

LA PHOTOGRAPHIE, OUTIL DOCUMENTAIRE : DES MUSÉES AUX PAYSAGES

Cécile Tardy¹

L'analyse proposée questionne la photographie comme pratique documentaire. Elle tente de mieux comprendre la photographie lorsqu'elle est utilisée comme outil d'analyse.

Ce questionnement a été développé suite à la mise en rapport de deux opérations photographiques, la couverture photographique des expositions dans les musées menée par le laboratoire *Culture et Communication* d'Avignon² à laquelle je participe et la documentation photographique des paysages entreprise par les observatoires photographiques du paysage. Cependant, l'objet central de cet article est consacré à l'examen de collections photographiques de paysages car l'intérêt de ces opérations conduites par les observatoires est de

1 Laboratoire *Culture et Communication*, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse.

2 Programme monté pour partie en partenariat avec l'UQAM dont Bernard Schiele et Catherine Saouter. Concernant le laboratoire *Culture et Communication* d'Avignon, le projet de couverture photographique est encadré par Jean Davallon.

Recherches en communication, n° 27 (2007).

montrer comment se posent de nouveaux problèmes de représentation par rapport aux musées – telle que la représentation de l'évolution temporelle des paysages –, de permettre la prise en compte d'une plus grande diversité de dispositifs documentaires photographiques et une plus grande diversité de productions.

Bien que différentes par leurs objets et leurs démarches, il est intéressant de mettre les opérations photographiques des musées et des paysages en perspective parce qu'elles s'enrichissent mutuellement dans la façon de regarder la photographie documentaire comme permettant de faire des séries, des descriptions, des analyses. Ainsi, l'expérience photographique des musées, bien qu'en arrière-plan de cet article, a servi ma démarche d'analyse et l'intérêt pour la relation documentaire qui se joue dans les protocoles de prise de vue. Car c'est à ce stade de la fabrication de l'image que se nouent les gestes photographique et documentaire à travers la mise en relation d'un travail sériel, d'une représentation descriptive singulière et d'un usage analytique du fonds documentaire à venir.

Trois collections photographiques de paysages seront étudiées. Bien que toutes soient mises en œuvre par des observatoires et destinées à documenter l'évolution des paysages pour l'analyser, elles n'en sont pas moins très différentes par leur statut, leurs référents paysagers, leurs approches paysagères. Elles peuvent être constituées par récupération de photographies anciennes ou par création normée d'images, ce qui donne des jeux auctoriaux complexes. Elles rendent compte de paysages ordinaires lieux de vie mais aussi de paysages patrimoniaux emblématiques à visiter, la photographie jouant de son inscription dans cette pratique habilitée du lieu. S'ajoute à cela des approches toujours différentes des paysages selon qu'ils sont appréhendés plutôt dans leur dimension symbolique ou fonctionnelle ou écologique. Les trois cas d'observatoires photographiques du paysage choisis pour l'analyse soulignent cette diversité. Ce sont :

- les itinéraires contemporains d'observation des transformations des paysages ordinaires,
- les diptyques avant-après dédiés à l'observation des mutations de la structure de la végétation des paysages,
- la reconduction de points de vue pour suivre et orienter l'évolution de sites patrimoniaux majeurs.

La présentation suivante procède en deux temps principaux. Le premier est d'ordre méthodologique. Il explicite le cadre d'analyse mis

en place pour comprendre ces ensembles documentaires photographiques. Le second temps est consacré à l'examen approfondi de chacun des cas : il se décline donc en trois points.

Trois principes méthodologiques pour aborder la photographie documentaire

Pour prendre en compte ces collections photographiques documentaires, je me suis donné comme cadre d'analyse trois principes méthodologiques qui structurent la façon de les regarder :

- dans leur aspect sériel,
- dans leur principe descriptif,
- en tant qu'elles sont des opérateurs d'analyse.

Premièrement, l'aspect sériel de la photographie. Penser en termes de série photographique est une façon de réinterroger le statut de la photographie, qui n'est plus seulement une œuvre, car considérer une série comme une œuvre photographique court le risque d'envisager une seule lecture esthétisante, sans rendre compte de la façon dont un travail esthétique est mis au service d'une stratégie documentaire. Mais la photographie sérielle n'est pas non plus une simple suite technique.

