

1
AGORA
2017 DE BIENNALE BORDEAUX

« DESSINE-MOI UN PAYSAGE »

Dimanche 24 septembre 2017

Modérateur : Rémi CAMBAU, Bas SMETS, Sam STOURDZÉ

Participants :

Alexandre CHEMETOFF, paysagiste, agence Alexandre Chemetoff et Associés,
Michel DESVIGNE, paysagiste, agence MDP,
Lorenz DEXLER, paysagiste, agence Topotek,
Adriaan GEUZE, paysagiste, agence West 8,
Catherine MOSBACH, paysagiste, agence mosbach paysagistes,
Franck POIRIER, paysagiste, agence Base.

LA SÉANCE EST OUVERTE À 14 HEURES 08.

Rémi CAMBAU : Bienvenue à tous pour ce dernier jour de débats. Ce sera plus une performance qu'un débat que nous vous proposons en ce début d'après-midi.

Aujourd'hui, nous allons parler du prisme paysager dans nos métropoles et dans nos territoires. Une vingtaine de paysagistes s'est mobilisée aujourd'hui, avec une pensée pour Michel CORAJOURD puisque l'après-midi se terminera par l'inauguration de la promenade Michel CORAJOURD. La boucle des deux rives en traversant le Pont Jacques Chaban-Delmas et le pont de pierre portera désormais son nom. Nous vous donnons rendez-vous vers 17 heures pour un hommage à Michel CORAJOURD par deux de ses compagnons et, en partie, élèves. C'est l'amitié, voire plus, qui a réuni aujourd'hui cette profession autour de celui qui a exploré tant de pistes.

Nous allons commencer par vous proposer une confrontation – et c'est bien dans le thème de Bas SMETS – entre le paysage et sa représentation : nous parlerons donc du paysage, du travail du paysagiste et de sa représentation par les

photographes. Six paysagistes ont accepté de se prêter au jeu, de choisir un photographe et de nous commenter une série de ses représentations paysagères. Voici notre proposition : six photographes pour six paysagistes. Bas SMETS et Sam STOURDZÉ, les deux présidents du prix Vidéo Caisse des dépôts AGORA, vous en parleront.

[Les intervenants montent sur l'estrade.]

Rémi CAMBAU : On attend Michel DESVIGNE, Catherine MOSBACH, Alexandre CHEMETOFF, Franck POIRIER et Lorenz DEXLER qui participeront à cette performance. Adriaan GEUZE sera présent à distance.

Bas SMETS : Bonjour à toutes et à tous. Peut-être un petit mot d'introduction sur cet exercice un peu particulier. Comme nous l'expliquons dans l'exposition, le mot « paysage » a été inventé pour parler d'un nouveau genre dans la peinture, au 16^e siècle. La représentation et l'objet ont toujours été très liés dans le paysage. Vu le nombre de paysagistes aujourd'hui, nous nous sommes dits : « Ne pourrions-nous pas leur demander de nous parler de représentation, de la photographie et de nous expliquer comment ils l'utilisent et comment se noue la collaboration avec des photographes dans leur projet ? ». Chaque paysagiste aura 5 à 7 minutes pour parler de cette collaboration en nous montrant une sélection de photographies du photographe choisi. Adriaan GEUZE nous joindra par téléphone, et nous commencerons avec Catherine MOSBACH.

Catherine MOSBACH : Bonjour. Merci de cet échange. J'ai choisi 5 visuels d'Iwan BAAN. C'est un photographe que j'ai rencontré à différentes occasions mais avec qui je n'ai jamais échangé ni discuté en profondeur sur les images dont je vous parlerai. Ce sont des images ou des visuels qui sont très spontanés et qui illustrent son interprétation et sa compréhension d'une situation. J'ai choisi des images qui parlent de la fabrication et de la transformation des éléments. Il ne s'agit pas vraiment de la fabrication du projet au sens littéral du terme de nos métiers, mais de la fabrication au sens large, c'est-à-dire de la contamination des éléments les uns avec les autres. Ces images sont des études, des documents de travail. Seule la première a un caractère officiel. Ce ne sont donc pas des images qui traduisent quelque chose de stable mais qui traduisent bien des étapes, des états.

La première met en exergue une situation très contrastée entre un élément très précieux, très défini, une apparition dans un lieu un peu incongru, avec quelque chose de plus abrupt, du premier plan. Les deux sont reliés par une ciselure de la végétation. C'est typiquement une image qui « n'est pas retenue pour une communication officielle » mais qui m'intéresse dans la mise en exergue de situations opposées, contrastées. Elle m'a toujours fait penser, puisque nous parlions de la peinture et de la relation entre le visuel et la peinture, aux tableaux de Fra Angelico.

