



HAL
open science

Le paysage, territoire de l'art ?

Emmanuel Négrier

► **To cite this version:**

Emmanuel Négrier. Le paysage, territoire de l'art ?. Regards croisés sur les paysages, projets d'artistes dans trois Parcs Naturels Régionaux en Rhône-Alpes, Huguet Jean-Pierre, p.139-159, 2008, 978-2355750359. hal-01441795

HAL Id: hal-01441795

<https://hal.science/hal-01441795v1>

Submitted on 20 Jan 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le paysage, territoire de l'art ? *La mise en œuvre de Regards Croisés*

dans (collectif) *Regards croisés sur les paysages, projets d'artistes dans trois Parcs Naturels Régionaux en Rhône-Alpes*, 2008, p.139-159

Emmanuel Négrier

Les parcs naturels régionaux ne sont-ils pas des territoires devenus « sous réserve » ? La fin du XX^{ème} siècle a été marquée par l'émergence d'institutions prétendant exercer, sur leur espace, des missions ou ambitions à peu près équivalentes, autour de la valorisation du patrimoine, de l'incarnation de la mémoire ou du développement durable. Le projet qui nous intéresse ici participe de cette glorieuse logique d'expérimentation, qui a eu ses lettres de noblesse en Pilat avec l'action culturelle, en Vercors avec la pratique de l'histoire et du patrimoine¹, et partout avec des outils d'évaluation, de contractualisation, et d'innovations diverses². Les parcs étaient des territoires sans l'être tout à fait. Ils sont aujourd'hui concurrencés sur cette qualité, même s'il y aurait beaucoup à dire sur la propension des « pays », par exemple, à incarner dans les faits les promesses d'action territoriale certifiée durable et participative que leurs projets comportent. Selon une certaine lecture, les parcs, dans ce nouveau contexte institutionnel, sont plus que jamais poussés à l'innovation, au décalage d'avec l'action territoriale classique. Leur singularité est souvent décrite comme celle d'un aiguillon qui, une fois l'expérience conclue, a vocation à transmettre la flamme (ou le fardeau) à des institutions plus « séculières ». L'action artistique a fait partie, au gré des lieux, de ces ferments d'innovation qui ont caractérisé les PNR. *Regards Croisés* donne un nouvel élan à cette vocation, sur une thématique qui serait celle, par excellence, d'un parc : le paysage, et sur la base d'une modalité qui reste, quoiqu'on en dise, peu fréquentée : le partenariat inter-territoire.

Le recours à l'art pour « dire » le paysage est à la fois ontologique et antagonique. Ontologique si l'on s'accorde avec Alain Roger selon lequel le paysage n'est tel que parce qu'il est désigné par l'artiste. Il est donc « naturel » que l'artiste ait à dire sur le paysage, puisqu'il est au bout du compte celui par lequel un pays devient paysage³. Antagonique si l'on prend appui sur le paysage comme perception (et pas seulement artistique), et l'art comme transformation de la perception⁴. C'est donc une question politique, puisque la perception implique la représentation, et les controverses sur celle-ci. C'est une question territoriale, et non simplement une affaire d'espace.

¹ Anne Paillet, *Action publique et développement local : les dilemmes de la coopération à travers le cas des Parcs Naturels Régionaux*, Thèse IEP Grenoble, décembre 2006

² Romain Lajarge : « La territorialisation des Parcs Naturels Régionaux », dans Alain Faure et Emmanuel Négrier (dir.), *Les politiques publiques à l'épreuve de l'action locale. Critiques de la territorialisation*, Paris : L'Harmattan, p. 69-78

³ Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris : Gallimard, 1997

⁴ Stefano Stoll, Vincent Juillerat, « Autour d'un paysage idyllique et de ses cadres », dans Daniel Van der Guth et Frédéric Varone (dir.), *Le paysage à la croisée des regards*, Bruxelles : La Lettre Volée, 2006, p. 109-127

Ce qui différencie un espace (où peut se jouer une appropriation privée) d'un territoire, c'est précisément que l'appropriation de ce dernier s'y joue et s'y rejoue (en démocratie) en termes de légitimité publique et politique. Le territoire, c'est l'espace des règles du jeu politique⁵, au croisement des représentations et des intérêts sociaux. Le paysage en est l'un des vecteurs.

Regards croisés témoigne d'interactions qui mettent en pratique ces énoncés un peu abstraits. Et ce n'est pas seulement parce que nous allons y croiser des élus, des institutions, des politiques publiques⁶. C'est aussi parce que, en plusieurs points, les trois parcs apportent des réponses distinctes à la dialectique entre art, paysage et territoire. Nous le verrons d'abord dans un récit du projet, et dans les trajectoires qui y conduisent, depuis chaque PNR. Nous le verrons ensuite dans les processus qui établissent le théâtre des opérations : la coordination, les places respectives, les choix. Nous le verrons enfin sur pièces, dans la mise en œuvre, et dans les évaluations qui peuvent, aujourd'hui, en être faites⁷.

I. LE TEMPS DES PARCS

Récit

D'où un tel projet de coopération artistique entre parcs naturels régionaux naît-il ? Il lui faut la rencontre de certains acteurs, la connivence de certaines autorités, le partage d'une volonté et d'objectifs. La rencontre cruciale est celle des chargés de mission culture de plusieurs parcs naturels régionaux⁸, à l'occasion des sessions organisées par la fédération nationale des parcs naturels régionaux. Bien avant que ne se structure un partenariat en Rhône-Alpes, une réflexion commune s'inaugure entre les protagonistes des parcs du Morvan, des Vosges, du Gâtinais et d'autres, autour des notions de résidence, d'action artistique en milieu rural.

Le contexte est celui de l'émergence timide des pays, des intercommunalités. Les Parcs sont alors encore des instruments d'expérimentation de la coopération entre communes sur un périmètre choisi, sans réelle concurrence institutionnelle. Ils sont soutenus par les régions, certains conseils généraux, et les communes membres ou

⁵ Ce en quoi, précisément, et contrairement à ce que postule Muchel Lussault, le territoire n'est pas une spatialité comme une autre. Evelyne Ritaine, «Territoire : espace du jeu politique», *Quaderni*, 13-14, 1991, p.39-53 ; Michel Lussault, *L'Homme spatial ; la construction sociale de l'espace humain*, Paris : Le Seuil 2007

⁶ Ce texte repose sur des entretiens avec une quarantaine de personnes, la plupart rencontrées à l'occasion d'un séjour dans chacun des parcs, et les autres par téléphone.

