



HAL
open science

Le paysage comme observatoire de pratiques d'image

Ehrmann Sabine

► **To cite this version:**

Ehrmann Sabine. Le paysage comme observatoire de pratiques d'image. Art et histoire de l'art. université de lille, 2023. tel-04244906

HAL Id: tel-04244906

<https://hal.science/tel-04244906>

Submitted on 16 Oct 2023

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.

Copyright

SABINE EHRMANN

DEMANDE D'HABILITATION À DIRIGER DES RECHERCHES

JUIN 2023

Volume 1 mémoire de synthèse

De l'image pure à l'image dense

GARANTE NATHALIE DELBARD

UNIVERSITÉ DE LILLE, CENTRE D'ÉTUDE DES ARTS CONTEMPORAIN ULR 3587, ED SHS NORD DE FRANCE

Membres du Jury

Jean Attali, professeur émérite, Ensa Paris-Malaquais, HDR, CNECEA

Céline Bonicco-Donato, professeur, Ensa de Grenoble, HDR, CNU 17 et 18

Anne-Valérie GASC, professeur, Ensa de Marseille, HDR, CNU 18

Cyrille MARLIN, Maître de conférence, Ensap de Bordeaux, HDR, CNU 23

Sylvie SALLES, professeur, Ensp de Versailles, HDR, CNU 24

Sommaire

Introduction.....	2
Photographie ou paysage ?.....	6
Présentations et représentations du paysage.....	22
Des images à la recherche de paysage.....	40
Conclusion.....	65

Regardant rétrospectivement mon parcours intellectuel et professionnel, je peux tenter de le résumer en ces quelques lignes. C'est un parcours qui marche sur deux fils, l'un tendu par la pratique des images, l'autre par l'exercice de la philosophie. Le paysage aura été la barre autorisant ce cheminement d'équilibriste, et la perche permettant des sauts d'obstacles institutionnels. Cette manière d'avancer s'est formulée de façon embryonnaire dans le cadre d'un bac A3 philosophie, lettres et arts, option arts plastiques, puis une formation universitaire en philosophie et en arts plastique, m'ayant menée à une double maîtrise dans chacune de ces disciplines. Le premier mémoire présenté pour cette double maîtrise n'a – à juste titre – reçu les faveurs ni du jury d'arts plastiques, ni du jury de philosophie. Je l'avais composé à partir d'une déambulation très libre (et peu encadrée) entre des œuvres d'art, principalement picturales, et des textes philosophiques de mon goût, sans aucun souci de définir un objet d'étude ni de rigueur méthodologique. J'ai donc dû m'y reprendre à deux fois, et c'est alors que le mot de paysage est apparu comme un lieu où pouvait être conjugué ou confronté de façon pertinente approche artistique et approche philosophique. Le second mémoire de maîtrise, qui a été validé, s'intitulait *De la représentation et de l'expression du paysage*. Cette seconde maîtrise réunissait les bases d'une approche culturelle du paysage qui m'ont été essentiellement transmises par Jean-Marc Besse¹ : l'orientation du concept dans les cosmologies antiques grecques et chinoises, sa définition comme représentation de la nature pour l'espace moderne, son approche par le romantisme allemand, sa description physiologique par la géographie de A. Von Humboldt. Toutes ces approches, aussi diverses soient-elles, se fondent sur l'hypothèse que la perception du paysage peut être considérée comme une représentation première, une image mentale, qu'une pratique d'image peut éventuellement prendre pour modèle et réifier dans une représentation objectale. Consultant cette maîtrise jamais relue jusque-là, résumer synthétiquement mon parcours de pensée devient si simple que cela en est

¹Je fréquente entre 1996 et 1998 le séminaire qu'il co-encadre avec Philippe Nys à l'EHESS intitulé *Dispositifs spatiaux et théâtralisation des représentations cartes, jardins, paysage* ». Par amitié, Jean-Marc Besse me transmettra également les contenus du cours qu'il donne à l'ENSP de Versailles consacré à l'histoire des théories du paysage, ainsi que nombre de ses conférences. Beaucoup de ce qui figure dans cette maîtrise lui est emprunté.

presque décevant. Si les réponses ont beaucoup varié depuis lors, la question centrale est restée intacte : comment décrire justement les rapports des images au paysage. La première phrase, péremptoire de cette maîtrise, déclarait : « Le paysage est pour l'homme, depuis l'antiquité, une image du monde ». La présente habilitation consiste précisément à revenir sur cette déclaration liminaire en faisant l'hypothèse que le paysage ne soit ni d'emblée ni toujours une image ou une représentation du monde.

Le paysage accompagnera ensuite un Diplôme d'Étude Approfondie (DEA) en Esthétique intitulé *Quand le paysage vient à la vue*, consacré aux différentes approches du paysage par les œuvres de Richard Long, Pietr Mondrian et Gerhard Richter. Si la maîtrise se contentait de rassembler quelques données culturelles générales autour de la notion de paysage, le DEA est l'occasion d'une première problématisation des rapports du paysage à la représentation, aux différentes natures d'images, ainsi qu'à la vue, la visibilité et la vision. À Paris I, le DEA est alors conçu comme une année propédeutique à la thèse. Le mémoire est composé de trois petits exposés développés dans le cadre des différents cours choisis. Le travail sur Pietr Mondrian se développe dans le cadre du cours que Jean-Claude Lebensztejn lui consacre. J'y confronte l'approche du paysage développé par le romantisme d'Iéna sous le concept de « forme symbolique » avec ce que Pietr Mondrian théorise sous le terme de « forme déterminée ». Il résulte de cette confrontation une première réflexion problématisée du paysage comme appréhension du visible ou de l'invisible, de la peinture comme imitation, ainsi que de la forme (et de l'informe) du paysage en peinture. Les paysages peints d'après photographies de Gerhard Richter m'engagent quant à eux dans une réflexion sur les rapports différents de ces deux médiums – peinture et photographie – à l'expérience et à l'invention du paysage. La mise en abyme opérée par Gerhard Richter expose ma réflexion à la définition du paysage comme vue et sa fixation indicielle par la photographie, et l'ouvre à la réification de la photographie par le tableau. L'approche du paysage est ici radicalement réduite à sa dimension visuelle, l'œuvre de G. Richter exaltant cette « visibilité désincarnée » dont Jonathan Crary a fait le propre de l'observateur moderne.

L'exposé consacré à deux œuvres photographiques de Richard Long faisait contre-point à cette approche, en s'intéressant à un usage de la photographie qui, plutôt que d'assimiler l'expérience du paysage à une expérience visuelle, formule cette expérience comme le hors-champs des images. Cet usage déictique de la photographie point vers une appréhension physique, mobile et interagissante avec le paysage dont Richard Long a fait le cœur de son travail. Le lecteur, la lectrice comprendra au fur et à mesure de la lecture de cette habilitation, à quel point ces distinctions datant du DEA préfigurent l'essentiel de mes réflexions à propos du paysage. Mon travail de thèse les abandonne pourtant apparemment, en délaissant toute réflexion à propos du paysage au profit d'une interrogation sur les rapports de la pratique photographique au concept de contemplation.

Après quelques expériences d'enseignement des arts plastiques, et six ans d'exercice en tant que photographe, j'intègre en 2006, alors que ma thèse n'est pas achevée, la formation Paysage de l'École Nationale Supérieure d'Architecture et de Paysage de Lille (ENSAPL) pour y enseigner la photographie. Seize ans plus tard j'y enseigne toujours, beaucoup d'autres choses que la photographie. Ce qui remplira ces seize années découle de ce qui s'est joué au moment de ma thèse : un abandon du paysage au profit de la contemplation, et les difficultés auxquelles m'a exposé ce goût de la contemplation dans une école de projet. C'est en effet avec l'hypothèse d'un lien quasi organique entre contemplation et paysage, *donc* entre photographie et paysage – lien que je n'étais pas la seule à postuler – que j'ai commencé à enseigner. Cette hypothèse s'était formée au début des années 2000 dans le contexte universitaire de l'UFR d'arts et sciences de l'art de Paris I où il s'agissait de voir et de parler des images, des appareils qui les produisent, des discours qui les visent. J'ai rencontré à l'Ensapl une toute autre pratique des images que celle qui était alors la mienne, non plus celle de voir et de parler des images, non plus de les fabriquer pour elles-mêmes, mais d'écrire, d'imaginer, de penser et de parler *avec* des images, en les tenant pour des moyens et non des fins. Ces usages m'ont paru longtemps « impurs » et j'ai encore des difficultés à ne pas les considérer parfois comme des contre-usages.

C'est à les considérer comme fondés et légitimes et à trouver ma façon de les accompagner plutôt que de les contrer que j'ai dû travailler ces seize dernières années. C'est de ce travail que la présente habilitation espère rendre compte.

Trois difficultés majeures ont égrené mon parcours d'enseignante et de chercheuse. La première concerne les rapports entre la photographie et le projet de paysage, que ces rapports soient établis dans le cadre de conduites artistiques ou dans l'usage banalisé des appareils de prises de vue. La seconde difficulté a trait au juste positionnement pédagogique de l'enseignement des arts plastiques et visuelles par rapport à l'enseignement des techniques de représentation dans une école de projet et pour la formation des paysagistes. Le troisième de ces « os » à ronger touche à la participation des images à l'activité de recherche en paysage et sa pédagogie. Ces difficultés structurent les chapitres du mémoire de synthèse qui suit, et qui constitue le premier tome de cette demande d'habilitation. Le second tome est un recueil de travaux auxquels je renvoie parfois dans le présent mémoire de synthèse. Le mémoire original, que constitue le 3ème tome, est la préfiguration d'un ouvrage à paraître. Il est composé de l'ensemble des cahiers texte et image réunis sous le titre *Le paysage comme observatoire de pratiques d'image*. Ce mémoire original est accompagné par un tome annexe qui est le journal de bord de la recherche-action qui a permis de constituer le corpus iconographique du mémoire original.

Photographie ou paysage ?

Sur une suggestion qui m'est faite par Jean-Marc Besse, je présente en 2006 ma candidature spontanée comme enseignante vacataire à l'École Nationale Supérieure d'Architecture et de Paysage de Lille pour y enseigner la photographie. Mes expériences préalables d'enseignement étaient orientées sur la pratique du dessin dans différents cadres : cours privés, cours du soir dans des établissements d'enseignement supérieur, ateliers d'arts plastiques dans des hôpitaux. J'avais également fait quelques interventions en lycée : ateliers de photo (technique du photogramme), de lecture d'images et de montage vidéo. Consacrant ma thèse alors en cours à la photographie, et ayant travaillé quelques années comme photographe pour le conseil général de Seine St Denis, c'est sur l'enseignement de la pratique et des théories de la photographie que je suis attendue. Cet enseignement prend place dans le cadre d'un laboratoire intitulé *paysage et représentation*, co-animé par Jean-Marc Besse qui y intervenait à propos de la cartographie et par Catherine Grout à propos de la peinture. Les « laboratoires » étaient des formules d'enseignement mêlant une approche culturelle et pratique des médiums. Ils ont disparu à la faveur d'un retour à la répartition classique entre cours d'histoire de l'art et travaux dirigés d'arts plastiques.

Ce laboratoire a existé de 2005 à 2009. Les liens entre paysage et image y sont posés au regard du trio carte-peinture-photographie que j'assimile au trio conceptuel codage-plasticité-empreinte. Ma pensée de la photographie est alors totalement dominée par le concept d'enregistrement au centre de ma thèse, et avec lui par une conception de la photographie tenue de part en part par sa définition indicielle. Ma thèse s'est développée dans un séminaire de recherche de Paris1 intitulé *espace et temps des appareils*, sous la direction de Pierre-Damien Huyghe ; séminaire que je qualifie de médiologique. Cette entrée en matière, par les médiums, concernant les représentations du paysage ne me choque donc pas et j'ai un certain nombre de raisons personnelles de trouver dans ce laboratoire une place assez facile à occuper. Pourtant, dès ces premiers

moments quelque chose me gêne dans le rapport aux étudiant.es qui ne sont pas des étudiant.es en photographie ni en écoles d'arts, malgré l'assimilation des écoles d'architecture dans cette catégorie institutionnelle. Je sens assez rapidement deux choses. D'abord l'écart de culture visuelle et de culture théorique entre les trois enseignant.es que nous sommes issu.es du monde universitaire, et des étudiant.es qui viennent de BTS, d'écoles préparatoires aux écoles de paysage, et de licences très diversifiées : théâtre, sociologie, géographie, droit, biologie, etc. La deuxième chose à laquelle je suis sensible rapidement c'est que la photographie est une image relativement ennuyeuse et austère pour ce public. Elle n'a ni le privilège du savoir-faire attaché à la pratique du dessin, ni les attraits émotionnels de l'audiovisuel. La pédagogie pratique que je tente de mettre en place dans le peu d'heures que j'ai pour cela, se heurte assez vite à la déception qu'entraînent ces images « ratées » dès que je force les étudiant.es à débrayer les fonctions automatiques de leur appareil pour comprendre comment il fonctionne. Pour quoi faire ? Voilà la question massive, qu'en silence, leur déception me pose.

Je suis alors dans un cadre de pensée et avec un bagage d'expérience qui – s'ils me permettent déjà de penser qu'un enseignement de la photographie n'a pas forcément l'image pour fin en soi – ne me permettent pas encore de l'imaginer comme autre chose qu'un moyen – et un très bon moyen – pour voir. La lettre de candidature spontanée que j'adresse à la direction de l'ensapl en 2006 me paraît tout à fait explicite sur la finalité contemplative de l'enseignement que je me propose de délivrer.

Monsieur le Directeur,

Je me permets de m'adresser à vous, sur le conseil de M. Jean-Marc Besse pour vous présenter ma candidature à une charge d'enseignant dans le département que vous avez récemment ouvert aux paysagistes.

Doctorante en Esthétique à l'université de Paris I, j'ai, depuis ma maîtrise, consacré ma réflexion au paysage et plus particulièrement à l'expérience contemplative qui lui est liée. Ma thèse, conduite au sein du groupe de recherche « Espace et temps des appareils » (CERAP, Paris 1), interroge la manière dont les techniques d'enregistrement, notamment la photographie, conditionnent aujourd'hui cette expérience de la contemplation. Cette étude est nourrie tant par mes recherches théoriques que par mon activité professionnelle de photographe.

Depuis plusieurs années, des missions photographiques relatives à l'aménagement public des territoires m'ont été confiées par le Conseil Général de la Seine Saint- Denis, qui m'ont permis de prendre la mesure des problèmes liés à la représentation de l'espace dans le cadre des projets d'aménagement. Les paysagistes usant aujourd'hui communément eux-mêmes des appareils d'enregistrement (photo, vidéo, numérique, etc.) à différentes étapes de leurs projets, je souhaiterais pouvoir offrir aux étudiants qui se destinent à ce métier mon soutien technique et théorique en ce domaine.

Je propose d'aborder cet enseignement dans le cadre d'un cours dédié aux *techniques et appareils de repérage*. Il me paraît en effet judicieux de placer la problématique de l'image en amont des projets afin de ne pas la restreindre à sa seule portée représentative. J'aimerais ainsi amener les étudiants à se saisir des techniques d'enregistrement comme des modes de notation spécifique c'est à dire non seulement comme des outils de présentation mais comme des moyens de la recherche.

Ce projet implique, outre de discerner les fonctionnements des appareils et les natures des supports d'enregistrement et d'en acquérir la maîtrise technique, d'être capable d'anticiper sur les conditions de réalisation que les appareils supposent nécessairement. Cela est particulièrement prégnant lorsque le repérage a pour fin l'analyse sociologique des modes d'appropriation et d'usages de l'espace. Élire un appareil, ce n'est plus seulement alors élire une technique mais c'est surtout élire un mode d'expérience et de relations humaines. L'étape du repérage me paraît être ce moment, ou ce mouvement, privilégié par laquelle l'image se présente à la fois comme technique de représentation et comme un état du corps et du regard qui détermine l'expérience et par suite la pensée de l'espace. Les pratiques de l'enregistrement apparaissent alors, avant même toute production de documents, comme autant de manières singulières *d'éprouver le lieu*.

Espérant que ce projet d'enseignement vous intéressera et dans l'attente de pouvoir vous expliquer plus en détails sa mise en œuvre, je vous prie d'accepter, Monsieur le Directeur, l'expression de mes sentiments respectueux.

Je n'aperçois pas alors que la photographie puisse être, dans l'usage banalisé que les étudiant.es en font, mais aussi leur enseignant.es, un moyen pour ne pas voir, en tous cas pas tout de suite. Je n'ai accès à cette « évidence » que bien des années plus tard. J'y consacre en 2014 une communication intitulée *Noter/Enregistrer. On verra plus tard*², au sein du séminaire doctoral. Je pressens assez vite que la vidéo est peut-être un médium plus approprié à l'enseignement que je cherche à développer. Cette intuition me pousse, dès ma première année d'enseignement, à proposer une semaine intensive consacrée à la pratique de la vidéo. J'y saisis non seulement la préférence mais aussi la compétence des étudiant.es pour l'audiovisuel, par rapport auxquelles la pratique de la photographie représente un état que je qualifierais de « rêche ». Outre qu'elle suscite spontanément plus d'intérêts, je constate la pré-science des étudiant.es

² Volume 2, pages pdf 233 à 238

en ce domaine. Je suis notamment surprise par la manière dont iels intuitionnent les raccords d'angles. Leur culture, en partie inconsciente, de l'audiovisuel me paraît un atout à exploiter. L'enseignement de la vidéo comme pratique documentaire orientée sur le recueil de la parole, est par ailleurs un moyen d'échapper à une autre gêne ressentie au début de mon activité. J'aborde en effet en intégrant une école d'architecture et de paysage un continent d'images paradoxalement vides de vies humaines ; ou bien toutes petites, « juste pour donner l'échelle ». L'enseignement de la vidéo m'autorise à faire évoluer les étudiant.es dans le cadre des représentations du paysage offertes par le cinéma documentaire, qui me semblent plus vivantes et plus humaines. Cette sensation d'une déshumanisation du monde opérée par les représentations de l'architecture et du paysage sera abordée dans un article écrit en 2009 pour la revue *Société et Représentations* et intitulé *Prendre place. Pour un espace social*³.

L'enseignement de la photographie prend assez vite une place finalement mineure. C'est dans une suite d'articles et de communications que j'essaie d'éclaircir les raisons de la difficulté particulière que je rencontre à l'enseigner. Le premier article s'intitule *Arrêts photographiques et projets de paysage, deux formes de distraction contemporaine*. Il paraît en 2010 dans Les cahiers Thématiques n°10 *Architecture et Paysage, situations contemporaines*. Le relisant aujourd'hui, je vois les efforts proprement acrobatiques que je déploie, en dépit de ce que je vis dans le cadre professionnel, pour envisager une « complicité possible de la photographie et du paysagisme ». Rétrospectivement, je vois surtout dans cet effort théorique le besoin de défendre ma culture visuelle au sein d'une culture projective qui m'est encore largement inconnue. Mais ce n'est évidemment pas de cela que l'article parle. J'y aborde les pratiques de la photographie qui sont majoritairement celles des étudiant.es et des enseignant.es qui m'entourent sur un ton clairement critique. Je leur reproche de méconnaître la portée dialectique de l'image photographique et de la consommer comme un témoin des faits et une prothèse de la mémoire. Toute au

³ Volume 2, pages pdf 143 à 158. Certaines photographies que mon père, Gilles Ehrmann, a réalisé pour l'architecte André Jacquain m'ont alors servi d'arguments. J'y inaugure une réflexion sur le paysage comme scène publique, espace de représentation des rôles sociaux, qui fraiera son chemin dans quelques articles, et aboutira à mon engagement en 2018 dans le collectif *Critique et projet de paysage*, réseau scientifique et pédagogique de la critique d'espace publics, regroupant des enseignant.es de toutes les ensp.

fait de cette entreprise de défense de ma propre histoire, je tente de tirer le projet de paysage à moi. Cette manière d'amener le paysage à se prêter un peu mieux à mon approche de la photographie induit entre autre une surdétermination du paysage comme dimension an-historique de l'expérience du monde. Je reviendrai sur ce point.

Entre 2011 où je donne une conférence dans le cadre du cycle *paysage et photographie* de l'édition de Cité Philo consacré à *l'art de faire*, et 2017 où je publie un article dans le n°15 de la revue *Projet de paysage*, consacré à l'Observatoire Photographique National du Paysage, je vais – plutôt que de maintenir cette posture acrobatique qui cherche une complicité possible entre la pratique de la photographie qui est la mienne et ce que je comprends petit à petit du projet de paysage – travailler à établir les termes de leur distinction, et tenter de décrire les tensions et les conflits que leurs relations peut engendrer. Je m'attarde globalement à considérer la difficulté à faire s'entretenir l'approche du paysage par les disciplines du projet et l'approche picturale du paysage déterminée culturellement et anthropologiquement par la peinture puis par la photographie de paysage. La conférence de 2011 sus-citée intitulée *Paysage d'après photographie* trouvera sa formulation définitive sous la forme d'un article paru six ans plus tard dans l'ouvrage *La fabrique photographique des paysages*, sous la direction de Monique Sicard⁴. Je tente dans cet article de cerner de plus près un problème induit par une puissance photographique d'empaysagement du monde dès lors que la photographie s'émancipe de la visée pittoresque. Le problème – pour le projet de paysage – de cette puissance et de cette émancipation c'est qu'elle rompt le lien entre représentation du paysage et appréciation critique de celui-ci. Je formule une première fois ce constat en 2013 lors d'une communication pédagogique dans le cadre du séminaire doctoral intitulée *Du goût de la photographie contemporaine pour les espaces sans qualité*. J'identifie l'abandon de la perspective pittoresque – et par elle d'un jugement de valeur positive sur le modèle - comme une raison de l'inefficacité opérationnelle des tentatives d'observation et de médiation photographique du

⁴ Volume 2 pages pdf 199 à 208

paysage mises en place institutionnellement. Cette difficulté est sensible dès la mission historique de la Datar qui, si elle a incontestablement créé une culture photographique du paysage, ne semble pas avoir réussi à assurer ces missions premières : « le renforcement de l'attractivité des territoires et la garantie de leur cohésion » et « le renouvellement d'une culture du paysage ». L'évaluation esthétique des images s'étant faite en partie sur l'inqualification des espaces photographiés, le grand public voit dans la mission de la Datar le « portrait d'une France défigurée » et les aménageurs expriment leur dépit face au peu de considération des photographes pour leur travail⁵. Ma réflexion à propos de cette tension entre ces deux univers professionnels me semble le plus clairement et synthétiquement énoncée lors de mon intervention dans le cadre du colloque *Photo-Paysage* qui a lieu à l'Institut d'Urbanisme et d'Architecture de Venise en 2016, et qui s'intitule *Pour une photographie pittoresque*⁶. Si je ne soutiens plus ce titre aujourd'hui, cette communication condense cependant ma vision du problème.

