

L'observatoire entre les mains de l'artiste photographe

Les observatoires photographiques du paysage fêtent leurs vingt-cinq ans en 2017. Les débats qui prennent place en ce moment autour de ses usages et de sa méthode pourraient démontrer aussi bien sa vitalité que ses difficultés à trouver une forme qui convienne aux différents protagonistes de ces initiatives. Avec le passage d'un Observatoire photographique national composé d'itinéraires, suivant une méthode rigoureuse, à des observatoires locaux qui expérimentent à l'envi – et presque à chaque nouvel observatoire, des formes différentes – il semble bien que cet outil de politique publique puisse encore perdurer. Seulement à quel moment le nom d'observatoire n'est plus que décorum, titre honorifique pour campagne photographique ni artistique ni illustrative ?

Un des points communs majeurs à tout observatoire qui se développe en une forme artistique satisfaisante est la participation active de l'auteur photographe. Malgré les contraintes liées à la commande, malgré les désaccords avec les membres d'un comité de pilotage fort éloigné des champs artistiques et photographiques, ainsi qu'avec les aléas des financements, trouver ce qui fait que la représentation du paysage est aujourd'hui encore digne d'intérêt est un défi du photographe. Et, plus que le défi de la représentation du paysage, c'est celui de la représentation d'un paysage infiniment le même et infiniment différent, années après années.

Les photographes qui ont pris cette responsabilité de porter leur observatoire, d'errer le long de leurs itinéraires, de les arpenter, de les ressentir ont pu mettre en place un observatoire photographique du paysage qui aura permis de créer une œuvre. D'autres auront pu commettre une série photographique, un ensemble qui aura son sens propre, mais il n'est pas d'observatoire photographique d'artiste sans le défi de la reconduction, sans la richesse de l'approche temporelle et de la répétition des formes. L'observatoire vit dans le temps long.

Il n'est cependant pas raisonnable de penser que les photographes ont tout loisir de décider s'ils pourront faire leur observatoire, et s'ils auront les moyens de faire œuvre avec celui-ci. Des conceptions et des objectifs par trop différents, avoués ou à mots couverts, dirigent les orientations et les décisions. Fort heureusement, bien souvent les préoccupations

contemporaines de l'art et de la photographie de paysage croisent ou cheminent sur un sentier parallèle aux défis des politiques publiques environnementales et d'aménagement, laissant finalement plus de libertés qu'on imaginerait. Et si l'on élargissait ce cercle des artistes aux usagers même, les invitant à suivre cet itinéraire, à se dégager du regard quotidien pour réapprendre le regard ou trouver le leur, pour redonner sens et existence à ces territoire aux contours mouvants, agrégats politiques temporaires, « non-lieux »¹?

Mais il n'est pas d'art qui survive sans public, et les séries photographiques qui ressortent des observatoires sont malheureusement bien souvent méconnues. Peu d'expositions ont permis de montrer largement et intelligemment les images produites, quelques livres à tirage réduits ne suffisent pas pour faire connaître et reconnaître des aventures photographiques et artistiques originales. La prise en charge de ces questions de valorisation et de diffusion est bien souvent esquivée. La présentation des clichés lors d'une soirée publique servira souvent le propos pour les commanditaires mais rares sont ceux qui auront pensé que des partenaires artistiques pourraient se joindre aux aménageurs. Le photographe devra à nouveau manifester ses attentes et, pourquoi pas, créer son observatoire, le définir, y imposer sa méthode ou suivre la règle. Il devra aller chercher les partenaires qui lui permettront de faire œuvre, de proposer des formes nouvelles à son projet photographique, projet ramifié, tentaculaire s'il le souhaite.

Ce mémoire m'a permis de me rendre compte plus précisément de la diversité des observatoires photographiques du paysage mais surtout de la variété des réponses photographiques et artistiques que ceux-ci permettent. Le sujet du paysage est toujours le même mais son traitement par la représentation imagée (et parfois non imagée avec l'épreuve de la marche) répond à des soucis très personnels pour chaque auteur/artiste photographe. Ristelhueber aurait cherché des formes qui rappellent son corpus, mais l'arrêt de sa collaboration avec le PNR n'a pas permis de travailler les enjeux de la représentation dans le temps. Girard continue sa traversée photographique personnelle du paysage, quinze années de recherche sur un territoire, certes avec des frontières imposées mais frontières qu'il a réussi à s'approprier pour développer ses idées sans renier les besoins du commanditaire. Le duo Stofleth et Mathieu a enrichi le style documentaire d'une expérience sensorielle immédiate, hors de l'image photographique. L'observatoire qu'ils se sont créés, a été un cadre réflexif pour les interrogations de ces entre-deux propres aux nouvelles formes urbaines.

¹ Augé, Marc, Non-lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité, Editions du Seuil, 1992.

Les possibilités de réponse aux contraintes de l'observatoire photographique du paysage aujourd'hui ne manquent pas, que ce soit dans la création ou dans la valorisation. Qu'on choisisse des formes séculaires ou des formes actuelles pour promouvoir au mieux des travaux réalisés par des photographes reconnus selon leur sensibilité et avec leur style photographique. Une force de l'observatoire tient au fait que les séries photographiques peuvent vivre dans deux directions qui s'écarteraient (ou non) selon l'usage qu'en feront les commanditaires et la résonance que va lui donner le photographe dans sa production personnelle.