⁷ Nous aborderons très peu et très mal les œuvres, en sachant tout le profit qui sera fait de la lecture, sur ce point, de Catherine Grout.

⁸ Ces chargées de mission à la culture des parcs naturels régionaux, que nous nommerons « parques » dans la suite de ce papier, afin d'alléger le texte.

frontalières (les villes-portes). Ils sont aussi, ponctuellement, partenaires de l'État dans le cadre de ses politiques publiques, et notamment en matière de culture.

Fin 2001 début 2002, les réflexions qui s'engagent entre parcs vont progressivement conduire à dessiner un projet commun, autour d'une sollicitation d'artistes sur la question du paysage. Ce projet intégrerait une réflexion sur la notion de résidence artistique, impliquerait plusieurs acteurs institutionnels, et constituerait une plateforme d'échanges entre parcs concernés.

Le passage de la réflexion théorique à la mise en œuvre opérationnelle va impliquer un resserrement du partenariat à trois parcs, tous situés en Rhône-Alpes : Les Monts d'Ardèche, le Pilat et le Vercors. La contribution du programme *Leader Plus* de l'Union Européenne, accompagnée par celles de la Direction Régionale des Affaires Culturelles et du Conseil régional, sont parmi les raisons qui ont conduit à limiter l'espace de coopération. Les deux institutions apportent leur contrepartie au financement européen, dans le cadre de leurs propres politiques culturelles régionales. Au Conseil régional Rhône-Alpes, une tension naît, au sein de la direction responsable des parcs naturels, au sujet du nombre (3) de parcs associés à cette démarche, assez limité par rapport au nombre total de parcs dans la région (6). Cette tension sera rapidement dépassée par la volonté de la Direction culturelle de s'impliquer dans un tel dispositif. À partir de 2004, dans le cadre d'un nouvel exécutif issu des élections régionales, le conseil voit ce type d'expérience comme un axe possible de sa politique en matière d'art plastique.

Au stade préliminaire (2002-2004) de construction du dispositif, l'une des parcs exerce un rôle moteur dans le profilage du projet : Marie-Agnès Blanchard. Parque du Pilat, elle a succédé dans l'animation de la politique culturelle à son fondateur Jean Andersson. Elle a pour mission de faire passer cette action, au carrefour du siècle, d'une intervention directe du Parc comme opérateur culturel à une mission d'accompagnement d'initiatives localisées en son sein, par des collectivités locales, associations ou partenaires privés. Ce faisant, elle a participé à la mise en œuvre du projet *Territoires Croisés*, sous la houlette de *Leader 2*, en coopération avec une région anglaise et un land allemand. Cette opération, qui consistait à échanger des artistes de chacune des régions concernées par le biais d'une résidence, aura « bien fonctionné du point de vue de la médiation auprès des publics, mais pêché du point de vue de la qualité inégale des propositions artistiques et du sens culturel de l'entreprise » (Marie-Agnès Blanchard). La mise en œuvre du nouveau projet prendra acte des défauts prêtés au précédent, et associera les quatre parcs. Elle reposera sur des choix plus explicites quant au sens de l'action, qui conduira à la mise en exergue de la « problématique des Paysages ». Elle induira également certaines de ses modalités.

Marie-Agnès Blanchard a entre-temps rejoint une ville-porte du Parc du Pilat : Saint-Chamond, au service de la culture. Elle est remplacée par Carole Mabilon dans la fonction de parque aux côtés de Gisèle Lamotte, le Parc du Pilat assumant la coordination administrative du projet⁹. La temporalité de celui-ci est d'abord celle qui

⁹ Pour la petite histoire, le programme Leader ne pouvant concerner le parc du Vercors, il est convenu de socialiser les ressources en octroyant à ce dernier plus de fonds du ministère de la Culture et du conseil régional que pour les deux autres, auxquels sont accordés les fonds européens.

conduit chaque parc, depuis sa propre histoire, à s'inscrire dans une telle coopération. Les parcs (Armelle Bouquet, pour le Vercors, Gisèle Lamotte et Carole Mabilon pour le Pilat et Marie-Françoise Perret pour l'Ardèche) seront désormais au cœur du dispositif. Celui-ci va conduire à l'enrôlement de la structure Art 3, qui a participé en amont à la définition et au montage du projet, au titre de la coordination artistique de l'ensemble du programme. Son choix obéit à deux niveaux de reconnaissance. Art 3 est connue par l'équipe-relais (« Ceci n'est pas une Usine ») choisie pour le parc du Pilat, qui s'en fait la promotrice. Art 3 est également reconnue par le Conseil régional et par la DRAC Rhône-Alpes, qui lui accordent chacun un financement au titre de leurs politiques en matière d'arts plastiques. Les structures relais sont également choisies en Ardèche (« Sur le sentier des Lauzes ») et dans le Vercors (la « Halle » de Pont-en-Royans).

L'année 2005 est consacrée à l'élaboration du cahier des charges. Beaucoup de sujets prêtent en effet à discussion, à interprétations divergentes. Le caractère très théorique de l'option initiale (confronter un artiste à la question du paysage) induit en aval un processus différencié de concrétisation. Le cahier des charges contiendra le résultat de ces discussions. Parallèlement, chaque parc présente le contenu du projet aux instances généralistes : direction et présidence du parc. Elle associe, de manière variable, d'autres protagonistes à sa mise en œuvre (chargé de mission sur les paysages ; élus locaux ; techniciens, etc...).

L'année 2005 devait en théorie voir l'accueil du premier artiste, selon le principe : un artiste par an par parc. En réalité, le glissement de tous les agendas d'environ un an impliquera une succession d'inaugurations en 2006 et 2007, et une finale en février 2008, dans le Pilat.

Ce court récit est une première manière de circonscrire le temps, sans pour l'instant lui donner une autre vertu que celle, descriptive, de camper le décor. Dans un deuxième temps, nous voudrions déconstruire le caractère englobant du programme pour examiner comment chaque parc s'associe à cette démarche selon sa propre temporalité, ses propres contraintes existentielles. Le programme commun des parcs connaît en effet une série de désajustements qui sont en partie liés à l'histoire propre à chacun des PNR concernés.

Trajectoires

L'implication des parcs dans ce projet procède de la nécessité pour des actrices, marginales au sein de leur propre institution (le PNR), de trouver le temps d'échanger avec leur alter ego, en dehors du temps ordinaire de leur mission territoriale. C'est tout l'intérêt de ces sessions de formation de la fédération nationale. Mais cet échange ne nie pas la réalité, fort différente d'un parc à l'autre, des trajectoires institutionnelles en général et de leur rapport à la culture en particulier. Or ce rapport conditionne en partie le mode d'implication des parcs dans notre affaire.