La deuxième est saisie du même endroit, mais a une tout autre visibilité. Elle parle plutôt, à mon sens, de la dissolution ou de la migration des éléments les uns dans les autres. Vous voyez que le premier plan migre dans l'arrière-plan avec les mottes de terre. Le sol migre dans le plafond. Il s'agit d'une image qui parle de l'instant, c'est-à-dire qu'à l'instant suivant se développera une toute autre situation. On parle bien de l'éphémère, c'est-à-dire de la transition dans une autre étape qui, à mon sens, est un sujet essentiel dans la relation au paysage – du moins, c'est celui qui m'intéresse. Je dirais que celle-ci se rapprocherait d'un Turner.

La troisième image parle plutôt de la contamination, c'est-à-dire d'une sorte de plissement des éléments les uns dans les autres. Nous ne savons pas très bien ce qui est dessus, dessous, devant, derrière, dans l'arrière-plan, qui s'imisce dans le plan intermédiaire. À mon sens, cette image s'inscrit plus dans le présent, c'est-à-dire dans la transformation permanente d'un substrat dans un autre substrat.

Pour celle-ci, nous prenons un peu de champ. C'est, pour moi, une logique de stratification – je dirais presque de fossilisation ou de minéralisation. Le premier plan, si je le commente d'une manière un peu plus pragmatique, est un ouvrage en terre, le sol sur lequel on marche. Le deuxième plan est une façade en aluminium. Nous sommes dans la logique de la durée, c'est-à-dire littéralement de la fossilisation du long terme.

C'est, je dirais, la seule image où l'observateur est positionné dans une relation de transition ou de transit, c'est-à-dire de mouvement ou encore de *travelling*. C'est typiquement le contenu de cet équipement puisqu'il s'agit du Louvre-Lens. Nous sommes donc dans une logique de translation, c'est-à-dire de déplacement.

Bas SMETS : Merci beaucoup. C'est au tour d'Adriaan GEUZE, qui nous rejoint par téléphone. Il part dans 40 minutes aux États-Unis mais il est à son agence et souhaite nous raconter une histoire, en anglais.

Adriaan GEUZE : Allo, ça va ?

Bas SMETS : Oui, très bien.

Adriaan GEUZE : *[Intervention en anglais]*

Rémi CAMBAU : Nous allons faire une petite synthèse traduite, pour ceux qui ne sont pas à l'aise en anglais.

Traductrice : Tout d'abord, le propos concernait la culture néerlandaise du paysage. Les peintres néerlandais avaient cette culture de peindre l'horizon, les

rivages, les nuages bas, les vaches de manière visuelle, graphique. Aux Pays-Bas, il n’y avait ni gastronomie, ni littérature, ni poésie, ni compositeurs, mais il y avait cette culture de la peinture, des grands maîtres néerlandais qui peignaient ce monde idéal du paysage.

Ensuite, quand la photographie est arrivée au 20^e siècle, les photographes ont photographié le paysage comme les maîtres néerlandais le peignaient. Cette perception est très répandue, et j’ai grandi avec elle. Une Néerlandaise est allée à Reykjavik, y est tombée amoureuse et a eu un enfant avec un photographe islandais, Oskarsson. Il est venu vivre aux Pays-Bas pour rejoindre sa femme et son fils. Il n’avait pas cette conception que nous avons aux Pays-Bas du paysage, de la manière de le peindre. Etant Islandais, il voyait plutôt le paysage comme la terre, la roche, la lave, le glace, le feu. Pour lui, le paysage était plus de la chimie que de la peinture graphique, comme on avait auparavant aux Pays-Bas. Il a donc emprunté le style Vermeer et a transformé une caravane en Camera Obscura. Pendant 24 heures, il a donc pu prendre ces images du paysage avec cette illumination, qu’il a ensuite développées dans son propre laboratoire. Il n’y a pas de négatifs, seulement des positifs. Cela donne des points de vue vraiment très intéressants. On sent vraiment l’eau organique, cette pourriture du marécage, et on ressent surtout l’eau – on la sent presque. Grâce à lui, j’ai fini par voir le paysage néerlandais autrement. Nous devons une fière chandelle à monsieur Oskarsson.

Rémi CAMBAU : Merci pour cette synthèse.