Cette intervention veut poser la question de l'intérêt *pour* le paysage d'un rapport pittoresque de la photographie au paysage. J'insiste sur la destination de ma contribution : la problématique du pittoresque que je vais essayer de développer est instruite *pour* le paysage, et non *pour* la photographie. Je postule en effet qu'il y a aujourd'hui un conflit entre les intérêts du paysage et les intérêts de la photographie contemporaine. Et ce conflit, je le comprends, et je vais tenter de l'expliquer, comme l'abandon par la photographie d'un rapport pittoresque au paysage. Pittoresque signifie littéralement « bon à peindre ». Quand je dis que la photographie a abandonné un rapport pittoresque au paysage, je veux dire qu'elle a abandonné une position où elle disait le paysage comme quelque chose qui existe devant l'appareil et avant sa mise en image et qui est jugé « bon à photographier ». Le terme « paysage », dans ce cadre, vient signifier les qualités esthétiques et/ou morales d'un espace. Paysage dit qu'un espace est digne d'être représenté, montré, mémorisé, reproduit. Paysage – tant qu'il existe une culture pittoresque – veut dire la qualité exemplaire d'un espace qui est jugé beau et/ou bon. On le sait, nous ne sommes plus du tout dans cette configuration. Tout environnement est devenu potentiellement paysage. Ce potentiel signifie que le mot paysage ne dit plus rien d'une qualité particulière de l'espace. Dès lors que le mot « paysage » ne dit plus rien d'une qualité de l'espace, le rapport au paysage tel qu'il existait dans la tradition pittoresque s'inverse. Tout devient paysage veut dire que tout espace devient bon à photographier. Ce n'est plus le paysage, parce qu'il a été reconnu comme beau et bon, qui est en mesure de faire modèle pour une image. C'est la photographie qui va prétendre pouvoir faire de n'importe quel espace un paysage, et qui va progressivement – et de plus en plus significativement – transformer des espaces sans qualité en paysages. Ce renversement, je ne le regrette pas en soi. Je ne le regrette pas

⁵« [...] A parcourir ces milliers d'instantanés, à y choisir cet échantillon que nous voulions beau et représentatif, notre fierté a été quelque peu éprouvée. Significativement aucun photographe de la Mission n'est admiratif des grandes réalisations récentes ; aucun ne s'attarde à quelques-unes des nombreuses solutions que les urbanistes et les aménageurs ont pensée trouver pour améliorer le cadre de vie, aucun n'exalte le plaisir ou même l'agrément de la ville. Tous nous rappellent, au contraire, les enjeux, non résolus et ceux qui nous attendent. » (Bernard Shaefer, « Art et regard », *Le codra (Conseil à la décision et à la réalisation en aménagement urbain, rural et régional) a 10 ans*, 1987. Cité par Raphaëlle Bertho, dans *La mission photographique de la Datar. Un laboratoire du paysage contemporain*. ed. La documentation française, Paris, 2013, p.118

⁶ Texte intégral, Volume 2, pages pdf 191 à 196.

pour l'art. Mais je le regrette pour les paysagistes. [...] Le travail de Bernd et Hilla Becher représente pour moi un point de bascule, parce que le modèle possède encore pour eux une valeur en soi. En même temps, ils ont conscience de *faire* paysage en photographiant des espaces qui, jusque-là, ne sont pas qualifiés ainsi. Il y a donc un point de bascule, un moment où le modèle a encore une valeur propre, où cette valeur est encore déterminante mais où la photographie devient l'opérateur, le fabricant du paysage. [...] plus l'écart est grand entre l'inqualification du modèle et la qualité de la photo, plus se renforce le statut artistique de la photographie. Il se développe un goût que j'oserais dire élitiste pour les espaces pauvres, meurtris, voire ratés ; un goût qui se transforme en style. Cette redéfinition du paysage qui n'est plus ce qui existe devant l'appareil photographique mais ce qui est fabriqué par lui, ne doit pas être confondu selon moi avec ce qu'Alain Roger nomme l'artialisation du paysage. La procédure de l'artialisation telle que je l'ai comprise, se développe dans le cadre d'un rapport pittoresque au paysage qui suppose que ce qui est représenté, ce qui a été jugé bon à peindre, et également bon à faire, vaut modèle pour l'aménagement *in situ* de l'espace. Or les espaces qui sont visés par la photographie contemporaine sont rarement visés pour servir de modèle aux disciplines de l'aménagement. Dans bien des cas, ils se proposent même comme des contre-modèles, et il semble que la photographie investisse plus facilement une position critique vis-à-vis de l'aménagement contemporain. Si pour autant la photographie fait quelque chose au paysage d'aujourd'hui, c'est qu'elle fait encore rentrer dans le champ de la sensibilité, des espaces et des formes pour lesquels nous pourrions rester indifférents. Mais cette entrée dans le champ sensible n'équivaut plus à un jugement sur le photographié, ou bien à un jugement devenu très ambivalent. Cette sensibilité ne sait plus vraiment ce qu'elle doit juger de l'image ou du modèle. Pour le dire autrement, la photographie nous rend sensibles à des paysages, mais ces paysages nous ne savons pas si nous les aimons. Nous ne savons pas si nous les désirons, si nous les voulons, si nous devons les protéger, les faire ou les défaire. Il y a à cet égard selon moi une contradiction profonde à vouloir considérer aujourd'hui la photographie comme un outil critique sur l'aménagement de l'espace. Elle est au contraire devenue selon moi un outil tout à fait a-critique.

Ceci m'amène à considérer une initiative française qui est celle de la mise en place des observatoires photographiques du paysage ; initiative qui a tenu la photographie pour un outil critique. [...] Les observatoires photographiques du Paysage sont pour moi très révélateurs d'un rapport paradoxal de la photographie au paysage. Les observatoires – parce qu'ils ont engagé la photo dans la méthode de la chronophotographie⁷ – visent implicitement la dimension du temps. L'hypothèse était qu'au moyen de la chronophotographie, on ferait l'histoire des territoires ou des paysages. Cette hypothèse n'a pas été prise en charge. Les historiens n'ont pas été associés à la réflexion et la chronophotographie est pour l'instant une histoire sans récit, c'est à dire un fantôme d'histoire. Ce stock énorme d'images représente un potentiel documentaire important mais son « devenir document », selon la formule de Paul Ricœur, reste très incertain. Les observatoires ont pour l'instant clairement privilégié le régime visuel sur celui des récits. Or ce privilège accordé au régime visuel est non seulement impropre à fabriquer une histoire mais il est aussi selon moi anachronique, en contradiction avec les théories et les pratiques actuelles du paysage. Il reconduit l'idée que nous pourrions continuer à penser le paysage comme un bout d'espace vu à un moment donné. Cette définition classique, initiale du paysage, comme « morceau d'un pays qui se donne à la vue » est aujourd'hui impropre à décrire ce sur quoi, et avec quoi, les paysagistes travaillent, qui sont des dynamiques de grandes dimensions spatiales, aussi bien que temporelles. Ces dynamiques sont pour la plupart proprement in-photographiables, d'abord parce que ce sont des dynamiques, ensuite parce qu'elles se produisent à une échelle qui n'est pas abordable dans le cadre d'espace et de temps du photographique. La photographie ne peut en saisir au mieux que des indices. De photographier ce que les paysagistes entendent aujourd'hui par « paysage » est pour moi une sorte de « mission impossible » ou « mission limite » ; dont le travail des observatoires ne rend pas compte.

⁷ Consulter à ce propos <https://observatoiredespaysages.fr> et <https://terra.developpement-durable.gouv.fr/observatoire-photo-paysage>

Ce dyschronisme entre l'usage de la photographie comme outil critique et les discours et pratiques actuels sur le paysage n'est pas le fait ni la faute de la photographie. Si faute il y a, ce serait plutôt selon moi celle d'une approche du projet de paysage qui ne réussit pas à s'émanciper radicalement des modèles de représentation de l'architecture, lesquels tiennent à l'image fixe et unique. [...] La chronophotographie engagée comme méthode d'observation du paysage, est pour moi un symptôme de cette situation paradoxale beaucoup plus générale du paysage. Certes la chronophotographie marque ou écrit un mouvement de l'espace. Mais elle l'écrit à l'arrêt, sans raison, sans histoire, et par conséquent souvent sans jugement, ou par un jugement qui risque fort de n'être tributaire que de son esthétique. [...] Le rapport au paysage que j'appelle pittoresque, pourrait aussi s'appeler rapport critique au paysage. La question est de savoir quel outil, quel médium est le plus adapté, ou quel usage est le plus à même d'assister, voire de nourrir, ce travail critique. Globalement la chose se joue selon moi dans l'articulation des images aux récits. [...] Ce renouveau du pittoresque que j'appelle de mes vœux ne se fera pas au seul moyen d'une modification des visées photographiques sur le paysage. Il se fera aussi par un mouvement plus général qui s'attache à historiciser la représentation du paysage, ou qui s'efforce au minimum à le figurer au moyen de représentations de l'espace qui soient aussi, et toujours, des représentations du temps. Ce renouveau passera surtout par une pensée critique qui s'efforce de conjointre mise en valeur visuelle et évaluation non-visuelle des paysages et prend en charge leur inévitable divergence. Pour le moment, et dans le meilleur des cas, cette mise en valeur et cette évaluation se respectent mutuellement. Elles ne collaborent pas.

Je crois avoir, à ce moment, éclairci une tension qui ne m'est pas que personnelle, mais exprime et éclaire une difficulté partagée. Cette difficulté est pourtant très imprégnée de mon parcours. J'adopte entre 2011 et 2015, une posture de reniement de la photographie au profit du paysage. Le mot de reniement est fort – j'hésite à lui préférer celui d'évitement – mais il me semble juste. La photographie est un univers d'image et une pratique que je côtoie depuis l'enfance. Mon père, Gilles Ehrmann, était photographe⁸. J'ai fait de la photographie mon métier pendant quelques années. À cette période, j'ai l'impression d'être une transfuge qui quitte le monde de l'image pour tenter de rejoindre celui du projet de paysage, de développer de la compréhension et de l'empathie à son propos, et la photographie – plus que tout autre type d'image – sensiblement me gêne dans cette compréhension et cette sympathie. Ce reniement se fait le plus explicite dans les articles et les conférences que je livre à ce moment, mais il a lieu aussi dans l'enseignement où j'évite les situations pédagogiques engageant la pratique de la photographie. Il s'incarne également

⁸ Gilles Ehrmann (Metz, 1928 - Paris, 2005) inaugure son œuvre photographique en 1955 avec la parution d'un livre intitulé *Provence noire* suivie, un an plus tard, par *De Saint-Paul de Vence* qui porte trace de ses rencontres avec Jacques Prévert, Pablo Picasso et André Verdet. Il intègre en 1957 l'équipe de la revue *Réalités*, pour laquelle il voyagera de la Guinée au cercle polaire jusqu'en 1970. En 1962, le prix Nadar consacre son ouvrage *Les Inspirés et leurs demeures* dédié, entre autres, à Gaston Chaissac, au facteur Cheval, à Bomarzo ; les clichés sont accompagnés des textes de Ghérasim Luca, André Breton et Benjamin Péret. *Faire un pas*, carnet d'un voyage effectué en 1968 en Inde, en Afghanistan et au Népal, paraît en 1993. Une part importante de son travail est parallèlement consacrée à l'architecture. Sur l'invitation d'André Bloc, il collabore à *L'Architecture d'aujourd'hui* et devient le « metteur en images » des travaux de Jean Willerval, Claude Parent et André Jacqmain.

dans ma pratique artistique personnelle où je délaisse la photographie pour le dessin, dont je découvre alors la joie⁹.

Étant dorénavant identifiée dans ce champ de recherche, ma réflexion sur les rapports entre paysage et photographie se poursuit cependant. Invitée en 2014 à intégrer un groupe de travail sur le devenir et l'exploitation du fonds de l'Observatoire Photographique National du Paysage, réuni par le bureau des paysages et de la publicité du Ministère de l'Écologie du Développement Durable et de l'Énergie, mon questionnement s'oriente sur la nature historiographique de ce corpus photographique. Mes réflexions ne trouveront pas d'écho à l'intérieur du groupe de travail, dont l'action se concentre sur la mise à disposition du corpus pour le grand public via la création de la photothèque en ligne Terra. Je formule cette réflexion par écrit dans un article qui sera publié en 2017 dans le n°15 de la revue *Projets de Paysage* et qui s'intitule *L'histoire muette. Perspectives pour l'Observatoire Photographique National du Paysage*¹⁰. Parallèlement à cette démarche critique, j'élabore des supports de cours d'une part retraçant l'histoire de la photographie de paysage, explicitant et rendant sensible le plus clairement possible les conséquences des paramétrages optiques sur la représentation de l'espace. Ces supports de cours sont conçus afin de répondre à des sollicitations d'intervention de la part de collègues au sein de l'ensapLille, mais également de l'ensp de Marseille, et de l'esaj (École Supérieure d'Art des Jardins) à Paris. Ils me permettent d'amorcer de manière embryonnaire un enseignement à la photographie « adapté » à la pédagogie du projet de paysage.

De manière souterraine, l'approche historique des rapports entre photographie et paysage prend, à partir de l'écriture de l'article au sujet des observatoires photographiques du paysage, une importance inattendue. La réflexion suscitée par l'écriture de cet article me renvoie en effet à un point sensible de ma thèse, concernant le rapport de la photographie à l'histoire. Dans le cadre du doctorat,

⁹J'ai tenté d'explicitier les raisons de cette migration de ma pratique lors d'une intervention en 2012 dans le séminaire *Photo-graphies* (EHESS-ENS) dirigé par Monique Sicard ; intervention intitulée un peu pompeusement *Ce qui fait et défait une photographe*.

¹⁰*L'histoire muette. Perspectives pour l'Observatoire Photographique National du Paysage*, *Projet de Paysage* n°15, MEDDE, ENSP, janvier 2017. Volume 2, pages pdf 211 à 228

et cela se retrouve dans l'un de mes premiers articles sus-mentionné *Arrêts photographiques et projets de paysage*, je défends une ontologie de l'acte photographique comme expérience an-historique du temps. Au stade de la thèse, c'est le traumatisme qui sert de paradigme à cette expérience et me permet de lier la pratique de l'enregistrement à certaines définitions de la contemplation. Ce rapport entre photographie, traumatisme et histoire est une très ancienne préoccupation. Les deux premières conférences publiques que je donne, en 2003 puis en 2005, dans le cadre de Journées Doctorales de la ligne de recherche *Espace et temps des appareils* (CERAP-LETA, Paris 1), s'intitule respectivement « De l'enregistrement comme traumatisme » et « l'histoire photographiée : la méthode micrologique de W. Benjamin ». C'est encore en 2009 cette interrogation que je tente d'importer un peu brutalement dans le champ de réflexion sur le paysage. En témoigne ma note d'intention pour le projet scientifique 2010 du Laboratoire Conception Territoire Histoire que j'ai intégré en 2008 comme chercheuse de l'Axe Conception.

[Extraits de la note d'intention, Septembre 2009]

Il s'agirait, dans le cadre du nouveau projet scientifique du Lacth qui poursuit la réflexion initiée en 2006 autour du couple conceptuel « contemporanéité – temporalité », d'envisager la prégnance du photographique dans la culture contemporaine du paysage. La production photographique contemporaine s'est en effet largement investie dans la recherche d'une visibilité nouvelle du paysage qui, se démarquant de la tradition du paysage-tableau, irrigue fortement quoique souvent inconsciemment l'imaginaire et la pratique des paysagistes et futurs paysagistes. [...] Cette relativité qui tient le paysage dans l'ordre des événements plus que dans celui des représentations, n'est pas simple eu égard à la question qui nous occupe. Car si la photographie tient tout espace, comme tout visage, sous l'ordre du moment, ce moment n'est pas l'épisode d'une histoire. Nous nous accordons en effet pour dire à la suite des analyses livrées par W. Benjamin que la photographie, en son essence, travaille contre l'établissement d'une chronologie historique. Déclencher une photo c'est arrêter, suspendre, interrompre le flux historique, émanciper le regard de son cours, c'est faire époque au sens étymologique de *l'époque*. Théoriquement, le paradoxe peut alors être posé ainsi : comment la photographie qui instaure dans les régimes représentatifs un rapport à l'actuel - disons temporairement à l'anhistorique - est-elle à même de faire époque pour le paysage ou de lui offrir les moyens de sa contemporanéité ?

Je ressasse cette question du rapport (im)possible entre photographie et histoire depuis longtemps, sans qu'elle évolue. Cette fixation commence en 2015 à s'animer un peu. Je me mets à entrevoir que j'ai tendance à prêter ce caractère an-historique à tout ce que je touche : photographie, peinture, paysage, contemplation. Un doute s'insinue quant à la nature toute personnelle de cette

difficulté à aborder le temps sous la forme de l'histoire. (Cette difficulté, je me permets de le dire au passage, fait de l'exercice du présent mémoire de synthèse, une épreuve pour moi particulièrement ardue). Commençant à supposer les raisons psychologiques d'une telle difficulté, ma curiosité s'oriente vers l'historiographie. J'envisage un temps de dédier mon HDR à la participation à, et à la considération de, la photographie par l'historiographie. Après avoir mené des entretiens avec des collègues historiens de l'architecture, je formule un premier sujet de HDR sur le sujet¹¹. En soumettant la lecture de ce projet à des amis passés par l'exercice de l'habilitation, ils me font comprendre qu'il s'agit là d'un deuxième sujet de thèse plutôt qu'un sujet d'habilitation. Il s'ensuit pour moi quelques confusions. Je crois que c'est pendant cette période de confusion, que j'entends pour la première fois une phrase prononcée avec beaucoup de douceur à la fin de ma soutenance de thèse par Daniel Payot, président du jury : « C'est peut-être moins pur que ça... ».

Ce mot de pureté m'avait heurté et j'ai mis presque dix ans pour pouvoir considérer réellement cette hypothèse. Cette dernière avait immédiatement jeté une ombre critique sérieuse sur le travail tout juste achevé où je soutenais avec beaucoup de véhémence l'hermétisme des images à tout langage et à toute dialectique, sorte d'autisme iconique qui exigeait contemplation plutôt que lecture, affection plutôt que perception, silence plutôt que commentaire (ce qui ne m'empêchait pas d'écrire trois cent pages à ce propos). Ce mutisme de l'image était alors – et est toujours dans mon esprit – particulièrement incarné par la photographie, laquelle était censée opérer une sortie et une fin des régimes représentatifs de l'image et inaugurer le nouveau régime esthétique de l'*enregistrement*¹². Or il me semble clair aujourd'hui que ce n'est pas tant LA photographie que CETTE approche de la photographie comme une image pure de tout commerce avec le langage, qui a constitué un empêchement à l'enseigner dans une école de projet.

¹¹ Voir Volume 4, *Journal de Tête*, première formulation du projet d'HDR p. 3, Entretiens avec Gilles Maury, Eric Monin et Richard Klein p. 4 à 17.

¹² Le régime de l'enregistrement demandait de fonder une réception non plus sur le modèle du spectateur (serait-il émancipé) mais sur celui du contemplateur, dont – faisant fi de sa définition théologique – je forgeais la définition conceptuelle par une lecture quelque peu cavalière de la *théoria* aristotélicienne. Je dotais alors cette réception, dont j'avais taillé sur mesure les conditions pour la photographie, de pouvoirs extraordinaires d'émancipation tout à la fois cognitif – elle était censée nous garantir contre l'ensemble des erreurs de la perception – et politique – elle était censée fonder une « humanité sans communauté » liée par l'impression –.

Une lecture récente m'a permis de clarifier les raisons historiques et académiques des difficultés que j'ai rencontrées à faire coexister mon approche des images avec ses usages dans une formation au projet d'aménagement. Je souhaite faire part d'un de ces petits moments dans la vie intellectuelle, qui n'est sensible que pour soi, mais où quelque chose réellement bouge dans nos manières de penser. C'est un discret coup de boomerang survenu au cours de ma lecture d'*Iconologie* de W. J. T. Mitchell, qui a en quelque sorte libéré le sujet de l'habilitation telle qu'elle se présente, en sortant mon approche de la photographie, de l'image, mais aussi de l'histoire, de l'ornière d'un récit psychologique. Jusqu'à cette lecture, je tenais ma difficulté à aborder l'histoire – avec elle le récit et le langage – liée à un héritage personnel. J'avais imputé à cet héritage certaines de mes principales options théoriques, y compris les plus naïves, qui présidaient à la définition de la photographie que je formulais lors de ma thèse. Aussi me paraissait-il évident *a posteriori* que ce « mutisme » que j'avais tant voulu prêter à la photographie et dont j'entendais farouchement défendre le droit à se taire, n'était qu'une forme de plaidoyer pour mon père, homme particulièrement taiseux concernant son histoire familiale. C'est ainsi que je me croyais quitte de cette « pureté » où je logeais la part irrationnelle de mon travail, et que Daniel Payot avait voulu pointer.

Or la lecture d'*Iconologie* a bousculé ce récit. Cette lecture fut aussi importante qu'elle fut déplaisante. Il me semblait que l'auteur se moquait de moi et que me revenait à chaque page cette critique d'une approche de l'image trop « pure ». Bien que m'étant dirigée vers l'ouvrage précisément pour travailler à dépasser ce postulat, je n'en suivais pas moins l'auteur avec une vigilance critique aiguë, prête à trouver la faille par laquelle je pourrais sauver une définition proprement idiote de l'image, au sens où Clément Rosset emploie ce terme. Or au fil des pages un trouble se renforça qui m'arrêta à la page 98 où ma pensée fut désarçonnée par une citation de Roland Barthes et son commentaire par William John Thomas Mitchell.

« « La photographie (dans son état littéral), en raison de sa nature absolument analogique, semble bien constituer un message sans code. Cependant l'analyse structurale de l'image doit ici se spécifier, car de toutes les images, seule la photographie possède le pouvoir de transmettre l'information (littérale) sans la former à l'aide de signes discontinus et de règles de transformation. Il faut donc opposer la photographie, message sans code, au dessin, qui même dénoté, est un message codé. » (R. Barthes, « rhétorique de l'image », *Œuvres complètes*, p. 1423-1424) ». Comme commentaire sur l'anthropologie des photographies et sur le statut culturel d'une certaine classe d'images, ce passage est on ne peut plus cohérent. La photographie – comme sa notion sœur, l'empreinte mentale – jouit dans notre culture d'une certaine mystique que dénotent des expressions telles que « absolument analogique » ou « message sans code ». Ainsi que le prétend Barthes, la photographie impliquerait une *éthique* différente de celle que l'on associe à la peinture et au dessin. Cependant sous l'angle de la déduction d'une « science générale des signes » et comme programme de recherche prétendant laisser derrière lui la métaphysique et l'empirisme naïf, l'observation de Barthes regorge d'angles morts. Loin de reléguer la métaphysique et l'empirisme, elle redéfinit simplement leurs catégories fondamentales au travers d'un nouveau jargon de fonction sémiotique. »¹³

J'entends bien qu'il n'y a là de choc que pour moi et que j'aurais bien du mal à partager mon désarroi. Toute mon émotion ne tient pas dans ce passage et est préparée par les 97 pages qui précèdent mais c'est ici que je me suis arrêtée, trop confuse pour pouvoir poursuivre, après avoir noté en marge : « la pureté de la photographie ne serait donc qu'une sorte d'effet secondaire de la sémiologie ! » Décrire une confusion n'est pas simple. L'explication défait fatalement l'écheveau de pensées qui y préside. Ce qui se nouait alors était un ensemble d'expectatives toutes personnelles : vexation de lire sous la plume de R. Barthes une définition de la photographie que je croyais avoir forgée en partie contre lui, vexation de m'apercevoir qu'il distinguait dans les mêmes termes la photographie du dessin, en même temps qu'orgueil d'avoir depuis ma thèse dépassé ces distinctions, accord imprévu avec W. J. T. Mitchell sur la dénonciation de cette mystique de l'« absolument analogique », en même temps que gêne quant au fait que ma pensée et ma prose aient participé, et continuent de participer de cette mystique, etc. La lecture de la suite de l'ouvrage m'a permis de mieux comprendre le désarroi et la déstabilisation qui se sont joués sur cette page où je n'ai plus su à quel bord idolâtre me vouer. Entreprenant de démonter quelques-uns des piliers de cette iconophilie naïve postulant une « naturalité » de l'image contre la convention du verbe, W. J. T. Mitchell discute successivement les théories de Ernst Gombrich et celle du *Laocoon* de G.

