

La production photographique de l'évolution paysagère

Analyse d'une fabrique de la variation à partir des Observatoires photographiques du paysage

Julia BONACCORSI,
Université de Lyon, ELICO

Anne JARRIGEON
Université Paris-Est, Laboratoire Ville Mobilité Transport

Notre contribution à la réflexion sur la variation diachronique repose sur l'analyse d'un dispositif de production visuelle qui y est directement attaché, en ce qu'il prévoit de fixer et de conserver des images de l'évolution du paysage. La variation est en effet au cœur des Observatoires photographiques du paysage hérités de la célèbre mission photographique de la DATAR des années 1980. Ces Observatoires ont pour objectif de rendre compte des transformations paysagères à partir d'un travail photographique protocolisé dont le principe central consiste à « effectuer des prises de vue sur un territoire, qui seront par la suite re-photographiées dans le temps »¹. On se propose ici d'interroger le statut sémiotique de la variation par l'analyse de sa construction dans un projet de sémiotisation de l'environnement humain qui en fait le principe constitutif.

Les Observatoires photographiques du paysage se situent à la croisée de la production de connaissances, réalisée selon une perspective patrimoniale proche d'un idéal de conservation, de perpétuation ou de réinvention de l'esthétique visuelle du paysage en général, et du paysage photographique en particulier. Ces dimensions rencontrent également des préoccupations plus politiques et institutionnelles, comme celles de l'aménagement du territoire. Dans ces dispositifs, les temps du passé, de la mémoire et ceux de l'actualité sont mis en tension avec ceux du projet.

Notre hypothèse forte est que l'étude du fonctionnement de ces dispositifs permet d'analyser ce qui socialement *fait* variation. L'ambition documentaire de ces Observatoires est topographique et d'emblée généalogique. Elle constitue une entrée pour interroger non pas le mouvement d'un référent ou d'un objet (le paysage) sur un axe temporel, mais plutôt de questionner des regards portés sur le temps et la manière dont il affecte (ou non) des observables construits. Forme « trivialisée » de la variation sémiotique², ces observatoires permettent de faire émerger les ressorts d'une véritable stéréotypie³.

Nous nous appuyons ici sur un travail conduit dans le cadre d'une recherche collective sur la médiation photographique du paysage⁴ et dont la perspective était celle d'une approche communicationnelle de la photographie documentaire ou « documentante ». Il relève d'une démarche ethnosémiotique mise en œuvre dans des espaces de pratiques documentaires socialement situés.

¹ *Méthode de l'Observatoire photographique du paysage (Méthode OPP)*, 2008, p. 6.

² Jeanneret (2008).

³ Au sens défini par Ruth Amossy, c'est-à-dire comme une médiation sociale : « Plutôt que de stéréotype il faudrait parler de *stéréotypage*. C'est-à-dire de l'activité qui découpe ou repère, dans le fonctionnement du réel ou du texte, un modèle collectif figé. [...] Le stéréotypage consiste en une lecture programmée du réel ou du texte. » (Amossy, 1991, pp. 21-22)

⁴ Bonaccorsi & Jarrigeon (2014).

L'étude des Observatoires photographiques a en particulier révélé que l'observation photographique du paysage se constitue par une énonciation de la variation, qui correspond à une certaine « prétention » communicationnelle ou sémiotique, au sens d'Yves Jeanneret. Nous cherchions en effet à « comprendre comment certaines prétentions sémiotiques qui circulent dans la société trouvent à se fixer, s'imposer, se matérialiser dans des objets »⁵.

Si nombre des acteurs impliqués rencontrés au cours de notre enquête s'interrogent sur les manières de « faire parler l'observatoire »⁶, nous avons constaté avec quelle force ce dispositif tend à générer son propre récit. Peu à peu émergent non seulement des images emblématiques du paysage contemporain (un véritable *genre* d'images) mais surtout une forme réflexive particulière, rassemblant des indices probants d'un regard public comme mémoire d'une attention au paysage.

Plusieurs manières de « parler la variation » se combinent dans cette sémiotique *située*, depuis le protocole des prises de vues photographiques jusqu'au traçage des itinéraires d'images, établi par le chercheur à partir d'un ensemble de corpus qui sont produits en interaction avec les acteurs du projet. L'opérativité sémiotique de la photographie documentaire en diachronie nous semble se situer à l'intersection de ces énonciations de la variation.

