

NORD-SUD, VUES AÉRIENNES

Exposition des photographies de Marc Heller

17-30 octobre 2011, Palais Rihour, Lille

CYCLE PAYSAGE ET PHOTOGRAPHIE

MESHS 11 octobre - 6 décembre 2011

Photographie patrimoniale, photographie artistique

propos en marge

Photographies ci-dessous : © Marc Heller,
région Provence-Alpes-Côte d'Azur -
Inventaire général.



Frédéric Gendre | *Comment es-tu venu à la photographie et comment es-tu passé de la photographie patrimoniale à la photographie artistique ?*

Marc Heller | Je suis venu à la photographie comme beaucoup, très jeune, parce qu'on m'avait offert un petit instamatic, j'avais 12 ans. J'avais construit un igloo, avec des petites voitures, des jouets d'enfant, je faisais des scènes et je les photographiais. C'est le souvenir que j'en ai gardé.

Tu photographiais déjà de haut ?

Oui, c'est vrai. Il y avait des petits scénarios : une route, un éboulement, un tracteur venait enlever l'éboulement. Des situations. Et puis plus rien, pendant assez longtemps. J'ai essayé d'autres arts, la musique (la guitare classique – j'étais un très mauvais interprète), le théâtre... mais je ne trouvais pas un art qui me corresponde. J'ai repris la photo et j'ai décidé d'en faire mon métier.

Être photographe, c'est avoir un regard particulier, je le décrirais comme ça : c'est imaginer en plan tout ce que l'on a devant soi. Il s'agit de rabattre en un seul plan ce que l'on a naturellement en trois dimensions. Si l'on prend le pli de voir à plat une réalité en volumes, on parvient à composer ses images, on a le regard photographique avant même de mettre l'œil dans le viseur. Je dirais que l'on n'a pas besoin du viseur pour pouvoir imaginer la photographie. Ayant compris ça, je me suis remis à la photographie et j'ai commencé à travailler aux services patrimoniaux du Ministère de la culture.



Peux-tu expliquer la façon dont tu es passé du laboratoire du photographe aux services du patrimoine ?

J'étais chez un photographe professionnel qui travaillait avec l'édition, l'impression, l'industrie de l'image en somme. À l'époque, on travaillait à la chambre, il n'y avait que des professionnels pour utiliser ce genre de choses. Dans ce laboratoire, les photographies des enquêteurs des monuments historiques étaient tirées en trois exemplaires. La DRAC n'existait pas encore, bien évidemment ; Malraux avait créé en 1959 le Ministère de la culture, nous étions en 1969. Un des enquêteurs entre et annonce qu'un nouveau service se développe au Ministère, cela s'appelle « L'Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France » (créé en 1962), composé d'historiens, d'archivistes, de dessinateurs et de photographes : il cherche des photographes. L'homme demande si l'on ne connaît personne dans le laboratoire qui serait volontaire.



À Aix-en-Provence ?

Oui, à Aix. J'ai dit « moi ». Et me voilà parti. Il y avait un bureau par région, me voilà à la région jadis appelée Provence-Côte d'Azur (elle englobait la Corse). J'ai donc commencé à travailler en 1969 au Ministère de la culture sur l'étude du patrimoine français, le patrimoine vernaculaire, le patrimoine n'étant pas considéré comme « grand patrimoine » comme le sont les musées, les monuments nationaux, les monuments classés et protégés. D'abord parce que ceux-là sont déjà assez bien étudiés et parce que nous ne travaillions pas par thèmes, mais par lieux géographiques. On prenait un canton, un village, on y entrait, on y voyait absolument tout.



Tout, c'est à dire les rues, les maisons, dehors, dedans, vous en faisiez l'inventaire en somme ?

Dans la mesure évidemment où les gens nous permettaient d'entrer chez eux, oui. En général, les habitants comprenaient parfaitement notre travail et ils nous laissaient entrer. On étudiait les églises, les fontaines, les lavoirs, les moulins, les chapelles, les termes, tout ce qui représente le patrimoine quotidien, les outils de travail également, les services à vaisselle parfois. On en faisait des livres, des brochures. C'est ce travail par thèmes qui m'a amené à photographier les arènes de taureaux en Provence (il n'y a pas qu'Arles ou Fréjus, il y en a une trentaine dans les villages). Donc la semaine, je faisais mon travail d'inventaire sur l'architecture de ces arènes, et le dimanche j'y allais parce qu'on y vivait. Il y avait aussi bien des corridas que des taureau-piscine. Je photographiais cette vie pour le dossier patrimonial, pour que la vision soit complète. Le patrimoine se comprend par rapport aux usages et à la vie, naturellement. On y reviendra. De cette façon toujours thématique, nous avons étudié le système coopératif en Provence. Les silos à blé, les coopératives céréalières, les coopératives vinicoles, oléicoles, les coopératives de châtaignes (il y en avait deux), et toute l'architecture qui est liée à ces activités, très datée « début de siècle ».