Vercors, Pilat et Ardèche sont des parcs très différents. Le premier, au moment où s'engage le projet, est en train d'engager la révision de sa charte, document fondateur de son existence et de ses missions. Le PNR du Vercors, fondé en 1970,

est un ancêtre respectable de la politique des parcs naturels régionaux en France. La succession de recherches en sciences sociales et humaines (notamment en ethnologie) en font un territoire particulièrement emblématique des actions patrimoniales. Cette caractéristique est d'ailleurs simultanément un chemin vers l'action culturelle et sa principale contrainte. Le patrimoine est la justification hégémonique d'une action culturelle qui se cherche, depuis le départ, d'autres logiques d'intervention. Le décalage entre l'enveloppe « Patrimoine » et des contenus en termes d'action culturelle ou artistique est régulièrement entretenu. Il a donné naissance à des actions comme les « Fermades », un dispositif associant des exploitations agricoles à des événements artistiques. La présidence du Parc par Yves Pillet, maire de Pont en Royans et amateur d'art contemporain, n'a aucune influence sur cette contrainte patrimoniale et ses desserrements clandestins. Le président Pillet aura toujours refusé que l'action artistique fasse partie des missions intrinsèques du PNR. Dans le Vercors, l'émergence du projet traduit une certaine continuité de pratiques. La thématique du paysage coïncide avec la mobilisation des agents autour de la nouvelle Charte, et plus largement sur la question de la diversité des paysages propres au parc du Vercors. Le choix d'une tri(topo)logie ne doit donc rien au hasard. Elle est conforme aux préoccupations des agents du parc, bien au-delà de ceux qui, d'ailleurs, s'investissent en art ou en culture.

Dans le cas du Pilat, né quatre ans plus tard, le programme s'inscrit dans une période à la fois plus stable (pas de renégociation de la Charte à ce moment) et charnière dans son genre. L'action culturelle fait, au contraire du Vercors, partie des fondamentaux du Pilat. Depuis l'action pionnière de Jean Andersson, une certaine évolution a marqué cette action. Au départ largement fondée sur le principe de l'intervention directe sur les territoires, elle s'est peu à peu orientée vers la délégation de l'action au bénéfice des acteurs culturels du territoire. On peut qualifier de deux manières une telle évolution. La première consisterait à dire qu'elle est une sanction des transformations dans la population du parc, et de l'arrivée d'acteurs culturels qui sont précisément capables d'endosser l'action jusque-là portée (à titre donc subsidiaire) par le Parc lui-même. Une autre manière consiste à y voir un certain affaiblissement de l'intensité de cette action culturelle, en mal de redéfinir, après l'épopée du premier metteur en scène, le sens de la culture dans l'action publique du Parc. Le programme est donc dans la continuité d'une action qui procède par soutien à des acteurs du Pilat. Le titre lui-même, « Regards Croisés », s'inspire ouvertement du programme précédent. Évidemment, le contenu du nouveau sera totalement distinct, notamment en s'écartant de fait du recours à des artistes locaux, et en inscrivant la résidence dans une thématique commune. Mais, il y a une filiation d'autant plus intéressante que, comme dans le cas du Vercors, le parc du Pilat a développé une réflexion autour de trois types différents d'espaces, de paysages, qui viendront nourrir la « territorialisation de l'art » en trois temps.

Le parc des Monts d'Ardèche n'a ni l'antériorité ni l'expérience culturelle des deux précédents. Il est le fruit d'une autre période, postérieure à la loi Joxe-Baylet de 1992, celle qui fonda les premières communautés de communes, et aux premiers pays « Pasqua », en 1995, année des premières gestations d'un parc créé en 2001. Nous insistons sur ces contextes pour expliquer les difficultés supplémentaires à exister pour un parc né dans une période de concurrence entre de multiples

dispositifs qui, peu ou prou, se réclament de l'environnement, du développement durable, du patrimoine. Le Parc des Monts d'Ardèche est d'ailleurs le fruit de la mobilisation d'une filière (les cultivateurs de châtaigne) via la Chambre d'agriculture, plus que d'un projet politique en tant que tel. Porté par de tels intérêts, soutenu par une politique régionale qui avait déjà son dispositif en matière de parcs, le Parc des Monts d'Ardèche est peu revendiqué politiquement. Sa carte est d'ailleurs la plus complexe des trois, avec ses enclaves (communes récalcitrantes) et ses géométries variables. L'action culturelle n'est ni capturée par le patrimoine ni au principe du Parc et de son projet. Elle est le fruit du travail d'une parque qui agit en relatif isolement au sein de sa structure. Celle-ci fonctionne sur la base d'une assez grande segmentation des tâches, ce qui explique un fait sur lequel nous reviendrons : le découplage total entre la réflexion sur les paysages de ce parc et l'opération « Regards Croisés » elle-même. La définition des différents paysages qu'un tel parc comporte n'alimente en rien la réflexion quant à la localisation des actions. « Regards Croisés » va donc reproduire un mécanisme déjà en place au bénéfice d'une association localisée « Sur le sentier des Lauzes », dans la commune de Saint-Mélany, au sud du parc. Celle-ci a déjà développé une politique de résidence d'artistes, est soutenue par le ministère de la Culture pour cela. La thématique du paysage y est d'autant plus présente qu'elle est au centre des réflexions et publications de son président, Martin Chénot.

Relais

Les différences constatées dans les trajectoires des parcs ont des conséquences directes sur la manière dont le dispositif s'est mis en œuvre, au travers de la formule de l'équipe-relais, dans chacun d'entre eux. Le collectif *Ceci n'est pas une usine* a déjà été associé au programme *Territoires Croisés*, dans le PNR du Pilat. Cette fois, il va passer du statut de créateur bénéficiaire d'une résidence à celui de structure d'intermédiation au service d'artistes invités. Tout le problème pour lui va donc être d'épouser ce nouveau rôle, de l'autre côté de la frontière habituelle. *La Halle de Pont-en-Royans* est dans une problématique totalement distincte, pour ce qui concerne le PNR du Vercors. Sandrine Martinet, sa directrice, dispose de toute l'expérience d'un centre d'art dans l'accueil d'artiste. Déjà opératrice des « Fermades », elle s'est également confrontée à une action artistique dans le cadre du Parc. Ici, il ne s'agit pas d'apprentissage d'un nouveau rôle, mais d'inscrire ce rôle dans un nouveau contexte, celui du croisement artiste-paysage. Quant à *Sur le Sentier des Lauzes*, à Saint-Mélany, c'est une association d'habitants qui, sous l'impulsion de son président, voit ce projet comme la continuité de son activité antérieure. C'est exactement ainsi que Marie-Françoise Perret, parque des Monts d'Ardèche, définit les choses : « (...) En quelque sorte, je travaillais pour le Sentier des Lauzes, c'était aussi son projet. Je lui ai confié le projet, pour les emmener plus loin encore (...) ».