Sam STOURDZÉ : J’aimerais juste revenir sur un point. La caravane devient l’appareil photographique, en faisant un petit trou dans la caravane, en installant du papier sensible sur les parois de la caravane, le paysage se reflète directement, ce qui explique qu’il n’y a pas de négatifs. On est dans un dispositif très direct dans lequel l’image se reflète, la caravane devient l’appareil photo.

Alexandre CHEMETOFF : Je trouvais cela assez intéressant puisque je crois que cela nous amène à la question du temps de pose. On dit parfois que toute l’œuvre d’un photographe tient en moins d’une minute, au 125^{ème} de seconde. Une collection de photos représente un temps très court. Comme pour la première photo prise dans la cour d’une ferme par Niepce, il y a un temps de pose très, très long, qui est pratiquement un temps de pose sur une journée entière, où l’on voit le soleil se déplacer.

Je voudrais parler du rapport singulier que nous avons construit avec Arnaud DUBOYS FRESNEY autour de la question de la photographie. Nous nous sommes rencontrés en 1994, et nous n’avons cessé de parcourir cette question, notamment en publiant un livre, par exemple sur le travail de Saint-Étienne, dans lequel nous revisitions en quelque sorte le projet à partir des dessins et des photographies prises sous le même angle pour, une fois les travaux faits,

examiner le rapport qui existe entre une réalité projetée et dessinée et le même endroit photographié. C'est comme si la représentation en plan était une manière d'anticiper une représentation photographique qui serait elle-même comme une photographie aérienne à très basse altitude, qui montrerait les détails d'un projet que, d'ordinaire, on ne photographie pas sous cet angle. Le travail des séries se poursuit avec la série de façades : de la manufacture d'armes avec trois arcades, par exemple. La photographie est aussi un protocole. Il faut réfléchir à comment s'y prendre pour échanger un projet ici étant fait, sur un protocole de prises de vue qui révélerait des éléments du projet.

Une nouvelle question se pose : une façade se photographie-t-elle depuis l'intérieur vers l'extérieur ou depuis l'extérieur vers l'intérieur ? Ici, vous la voyez depuis l'intérieur, et vous voyez la même façade depuis l'extérieur. Vous voyez que les planches de bois jouent pratiquement comme une sorte de diaphragme entre le dedans et le dehors.

Là, vous voyez une façade à l'intérieur et la même façade à l'extérieur. Ici, une façade intérieure qui est, en même temps, aussi un espace extérieur, et cette façade vue depuis l'intérieur.

Vient ensuite la question avant et après. Arnauld DUBOYS FRESNEY fait des photographies qui sont des repérages avant travaux et après les travaux. Quand nous assemblons ces deux photographies, nous voyons autrement ce que nous avons fait, la manière dont nous l'avons regardé avant les travaux et la manière dont nous pouvons la regarder après les travaux.

Ici, vous voyez une place avant les travaux et la même place après les travaux. Il en va de même pour ce parking.

C'est intéressant de comprendre ce qu'il reste de la première image dans la deuxième image, et de comprendre que tout le travail, au fond, est un travail de passage de cet état des lieux entre un avant et un après, entre l'avant de l'usine et l'après de l'école.

Nous refaisons ce même travail sur le centre de tri postal, à Bordeaux. Nous voyons comment la perspective s'ouvre avec ces photographies avant et pendant les travaux.

Cela devient le support de la dernière image, qui n'est pas une photographie mais qui sera bientôt rejoint par une photographie réelle. Nous passerons de cette transformation-là à la photographie qui viendra bientôt vérifier ou, au fond, poser un regard critique sur cet avant, pendant et après. Cela pose de nombreuses questions : celle d'un temps de pose qui serait différé, du protocole, du cadrage, de l'exposition et de la manière dont nous regardons les photographies et dont le photographe et l'auteur du projet dialoguent à propos des épreuves photographiques, comme un espace critique ouvert sur le projet.

Bas SMETS : Merci beaucoup.

Michel DESVIGNE :

J'appartiens au monde pré-Gafa. Ce n'est qu'en 2004 que Google Earth apparaît sur nos rares écrans. Je veux parler du rôle de la photographie aérienne sur mon travail, et précisément de ma relation avec les images d'Alex MACLEAN. Nous étions cloués au sol, nos plans cadastraux étaient désespérément vides et muets. Nous étions boulimiques de ces manuels pédagogiques, atlas aériens de la France, dans lesquels des géographes décryptaient avec précision cet univers de formes que nous découvriions avec envie. Jean BAUDRILLARD nous menaçait : la représentation de la réalité se substituerait à la réalité. Mes observations participaient-elles d'un simulacre et les projets post-Gafa qui s'y trament de l'imposture ? Géologue de surface, je redessinais lentement ces images. Laborieusement, par le dessin, j'éprouvais le lien entre les formes que je découvrais, les mécanismes naturels que je connaissais et les constructions humaines. Tout aussi lentement, je dessinais ces Jardins Élémentaires, titre d'un petit ouvrage publié avec Gilles TIBERGHIEU, site manipulé, transformé, augmenté, selon le langage post-Gafa, de petits mécanismes artificiels mettant en œuvre les formes sans jamais les reproduire littéralement.