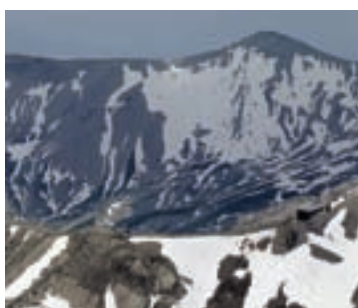
Concrètement, comment cela se passe-t-il ? Le photographe est accompagné d'un historien ? Comment le terrain est-il préparé ?

Il y a d'abord un historien qui vient sur le terrain, il regarde, note, sélectionne, recherche et nous indique dans un second temps ce qu'il faut photographier.

Vous avez des consignes précises sur la façon de prendre les photos ou est-ce le regard du photographe qui juge et décide ?



Oui, on a des consignes. Il y a eu quelques photographes (j'en ai croisé deux ou trois dans ma carrière) qui ont cru à leur sens de la photo, mais ils se sont aperçus qu'ils passaient à côté de trop de choses, de l'existence du bâtiment, de l'objet dans son environnement. En fait, on faisait un tour avec l'historien qui nous indiquait, là un détail auquel il fallait être attentif, un rajout, là un collage qui prouve ou atteste une date, là un culot de voûte qui faisait l'intérêt et la spécificité du bâtiment, etc. Ce qu'il faut bien saisir, c'est qu'on ne travaille pas sur un bâtiment mais sur un bâtiment dans son environnement. Lorsque nous avons travaillé sur les villégiatures, on les photographiait dedans, dehors, mais aussi « de dedans », pour rendre ce qu'on voyait dehors. Comment comprendre sinon l'intérêt d'une ouverture, comment comprendre sinon pourquoi ils s'étaient installés là. Quand on travaille sur la villa Noailles de Mallet-Stevens à Hyères, il nous faut comprendre le pourquoi du grand mur de trois ou quatre mètres de haut qui la borde, et celui des ouvertures ménagées dans ce mur. Ces ouvertures sont faites pour redécouper le champ du regard. Ce sont des fenêtres sur l'extérieur, des contraintes au regard, des visées.

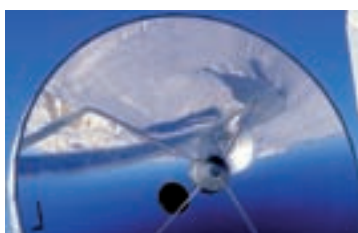


C'est un cadre.

C'est un cadre. La photo est prête dans ce cas de figure. Mallet-Stevens l'a voulue. Dans ce cas, c'est manifeste, c'est évident. Il faut apprendre à voir quand c'est moins évident mais important quand même. C'est un métier.

Le parcours que tu décris correspond à la fabrication du document. Tu recherches l'objectivité, tous les angles qui la décrivent. Tu constitues une archive.

Oui. Difficile de décrire objectivement des lieux. Il faut montrer ce qu'ils ont d'intéressant. Très rapidement, dès les années 70 en fait, j'ai commencé à faire des photographies aériennes des différents sujets que nous étudions.



C'était une demande de la conservation du patrimoine ?

Non, c'était une proposition de ma part. J'ai même dû insister. Ils pensaient que ça allait coûter trop cher. Mais comme je commençais déjà à voler avec d'autres photographes pour de la photographie purement aérienne, j'en ai profité pour survoler les lieux d'études de l'inventaire.



Ils se sont très vite aperçus que c'était extrêmement intéressant, en début d'étude, pour chaque objet architectural, d'avoir sa localisation vue du ciel, dans son environnement. Et c'est à partir de là que j'ai commencé à voir des choses qui m'intéressaient vraiment, des signes, des traces, des choses plus ou moins identifiables.

Avant d'en venir à la photographie artistique, j'aimerais que nous revenions sur l'inventaire des lieux d'observation, des observatoires. Il m'a semblé qu'il y avait là quelque chose de déterminant sur le lien entre usage et patrimoine. Sans compréhension de l'usage, pas de restitution des objets ou des outils. D'abord, comment s'est faite cette campagne d'inventaire et de quels bâtiments s'agissait-il ?