Même s'il réunit des acteurs (chargés de mission, élus, équipes relais) qui sont tous rôdés à l'action artistique, le projet *Regard Croisés* fonctionne avec des structures très différentes d'un parc à l'autre. Pour chacun d'entre eux, le choix de l'équipe est apparu « naturel », ne posant aucun problème spécifique de concurrence,

d'alternative possible. Ou bien de telles alternatives se sont vite évanouies. Dans la perspective « Interparcs », ceci peut être vu comme une richesse potentielle des échanges à venir : trois types d'expérience à croiser. C'est aussi une difficulté pour ce qui est de la coordination artistique, puisque les modes d'implication, d'insertion dans le champ de l'art contemporain sont totalement différents d'un lieu à l'autre. La nature du dialogue entre la structure de coordination, Art3, et les équipes-relais sera donc à géométrie variable.

II LE THEATRE DES OPERATIONS

Partant de réalités très différentes, comment les trois parcs peuvent-ils incarner une coopération intégrée ? Plusieurs réponses sont possibles. La première le déduirait du caractère très abstrait (et donc partageable) de la problématique paysagère, elle-même au centre de chacun des parcs, naturellement. La deuxième en ferait une structure d'opportunité, en désignant les relations entre parcs comme fondamentales, pour les raisons professionnelles que nous indiquions dès le départ. La troisième (la nôtre) se centre sur le processus tel qu'il est peu à peu inventé : un double trio (parcs et équipes relais) coordonné par une instance extérieure : Art3. Pour analyser ce processus, nous allons passer par trois stades. Le premier se centre sur le rôle d'Art3 ; le deuxième sur les interactions entre rôles ; le troisième sur le choix des artistes.

Coordination

Art3 intervient, on l'a dit, très en amont du dispositif, en lien avec l'objectif de qualité artistique du programme. Valérie Cudel est en même temps médiatrice pour la Fondation de France dans la région. Elle a eu, déjà, l'occasion de marier l'action *Nouveaux commanditaires* et la Commande publique du ministère de la Culture, à Thiers – un mariage qui n'est pas si fréquent dans l'histoire respective des deux programmes. Or les Nouveaux commanditaires sont un mécanisme qui suscite un intérêt croissant, par l'originalité de sa démarche.

Une fois ébauché le meccano de Regards Croisés¹⁰, les règles du jeu demeurent floues. Pourquoi ? Est-ce à cause de la quantité et de la variété des protagonistes : Conseil régional, État, Conseils généraux, présidences et directions des parcs, chargés de missions et techniciens des paysages des parcs, parcs, équipes-relais, coordinatrice artistique, artiste ? Non. L'implication concrète de cette foule d'acteurs est très variable. Les cinq premiers sont pratiquement absents de toute arène de discussion concrète sur le programme. Leur participation est ponctuelle. C'est donc moins leur nombre que la nature de leurs interactions qui signale une certaine

¹⁰ Trois parcs, trois artistes, trois ans ; coordination artistique : art3 ; suivi de production : équipes-relais ; coordination administrative : parcs ; chef-de-file : Pilat ; cofinancement Union Européenne, État, conseil régional, autres partenaires publics territoriaux (certains conseils généraux)

complexité. Celles-ci sont marquées du sceau de l'incertitude quant à la place de chacun. Au stade initial de définition des rôles, celui d'Art3 est parmi les plus novateurs, donc incertain. On sait qu'il s'agit de lui confier un rôle de coordination artistique, qui s'étendra de l'amont de la définition du dispositif à l'aval de la valorisation. Entre les deux, beaucoup de questions seront résolues par la pratique : ce rôle peut-il s'étendre à un certain pouvoir quant à la désignation des artistes ? Comment apprécier cette marge de manœuvre, à partir du moment où l'équipe-relais - où l'on trouve des artistes, une directrice de centre d'art, une association ayant pratiqué la résidence artistique chez elle - peut elle-même revendiquer un certain droit de regard, une compétence ? Une fois cette décision (le choix de l'artiste, sur lequel nous allons revenir) prise, comment éviter une compétition dans son accompagnement, entre l'équipe, le parc, Art3 ?

Ces questions, très sensibles, feront l'objet de tâtonnements entre les différents protagonistes, et la coordination aura fonctionné de façon assez différente d'un lieu à l'autre, et d'un artiste à l'autre. Valérie Cudel n'aura pris part qu'a posteriori au choix de Gilles Clément, à Saint-Mélany. Elle aura par contre joué plus que son rôle de coordination aux côtés de Sophie Ristelhueber, à Pont-en-Royans. Elle assume ici une fonction d'accompagnement artistique.

L'incertitude sur la place d'Art3 s'explique aussi par la nature de tels montages coopératifs, où les principes de base sont, de façon très « artiste », déconstruits : il s'agit de « ne pas faire une résidence », ou de s'interroger dessus ; d'inviter des artistes à participer à une réflexion, et non à répondre simplement à une commande ; d'agir sur un inter-territoire, et non sur leur espace légitime... La coordination artistique dépasse la seule mise en place du meccano avec les partenaires institutionnels, pour concerner une contribution au choix des artistes, l'articulation des problématiques art/paysage entre les trois parcs, la communication. Sur ce dernier point, par exemple, une incertitude demeure. Pour une parque, cette communication s'est avérée certes adaptée pour les milieux de l'art contemporain, mais pas pour les territoires locaux, les élus, les habitants. Pour une autre parque, au contraire, la communication confiée à Art 3 ne concernait que ce qui dépassait le strict niveau des parcs. Chacun de ces derniers devait assumer sa propre communication territoriale sur le programme. Les parques ont d'ailleurs, d'une manière générale, limité au minimum les interactions entre Valérie Cudel et le monde politique local. Du même coup, certains d'entre eux se sont interrogés sur son rôle au sein du programme, comme le maire de Saint-Mélany par exemple.