La porosité entre « images documentaires et documentées », ainsi que le « risque de l'illustration » que Jordi Ballesta pointe dans son article pour *Études photographiques*², ne sont pas à mon sens le problème de l'observatoire mais un problème plus strictement artistique et photographique. Toute œuvre d'art (et a fortiori toute photographie) peut devenir illustrative à partir du moment où, détachée d'un contexte qui serait purement artistique, elle est flanquée d'un commentaire, d'un article, d'une lecture qui la relègue au second plan. Mais la possibilité de l'illustration ne veut pas dire que la photographie réalisée est par essence illustrative. Une belle (ou bonne ?) photographie – mais pas forcément d'un beau paysage – peut illustrer un article de presse³, une communication⁴, une recherche⁵, voire un guide de voyage. Selon moi les choix de l'artiste quant à son approche de la commande sont primordiaux pour définir le statut des images qu'il réalisera et si celles-ci verseront en direction d'un travail artistique, un reportage ou une illustration simple. L'exemple de Geoffroy Mathieu et Bertrand Stoffleth serait en ce sens révélateur, à mes yeux, d'un moment où l'artiste photographe arrive à renverser le principe de la commande et devient son propre commanditaire – peut-être était-ce déjà en partie dans l'idée des créateurs de l'observatoire, et

² Ballesta, Jordi, « La commande au risque de l'illustration », *Études photographiques*, 31, Printemps 2014, mis en ligne le 10 avril 2014. <http://etudesphotographiques.revues.org/3384> (Consulté le 22 novembre 2016).

³ Le travail d'illustration du Monde diplomatique est très intéressant à cet égard. Les œuvres sont choisies par l'équipe éditoriale et représente d'une certaine façon le contenu de l'article sans y être collées. Elles vivent pour elles-mêmes dans l'espace de la page mais interagissent dans le même temps avec l'article.

⁴ Tout le travail des photographes de la Farm Security Administration est un formidable outil de propagande du gouvernement Roosevelt en faveur de sa politique de grands travaux. Cela n'empêche pas que les œuvres des photographes participent, bien au-delà de cet aspect à l'origine de la commande, à l'histoire des représentations du monde et d'une réflexion sur l'humain et le paysage.

⁵ On peut prendre comme exemple le livre de Dorothea Lange et Paul Taylor, *An American Exodus, A Record of Human Erosion*. Les photographies de Lange accompagnent le texte de Taylor (ou inversement) mais l'un n'est pas l'illustration de l'autre, et le second n'est pas le commentaire du premier. Lange, Dorothea, et Taylor, Paul, *An American Exodus, A Record of Human Erosion*, Reynald Hitchcock, 1939. Cf. la critique par Hermange, Emmanuel « Dorothea LANGE, Paul TAYLOR, *An American Exodus, A Record of Human Erosion* », *Études photographiques*, n°8, novembre 2000, mis en ligne le 18 novembre 2002. <http://etudesphotographiques.revues.org/234> (consulté le 22 novembre 2016).

notamment de Daniel Quesney, qui soutient la prévalence de l'objet culturel et artistique sur les possibilités de l'usage documentaire.

Cette question est de toute manière bien plus large que celle de la commande photographique mais s'insinue dans tout travail de représentation du réel par l'image. Dans ma propre production photographique, qui s'intéresse à des territoires géographiquement délimités que je choisis et m'impose⁶, je balance entre des aspects documentaires et une retranscription de ma sensibilité. Mon travail sur la bordure du camp militaire de Canjuers⁷ a pour origine mon attachement et mon intérêt personnel, d'enfance, pour ce territoire mais a revêtu des approches inspirées de la tradition photographique post-New Topographics, où, dans une recherche à la Robert Adams, les préoccupations liées aux défis de la société contemporaine s'expriment également dans la représentation d'un territoire mental et affectif. Ici sont évoquées les questions de frontières, de territoires détournés d'un usage public à des fins cachées (en l'occurrence des exercices militaires), de modification d'un paysage par l'emprise et la force de l'homme. Mais le propre du travail d'un artiste et d'un photographe est qu'il ne sera pas figé dans les règles et les limites préalablement fixées. Comme le sentier GR2013 ne nous porte pas d'un point de départ à un point d'arrivée mais forme une boucle d'infinies possibilités, le travail artistique est sans cesse remis en cause surtout avec ce médium toujours fragile qu'est la photographie.

Aussi, l'essentiel est de (se) jouer de la commande – et même de celle qu'on se sera passée à soi-même –, d'aller grignoter cette part de liberté qui n'était pas définie pour faire éclore dans ces interstices les perce-neiges de la création.

⁶ Par exemple, ma série Hort de Dieu est constituée de photographies prises à proximité immédiate et dans la station météorologique du Mont-Aigoual, dans les Cévennes. <http://www.vivienayroles.fr/lieux/hortdedieu> (consulté le 20 novembre 2016).

⁷ <http://www.vivienayroles.fr/lieux/canjuers> (consulté le 20 novembre 2016).