1. La variation paysagère fruit d'une fabrique documentaire protocolisée

Entrons dans cette réflexion sur la fabrique de la variation paysagère par le protocole qui décrit, modélise et institue le « geste documentaire »⁷.

1.1. Une tradition photographique

Les institutions publiques font depuis longtemps appel à la photographie comme un instrument de collecte et de patrimonialisation du paysage, mais également comme un outil d'action et d'interprétation d'un territoire. Luce Lebart relie l'observation du paysage à l'histoire de la photographie au service de l'évaluation technique et scientifique⁸. L'un des premiers dispositifs vient du système de prises de vue initié en 1886 dans le cadre de la politique de lutte contre l'érosion des montagnes menée par l'administration des forêts. L'enjeu sur le plan de l'histoire de la photographie est la perception de la durée que permet de saisir la photographie instantanée qui se développe à l'époque. Les séries photographiques apparaissent comme le support idéal de la méthode comparatiste. D'autres usages se développent dans cette perspective scientifique, qu'il s'agisse de l'astronomie ou encore de la généralisation au XIX^e siècle de séries accordant la priorité à un déroulement temporel : la photographie devient le témoin privilégié des transformations urbaines et rurales.

Les Observatoires photographiques du paysage dont il est question ici ont été créés à l'initiative du Ministère de l'Environnement en 1991 et leur importance réaffirmée, entre autres, par la Convention européenne du paysage de 2006 : en cela, ils constituent de bons exemples de cette tradition photographique administrative.

1.2. Conditions, définitions et valeurs

Chaque observatoire repose sur un « itinéraire », constitué d'un ensemble de points de vue sur le territoire, matérialisé visuellement par une inscription sur une carte, et par des séries

⁵ Jeanneret (2007).

⁶ Entretien paysagiste, Bureau du Paysage, Ministère de l'écologie, du développement durable, du logement et des transports, 19 février 2011.

⁷ Lugon (2011).

⁸ Lebart (2000).

d'images. Cet itinéraire est créé par des points de vue « *initiaux* » qui composent une première série, conçue comme synchronique. Ces points de vue sont ensuite sérialisés par une reconduction des photographes dans le temps selon des intervalles réguliers, définis de façon arbitraire et selon une cadence propre à chaque observatoire local.

Dans ces Observatoires, la photographie semble condenser plusieurs valeurs, associées de manière ambivalente à la production de la variation. Trois se détachent particulièrement.

La première valeur est celle de faire œuvre. L'itinéraire rassemblant les points de vue sur le territoire compose une première série qui constitue un « parcours virtuel dans le paysage [qui] naît de la rencontre entre les attentes de la maîtrise d'ouvrage et du projet artistique du photographe »⁹. Le regard de l'artiste serait chargé d'une promesse liée à son statut : celle de « révéler » la dimension paysagère du territoire. La variation y apparaît d'un point de vue phénoménologique comme une émanation valorisante du dispositif, comme une forme de surgissement esthétique.

La deuxième valeur est fortement indiciaire, la photographie étant implicitement conçue comme un instrument d'enregistrement, de captation mais aussi d'objectivation. Les différents discours portant sur la reconduction des prises de vue dans le temps (documents de cadrage, méthodologie officielle, entretiens avec des porteurs de projets) font apparaître un glissement statutaire du photographe : l'artiste auteur qui initie l'itinéraire (et définit son autorité) devient le simple opérateur technique qui, sur la base d'une objectivation des conditions de production photographiques (données topographiques, coordonnées GPS, etc.), produit les images.

Enfin, la troisième valeur réactive une croyance largement partagée en la capacité quasiment ontologique de la photographie à arrêter le temps¹⁰. Le flux, continuum de la transformation paysagère, va être saisi à travers des moments de fixation – qui sont moins du temps arrêté que du devenir image.

Le devenir image est ainsi protocolisé de manière stricte dans un document de référence national modestement appelé *La méthode*, évoqué par tous les acteurs du dispositif, et réinterprété localement dans des discours et en pratique. Le protocole constitue en quelque sorte un modèle sémantique et pragmatique dans lequel chaque occurrence fonctionne comme une *réplique de stylisation* (chaque photographie reproduit les règles formelles de production)¹¹.