¹³ W. J. T. Mitchell, *Iconologie. Image, texte, idéologie*, ed. Amsterdam Eds, 2018, 1987 pour l'édition originale

Ephraim Lessing. C'est à la lecture de ces chapitres que quelque chose s'est éclairé pour moi, qui a tout à fait reconfiguré l'idée que je me fais aujourd'hui de ma thèse. Ils m'ont permis tout simplement d'inscrire ma pensée de la photographie dans une époque académique. Cette lecture m'a fait découvrir que, bien plus qu'à un héritage familial, mes options théoriques tenaient peut-être plus fermement à des lectures qui m'ont été imposées lors de mes toutes premières années d'étude en lycée puis en faculté ; lectures oubliées, minimisées dans leur impact sur ma formation intellectuelle, jamais réétudiées, critiquées ni citées depuis lors, précisément G. Ephraim Lessing, et surtout Ernst Gombrich.

Le premier livre d'histoire de l'art que j'ai eu, que j'ai dû me procurer en tant qu'élève d'un bac A3 arts plastiques, est l'histoire de l'art de E. Gombrich. C'est sur la base de cet ouvrage que mes cours d'histoire de l'art étaient dispensés et que nous étions tenus de répondre à l'épreuve du baccalauréat. J'ai commencé mes études universitaires en 1994 à Paris 8, université de Vincennes-St Denis en DEUG d'arts plastiques. Je me souviens maintenant qu'à l'époque les écrits de E. Gombrich représentaient à peu près l'équivalent d'une bible et que le premier texte d'esthétique que j'ai eu à lire et à commenter fut le *Laoccon* de G. E. Lessing. Outre ces lectures, je me souviens d'un bon nombre d'enseignements discutant la tradition du *paragone*, et d'une nette tendance idolâtre. Échangeant sur cette orientation doctrinale avec d'autres enseignant.es en arts plastiques, il me semble qu'elle peut identifier au moins trois générations d'ancien.nes étudiant.es en arts, gouvernées par l'approche psychophysologique de la perception de E. Gombrich, et tournant résolument le dos à l'histoire sociale de l'art de Pierre Francastel et, un peu moins explicitement, à l'entreprise d'Élie Faure, jugée plus littéraire que scientifique. Lorsque j'ai intégré le DEA d'Esthétique de Paris 1 en 1999, l'enseignement de la sémiologie prédominait ; enseignement que je me suis évertuée à éviter par « nature », « caractère » ou « atavisme » pensais-je. L'orientation médiologique proposée par le séminaire de Pierre-Damien Huyghe convenait mieux à l'idée d'une possible essentialisation, non pas des images, mais des médiums et des appareils.

Elle était plus compatible – et donc plus confortable pour moi – avec le maintien de la « partition du naturel et du conventionnel dans l’imagerie », l’image tenant « évidemment » la part du naturel et le langage celui de la convention. Faisant aujourd’hui l’hypothèse que cette orientation doctrinale pro-Gombrich a été profondément incorporée sans le savoir, elle explique en partie ma réaction de rejet de la sémiologie, la manière dont ma thèse tentait à tout prix de s’en distinguer, passant à côté d’un débat explicite et honnête avec elle qui m’aurait peut-être permis de ne pas en assimiler inconsciemment la part la plus mystique. L’imprégnation du *Laocoon* peut expliquer quant à elle mon penchant à vouloir considérer les arts de l’image comme des arts de l’espace qu’il s’agirait de préserver de toute implication trop explicite – G. E. Lessing autorisant les arts de l’espace à faire évocation mais non récit de la dimension temporelle – avec la dimension historique ; pré-carré réservé aux arts du verbe. Si je me permets de m’attarder sur cette histoire pré-doctorale c’est, qu’outre son impact sur mes études et sur ma thèse, il me semble qu’elle explique finalement peut-être en grande partie les difficultés et les tentatives qui ont été les miennes, dès lors que j’ai été confrontée à des pratiques instrumentales de l’image dans une école de projet d’architecture et de paysage. Ce travail d’habilitation constitue donc pour moi autant une construction rétrospective d’un parcours de pensée depuis la thèse, qu’une reconsidération des éléments de formation qui l’ont précédée et qui ont hanté ce parcours.

Dans *Image and Code: Scope and Limits of conventionalism in Pictorial Representation*, E. Gombrich, tentant de répondre à ses détracteurs, concède certaines limites à son approche de l’image « naturelle ». En dernier recours c’est sur la « facilité à voir » une image qu’il fonde cette distinction. Je m’arrête sur cette définition *a minima*. Car les images qui circulent dans une école de projet ne sont justement pas faciles à voir. Elles ne sont pas non plus faciles à lire, si on les aborde d’un point de vue sémiologique. Elles ne sont pas plus « naturelles » qu’elles ne sont « conventionnelles », car elles ne relèvent pas d’un codage ou d’un langage établi de manière stable. À considérer cette imagerie en masse et dans sa diversité, il m’a semblé que cette opposition nature-convention qui

réglait inconsciemment mon approche des images était impropre à en rendre compte. Si l'habilitation présentée s'inscrit bien dans l'héritage iconophile d'Ernst Gombrich et d'Aby Warburg, c'est en conséquence à me défaire peu à peu de cette culture « naturaliste » de l'image pour m'approcher de ce que N. Goodman appelle sa densité que j'ai dédié mes efforts. Selon N. Goodman « Les systèmes non linguistiques diffèrent des langages, la dépicition de la description, le représentationnel du verbal, les peintures des poèmes, fondamentalement par le manque de différenciation – de fait par la densité (et l'absence totale d'articulation qui en découle) – dans le schéma symbolique. »¹⁴. L'image est selon lui un symbole « super-dense » ou « saturé ». Elle peut être approchée comme une forme de langage continu qui se distingue des langages verbaux qui articulent quant à eux des symboles disjoints. Sans emprunter sa théorie langagière des images, il me semble que c'est bien cette densité ou saturation symbolique qu'il s'agit d'affronter pour aborder les pratiques d'image engagées dans la pratique du projet.

Outre une situation professionnelle qui m'amène à considérer minutieusement les rapports entre le paysage et la vie des images, le présent travail repose sur l'hypothèse qu'il se joue sous le mot de paysage un embarras et une confusion de longue date entre les présupposés de la sémiotique au sens large, et la mystique de la « naturalité de l'image » comme de l'ontologie des médias. Le paysage se proposerait comme un lieu où cet embarras serait particulièrement visible ; comme un observatoire possible.

¹⁴ N. Goodman, *Langage de l'art*, Fayard, 2011, p. 270

Présentations et représentations du paysage

La formation lilloise au métier de paysagiste-concepteur n'a qu'un an d'existence quand je l'intègre. Mon enseignement s'y construit librement au fur et à mesure de mes propositions et de la structuration progressive de la formation. J'y occupe un poste taillé sur mesure qui ne correspond à aucune catégorie institutionnelle. Mon service se répartit entre enseignements des arts, de la philosophie et de la recherche et accompagnement des ateliers de projet. Il se décline dans diverses formes pédagogiques : cours, travaux dirigés, séminaire d'initiation à la recherche, semaines intensives, voyages ; et se déploie sur les cinq années de formation. L'enseignement de la philosophie représente la part la plus maigre. Il a jadis compris un cours puis un séminaire exploratoire de dernière année, consacrés aux éthiques environnementales¹⁵. Il se réduit aujourd'hui à un cours consacré à l'histoire de l'idée de nature¹⁶. Outre ce cours et le séminaire d'initiation à la recherche sur lequel je m'étendrais dans la troisième partie, le reste de mes charges relève de l'enseignement des arts et de l'accompagnement des ateliers de projet.

En 2010 je fais une demande de temps plein en tant que contractuelle et je prends la responsabilité de l'organisation du champ disciplinaire Arts et Techniques de la Représentation (ATR) pour la formation Paysage. Je cherche à cette époque à marquer la différence entre conduites artistiques et conduites projectuelles, entre œuvre et projet. Nous inaugurons ainsi avec le peintre Pascal Pesez une semaine intitulée *Médiums*. C'est un premier pas, dans mon parcours personnel, pour dépasser ma formation « médiologique » tout en l'exploitant. Considérant alors que l'enseignement des arts plastiques se distingue de celui des représentations sur la notion de savoir-faire, j'oriente cet enseignement sur les conduites exploratoires.

¹⁵ Le cours a été dispensé de manière autonome en 2008-2009, puis associé à l'Atelier Public de Paysage. Cette association ayant placé les étudiant.es en difficulté, le cours a été transformé en un séminaire exploratoire de 4eme année du DPLG intitulé « Ethique du concepteur ». J'y accompagnais la formulation des enjeux éthiques liés aux Travaux Personnels de Fin d'Étude (TPFE) dans un contexte de plus grande autonomie des étudiant.es. Ce séminaire a disparu lors de la réforme de 2014.

¹⁶ Ce cours, actuellement placé en DEP1, était jadis dispensé par Jean-Marc Besse. J'en ai pris la charge après son départ en 2015.

[Extrait de la fiche pédagogique]

Le principe de cet atelier d'arts plastique est simple : il s'agit d'élire un médium (dessin, peinture, photographie, maquette, écriture, son, etc.) et plus avant un outil ou un appareil spécifique de travail (plume, crayons de couleur, haïkus par ex.) et de l'expérimenter le plus largement possible pendant une semaine sur la base d'une thématique de travail proposée par les enseignants. Essayer, refaire, choisir résume la dynamique du travail proposé. Plutôt que de faire évoluer une production sur le temps de l'atelier, il s'agit d'en produire un nombre substantiel des versions et de se confronter à la question du choix.

L'élaboration de cette semaine intensive a été motivée par mon envie de proposer un mode d'élaboration alternatif à la dynamique de l'atelier de projet. Le fait d'obliger les étudiant.es à produire une quantité minimum de travaux chaque jour, les pousse à se départir de l'idée d'un développement cumulatif et progressif du travail et du lien causal effort-qualité. Au terme de la semaine, et à l'heure où l'on demande aux étudiant.es de choisir dans leur production une chose à exposer, un dessin griffonné maladroitement sur un coin de table en cinq minutes le lundi midi peut s'avérer préférable à ce qui aura demandé beaucoup d'investissement, ou témoigne de la maîtrise du médium en fin de semaine. Cette semaine intensive *Médiums* rencontre un certain succès auprès des étudiant.es qui « se lâchent », « peuvent s'investir dans une création personnelle », « ont le temps d'expérimenter ». Je reprends ici certaines des formules récurrentes issues de leur évaluation. Elle bénéficie également d'agréables retours de la part de collègues enseignant.es de projet qui y voient l'occasion pour les étudiant.es d'oser travailler « la forme ». Ce travail de la « forme » est une attente générale concernant l'enseignement des arts, souvent envisagé comme le lieu propice à l'exercice du design et l'occasion d'un rapport plus libre avec la matière. Cette attente, si elle est peut-être plus évidente concernant l'architecture, est assez paradoxale concernant le paysage. Les étudiant.es en paysage sont en effet souvent pris dans une double injonction à « oser mettre en forme » tout en tenant toute forme d'aménagement comme éminemment provisoire et mutable. Je reviendrai sur ce paradoxe un peu plus loin.

Forts des retours positifs que nous avons de la semaine *Médiums*, nous proposons avec Pascal Pesez, de la « doubler » d'une semaine *Médiums #2* qui prend le contre-pied de la dynamique expérimentée un an auparavant.

[Extrait de la fiche pédagogique]

Faisant suite à la semaine intensive Médiams #1 de l'année précédente, il s'agit durant cette semaine d'explorer un contexte de travail et de création différent, voire opposé. Si Médiams #1 privilégiait l'essai, le ré-essai, l'exploration tout azimut, la quantité de production, et si le travail se déployait alors dans une forme de fougue et de générosité, il s'agit lors de Médiams #2, de concentrer l'effort, de déployer de la patience, de chercher à avoir du tact, de travailler dans une tension plus lente et plus tenue. « Frayer, attendre, poursuivre, finir » remplace dès lors le programme précédent « Essayer, refaire, choisir ». Pour autant, il s'agit de repartir de là où l'on s'était arrêté. En poursuivant avec le même outil ou le même appareil que l'année précédente, on tentera d'abord de faire remonter les souvenirs de ce qu'on en a appris. Puis, on se dirigera, on se préparera à la réalisation d'une pièce unique, en sachant que son élaboration bénéficie d'un temps potentiel d'élaboration relativement long (5 jours consécutifs). Il s'agit par conséquent de se consacrer à cette pièce unique et de supporter la tension d'une élaboration longue qui permet, ou oblige, à prendre des risques. Cette élaboration pourra cependant s'arrêter avant la fin de la semaine, la question du choix étant ici remplacée par celle de la fin. Cette tension et cette concentration peut évidemment conduire à des « ratages ». Ils seront considérés avec autant de qualités intrinsèques que les éventuels bonheurs.

La mise en place de cette semaine intensive essaie de se rapprocher de l'élaboration progressive auquel les étudiant.es sont habitué.es par le travail d'atelier. Mais la tension et la liberté du choix sont remplacés par ceux du risque. Qu'une œuvre ratée puisse recevoir une évaluation positive est difficile à admettre pour des étudiant.es peu habitué.es à faire de leurs propres désirs et ambitions le critère d'évaluation de leur production. L'écart entre des conduites assertives qui autorisent très ordinairement en arts de faire des choix sans argument, des conduites conditionnelles qui obligent ces choix, y compris les choix formels et iconographiques à se lier à des élaborations argumentatives, se fait à cette occasion sentir.

Les deux exemples d'atelier d'arts plastiques évoqués se développent de manière autonome vis -à-vis de l'atelier de projet comme de la pratique projectuelle. Je vais à l'occasion d'autres enseignements tenter des rapprochements avec ces derniers. C'est alors qu'un problème spécifique m'apparaît concernant la distinction entre un enseignement des arts plastiques et visuels et enseignement des représentations ; distinction en vigueur pour les formations en architecture. La distinction disciplinaire entre les deux domaines ne m'est pas évidente, ni dans sa définition ni dans sa pertinence pour l'enseignement du paysage. *A priori*, un certain degré de conventionalité est engagé dans la définition des techniques de représentation supposant une pédagogie s'appuyant sur l'apprentissage de

codes et de savoir-faire. Par contraste, l'enseignement des arts se définirait par une approche pédagogique plus exploratoire, censée aboutir à des productions plus originales que conformes. Au regard des contenus pédagogiques correspondants, ce n'est pas cette distinction qui est en vigueur à l'ENSAPLille. Les techniques de représentation rassemblent les enseignements de dessin à main levée ou assisté par ordinateur qui forment spécifiquement au dessin en perspective, axonométries, coupes, et plans. L'enseignement des arts prend en charge l'acculturation à d'autres techniques : photographie, vidéo, volume, couleur qui ne comportent ni moins de savoir-faire ni moins de représentation, mais qui sont jugés moins directement utiles au projet. Compte tenu de ma formation médiologique, j'ai d'abord aisément intégré ce partage et spontanément organisé mes enseignements en fonction des différents médiums : laboratoire de photographie, travaux dirigés de dessin, semaine intensive consacrée à la vidéo. Malgré la nécessaire acculturation technique, le fait que ces enseignements soient « étiquetés » comme enseignement d'arts plastiques les fait considérer par les étudiant.es comme des temps d'expérimentation, dont l'importance semble historiquement établie plutôt qu'actuellement nécessaire, et dont le lien à l'activité de projet est, à l'ENSAPLille, peu problématisé.

La formation Paysage de Lille prenant place dans une école d'architecture, elle intègre cette répartition disciplinaire entre enseignements des arts et enseignements des techniques de représentation qui semble mal à propos pour le projet de paysage. La réforme des études en paysage de 2014 a en conséquence voulu marquer son abandon, au profit de la distinction entre apprentissage des « langages » et exercice des « arts ». Cet autre découpage disciplinaire, pourtant inscrit dans le décret, ne va cependant pas être intégré par la direction des études de Lille qui continue de généraliser à la formation Paysage le fonctionnement institutionnel et pédagogique de la formation Architecture. Or il y a là il me semble le symptôme d'une incompréhension de la nature du projet de paysage et de son rapport particulier à la représentation.

La domination de ce terme générique de « représentation » pose un double problème. Le premier paradoxe est souvent relevé concernant le dessin de

conception. On peine à cerner la prévalence d'une quiddité du modèle sur l'acte graphique qui justifierait l'emploi du terme de représentation dans ce cas. Alessia de Biase et Pierre Chabard pointent cette ambiguïté à propos de l'architecture :

« Si la représentation a toujours constitué un terrain privilégié pour la recherche en architecture, c'est notamment parce qu'elle entretient un rapport étroit et équivoque avec le projet. Pour autant, peut-on vraiment dire de l'architecte en situation de conception qu'il « re-présente » l'architecture ? Ne fait-il pas que figurer, avec certes un souci d'exactitude, un objet qui n'a encore jamais existé ? [...] En ce sens, représentation et conception sont aussi dialectiquement opposées que *mimesis* et *poiesis*, reproduction et production, vision rétrospective et prospective. »¹⁷

Cela n'empêche pas les auteur.es de titrer le recueil d'articles du titre « Représenter : objets, outils, processus » et de l'introduire par cette déclaration liminaire : « L'acte de représenter est au cœur de l'architecture, et plus généralement des arts de l'espace (design, urbanisme, paysage.) ». C'est d'abord cette évidence que j'ai souhaitée dans cette habilitation à diriger des recherches remettre en question, en faisant l'hypothèse que « représenter » pouvait n'être qu'un acte iconographique parmi beaucoup d'autres. Car le paradoxe soulevé par A. de Biase et P. Chabard à propos du projet d'architecture se complexifie à propos du projet de paysage. Si l'hypothèse d'une re-présentation du projet est troublante, la représentation de l'architecture existante bénéficie, elle, de la quiddité relative de son modèle. La stabilité de ce modèle permet d'engager la production d'images dans le but d'une représentation factuelle. Ce n'est pas le cas du paysage. La représentation du paysage pose problème avant même l'étape du dessin de conception du projet. Que représente-t-on du monde lorsque l'on représente un paysage ? Non pas une chose que l'on peut collectivement cerner mais un ensemble de relations perceptives qu'un observateur entretient avec certains traits et certaines caractéristiques de l'environnement. L'expression plastique de ces relations perceptives peut emprunter au langage plastique conventionnel de l'architecture, son « objet » n'en est pas plus stable ni mieux défini. La représentation du projet de paysage est conditionnée par la présentation préalable d'un objet conceptuel (le paysage) qui n'existe pas sans opération présentative, laquelle peut être – et est le plus

¹⁷Représenter : objets, outils, processus, op. cit., p. 9

souvent – une opération graphique. Si la culture architecturale peut évaluer les représentations à l'aune de la distinction classique entre des représentations à visée fictionnelle et des représentations à visée factuelle, si elle peut se poser la question de la plus ou moins grande conformité, fidélité ou vérité de l'image par rapport à son modèle, la culture paysagère ne le peut pas car l'existence du modèle est lui-même hypothétique. Aussi codée soit-elle, la « représentation » du paysage implique toujours une invention plastique qui relève d'une invention visuelle. Car dans le cadre de la représentation du projet de paysage, ce n'est pas seulement le projet qui relève du possible, c'est qu'un paysage existe qui relève de l'hypothèse.

C'est à la lecture de l'ouvrage de Frédéric Pouillaude, *Représentations factuelles*, que la différence de relation entre représentation de l'architecture et présentation du paysage s'est éclaircie. L'auteur commence son ouvrage par l'exposé de six thèses sur la représentation. Je m'arrête sur la quatrième de ces thèses.

« Toute représentation est représentation d'autre chose qu'elle-même : plus précisément, l'objet représenté diffère toujours, sous quelques aspects que ce soit, de l'objet représentant, cet écart étant constitutif de la notion même de représentation. [...] La représentation est fondamentalement transitive et suppose l'altérité de l'objet représenté. [...] Il convient donc de ne pas confondre la représentation avec une simple opération de présentation. En tant que « présenté », l'objet n'est en aucun cas supposé être le représentant de quoi que ce soit d'autre. Une présentation (« bonjour, je me présente », « je vous présente untel », « me voici ») est avant tout un dispositif de captation et de focalisation de l'attention [...] la forme paradigmatique de la présentation c'est le « voici », de geste de montrer « ceci » [...] On pourrait cependant objecter qu'une présentation est bien souvent, voire le plus souvent « qualifiée » et qu'elle ne montre peut-être jamais l'objet « tel quel » c'est-à-dire vierge de toute spécification et qualification. C'est toujours sous un certain « aspect » qu'une chose nous serait présentée [...] on ne voit pas très bien ce que pourrait être une « présentation totale » où l'intégralité des propriétés de l'objet nous serait donnée d'un seul coup, en une sorte de parousie quelque peu apocalyptique et saturée. Une présentation est toujours insaturée ; elle peut être indéfiniment poursuivie et complétée [...] L'aspectualité n'est pas l'objet de la présentation, c'est sa condition de possibilité en tant que voie d'accès nécessairement partielle»¹⁸

La nature phénoménale du paysage, entraîne selon moi à considérer sa relation aux images, non pas tant sous l'égide de la représentation que dans le cadre de ce « dispositif de captation et de focalisation de l'attention » qu'est la présentation. Cette dernière invite à penser toutes les opérations dites de

¹⁸Frédéric Pouillaude, *Représentations factuelles*, ed. du cerf, 2020, p. 45 à 47

« représentation » de l'existant comme étant en partie inventives, et non rigoureusement transcriptives. C'est à cette impossibilité d'une représentation strictement conventionnelle du paysage, et à la fragilité voire à la fébrilité qu'elle induit, que je me suis particulièrement intéressée. Elle me semble expliquer certaines des difficultés que j'ai rencontrées pour considérer la distinction entre enseignements des arts visuels et enseignement des représentations, en même temps qu'expliquer la raison de mes efforts à chercher les moyens pédagogiques d'une approche inventive des images au bénéfice de la démarche projective.

Cette recherche a supposé d'abord que je m'acculture aux pratiques graphiques développées dans les ateliers de projet. J'ai pour cela la chance d'être intégrée et de participer assez tôt à des enseignements qui m'offrent une visibilité sur sa pédagogie. Je participe notamment entre 2007 et 2009 au Laboratoire de *Lecture de projets*, dirigé par Denis Delbaere ; laboratoire où, à force de conflits incessants et de longues discussions, se forgera, outre une bonne part de mon acculturation au métier de paysagiste, une amitié et un compagnonnage professionnel au long cours¹⁹. C'est au sein de ce laboratoire de *Lecture de projets* que débute mon approche iconologique des documents visuels produits et manipulés dans le cadre du travail de projet. C'est plus pratiquement dans le cadre des voyages d'étude que j'organise ou auxquels je participe, que je vais m'acculturer aux pratiques du relevé, de la coupe et du plan paysager. C'est également à ces occasions que j'observe les rapports entre activités d'arpentage et activités iconographiques, et leurs effets subséquents sur la conduite du projet. En 2014 une première année commune aux deux formations architecture et paysage de l'école est créée. J'y observe des distinctions – parfois marquantes, parfois plus discrètes – entre l'architecture et le paysage, concernant la pédagogie du projet d'une part, la nature et l'usage des représentations dans le cadre de cette pédagogie d'autre part²⁰. La définition de mes enseignements en

¹⁹ Je dois à ce propos préciser que ma conception du métier de paysagiste et du projet de paysage est fortement influencée par la manière dont Denis Delbaere la pense et l'incarne. Si je suis en mesure de relativiser son approche par rapport à d'autres paysagistes de ma connaissance, j'avoue ne pas être capable d'en évaluer le degré de spécificité et avoir, dans mes propos sur la pratique du projet, tendance à généraliser ce que Denis Delbaere m'en a proprement enseigné.