Le Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche a voulu mettre en place un programme d'étude des observatoires astronomiques. Il a demandé à l'Inventaire d'adapter sa méthode d'étude à ces lieux. Pourquoi ? Fin XIX^e début XX^e, on assiste à une course aux instruments un peu partout dans le monde ; c'est à qui aura le plus grand observatoire avec la plus grosse lunette du moment. Chaque observatoire, à six mois près, a été le plus important, le plus puissant, etc. On construit le bâtiment autour. Depuis un peu plus d'une dizaine d'années, même 20 ans pour certains, l'apparition des caméras tri-ccd, la numérisation immédiate, puis Hawaï, puis le Chili, toutes ces avancées ont eu pour conséquence que plus personne ne va derrière la lunette, la nuit, dans le froid pour observer les étoiles. On reçoit les images sur son PC. Tous ces observatoires sont en attente de « quelque chose ». Comment les réemployer, qu'en faire ? On les ouvre à des associations de fanatiques d'observation du ciel à la recherche d'étoiles doubles, on les ouvre au tourisme. Mais dans l'ensemble, à quoi servent-ils encore ? Certains ont encore un usage. Il n'y a pas si longtemps, il y avait une lunette sur la plateaux de Calerne (derrière Grasse), doublée d'un faisceau laser pointé sur la lune et sur des satellites, sur des plaques de métal de la taille de ballons de football. Ce dispositif a permis de mesurer la marée terrestre. Comme il y a une marée aquatique, il y en a une sur terre. L'attraction de la lune soulève très légèrement le sol. La surface de la terre bouge de quelques millimètres par jour, de manière cyclique. Il fallait des lasers d'une précision extraordinaire pour le mesurer. Enfin voilà, il y a quelques observatoires encore en activité dont la survie n'est pas immédiatement menacée.



Il se trouve — et je ne sais pas pourquoi Marseille a été choisie pour mettre en place ce protocole avec le ministère de la recherche — que j'ai été sollicité comme photographe de l'Inventaire pour mener cette mission. J'ai donc photographié l'observatoire de Marseille, de Nice, de Saint-Michel-l'Observatoire, et ainsi de suite. J'ai fait un petit livre de photographies aériennes sur tous les observatoires de montagne, etc. Un jour, un astronome algérien, qui a vu cette étude, nous a demandé de venir voir l'observatoire d'Alger qui avait été fermé en 62 puis plus ou moins réquisitionné par les ministres pour en faire leur lieu de villégiature. Et toute l'instrumentation, dans les années 2000, était dans l'état de 62. Elle n'avait absolument pas été modifiée par les techniques de

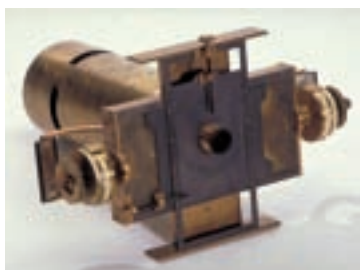




la vidéo. Nous avons fait un article, publié dans des revues scientifiques, si bien que les gestionnaires des observatoires de Washington, de Lisbonne, de Hambourg, de Vienne nous ont demandé de leur donner notre avis sur leur propre observatoire. Nous nous sommes déplacés en Russie, à Saint-Petersbourg, à l'Observatoire de Poulkovo. C'est un astronome qui en avait fait les plans, ils ont été reproduits et mis en œuvre un peu partout. Le principe en était d'isoler les instruments les uns par rapport aux autres, chacun dans un bâtiment. Quand on pense que le seul fait d'ouvrir une coupole modifie les réglages d'une lunette, tellement sa précision est grande. Le simple fait qu'il y ait un instrument qui travaille à proximité d'un autre est aussi très dérangeant, à quoi s'ajoute la pollution lumineuse, etc. Les plans ont été dessinés par Alexandre Brioullou. Cette gestion de l'espace est devenue un modèle pour bon nombre d'observatoires.



Alors, je m'en vais faire des photographies de ces lieux ; aussi bien de l'implantation des bâtiments dans le paysage (ils sont le plus souvent en altitude, au moins en hauteur — ils étaient autrefois loin des villes et quelquefois la ville les a rattrapés), que des bâtiments eux-mêmes, puis des outils, de l'instrumentation, et du détail de l'instrumentation. Arrivé à ce point, on est confronté à la spécificité de chaque instrument. Par exemple, sur les instruments méridiens, sur un socle horizontal, l'axe du support correspond à la latitude à laquelle se trouve cet instrument. Il est matériellement spécifié par sa position géographique. Il faut arriver à comprendre à quoi servaient des instruments, des morceaux d'instruments parfois, posés dans des caisses, à l'abandon ou presque. Cela nécessite des recherches, longues, très longues parfois.



Un jour nous avons trouvé un appareil, un viseur collimaté. La collimation était faite par des fils d'araignées. Il y avait un élevage d'araignées dans les observatoires. Évidemment, il nous a fallu retrouver le pourquoi de cet élevage. On prélevait les fils des toiles parce qu'ils avaient cette spécificité d'être élastiques, solides et surtout très fins (à l'époque, on ne maîtrisait pas la fabrication du nylon), ils étaient tendus à l'aide de vis micrométriques.

Voilà, si on ne comprend pas ce que sont ces objets, on ne peut pas les photographier. Sans un minimum d'histoire des techniques, pas de représentation possible pour l'inventaire patrimonial.