1.3. Système de production unifié et pluralités diachroniques

La désignation chiffrée d'un nombre de vues, d'une cadence fixée à l'avance et immuable, en constituent des indices : les vertus de cette protocolisation du paysage sont liées à la revendication d'un certain modèle scientifique, celui des sciences expérimentales, porté par un paradigme comparatiste radical. Celui-ci implique notamment un contrôle des variables intervenant au moment l'acte photographique. Le principe d'une reconduction supposément à l'identique conduit à une quête de reproductibilité, à même de garantir la poursuite du travail sur le temps long, même en l'absence des photographes initiaux. Ainsi, la rhétorique scientifique converge-t-elle avec l'objectivation des points de vue nécessaire à l'évaluation de l'action publique. Les épistémologies sous-jacentes au dispositif complexe de production puis aux multiples manipulations des photographies font en réalité se rencontrer plusieurs méthodologies propres à des univers de travail : celui des institutions culturelles et celui de l'administration territoriale.

⁹ *Méthode OPP*, 2008, p.6.

¹⁰ Rouillé (2005).

¹¹ Nous remercions Dominique Ducard qui a souligné cette propriété du protocole en lien avec la théorie du signe d'Umberto Eco (1992), lors de la Journée d'études « La photographie documentaire saisie par les institutions » du 27 mai 2011, organisée par le laboratoire Céditec à l'université Paris-Est Créteil.

La prise en charge de la diachronie dans ces observatoires relève de plusieurs processus traversés par un double mouvement : une projection vers le futur et un regard au présent qui convoque le passé. Pour les photographes initiaux de l'Observatoire photographique du paysage de la ville de Montreuil, Anne Favret et Patrick Manez, les images sont par exemple projetées très longtemps avant leur réalisation. Conçues sur plan, elles sont au cœur d'un documentaire ouvertement topographique. C'est d'ailleurs dans la perpétuation d'un héritage photographique, celui des « New topographics » américains qu'ils se situent¹². La reconduction est secondaire dans la démarche de ces photographes, alors qu'elle constitue l'élément nodal du protocole pour les commanditaires.

Il s'avère qu'à l'échelle du projet, la visée est surtout généalogique, et repose sur une croyance dominante en l'efficacité d'un système de production unifié de la variation. Chaque image produite n'a de sens qu'en fonction d'une image future. Il s'agit au présent de produire des archives. Par delà les procédures d'archivage, surtout virtuelles et ponctuellement réalisées, l'archive est exhibée comme une valeur en soi. De fait, la dimension topographique peut s'avérer décevante si les points de vue retenus ne coïncident pas avec le projet d'aménagement, ou le projet territorial, avec le temps plus court de l'action politique. Le manque de variation voire l'invariance nuit à la visée téléologique de l'image.

C'est tout le paradoxe de cette fabrique de la variation référentielle : elle repose à la fois sur le fantasme d'une fixation des codes internes de l'image à partir de ses seules conditions de réalisation, et sur une discrimination de la variance. En effet, certaines composantes de la réalisation aux conséquences particulièrement visibles sur le plan photographique sont passées sous silence comme la saison, les conditions climatiques encore l'horaire de prise de vue. Malgré les croyances qu'ils génèrent sur leur capacité à produire ce qu'on pourrait peut-être qualifier de régimes d'historicité, les Observatoires du paysage produisent des images en série qui ne donnent toujours pas à voir, loin s'en faut, ce qu'ils prétendent¹³.

2. La variation : une rhétorique au cœur d'un dispositif médiatique

Il s'agit désormais d'éclairer la manière dont les observatoires définissent la mise en lisibilité des photographies de paysage qu'ils contribuent à produire. Leur dimension médiatique apparaît comme une propriété interne, annoncée dès le protocole. De fait, l'analyste qui se penche sur ces dispositifs est confronté à plusieurs séries d'images selon des usages sociaux différenciés, dans des formats et sur des supports divers : série constituée des points de vue de l'itinéraire (fichier numérique, classeur), série complète, extraits et morcellement de la série (support de communication, livre, bureau informatique du photographe etc.).