²⁰ J'interviens les deux premières années de cette première année commune (2014 et 2015) dans les travaux dirigés d'arts plastiques où je découvre les difficultés de la pédagogie de masse (la promotion en paysage est de 30 étudiant.es maximum, celle en architecture de 150). L'option pédagogique prise par mes collègues enseignant.es des arts dans la formation architecture est celle d'une totale autonomie des td d'arts plastiques vis-à-vis du projet. Je m'y conforme. Je m'arrangerais pour me « rapatrier » en paysage concernant l'enseignement des arts, où je bénéficie de conditions d'enseignement beaucoup plus confortables (petites promotions et semaines intensives dédiées). Je continue d'encadrer dans cette

arts va évoluer en fonction de ces différentes observations et des échanges que j'ai avec d'autres enseignants.

En 2010, je rencontre Jean-Luc Brisson enseignant et coordinateur de l'enseignement des arts à l'École Nationale Supérieure du Paysage Versailles-Marseille (ENSP), avec qui je vais beaucoup échanger à propos de l'enseignement des arts en ENSA et ENSP²¹. Cette rencontre, humainement et professionnellement importante, va m'inciter à tenter de lier ou confronter mon enseignement des arts à la pratique du projet de paysage. Entre 2012 et 2016, j'assiste Jean-Luc dans certains enseignements, à l'ENSP et lors de workshops inter-écoles à l'étranger. J'importe à l'ENSAPL – comme l'ont fait et continuent de le faire nombre d'enseignant.es en arts plastiques des ENSP – des enseignements qu'il a créés. *Pré-vision, L'affût, Le belvédère, Comment emporter le site ?* font partie de ces enseignements que je tente avec plus ou moins de succès d'adapter aux conditions pédagogiques qui sont les nôtres à l'ENSAPLille²². Car l'enseignement des arts à l'ENSAPLille ne se fait pas dans les mêmes conditions qu'à l'ENSP où il est associé de longue date à la pratique du projet. L'ENSAPLille n'a pas cette culture interdisciplinaire. Plus exactement, elle l'a rapidement perdue alors qu'elle prévalait lors des premières années de la formation (2005-2010). La grande inventivité pédagogique de Jean-Luc Brisson déploie toute une intelligence de l'enseignement des arts en situation de projet paysage, qui ne cherche pas tant à définir son usage par l'activité projectuelle qu'à se laisser librement inspirer par les lieux étudiés. Bien que n'ayant pas (encore) ce talent, je vais à partir de 2014, chercher à formuler des propositions pédagogiques originales, inspirées par les lieux ou les programmes des ateliers.

En 2014, nous – enseignant.es titulaires – travaillons à la reformulation de la formation lilloise dans son ensemble, à l'occasion de la réforme nationale des études en paysage. Le cycle préparatoire des études en Paysage (CPEP, 2ans) est créé et le Diplôme d'État de Paysagiste (DEP, 3 ans) remplace l'ancien titre de

première année commune un enseignement consacré à la description de site et coordonne deux workshops dédiés aux approches situationnistes du projet.

²¹ENSA = Ecoles Nationales Supérieures en Architecture, ENSP = École Nationale Supérieure de Paysage, l'acronyme désigne la seule école de Versailles. Les ENSAP regroupent les deux formations en Architecture et en Paysage. Il s'agit des écoles de Bordeaux et de Lille.

²² Je dispense également certains de ces enseignements à l'ESAJ à Paris de 2010 à 2013.

Paysagiste Diplômé par le Gouvernement (DPLG, 4 ans). Je profite de cette réforme pour proposer de préserver l'autonomie de l'enseignement des arts sur le cycle CPEP, et de l'associer progressivement à l'atelier au stade du DEP. Je propose alors, sur le modèle des enseignements associés de sciences et techniques, la création de travaux dirigés en arts associés aux ateliers de master. Je me trouve confrontée, à l'occasion de la mise en place de ces td associés, à une demande réitérée de délivrer, plutôt qu'un enseignement des arts, un enseignement des représentations ; les étudiant.es et leurs enseignant.es de projet déplorant de concert leur « faible niveau en dessin ». Je ne suis pas alors en mesure de rendre explicite les raisons de mes réticences à répondre à cette demande mais j'accueille prudemment le désir si souvent exprimé par les étudiant.es de savoir « bien dessiner ». Souvent restreint à la maîtrise de la perspective, il me paraît contre-productif en terme de représentation du paysage, de son expérience comme de ses dynamiques. N'ayant par ailleurs pas les compétences requises d'un tel enseignement, je reconfigure toutefois la définition de ces td pour en faire des td arts & représentations. Des enseignants en représentation de la formation Architecture rejoignent l'équipe qui propose ainsi, à partir de 2017, deux orientations possibles. Pour ma part, je continue de proposer chaque année des travaux dirigés inspirés des terrains, des programmes ou des conditions pédagogiques de l'atelier auquel je suis associée, sans déterminer par avance ni les médiums ni les savoir-faire qui y seront en jeu. Ainsi, au gré des différents ateliers, j'ai encadré des ateliers d'écriture de récits de science-fiction, des ateliers de maquette, de peinture, de vidéos, et de dessin²³.

Ma critique du dessin en perspective est fondée au-delà de mes goûts, compétences et incompétences personnels. Je conçois en effet cette prévalence de l'apprentissage de la perspective comme une manière pour le paysage d'hériter de manière passive des conventions représentatives de l'architecture. Et il me semble que ces conventions reconduisent aux mêmes écueils que ceux

²³ En 2017, confection des carnets-canaux, carnets dessinés dont le rythme – plages, déroulement, livrets, - expriment l'analyse séquentiel du canal de la Deûle. En 2018, production de courtes fictions d'anticipation se déroulant dans le port fluvial de Lille. En 2019, production de maquettes à languettes pour servir la présentation théâtralisée de projets sur le port de Rotterdam. En 2020, production de courts métrages sur Venise, réalisés à partir d'images collectées sur le net (en raison du confinement). En 2022 réalisation de courts métrages sur la base de micro-trottoir à partir de la question « (que) faut-il produire ? » pour amorcer la réflexion d'un atelier sur un terrain bruxellois, consacré à la ville productive.

que je relevais du rapport entre photographie et paysage, en faisant perdurer une approche picturale qui assimile le paysage et la vue paysagère. J'entrevois donc une forme de paradoxe au sein de l'enseignement du projet entre l'ensemble des incitations à considérer le paysage autrement que comme une image déployée depuis un point de vue fixe et cadré, et l'obstination à vouloir apprendre à le représenter pourtant de cette manière. Je vais toutefois me saisir de ce désir de dessin de plusieurs manières. Peu à peu, je vais faire de mes enseignements en arts plastiques et visuels le lieu et l'occasion de mettre en critique et d'explorer des alternatives aux conventions représentatives de l'architecture, des temps d'invention et de questionnement sur les problématiques visuelles propres au projet de paysage.

En 2015, je prends la charge d'un td de deuxième année, élaboré dans le cadre de la préparation au concours national et entraînant les étudiant.es à son épreuve plastique. Cette dernière suppose le montage d'une vue semi-aérienne rendant compte de l'arpentage qu'ont préalablement réalisé les candidat.es sur un site imposé. Je commence alors à élaborer une pédagogie dédiée aux projections aspectives qui permettent de synthétiser les différents points de vue et niveaux perceptifs permis par l'arpentage, et d'échapper à la fixité et la fixation induite par les vues perspectives.

La semaine Médiuims #2 décrite plus haut est handicapée par un problème de gestion des promotions²⁴. Le marronnier du « iels ne savent pas dessiner » ne cessant de se faire entendre, nous décidons avec Pascal Pesez de transformer cette semaine Médiuims#2 en une semaine intensive « Dessiner ». Le programme d'exercice de dessin que nous élaborons tente de tirer parti de mes différentes observations critiques concernant les « plis » que suppose la représentation conventionnelle du paysage et d'amener les étudiant.es à accorder un regard moins statique et moins sanitaire au paysage. Car j'observe qu'il n'y a pas que les gens qui sont sacrifiés par le grand nettoyage de l'espace opéré par les représentations conventionnelles de l'architecture et du paysage mais, aussi

²⁴ L'élaboration pédagogique supposait en effet qu'elle fasse suite à la semaine Médiuims#1 dont, à court terme, toute la promotion de DEP1 devait avoir bénéficié. Or le concours national ne s'éteint pas comme prévu et notre promotion lilloise de DEP1 reste pendant des années amplement composée de nouveaux et nouvelles entrant.es.

nombre d'éléments qui en dénotent la vie et la fabrication. Ce n'est pas seulement un monde sans personnage qui est dépeint. C'est aussi un monde sans éclairage, sans poubelle, sans bancs, sans voiture, sans matière, et souvent sans couleur. Je tente donc de profiter de cette semaine intensive consacrée au dessin pour intéresser les étudiant.es à ce que le dessin dit de « représentation » évite de prendre en charge, et les inviter à explorer les multiples interactions physiques avec l'environnement rendues possible par l'acte de dessiner²⁵. Chacun des exercices tente de répondre à ce qui, selon moi, appauvrit non seulement la représentation du paysage, mais également son appréhension et éloigne les pratiques d'image des pratiques de conception.

Parmi ces écueils : l'image fixe et unique. Le dépassement de cette convention représentative du paysage par l'image fixe (que ce soit par le plan, la coupe ou la perspective) va de plus en plus concentrer mes efforts. Il s'associe à la volonté d'attirer l'attention des étudiant .es sur le besoin de se départir des conduites représentatives qui se limite à un point de vue sur l'espace. La fabrication d'alternatives à l'image fixe va orienter l'évolution de la semaine vidéo. De 2007 à 2014, cette dernière est dédiée à la fabrication collective d'un moyen métrage documentaire, parfois dédié au site d'un atelier de projet. En 2015, le master se met en place. La semaine intensive se trouve ouverte aux deux promotions de master 1 et 2. Afin d'éviter la répétition de l'exercice pour d'éventuel.les redoublant.es, elle change alors de contenu une année sur deux. Une année, elle reste consacrée au cinéma documentaire, l'année suivante elle se dédie aux techniques de pré-cinéma. C'est aux travers de ces techniques de stop-motion et

²⁵Quelques exemples parmi les exercices proposés : *Pour bien dessiner une fleur, il faut se laisser regarder par elle* : A partir d'un modèle choisi et distribué par les enseignant.es (une fleur par ex.), l'exercice considère le dessin sous un aspect tautologique pour expérimenter les qualités des traits, des formats et des outils. Le même sujet est ainsi dessiné d'autant de manières différentes que l'étudiant dispose d'outils et de formats (variations du très petit au grand format, variations des duretés et des matières des mines, variations des outils : stylo, feutre, craie, fusain, plume, pinceau, gomme.). *Dessiller-Dessiner Tout*. Sur un format grand aigle, il s'agit de dessiner le maximum de choses présentes devant nous à la vue. L'exercice oblige à prendre en charge plastiquement une complexité et un chaos visuel sans hiérarchiser ni 'nettoyer' le réel par le dessin. *Ta tête dans ma main* : Il s'agit de dessiner ce que quelqu'un d'autre à en tête. Deux par deux, les étudiant-es dessinent un espace qu'ils/elles ne connaissent pas et qui leur est décrit par un.e de leur camarade. Puis, ils ou elles inversent leur rôle. Car l'exercice est double d'une part de retranscrire ce que quelqu'un d'autre imagine, d'autre part de transmettre par des mots à quelqu'un d'autre une image que l'on a en tête, donc la stabiliser. *A toute les vitesses* Dessiner ce qu'on ne voit qu'à peine. Il s'agit de se mettre dans la disposition courante dans la pratique du projet, de dessiner l'espace en se déplaçant. Cet exercice se décline en plusieurs demandes qui concernent successivement la représentation figurative de ce qui est vite vu, sa représentation abstraite et codée. On cherchera alors à se doter d'un lexique de codes et de symboles permettant d'accélérer la prise de note de l'espace dans l'espace, en situation d'arpentage ou de transports à travers le paysage. La finalité est de se forger un langage graphique efficace pour la notation rapide d'un certain nombre de données récurrentes pour qualifier les paysages. *Des gens, plutôt que des bonhommes : re-peupler le paysage* (en salle). La représentation des humains dans les dessins de projet est le plus souvent extrêmement schématique et ne sert qu'à donner l'échelle. On cherchera les moyens graphiques pour que les personnages soient porteurs d'avantage de caractères et de vitalité d'une part, d'informations et de qualifications d'autre part. On explorera les moyens pour que ces personnages puissent représenter des publics spécifiques, des usages ou des pratiques de l'espace, des affluences, des ergonomies, etc.

de pré-cinéma²⁶ que je vais commencer à explorer avec les étudiant.es différents moyens d'engager l'image-mouvement et l'image-temps comme une manière qui me semble plus adéquate pour représenter le paysage, et surtout le projet de paysage.

Cette semaine intensive est dédiée à la fabrication (individuelle ou en petit groupe) d'un objet relevant de l'une et/ou l'autre de ces techniques [stop motion ou pré-cinéma]. Elle prend pour base de scénario l'un des projets de paysage réalisé par l'étudiant-e durant son cursus. Partant de ce projet, il s'agit de réaliser un dispositif d'image-mouvement (éventuellement sonorisé) qui représente l'évolution ou le mouvement de ce projet de paysage dans le temps. Les étudiant-es choisissent parmi ces techniques un moyen de représenter : soit l'évolution de leur projet dans le temps long (ex. phasage du projet à la grande échelle sur 20 ans), soit un mouvement de croissance (ou de décroissance) d'une partie du projet (ex. mouvement représentant la gestion prévue d'un bois), soit encore un mouvement succinct mais significatif de leur projet (ex. une marée).

On peut, s'il on a vu 24 frames d'Abbas Kiarostami, mesurer l'ampleur de ce qui s'engage du paysage, la physicalité permise, par l'animation si minimale soit elle d'une image fixe²⁷. Je suis actuellement convaincue qu'il y a sur cette question de la mobilité de la représentation une voie de recherche iconographique porteuse pour le projet de paysage. En 2020, je renomme cette semaine intensive « quelque chose a bougé », empruntant ce titre à un ouvrage publié par les Etablissements Decoux aux éditions *la lettre volée*. Cet ouvrage attire mon attention sur un dispositif très minimal d'image-mouvement. La collection de photographies qui y est présentée est composée d'à chaque fois deux images prises à quelques secondes ou quelques minutes d'intervalle. L'ouvrage déplace mon approche du problème qui ne se limite plus aux moyens de l'image mouvement mais s'ouvre à toutes les manières, y compris la mise en page ou en scène des images fixes, de « faire bouger » la représentation, ou de laisser bouger le paysage représenté.

Cette semaine intensive concentre son attention sur ce qui se passe ENTRE les images. On peut dire qu'elle s'intéresse au montage si on accepte que le montage ne concerne pas

²⁶ Les techniques dites de pré-cinéma sont les dispositifs produisant de l'image en mouvement avant l'invention des caméras : Thaumatrope, Phénakistiscope, Stroboscope, Zootrope, Kinestiscope, Folioscope, Praxinoscope, Lanterne magique, Zoopraxiscope, etc. Les techniques de stop motion désignent les dispositifs d'animation image par image réalisée par captation vidéo de dessins, de collages, de découpages (ombres chinoises), de photographies, de maquette ou de sculptures.

²⁷ « 24 Frames » est le dernier film d'Abbas Kiarostami. Il est réalisé à partir de 24 images fixes – pour la plupart des photographies – mises en mouvement par de l'animation numérique. « Je me demande toujours dans quelle mesure les artistes cherchent à représenter la réalité d'une scène. Les peintres et les photographes ne capturent qu'une seule image et rien de ce qui survient avant ou après. Pour 24 Frames, j'ai décidé d'utiliser les photos que j'ai prises ces dernières années, j'y ai ajouté ce que j'ai imaginé avoir eu lieu avant ou après chacun des moments capturés." Abbas Kiarostami

seulement le cinéma mais toute tentative de penser l'assemblage d'une image avec des sons, des mots, ou d'autres images. Montage dit alors les mille manières dont une histoire, un sens, une explication ou une énigme s'installe dans l'espace-temps qui sépare une image d'autre chose qu'elle-même.

'Quelque chose a bougé' s'intéresse aussi au mouvement, plus précisément à la différence entre ce qui bouge et ce qui se transforme. Elle ne s'intéresse pas seulement à ce qui se raconte comme une histoire avec un avant et un après, un début et une fin, mais à tout ce qui se métamorphose, passe d'une forme à une autre de manière plus ou moins définitive, tremble, croit, est détruit ou se détruit, s'échappe. Il peut s'agir d'un arbre qui fleurit, de la destruction d'un quartier, d'un projet à venir ; l'enjeu pédagogique principal est de libérer le paysage de l'image fixe et contribuer à le faire bouger, à le saisir comme un mouvement de l'espace, une histoire, une durée, un accident, ou un (re)commencement.

Ce champ de recherches iconographiques me semble si riche que je propose actuellement de transformer la semaine intensive audiovisuelle afin d'en faire un séminaire exploratoire de master. Ce dernier reprendrait les attendus pédagogiques de la semaine intensive « quelque chose a bougé », en diversifiant les moyens (dessin, audiovisuel, photographie et modélisation 3D) et en précisant la portée instrumentale du travail exploratoire pour l'atelier de projet ou le séminaire de recherche.

L'ensemble de ces approches pédagogiques tente de prendre en charge un rapport complexe du projet de paysage aux notions de forme et de design. Mon ambition est de contribuer modestement à entraîner chez les étudiant.es une relation précisément plastique et ductile à la forme qui permette de dégager des intentions formelles autrement que par le moyen de la forme fixe. Il me semble que cette compétence est à même de distinguer le projet de paysage du projet de design d'espace ou d'environnement. Mais elle expose les paysagistes à entretenir un rapport complexe au dessin. Dessiner est la manière de chercher la forme, et en même temps, le dessin est insuffisant, il ne fait pas la forme du paysage. Il la dit à peine. Le « formé » n'est pas le « tracé ». Si l'enjeu de l'apprentissage des techniques de représentation en architecture est d'établir par le moyen de conventions visuelles la croyance dans une continuité formelle entre la forme projetée et la forme réalisée, comment établir cette continuité quand ce qui est projeté n'est pas une forme fixe mais un ensemble de dynamiques des milieux ?

Ces questions quant à la forme sont, au-delà du cadre pédagogique, sensibles dans la réception sociale du travail des paysagistes. Nous les évoquons, avec Jérôme Boutterin, peintre, paysagiste et enseignant en paysage, dans un article paru en 2010 dans la monographie de la paysagiste Catherine Mosbach.

Ce texte naît d'une sensation partagée avec Catherine : qu'il serait particulièrement difficile aujourd'hui de parler, d'assumer ou de revendiquer un travail de paysagiste qui soit essentiellement celui d'une mise en forme, d'un dessin volontariste de la forme du paysage. D'où la question, en conséquence de quoi, ou à quel profit ce débat, ce travail de la forme serait-il, soit remis en cause, soit passé sous silence par notre époque ? Deux hypothèses sont ici avancées. La première s'attacherait à une illégitimité de la notion d'auteur dans l'exercice du paysage, illégitimité (ou plus certainement embarras quant à la légitimité) d'une personne pouvant exercer son art, c'est-à-dire aussi imprégner son style, à de l'espace dit « public ». La deuxième, portée par l'ambiance écologique, revitaliserait le concept d'une nature qui se donnant de soi et par soi présenterait tout désir, envie et pouvoir de mise en forme comme l'exercice d'une volonté démiurgique de contrôle et de maîtrise de la nature, laquelle épuiserait le peu d'accès qu'il nous reste à cette dernière. [...] Le travail de la forme serait lié à une sorte de prise d'autorité sur l'espace, sur un espace, le paysage *a priori* public, partagé ou traversé. Le style qui accompagne potentiellement la forme serait le signe d'une appropriation abusive du concepteur sur un espace dont, bien qu'il soit appelé à en faire œuvre, ne peut se présenter aux autres comme étant du domaine de sa propriété matérielle et intellectuelle. Il en va là d'un débat qu'a connu l'architecture en son temps, intimement lié à la relation étroite qu'entretient le paysage avec la notion mal établie d'espace public d'une part, de commande d'autre part. Le caractère public de l'espace, le souci démocratique qui l'accompagne nécessairement, commanderait au paysagiste d'être à l'écoute et de considérer les attentes, désirs et usages du « public » et des commanditaires, à s'en faire en quelque sorte le médiateur (encore un !), le révélateur ou dans le meilleur des cas le « réalisateur ». Comment remettre en cause un vœu d'une telle générosité sans passer pour le dernier des démiurges ? D'abord pragmatiquement en redisant l'impossibilité de la demande. Qu'aucun être humain n'est capable de convertir ou de négocier la pluralité de ce qui se prononce comme désirs pour en faire advenir un souhait général. Qu'il y a, nécessairement, une autorité à prendre pour trancher dans cette diversité. [...] La difficulté que nous rencontrons à légitimer l'autorité formelle du paysagiste n'a pas que des fondements politiques et esthétiques. Il en va là également des conditions matérielles du travail de la forme en paysage. L'art du Paysage se construit en effet toujours sur un déjà-là. Sa particularité est de ne pas connaître la feuille blanche. Le sol n'est pas un socle. D'où la réaction d'une certaine pensée écologiste (rejoignant ici une pensée schématique du ready made) qui propose de tenir le travail du paysagiste pour une révélation du potentiel naturel. L'énergie créatrice est alors globalement confiée à ce déjà-là produisant par lui-même, si on en a le souci, un devenir qu'il s'agirait pour le paysagiste de faire advenir. Ce référent naturel, ce motif archétypal de tout paysagiste a posé un défi immense à tout travail de la forme, ce dernier se référant en permanence à son motif originel. Si les architectes ont pu être friands de références naturalistes pour légitimer leurs espaces, celles-ci restaient de l'ordre de la transposition, ou de l'inspiration. Le travail du paysagiste entretient un autre rapport aux formes naturelles. Pour lui, par lui, le « motif » ne revêt plus le caractère abstrait ou symbolique d'un modèle mais acquiert la présence et l'altérité d'une matière première. Travailler la forme du paysage a ceci de singulier qu'il s'agit toujours de transformer simultanément et d'un même geste, la matière et le motif, le fond par la forme. Cela réclame plus de délicatesse que de prudence, plus d'attention que d'abstention. Que le travail de la forme en paysage s'origine dans cette comparaison et cette négociation avec le déjà-là, il ne s'agit pas de le remettre en cause. Mais il reste indispensable de relativiser la valeur de ce déjà-là, de ne pas le magnifier ni lui accorder d'emblée une valeur morale afin d'écartier le risque que la déférence ne confine à l'impuissance.

Je traite ici de questions qui ne me sont pas personnelles. Je m'engage – plus suiviste que meneuse – dans un débat sur le formalisme en paysage que je peine à m'approprier, mais qui semble déchirer autant que structurer la profession. Je constate qu'il fonde une forme de complexe par rapport à l'art où l'autorité sur et de la forme est socialement convenue. Je m'arrête quant à moi naïvement à cette question : comment savoir quelque chose de la forme quand on ne fait que la projeter ? Je tente de me saisir de manière plus personnelle de cette question dans un article paru en 2016, intitulé *Du vivant comme matière première. Que cela va-t-il devenir ?* consacré à distinguer le devenir-œuvre du devenir-vivant et les conduites ingénieuses des conduites ingénues de la matière.