Places

Cette perturbation de la place de chacun est à la mesure de la nouveauté que représente ce projet pour chacun des protagonistes. Pour les parques, il y a cette idée d'inviter un artiste à travailler à leurs côtés, non pas seulement comme artiste en général, mais comme chercheur à sa manière. L'invite est d'une toute autre nature, engage une toute autre responsabilité que celle, simplement, de financer une résidence artistique. Du coup, il s'agit de poser la bonne question à un artiste, Peut-on le confronter aux problématiques, forcément abstraites, qu'un spécialiste du territoire, tel l'historien Philippe Hanus, dans le PNR du Vercors, peut formuler ? Jean-Daniel Berclaz sera obligé de décaler un peu les choses pour se mettre en

condition de « répondre », par son intervention à Léoncel. Sur cette dimension de l'interaction avec un artiste, le rôle de Valérie Cudel sera unanimement considéré comme crucial.

La question (de la question) est tout sauf évidente. Paul Arnaud et Brigitte Laval, en Ardèche, en témoignent :

- « - On a posé une question à un artiste. Donc on a été obligé de se pencher sur nous-mêmes, pour savoir ce qu'on voulait.
- Lui poser une question, c'était lui confier une responsabilité importante. Et on sait maintenant que l'artiste, il met un doute sur nos certitudes, il invalide la question.
- Il n'apporte pas une réponse, il pose une raison contre la nôtre. »

L'incertitude sur sa place est aussi le gage d'un apprentissage multiforme pour chacun. L'artiste de Saint-Julien Molin-Molette se défait un temps de son statut de bénéficiaire de l'action publique pour devenir l'un de ses intermédiaires. Chemin faisant, il part à la découverte d'un territoire dont il ne maîtrise pas forcément la nature. Il s'y frotte aussi à la culture, à la politique. Le suivi de production de George Trakas, a donné l'occasion à Christophe Gonnet, *Ceci n'est pas une usine*, de pénétrer un autre monde. « C'était très intéressant, cette idée des trois zones paysagères. Cela nous a simplifié les choses et ça nous a permis de sortir de Saint-Julien. Avec George (Trakas), on a vu cinq ou six sites. On a dû négocier la place du politique. Tel lieu était politiquement « correct », mais ne convenait pas sur le plan artistique. La recherche du lieu est souvent l'objet de tels tâtonnements, comme l'illustre aussi le bois d'Avaize avec Lois et Franziska Weinberger.

L'interaction entre Sandrine Martinet, *La Halle de Pont-en-Royans*, et Valérie Cudel pose sans doute de façon très claire la question de la place, et la négociation réciproque, subtile, des limites de l'intervention de chacune. Après quelque doute sur la manière dont le choix artistique allait être fait, Sandrine Martinet convient que la crainte initiale d'une dépossession de ce rôle s'est muée en échange mutuellement fructueux. Une telle hantise de la dépossession du choix de l'artiste était également sensible à Saint-Mélany. Dans la vallée de la Drobie, le Sentier des Lauzes avait « sa » politique artistique et voyait Regards Croisés dans sa continuité.

Cette valse-hésitation sur les rôles est assez générale. Chacun est, à sa manière, pris à contre-pied dès lors qu'il s'implique réellement dans le dispositif. Mais l'évolution finira par stabiliser les interactions autour de rôles bien définis. Par contre, ceux-ci seront envisagés différemment en fonction des parcs. Ainsi, Art3 connaîtra une implication dense sur une grande partie des enjeux artistiques dans le Pilat, dès le départ. Dans le Vercors, cette même coordination sera d'abord vue avec méfiance, puis débouchera sur une interpénétration confiante des rôles. En Ardèche, la défiance initiale quant au pouvoir de choisir ne sera pas réellement dépassée, et la coordination sera cantonnée dans un rôle de prestation très extérieure. C'est la rançon d'une certaine patrimonialisation du dispositif de la part de l'association-relais.

Choix

Avant d'être pris dans les méandres du questionnement à l'artiste, encore faut-il l'avoir choisi. Sur quel critère se reposer pour identifier un artiste qui saura-pourra-voudra s'inscrire dans la problématique paysagère, et répondre à une demande précise, mais sans localisation prédéterminée. Telles sont les questions qui sont posées à un espace décisionnel où se croisent Valérie Cudel, les parques et les équipes-relais. Les choix qui s'opèrent peuvent être analysés en fonction du dilemme posé. L'artiste devrait être :

- Concerné par la question du paysage;
- Reconnu au plan artistique ;
- doué d'empathie en prévision des échanges sociaux qu'implique le projet ;
- armé pour résister à la commande, ne pas la voir se diluer en « demande » ;
- généreux, vu les « modestes » moyens ;
- « senti » par chacun des protagonistes ci-dessus.

Il est fort rare qu'un artiste réunisse réellement toutes ces qualités. Y parviendrait-il qu'il serait peut-être le moins pertinent de tous d'ailleurs. Car le temps qui sépare l'invitation de l'artiste de la réception de son œuvre est un espace social où se jouent tous les apprentissages : l'échange des intentions et leur compréhension, le rapport à l'artiste in vivo, à son œuvre projetée, produite, réalisée. Ensuite, les « qualités » que nous venons d'énumérer sont *potentiellement* contradictoires entre elles (empathie et résistance, reconnaissance et générosité...). L'artiste réellement choisi le sera donc entre certitude et pari, selon une logique de partage variable de la décision et d'une hypothétique cohérence globale entre parcs.

Le partage du choix de l'artiste est d'une nature variable en fonction du moment de l'interaction.

Les premières œuvres font l'objet d'une sorte de préemption locale, comme un gage de respect des préférences exprimées par les équipes-relais. Gilles Clément est suggéré par Martin Chénot tout comme Sandrine Martinet préconise l'invitation de Jean-Daniel Berclaz. Dans ces deux cas, il n'y a pas réellement d'alternative, et la validation artistique, par la coordinatrice, est sans obstacle. C'est uniquement dans le Pilat, pour des raisons liées à l'interconnaissance antérieure entre Valérie Cudel et l'équipe-relais, que la coordinatrice exerce son droit à l'initiative en présentant George Trakas, qui est réciproquement validé rapidement. Ce premier groupe suggère une entrée en « douceur » dans le questionnement artistique du paysage, avec un pari sur le lien social susceptible d'être engendré par l'artiste autant que par son œuvre. Nous verrons ce qu'il en est dans la partie suivante. Dans les trois cas, ce sont des hauteurs et des lieux où l'habitant est rare ou absent (mais pas le promeneur) qui sont choisis : les Crêts en Pilat, Léoncel en Vercors, un enrochement éloigné du bourg à Saint-Mélany.