Pour un même observatoire, « l'itinéraire » constitue une sérialisation de points de vue dans un espace. Ceux-ci renvoient à un référent, un territoire particulier, mais elles entrent également en résonance au niveau national avec les séries produites par les autres observatoires. Chaque image dépend en outre d'un ensemble d'autres images déjà produites ou même à produire. La relation entre ces séries est temporelle, cadencée et linéaire ce qui correspond en soi à une énonciation de la variation diachronique : les séries structurées par une ligne du temps constituent une véritable rhétorique de la variation.

¹² *New Topographics*, Coed. George Eastman House, Center for Creative Photography et Steidl, relié, 304 pages, 1975

¹³ Hartog (2003).

2.1. *L'image première*

Il est important de revenir à l'image de référence, cette image « d'origine » de la généalogie construite par l'observatoire. Elle occupe en effet un statut particulier dans cette mise en scène de la variation. Visible ou invisible, montrée ou cachée, elle est omniprésente et semble conférer sa propre valeur esthétique à l'observatoire tout entier. Elle est la seule importante pour la plupart des photographes « initiaux » et elle hante tout ceux qui vont revenir/poursuivre l'observatoire (les photographes « secondaires »).

Elle constitue un repère. C'est à partir d'elle qu'est fantasmé le travail de réinitialisation et que les écarts s'effectuent et sont commentés. Ainsi, nous prendrons l'exemple des libertés correctives prises par le photographe de la mairie de Montreuil, agent du service d'urbanisme et photographe amateur qui, tout en mettant en avant la valeur incommensurable du travail photographique de Anne Favret et Patrick Manez sur la commune, assume, entre autres, de modifier certains cadrages initiaux pour que les photographies soient plus « parlantes ».

2.2. *La comparaison, de la séquence au diptyque*

Les modalités de mise en visibilité des photographies permettent de comprendre que l'enjeu est non seulement de produire mais surtout d'exhiber la variation, et partant, de fournir les appareillages de sa lisibilité. Celle-ci semble soumise à une opération interprétative particulière et constitutive de la sémiotique générale : la comparaison.

La présentation d'une série paysagère, complète ou – et c'est le plus cas le plus fréquent – fragmentée, est donnée à lire sous la forme du jeu très efficace d'une comparaison avant/après. Ainsi, la congruence globale des motifs iconiques et plastiques conduit à interpréter les photographies selon des séquences temporelles. La répétition de ce qui apparaît en surface d'une image à l'autre est instituée selon un écart de temps, le plus souvent mentionné sous la forme d'une année de production dans une légende qui tend à « injecter le trait durée dans un type iconique », selon le principe de la séquence qui repose sur une durée interstitielle entre deux images¹⁴.

Cette rhétorique repose sur la présentation d'au moins deux images. Le jeu du avant/après proposé relève généralement d'une lecture en diptyque. Quand plusieurs images sont montées ensemble, nous avons observé une pratique généralisée de discrimination dans la série. Le lecteur tend à exclure celles où « il ne se passe rien ».

La mise en scène de la variation s'opère finalement par la condensation dans une forme, une image d'images : celle d'une série. La dynamique médiatique de l'Observatoire conduit à une énonciation visuelle de la variation par ces images de séries, dont la nature référentielle et la représentation de la variation est en fait incertaine.

Deux aspects de ce phénomène sont à retenir : tout d'abord, un ordre (celui de la ligne du temps) semble s'imposer a priori mais l'effacement ou le brouillage des datations conduit concrètement à une circulation de photographies désembrayées. Les variations repérables dans les images ne renvoient pas particulièrement à une chronologie. Ensuite, l'énonciation éditoriale qui constitue les séries en quasi photogramme (ou en frise) rétrécit l'écart temporel entre les photographies qui sont désancrées. La cadence d'une ou plusieurs années est resserrée, la datation devenant particulièrement abstraite dans ces micro-séries. Maria Giulia Dondero a décrit comment le catalogage des images stéréographiques par les bibliothèques conduit à les traiter comme des copies et non comme des paires qui font sens « ensemble » : « Au lieu d'être utilisées comme des images différentes qui composent une vision tridimensionnelle unique grâce au dispositif stéréoscopique, elles sont considérées comme des

¹⁴ Klinkenberg (1996, p. 315).

images identiques à regarder comme des photographies normales et ne sont collectionnées, cataloguées et conservées que pour les seules informations qu'elles contiennent »¹⁵.