Ingénierie et ingénuité distinguent deux sortes de conduite ou de mise en œuvre de la matière. Les termes sont choisis pour faire entendre tout à la fois leur racine commune et l'histoire de leur distinction. Ingénierie dit généralement les conduites de mise en œuvre où la volonté domine le substrat, s'in-génie en lui, décide d'une forme que la matière doit prendre et conserver de telle sorte qu'elle exprime un « génie » qui lui est exogène. Pour cette forme proprement nommée de « maîtrise d'œuvre », la matière ne peut être que « première ». Je propose de nommer « ingénuité » l'ensemble des conduites de la matière qui considère au contraire qu'il y a un génie ou une intelligence à déployer à partir de la matière, apte à décider de sa forme à venir. Ingénuité suggère ce rapport à la matière qui ne sait pas d'avance, qui ne prévoit pas ce que cela va devenir ni comment. Ingénuité dit d'une part les conduites prothétiques aptes à assister la matière dans ce qui serait son développement spontané, d'autre part les manières exploratoires de mettre en œuvre, qui testent, provoquent, accidentent le substrat pour le faire réagir autrement, le dévier – et non le soumettre – de son destin et de son inertie spontanés. Ingénuité est donc aussi une manière de jouer, la manière dont un enfant met la main à la pâte sans idée préconçue. Il permet de généraliser à d'autres domaines de l'activité humaine un rapport à et une conduite de la matière déjà largement explorée par les pratiques artistiques contemporaines. [...] Ainsi, on peut peut-être saisir autrement ce projet de « faire œuvre du vivant », qui dirait l'inédit du projet de paysage, comme se distinguant : 1. d'un projet fondé sur l'emploi d'êtres vivants comme matière première ou sur l'usage d'éléments naturels comme matériaux, 2. de l'ingénierie territoriale, 3. d'une volonté ayant pour but l'édification d'un environnement formel. Il ne s'agit évidemment pas de nier que les paysagistes font, la plupart du temps, ce que je viens de décrire. [...] C'est pourquoi le mot vivant importe, plus que nature. Il permet de dire que la « maîtrise » d'œuvre en paysage, si elle relève bien d'une mise en œuvre, est pourtant l'inverse d'une maîtrise. Cette mise en œuvre-là est en effet tenue par la réalisation de ce que le vivant (son substrat, sa matière) devient de lui-même et par lui-même, par la considération morale du vivant comme source téléologique de vie qui possède en lui le projet de son autoréalisation et les raisons – y compris esthétiques – de sa forme¹⁵. Si le projet de paysage devait formuler une poïétique, il ne le pourrait donc qu'en empruntant à, et simultanément en se distinguant de, ce devenir-vivant, qui est à la fois son substrat, son modèle et sa finalité. Au-delà ou en deçà d'un lien privilégié à la nature (au végétal du moins), le projet de paysage incarnerait donc surtout un rapport différent à la conduite des projets. Car se soumettre à son substrat n'est pas ce que nous entendons spontanément par faire œuvre ou faire projet. Le projet de paysage dirait cette proposition qui déterminerait notre époque : soumettre nos œuvres aux conditions du vivant. Il dirait la nécessaire adaptation des moyens et des fins de la projection aux devenirs vivants. Faire œuvre du vivant, faire projet de paysage, ce serait

accepter comme mission ou engagement de base que la volonté soit déjouée, que les prescriptions soient démenties, que les prévisions soient déviées, que les désirs soient débordés par tout ce qui vit. Faire-œuvre-du-vivant dirait aussi que cette soumission n'est peut-être plus aujourd'hui sensible, visible, efficace, opérante, jouissive, *qu'à l'occasion* de cette mise en œuvre. C'est d'une fiction théorique dont je parle, plus que de pratiques effectives. Cette soumission est loin d'aller de soi, de présider aux commandes et à l'exercice du métier de paysagiste. Elle n'est cependant jamais tout à fait absente des projets.

Cette distinction des conduites ingénues et ingénieuses m'autorise à envisager la possibilité de conduites artistiques du projet, autant que de conduites projectuelles de l'art. J'espère que la lectrice, le lecteur, aperçoit ma tentative pour trouver les moyens pédagogiques d'un enseignement des arts visuels de plus en plus inspiré par – plus qu'appliqué à – l'enseignement à la conception en paysage. Cette recherche s'est longtemps concentrée sur les liens pédagogiques possibles entre l'enseignement des arts plastiques et visuels et les ateliers de projet. Elle se formule aujourd'hui à l'aune de la distinction entre représentation et présentation du paysage. Le mémoire original rédigé dans le cadre de cette habilitation est en quelque sorte le pendant théorique de ce parcours pédagogique au travers duquel j'ai tenté, et continue de tenter, d'ajuster mon enseignement à mes connaissances et ma compréhension du métier de concepteur en paysage ; au travers duquel je tente également de proposer à mes collègues des moyens de dépasser une certaine tendance iconoclaste. Car bien que les ENSA et ENSP soient des lieux où circulent beaucoup d'images, ce sont aussi des lieux où l'on s'en méfie.

J'ai souvent entendu cette déclaration à propos de certains dessins ou de certaines photos : c'est « trop beau pour être vrai ». Une forme latente d'iconoclastie circule, qui tente de maintenir sensible la distinction entre image et réel, l'image étant souvent appréhendée comme un outil d'idéalisation, que celle-ci représente un monde existant ou un projet. La culture visuelle du projet repose sur cette répartition entre des images jugées possiblement fausses ou séduisantes, et des images qui ne sont pas pour autant jugées vraies, mais qui sont considérées comme utiles et actives. Il se produit là un curieux tour de passe-passe qui, par extension confuse, va considérer la pratique des arts comme implicitement plus exposée à cette alternative du vrai et du faux que les

images produites dans le langage conventionnel des représentations ou déterminées comme « image de conception ». J'interrogeais récemment Denis Delbaere sur cette iconoclastie, en lui faisant remarquer qu'il passait pourtant les trois quarts de son temps à fabriquer des images, et j'ai eu le droit à cette réponse désarçonnante : « DD : je ne fais pas d'image, de quelle image parles-tu ? SE : Des plans masse, des cartes, des croquis... DD : Mais ça ce ne sont pas des images. SE : C'est quoi alors ? DD : Des représentations ». Ce petit échange est aussi déconcertant pour ma culture théorique qu'il est éclairant.

Dans mon langage une image est une surface bidimensionnelle qui comporte des traces et des tracés qui ne sont pas à lire mais à voir. C'est un terme générique qui inclut des représentations mais ne la suppose pas forcément. Pour Denis Delbaere – mais c'est au-delà de son cas personnel une acceptation largement répandue dans le langage de l'architecture et du paysage – c'est le terme de représentation qui constitue une catégorie générale, laquelle inclut en son sein des images. L'image se spécifie dans ce cadre de pensée par le fait d'être une fin en soi. Elle se présente comme l'objet à voir. Alors que des représentations, et particulièrement les « bonnes » représentations se présentent comme des sortes de tremplins, ou pour le dire avec Jean-Marc Besse des « dispositifs d'intermédiations »²⁸, pour voir autre chose que l'objet pictural. Que ces opérations aient été nommées « représentations » ne m'a pas aidé à en identifier la nature ni l'enjeu. De les penser comme présentations me permet mieux d'identifier et de reconnaître pour justifiée une certaine méfiance envers certaines pratiques d'image. Frédéric Pouillaude précise une différence décisive pour ma réflexion entre présentation et représentation :

« Ce n'est pas parce que quelque chose m'est présenté « comme ceci » ou « comme cela » qu'il devient du même coup un objet représenté ou un objet représentant. C'est bien la « chose même » qui m'est présentée, sous cet aspect-ci ou sous cet aspect-là certes, mais cet aspect ne détermine jamais intégralement la présentation elle-même, et je demeure libre d'envisager la chose sous un autre aspect (liberté que je n'aurais jamais avec une représentation). »

Il se peut que cette présentation du paysage, qui transite notamment par des images, soit non pas tant le préalable que le véritable but – indéfiniment

²⁸« La trajectoire des possibles. La question de la représentation », dans *Représenter : objets, outils, processus*, sous la dir. d'A. de Biase et P. Chabard, ed. De la Villette, 2020

poursuivi – du projet de paysage ; bien plus que l'aménagement et le design de nos « cadres de vie ». Il me semble avoir senti dans mon parcours d'enseignante à quel point ma conception, mon approche et ma pratique des images issues de ma formation en arts pouvaient menacer cette liberté « d'envisager la chose sous un autre aspect », présentant le risque de clore trop prématurément, en tenant l'image pour fin en soi, des opérations picturales qui tendent au contraire à assurer la présentation « indéfiniment poursuivie et complétée » du monde qui nous entoure.

Des images à la recherche de paysages

La suite d'expériences pédagogiques que j'ai évoquée m'a amenée à développer une approche écologique de l'enseignement à et de l'image, au sens où cette pédagogie non seulement s'adapte mais change profondément de nature, en fonction des situations pédagogiques où je la dispense. J'ai évoqué au chapitre précédent, la manière dont cette pédagogie est conduite dans le cadre de l'enseignement des arts plastiques et visuels, la manière dont elle a évolué et parfois involué, en étant confrontée et en tentant de s'adapter aux enseignements du projet. Je souhaite à présent faire état de mes expériences et de mes réflexions concernant la participation des images à l'exercice de la recherche en paysage, ainsi que dans le cadre de l'initiation à cette recherche. C'est en effet dans ce cadre pédagogique plus que dans d'autres, qu'il m'a semblé possible d'interroger les images et les conduites de production d'images, les valeurs attachées à leurs significations autant qu'à leur insignifiance, à leurs performances autant qu'à leur impuissance.

À la rentrée 2007 nous inaugurons à l'ensapL le laboratoire de recherche en paysage. Cette formule va durer deux ans. Ayant soutenu ma thèse l'année précédente, je suis invitée à participer à ce nouvel enseignement et rejoins le petit groupe des chercheur.es de la formation paysage, composé alors de Catherine Grout, Jean-Marc Besse, Denis Delbaere et moi-même. En 2009, le *laboratoire de recherche* qui se déployait sur un semestre et trente-six heures d'encadrement devient un *séminaire d'initiation à la recherche*, afin que la place de la recherche soit similaire dans les deux formations architecture et paysage de l'école. Cela représente un changement conséquent dans le poids accordé à la recherche dans la formation de base. Il est doté d'un encadrement qui me semble très luxueux venant d'une formation universitaire. Il se déploie sur quatre-vingt-seize heures d'encadrement annuel, assurées par deux enseignant.es pour une quinzaine d'étudiant.es. Les séminaires empruntent un

mode d'accompagnement pédagogique en vigueur dans les ateliers de projet, très individualisé, qui escorte pas à pas les étudiant.es dans leur recherche. Deux séminaires de recherche en paysage sont ouverts, dont l'un est confié à Catherine Grout et moi-même. Pendant deux ans nous prenons ainsi en charge l'initiation à la recherche de la moitié des étudiant.es en paysage autour d'objets et de thématiques sur lesquelles nous nous sentons compétentes. Nous avons une formation similaire en Esthétique, et pour Catherine en Histoire de l'art contemporain. Nous encadrons des recherches sur ou à propos du paysage, telles qu'elles pourraient être développées dans une formation universitaire en arts et sciences de l'art.

Au bout de deux ans, en 2011, la formule change encore car il n'apparaît ni opportun ni justifié de « caser » les étudiant.es en paysage dans des séminaires particuliers, sur le seul motif que les enseignant.es qui l'encadrent enseignent dans la formation paysage. L'ensemble des sept séminaires alors offerts par l'école sont désormais ouverts indifféremment aux étudiant.es en architecture et en paysage. L'ouverture de l'offre engage une identification des méthodes et des objets de recherche proposés par chaque séminaire. Le séminaire auquel je participe s'appelle désormais *Arts, espaces publics et anthropologie de l'espace*. Je le co-encadre avec Catherine Grout de 2009 à 2016.

Pour ce séminaire je vais lister et catégoriser les différents usages scientifiques possibles de la photographie. Je distingue alors trois grands ensembles de rapports entre photographie(s) et recherche(s) : l'usage instrumental, l'usage analytique et l'usage stratégique. Le premier fait de la photographie un outil de la recherche. Dans le cadre de cet usage instrumental, je distingue les cas où c'est l'appareil photographique qui est un outil de la recherche (usage instrumental pour l'observation, la mémoire et la description), des cas où c'est l'image photographique qui est un outil de la recherche (usages documentaires). L'usage analytique fait de la photographie un objet ou un sujet de la recherche. En tant que tel, ce n'est pas ce que les photographies montrent qui est le sujet de la recherche mais les photographies elles-mêmes qui sont interrogées dans leur

matérialité, leurs intentions, leurs conditions et conséquences. L'usage stratégique fait de la photographie un dispositif de la recherche. Cet usage relativement nouveau se voit multiplier dans ses méthodes par la recherche de nouvelles écritures scientifiques en sciences sociales, notamment en anthropologie, ethnographie et sociologie. Ici la photographie, en tant que pratique ou en tant qu'image, n'est plus seulement un instrument au service de la recherche mais devient une de ses conditions, un de ses cadres épistémologiques. Je rassemble peu à peu autour de ces trois entrées, des éléments pédagogiques permettant aux étudiant.es de s'orienter dans ces différentes pratiques. Je fournis notamment des méthodes distinguant les analyses iconologique, iconographique, ichnographique et sémiologique pour l'image fixe et animée. J'enregistre des exemples concernant les méthodes d'analyse des similitudes, la photo-élicitation, les approches rassemblées sous le terme de *native image making*, la re-photographie, l'observation filmante ou photographiante, l'usage du photo-roman dans les pratiques de fiction théorique. Je propose une approche critique de ces différents usages de la photographie en, et par la recherche dans un article paru en 2021 dans le dossier du Lacth #4, intitulé *User (de) la photographie. Usages et contre usages de la photographie par la recherche*²⁹.

Outre ce rapport spécifique entre photographie et recherche, nous partageons avec Catherine Grout une réflexion plus large concernant la place et l'apport des images dans le cadre de l'initiation à la recherche, et chercherons à engager toujours un peu plus les étudiant.es, non seulement dans une analyse des représentations, mais dans des modalités objectivables de production d'images. Cette orientation pédagogique, si elle peut sembler aller de soi compte tenu de notre commune culture en arts, me semble pourtant avoir plutôt une raison conjoncturelle et empirique. Le séminaire que j'encadre avec Catherine Grout, comme le séminaire que j'encadre à partir de 2016 avec Denis Delbaere, bien que très différents dans leurs orientations doctrinales, ont cela en commun qu'ils contraignent les étudiant.es à la fréquentation physique d'un terrain d'étude.

²⁹Volume 2, pages pdf 501 à 504

Cette contrainte spécifie à l'ensapl les séminaires de recherche en paysage. Si les ateliers de projet font travailler une classe sur le même terrain, les séminaires d'initiation à la recherche offrent quant à eux à chaque étudiant.e la liberté de choisir son terrain d'étude. Nous nous retrouvons donc chaque année à suivre une quinzaine de recherches sur des lieux différents, dont certains très éloignés de l'école. Nous ne fréquentons pas nous-même ces terrains que les étudiant.es nous rapportent ou reportent essentiellement par des images³⁰. Or il se fait très vite sentir que le choix de ces images n'est pas un simple choix de médiation de l'objet de recherche mais engage des biais épistémologiques concernant sa définition même. C'est cette dépendance méthodologique à l'image qui nous oblige à une attention particulière à son propos. Cette condition pédagogique nous pousse peu à peu à intégrer des précisions concernant les productions iconographiques motivées par le travail de recherche. Relisant les formulations successives de ce séminaire, j'observe que plus la production graphique va prendre d'importance dans la pédagogie, plus l'orientation doctrinale du séminaire va s'éloigner de l'espace de réflexion analytique et critique familier de la recherche fondamentale pour se risquer à explorer l'univers trouble des recherches appliquées, mixtes, action et en création. La fiche pédagogique du séminaire *Arts, Espace Public et Anthropologie de l'espace* précise ainsi en 2015 :

Le travail de recherche articulera la constitution d'un corpus de référence à l'expérience concrète d'un terrain d'étude. Il accordera ainsi une importance privilégiée aux productions issues d'une présence physique sur le terrain d'étude ; ainsi qu'aux moyens de représenter ce terrain et cette expérience. [...] Vos outils d'architecte ou de paysagiste (relevé, plan, coupe, maquette, analyse territoriale, etc.) sont sollicités et interrogés, non plus dans leur emploi projectuel, mais dans le cadre d'un propos à visée scientifique. [...] La recherche peut être menée à partir d'une notion et d'une théorie. Elle s'articule dans tous les cas à un site, une situation, un projet ou une réalisation particulière dont vous pouvez faire l'expérience [...] Le mémoire peut donner lieu à des recherches appliquées (relevés de terrains, recherche d'archives, sondages, etc.) et/ou à des recherches expérimentales (mise en place de dispositif d'observation spécifique par ex.) dont les protocoles seront élaborés avec les encadrantes du séminaire. [...] Le mémoire de recherche est avant tout un travail écrit. [...] [II] ne suppose pas d'illustration. La recherche peut cependant s'appuyer et produire des documents graphiques ou plastiques. Ces productions doivent recevoir la même rigueur que le contenu textuel, tant dans leur élaboration que dans leur présentation. Elles seront traitées comme de la documentation scientifique, au même titre que la production écrite. L'iconographie est par conséquent intégrée dans le corps du mémoire, dûment légendée, commentée ou articulée avec le corps du texte.

³⁰Denis Delbaere a mis longtemps un point d'honneur à arpenter lui-même les terrains d'étude avec les étudiant.es. Dans le cadre du séminaire *La fabrique*, je me suis prêtée à cet impératif sans en ressentir la nécessité pédagogique. Le caractère chronophage de cette condition d'encadrement, et sa conséquence pour les étudiant.es obligé.es de choisir des terrains accessibles, nous a finalement amené à ne pas en faire une règle cardinale.

Je reviendrai sur cette prévalence du texte et la définition de l'iconographie comme un corpus documentaire à commenter. Certaines des injonctions pédagogiques exprimées dans ce texte de présentation du séminaire, sont alors, en fait, assez proches du vœu pieux. Car il faut avouer que nous ne savons pas bien nous-mêmes ce qui peut distinguer l'emploi projectuel de l'emploi « scientifique » des relevés, des plans, des coupes, des maquettes, mise à part le fait qu'à l'intérieur du séminaire d'initiation à la recherche, il ne s'agit pas seulement de les produire mais de les interroger et d'en discuter. Nous n'avons pas de méthode à proposer pour assurer la rigueur que nous exigeons. Cette rigueur, - j'y reviens - ne peut pas se référer à la quiddité d'un objet permettant l'évaluation d'une conformité ou conventionalité représentative. L'orientation culturelle du séminaire relevant de l'anthropologie et de la phénoménologie, nous allons aborder ce problème d'objectivation des images – et par lui du paysage en tant qu'objet de recherche – en tenant à une distinction théorique fragile entre représentation du terrain et représentation de l'expérience du terrain. La première va se rabattre sur les conventions graphiques issues de la géographie et de l'urbanisme sans trop les interroger, la seconde va donner lieu à des formes plus libres et plus variées d'invention plastique et graphique. Or c'est précisément cette séparation entre objet géographique et espace vécu que l'expérience du paysage invite à dépasser, et à laquelle échappent les images qui le présentent.

Entre 2010 et 2015, parallèlement aux échanges que j'ai avec Catherine Grout à propos du séminaire d'initiation à la recherche, ma réflexion à propos des rapports entre images, recherche et paysage se nourrit – douloureusement – de ma participation au programme de recherche *En marge... Paysage et biodiversité des délaissés et accotements infra-structurels de l'eurométropole Lille-Kortrijk-Tournai*, Programme Interdisciplinaire de Recherche Ville et Environnement (PIRVE), sous la responsabilité de Denis Delbaere³¹. J'ai d'abord la mission vague de « faire des photographies » des accotements des grandes infrastructures de transport présentes dans le périmètre de LiKoTo. Je ne sais pas – et ne saurais

³¹Volume 2, pages pdf 301 à 405

jamais – si ma participation est attendue en tant que photographe ou en tant que chercheuse. J'ai finalement dans ce cadre fait toutes sortes de photographies, des vidéos, des cartes, et des recherches iconographiques, bref je m'y suis occupée d'images. Je ne m'étendrai pas ici sur le contenu et le détail de cette production. Nous nous sommes, avec Denis Delbaere, déjà exprimés sur cette collaboration lors des conférences du programme, d'un article écrit à quatre mains, et à l'occasion d'entretiens accordés à Frédéric Pousin dans le cadre du programme *PhotoPaysage. Photographie et Paysage : savoirs, pratiques, projets*³². Je me permets de renvoyer les lecteurs.trices à ces différents documents.

J'ai spontanément envie de qualifier ma participation au programme *En marge*, puis au programme de recherche *En piste* qui y a succédé et qui était censé surmonter les écueils rencontrés lors d'*En marge*, de complets ratages³³. Mais de ratages fondateurs qui m'ont fait en quelque sorte « entrer en paysage ». Dans un article datant de 2014 et publié dans le cahier thématique n°13 du Lacth, je m'attachais – dans la perspective de ce que l'on nomme parfois la *philosophie de l'action* (Wittgenstein, Ryle, Austin, Anscombe) – à interroger le statut d'un langage performatif attaché à la pratique du projet, de réfléchir à ses conséquences sur la communication et d'en distinguer les conditions pour l'architecture et le paysage. Je titrais le chapitre conclusif : *Raté ! (le paysage mis à nu par ses célibataires même)*.

Si je rappelle ici ces caractéristiques du performatif c'est que les disciplines de l'architecture et du paysage, bien que toutes deux structurées par lui, le sont néanmoins l'une et l'autre d'une manière très différente. La grande différence c'est que le paysage est un performatif en soi. Il ne suffit pas de dire « architecture » pour qu'une architecture soit. Il suffit par contre de dire que le paysage est pour qu'il soit. Le paysage n'a pas d'abord besoin d'être fait, il a d'abord besoin d'être dit. Et il ne peut être fait qu'en étant déclaré. Ce n'est pas le cas d'un jardin. Ce n'est pas le cas d'un square. Ce n'est pas le cas d'une maison. C'est le cas du paysage. Là où on ne dit pas qu'il y a un paysage, il n'y en a pas. Le paysage est un performatif implicite pur qui n'a besoin d'aucune autre forme verbale que le seul substantif masculin : Paysage. Explicité, ce performatif dit toujours « je déclare que cet espace est un paysage ». Le performatif paysage est très à la mode. Il fonctionne bien. Il agit bien. Il est efficace. Il ne rencontre pas encore de contre-performatif à sa hauteur. D'où son usage fréquent dans les communications et discours de l'ensemble de la sphère professionnelle

³²Volume 2, pages pdf 285-299 pour l'article « Des talus plein les yeux. De l'invisibilité notoire et de la prospection des espaces d'accotements », et pages pdf 407-431, deux entretiens avec Frédéric Pousin à propos de la recherche *En marge*...

³³ Se reporter au CR de la réunion de conclusion du programme, Volume 2, pages pdf 451

engagée dans la construction et l'aménagement de l'espace. D'où également la situation tout à fait particulière des paysagistes en prise avec ce performatif qui est à la fois un objectif de travail particulier pour eux et un performatif commun qui se passe aisément d'eux pour faire son effet. [...] Si je me suis mise à réfléchir particulièrement à la forme performative, c'est à la suite d'un écho. Une première phrase prononcée par Jean-Luc Brisson : *un jardin est toujours raté*. Une seconde, en un autre lieu et à un autre moment, prononcée par Denis Delbaere : *un projet de paysage est toujours raté*. S'il s'agissait pour le premier de définir une forme de jardinage émancipé de la prévision et pour le second de constater les pertes de charge que le projet subit, l'une et l'autre de ces déclarations venaient dire, chacune dans le champ de son expérience spécifique, un écart, une différence irréductible ou, osons le mot, ontologique entre projet de paysage et paysage en fait. Ce n'est pas cette différence, bien connue, qui a retenu mon attention mais l'emploi du mot *raté*, défendu avec insistance par chacun de mes interlocuteurs. Pourquoi « raté » ? Pourquoi pas simplement différent ? Il pourrait aller de soi qu'un projet qui manipule du « vivant » se dessine, se prévoit et se prédit selon une forme qui ne peut pas être la forme dans laquelle il se réalise. La manière dont le vivant « devient » n'est en effet pas comparable au devenir d'un objet. Il se pourrait aussi que dans l'avenir les prérogatives et compétences de la maîtrise d'œuvre en paysage évoluent afin que les pertes de charges évoquées soient réduites. Est-ce seulement de cette non-conformité entre le dess(e)in et son devenir qu'il s'agit ? Peut-être en partie mais peut-être pas seulement. Peut-être ce ratage – qu'on pourrait aussi nommer difformité ou inconformisme – redevable à la spécificité du vivant et/ou à certains dysfonctionnements dans l'organisation du travail de l'aménagement paysager en cache-t-il un autre.