C'est l'ambiguïté dans laquelle se retrouvent certains photographes des observatoires paysagers, qui sont désignés tour à tour comme "artistes" et comme "professionnels". Il y a dans cette seconde appellation, une façon de rabattre la subjectivité de leur regard sur leur seule compétence technique. Or la force de ces auteurs photographes est de s'installer sur cette limite (cette ambiguïté), en pensant leur photographie dans le contexte d'un observatoire, donc sur la longue durée. Leurs photographies se définissent comme des matrices pour les photos suivantes davantage qu'une œuvre en soi. La première photo initie les autres, et elle ne peut se comprendre sans sa suite.

Aborder la photographie par sa dimension sérielle introduit également une façon particulière d'observer la pratique d'écriture photographique. En effet, la fabrication de la série rend nécessaire la mise en œuvre de principes, de règles de production. Par exemple, dans la couverture photographique des musées et de l'exposition, les règles de production qui ont été fixées permettent d'offrir un standard pour couvrir de façon comparative un ensemble d'objets muséaux, mais elles sont également structurantes par rapport à la signification documentaire recherchée. Un de ces principes est celui de la *systématicité* qui repose

sur la fixation d'une série de règles de prise de vue (vue/contre vue, médianes etc.) qui viennent contraindre techniquement la production de l'image¹. Ce réglage technique permet de contrôler l'emprise du regard du photographe pour rabattre la photographie sur la logique de l'objet.

Cette pratique d'écriture sous contrainte délibérée et systématique est intéressante à observer parce qu'elle donne à voir ce qui se joue dans le geste documentaire photographique : un type de description du référent et la portée analytique de l'ensemble documentaire.

Deuxièmement, la dimension descriptive de la photographie. L'enjeu de la documentation par la photographie est de produire une représentation descriptive de l'objet référent. Or cette mise en forme n'est pas le seul fait de l'outil, ni d'ailleurs du seul photographe : elle est dépendante du point de vue porté par le programme photographique. Toute la difficulté réside dans la définition de ce point de vue, qui doit rendre compte de l'objet sans tomber dans une logique d'exemplarité où l'objet se trouverait réduit à ce qui est à démontrer. Ainsi, la singularité de ce point de vue est de se tenir au plus près de ce qui caractérise l'objet sans l'écraser par un a priori sur le sens dont il est porteur ainsi que sur sa valeur esthétique.

Prenons le cas de l'exposition. Avec la documentation photographique de l'exposition, nous expérimentons une nouvelle façon de regarder l'exposition, dans sa dimension ordinaire d'objet de visite. En effet, il ne s'agit pas d'opérer une extraction des seuls objets exposés ou de certaines unités d'exposition – qui seraient exemplaires d'une muséographie – pour les photographier, mais de caractériser la structure formelle et textuelle de l'exposition. Il s'agit de remettre l'objet dans son contexte, en rendant compte du volume, de l'articulation des registres médiatiques (texte et objet ou texte et vidéo par exemple), de

1 Deux autres principes sont ceux de l'*exhaustivité* et de l'*échelle*. Le principe de l'exhaustivité correspond à la multiplication des prises de vue pour une même unité. Malgré tout, les sons, les vidéos, les médiations disparaissent. Mais il reste l'essentiel, c'est-à-dire que l'exhaustivité est rapportée à ce que nous souhaitons documenter : l'organisation formelle de l'exposition. Le principe de l'échelle dicte un mouvement photographique qui va du général au particulier et qui permet de mettre en évidence la spécificité d'une exposition concernant la place plus ou moins importante apportée à certains composants visuels statiques tels que les objets ou les textes.

la disposition d'ensemble des objets au sein de parcours, de séquences successives, à travers la relation entre l'ensemble et le détail¹.

Dans le cas de la photographie des paysages, cette prise en compte de la spatialité rencontre des questions beaucoup plus complexes. L'exhaustivité étant de fait impossible, des stratégies sont mises en place pour capter cet espace et en donner une représentation qui puisse servir le point de vue de l'analyse.