Cet exemple de déplacement du statut des images révèle particulièrement bien le changement de régime médiatique qui affecte non seulement l'image dans ses relations avec les autres, mais aussi la position même du sujet spectateur, dans le temps et dans l'espace. De ce point de vue, l'Observatoire prend son sens et sa valeur grâce aux modalités d'interprétation visuelles qu'il prévoit et qui constituent une exploitation de l'efficacité rhétorique de la variation.

La dimension médiatique de l'Observatoire conduit à cristalliser l'opérativité diachronique des séries présentées par fragments autonomes, en une opérativité synchronique. Nous pouvons mettre en avant une circulation sociale d'images de séries qui deviennent exemplaires, comme le sont leurs récits d'accompagnement. C'est ce qui se fixe dans cette synchronie par fragments (ces images d'images) qui va particulièrement être repris et mis en avant dans les récits de l'Observatoires. *In fine*, ces images d'images font l'objet à leur tour une variation diachronique qui permet de qualifier l'épaisseur temporelle non pas du paysage, mais de l'observatoire lui-même. L'Observatoire nourrit le récit qui peut en être fait, sémiotisant de ce fait une *mémoire de l'attention au paysage*.

3. Conclusion

Nous avons tenté ici d'analyser les ressorts d'une conception stéréotypée de la variation diachronique à l'intérieur d'un espace social. Il s'agit bien d'« interroger des processus de circulation photographique dans leur complétude, en analysant à la fois ce qui fonde la reconnaissance du statut documentaire des images et la manière d'accompagner leur déploiement social »¹⁶. Cette étude met ainsi en évidence plusieurs caractéristiques de la variation telle qu'elle est repérable dans des usages sociaux. La comparaison comprise dans le modèle sémantique et pragmatique du protocole réactive une stéréotypie, cette comparaison tend à transformer les séries temporelles en diptyque dans lesquels la temporalité finit par devenir abstraite (le avant/après devient quasiment un « Jeu des 7 erreurs »). De plus, la comparaison se fait au détriment d'autres éléments de variation également temporels, iconiques et plastiques (saisonnalité, luminance, colorimétrie). La cristallisation de cette forme comparée et son succès dans le dispositif des observatoires renforce l'efficacité sociale du stéréotype. Sans la préexistence de l'évidence sociale du paradigme comparatiste, et de son corollaire, le contrôle des variables, l'Observatoire ne séduirait pas autant. Pourtant, dans le dispositif, ce sont autant la constitution de l'itinéraire de référence par un photographe/auteur que le principe protocolaire, qui légitiment et valorisent ces opérations, et ce quelles que soient les variations ou les non-variations qui se déploient à partir de lui.

Références bibliographiques

- AMOSSY, Ruth (1991), *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan.
- BONACCORSI, Julia & JARRIGEON, Anne (2014), « Les Observatoires photographiques ou la production d'un regard public sur le paysage », in TARDY (éd.), *Les médiations documentaires des patrimoines* Paris, l'Harmattan, pp. 78-104.
- BASSO FOSSALI, Pierluigi & DONDERO, Maria Giulia (2011), *Sémiotique de la photographie*, Limoges, PULIM.
- ECO, Umberto (1992) [1975], *La production des signes*, Paris, Livre de Poche.

¹⁵ Dondero (2011, p. 130).

¹⁶ Tardy (2104, p. 4).

- HARTOG, François (2003), *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil.
- KLINKENBERG, Jean-Marie (1996), *Précis de sémiotique générale*, Bruxelles, De Boeck Université.
- JEANNERET, Yves (2008), *Penser la trivialité, vol 1. La vie triviale des êtres culturels*, Paris, Hermès Lavoisier.
- (2007), « La prétention sémiotique dans la communication », *Semen* [En ligne], 23, mis en ligne le 19 juin 2009, consulté le 06 février 2014. URL : <http://semen.revues.org/8496>
- LEBART, Luce (2000), « Chronophotographie et évaluation », *Séquence Paysages*, 2, p. 6-11.
- LUGON Olivier (2001), *Le style documentaire : d'Auguste Sander à Walker Evans 1920-1945*, Paris, Macula.
- ROUILLE, André (2005), *La Photographie : entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard.
- TARDY, Cécile (2014), *Les médiations documentaires des patrimoines*, Paris, l'Harmattan, pp. 2-12.