vérification de phénomènes déjà connus. Évidemment, de ces transformations découle celle du rôle assigné au photographe : « [...] un itinéraire photographique doit se concevoir comme un projet né de la rencontre entre un projet de territoire porté par un maître d'ouvrage public et le projet artistique d'un photographe [21] » avertit le guide méthodologique de 2008. Or, les OPP confiés à un photographe commandité précisément pour son travail artistique se réduisent à une portion congrue ; dans bien des cas, le photographe semble être passé du statut d'auteur et collaborateur à celui de prestataire [22]. Finalement, à une logique relativement ouverte et interactive, mais dont l'instrumentalisation apparaît peu concrète et difficilement mesurable, a succédé une « mise en opérationnalité », au prix d'un déplacement, voire d'un effacement (du) photographique. Néanmoins, dans le cadre resserré du dispositif tel qu'il a été reconfiguré par l'ingénierie territoriale, certains photographes, entre dessaisissement et reprise en main, parviennent à créer des espaces au sein desquels produire une réflexion, une production et un discours artistiques.

Mises en regard

Le Parc Naturel Transfrontalier du Hainaut (PNTH) regroupe le Parc Naturel Régional Scarpe-Escaut en France et le Parc Naturel des Plaines de l'Escaut en Belgique et abrite 25 000 habitants sur environ 75 000 hectares. Zones et plaines humides, fleuve et rivières, exploitation minière, zones désindustrialisées, villages ou encore activités agricoles structurent ses paysages. Pour son OPP, le PNTH a commandité à partir de 2008 la photographe et vidéaste Édith Roux, qui est invitée à contribuer à la production d'une sensibilité paysagère partagée [23]. L'« appel à l'art » ainsi formulé, en référence aux principes du programme national, doit trouver sa place dans le cadre de la méthode reconfigurée. Par une stratégie du déplacement, Édith Roux trouve des possibilités de « jeux » – entendus comme espaces libres et stratégies – pour développer les moyens, les formes et les objets d'une proposition artistique.

L'artiste mène un travail au long cours sur les problématiques de « la condition urbaine [24] », s'intéressant notamment à l'homogénéisation des espaces et de leurs imaginaires. Sa réflexion met en tension les lieux avec les formes de leur représentation ; les terrains sont moins choisis

21. MEDDM, *Itinéraires Photographiques, méthode de l'Observatoire Photographique du Paysage*, 2008.

22. Mentionnons également une reconfiguration plus générale : le ministère, qui jusqu'en 2008 assurait l'encadrement technique et artistique en initiant des collaborations, est désormais une instance de suivi et de mise en synergie d'initiatives autonomes. Ses vingt premiers itinéraires ont été rebaptisés du nom d'« Observatoire Photographique National du Paysage » (OPNP) pour les distinguer d'observatoires plus récents.

23. <<http://www.observatoire-paysages.pnth.eu/spip.php?article168>>

24. Olivier MONGIN, *La Condition Urbaine, la ville à l'heure de la mondialisation*, Paris, Seuil, 2007.

pour eux-mêmes que pour leur capacité à contenir et imager les questions, comme le montrent par exemple *Euroland* (2000) ou *Dreamscape* (2004). Avec la commande du PNTN, se concrétise son rapport à l'aménagement, mais elle doit travailler sur des problématiques localisées et par conséquent renverser son angle d'attaque habituel. De manière *a priori* assez paradoxale, les contraintes, notamment l'analyse paysagère préconçue, ont engendré chez la photographe une relative libération. Elle explique que « face à un territoire si vaste, les problématiques prédéfinies et la préconisation de lieux à photographier ont orienté le travail. Elles ont agi comme aides à la vision, puisqu'on ne voit que ce qu'on connaît déjà [25] ». Le cadre préalable l'aurait donc délestée de la charge consistant à décider que chercher et où chercher, pour lui permettre d'engager un rapport plus direct avec l'espace vécu [26] ainsi qu'une recherche sur la mise en forme visuelle des problématiques.

Il s'agit là de répondre à l'impératif de lisibilité du paysage, grâce au développement de systèmes de composition finement organisés. Ainsi, plantations, sillons, poteaux, routes, voies d'eau, toitures sont donnés à voir à la fois comme éléments paysagers et comme lignes vives, structurantes qui répartissent les masses et délimitent les plans (comme dans une composition picturale). Deux catégories, qui émergent des caractéristiques géographiques du territoire et les mettent en exergue, structurent les soixante images réalisées : les vues frontales, avec des compositions guidées par le dialogue entre horizontales et verticales, et les vues de trois-quarts où les diagonales jouent la partition visuelle. Une impression de simplicité et de clarté se dégage de cette « géométrie photographique », qui met en scène la perspective comme moyen de production et comme référence de l'histoire des représentations. L'économie des compositions, la sobriété épurée des motifs, l'homogénéité des lumières et des couleurs, la distance participent d'une méthode d'appropriation et de transcription visuelle du cahier des charges. La photographie paraît à même de constituer un « répertoire des situations [27] », répondant à la logique de récolte et d'archivage de l'observatoire.