Les œuvres de deuxième rang obéissent à une logique assez différente, et Valérie Cudel y joue un rôle plus sensible. Les propositions s'inscrivent dans le cadre des représentations indigènes du territoire (Crêts-Balcons-Ceinture urbaine pour le Pilat ;

Lieux de la déprise, de l'urbanisation touristique, de la péri-urbanisation pour le Vercors ; le Sentier des Lauzes pour l'Ardèche). L'idée est d'abord de proposer autre chose que ce qui a marqué la première étape, d'introduire une certaine diversité dans les propositions artistiques, les supports. L'écrit (Corrillon), l'écran (Ristelhueber), une armoire singulière (Denicolai-Provoost) font leur apparition. Aucune n'emporte la même adhésion immédiate que les précédentes. Toutes sont discutées, négociées. Ivo et Simona font plusieurs propositions qui se heurtent à des refus, ou à des critiques frontales, qu'elles portent sur le fond du projet ou sur le choix d'implantation. Pour aborder la question de l'urbanisation touristique, Sophie Ristelhueber est conviée à travailler sur Corrençon, qui en représente sans doute la forme la plus aboutie. Cela correspondrait assez à un travail qu'elle avait accompli sur l'urbanisation dans la région toulonnaise. Elle ne s'inscrit pourtant ni dans l'« évidence » de la question ni sur le lieu où elle est posée. C'est autrement que Sophie Ristelhueber s'impose sur ce registre, en optant pour une forme également nouvelle pour elle : le film.

Les œuvres de troisième rang représentent l'aboutissement d'un processus qui a fini par rendre chaque acteur relativement prévisible aux autres. Deux artistes sont suggérés par Valérie Cudel. Bethan Huws joint l'écrit et l'écran (photographique) dans une démarche désirant aussi associer un savoir de type sociologique, assez cohérent avec une intervention sur la question périurbaine. Cette proposition est validée, dans le Vercors, par Sandrine Martinet qui trouve ici sa place dans l'accompagnement de l'artiste. La proposition d'invitation faite à Akio Suzuki est d'abord refusée par l'association en raison du barrage de la langue. Le pari est assumé par l'association, après trois propositions successives, et un détour par d'autres artistes possibles, comme Valérie Jouve ou Hamish Fulton. La proposition la plus débattue finira par être reçue avec un enthousiasme considérable : « Akio Suzuki a introduit ici du merveilleux » (Martin Chénot). D'une certaine manière, l'œuvre à lien social, qui dépasserait le strict cadre du sentier des Lauzes, intervient ici, avec celui pour lequel les ressources d'interaction sont a priori les plus minces, privées de langue commune.

Au stade des intentions et décisions initiales, la cohérence de la programmation est assez claire : des artistes susceptibles d'emporter l'adhésion locale en premier rang ; des propositions qui décalent en deuxième lieu ; des hybrides des deux premiers, en troisième lieu. Nous ne décrivons pas ici un plan, mais le résultat d'interactions. D'autre part, la cohérence se trouve dans la diversité des propositions, et des échos qu'elles sont susceptibles de se faire, en fonction des formats (l'écrit de Clément, les phrases dans le paysage de Huws, le livre d'artiste de Corrillon, le film de Ristelhueber), des lieux (les promontoires Trakas, Berclaz, Clément), des enjeux (les frottements entre territoire et appropriation chez Denicolai et Provoost, Huws, Weinberger). Mais cette cohérence globale des propositions aurait supposé d'être soutenue par la pratique des différents agents des parcs. Or cette participation, ces croisements (y compris lors des inaugurations ou des événements spécifiquement organisés à cette intention) seront très diversement suivis, plutôt fortement entre Pilat et Vercors, mais très peu de la part des acteurs ardéchois.

III. LA RECEPTION

Quelle est la logique de ce projet du point de vue de la réception ? Plusieurs cercles, concentriques, peuvent être envisagés. Le premier se rapporte à la réception au sein du milieu de l'art, dont nous ne savons rien aujourd'hui, bien qu'il ait participé aux inaugurations, et que certains échos (notamment autour de l'œuvre de Sophie Ristelhueber) aient déjà noirci les gazettes. Le deuxième se rapporte au politique, au sens large du terme, et à la manière dont il a réagi à ce qui est, d'une certaine manière toujours, une représentation concurrente à la sienne. Le troisième concerne la population plus généralement, et met en question la médiation des œuvres.

Les agents

La réception des projets par les agents des parcs et les élus locaux est extrêmement variable. Les directeurs des PNR oscillent entre un scepticisme poli à l'égard d'une opération « non récurrente, et appuyée sur des financements extérieurs, et réunissant ainsi deux qualités » (un directeur de parc), et une implication plus réelle, très théorisée aussi, autour de l'apport de l'artiste à la question, centrale pour un parc, de son paysage. Quant à la structure interne aux parcs, elle est associée de façon extrêmement variable à l'opération. La transversalité la plus grande, entre les parcs et leurs collègues de l'aménagement, de la gestion du paysage et du patrimoine, se trouve en Vercors. En Pilat, le responsable des paysages, qui a travaillé pourtant, dans un autre contexte, avec Sophie Ristelhueber, se montre très hostile, puis très critique à l'égard des œuvres, et notamment celle de George Trakas, qu'il estime « manquer totalement d'humilité, avec une ligne droite qui n'existe pas dans la nature ». Par contre, le même Trakas entraîne avec lui Stéphane, en charge de l'entretien, qui l'appuiera dans sa recherche, et dans la production de son œuvre. De son côté, la chargée de mission Natura 2000 sera sollicitée dans la recherche active, puis dans les négociations qui aboutiront à l'œuvre des Weinberger au bois d'Avaize. Dans ces deux cas, l'art sert de médiateur à des professionnels qui n'ont pas souvent l'occasion de croiser leurs problématiques. Mais l'échange demeure limité, couvert par les directions, et non exclusif de points de vue plus sceptiques. En Ardèche, cette transversalité est, comme on l'a vu précédemment, très réduite au sein du parc, mais on retrouve une même densité de discussion, au sujet du questionnement aux artistes, du débat sur les propositions.

Le politique

Le président Belleville, placé à la tête d'un parc des Monts d'Ardèche en pleine situation de crise politique, a considéré le projet avec une bienveillance distante. Sa lecture est restée assez générale. Il a évoqué le fait que Regards Croisés déroge à la logique habituelle de l'action culturelle dans le Parc qui est de répartir les projets de part et d'autre de la ligne de crête qui divise le territoire des Monts d'Ardèche en

deux. Mais il affirme son soutien à l'association *Sur le Sentier des Lauzes*, qui fait partie des protagonistes des politiques du Parc depuis son origine.