On l'a dit plus haut, le performatif n'est pas soumis, d'abord, à des conditions de vérité mais à des conditions de félicité. Le ratage évoqué ci-dessus comme un caractère définitif ne serait-il pas, aussi, relatif à l'échec du performatif paysage ? Mais comment un performatif aussi efficace que celui de « paysage » peut-il être toujours raté ? Pourquoi ? Si l'on s'attarde à considérer les conditions de bonheur ou de malheur d'un performatif telles que listées par J.L. Austin, l'on peut se faire une idée des conditions par lesquelles le performatif « paysage » *pourrait* être raté ou malheureux dans certaines circonstances. Mais ces conditions ne nous disent pas pourquoi il le serait *toujours*. L'hypothèse que je propose est la suivante : il y aurait un excès d'efficacité du performatif paysage, un excès contre lequel les paysagistes auraient à lutter et lutteraient effectivement. Il ne s'agirait alors plus de se demander pourquoi un paysage serait toujours raté mais pourquoi, ou dans quelles circonstances, il le devrait. Un performatif, nous l'avons dit, ne peut pas être vrai mais il peut avoir du succès. Cela signifie aussi qu'il peut échouer. Or « Paysage » est aujourd'hui un performatif garanti à 100% de réussite. Il est donc sans enjeu. C'est un acte de langage qui devient impuissant. Il fonctionne tellement bien qu'il n'agit plus, il ne fait plus que de l'effet. Pour qu'un acte de langage « réussisse » la possibilité d'un échec doit être possible. Pour que le « oui » du mariage soit un acte de langage, il faut que soit maintenu la possibilité de dire non ; un risque. Le oui d'un mariage forcé n'est pas un énoncé performatif. C'est une affirmation simple, une constatation. Les paysagistes ressemblent parfois à ce genre de marié(e) qui ne peut pas dire non. Cette impossibilité s'explique entre autre par le fait que le performatif « paysage » est devenu un énoncé sociétal. Plutôt qu'un « je déclare que cet espace est un paysage », il couvre un « nous voulons que cela soit paysage ». La différence ne se sent pas dans les mots car les formes implicites impersonnelles – c'est un paysage, il y a paysage, etc. – couvre le ou les sujets actifs de l'énoncé performatif. Mais c'est bien nous (société) qui parlons ici à l'indicatif présent, voix active. Paysage fait acte de langage en « exprimant » plus qu'un désir, un espoir, une intention ou un jugement individuel. Il dit une intention collective face ou au sein de laquelle le désir propre, l'implicite propre au désir ou au jugement du paysagiste ne se laisse pas facilement entendre ni exprimer. Dans ce contexte, le ratage évoqué peut être entendu comme une forme résiduelle de résistance, de non, nécessaire au métier qui expliquerait la paradoxale fierté qui accompagnaient les déclarations rapportées plus haut. Oui, je ferai un paysage puisque telle est la volonté commune, mais je vous promets qu'il sera raté c'est-à-dire qu'il sera, de toute façon, *autre chose que ce que j'en dis*. Dans cet

écart entre le langage et les faits, il y a l'espace non d'une réussite mais d'une jubilation que peut être peu d'architectes apprécieraient.

Il ne faudrait pas en conclure que le « pauvre » paysagiste ne serait que la victime de ce contexte discursif qui le prive de l'expression de son désir et de ses intentions personnelles, contexte contre lequel il livrerait ardemment et constamment bataille. Il est bien plus souvent le principal metteur en scène du cadre performatif dans lequel il évolue. « Le problème se pose différemment selon que le paysage dans lequel on intervient est déjà reconnu ou non comme paysage. La plupart du temps, je n'ai pas le sentiment quand je fais un projet que le paysage est déjà donné pour mes interlocuteurs. Au contraire, *je dois leur démontrer par mon projet qu'il y a effectivement paysage* là où ils ne le voient pas encore. L'art est justement de montrer que le lieu à investir est doté de qualités, précisément de celles d'un paysage et d'employer un outil, le projet, pour y parvenir. Le ratage provient de ce que cet outil s'avère généralement trop peu opérant. Il est vrai que nous devons nous battre contre une certaine idée que se font les commanditaires et le public de notre action, pour qui le paysagiste fait du paysage en le fabriquant, alors que le paysagiste espère faire du paysage en le découvrant et en confortant ses qualités propres » précise Denis Delbaere. Ce développement qui veut spécifier le ratage évoqué illustre paradoxalement la dépendance de la discipline à l'égard de la performativité du mot « paysage ». [...] Or cette communication réussie, reste-t-il quelque chose d'autre à faire ? Un trottoir ? Une pelouse ? Une colline avec des millions de m³ de gravats ? Comment s'étonner que l'aménagement de l'espace proprement dit paraisse devenir dans ce contexte discursif un outil relativement moins « opérant » et un terrain de réflexion plus accessoire ou trivial que l'art oratoire dont il dépend. Le paysage collectivement reconnu se propose-t-il encore comme l'espace d'un projet d'aménagement dont il vaudrait la peine de discuter, le lieu d'une œuvre dont on pourrait juger la maîtrise ? [...]

Car pour qu'un faire, un acte, un travail se distingue d'un acte de langage, il faudrait que l'énoncé « je ferai un paysage » ne se suffise pas, qu'il ne se confonde pas avec un « j'arriverai à vous convaincre qu'il y a un paysage ». Il faudrait que le performatif soit mis en échec pour laisser place à une affirmation qui pourrait, elle, être jugée vraie ou fausse, pour laisser place à des actes, des savoirs faire extra langagiers qui pourraient eux aussi être jugés réussis ou ratés. En ce sens, rater un paysage ce n'est pas rater un projet. C'est permettre l'échec du performatif « paysage » afin de laisser entendre le désir possible d'un paysagiste, de le laisser parler *et puis* agir, de nous laisser apprécier sa compétence ou son incompétence à *faire* paysage au-delà des mots. Tant que cet échec n'est pas possible, la critique des projets de paysage n'est pas possible. Leur histoire non plus. Pour qu'une telle évaluation ait lieu d'être, il faudrait pouvoir dire non. NON, il n'y a pas paysage. Pas ici. Pas toujours. Pas déjà. Pas encore. Il faudrait que le mot paysage se dégonfle. Il faudrait qu'il cesse de désigner n'importe quel espace qui s'offre à la vue pour recevoir une qualification, des conditions objectives et perceptives dont le paysagiste (ou l'architecte) a la charge de s'assurer ou qu'il lui revient de mettre en œuvre. Ce n'est pas un vœu pieu. C'est, en fait, ce que les paysagistes font mais c'est trop peu souvent ce qu'ils disent.

Il n'y a évidemment pas que le langage engagé dans cette performativité. Ce que j'évoquais dans le premier chapitre de ce mémoire concernant la puissance d'empaysagement de la photographie participe de cette manière de déclarer le paysage sans le faire. Les productions visuelles que j'ai déployées à l'occasion des deux programmes de recherche *En marge* (productions essentiellement photographiques) et *En piste* (productions audiovisuelle et dessinée) ont été ratées dans ce même sens. Elles n'ont pas réussi à échapper à cette puissance

déclarative et ont été prises dans cette ambiguïté où l'arcadisation, comme aime le dire Denis Delbaere, déployée par les images opérant de manière contre-productive à la visibilité de l'objet d'étude. J'ai cherché à « dégonfler » les images sans y arriver. Leur autonomie, leur suffisance, leur performativité tenaient du défaut³⁴. Bien que confus dans son ensemble, l'article que nous avons produit avec Denis à propos de nos productions respectivement cartographiques et photographiques dans ce cadre, dit je crois clairement ce qui s'est joué pour nous à ce moment : l'appréhension d'une impossibilité représentative constitutive du travail de visualisation de l'objet d'étude, et symptomatique de l'expérience réflexive du paysage.

La première difficulté à laquelle [notre] entreprise se heurte est donc la visualisation de son objet d'étude. Les espaces d'accotement sont en effet d'une « invisibilité notoire », et cette invisibilité les empêcherait d'être considérés comme des espaces qualitatifs et disponibles pour la vie locale, c'est-à-dire des paysages. « Invisibilité notoire » veut signifier deux choses. Premièrement, que les usagers des infrastructures de transport voient sans cesse des talus, sans les regarder. Le talus n'est pas considéré comme un paysage mais plus souvent comme ce qui le cache ou le cadre. Le talus c'est, depuis la route, le train ou le bateau, ce qui est avant ou devant le paysage ; l'avant-scène ou le rideau. Permettre ce regard, le construire, représente donc pour nous un enjeu important. Deuxièmement, cette invisibilité étant « notoire », on dit ici aussi que dès lors qu'on s'attache à regarder les talus, on ne voit plus qu'eux. Partout. C'est alors à une autre sorte d'invisibilité que l'on a à faire, et que nous allons tenter ici de spécifier. Cet article décrit et tient le journal des problèmes auxquels deux modes de représentation adoptés par les chercheurs - la photographie et la cartographie - se sont heurtés. Il montre les biais par lesquels l'un comme l'autre, puis l'un avec l'autre et finalement l'un pour l'autre se sont efforcés d'inventer une manière efficace de *montrer l'invisible*, au risque d'une recherche qui assumerait d'inventer, par la visualisation, l'objet même de son enquête. Le statut prospectif qu'acquiert alors la visualisation de l'espace est considéré comme l'un des traits propres à une recherche *en*,

³⁴ J'aborde cet échec dans l'entretien accordé à Frédéric Pousin à propos de la recherche *En marge...* « FP : Avez-vous eu le sentiment d'apporter quelque chose en tant qu'auteurs photographes dans un contexte interdisciplinaire ? [...] SE : J'étais dans un entre-deux. J'étais dans une démarche d'auteur parce que je faisais des photos avec l'ambition qu'elles me plaisent esthétiquement. En même temps, je cherchais des sujets, ce que je ne fais pas la plupart du temps quand je suis complètement dans une recherche d'auteur. Dans cette recherche, je me fiche un peu de ce que je prends en photo : ce qui m'intéresse, c'est la lumière, le moment, etc. En l'occurrence, j'essayais de créer une sorte de typologie des talus. J'étais un peu dirigée. [...] je pense que j'ai par conséquent surjoué la casquette : « Il faut penser à ce à quoi cela servira ; il faut penser à noter les points de vue ; il faut penser à bien noter les parcours. Les autres membres de la recherche ont reçu ces photos comme des photos d'auteur, y compris les miennes. D'une certaine manière, c'était terrible. En effet, le fait qu'elles soient reçues comme des photos d'auteur faisait qu'il n'y avait rien à en dire — c'est ce que j'ai ressenti. [...] Voilà, c'était fait... les photos étaient là... c'était mon regard... tout cela n'a pas été dit mais je l'ai ressenti ainsi : « Elle a fait cela, elle voit cela, elle a fait ces photos... j'aime... je n'aime pas... » mais c'est terminé et il n'y a rien à en faire. FP : N'y avait-il rien à en dire ? SE : Rien à en dire, rien à en faire ! (...) Je pense que la photographie peut déclencher la parole dans de nombreux cas. C'est très important et très moteur dans la pratique du projet, surtout pour motiver des échanges avec des personnes qui ne sont pas expertes du paysage. C'est un outil fantastique dont on ne se saisit pas assez. Mais à l'intérieur d'une recherche, quand on voit que l'on projette les images et que personne n'a rien à en dire, c'est que cela ne fonctionne pas d'un point de vue relationnel. Il peut y avoir un autre usage, qui est un usage illustratif. Finalement, ces photos servent à cela dans cette recherche : c'est une recherche illustrée. C'est peut-être bien pour la valorisation de cette recherche, mais je limiterai leur impact à cela. FP : C'est tout de même un peu décevant du point de vue la production photographique. SE : Pour moi, non, parce que je pense que c'est aussi l'une des très belles fonctions de la photographie que d'illustrer. FP : La fonction illustrative n'est-elle pas minorante pour toi ? SE : Cela l'a évidemment été parce qu'à la fin, on a appris que cela n'était pas bien. Finalement, je ne crois pas. Sincèrement, si je dépasse ce que l'on m'a appris comme étant le bon usage de la photographie, je trouve que ce n'est pas minorant. Ce n'est pas minorant quand on le contrôle un tant soit peu, c'est-à-dire que cela ne devient pas un matériel iconographique complètement fluide [...] L'illustration a finalement une place assez juste. Tu parlais des observatoires. Je trouve que les P.N.R. sont ceux qui savent le mieux exploiter cette histoire d'observatoire, justement parce qu'ils ne se sont pas privés de la fonction publicitaire ou illustrative de l'image. Ils font de la pédagogie avec cela. Ils montrent parfois des choses très difficiles à expliquer qui passent très bien avec deux ou trois images. » Volume 2 p. 407 à 431.

voire *de* paysage. [...] Ainsi, les productions photographiques et cartographiques, bien que travaillant apparemment dos-à-dos - l'une reposant sur une valorisation du déjà-là qui éloigne des velléités projectuelles, la seconde faisant au contraire de ce déjà-là le signe même d'une dynamique de projet - aboutissent au même résultat : la fabrication d'un paysage par sa représentation ; représentation qui se constitue sans volonté projectuelle. Cette fabrication va de pair avec un effacement des sujets et des subjectivités producteurs du discours visuel au bénéfice d'une transcendance constituée dans l'accumulation de données éparses et hétérogènes. Un renversement s'opère. C'est moins finalement l'extrapolation - procédé *a priori* le plus spéculatif - qui entraîne la prospective, que ce qui était censé prémunir la recherche contre toute position doctrinale : les relevés, le travail de terrain, les photographies, qui, peu à peu, canonisent l'aléatoire et le provisoire, et offrent une autorité exclusive au détail comme preuve. [...] On devine ici que la difficulté à figurer les espaces de marge ne repose plus uniquement, comme nous l'avions affirmé en introduction, sur le défi que représente leur échelle, mais dans l'intime confusion qu'elle installe au cœur de la recherche entre activité d'analyse, activité de représentation et activité de conception. Cette confusion questionne la scientificité d'une telle démarche. [...] La plupart des recherches en paysage constituent ce cadre critique en s'attachant à une iconographie produite par d'autres et en la considérant comme objet d'étude. La spécificité, la difficulté (et peut-être l'erreur) de la recherche « En marge » est d'avoir tenté de produire cette iconographie, non en tant qu'objet d'étude mais en tant qu'outil de la recherche. Car dans le contexte qui est le nôtre d'une recherche appliquée, le cadre critique se complique. Le discours visuel, comme son commentaire, se trouve littéralement dis-trait - tiré dans deux directions opposées - entre un discours critique réflexif et une performativité à même de soutenir la portée prospective (ou appliquée) de la recherche. Incrire cette production visuelle dans un cadre de recherche aura consisté essentiellement en ceci : ne pas prédire le rôle ni la place des images en amont de leur production, puis en parler. La place offerte (radicalement offerte, ce qui est rare) à la photographie dans le cadre de cette recherche aura justement permis à cette dernière de se chercher une place, d'en changer, de ne pas en trouver. C'est finalement ce flottement, cette difficulté à savoir ce que la photographie fait là, où et comment elle doit être associée ou dissociée du propos général qui signale sa situation de recherche. Ce flottement, cette difficulté sont partagés par la cartographie. La variation des données assemblées nous a finalement conduits à renoncer à parvenir à une figure stable, la « trame écopaysagère » décrite comme pouvant sans cesse changer de structure selon qu'on y fait jouer telle couche d'information plutôt que telle autre, comme cela se passe dans un système d'information géographique, et *sans qu'il soit possible de hiérarchiser ces données les unes par rapport aux autres*. Ni l'une ni l'autre des productions n'aura été considérée comme un outil dont nous aurions su d'avance nous servir et à quelle fin. Ce flottement, cette recherche par les images auront été accompagnés d'un certain nombre de textes qui en retracent l'histoire ; celui-ci entre autres. Cette production réflexive a pour but de permettre au lecteur de la recherche une critique active des images, de leur mode de production, et de leur capacité à « faire paysage ». Car, effectivement, le paysage des accotements infrastructuraux ne préexiste pas à la recherche. Ce qui lui préexiste ce sont des situations sociospatiales, pas un paysage. « En marge » est une recherche qui, en questionnant un paysage, l'invente au sens exact du terme inventer (*invenire*, trouver) en tentant de le figurer.

Bien au-delà de ce qui serait spécifique aux marges urbaines ou aux linéaires infra-structurels qui étaient ici considérés, les recherches *En marge* et *En piste* m'ont fait prendre conscience de la distinction entre les problématiques liées à la figuration du paysage d'une part, à sa visualisation d'autre part, et de l'imbrication différenciées de ces deux pratiques d'image avec la conception. Plutôt que de parler d'impossibilité de la représentation, je parlerais aujourd'hui

d'instabilité, d'infinitude et d'insaturation constitutive des images qui concourent à l'invention du paysage, et qui les distinguent des figures qui en sont faites. Outre les problématiques descriptives engagées par ces programmes de recherche, l'appréhension de ces différents régimes iconologiques a déplacé mon appréciation de la performance des images produites dans le cadre du travail de projets de paysage, et modifié la manière dont je vais pédagogiquement les aborder dans le cadre d'un nouveau séminaire.

À ma demande, je quitte en 2016 le séminaire *Arts, espace public et anthropologie de l'espace* et le domaine Conception du Lacth pour rejoindre le domaine Territoire et co-encadrer, avec Denis Delbaere, un séminaire intitulé *La fabrique du paysage*. Nous fomentons ce séminaire depuis 2011, l'avons plusieurs fois proposé et nous sommes faits recaler par nos collègues séminaristes qui expriment des réticences quant à nos options idéologiques. La première mouture du projet propose « d'orienter et de soutenir des recherches autour du projet de paysage conçu à la fois comme objet de la recherche, et comme espace de recherche lui-même et qui le considère tantôt sous l'angle de sa programmation, de sa conception ou de sa réception. »

[extrait de la proposition pédagogique *La fabrique du paysage*, 2011]

« *La Fabrique* encourage des méthodes de recherche favorisant la manipulation, l'invention méthodologique, voire l'action in situ. La production du mémoire est complétée, autant que faire se peut, par une production qui en éclaire le sens : invention cartographique, exposition de plein air, installation dans l'espace public, balisage, invention d'outils expérimentaux de fabrication du paysage, production de projets visionnaires ou utopiques à caractère manifeste, mise en place d'observatoires, etc. Le projet de paysage n'est pas un art satisfaisant, mais plutôt une tentative d'action sur l'espace conçu comme bien public. A ce titre, ses méthodes et ses outils doivent être sans cesse réinterrogés. C'est la fonction que *La Fabrique* souhaite affecter à une recherche conçue comme solidaire de la pratique de projet. La philosophie dans laquelle *La Fabrique* se place pose donc le projet de paysage comme pratique à inventer. Pour former les acteurs des futures pratiques paysagistes, il convient non seulement de former les étudiants aux outils et méthodes existantes mais aussi de les conduire par la recherche à imaginer et à tester les moyens et les visées futures du projet de paysage. [...] Sur le modèle des recherches dites « mixtes », la présentation finale du travail articulera une étude écrite et une production dont la forme de présentation lui sera adaptée. Il peut s'agir d'une production plastique, de la construction d'un objet, de la réalisation d'un dispositif, de l'organisation d'un événement, d'un journal de bord relatant l'expérience menée. »

Les mêmes questions se posent à propos de cette proposition de séminaire et des programmes de recherche évoqués précédemment. La confusion entre

activité projectuelle et activité de recherche pose problème. L'indétermination des objets d'étude également. L'ouverture assumée vers des modalités de recherche-action dans un cadre pédagogique communément structuré par la recherche fondamentale ne convient pas. À force de réécritures successives, nous sommes autorisés à ouvrir le séminaire *La fabrique* en 2016. Il se formule alors ainsi :

[extrait de la fiche pédagogique *La fabrique du paysage*, 2016]

Mots clefs : projet - paysage - production de l'espace - planification - outil - réglementation - appropriation - gestion

Objectifs pédagogiques : La Fabrique du paysage propose d'orienter et d'encadrer des recherches consacrées spécifiquement aux projets de paysage, c'est-à-dire aux démarches visant la transformation du paysage en tant que bien commun. Selon la Convention Européenne du Paysage, ce type de projet repose sur une vision partagée et ouverte d'un territoire. Identifier, dire, montrer, le paysage ; en discuter, s'y promener, ou l'exploiter seront ici considérés, par et pour la recherche, comme autant d'actes de conception à part entière. Le séminaire concerne à la fois l'acquisition et la pratique de méthode de recherche déjà forgées par les études en histoire des territoires ou de la recherche en urbanisme, et l'invention ou l'adaptation de ces méthodes et méthodologie de recherche pour une recherche spécifique en paysage. Il suppose donc d'une part des capacités d'investigation et d'étude, d'autre part une conduite autonome et originale de la réflexion et un engagement personnel vis-à-vis de la définition et des pratiques du paysage.

Trois orientations de recherche sont proposées : 1. Processus et procédures de programmation. [...] Le projet de paysage s'inscrit dans un processus de décision et de production complexe, et parfois très long, de programmation. Ce que nous nommons « programmation » concerne les vœux, c'est-à-dire la manière dont un mélange de volonté et d'espoir est porté sur l'espace, par des publics et des acteurs divers (politiques, habitants, citoyens, usagers, exploitants, etc.). [...] 2. Dispositifs de conception. La conception du projet mobilise des outils, des règles, des normes, des méthodes, qui influent directement sur les formes qu'il produit, les conditionnent tout autant qu'ils les rendent possible. Cette relation entre outil et forme peut s'envisager selon un double mouvement : l'outil comme matrice de la forme et la forme comme raison d'être de l'outil. [...] 3. Bio-graphie des espaces paysagers. Le chantier qui « achève » le projet n'en constitue que la prémisse formelle. L'évolution des matériaux vivants qu'il emploie et met en œuvre, les actions, transformations ou altérations que les usages sociaux lui imposent ou lui offrent, relativisent sa possible mise en œuvre ; parfois sa pérennité tant formelle que fonctionnelle. La recherche se consacre ici à (re)tracer (graphie) la vie (bio) et les aléas d'un espace paysager public au moyen d'une observation à la fois formelle, technique, et sociologique. [...] Le mémoire de recherche est avant tout un travail écrit. [...] Le mémoire de recherche ne suppose pas d'illustration. La recherche peut cependant s'appuyer et produire des documents graphiques ou plastiques. Ces productions doivent recevoir la même rigueur que le contenu textuel, tant dans leur élaboration que dans leur présentation. Elles seront traitées comme de la documentation scientifique, au même titre que la production écrite. L'iconographie est par conséquent intégrée dans le corps du mémoire, dûment légendée, commentée ou articulée avec le corps du texte.