Mais la question tout à fait nouvelle qui se pose avec les paysages par rapport à l'exposition, c'est la documentation de la dimension temporelle. Intégrer l'idée de mouvement dans la fixité de la photographie n'est pas une préoccupation récente dans les sciences. Le secteur du patrimoine s'y est également intéressé à travers la restauration des monuments². Toutefois cette question se pose différemment avec les paysages où il s'agit de documenter un patrimoine vivant, autrement dit en train de se faire, mouvement non perceptible à la vue et surtout d'une extrême lenteur. Les exemples analysés montreront comment les observatoires s'y prennent pour décrire cette temporalité et pour rendre compte d'un type d'évolution des paysages.

Troisièmement, l'usage de la photographie en tant qu'outil documentaire interroge la photographie comme opérateur d'analyse. Autrement dit, documenter, c'est déjà analyser : l'enregistrement photographique opère déjà un acte d'analyse.

D'abord il consiste à rendre un objet observable en en proposant une découpe.

Mais avant même que se pose la question de la production de types de descriptions, l'écriture photographique engage une façon de produire un type de document, qui peut être archive, corpus, ou exemple³. Chacune de ces formes documentaires engage un rapport différent à l'analyse.

1 Un des problèmes soulevés par cette façon d'envisager, par la photographie, l'objet dans son contexte d'exposition est celui de la délimitation de l'exposition. Il s'agit de cerner la coupure entre ce qui relève de l'exposition et ce qui est en dehors.

2 L. LEBART, "Chronomatographie et évaluation", *Séquences paysages. Revue de l'Observatoire photographique du paysage*, Ministère de l'aménagement du territoire et de l'environnement, ARP Éditions, 2000, p. 6.

3 Ces trois catégories de documentation photographique ont été discutées par Cécile Tardy et Jean Davallon dans le cadre d'un séminaire de travail du laboratoire Culture et Communication (12 février 2007).

- La photographie exemplaire est plutôt dans une logique d’illustration d’une analyse menée antérieurement ou d’un point de vue personnel.
- Avec l’archive, l’idée est plutôt de ne pas hypothéquer l’usage possible en se centrant sur le fait de rendre compte le plus exhaustivement possible de l’objet.
- Le corpus est quant à lui totalement centré sur l’usage analytique, il constitue l’objet d’analyse.

Pointer ces trois grands types documentaires ne veut en aucun cas signifier qu’ils existent à l’état “pur”. Mais ils servent de repères pour discuter d’une certaine orientation du geste documentaire photographique.

Enfin, cette opération d’analyse de la photographie est aussi une façon de fournir du matériau pour d’autres et dans d’autres pratiques, donc de mettre en place un certain type de division du travail.

Comment s’instaure cette relation documentaire photographique sérielle, descriptive et analytique à l’objet paysager dans chacun des trois observatoires choisis ? Chaque cas d’étude sera caractérisé dans sa façon de faire des séries (des itinéraires, des diptyques, des reconductions de points de vue), de produire des descriptions qui rendent compte de la temporalité et de la spatialité des paysages, et de mettre en place un potentiel d’analyse.

Archiver les paysages ordinaires : une opération de veille et d’itinéraire photographique

Le ministère de l’environnement lançait en 1992 un observatoire photographique du paysage destiné à suivre l’évolution des paysages ordinaires. Pour cela, il était structuré par deux principes photographiques : la veille et l’itinéraire. Dans le cadre de la “veille” photographique – pratique de reconduction de la prise de vue tous les ans, même lieu et même période dans l’année –, la prise de vue initiale était réalisée par un photographe artiste¹, tandis que les “partenaires locaux”

1 Certains de ces photographes avaient participé à la mission photographique de la DATAR de 1982 à 1987. Mais la démarche était alors différente puisque les artistes proposaient eux-mêmes le thème des photos destinées à établir l’état des lieux du paysage. Le regard du photographe était privilégié à la dimension analytique des images.

des opérations¹ se chargeaient des reconductions annuelles des points de vue. La pratique de “l’itinéraire” photographique allait permettre de faire des choix dans la spatialité illimitée des paysages ordinaires. En 2000, seize “itinéraires contemporains d’observation” étaient mis en place sur le territoire français.