Le président Pillet, celui-là même qui fit ses premières armes artistiques aux côtés de Pierre Gaudibert, qui fonda la Halle de Pont-en-Royans, devenant, à partir d'une commune de moins de mille habitants un promoteur de l'art contemporain, le président Pillet est en plein doute à l'égard de la création actuelle. Ses retours critiques de biennales et autres expositions sont les indices d'un scepticisme qui rejaillit sur son rapport à *Regards Croisés*. Il n'empêche rien, bien au contraire, alors qu'il le pourrait. Des trois œuvres, une seule trouve réellement grâce à ses yeux, celle de Jean-Daniel Berclaz.

La présidente Grossetête porte un parc dont la tradition d'action culturelle impose un suivi d'autant plus clair que c'est le Pilat qui assume la coordination administrative de l'ensemble. Elle est également élue à Saint-Etienne, dont les politiques artistiques sont reconnues. Sans qu'elle prenne réellement part au déroulement des projets, les discours de la présidente lors des inaugurations sont substantiels et marquent clairement un soutien, notamment contre tous les discours de dénonciation, plus ou moins populiste, de l'art actuel.

Les présidents sont relativement à distance de la conduite des opérations, ce qui est assez logique. Mais on voit que cette distance répond à des causes diverses, politiques ou plus personnelles.

La proximité

En revanche, le politique de proximité, celui qui est au contact, sur son territoire, du projet, qui n'a aucune expérience particulière du contact avec un artiste, ce politique-là, qui se confond presque avec les gens, se montre autrement intéressé, concerné, honoré parfois que l'artiste se préoccupe de son paysage. L'inauguration de l'œuvre de Jean-Daniel Berclaz coïncide, à Léoncel, avec la fête du Bleu, une foire locale en Vercors. Le récit qui en est fait, quelques mois plus tard, par le maire ou la secrétaire de mairie, montre bien l'essentiel d'une reconnaissance qui s'est forgée dans l'interaction, dans l'échange des points de vue, des sensibilités. Le phénomène est strictement analogue en ce qui concerne George Trakas, et sa rencontre avec Hubert Dumas, agriculteur retraité, maire de Véranne. Dans son cas, la confiance à l'égard du projet a été acquise de façon immédiate, bien avant de connaître le contenu réel du projet. Au moment d'en informer son conseil municipal, le maire ne disposait en effet que d'une idée très vague et de la liste des matériaux nécessaires, qui se comptait en bastings, quintaux de ciment et poutrelles d'acier, et qui de ce fait laissait imaginer un monstre en pleins Crêts. Défenseur du projet, face à une certaine adversité, dans sa phase d'incertitude, il sera ensuite l'un de ses avocats les plus fervents, trouvant les mots pour convaincre les plus sceptiques, notamment au sein du conseil municipal.

Le maire de Saint-Mélany est dans une position un peu différente. Lui qui a, dans le passé, pris le pouvoir dans sa commune par une mobilisation contre un projet de village de vacances, qui n'est pas sans lien avec la raison sociale de « Sur le sentier des Lauzes », se montre plus réservé à son égard. Il ne participe que de loin aux

opérations, même s'il a été, lui aussi, touché par « la gentillesse et la sensibilité » d'un Akio Suzuki.

Le maire de La Rivière, dans le Vercors des « portes du Sublime », était très volontaire, au départ, se définissant comme « toujours partant », dès lors qu'Armelle Bouquet lui avait parlé « d'un regard de la plaine sur la montagne, et vice-versa ». Il a également participé à la recherche des lieux où inscrire l'œuvre, rencontré l'artiste, visité l'exposition à la Halle. Mais il n'a pas accroché, ses adjoints non plus. Plus généralement, il constate une incompréhension de la part de la population, qui a souffert, selon lui, d'un manque d'explication de l'œuvre de Bethan Huws, notamment auprès des habitants.

La réception des projets, puis des œuvres est totalement différente d'une situation à l'autre. Elle est également très différente d'un individu à l'autre. Par exemple, la manière dont Ginette Mathieu, seule membre active de l'association *Sur le Sentier des Lauzes* à être née au pays, perçoit nécessairement ces projets de façon spécifique, à la diagonale du souvenir des sentiers pratiqués naguère et de sa curiosité actuelle pour la culture.

Nous retrouvons, ici, des traits communs avec les projets Nouveaux commanditaires¹¹, et la façon dont, au-delà même des personnages que nous venons d'évoquer, le projet artistique le plus décalé, le plus abstrait, peut toucher l'individu le plus éloigné du monde de l'art. Bien sûr, il ne s'agit pas, loin s'en faut, du même processus. Par exemple, le rapport à la commande fait intervenir des institutions entre elles, et non des individus directement. Le travail sur le contexte est fait de façon très différente, puisqu'il est défini par le haut, ici, alors qu'il est conçu localement dans les Nouveaux commanditaires¹². Mais ces différences sont relatives, car tout dépend de la manière dont, une fois admise la procédure, celle-ci s'incarne dans l'univers social. Le dialogue entre George Trakas et l'équipe de *Ceci n'est pas une usine* ; ses relations, in situ, avec le maire, son épouse, des passants, des techniciens sont toujours de nature interindividuelle. Elles sont cruciales, non seulement pour l'« efficacité sociale » du projet artistique, mais pour l'œuvre elle-même. Il n'est qu'à voir la distance qui sépare l'œuvre finalement produite (le quai) de la première ébauche (une passerelle autour des trois dents et prenant appui sur elles) que l'artiste lui-même considérerait peut-être aujourd'hui comme hors de propos. L'impression considérable qu'a faite Akio Suzuki est à la mesure, en Ardèche, du rejet qu'il avait suscité initialement. Les premiers échanges d'argumentation, puis la rencontre elle-même, à son sujet comme à celui de Jean-Daniel Berclaz, sont des matériaux de la création, et non l'expression d'une quelconque condescendance « socio-culturelle ». Ces constats sont renforcés par le fait que, dans l'ensemble des œuvres, certaines ont connu des sorts sociaux moins évidents : Patrick Corillon en Pilat, Bethan Huws en Vercors, Simona Denicolai et Ivo Provoost en Ardèche ont moins « fonctionné ». La médiation a, de toutes les étapes de ce dispositif, été la moins problématisée. Son temps a manqué, à l'image du programme en général, ce

¹¹ Emmanuel Négrier, *Une politique culturelle privée en France ?*, Paris : L'Harmattan 2006

¹² d'autres différences existent, aux niveaux financier, temporel et autres, sur lesquelles nous ne pouvons nous pencher.

en quoi il s'avère très différent d'un projet *Nouveaux commanditaires*, pour lesquels les échéances sont moins extérieures que propres à la maturation de la commande.