Nous avons travaillé sur les fortifications militaires. Si tu ne sais pas quelle était la portée d'un canon à l'époque, et suivant les époques, tu ne penses pas à photographier la distance du fort à la mer, par exemple, parce que l'enjeu est la défense de la côte. Une fortification n'a pas toujours eu besoin d'être en bord de mer. Elle pouvait être en hauteur. Quand la balistique a fait des progrès, la position géographique des fortifications a changé. L'utilité des forts intermédiaires en a été réduite d'autant. Voilà un exemple. Pourquoi, sur l'île de Porquerolles, y a-t-il des forts au bord de l'eau et au milieu de la montagne ? Pas de photographie sans histoire militaire.



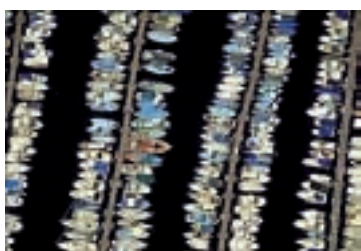
Pour revenir aux observatoires, l'un des buts de cette recension est de constituer une banque de données que va utiliser l'UNESCO pour classer au patrimoine mondial de l'humanité l'un ou plusieurs de ces observatoires. C'est ainsi que celui de Saint-Petersbourg a été classé. Ces observatoires sont de toute beauté.



Ce travail d'inventaire est-il livré au public, est-il consultable sur Internet, par exemple ?

À ma connaissance, non. Il y a un site pour l'observatoire de Nice, mais qui ne concerne que Nice. En revanche, il y a du tourisme autour des observatoires. Fait marquant, à Buenos-Aires, tout étudiant qui vient y travailler doit être guide touristique. Cela fait partie de leur travail de thèse. La transmission se fait ainsi. De quoi donner quelques idées aux laboratoires de sciences. On y arrive, on demande à visiter, immédiatement ils trouvent un étudiant qui fait tout visiter, il ouvre les salles, il présente les instruments, il les fait fonctionner. Là, le modèle de transmission est idéal.

On se situe dans une zone commune au patrimoine, à la conservation, à la médiation scientifique, et d'une certaine façon à la démarche artistique aussi.



Tout à fait, et on participe à la décision quant à l'avenir de ces monuments. La question se pose en France pour de très nombreux observatoires. Les chercheurs les défendent. Les pouvoirs publics voient les coûts de fonctionnement.

As-tu été amené à photographier le paysage dans cette perspective patrimoniale ?

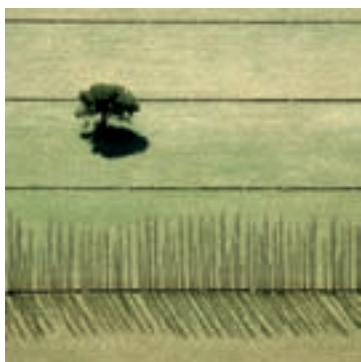
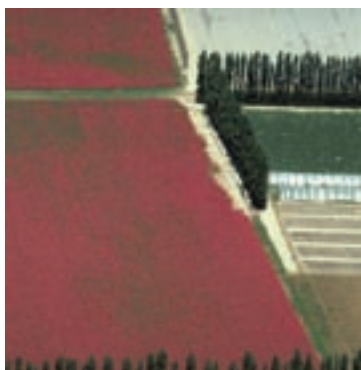
J'ai travaillé dans cette optique pour le Conservatoire du littoral. J'ai travaillé sur ses possessions, de l'Espagne à l'Italie, sur toute la frange méditerranéenne. Nous avons photographié tous les paysages, deux fois, avec cinq années d'intervalle.



Il nous faudra poser la question à Gilles Clément lorsqu'il viendra en octobre à la MESHS pour ouvrir le cycle Photographie et paysage, et lui demander s'il photographie ses « jardins en mouvement », s'il y a un témoin, une trace des mouvements, ou si les états successifs sont pour eux-mêmes, en dehors de tout souci d'enregistrement et d'archivage. Et de cette pratique patrimoniale, comment es-tu passé à la photographie artistique ? Où se situe le tournant ou le passage ?

J'ai commencé à voler dans un cadre patrimonial. Je volais pour les urbanistes, pour l'Inventaire, beaucoup pour les archéologues. Je voyais au sol, comme je l'ai dit, des traces, des signes, dessinés par l'homme, par son intervention. Il ne restait plus l'homme mais ses traces seules. Je trouvais cela très beau. J'y voyais des formes géométriques à la Mondrian. J'y retournais, cela me plaisait. Mais je ne faisais pas de photographies. J'en parlais autour de moi. Je vantais ces paysages. Puis des amis m'ont demandé de faire des photographies, ils voulaient voir. À l'époque je travaillais à l'Hasselblad, à l'argentique donc, la Rolls des appareils. Je n'étais pas le meilleur des photographes mais j'avais le meilleur appareil du monde. Je faisais très très peu de prises de vue. Non pas à cause du coût, mais par goût et par principe. J'aime que la photographie soit





conçue avant la prise.