La lectrice ou le lecteur aura noté que, dans la version acceptable du séminaire, la prévalence du texte et la considération de la production graphique comme

documentation sont réaffirmées. C'est du moins ce qui est rendu public. Mais ce n'est pas tout à fait ce qui se passe à l'intérieur du séminaire où la recherche et la fabrication d'images représentent une part importante et décisive du travail. La première année, le séminaire est structuré par séances thématiques. Sur douze de ces séances, cinq sont consacrées aux images : 1. Relever le terrain, représenter le site, montrer l'expérience, 2. Les archives des projets, identification et référencement, 3. Analyser et construire un discours visuel, 4. Représenter les données et les espaces induits, 5. Inventer la carte, spatialiser les données. À cela s'ajoutent les méthodes d'entretiens, les recherches bibliographiques, les règles rédactionnelles, et la rationalisation des corpus. Le programme est (trop) chargé. Dès l'année suivante, en 2017, *Relever le terrain, représenter le site, montrer l'expérience* constitue à peu près le seul programme du premier semestre. La construction d'un discours visuel est cependant maladroitement rejeté en toute fin de séminaire.

Si le séminaire *Arts, Espaces publics et anthropologie de l'espace* s'intéresse au paysage essentiellement en tant qu'espace vécu, *La fabrique du paysage* s'emploie à l'envisager en tant qu'espace conçu. Cette distinction entraîne beaucoup d'autres, notamment quant à la nature documentaire des corpus manipulés, à la littérature consultée, et aux personnes sollicitées. Une seconde distinction idéologique importante concerne le rapport entre activité de recherche et activité projectative. Si le séminaire co-encadré avec Catherine Grout tenait à une distinction entre activité de recherche et activité projectuelle, le séminaire proposé avec Denis Delbaere tend à, si ce n'est une confusion, du moins une continuité entre ces deux activités intellectuelles. Denis Delbaere étant lui-même praticien et chercheur, il incarne une orientation doctrinale qui cherche à faire projet par la recherche, plutôt qu'à faire de la recherche par le projet. Je suis pour ma part assez sceptique sur cette finalité projectative de la recherche – et joue en conséquence le clown blanc du séminaire – mais j'y saisis l'opportunité de me familiariser de plus près avec les logiques et les méthodes de conception du projet de paysage, et surtout avec l'iconographie propre à cette activité.

Si dans le séminaire *Arts, espaces publics et anthropologie de l'espace*, je m'étais déjà prudemment ouverte à des approches moins académiques de la recherche, j'affronte dans le séminaire *La fabrique du paysage* – malgré sa reformulation apparemment plus studieuse – une nébuleuse qui m'avait faite reculer lorsqu'il avait fallu choisir d'inscrire ou non ma thèse dans le cadre des recherches dites mixtes en arts plastiques. M'aventurant en tant qu'enseignante dans ces contrées obscures, j'y ai rencontré tout ce que j'avais redouté : autant de régimes de confusion entre objectivation et performativité, réflexivité et critique assertive, définition méthodologique et multiplication des protocoles. Si malgré mes réticences critiques, j'ai depuis 2016 engagé mes efforts pédagogiques dans ce séminaire c'est qu'il me semble, si ce n'est répondre du moins tenter d'affronter avec honnêteté tout ce que la définition d'une recherche en, sur ou de paysage a de problématique. C'est essentiellement dans ce cadre que j'ai approché la complexité iconologique de la présentation du paysage.

La recherche en paysage n'a pas de définition académique. Chercheur.es et enseignant.es en ce domaine, nous tentons chacun.e d'en définir peu à peu – et d'en redéfinir sans cesse – les enjeux. Sans doute en raison de la personnalité de mes collègues, j'ai eu longtemps l'impression que le séminaire *La fabrique* était un espace pédagogique très différent du séminaire que j'avais co-encadré avec Catherine Grout. Mettant aujourd'hui en vis-à-vis les deux intitulés et leurs évolutions respectives, ils me semblent converger et partager des traits doctrinaux structurants, susceptibles de définir un cadre méthodologique partagé, et pouvant distinguer la recherche développée dans les ensa et ensp de celles proposées par les nombreux domaines de recherches universitaires intéressés par le paysage (que ce soit la géographie, l'urbanisme, ou les études environnementales) comme de la recherche en art ou en design d'environnement. Ce cadre méthodologique partagé serait le suivant : la fréquentation prolongée et répétée d'un lieu comme base expérientielle de la recherche, la description plurivoque du terrain d'étude, l'importance donnée à

l'activité présentative de ce terrain, de ses usages et de son expérience par le, la chercheur.e, l'emploi des savoirs-faire de l'architecte ou du paysagiste – et essentiellement ses compétences graphiques – en tant que moyens de recherche. Nous distinguons avec Denis ce type de recherche comme une recherche *de* paysage. Elle a ceci de particulier qu'elle ne tient pas le paysage pour un objet ou un sujet de la recherche mais pour son hypothèse et/ou sa finalité.

[Extraits de la *Notes pour une recherche de paysage* à l'attention des étudiant.es du séminaire de 2018-2019]

Nous appelons *recherche de paysage* une forme de recherche qui se donne pour objet la description des environnements vécus en tant que paysages. Une recherche de paysage interroge le concept de paysage et cherche à comprendre ce qu'il recouvre en l'appliquant à des lieux précis. La recherche de paysage relève d'une forme de spatiographie, voire de spatiologie qui suppose une pratique d'enquête *in situ* et d'invention *in visu*. Elle suppose comme protocole scientifique la fréquentation assidue d'un lieu et l'accumulation descriptive. Elle expérimente des méthodes de relevé, de description, de figuration et de transcription des lieux, susceptibles de déterminer et d'éprouver les qualités et les conditions propres à la reconnaissance d'un paysage. [...]

Qu'est-ce qu'une approche des lieux *par le paysage* ? Une approche de l'espace par le paysage suppose une participation active et assumée du, de la chercheur-e par le biais de ses sensations, de sa sensibilité, de sa culture, de ses intérêts, de ses *a priori*, de ses capacités, de ses compétences et de ses incompétences. La recherche de paysage s'inscrit ainsi résolument dans la perspective contemporaine d'une réhabilitation intellectuelle des subjectivités et dans le schème épistémologique d'une science de l'expérience. Cette dernière se spécifie par le fait qu'il y a, à l'origine de cette expérience, une hypothèse qu'il va falloir éprouver. Dans le cadre d'une recherche de paysage, cette hypothèse est qu'il y a là – déjà là – un paysage. Le paysage n'est donc postulé ici qu'à titre d'hypothèse que la recherche va tester, en examinant les moyens disponibles pour que la production culturelle de ce paysage puisse, ou non, avoir lieu. Le travail de recherche consistera à éprouver cette hypothèse, de telle manière que ce test puisse être répété et réitéré par d'autres. La scientificité d'une telle démarche se fonde en effet – comme est fondé le concept de paysage lui-même - sur une condition intersubjective. [...]

Relever le relevé, décrire la description, parler de la parole, montrer le regard : la réflexivité comme méthode. La recherche de paysage se donne donc pour travail l'objectivation *pour* autrui des expériences des lieux. Alors que cette expérience est habituellement vécue sur un mode direct et continu, il s'agit ici de la découvrir tout en la décrivant, de la vivre consciemment dans le but de la partager. Cette orientation réflexive de la recherche de paysage engage le, la chercheur-e dans une perspective médiologique et heuristique qui interroge les outils, les dispositifs et les conditions de l'expérience, de son expression et de sa transmission. Ainsi si la recherche de paysage manipule comme des outils des techniques d'arpentage, de notation et de représentation, elle forge et réfléchit en retour à la pertinence et à la cohérence de ces mêmes outils et dispositifs au contact de la singularité de chaque terrain et de chaque expérience de recherche. Certains types d'outils propres à la pratique des aménageurs – et les opérations cognitives qui y sont liées –, sont particulièrement visés par ce procès épistémologique : le plan et la vue aérienne (s'élever physiquement ou mentalement pour dominer un paysage et s'en faire une idée), la coupe (marcher tout droit ou regarder dans une seule direction pour trouver son chemin sans se

perdre), le croquis et de la prise de vue photographique (identifier les points de repères, les aspérités, les événements). [...] Au bout d'un certain moment, d'une certaine durée de fréquentation d'un lieu, après que nos pas et nos sens en aient éprouvé de multiples facettes, que ses contraintes propres, de pente, de climat, nous ait peu à peu imposé un rythme, des parcours, des itinéraires, il se peut qu'une vision plus ou moins synthétique, du moins organisée, se fasse jour. C'est cette « vision » (et non cette vue) que nous appelons « paysage ». Sous le mot de paysage, il en va donc là d'une certaine forme, plus exactement d'une expérience qui prend forme, c'est-à-dire qui tend à s'organiser et à composer avec une série d'éléments hétérogènes. De la forme, le paysage a la précision et la singularité, mais également la plasticité. Cette organisation des éléments et événements recueillis par le chercheur est non seulement subjective, elle est aussi provisoire. Pour autant, si le travail préparatoire d'une recherche de paysage consistera souvent dans un ensemble de notes éparses et une accumulation de données hétérogènes, son ambition sera de proposer une composition figurale, discursive ou narrative appropriable par autrui ; le plus grand nombre d'autrui.

De la multiplicité des faits au paysage. La recherche de paysage consiste à rendre lisible et communicable la multiplicité des faits, des données, des événements, qui ont jalonné l'expérience d'un paysage par le, la chercheur-e, sans les arracher à la subjectivité de ce dernier, ni à la relativité de cette expérience. Il ne s'agit donc pas, comme dans une certaine forme de représentation géographique, d'assembler un ensemble de données pour conduire à une description encodée, ni à faire monter en généralité des données dont la qualité n'est pas d'être typique ou typologique, mais réside au contraire dans leur particularité. La recherche de paysage ne s'inscrit donc pas dans le schème épistémologique d'une science des données qui commencerait par la récolte d'enregistrements et de données factuelles et tendrait à la représentation systématique et partielle du sujet faisant l'objet de la recherche. Elle commence par formuler précisément l'hypothèse qu'il y a là un paysage et les qualités qui y seraient attachées. Il s'agit ensuite d'interroger ce qui pourraient constituer les données probantes aptes à servir d'arguments pour renforcer la confiance dans cette hypothèse. Il s'agit enfin d'établir le protocole expérimental qui va être à même de récolter ou de fournir ces données probantes. La donnée probante n'est pas un fait considéré comme neutre ; et ce n'est pas toujours un fait. C'est un fait recherché consciemment en raison d'une valeur qui lui est pré-attribuée. La procédure scientifique est de type argumentative et se distingue tout à fait d'une procédure statistique ou probabiliste. La quantité de données importe donc moins que leurs qualités discursives et la cohérence méthodologiques des métadonnées descriptives (comment la donnée est elle-même fabriquée ? quelles sont les conditions de l'expérience ?) qui vont permettre de réitérer l'expérience et de la faire réitérer par d'autres. L'expérience individuelle ne permettant pas l'extrapolation, il importe en effet d'assurer les conditions de la répétition. Car il s'agit bien, et seulement, d'augmenter la confiance dans, et le partage d'une hypothèse. Dans ce cadre de recherche, l'extrapolation, la montée en généralité, le raisonnement inductif est permis, si – et seulement si – le travail « spatiographique » s'applique sur plusieurs lieux. Plus sûrement, la recherche de paysage compte sur l'accumulation au long court des descriptions, pour une montée en généralité : une spatiologie à venir.

Voici donc le programme d'une recherche de paysage : pratiquer une expérience personnelle et directe des terrains, les relever tout en les pratiquant, en inventant pour ce faire les outils ad hoc, et ce jusqu'à ce qu'à ce qu'une certaine synthèse des éléments constituant son identité et sa forme soit possible, inventer ensuite les moyens de communication de cette expérience et de cette production figurale, la confronter enfin à l'expérience d'autrui et rendre compte de cette confrontation.

Les images s'inscrivent dans cette recherche comme des opérateurs qui ne représentent pas l'objet de la recherche mais concourent à son invention.

Comment prendre en charge l'ambivalence d'une telle performativité de l'image *pour* la fabrication culturelle du paysage, sans autoriser la recherche à devenir autoréférentielle ? De même que le rapport du récit à son modèle s'est posé pour l'ethnographie, le rapport de l'image au lieu qu'elle reporte se pose pour la « spatiographie » ici mise en œuvre³⁵.

En 2020, la définition du séminaire se simplifie radicalement dans sa formulation et sa méthodologie se concentre sur les techniques d'arpentage et de notation. La production graphique reprend une place égale à la production textuelle comme mode d'expression de la recherche.

Objectifs pédagogiques : 1. Construire une relation suivie, concentrée et ouverte avec un lieu et les situations et les êtres qui y prennent place. 2. Objectiver sa propre expérience d'un lieu par l'annotation et le relevé, la comparer à d'autres expériences et d'autres connaissances du lieu et la problématiser en la confrontant à des propositions théoriques 3. Rendre compte de ces expériences, de ces savoirs et de cette problématique par des écrits et des productions graphiques partageables

Contenu : Il s'agit de choisir un terrain (terrain individuel ou terrain collectif au choix), de le fréquenter et de l'interroger assidûment pendant le semestre d'automne, d'en ramener des relevés, des enregistrements, des échantillonnages, des récits, des dessins, mais aussi des questions, des doutes, des indices, des pistes de recherche. Ce travail « spatiographique » doit permettre de dégager une problématique et une méthode d'enquête propres au lieu étudié. La fréquentation du lieu permet par ailleurs des rencontres, avec des usagers ou habitant-es du lieu ; humain-es et non humain-es. Ces échanges permettent d'interroger le lieu sous l'angle d'autres regards et à la lumière d'autres expériences que la sienne. Ces différentes données empiriques sont ensuite confrontées à des propositions théoriques ayant trait à la problématique. La réflexion se construit dans cette rencontre du factuel et du conceptuel.

La redéfinition du séminaire autour de cet enjeu descriptif produit certains mémoires, selon nos attendus, de très grande qualité. Il me semble que nous commençons à ce stade à trouver les moyens d'accompagner les étudiant.es dans un travail iconographique tout à la fois productif, analytique et réflexif. La qualité de cette production graphique n'est à mon sens pas reconnue par les confrères que nous invitons à évaluer ces travaux ; les images, malgré leur

³⁵ Ce travail spatiographique est engagé à un autre niveau d'étude dans un des enseignements de première année qui s'est longtemps intitulé *td de description de site* et qui s'intitule aujourd'hui *Ce lieu-là*. La première année d'étude à l'ENSAPL est une année commune aux deux formations. Les échanges qui ont eu lieu entre les équipes enseignantes ont mené à l'évolution de cet enseignement qui était initialement présenté comme un exercice de représentation de l'existant et qui en est venu, après maintes reformulations, à se présenter aujourd'hui comme un exercice de rhétorique visuelle. Un travail d'observation active du terrain est aujourd'hui développé sur la durée entière du semestre. Mais la visée pédagogique a été modifiée. Il ne s'agit plus d'aboutir à une description de ce qui existe dans l'illusion d'une représentation juste ou exhaustive du terrain de projet, mais de présenter celui-ci de telle manière qu'il serve d'argument au projet proposé par l'étudiant.e.

quantité et leur qualité, étant peu regardées, peu commentées ou critiquées. Nombre de productions graphiques nécessitant des formats supérieurs au A4 réglementaire sont présentées dans des cahiers d'images séparés, ou sur des supports numériques qui ne sont pas, ou très rapidement, consultés. Les images restant considérées comme des annexes du texte principal, le travail qui y est investi est fortement sous-évalué. Lors d'un échange de mails entre collègues polémiquant sur la « grosseur » exponentielle des mémoires d'initiation à la recherche, je note cette remarque qui me paraît significative de la situation des images en recherche « Tous les enseignants de mémoires savent bien que le nombre de pages dépend du nombre d'images et de l'interligne du texte, donc que, par conséquent, cela ne veut pas dire grand-chose ! ».

Paradoxalement, la recherche en architecture et en paysage semble réticente à accorder aux images un statut scientifique. Ce manque de considération pour l'éventuelle portée réflexive des images est aggravé dans le cadre de la recherche de paysage par le problème particulier du nombre, voire de la masse, d'images dont il est question. Aussi bien dans les mémoires que je viens d'évoquer, que dans les recherches *En marge et En piste*, peu de lecteur.trices prennent le temps d'affronter cette quantité. Si elle doit d'être restreinte et raisonnée le mieux possible, il convient de la considérer cependant comme une qualité intrinsèque de la présentation du paysage. C'est en effet souvent au moyen de la pluralité des présentations, que l'image perd son autorité et s'ouvre à la réflexivité. La manipulation de cette quantité est un enjeu épistémologique important pour la recherche de paysage, et ne concerne pas que les images. C'est l'un des apprentissages de la recherche *En marge* que d'avoir fait l'expérience d'une accumulation de données hétérogènes, induites par la pluridisciplinarité convoquée. Le résultat de cette recherche est un bout-à-bout de 800 pages, rassemblant les contributions de chacun.e et dont la synthèse et l'objectivation m'ont paru tenir de la mission impossible. Passé un moment de dépit, j'ai une première fois formulé cette quantité comme une condition positive de la recherche de paysage en 2016 lors d'une présentation intitulée *Accumulations et*

débordements. Des conditions méthodologiques de la recherche en paysage. Retour critique sur le programme En Marge, dans le cadre du séminaire Dramaturgies des faits humains en situations de Paris-Malaquais sous la responsabilité de Jac Fol. Parler de débordement comme condition positive de la recherche est un moyen d'attirer l'attention sur un rapport au quantitatif qui ne se confond pourtant pas avec une approche et un traitement quantitativistes des données. Car il ne s'agit pas de rationaliser tout à fait cette donnée de manière systématique mais de l'ordonner afin d'en faire saillir l'hétérogénéité. L'emploi du terme de débordement tente de dire l'importance de la quantité à l'intérieur d'une science de l'expérience qui tend à une description dense de celle-ci. J'ai par la suite attiré l'attention des doctorants de l'ensapL sur la confusion récurrente entre sciences des données et sciences de l'expérience.

[Extraits de « Le donné et la donnée », Séminaire doctoral Territoire, 2017]

J'identifie de manière générale trois grands types de recherche : les recherches à propos d'objets (caractère objectal du sujet d'étude), celles qui se consacrent à des théories (caractère conceptuel et immatériel de l'objet d'étude), enfin celles qui s'attachent à des phénomènes (caractère non objectal mais physique et observable du sujet de recherche). Une recherche à propos d'un paysage travaille à la fois sur un concept – car le paysage est une fabrication intellectuelle et culturelle – et à la fois sur quelque chose de physique qui n'est ni un objet ni un phénomène, qui est un lieu. Un paysage n'est une donnée ni objective ni objectale, ce n'est pas un fait, mais ce n'est pas non plus complètement conceptuel ou immatériel. Ce n'est rien : ce n'est pas un objet ; mais c'est là : cela a des qualités physiques. Ce caractère hybride de l'objet de recherche pose évidemment des problèmes méthodologiques concernant le choix, la constitution, le classement, l'analyse, la représentation des données de la recherche qui sont fatalement de natures très hétérogènes. Mais avant ces problèmes méthodologiques, il y a un problème plus grave, plus massif selon moi qui concerne le choix d'un schème scientifique dans lequel inscrire les recherches à propos des paysages. Avant de se poser la question de la pertinence de tel ou tel type de données, ou des moyens adéquats de les représenter ou de les analyser, il faut se poser la question de savoir si cela a un sens d'inscrire une recherche à propos d'un paysage dans le schème épistémologique d'une science des données. Ne vaudrait-il pas mieux l'inscrire dans le schème d'une science de l'expérience ? Ou bien de conduire la recherche dans une perspective radicalement empiriste ?

Si je pose cette question c'est que je vois que très souvent, aussi bien les étudiant-es, que nous-mêmes dans nos propres travaux de recherche à propos de paysages, nous tentons de bricoler avec ces trois schèmes scientifiques qui sont non seulement hétérogènes mais qui sont aussi, pour deux d'entre eux, contradictoires (sciences de l'expérience/sciences des données). Ce bricolage épistémologique est rendu très évident dans le cadre de recherches pluridisciplinaires qui font travailler ensemble paysagistes ou urbanistes, avec des chercheurs issus des sciences humaines et d'autres issus des sciences dures. Mais je ne crois pas que ce bricolage tienne tant que ça à la diversité des disciplines. Il est aussi présent dans le cadre des recherches individuelles menées par les paysagistes et il relève je crois avant tout d'un conflit interne, d'une difficulté qui concerne finalement moins la pluridisciplinarité que l'identité d'un chercheur-praticien, la difficulté propre aux recherches qu'un paysagiste peut engager, le transport dans l'activité de recherche de

certains savoir-faire qui sont d'abord formés pour, et forgés par la pratique du projet.

J'ai dit dans un texte précédent qui s'appelle « imaginer ce qui est déjà-là »³⁶ qu'une part importante du travail des paysagistes peut être comprise comme une activité figurale. J'emploie le terme au sens où Jean-François Lyotard emploie le mot de figure dans son livre *Discours-Figure*³⁷. Cette activité figurale poursuit selon moi un but précis dans l'activité de projet, qui est de « faire croire » que le paysage serait quelque chose qui nous est donné, qui existe comme un fait dans le monde phénoménal et qu'il appartiendrait à certaines personnes éduquées – aux paysagistes par hypothèse – de voir, de lire, de découvrir, et de révéler aux autres. Cette activité figurale tente donc de transformer une fabrication intellectuelle et culturelle – qui est fondamentalement la fabrication d'une valeur – en une donnée phénoménale appelée un « paysage ». Le paysage au terme de cette fabrication figurale existe comme une chose. On peut le décrire comme un fait qui existe hors de soi. Je ne rentre pas dans le détail de cette fabrication qui n'est pas le sujet ici. J'indique juste que ce travail figural consiste selon moi à amalgamer trois sortes de figures que J.-F. Lyotard distingue : La « figure-image » qui regroupe les figures visibles (dessins, cartes, photos, films), la « figure-forme » qui désigne les « schèmes », les « tracés régulateurs », les structures, et la « figure-matrice » qui englobe les archétypes, les fantasmes originaires. La production figurale à l'œuvre dans la pratique du projet de paysage, tend selon moi à amalgamer et à confondre ces différents types de figures : l'imagerie d'un lieu (figure-image) qui assure l'extériorité objectale du paysage (cela existe puisqu'on peut le peindre), les fameuses « structures » paysagères (figure-forme), et l'archétype de l'éternelle « nature naturante » (figure matrice) qui assure le caractère auto-génétique du paysage.

La production figurale que je viens de décrire a pour but d'attribuer la valeur paysage à un espace et à la faire reconnaître. Elle est très opérante, très efficace et performative dans le cadre du travail de projet. Elle devient handicapante dans le cadre d'un travail de recherche puisqu'elle tend précisément à confondre des valeurs et des faits. On s'attend donc à ce que l'engagement d'un paysagiste dans une recherche soit l'occasion de porter un regard critique sur cette fabrication, d'opérer un travail de déconstruction, de décomposition de cette activité figurale, de séparation progressive des faits et des valeurs qui sont associés dans l'activité de projet. Il ne s'agirait donc pas d'inventer son objet de recherche mais plutôt de le déconstruire. [...] En conséquence, le schème expérimental ne tend pas à une représentation systématique - et toujours partielle - des données liées au sujet faisant l'objet de la recherche, mais à une représentation composée (non systématique), partielle et affective (non objective), et justifiée (non arbitraire) de l'objet d'étude. Nous sommes en effet je le redis dans un cadre intellectuel qui n'est pas dicté par une utilité de l'analyse des données mais par l'opérationnalité de certaines données à renforcer un énoncé hypothétique. Il s'agit bien et seulement d'augmenter la confiance dans une hypothèse. Si la représentation de l'objet d'étude ne se doit pas dans ce cadre d'être visuellement séduisante, elle se doit d'être intellectuellement convaincante.