Dans ce travail sériel qui fait appel à des artistes, l’engagement esthétique de la prise de vue initiale ne peut être négligé. Mais se focaliser sur cette dimension ne permet pas de comprendre le rôle du protocole de production d’images mis en place, qui négocie l’image entre l’opérateur (l’artiste photographe) et le commanditaire qui va être en position de concrétiser la reconduction². Ce qui s’instaure est d’abord la négociation d’une structure de travail collective et diachronique. Par exemple, pour définir les paysages ordinaires qui seront représentés, le programme photographique fixe à 40 le nombre des prises de vue qui seront retenues. Ces points de vue devront être aisément praticables et situés dans le cadre d’un itinéraire de façon à faciliter leur reprise de vue. L’artiste photographe qui initie la série doit intégrer ce système de contraintes pour passer la main au photographe qui effectuera la reprise.

Ces modalités de production de la série photographique sont aussi une façon de négocier le sens de l’image, c’est-à-dire de la description d’un paysage “ordinaire”. Une fois inséré dans la logique de l’itinéraire, le paysage photographié ne se limite plus à lui-même, car il devient

1 C’est ainsi que le ministère de l’Environnement (voir la revue de l’observatoire photographique du paysage *Séquences paysages*, 1977) désigne les acteurs de l’aménagement du territoire qui portent localement les projets d’observatoire. Les “partenaires locaux” des premières opérations d’observation photographique (années 90) sont en majorité des parcs naturels régionaux, mais il y a également des DIREN, CAUE, DDE, communauté de communes, ville. L’exemple plus particulièrement analysé est celui de l’observatoire lancé dans le parc régional du Pilat à l’occasion de la phase expérimentale de mise en place de la méthode d’observation, de 1992 à 1996.

2 Jean Arrouye explore précisément à propos de ce même observatoire qui fait appel à des artistes photographes la question du rapport entre esthétique et sémantique, s’interrogeant sur « le problème de la corrélation entre les préférences de point de vue des opérateurs et les attentes des commanditaires, de la relation du voir enregistré au savoir attendu, de l’interférence esthétique et du sémantique. » (J. ARROUYE, « Interférences esthétiques et sémantiques », Actes des Rencontres de l’observatoire photographique du paysage, *Itinéraires croisés*, Rochefort, 24-25 septembre 1999 : 94).

un échantillon d'un paysage plus vaste qui se parcourt¹. La composition de l'image renforce généralement cette évocation du hors-champ², ce qui donne de l'amplitude au paysage photographié. Le principe de "veille" photographique intervient également fortement dans le rapport descriptif à l'objet paysager : il laisse le paysage se raconter. Luce Lebart trouve les mots justes à propos de ce procédé en remarquant que "c'est le paysage qui donne à lire ses transformations"³. Avec cette contrainte de la "veille", la photographie ne transmet plus un moment décisif mais un temps ordinaire. Elle vise à établir un rapport documentaire aux métamorphoses lentes des paysages ordinaires, rejoignant en cela "la photographie des temps faibles" chère à Raymond Depardon⁴, loin du scoop et de l'exotisme.

En dernier lieu, cette façon de photographier se caractérise par la production d'archives en n'hypothéquant pas l'usage qui sera fait de l'ensemble documentaire. Ce faisant, elle place l'analyste en position d'attendre qu'il se passe quelque chose dans les paysages photographiés, le rendant ainsi prisonnier de cette fixité. Car si ce type d'images autorise une analyse, c'est à retardement, peut-être à l'échelle d'un demi-siècle.

Constituer des corpus d'exemples : une composition par dualité

Examinons à présent le cas du réemploi de la carte postale ancienne de paysage dans la perspective de leur analyse écologique. Les scientifiques génèrent une première série de documents photographiques par extraction d'images anciennes dans des fonds d'archives et une

-
- 1 La diffusion de ces photographies avec leur signification documentaire va demander un important système éditorial offrant des repères cartographiques et des légendes thématiques.
 - 2 Cette place du hors-champ dans l'image tient notamment à sa composition prétendument naturelle, ce qu'André Rouillé appelle une « fiction de l'analogie ». Dans cette pratique photographique, « l'écart symbolique entre l'image et la chose paraît souvent si ténu que celles-ci semblent se confondre. Cette fiction de l'analogie repose sur un vocabulaire formel associant la netteté, la frontalité, la simplicité, la précision de la description et l'évidence de la composition » (A. ROUILLÉ, *La photographie : entredocument et art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005, pp. 494-495).
 - 3 L. LEBART, 2000, *op. cit.*, p. 6.
 - 4 Il a participé au lancement de ces observatoires en photographiant les paysages de l'Hérault.