En 2000, je vivais aux États-Unis, je fréquentais James CORNER, et j'admirais le travail qu'il avait fait avec Alex MACLEAN, publié dans le livre *Taking measures across the American landscape*.

Cette image me touche beaucoup et, avec puissance et rigueur, illustre mes propres obsessions paysagères. On y voit l'interférence entre l'écoulement et la structure agricole. Surtout, la végétation dans la zone d'écoulement m'intrigue. À l'opposé d'une démarche esthétisante, j'apprécie la rigueur des photographies d'Alex MACLEAN, rigueur radicale, exigeante, élémentaire qui aide à comprendre, selon moi, l'échelle des sites.

En 2004, Alex MACLEAN, que Gilles TIBERGHIEU m'avait fait rencontrer, accepte que nous utilisions ses images pour concevoir le Parc de la Rive Droite à Bordeaux. Nous imaginions, pour ce parc, la substitution progressive des traces industrielles par des plantations à l'artifice explicite. La beauté élémentaire des trames du photographe nous confortait dans le choix qui, par ailleurs, inquiétait. Cette procédure incrémentielle, pour reprendre toujours un terme post-Gafa, donnerait à voir le temps de sa mise en œuvre. Les formes ne sont pas déduites, ce sont de lentes manipulations. Les images d'Alex MACLEAN sont déterminantes par leur radicalité, leur précision et la conscience du grain qu'elles me donnent. J'aime me souvenir et j'aime qu'on se souvienne que ce plan, aujourd'hui en partie réalisé, exposé aux gonflables, doit beaucoup au travail d'Alex MACLEAN.

Bas SMETS : Merci beaucoup. C'est maintenant à Lorenz DEXLER.

Lorenz DEXLER : Le photographe dont je veux parler est Hans JOOSTEN, un néerlandais qui habite à Berlin depuis 25 ans et avec qui nous travaillons depuis plus de 20 ans. Il fait toutes les photographies de nos projets. Je le vois toujours comme ça, dans une construction qui est, pour lui, l'occasion de voir d'une autre

manière des situations. Quand nous l'avons rencontré, Hans n'était pas un expert du paysage ou du jardin puisqu'il faisait des photographies d'architecture, des espaces. Il s'était intéressé à la communication entre les gens et l'espace, il faisait des photographies de mode. Nous nous sommes rencontrés par hasard parce que son agence était dans le même immeuble que la nôtre. Quand nous avons commencé à travailler ensemble, nous avons fait ce petit jardin. Le thème consistait à mettre des éléments de signalisation routière dans un autre environnement, de créer quelque chose d'autre, de créer une surprise. En voyant cela, il a souhaité faire des photographies. Il a ajouté quelque chose qui nous a surpris : le ciel. Ce n'était pas un jardin artificiel, c'était devenu un jardin céleste ; on l'appelait *Himmelsgarten* ou *sky garden*. Nous avons été fascinés par la vue qu'il a eue pour nos projets. Je vais vous montrer quelques images de notre projet faites par lui. Nous lui avons toujours laissé le champ libre. Nous n'avons même pas vraiment expliqué le projet, il a regardé et il a pris des photographies. Il a toujours trouvé des choses que nous n'avions pas vues et j'apprécie beaucoup cela.

Vous voyez là cette cohésion entre la façade et le patio, ou encore ce jardin peint dont on ignore tout. La façade avec la partie miroir est élargie, elle est composée d'une autre manière. C'est vraiment éphémère.

Cette photographie d'un parc à Wolfsburg représente un jardin, une sorte de labyrinthe dans la forêt. La partie miroir est particulièrement intéressante car nous pouvons y voir la nature. Le plus intéressant n'est pas ce que l'on a créé mais bien ce que nous pouvons découvrir dans le miroir. Cela rappelle une image d'Albrecht Dürer du 16^e siècle qui, avec une pièce de gazon encadrée, nous permettait de voir la nature.