Conclusion

À l'heure d'achever ce (trop) rapide examen du programme tel qu'il fut mis en œuvre, rappelons les trois caractéristiques qu'il porte, de façon inédite. Il inclut des acteurs (associations, agents de parcs, élus locaux, artistes et experts en art, agents du ministère de la culture et de la région) que l'on ne retrouve jamais autour de la même table. Il invite des artistes sans attendre tant d'eux une production, pérenne ou non, fidèle à une œuvre existante, sinon la participation à une réflexion sur un thème choisi à l'avance. Il parie sur la transversalité possible des questions ainsi déduites du triangle paysage/artiste/territoire, et des réponses qui en découlent au sein de trois espaces aux trajectoires et identités très contrastées.

Sur le premier plan, au-delà des controverses et difficultés d'ajustement initiales, un tel programme aura multiplié les apprentissages réciproques entre acteurs. Loin d'être un dispositif de formation descendante, ou unilatérale, *Regards croisés* aura déjà rempli son rôle de transformation des perceptions mutuelles. Les acteurs, dont nous avons tant parlé au concret, ne sont plus les mêmes en fin de parcours. Leur appréhension du rapport entre art, paysage et territoire demeure cependant singulière, car elle n'est pas que le fruit d'apprentissage hors-contexte. La structure des intérêts continue de rendre difficile à un artiste l'acceptation des méandres du jeu politico-administratif, tandis qu'elle laisse les élus aux prises avec les contradictions propres aux sociétés qu'ils ont à représenter, à incarner¹³. Mais le chemin parcouru conjointement est une médiation artistique en actes.

Quant au deuxième, *Regards Croisés* confirme l'art dans une tierce fonction de critique des perceptions les plus établies (ici du paysage). Les réceptions négatives qu'il suscite, dans l'ordre politique notamment, en sont en retour la démonstration, jusqu'à un certain point. Dans un tel dispositif, l'artiste accomplit un travail qui, par certains de ses aspects, s'apparente à de la recherche empirique : apprentissage par tâtonnement, élaboration complexe de la question, discussion des hypothèses, avancée par essai-erreur. En tant qu'acteur, l'artiste n'est plus sur le piédestal de celui dont on attendrait une réponse « toute faite ». Il est un protagoniste au cœur d'un système d'échange auquel prennent part, simultanément, des profanes et des initiés de l'art actuel. Il s'inscrit, de façon plus ou moins effective, dans cet échange social. Pour certaines propositions, l'échange, bien réel, reste assez symbolique. En tout état de cause, à la manière des *Nouveaux commanditaires*, ce programme fait sortir l'art de ses lieux consacrés sans pour autant le mettre nécessairement en porte-à-faux. C'est peut-être dans ce décalage généralisé, mais ici au premier chef celui de l'artiste en son domaine, que réside une certaine valeur d'usage de l'art

¹³ Alain Faure, «Les apprentissages du métier d'élu local. La tribu, le système, les arènes», *Pôle Sud* n°7, 1997, p.72-79

d'aujourd'hui : sa capacité à répondre par l'étrange, l'inattendu, à un social surchargé de normes. Et, de ce point de vue, le thème du paysage tombe à point nommé, puisqu'il est lui-même l'objet d'une intense production normative. Il y a d'ailleurs un lien direct entre la production singulière de l'artiste vis-à-vis de telles normes, et le diagnostic sur les conditions de médiation de telles opérations. Il s'agit d'en cultiver le caractère intrinsèquement individuel, tant par l'origine (la production de l'artiste) que par la destination (le regard sur elle).

Quant au troisième aspect, celui de la transversalité, il est sans doute la victime principale du caractère expérimental du projet. On sait que, souvent, les expérimentations s'entament dans l'enthousiasme des rencontres inédites et s'achèvent dans un retour de chacun à et sur son propre terrain. Tel n'est pas toujours le cas ici, même si l'idée d'une co-élaboration, d'une médiation inter-territoriale¹⁴, et d'une valorisation collective demeure (encore ?) inachevée. Le temps aura sans doute été l'un des facteurs, mais pas le seul, d'un certain inaboutissement de la transversalité du projet. L'autre facteur réside dans les différences de mise en œuvre selon les parcs. L'idée de départ était de questionner par l'artistique l'enjeu des paysages. Si Le Pilat et le Vercors ont entrepris de la développer au sein de leur propre diversité paysagère, l'Ardèche a au contraire concentré le regard sur une vallée représentative de l'un seulement de ses divers paysages. Cet échec à s'étendre, qui s'explique par la nature spécifique de ce parc et par l'identité de l'équipe-relais choisie, donne au projet ardéchois un tout autre visage que sur les autres terrains. Il est - presque exclusivement - mis en œuvre sur un chemin, déjà balisé sur le plan artistique, enrichissant un dispositif antérieur sans réellement questionner le territoire ou les paysages (plus généralement) du parc des Monts d'Ardèche. Dans les deux autres cas, au contraire, chaque projet affronte une nouvelle réalité paysagère, sociale et politique, étend la réflexion et croise les regards, au risque de réceptions parfois contradictoires.

Ce dispositif s'inscrit dans un espace public, un territoire dont les représentations sont à la fois multiples et nécessairement conflictuelles. La question du paysage ne déroge pas à la règle des perceptions clivées par une mémoire personnelle, un regard professionnel, un intérêt individuel, un enjeu de légitimité, etc... La pluralité de ces représentations interdit sans doute de considérer que l'art serait le seul medium par lequel le paysage existe. La succession d'institutions ayant pour vocation le paysage, de dispositifs de développement l'ayant pour cible, de discours politiques instrumentalisant le paysage comme ressource, donne à l'art une position spécifique, mais non exclusive pour le représenter. Il en est d'autant plus précieux sans doute, en tant qu'instance de discussion des normes admises dans les autres registres. Le paysage est un territoire pour l'art. Il n'est plus le territoire de l'art.

¹⁴ Martin Vanier, *Le pouvoir des territoires. Essai sur l'interterritorialité*, Paris : Economica-Anthropos, 2008