deuxième série qui reproduit la première à des dizaines d'années d'intervalle. Par rapport à l'observatoire examiné au point précédent, l'acte de production ne se situe plus dans la fabrication d'une image, d'une vue spécifique, mais dans la reconfiguration documentaire de l'objet. En attrapant l'objet par son format et en le basculant de carte postale à corpus scientifique, c'est l'univers interprétatif de la photographie ainsi que sa matérialité qui sont touchés. L'image photographique initiale quitte son statut d'élément emblématique et pittoresque ainsi que son espace documentaire touristique¹ pour témoigner d'un état écologique et s'installer dans un système documentaire scientifique : le couple diachronique. Ce procédé photographique appliqué à l'analyse écologique des paysages repose sur un travail de réglage d'une double série d'images photographiques mise en face-à-face en jouant sur un jeu de contraintes réciproques. Comme on va le voir ci-après, la seconde image règle la première dans un rapport au temps tandis que la première image (la carte postale) règle la seconde dans son rapport à l'espace. C'est une pratique minutieuse de réécriture photographique.

Le fait de placer en vis-à-vis la même photo prise à des dizaines d'années d'écart construit une représentation du temps qui s'est écoulé entre les deux images. Ce hors-temps de la photographie n'était pas programmé par le photographe initial, mais il l'est par le programme scientifique. Les scientifiques placent ainsi la carte postale ancienne dans une série photographique (le couple diachronique) qui lui donne de la mémoire². Par rapport au dispositif photographique analysé précédemment, il ne s'agit pas d'une mémoire "courte" qui se constitue par l'ajout de photographie reprise chaque année, mais d'une mémoire qui se construit à l'échelle du siècle.

1 C. MALAURIE, "La carte postale photographique comme médiation territoriale. L'exemple d'Arcachon", *Communication et langages*, n°130, 2001, pp. 70-85.

2 Le souci est de collecter d'anciennes vues car comme le fait remarquer Alain Dervieux : avec les « images satellitaires depuis les années 80 puis la photographie aérienne depuis les années 40, l'étude standardisée des systèmes environnement peut s'étendre au demi-siècle. C'est une durée trop brève pour comprendre et évaluer des évolutions (...). L'exploitation d'anciennes photographies de paysages et de photos actuelles répétées, basées sur des techniques de photo-interprétation, permet d'allonger cette durée » (A. DERVIEUX, "Que peuvent nous dire les anciennes photographies sur les changements paysagers", contribution aux journées d'étude *Comment les images de paysage interrogent les territoires*, dans le cadre de l'ACI intitulé *La place et les fonctions de l'iconographie du paysage dans la participation des acteurs à la construction des territoires*. [En ligne]. <http://www.enfa.fr/ACI/> (Page consultée le 27 août 2007).

L'appréhension photographique de l'espace s'effectue dans des termes très différents de l'expérience des itinéraires photographiques présentée précédemment. D'abord, le hors-champ est évacué, plus exactement neutralisé, pour privilégier une concentration optimale de l'analyste sur le point de vue visé qui sera comparé au même point de vue des décennies plus tard. Il n'y a pas de valorisation d'un imaginaire périphérique. Ensuite, le problème de la limite spatiale qui se trouvait traité précédemment par une intense opération de réduction – 40 prises de vue –, se trouve ici réglé par une intense activité de collecte de cartes postales sur un même secteur géographique dans le but de couvrir le plus largement possible le secteur. Dans ce procédé, c'est le premier photographe et la photographie initiale – c'est-à-dire la source documentaire – qui donnent le réglage de l'étendue spatiale à recouvrir et non le point de vue du photographe investi dans le programme scientifique.