Lorsque l'on vole, les passagers sont souvent captivés par l'immensité de la vue, on voit, d'un seul regard, la mer, le ciel et la montagne. Personnellement, je ne cherchais que les détails, ces signes des activités humaines. Ce qui me semblait être beau. Simplement beau. Moins le naturel que l'artificiel, donc, le construit, le dessiné. J'essaie souvent d'enlever l'anecdote qui permet de comprendre ou de voir ce dont il s'agit (les routes, les maisons, les voitures), et je vise ces choses plus « inscrites » peut-être.

Quand tu dis « j'enlève », c'est au cadrage ou à la retouche ?

Au cadrage bien sûr. Je ne retouche pas les photographies, ou très peu. Ce qui signifie que le travail de cadrage est très minutieux. Au passage de l'avion, il y a un moment où l'on peut faire la photographie, il n'y en a pas deux ou trois.

C'est ainsi que tu en es venu à piloter toi-même ?

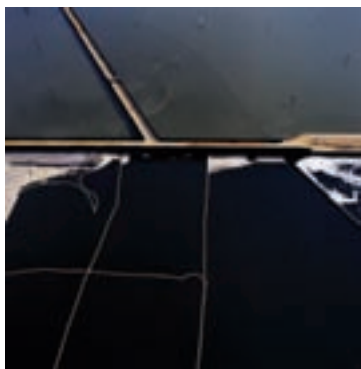
Au tout début, je ne pilotais pas. Lorsque j'ai commencé la photographie aérienne pour l'Inventaire, j'avais un pilote professionnel à côté de moi. Mais je passais mon temps à dire au pilote que c'était trop tard, trop tôt, qu'on était trop bas ou trop haut, qu'il fallait tourner avant, etc. Un jour, un peu exaspéré, il m'a conseillé d'apprendre à piloter. Avec un brevet de pilote, je ferais ce que je veux. J'ai pris le conseil au sérieux. J'ai passé le brevet. Maintenant j'amène l'avion où je le souhaite, je soigne la trajectoire, je me positionne exactement là où je le veux et au dernier moment je laisse les commandes au pilote que j'embarque avec moi, il prend la sécurité de l'avion en charge de sorte que je peux ne plus m'occuper que de la photo. Maintenant je fais beaucoup de vols pour d'autres photographes qui savent qu'en étant moi-même photographe et pilote, je placerais l'avion où il faut.

J'imagine qu'il est difficile d'être précis à la prise de vue au point de ne pas recadrer après coup, surtout pour des photographies très travaillées au cadrage comme les tiennes.

Bon, je nuance quand même. Je m'autorise parfois quelques exceptions. Si, par exemple, j'ai pris ma photographie au téléobjectif de 150 et que je suis trop loin, il va bien falloir que j'accorde la photographie avec ce que j'ai vu dans mon viseur. Il me faudra bien recadrer. Autre chose, je n'aime pas le format 24x36 (rapport 1,5). Il ressemble trop au cinéma. Il est trop allongé. Je préfère le format plus ancien de rapport 1,3, le vieux 4/3. En prenant la photographie, je sais que je vais couper à droite ou à gauche. En principe, sauf exception si je n'ai pas la focale, ma photographie est cadrée à la prise de vue.

De quand datent tes premières photographies aériennes ?

Ma première exposition date de 1980. Depuis cette date, j'ai à peine réalisé 300 photographies. Je veux dire photographies définitives,



immatriculées en quelque sorte, achevées, pensées pour une exposition dite « artistique », des photographies de « création », pour autant qu'on puisse parler de création en matière de photographie, ce qui reste très discutable. D'interprétation peut-être, mais de création...

Tes sources d'inspirations, mis à part les marais salants ?

Je me suis dit pendant longtemps qu'il me faudrait changer de source d'inspiration, que les marais salants allaient s'épuiser pour moi. Ce sont ces marais qui m'ont donné envie d'exposer. J'ai fait de la photographie aérienne avant, mais le résultat ne m'a pas convaincu d'exposer. Les marais salants en revanche, oui. La source n'est pas encore épuisée.