25. Entretien du 10 janvier 2018 avec Édith Roux.

26. Ce dessaisissement volontaire rappelle la méthode de quadrillage géométrique du territoire de Montreuil par les photographes Anne et Favret et Patrick Manez (1997), dessinant une grille qui leur a permis d'évacuer l'énoncé de l'OPP pour se concentrer sur les images.

27. Arnaud CLAASS, *Le Réel de la photographie, médiations sur l'image*, Trézélan, Filigranes, 2012, p. 37.



› *Variations paysagères*, Rongy, Belgique
© Édith Roux, PNTH, 2009-2010-2011-2014.



› *Variations paysagères*, Lesdain, Belgique
© Édith Roux, PNTH, 2009-2010-2011-2014.

Cependant, la visibilité créée reste relativement ouverte, de sorte que l'observateur doit faire le lien entre les éléments représentés : « Je ne désigne pas ce que le spectateur doit voir, l'œil doit

pouvoir circuler dans l'image [28] », explique Édith Roux. Tout en répondant à l'énoncé, le vocabulaire plastique apparaît comme un propos tenu sur le fonctionnement de l'image. En effet, plus l'on observe les paysages réalisés par Édith Roux, plus leur composition « monte au regard » pour renvoyer au caractère inéluctablement polysémique de l'image et manifester l'artificialité de la représentation. La modalité de représentation se fait critique de la pratique même de « lecture de paysage », tout à la fois *in situ* et en image ; elle questionne donc une attitude constative, vérificatrice et gestionnaire, mettant à distance l'émotion constitutive du paysage [29]. Elle instaure ainsi l'espace d'un jeu ambivalent, dans lequel elle fait des cadres de la commande tout à la fois les objectifs, les matériaux et les sujets d'une réflexion et d'une recherche plastique.



› *Variations paysagères*, Hornaing, France
 © Édith Roux, PNTH, 2009-2010-2011-2014.

28. MEEM, *Transformations, Actes de la journée d'échanges relative à la démarche « Observatoire photographique du Paysage »*, 21 juin 2016, p. 59.

29. Catherine Grout perçoit, elle aussi, cette dimension critique dans les images : voir « J'ai fait le choix de mettre mon pied à cet endroit » écrit à l'occasion de l'exposition « Variations paysagères » au CRP à Douchy-les-Mines, du 19 octobre 2013 au 26 janvier 2014.



› *Variations paysagères*, Saint-Amand-les-Eaux, France
© Édith Roux, PNTH, 2009-2010-2011-2014.

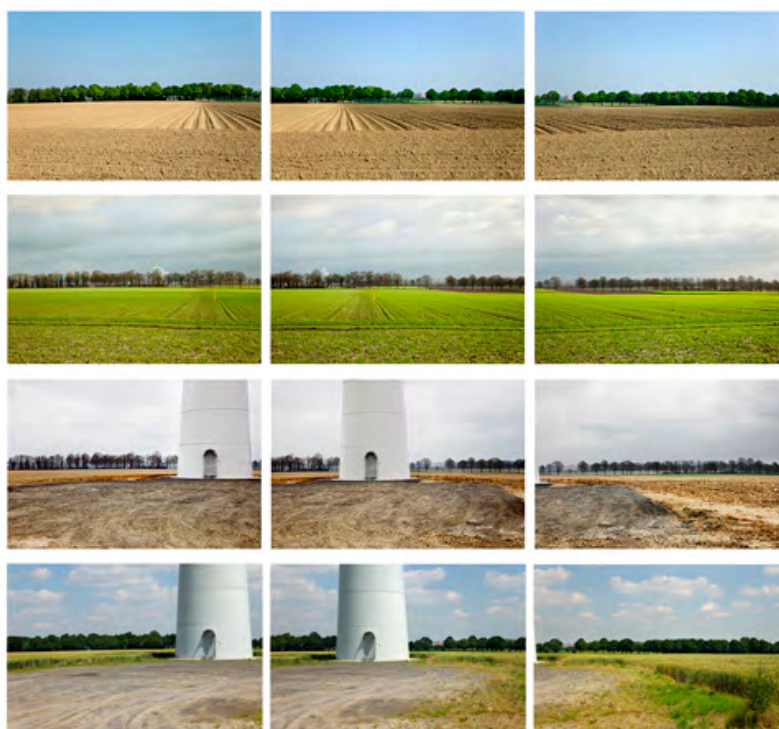
Parmi les soixante vues du corpus, qui répondent toutes à ce système de composition, onze sont des polyptiques. Le nombre de points de vue effectifs est augmenté, puisque le raccord volontairement désajusté des cadrages du même site, résulte de plusieurs prises de vue, chacune légèrement déplacée – ce qui fait de chacun des diptyques ou triptyques un faux panorama. Édith Roux répond à la commande, tout en proposant un retournement réflexif. Elle construit, par le procédé du panorama, des vues larges correspondant à une aspiration à l'exhaustivité, caractéristique des relevés de type « observatoire » (et faisant référence à l'histoire picturale du paysage) ; mais en fragmentant et désaccordant les images, elle signale l'impossibilité de la conquête visuelle du territoire et invite à l'humilité face au paysage.