Ce geste documentaire débouche sur la constitution d'un corpus composé de diptyques photographiques avant-après. Il engage un travail d'analyse spécifique en plaçant l'analyste dans une activité comparative faite de mesure d'écart. Le problème est de rendre compte d'un écart temporel suffisant pour préparer l'analyse de l'évolution d'un écosystème. Ainsi, le problème de saisie de la dimension quotidienne des paysages posé par le dispositif examiné au point précédent (peu de changement sur une durée très longue) est évité car les scientifiques concernés ne visent pas la description des métamorphoses lentes mais la mesure d'un écart entre un état et un autre. C'est un cas exemplaire de construction de corpus : l'ensemble documentaire est centré, optimisé pour l'analyse comparative qui va partir des couples photographiques pour construire des représentations cartographiques et des analyses statistiques.

Opérer une veille stratégique : des quasi-archives, quasi-corpus

Le troisième type d'observatoire étudié fait également appel au procédé de veille photographique (reconduction d'une vue initiale tous les ans) à partir de la création d'une première vue "contemporaine", c'est-à-dire sans recourir à une source documentaire préétablie. Mais cette technique de mise en série est appliquée aux sites patrimoniaux et touristiques labellisés "Grand Site de France" par le ministère de l'Ecologie et du Développement durable. C'est le cas du site du Pont du

Gard qui est pris comme exemple. L'application du dispositif photographique à ce type de sites emblématiques du patrimoine français amène à prendre en compte deux caractéristiques :

- Le paysage photographié est soumis à une intense activité. Par exemple, le site du Pont du Gard couvre 160 hectares et compte 1 200 000 visiteurs chaque année. Il est aussi soumis à un risque naturel important, la crue du Gardon. Dans leur ensemble, ces sites patrimoniaux d'envergure ont un rythme de changement paysager plus accentué.
- Il y a une visée de gestion du site pour maîtriser fortement son évolution, ce qui amène à privilégier la prise de vue de zones particulièrement soumises au changement.

Du coup, l'application du procédé de veille offre un tout autre résultat que dans le premier cas étudié. Il en résulte une photographie d'étapes intermédiaires plus "mouvementées".

On se rapproche des observatoires de la fin du XIXe siècle qui restituaient la temporalité d'un projet d'aménagement, comme le fera la photographie dans la politique de lutte contre l'érosion des montagnes menée par l'administration des forêts en 1886¹. D'ailleurs, le cas de l'observatoire photographique du site du Pont du Gard s'insère parfaitement dans cette logique. Lors de sa création en 1998, sa mission principale était la documentation photographique des importants travaux d'aménagement effectués suite à la décision de ne plus le laisser en accès libre mais de le transformer en objet de visite touristique et culturelle pour faciliter sa protection. Un premier suivi photographique aura donc lieu spécifiquement pour rendre compte de ces transformations, de façon à garder la mémoire de ce changement majeur qui extrait le monument d'une vie ordinaire pour le placer au cœur de pratiques régulières et contrôlées.

Concernant le choix de la définition de l'espace qui fait paysage, il est déterminé en relation avec le regard porté par le visiteur au site. En effet, la configuration du site patrimonial du Pont du Gard permet d'envisager le paysage tel qu'il s'offre au regard et à la déambulation des visiteurs : l'observatoire photographique va définir un point de vue vers le pont (dans le cadre du visiteur qui arrive en direction du pont) et un

1 L. LEBART, *Une contribution à l'histoire du paysage: les photographies des services de restauration des montagnes (1867-1931)*, mémoire de DEA, Université de Paris I, 1997.

point de vue du pont vers les paysages alentours. Le problème de l'exhaustivité spatiale trouve sa résolution à travers la pratique du visiteur et la topographie du site qui viennent borner en quelque sorte l'image.

D'autre part, le dimensionnement spatial est contraint par la perspective immédiate d'utilisation des séries photographiques dans la gestion du site patrimonial. Il s'agit de produire une représentation d'un paysage dans l'idée de le protéger, de permettre le repérage d'évolutions perturbatrices à contrôler ou de garder mémoire d'un état que l'on peut vouloir retrouver. Ainsi, la représentation photographique qui doit tenir lieu du site paysager est d'une part l'image qu'il offre aux visiteurs et d'autre part les problématiques de gestion qu'il rencontre.