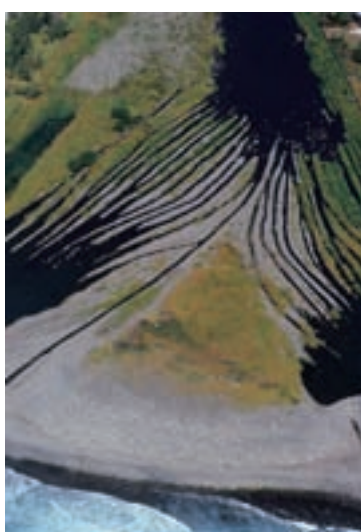
Peut-on revenir sur le rapport à l'anecdotique dans tes photos. D'ailleurs j'insiste sur ce mot parce que son sens s'est inversé dans l'histoire. Au début, l'anecdote est ce qui est recueilli, c'est une particularité intéressante, digne de figurer en recueil. Plus tard, l'anecdotique est devenu le superflu. Il y a dans tes photos, me semble-t-il, une volonté d'éliminer l'anecdotique pour ne conserver que l'abstrait dont tu parlais précédemment. Il me semble que parfois l'anecdote manque et que la photographie est d'autant plus intéressante, artistiquement réussie, qu'elle n'essaie pas de faire « art » par élimination du détail concret. L'enjeu est celui de l'identification du contenu ou de sa non-identification.



Je ne suis pas du tout d'accord. Ce n'est pas parce que j'ai laissé en bas à droite le tracteur dans cette photo-là, à dominante noire, qu'elle n'est pas artistique, qu'elle ne veuille pas l'être, ou faire artistique, ou inversement. Il y a du détail anecdotique partout.

Ils sont rares.

Faux. Ils sont nombreux. Tu ne les as pas assez bien regardés. Si tu les regardes vraiment précisément, tu en verras beaucoup. Là il y a la petite maison dans la patatoïde, là il y a une mobyette, il y a des traces de voiture, de tracteurs, d'engins...



Les traces, il y en a beaucoup, mais c'est autre chose, la trace relève du signe, non de l'objet concret, on reste dans une certaine forme d'abstraction.

D'accord, mais c'est aussi une affaire de précision du regard. Les détails, il faut parfois aller les chercher un peu plus loin. Il faut avec le regard faire le chemin inverse qui est fait avec l'avion, il faut se rapprocher du détail. Et puis, dans chaque exposition, je vais jouer avec ces détails anecdotiques. Je ne veux pas en mettre trop, il ne faut pas que ça devienne systématique. J'en laisse quelques-uns pour dire aux observateurs que toutes les photos proposent la même lecture. Quelques détails donnent la tonalité d'ensemble. Nous sommes en photographie aérienne, à une échelle humaine, c'est-à-dire « pas trop haut », avec des appareils photographiques normaux. Ce n'est pas du satellite. Voilà, je vais monter les deux à Lille, celle-là avec le tracteur, celle-ci sans le tracteur, et c'est le même tas de charbon.



La force de ta photographie, c'est l'abstraction, quand même, c'est évident. Pour voir le détail, le plus souvent il faut vraiment s'y pencher.

Oui, exactement, s'y pencher. C'est pris d'en haut. Je serais d'accord avec toi s'il n'y avait pas deux ou trois photographies par exposition qui donnent le ton avec ces variations d'échelle et de détails. D'où l'importance de l'exposition.

Lors de la préparation de la manifestation qui va nous occuper, « Paysage et photographies », j'ai échangé des propos avec Catherine Grout, enseignante-chercheur à l'ENSAPL (École nationale supérieure d'architecture et de paysage de Lille). Elle viendra d'ailleurs donner la conférence de clôture le 6 décembre, qui aura pour thème : « Paysage et horizontalité ». Son point de vue, que j'espère ne pas trahir, consiste à penser que le paysage n'est pas une « vue » mais une expérience, qu'elle se fait les deux pieds sur terre avec devant soi une ligne d'horizon. J'imagine que derrière le mot « horizon », il faut aussi entendre ce qui est partageable : c'est le lot de tout un chacun que d'avoir une ligne d'horizon (moins partageable, en revanche, le fait de voler), cela renvoie à une condition de terrien. Penses-tu qu'il y ait une photographie aérienne de paysage ?



Ce que je dis le plus souvent c'est que, pour ce qui concerne la photographie aérienne que je pratique, si j'avais eu un escabeau assez haut, je n'aurais pas fait d'avion. Où se situe la limite ? Si l'on monte sur une échelle, sur un immeuble, sur un gratte-ciel ? Pour l'Institut du patrimoine, j'ai organisé des stages de lecture du paysage. Nous sommes montés sur le cirque de Gavarnie, sur des promontoires, des éminences, c'était sublime, c'était en hauteur, c'était du paysage.



On peut donner rendez-vous à n'importe quel quidam au sommet de la tour Eiffel, ou sur une montagne. On ne peut pas le faire en quelque endroit du ciel. Il y a bien une rupture dans le fait du décollage. La question consiste à se demander si dans le paysage il y a nécessairement une expérience commune. Une expérience partageable sans le recours de la technique.