Par exemple, ce parc sportif parle de la manière de regarder les autres, de s'exposer. C'est un peu du voyeurisme. J'aime bien ce parc nouveau dans un monastère historique qui se prolonge jusqu'à l'horizon. Il a refait cette idée du jardin anglais qui est sans limites et qui prend tout le paysage jusqu'à la fin de la vue. Cela va jusqu'à la fin des montagnes : nous avons l'impression que le parc est partout, alors que ce n'est pas le cas.

Il est toujours allé dans la production, dans la mise en œuvre. Il ne s'agissait pas réellement de regarder le résultat pour lui. C'est sa manière de changer de vue, de position, de grimper dans les gratte-ciels autour de son sujet qui est particulièrement intéressante. Cette photographie a été prise à Mulhouse.

Ce parc-ci est situé à Copenhague et est très actif. Pourtant, nous avons l'impression que c'est presque statique. Nous voyons les gens mais ils sont un peu cachés. Cela ressemble aux peintures du 17^e siècle du Lorrain où nous voyons les ruines du Panthéon, différentes situations au bord de la mer ou dans les montagnes. De plus, l'aspect naturel, artificiel qui est dans le projet l'a intéressé.

Merci.

Bas SMETS : Merci beaucoup. Je passe la parole à Franck POIRIER pour la dernière série.

Franck POIRIER : Bonjour. Je n'ai pas choisi de présenter mon travail d'un point de vue photographique mais de vous présenter une photographe qui s'appelle Aurore BAGARRY. Elle est née en 1982 au Mans et vit et travaille en Bretagne. Elle a engagé, depuis 2012, un travail de photographie et d'inventaire documentaire sur les différents glaciers du massif du Mont-Blanc, en Suisse, en Italie et en France. Elle a publié deux tomes dont le prochain sortira en octobre 2017. C'est un travail Camera Obscura, c'est-à-dire qu'il y a une chambre photographique qu'il faut emmener avec soit. Il y a donc toute une mise en condition, une pérégrination à préparer pour aller à la rencontre de ces paysages de glaciers, un bivouac à organiser. Sa Camera Obscura est une caméra 4 x 5 pouces qui fonctionne sur rail et qui nécessite donc du gros matériel sur trépied.

C'est une personne qui a fait l'école d'Arles.

Voilà différentes photos qui sont commentées.

En surimpression à son travail, j'ai préparé un petit texte, qui est un assemblage de textes. Ce n'est pas pour faire une polémique, d'ailleurs, mais c'est juste pour ajouter à la définition occidentale une des racines de la notion de paysage vue par les Chinois. En définissant le paysage comme la partie d'un pays que la nature présente à un observateur, qu'avons-nous oublié ? C'est la question que pose François JULLIEN dans son livre Vivre de paysage. L'Europe n'est pas sortie de cette idée, ou plutôt de cette présomption, que le paysage se détache d'un pays dans lequel la vue le découpe. Il y a l'observateur d'un côté et la nature de l'autre, et les deux sont à part l'un de l'autre, institués en vis-à-vis. Le deuxième parti pris européen est visuel : c'est un dictat occidental accordé à la perception visuelle. Tandis qu'en Chine, poursuit François JULLIEN, philosophe et sinologue, elle nous met devant une tout autre entrée de ce que nous appelons paysage en Europe. Elle tranche radicalement avec cette notion de l'étendue, de la vue et de la découpe, elle dit montagne-eau et montagne-rivières. Le terme date de l'Antiquité mais vaut encore aujourd'hui en chinois moderne. Or voici que celui-ci n'est plus pensé comme une portion de pays offert à la vue d'un observateur mais comme une corrélation entre opposés, la montagne et l'eau. Il y a, d'une part, ce qui tend vers le haut, la montagne, et, de l'autre, ce qui tend vers le bas, l'eau. Il y a, d'une part, ce qui est immobile et demeure impassible, la montagne, et, de l'autre, ce qui est constamment mouvant et ne cesse d'ondoyer, l'eau. La permanence et la variance, en même temps, se confrontent et s'associent. Il y a ce qui a forme et fait le relief, la montagne, et ce qui, par nature, est sans forme et épouse la forme des choses, l'eau. Le massif et l'épars, l'opaque et le transparent, la surrection et l'érosion, le stable et le fluide se mêlent l'un l'autre

et se rehaussent. Il y a ce qu'on a frontalement devant les yeux, la montagne, et ce qu'on entend de divers côtés et dont le mouvement, le bruissement, parvient à l'oreille, l'eau. La vue et l'ouïe sont autant sollicitées.