La mise en évidence de l'artificialité de la représentation traduit une dialectique entre deux programmes : celui de l'aménageur et celui de l'artiste – l'un étant motivé par des objectifs de visibilité et de contrôle de plus en plus forts (propres à l'ingénierie territoriale, mais aussi à la société contemporaine) et l'autre étant mu par l'expérience sensible de l'espace et la volonté de sa retranscription artistique. Envisageant sa recherche formelle comme le truchement d'une réflexion menée pour et avec le spectateur, la photographe explique que ce procédé « lui demande de reconstruire mentalement l'image, donc de mettre en mouvement sa pensée [30] ». La polysémie de l'image est dès lors acceptée ; l'attention peut se porter au-delà du sujet représenté, jusqu'à l'abstraction.

Le regard porté sur le paysage est ainsi démultiplié et sans cesse recadré par le procédé de fragmentation, mais aussi par la constitution de séries. La reconduction d'un même point de vue permet la comparaison des éléments constitutifs du paysage ; mais cette dernière est augmentée

30. MEEM, *Transformations*, Actes de la journée d'échanges relative à la démarche « Observatoire photographique du paysage », *op. cit.*, p. 59.

par une homogénéité générale qui met en exergue les dynamiques observables. La photographe ne revendique pas cette visée analytique (de toute façon inhérente à la commande), mais évoque plutôt la reconduction comme modalité d'expérience des lieux et de retranscription plastique, où les variations lumineuses deviennent un sujet à part entière. Ce travail, caractérisé par la douceur des tonalités et des lumières, est primordial, car il renvoie à une dimension phénoménologique du paysage, à son « être là » entendu comme rencontre entre un regard et un espace. Chaque reconduction est retranscription d'une expérience et d'une émotion, toujours différentes. « On n'a jamais fini de regarder le paysage, puisque l'espace et le regard changent sans cesse [31] », dit Édith Roux, faisant référence aux filtres matériels, culturels, émotionnels qui conditionnent la prise de vue comme la contemplation de la photographie. La quantité et la série appellent le montage, qui devient condensation des variations et des émotions éprouvées face au paysage. Les photographies semblent inviter à l'observation des composants et de leurs relations, mais aussi à un lâcher-prise, afin de laisser venir le ressenti de la terre et du ciel, des étendues, des masses, des couleurs et des lumières.



› *Variations paysagères*, Bruyelle, Belgique
© Edith Roux, PNTH, 2009-2010-2011-2014.

L'exposition intitulée « Variations paysagères », présentée au Centre Régional de la Photographie de Douchy-les-Mines (Hauts-de-France) a été d'une certaine manière la condition même de l'activation du projet artistique et de ses procédés. En effet, pour l'artiste, le projet entendu comme œuvre ne peut exister que dans le cadre spatio-temporel d'une telle installation [32]. Édith Roux

31. Entretien du 10 janvier 2018 avec Édith Roux.

32. Les montages mis en ligne, qui figurent ici, ne sont que des documentations de l'œuvre.

poursuit sa logique de construction pour s'adresser au spectateur au travers d'une mise en espace, co-conçue avec la directrice du CRP Pia Viewing. La présence des cadres pensés comme objets, la densité du montage, la répétition des motifs, qu'il s'agisse des tirages encadrés ou des éléments représentés dans les images, produisent tout à la fois un effet de condensation et une mise en discussion des différents régimes du travail : figuratif, conceptuel, technique, artistique.