Ce qui m'intéresse dans cette photographie dont je suis sûr qu'elle est « de paysage », c'est ce qui a été développé au XVII^e par Cassini, en poste à l'observatoire de Paris, et d'autres qui, n'étant jamais montés en altitude, ont créé sur leurs cartes des représentations des grands monuments : ils ont simulé la 3D, le volume, la vue cavalière...

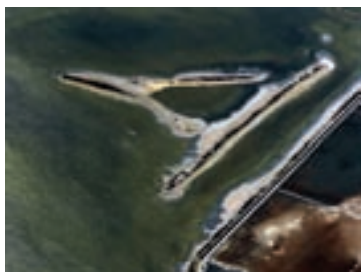


On y est sur un cheval, un grand cheval.

C'est purement imaginé : ils n'étaient jamais montés dans les airs. Cette imagination est commune.

Ce n'est pas du paysage.

Non, mais par l'imagination, c'est à échelle humaine. C'est ce que je fais en quelque sorte. Je m'élève un peu pour montrer le volume du paysage,



à échelle humaine. Je vais chercher le paysage, et d'une certaine façon, je le ramène.

Paysage et horizontalité. Pourquoi pas paysage et verticalité ? Il y a quelque chose du bon sens qui parle. Le paysage n'est pas vertical. Toi-même d'ailleurs, tu ne photographies pas en verticale, tu es oblique. C'est une simple élévation.



Mais d'une certaine façon, je suis d'accord, le paysage est horizontal. Et le survol n'est pas contradictoire avec l'horizontalité. Je ne suis pas oblique. Mon appareil est toujours horizontal. Il a sa ligne d'horizon. Par rapport à l'horizon, à cette ligne lointaine où ciel et terre ou ciel et mer se rejoignent, je suis tellement bas que mon appareil lui-même reste horizontal. Je fais de la photographie aérienne mais mon appareil reste horizontal. Je suis formel. Après, pour mes détails, mes zones d'abstraction que je repère au sol, là parfois oui, je peux volontairement viser la verticale. Mais c'est autre chose.

On en discutera à Lille.

J'espère pouvoir en parler avec des chercheurs. D'ailleurs, tu ne le sais peut-être pas, mais je suis très angoissé à l'idée de venir à Lille. J'ai fait 300 photographies dites artistiques dans ma vie, tu me demandes d'en faire 20 de plus d'un coup au-dessus de la région Nord - Pas-de-Calais. C'est angoissant. Je me demande....



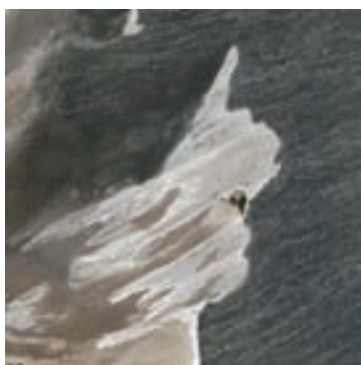
Si tu es toujours photographe ?

Oui, si je suis artiste, un créateur d'images. C'est une question difficile.

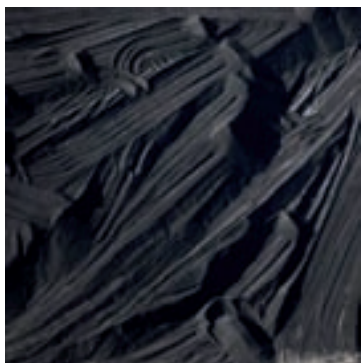
Laisse la réponse aux autres. Ce sont ceux qui t'invitent qui décident pour toi. Ils doivent bien considérer que tu as un regard original.

Oui. Mais le jour venu, je ne peux pas passer à côté, il me faut le voir le paysage, le cadrage.

À titre de comparaison, sais-tu combien tu as fait de photos pour le patrimoine ?



200 000, peut-être plus. Mais le regard original, c'est autre chose. Il y a quelques années, j'ai reçu une commande de L'ARPE, l'Agence régionale pour l'environnement. Il y a des parcs nationaux, des parcs régionaux, des réserves, et toutes ces structures n'ont aucun rapport entre elles. Administrativement, ils s'ignorent. Il y a donc une association, l'ARPE, qui a fédéré ces structures : la réserve botanique et géologique de Camargue, celle de Digne, les Eaux et forêts, le Conservatoire du littoral, les parcs nationaux, et j'en passe. À l'ARPE, les gens se réunissent, ils ont des projets communs. Et pour les 10 ans de l'ARPE, ils m'ont commandé deux photos par lieu, il y a dix-huit lieux. On en a fait un livre. J'étais effaré. Comment peut-on me commander quelque chose alors que c'est le hasard qui me met au travail, c'est le hasard qui me fait voir un lieu



propice à la photographie. Là, il me fallait aller les chercher. Forcer le hasard en quelque sorte. Deux par lieu.