C'est à ce point de définition des enjeux de la recherche en paysage que la problématique qui structure cette habilitation à diriger des recherches commence à pouvoir se formuler : comment chercher des images dans le cadre d'une recherche de paysage ? Chercher des images veut dire d'abord interroger la place que les images peuvent avoir et tenir comme agents effectifs dans le cadre des attendus et modalités scientifiques et dans les formats académiques

³⁶ Texte écrit à la suite de la mise en ligne des interventions aux Journées d'étude « Paysages et imagination. Apports et relation de l'imagination et des imaginaires au projet de paysage » qui eurent lieu en septembre 2015 au LACTH (Grout Catherine dir.), avec le soutien du MEDDE ; http://www.lille.archi.fr/journees--paysages-et-imagination-__index--2061200.htm.

³⁷ *Discours, Figure*. Ed. Klincksieck, Paris, 1974.

contemporains, tels qu'ils sont compris et incorporés dans l'école d'architecture et de paysage où j'enseigne, et peut-être un peu plus largement dans les ENSA-P. Tant que l'étudiant.e s'en tient à considérer des images faites par d'autres et les prend pour objets de la recherche, les méthodes issues de l'histoire et de la sociologie de l'art, de la sémiologie ou d'approche plus marginale comme la médiologie sont disponibles. Les finalités analytiques et critiques sont assez faciles à énoncer. La chose se complique un peu dès lors que les étudiant.es sont invité.es à se questionner sur les images qu'ils produisent dans le cadre des ateliers de projet, car cela suppose un recul critique susceptible de créer des conflits d'apprentissage. Plus épineux mais plus porteur à mon sens, est de considérer les images et les pratiques d'image comme des moyens à la fois problématiques et opératoires de la recherche. Car ces moyens sont presque fatalement engagés, consciemment ou non, dans l'activité de recherche développé dans les ENSA-P. Dès le premier temps des séminaires, dès les premiers échanges autour du choix des terrains ou des projets, c'est autour des images, autour de photographies et de dessins, que nous sommes réunis. Il y a donc un enjeu à considérer les images autrement que comme des ressources documentaires, comme cadre épistémologique de la recherche en paysage.

Chercher des images veut dire aussi interroger la place très concrète et physique qu'elles prennent dans les conditions d'exercice et les formats de communication de la recherche, y compris dans les présents volumes. Outre les expériences pédagogiques et les programmes de recherche déjà mentionnés, j'ai éprouvé l'importance et la difficulté de ce travail proprement iconographique à l'occasion de trois de mes implications éditoriales : les *Cahiers Thématiques* du Lacth n°13, *Architecture vs Paysage, (in)distinction et in(discipline)*, dont j'assurais la co-direction avec Denis Delbaere et Isabelle Estienne en 2013 ; la revue *Projet de Paysage* n°19, *L'imagerie du paysage*, sous ma direction et les *Cahiers du Lacth* #4 *Les œuvres dans Villeneuve-d'Ascq. Photographie et recherche*, sous la direction de Catherine Grout. Le n°13 était le premier numéro des *Cahiers Thématiques* que je codirigeais. Je ne sais plus ce qui m'a motivé à proposer d'y insérer un cahier image, muet, en couleur, rassemblant des photographies prises

par les chercheur.es du laboratoire et illustrant, selon elles et eux, les rapports entre architecture et paysage. Nombre de collègues ont répondu à l'appel. Mais le financement de ce cahier image a posé des difficultés que je ne m'attendais pas à rencontrer dans un laboratoire de recherche en architecture. C'est à cette occasion que j'ai commencé à mesurer les difficultés pratiques et économiques liées à la participation des images à la recherche, l'ensemble des lignes budgétaires et des dépenses exigibles ne prévoyant généralement pas cette participation. J'ai depuis eu maintes fois l'occasion de buter sur cet obstacle, notamment dans le cadre du comité de rédaction de la revue *Projet de Paysage* dont j'ai été membre de 2012 à 2019. La revue *Projet de Paysage* est une revue inter-écoles de paysage, publiée en ligne sur le site *Topia* jusqu'en 2019 et aujourd'hui accessible via *open édition*. Je ne sais si la situation s'est améliorée grâce à cette migration, mais en 2018, alors que je coordonne un numéro sur *L'imagerie du Paysage*, il est alors impossible de communiquer les images sur lesquelles s'expriment les contributions autrement que dans un format vignette, où nombre d'entre elles deviennent proprement invisibles. Rien n'est possible pour leur donner convenablement place.

C'est à sortir l'image de ce statut illustratif que souhaitent contribuer les dossiers n°4 du Lacth, en présentant le travail photographique de Pauline Vachon sur les œuvres d'arts dans Villeneuve d'Ascq comme une contribution à part entière à la recherche. Ce projet éditorial, à l'ambition *a priori* modeste, débute en 2017. Il ne sera finalement publié numériquement qu'en décembre 2021. Cette publication a été une épreuve d'endurance assez peu commune où, malgré l'ambition initiale de l'ouvrage et la bonne volonté des participant.es, la place des images n'a cessé de devoir être défendue et réaffirmée. Place en nombres de pages consacrées aux volumes de texte et d'image, interrogations sur les vis-à-vis, et la définition d'un rapport texte-image qui ne relève ni du commentaire ni de l'indifférence, nécessité ou non des légendes, choix entre le rythme imposé par le plan et celui suggéré par la mise en page proposée par la photographe, imbrications narratives, ... autant de questionnements auxquels j'ai participé mais auxquels je n'avais fort heureusement pas à répondre. Passée la production

d'un texte très générique sur les rapports possibles entre photographies et recherche, je séchais quant à moi sur la production d'un second texte censé « faire face » aux photographies de Pauline Vachon. J'ai réitéré à cette occasion une expérience déjà tentée lors de ma première année d'inscription en thèse. Je pensais dédier ma thèse à Gerhard Richter et je voulais la commencer en écrivant face à *Chinon*, exposé alors dans la collection permanente de Beaubourg. Malgré des tentatives répétées, j'avais finalement dû me résoudre au constat d'un choix à faire entre me tenir devant ce tableau et écrire. Désirant des années après renouveler cette expérience devant les photographies de Pauline Vachon, et tenter d'en déduire de justes vis-à-vis entre texte et image, j'ai été confrontée au même blocage qu'alors, l'image défaisant mes capacités d'abstraction. J'ai résolu, dans ce cadre, d'abandonner l'autorité de la chercheuse et de prendre la place de l'amie, renonçant à l'écriture d'un article et proposant une fausse correspondance à sa place.

[Extraits de *Etre ou passer à côté d'une image*]

Pour Pauline, octobre 2018

J'ai essayé d'écrire directement en face de tes photographies, directement sur la page d'en face, sans les quitter des yeux mais je n'y arrive pas. C'est une de mes vieilles envies d'écrire en face d'une image. Je voulais écrire toute ma thèse, assise devant un tableau de Richter. Il ne s'agissait pas d'écrire à propos ou sur ce tableau, mais de mettre ma pensée en quelque sorte sous le regard du tableau, sous son autorité. Et c'est d'abord cela qui m'a plu comme expérience d'écriture : que l'image soit posée en premier et que le texte vienne après. Mais l'image me tait. Les mots, face à l'image, me semblent sans voix et sans souffle, creux. Ils sont absents comme on dit absent quelqu'un qui est là mais qui a la tête ailleurs. Je ne suis pas historienne de l'art, je n'aime pas parler des images, *sur* les images. J'ai toujours l'impression que je les couvre avec des mots, que je les rends plus difficiles à voir. Je crois que j'ai déployé beaucoup de stratagèmes conscients ou non pour éviter de le faire jusqu'ici. Car ce que j'aime dans les images, et surtout dans les photographies, c'est le silence et la clarté qui accompagne ce silence. Ma pensée s'agite dans un pétrin de mots pour lequel l'image représente un obstacle, et parmi les images la photographie plus qu'aucune autre. [...] Je ne suis là, en face de tes photos, ni pour en faire la critique, ni pour en faire l'éloge. Je suis là et je dois tenir un discours en face de ton travail, qui ne peut pas l'ignorer mais qui ne sait pas ce qu'il doit ou peut en dire.

Pour Sabine. Lundi 14 janvier matin

Si tu n'arrives pas à écrire à partir de ces images peut-être qu'elles ne sont pour toi pas assez « touchantes ». Elles ne viennent pas suffisamment rentrer dans une envie de produire. Elles restent là, avec ce qu'elles sont, portent, mais ne rentre pas suffisamment dans une envie qui te pousse, te donne l'envie, elles ne t'ouvrent pas suffisamment. Elles ne te sonnent pas suffisamment, elles ne t'incitent pas à piocher, elles ne t'offrent pas l'envie, le désir. Elles ne suscitent pas cette curiosité. Elles ne sont pas une amorce de récit, de dialogue, d'écho en toi suffisant. Peut-être qu'elles sont pour toi agréables à regarder

mais ne passent pas le cap d'un je ne sais trop quoi qui te pousse à écrire. Les mots n'arrivent pas, l'expliquer serait difficile pour moi. Mais l'idée qu'elles n'incitent pas autre chose que d'être regardées pour ce qu'elles sont me semble tout à fait compréhensible. Peut-être chercher les questions que cela soulève ? Est-ce à partir du vécu propre au lecteur de l'image que vient cette possibilité de dialogue, de récit, d'idées écrites ? A quel moment ces croisements entre l'image et le lecteur, le point de rencontre entre soi et l'image ou le référentiel est-il lié d'une manière consciente ou inconsciente par rapport au vécu du lecteur. A quel moment une image peut-elle « toucher » « toucher-couler » vers les mots, le récit. Mais peut-être que les images ne veulent rien.

Pour Pauline, Mai 2019

Tes petites notes m'ont ouvert à une manière d'écrire ici, où je me sens plus à l'aise. Elles ont ouvert la forme de la correspondance. A lire tes pensées lentement, je me dis qu'il y a un malentendu et que je me suis mal exprimée, parce que l'affaire a l'air d'une panne d'écriture. Est-ce l'enjeu ? Des mots ? Je crois qu'il y a une confusion dans l'attente entre le désir (ou le besoin social, institutionnel) de mots et le désir de penser. [...] Ce n'est pas que je ne trouve rien à écrire mais je ne sais pas quoi penser. Je crois que cela n'a rien à voir avec l'émotion que j'ai à regarder ces images. C'est plutôt que les pensées, les questions, les doutes que cela éveille en moi, ne me mobilisent pas suffisamment, n'ont pas pour moi suffisamment d'enjeu si je m'attache au sujet de ces photographies. [...] Mais il y a une autre difficulté qui m'intéresse et me travaille d'avantage, c'est la panne provoquée par le dispositif d'écriture qui m'avait un premier temps attiré. Je ne vois pas sur quoi écrire, parce que je ne sais pas où écrire, ou plutôt quoi écrire ici. En recherche, on a l'habitude de ne pas savoir à qui écrire mais nous écrivons sur des pages blanches. Jamais je ne me suis trouvée en face de quelque chose déjà inscrit par quelqu'un d'autre. Ou bien ce fut un exercice d'écriture à 4 mains. Mais ici ce sont deux écritures l'une à côté de l'autre, dont l'une est une écriture photographique et l'autre un texte. Cette place est nouvelle. C'est une belle place mais c'est une place difficile pour la pensée. Car ce n'est pas un dialogue. Ce ne sont pas deux choses qui parlent face à face. Ce sont deux écritures. L'une qui parle. L'autre qui montre. Tu t'inquiètes de ce que tes images ne soient pas ou n'opèrent pas suffisamment quelque chose pour me faire parler. Mais c'est justement l'inverse. Elles suffisent. Elles se suffisent et elles me suffisent à voir. Pourquoi mettre des mots à côté ou en face d'elles ? Quelle est la différence quand on tente de penser entre « être en face », « être à côté » ou « passer à côté » d'une image ? Je crois qu'être en face c'est souvent se taire. Passer à côté c'est le risque de ne pas se laisser affecter, penser là comme ailleurs. Être à côté c'est ce que je cherche. Hannah Arendt, dans « Juger », tente de définir ce qu'est la vertu politique. Elle entreprend alors de « corriger » Kant et définit cette vertu comme la faculté de savoir se tenir les uns à côté des autres (et non les uns à la place des autres). Trouver à se tenir de cette manière, quand on écrit, à côté de photographies, tel serait l'enjeu³⁸

Cette expérience d'écriture a sans doute inspiré la méthode de travail du mémoire original de cette habilitation. Ce dernier est l'amorce d'un projet ambitieux consistant en une iconologie générale des pratiques d'image attachées à la notion de paysage. Cette iconologie s'est formulée à partir de la rationalisation d'un corpus d'images préalablement rassemblé et comportant plus de quatre milles documents visuels concernant un même lieu : la cité d'habitation des frères Voisin située dans le 15^e arrondissement de Paris et le

³⁸ Texte intégral, Volume 2 pages pdf 467 à 504

parc Suzanne Lenglen, tous deux issus du projet d'aménagement de la Plaine Vaugirard développé de 1966 à 1973 par Louis Arretche et Henri Bourdon. La singularité de cette expérience de pensée a été de ne jamais cesser, depuis cinq ans, d'aller et venir entre des temps d'écriture et des temps de regard de ces milliers d'images. J'ai choisi d'inscrire ma réflexion dans ce va-et-vient entre l'écriture et la lecture des images sans chercher à les rapprocher l'une de l'autre, mais tout au contraire en maintenant un écart entre elles. Ce mémoire original est donc une tentative de continuer à explorer les moyens de tenir ma pensée à côté des images, sans mettre des mots à leur place. Quand l'épineuse question de la mise à disposition pour le lecteur ou la lectrice de cet important corpus d'image s'est posée, je n'ai pas souhaité rompre cette distance en insérant une sélection d'images dans le texte. Je me suis engagée dans un travail, parallèle à l'écriture du texte, d'une écriture visuelle dont j'espère réussir à faire valoir la portée intellectuelle. Le mémoire original se présente donc finalement comme un ouvrage qui comportent huit chapitres, quatre chapitres étant écrits avec des mots, les quatre autres avec des images. Chacune de ces deux séries a une structure qui lui est propre. Je n'ai pas cherché à résoudre les éventuelles contradictions entre elles. Elles fonctionnent comme des épreuves réciproques l'une de l'autre ; épreuve dont le lecteur, la lectrice est libre de juger du caractère démonstratif. Ces chapitres peuvent être lus séparément, ou en alternance les uns des autres. C'est pour favoriser la diversité des parcours de lecture que chacun se présente matériellement sous la forme d'un livret séparé.

Conclusion

J'entends montrer par mon habilitation que la difficulté à considérer les images comme moyens de la recherche n'est pas ontologiquement attachée aux images mais qu'elle est seulement conditionnée par des habitudes académiques et des options épistémologiques. Malgré les nombreux travaux consacrés à la portée réflexive des images, notamment dans les sciences du vivant, l'univers de la recherche, tel du moins que j'en fais l'expérience, me semble rester globalement gouverné par la prévalence du texte, censé être le moyen le plus approprié d'objectivation et d'explicitation. L'usage des images se voit pourtant favorisée aujourd'hui par une demande croissante de médiatisation et de valorisation « civile » de la recherche académique. Ces impératifs de médiation sont pris en charge de plus en plus en amont de la recherche, et il n'est plus rare que la stratégie de communication d'une recherche soit d'emblée intégrée à ces éléments de méthode. Si l'image est envisagée comme moyen de communication de la recherche, cette dernière reste cependant globalement identifiée au récit rédigé dont les images sont l'illustration, l'argument ou le média de vulgarisation, mais auxquelles il n'est pas prêté de pouvoir assertif autonome ou démonstratif. Il me semble pourtant que la pratique du projet est quotidiennement la preuve que certaines dimensions du projet s'explicitent mieux par les images que par les mots, qu'en elles résident des qualités analytiques, explicatives et argumentatives propres à instrumenter la réflexion. L'essentiel des recherches qui se sont intéressées aux images engagées dans l'activité de projet, emprunte le cadre intellectuel de la rhétorique visuelle et laisse supposer l'existence d'une « théorie langagière des images ». Denis Delbaere, qui a soutenu sa thèse en Sciences du langage, adhère spontanément à ce schéma et il lui revient d'avoir abordé le traitement des images en recherche en terme de construction d'un « discours visuel ». Je constate que paradoxalement, cette assimilation des images au discours ne suppose que rarement que les images puissent par elles-mêmes être des moyens

d'explicitation ou d'explication. Le discours visuel est en effet souvent tenu pour un discours obscur qu'il s'agit, par les mots, de clarifier. Tout semble se jouer à l'intérieur des limites fixées par N. Goodman entre le pouvoir d'articulation des langages et la densité saturée des images³⁹. J'entends frayer une voie d'approche qui ne passe pas par l'élaboration de la théorie langagière des images mais par l'identification des articulations en leur sein⁴⁰. Car si l'image est dense, toutes ne sont pas ultra-denses. J'ai évoquée plus haut la différence entre présentation et représentation proposée par Frédéric Pouillaude, différence qui repose entre autre sur l'insaturation des présentations. Je fais l'hypothèse que la plupart des images qui circulent pour montrer le paysage dans le cadre de la pratique du projet comme dans celui de la recherche, relèvent de cette présentation qui, pour être ce que qu'elle est, et aussi complexe et dense soit-elle, reste insaturée. Autrement dit, je fais l'hypothèse que la densité et la saturation peuvent être considérées comme des qualités distinctives et non liées causalement, et que la densité ne suppose pas la continuité sémantique. Il me semble qu'il est possible, si on y consacre le temps nécessaire, de considérer les présentations du paysage – et notamment les images dessinées – comme des images articulées, présentant assez de « vides » pour permettre d'identifier ces articulations entre des régimes iconographiques et iconologiques distincts.

Travailler des masses d'images de manière à les décompacter et en faire saillir l'hétérogénéité est une autre manière d'aborder la densité des images. C'est ce que je me suis employée à faire pour cette habilitation au travers du mémoire original. Si une telle identification est permise et trouve les moyens d'être convaincante, il me semble qu'elle autorise à penser, non pas tant le pouvoir discursif ou rhétorique des images dans des contextes de persuasion, que leur emploi comme moyens assertifs et argumentatifs dans des contextes réflexifs.

³⁹ « Les descriptions se distinguent des dépicions non pas parce qu'elles sont plus arbitraires, mais en raison de leur appartenance à des schémas articulés plutôt qu'à des schémas denses ; et les mots ne sont plus conventionnels que les images, seulement si l'on interprète la conventionalité en termes de différenciation plutôt que d'artificialité. » Et W. J. T. Mitchell de souligner « Dans les termes de Goodman, l'image est syntaxiquement et sémantiquement « continue », tandis que le texte emploie un éventail de symboles « disjoints », constitués par des vides non signifiants. » N. Goodman, *Langage de l'art*, p. 270 et 274, cité par W. J. T. Mitchell dans *Iconographie*, op. cit., p. 105, 114 puis p. 107 pour la citation de l'auteur.

⁴⁰J'ai dans un premier temps nommé « figurale » cette approche a-discursive des images. L'article *Imaginer ce qui est déjà-là*, fait état d'une première formulation de cette approche. Le terme de figure me paraît aujourd'hui restrictif mais je retiens de cette réflexion inspirée de J. F. Lyotard la possibilité d'une identification des articulations de régimes iconologiques au sein des images. Voir Volume 2, pages pdf 81 à 87.

Cette hypothèse repose sur une possibilité ouverte par N. Goodman lui-même lorsqu'il précise qu'«une image dans un système peut être une description dans un autre »⁴¹.

C'est sur la base de ces hypothèses de travail que je souhaite aujourd'hui préciser mon apport à la recherche de paysage comme étant une recherche iconographique qui accompagne la fabrication réfléchie, le regard critique sur, et l'usage raisonné des pratiques d'image engagées dans l'activité projectuelle. L'affirmation de cette identité de chercheuse, qui peut paraître aller de soi compte tenu de ma formation initiale et de mes activités extra-pédagogiques, est loin d'être une évidence. D'abord très simplement parce qu'issue de l'université et titulaire d'une thèse, l'école où j'enseigne attend de moi assez spontanément que je sache accompagner les étudiant.es dans leurs difficultés à lire et à écrire. C'est, au-delà de mon cas personnel, la tâche qui incombe tacitement aux enseignant.es en charge de l'initiation à la recherche. Au-delà de l'éventuelle analyse sémiologique des représentations, un enseignement à la fabrication et à l'usage des images n'est pas attendu dans ce cadre pédagogique. Ensuite parce que le monde professionnel de la conception en paysage considère à juste titre l'approche iconique du paysage comme une approche pauvre, et se méfie donc *a priori* d'un trop grand intérêt porté sur les images. L'écriture de cette habilitation m'a toutefois d'ores et déjà aidé à affirmer mon envie. J'ai proposé à Denis Delbaere une redéfinition du séminaire *la fabrique* sur la base d'une orientation plus clairement iconologique. Il a tout d'abord refusé cette proposition qu'il jugeait trop restrictive. Mon insistance – et son écoute – a cependant permis d'ouvrir cette approche de la recherche de paysage par la recherche d'images, comme une option permise aux étudiant.es. J'inaugure par ailleurs un nouvel exploratoire de Master, susceptible d'augmenter le temps de travail offert à ces réflexions.

⁴¹ *Langage de l'art*, p.270, cité par W. J. T. Mitchell dans *Iconographie*, *op. cit.*, p. 109

[Extraits de la fiche pédagogique *Recherches et Méthodes visuelles*, exploratoire, 2023]

Objectifs Pédagogiques : L'objectif pédagogique de cet exploratoire est de considérer les pratiques graphiques ou visuelles et les usages iconographiques qui concernent le paysage, non pas comme des actes de représentation, mais comme des pratiques d'invention du paysage. Cette invention est engagée aussi bien par le projet de paysage que vis-à-vis du paysage existant. Elle s'appuie sur des savoir-faire graphiques et techniques mais se prête aussi à des explorations et expérimentations auxquelles cet enseignement aimerait donner le temps.

Contenu : Les travaux dirigés poursuivent essentiellement deux visées, l'une orientée vers l'usage des images pour les séminaires de recherche, l'autre pour les ateliers de projet. La première orientation pratique peut concerner la création, la manipulation et le raisonnement de corpus iconographiques massifs (recherches quantitatives, data num) ou la mise au point et le développement de méthodes d'enquête et d'analyse visuelles dans le cadre du travail d'initiation à la recherche.

La seconde orientation pratique relève plutôt d'un travail en design communicationnel (la prospection de modes de transcription graphique de l'information) dans le cadre du travail de projet. L'étudiant.e serait alors engagé.e dans une production graphique ou visuelle exploratoire ayant pour principal enjeu de distinguer la représentation du projet de paysage de celle du projet d'architecture sur trois critères principaux : l'articulation du projet avec le paysage préexistant, le caractère polymorphe des aménagements vivants, et la participation des lointains à la représentation géométrale. Les outils de ce travail exploratoire sont au choix de l'étudiant.e : dessin, maquette, vidéo, dispositifs d'animation, photographie, DAO ou modélisation 3D.

La partie magistrale de l'exploratoire serait quant à elle essentiellement consacrée à l'exposé des principaux systèmes d'étude et d'analyse d'image : le travail et l'analyse iconographique, les analyses iconologiques et sémiologiques de l'image fixe et animée, les méthodes issues de l'anthropologie visuelle. Outre la présentation de ces différentes méthodes et de leurs outils, la partie magistrale invite à la lecture de quatre auteurs qui présentent trois grands courants de l'iconologie : F. Kittler et V. Flusser pour l'approche médiologique, A. Warburg pour l'iconographie comparée et l'approche anthropologique, W. J. T. Mitchell pour les études de culture visuelle.

Ce à quoi ces orientations mèneront en terme de recherche n'est évidemment pas assuré. Mais la possibilité de les explorer avec d'autres représente, pour moi, le dépassement d'un certain nombre de difficultés que j'ai tentées, à l'occasion de ce travail de synthèse, de mieux comprendre.