Le poète Xie Lingyun, initiateur de la poésie descriptive de paysage dès la fin du 4^e siècle de notre ère, écrivait des vers se lisant deux par deux, autant transversalement, verticalement que horizontalement. Le poème procède tout entier de cet appareillement où chaque terme rencontre son autre et lui répond. Je cite : « Montagne(s) : traverser, aller au bout, grimper descendre. Eau(x) : aborder, aller au terme, remonter, dévaler. Pics : se dresser, sommets, s'enchaîner, s'étagant. Plages : se dérouler, îlots, se lier, se succédant. »

Montagne(s), eau(x) : l'un se réfléchit dans l'eau par cette correspondance et s'entend à travers lui comme des conjonctions en interaction. Dans ce champ de tension, le perceptif devient en même temps affectif, et de ces formes qui sont aussi des flux, se dégage une dimension qui fait entrer en connivence.

Le paysage n'est plus affaire de vue mais de vivant. Quelque chose d'analogue se produit lorsqu'on emprunte une route de montagne et qu'on dépasse un défilé rocheux pour voir le suivant se profiler, et qu'après celui-là, il s'en trouve un autre à franchir, et puis encore un à longer, virage après virage. L'étroite courbe sur laquelle tu roules pourrait très bien être l'élément d'un motif qui se répète aussi longtemps qu'il est possible de le concevoir. Depuis longtemps, on sait regarder autour de soi, on sait identifier les points de vue depuis lesquels il sera possible d'accorder une valeur à l'espace qui nous entoure. La somme immense des images faites par d'autres que soi en d'autres lieux nous a donné l'usage de ce langage commun avec lequel on décrypte le monde. Mais c'est ton déplacement qui donne un sens nouveau à ce que tu traverses. Il semble que cette continuité soudaine de l'espace peut dispenser les yeux d'y définir un cadre.

Cela illustre le non-cadre, la disparition du cadre.

Rémi CAMBAU : C'est la fin des images photographiques de la personne que vous présentez, Franck. La suite n'était pas des images de votre photographe.

Franck POIRIER : C'était une illustration du récit qui résonnait avec les images. Puis-je continuer le texte ?

Rémi CAMBAU : Bien évidemment.

Franck POIRIER : Seul importe donc ton mouvement sur sa surface. Tu ne prends plus la peine de te souvenir de tel ou tel panorama, tu enregistres désormais les processus de tes traversées. Ton regard se pose sur le réel comme une texture s'applique à une surface, il étend les motifs de ton époque. L'image qui se forme dans ton esprit n'est plus ponctuelle ni même visuelle, tu ne regardes plus depuis un point mais tu décris des lignes simultanées. Le tableau formé par ta fenêtre te semble moins complet, moins précis que l'algorithme de ton voyage. Tu cesses

de composer des images pour écrire le programme du réel, tu le regardes et tu le transformes dans le même mouvement. Tu fais partie du paysage.

Merci.

Sam STOURDZÉ : Pouvez-vous nous parler des autres photographies projetées ?

Franck POIRIER : C'est un artiste vidéaste, Nicolas LELIÈVRE, qui fait beaucoup de photographies. Il a fait une installation de représentations cartographiques pour calfeutrer ou tapisser tout un intérieur d'habitation. Cela résonne bien avec le fait que la représentation absolue est celle d'en faire son habitat propre. Cela pouvait apparaître comme une sorte de polémique, sauf que ce sont vraiment deux racines qui, je trouve, ont autant de valeur, même si ce sont deux cultures absolument lointaines. La question de la poésie, c'est-à-dire de la fiction, du paysage, est tout aussi importante que la représentation que l'on peut en faire et qui est extraite de la culture occidentale.

Sam STOURDZÉ : Merci. Nous profiterons des quelques minutes qui nous restent pour faire un petit échange et rebondir sur vos présentations. J'ai tout de suite une première question à vous poser. Vous êtes deux parmi les six à nous avoir présenté le travail d'un photographe avec lequel vous travaillez. J'ai un petit doute sur Michel DESVIGNE, je n'ai pas compris si vous avez travaillé avec Alex MACLEAN ou s'il vous a autorisé à utiliser certaines de ses photographies. En tout cas, Alexandre CHEMETOFF et Lorenz DEXLER, les photographes que vous présentez sont, semble-t-il, un long compagnonnage. Je voudrais demander aux autres si vous avez aussi cette relation privilégiée avec un photographe qui se fait le porte-parole, l'espace critique, l'état des lieux de vos travaux. Et allons peut-être plus loin, je vous poserais la question collective de savoir si, à un moment, vous avez peur des images, si le photographe peut vous inquiéter dans sa manière de restituer vos travaux. Qui commence ?