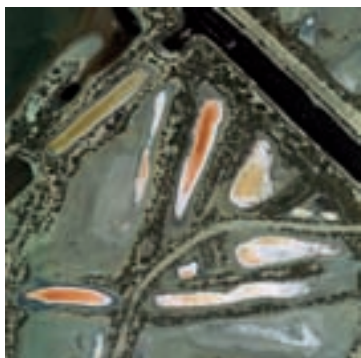
Tu les as trouvés.

Je les ai trouvés. J'en ai été étonné moi-même. Ils étaient très contents, ils en ont fait un livre, une exposition. Mais c'est ma région. Lorsqu'on me dit qu'il faut aller faire des photos dans le parc régional du Queyras, du Mercantour, des Écrins, en Camargue, j'ai une idée. Avant même d'aller louer mon avion, j'ai une petite idée. Mais chez vous, je ne connais rien (rires).



Il faudra voler un peu plus longtemps et reconnaître les lieux.

Il y a une quinzaine d'années, la scène nationale de Dieppe m'a invité à faire une grande exposition. J'en ai profité pour louer un avion pour aller voir les falaises. Mais je n'avais pas d'avion adéquat (avec une fenêtre qui s'ouvre), je n'ai pas pu faire de photographies. Depuis, j'attends de revoir les falaises à marée basse. Je me réjouis donc de votre invitation et je suis à peu près sûr que je ferai une ou deux photos intéressantes. Il faudra penser à y aller une fois à marée haute et une fois à marée basse. Le matin. Le soleil se levant à l'est, la falaise sera dans l'ombre. Je la veux dans l'ombre pour que le relief vienne de la lumière et non de la lecture de la prise de vue. Mon cadrage sera celui-là. Pas d'horizon, pas de mer. L'autre chose que je rêve de faire et que je n'ai pas réussi à faire ici à Gardanne (près d'Aix-en-Provence) parce que les terrils sont enherbés, c'est une photographie de terril à la façon d'une yourte.



Le terril habité. Je crois que tous les terrils du Nord sont aussi recouverts de végétation. Pour le charbon, il y a les centrales, type Hornaing, sans terril.

Il faudra donc reconnaître les lieux.

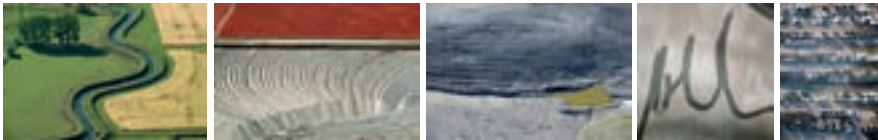


Propos recueillis en mai 2011 par Frédéric Gendre
(MESHS, médiation scientifique)

NORD-SUD, VUES AÉRIENNES

Exposition des photographies de Marc Heller

Du 17 au 30 octobre 2011, 10h-12h, 14h-18h - entrée libre
Salle du conclave, Palais Rihour, 42, place Rihour, Lille.



PAYSAGE ET PHOTOGRAPHIE

Cycle de conférences

11/10/2011 > 18h

Expériences du paysage

Gilles Clément est ingénieur horticole, paysagiste, écrivain, jardinier, et enseigne à l'École nationale supérieure du paysage à Versailles.

Présentation : Catherine Grout, professeur d'esthétique et chercheur au LACTH, ENSAPL.

8/11/2011 > 18h

Paysages d'après photographie

Sabine Ehrmann est photographe, docteur en esthétique, enseignante en formation Paysage à l'ENSAP Lille ; elle est chercheuse au LACTH.

Présentation : Jean-Marc Besse, philosophe.
En partenariat avec CitéPhilo

15/11/2011 > 18h

La place du paysage dans les commandes photographiques

Pia Viewing et Anne de Mondenard

Pia Viewing est directrice du Centre régional de la photographie Nord - Pas-de-Calais, à Douchy-les-Mines.

Anne de Mondenard est responsable scientifique de la Mission de la photographie au Ministère de la culture.

22/11/2011 > 18h

Faire/Voir le paysage

Jean-Marc Besse, agrégé de philosophie et docteur en histoire (université Paris 1 Panthéon-Sorbonne), est directeur de recherche au CNRS, où il dirige l'équipe EHGO/UMR Géographie-cités (CNRS/Paris 1/Paris 8).

Présentation : Éric Glon, professeur de géographie à l'université Lille 1.
En partenariat avec CitéPhilo

6/12/2011 > 18h

Paysage et horizon

Catherine Grout est professeur d'esthétique et chercheuse au LACTH, ENSAPL.

LACTH ens{ap}^{Lille}



Renseignements, réservations : 03 20 12 58 30
reservation@meshs.fr

Maison européenne des sciences
de l'homme et de la société

USR 3185

2, rue des Canoniers - 59000 Lille
Tél. +33 (0)3 20 12 58 30
Fax +33 (0)3 20 12 58 31
www.meshs.fr