➤ Vue d'exposition, Centre régional de la photographie, Douchy-les-Mines, 2013
© Frédéric Delesalle.

Finalement, la photographe travaille avec et sur les contraintes du dispositif de l'OPP dont elle fait dialoguer les trois temps (conception, production, « vie de l'OPP » et reconductions). Elle rappelle alors le photographe *ludens* de Vilém Flusser [33] qui, quant à lui, ruse avec le programme de l'appareil. Ici, il s'agirait de jouer avec le cadre imposé par la méthode et le cahier des charges (limites territoriales et problématiques paysagères, représentativité géographique, etc.), la découpe de l'image comme limite et modalité de monstration, ou encore le mode de lecture du travail (technique ou artistique). Au sein de ces espaces et parmi ces objets, la photographe opère des déplacements et crée des dialectiques, instaure du jeu et développe des stratégies.

Sur le dispositif technique, Édith Roux greffe un dispositif artistique, une « orientation, mais aussi un choix, une volonté, une projection [...] sur le comment voir, ainsi que sur le comment recevoir et percevoir [34] [...] ». Ce dispositif artistique, peut être vu comme un résultat, mais aussi comme un propos dont l'objet est autant la représentation des problématiques que la mise en forme des images. Dès lors, l'enjeu ne semble plus être le suivi et le contrôle du paysage, mais la manifestation de son insaisissabilité et de l'aporie de la démarche. La photographe pose alors la question du point de vue : celle du positionnement physique, dans le paysage ou devant l'image ; celle du positionnement intellectuel, vis-à-vis du paysage et de sa représentation. C'est ainsi les rapports et les espacements entre ces différents points de vue qui peuvent être interrogés.

33. Vilém FLUSSER, *Pour une Philosophie de la photographie*, Belval, Circé, 2004.

34. Sally BONN, « Le projet comme dispositif de vision du paysage », *Projets de paysage*, 2008, p. 7.

La force de ce dispositif artistique, qui détermine la pensée et le regard sur un plan plastique et conceptuel, réside dans le fait qu'il émane des lieux. La libération paradoxale du regard opérée par le cadre préalable de la méthode a permis à Édith Roux une déprise initiale, une écoute des structures du territoire pour produire ensuite un dispositif pertinent pour les décrire et les dépasser. C'est le territoire – sa topographie, les étendues de ses plaines, les lignes de ses cours d'eau, de ses canaux, de ses plantations, etc. – qui a engendré, voire imposé, le système de composition et la « géométrie photographique ». Les vues font caisse de résonance avec le territoire, et l'écho ainsi créé se voit prolongé par le travail de montage et de mise en espace des images.

L'entreprise est réussie dans la mesure où elle remplit, par-delà les attendus documentaires de l'OPP, la fonction médiatrice de la représentation. Le positionnement artistique d'Édith Roux apporte un éclairage non seulement sur un territoire précis, mais aussi sur notre rapport au territoire, tiraillé entre attitude gestionnaire et expérience existentielle. Il conduit à prendre en considération l'acte même de regarder ou de représenter, et encourage *in fine* à retourner le viseur de la réflexion sur un angle mort de l'OPP. À la fois programme, méthode et objet, l'Observatoire Photographique du Paysage est construction et prévision méthodique d'une manière de percevoir, de voir, de représenter et de gérer le paysage. Édith Roux, en jouant avec les cadres, manipule les habitudes de perception ; elle joue sur les variables et les conditions, sur les dimensions culturelles, esthétiques ou idéologiques de la représentation paysagère de l'espace habité. Prenant le relais d'un courant de révélation du paysage comme « artifice naturalisé [35] », elle encourage à suivre la voie d'une approche politique de la représentation et de l'espace, à interroger les enjeux et les effets de la mise en images des territoires, quant à nos rapports au monde et à la collectivité, dans le cadre de l'OPP et au-delà.

Merci à Édith Roux, pour avoir consacré du temps à des échanges et autorisé la publication de ses images.

L'auteur

Après des études d'arts appliqués et de design, Frédérique Mocquet obtient son diplôme d'architecte à l'ENSA Paris-Malaquais. Outre une activité d'enseignement en école d'architecture, elle mène une thèse au sein du Laboratoire ACS (UMR AUsser 3329) qui propose une analyse critique des relations entre photographie contemporaine et aménagement du territoire. Elle est l'auteur de plusieurs textes sur le dispositif d'observatoire photographique.

35. Voir par exemple Anne CAUQUELIN, *L'Invention du paysage*, Paris, PUF, 1989 ou W. J. T. MITCHELL dir., *Landscape and power*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 1984.