Catherine MOSBACH : Je n'ai pas de relation de fidélité avec un photographe. Iwan BAAN travaille beaucoup avec SANAA. Il se trouve que c'est un projet que j'ai partagé. Je fais aussi beaucoup de photographies, je réfléchis beaucoup en capturant les images, non comme une étape fixe mais pour réfléchir, tout simplement. Je partage totalement le point de vue de la dernière présentation. Je ne sais pas si c'est une utopie ou si c'est une vision, puisque la réalité elle-même est une utopie, selon la manière dont on l'aborde, selon le point de vue et la distance. Ce qui est intéressant, c'est que quel que soit le point de vue, il vous apprend toujours quelque chose, y compris les images que l'on trouve par hasard sur Internet sans les chercher. Je ne pense pas qu'il faut en avoir peur puisque c'est un point de vue et qu'il n'a pas de valeur absolue. Au contraire, je trouve que c'est intéressant de comprendre de quelle manière les gens perçoivent et retranscrivent ce qu'ils voient et, très souvent, ce à quoi vous n'avez pas pensé. Je partage la notion d'aléa et de surprise qui, évidemment, est parfois très intéressante puisqu'elle vous apprend le regard que les autres portent sur votre

propre travail. Bien sûr, nous avons une espèce de programme, de cahier des charges, nous savons où nous voulons aller et comment jouer la partition. En revanche, il n’y a jamais un regard totalitaire sur un endroit – et heureusement, d’ailleurs, je pense que ce serait terrible. Le point de vue n’est jamais absolu et la relativité des choses est, en soi, une richesse. J’accueille positivement la diversité des points de vue.

Michel DESVIGNE : Pour répondre à la question, Alex MACLEAN avait accepté que nous utilisions ses photographies. Nous avons surtout discuté avec lui et Gilles TIBERGHIEU. Nous avons fait ce choix d’images avec lui. Pour ma part, j’ai beaucoup de difficultés avec les photographies des projets que l’on réalise. Nous le savons tous, nos projets sont jeunes, peu photographiables, totalement immatures. Nous avons fait plutôt le choix d’avoir une multitude de photographies, de chantiers que l’on montre à grand risque, parce que cela ne ressemble pas à l’attendu des photographies parfois commerciales qui se font souvent pour les architectes. Je suppose que c’est un vaste débat dans le monde de la photographie, mais en effet, je suis très résistant à des images qui viendraient embellir – ce serait peut-être utile – une réalité qui est ce qu’elle est, qui dure et qui se met en place lentement. J’ai beaucoup de résistance avec ces photographies commerciales.

Je fais un livre avec Françoise FROMONOT depuis plusieurs années, et nous avons choisi Patrick FAIGENBAUM comme photographe. Je le connais très bien et il a un regard très personnel sur cette réalité des sites que l’on transforme, et notamment sur de très grands territoires. Il va venir très prochainement ici pour le Parc aux Angéliques, qui est « inphotographiable ». Je ne demandais que des photographies de chantiers, et les quelques images que j’ai vu circuler me désolent, donc on va essayer de faire quelque chose de ça.

Sam STOURDZÉ : Patrick FAIGENBAUM était connu pour ses portraits au début de sa carrière, même s’il a un peu changé. Qu’apporte le regard d’un portraitiste sur le paysage?

Michel DESVIGNE : Il a fait récemment de très beaux reportages, par exemple sur la ville de Tulle, qui a donné lieu à un livre, et des reportages en Inde. J’étais son chauffeur quand nous étions tous deux à la Villa Médicis, j’ai pu visiter avec lui des jardins et je me rappelle qu’il les photographiait aussi.

Lorenz DEXLER : Vous nous avez demandé si nous avons peur, parfois. J’ai dit qu’il y a toujours des aspects intéressants que nous n’avons pas vus avant, des surprises, qui peuvent être bonnes ou mauvaises, il faut l’avouer. Parfois, Hans trouve des choses formidables. Il a fait des milliers de photographies d’un truc que nous ne voulions pas. C’était un accident négatif, et ça arrive. Il n’y a pas que des bonnes surprises. Cela n’arrive pas fréquemment, mais cela peut arriver. Le

photographe nous montre aussi les choses qui n'ont pas fonctionné sur les projets. C'est la vérité.