La cible est plus étroite et plus pragmatique que dans le premier observatoire étudié. Il est à noter que cette posture documentaire requiert l'existence d'un savoir préalable sur le paysage que l'on souhaite faire advenir. Or, si une telle posture est possible concernant un site classé pour ses caractéristiques patrimoniales et destiné à être protégé, elle est beaucoup plus improbable pour les paysages soumis à leur vie ordinaire. Ce double rapport aux mutations des paysages (leur observation et leur gestion) oriente le dispositif photographique. Dans le cas de la documentation des paysages ordinaires, l'image photographique consistait à poser un cadre au même endroit tous les ans et à laisser le paysage se raconter. Le photographe qui générait la prise de vue initiale savait qu'elle devait contenir l'idée de ce récit. Dans le cas de la documentation d'un site patrimonial protégé, l'image photographique doit contenir l'idée d'un retour continu vers le site, instaurant un va-et-vient permanent entre les représentations photographiques du site et sa reprise concrète par des opérations d'aménagement et d'entretien. La série d'images à produire est donc réglée par cet impératif de retour sur le site, sur ce nécessaire va et vient entre l'image et la réalité du territoire à gérer.

Ce positionnement explique que la principale documentation produite est de l'ordre d'un quasi-corpus, car bien qu'elle soit totalement orientée vers un usage analytique, elle se trouve réduite à une teneur très pragmatique. Les séries d'images produites sont suffisamment "mouvementées" pour rendre possible des analyses régulières, recoupant en cela la logique de la mesure avant-après portée par les séries de diptyques. Mais ce sont des analyses d'impacts, de dégradation, qui permettent de faire un point régulier sur les choix de gestion technique du site. Néanmoins, l'observatoire du site du Pont du Gard dispose également de séries photographiques moins "immédiatement"

exploitables et montre d'autre part une possible évolution en termes de traitement du fonds documentaire photographique. L'analyse diachronique d'un même point de vue pourrait être complétée par une analyse transversale des points de vue selon les thématiques de gestion qu'ils représentent. Cette façon de faire induirait une implication de la photographie dans une analyse plus globale du site, et porterait une attention plus marquée aux formes d'ensemble des paysages. Cela demandera de modifier en partie, ou en tout cas de compléter, la production photographique actuelle. La logique de l'archive n'est pas non plus absente de ces dispositifs photographiques si l'on se place du point de vue du ministère de l'Écologie et du Développement durable qui entreprend le stockage de l'ensemble des images produites par le réseau des "Grands Sites de France".

Conclusion

À l'issue de ces différents cas d'observatoires photographiques du paysage, la question de l'usage de la photographie comme instrument de documentation et d'analyse retient l'attention sur trois aspects.

D'une part, ces trois situations d'enregistrement photographique des paysages montrent *une grande diversité de régimes d'écriture* selon la relation nouée entre la constitution d'un type de séries, la production d'une description d'un univers paysager et l'instauration d'un usage analytique spécifique concernant l'évolution des paysages.

D'autre part, la restitution de la temporalité des paysages par la photographie interroge *différentes façons de faire une couverture temporelle*. Contrairement à l'inventaire photographique d'objets patrimoniaux, les paysages soulèvent la question de documenter *un patrimoine vivant, autrement dit en train de se faire*. La documentation de cette temporalité diffère pour les paysages ordinaires ou les paysages remarquables plus soumis à l'événementiel (fréquentation des publics, dégradation par la pratique touristique, projets d'aménagement). Documenter le temps qui passe pour rendre compte des mutations de la structure de la végétation dans le paysage pose encore différemment la façon de photographier. Selon le point de vue adopté sur l'évolution des paysages, la couverture temporelle peut être progressive, saisissant des étapes intermédiaires de mutation ; elle peut aussi se dégager de ce temps qui passe pour saisir plus immédiatement la représentation d'un temps long dans le jeu d'un diptyque avant-après. Chaque procédure mise en place pour réaliser cette représentation de l'évolution tempo-

relle des paysages engendre un type de fonds documentaire et oriente le traitement analytique.

Pour finir, j'ajouterai que *la photographie construit le paysage comme objet écrit*. En conséquence, la photographie documentaire des paysages est aussi une forme d'invention des paysages, de ce qui fait paysage pour un territoire donné. En renouvelant l'imagerie des territoires, les observatoires photographiques du paysage donnent à la photographie documentaire une grande ampleur sociale et culturelle propice au déploiement de nombreux usages autour de la thématique paysagère (sensibiliser, former, débattre...).