Alexandre CHEMETOFF : Je crois qu'il y a un rapport très direct entre la photographie et le travail de transformation de l'architecture, de l'urbanisme, du paysage puisqu'à chaque fois, nous partons d'un état des lieux, et cette transformation change les choses. Au fond, la photographie est une manière de capter ces changements que je mène moi-même et c'est intéressant que la photographie devienne un espace de dialogue avec un autre – un photographe, en l'occurrence. Je l'ai fait, par exemple, sur le Jardin des Bambous du Parc de la Villette, avec Elizabeth LENNARD, qui photographiait en noir et blanc, coloriait les photos, redessinait au fond une sorte de paysage sur les photos et, en même temps, racontait l'histoire d'un chantier. Les photographies portent une sorte de souvenir d'un moment que nous ne retrouverons plus, c'est-à-dire qu'au fond, nous ne savons pas très bien à quel moment les projets commencent, finissent ou doivent être fixés par la photographie. C'est intéressant de revenir, longtemps après, photographier autrement la même réalité. Nous pourrions passer notre temps à rephotographier, à revisiter un même endroit jusqu'à ce qu'il disparaisse complètement et essayer d'en attraper des restes ou l'essence même d'un travail. A mon avis, cela fait du paysage une pensée différente de l'architecture puisqu'il introduit cette notion de durée et de transformation. La photographie est un travail sur le temps. Voilà pourquoi je pense que ce thème nous touche si directement les uns et les autres : il est difficile à détacher de sa propre démarche, même si le photographe est une sorte d'alter ego.

Sam STOURDZÉ : Avez-vous un exemple en la matière ? Nous connaissons quelques couples architectes photographes, comme Le Corbusier et Lucien HERVÉ. Y a-t-il aussi chez les paysagistes une relation exemplaire qui vous viendrait à l'esprit, d'un binôme qui aurait travaillé sur ce temps long ?

Alexandre CHEMETOFF : Il y a Frederick LOEWENSTEIN qui passé sa vie à photographier ses projets. Dans son atelier-musée, qui est à Brücklein, il y a toutes ses photographies avec de très grands tirages. En visitant son atelier, il est intéressant de voir cette sorte de corrélation entre la manière de reproduire les plans avec les *blueprints*, qui est une technique photographique utilisant la lumière solaire, et la photographie de ses œuvres.

Franck POIRIER : C'est la manière dont la photographie peut exprimer la question du mouvement qui m'intéresse principalement. Photographier la transformation, photographier des modifications d'usage, des modifications dans l'espace, mettre en récit le projet, sont des aspects qui m'intéressent ; mais peut-être pas autant que la vidéo, par exemple. Il me semble que la vidéo est sous-utilisée en paysage alors que c'est un outil ; il suffit de penser à un plan séquence. Je pense que cela peut raconter beaucoup plus de choses que des instants arrêtés qui ont, certes, une charge émotionnelle ou mémorielle extrêmement importante. La

photographie sert à arrêter un instant T et à amplifier une sorte de sentiment émotionnel ou un souvenir absolument important. Elle peut avoir aussi la valeur de révélation d'une réussite, d'un accident ou d'une surprise positive, d'un usage, par exemple, que l'on n'aurait pas imaginé. À chaque fois, quand nous faisons venir des photographes et quand nous photographions nous-mêmes les espaces dans nos projets, nous sommes assez systématiquement attirés par ce qu'en font les gens. Nous sommes surpris nous-mêmes, finalement, du détournement ou de l'usage que nous n'avions pas préétabli. C'est une surprise satisfaisante que sert très bien la photographie. En revanche, pour la mise en récit, la mise en temporalité, j'aime assez bien la trace de la vidéo.

Alexandre CHEMETOFF : J'aurai deux exemples, pour répondre à votre question. Je pense à Jacques SIMON, qui était photographe avant d'être paysagiste, et à la relation qu'avait nouée Michel CORAJOURD avec Gérard DUFRESNE. Nous voyons bien cette sorte de construction depuis leur plus jeune âge au travers de la photographie. C'est un sujet qui mériterait d'être vraiment travaillé.

Bas SMETS : Je voudrais remercier chacun de vous d'avoir bien voulu répondre à cette question. Je pense que la richesse des présentations montre cette diversité de positions que nous pouvons prendre par rapport au projet, à sa représentation, à la recherche même. Je pense que c'est peut-être le début d'une discussion que nous pourrions continuer car ce lien entre la représentation et l'idée du projet est, beaucoup plus dans le paysage que dans l'architecture, une question essentielle. Encore une fois, merci à tous et à toutes.

LA SÉANCE EST LEVÉE À 15 HEURES 08.