

Quand la photographie s'attache à l'architecture et au paysage.

Sonia Keravel et Frédéric Pousin



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/craup/2352>

DOI : 10.4000/craup.2352

ISSN : 2606-7498

Éditeur

Ministère de la Culture

Référence électronique

Sonia Keravel et Frédéric Pousin, « Quand la photographie s'attache à l'architecture et au paysage. », *Les Cahiers de la recherche architecturale urbaine et paysagère* [En ligne], 5 | 2019, mis en ligne le 10 septembre 2019, consulté le 14 novembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/craup/2352> ; DOI : 10.4000/craup.2352

Ce document a été généré automatiquement le 14 novembre 2019.



Les Cahiers de la recherche architecturale, urbaine et paysagère sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 3.0 France.

Quand la photographie s'attache à l'architecture et au paysage.

Sonia Keravel et Frédéric Pousin

- 1 Dans ce dossier, nous souhaitons nous pencher plus particulièrement sur la rencontre de la photographie avec les projets, projets d'architecture d'une part, projets de paysage de l'autre. Nous faisons l'hypothèse que si des liens relient architecture et paysage, la conception comme la production de l'une et de l'autre ne sollicite pas le photographe de manière indifférenciée. Interroger le regard photographique sur l'architecture dans son élaboration peut éclairer sur la manière dont les photographes s'emparent du projet de paysage et réciproquement. Ce dossier s'est donné pour objectif de comprendre le rôle et les usages de la photographie dans la fabrique du projet, d'interroger les modes de diffusion de l'image photographique et de creuser la dimension historique du lien entre photographie et conception.
- 2 Dès lors que l'on mène l'enquête, on constate que la photographie, en tant qu'outil de représentation, tient une place majeure chez les professionnels et dans les agences. Que met en jeu la photographie ? Quel imaginaire véhicule-t-elle ? À quelles commandes donne-t-elle lieu ? Quels usages de l'image photographique peut-on observer chez les concepteurs et au sein de leurs agences et quelles collaborations en découlent ? On sait que la photographie sert au relevé, qu'elle véhicule des images inspiratrices ou qu'elle permet encore le suivi des transformations. Suivant les contextes et les projets, la place de la photographie n'est pas toujours la même. En tant que pratique, elle est fondamentalement inscrite dans un moment historique et dans un cadre institutionnel. Au sein d'un projet, elle peut être convoquée à différents moments, qu'il s'agit alors d'identifier¹.
- 3 La composante artistique de la photographie a souvent été délaissée au profit de son aspect technique. Dès son invention officielle en 1839, elle est apparue comme un procédé permettant de rivaliser avec le dessin ou la peinture dans sa capacité à copier la nature. Sa supériorité aurait résidé dans la formation autonome de l'image dans la chambre noire. C'est du moins l'idée que l'un de ses inventeurs, Jacques Louis Mandé Daguerre, s'était efforcé de faire valoir à des fins de diffusion commerciale, voire

industrielle de son daguerréotype². Dans son article consacré aux dispositifs du paysage photographique au XIX^e siècle, Dominique de Font Réaulx³ souligne que l'objet de la démonstration de Daguerre était un paysage qu'il devenait possible de reproduire dans toute son ampleur et sa beauté, sans action de l'opérateur. Mais dans son argument, ce dernier gommait toutes les difficultés de la maîtrise technique, autant que la part de création et d'imagination nécessaire à la production d'une image photographique⁴.

- 4 L'invention de la photographie a été portée avec enthousiasme par les milieux scientifiques. En tant que procédé technique capable d'enregistrer le réel, la photographie a acquis d'emblée une fonction documentaire, que n'avait pas manqué de souligner François Arago⁵. Elle a accompagné les archéologues et offert aux architectes la possibilité d'enrichir leurs collections de représentations d'architectures⁶. William Henry Fox Talbot, inventeur du calotype, photographie sur papier fondée sur un négatif, insista lui aussi sur l'automatisme du procédé que traduisait le titre de sa première publication illustrée de photographies, *The Pencil of Nature* (1843). Néanmoins l'ouvrage avait révélé le caractère hybride de la photographie qui allie des composantes artistiques et scientifiques. Deux de ses images, *la porte ouverte* et *la meule de foin*, soulevaient clairement des questions plastiques et d'ordre esthétique⁷. De plus, par sa texture, le calotype positionnait la photographie dans le registre des productions artistiques.
- 5 La dimension artistique de la photographie à ses débuts n'est donc pas parvenue à être complètement effacée au profit d'une appréhension purement techniciste revendiquée par ses premiers promoteurs. Si la photographie a accompagné la transformation de la peinture de paysage, passant d'un genre mineur à un genre prédominant, elle a permis également de saisir le lien entre paysage et projet en prenant pour objet des réalisations, parcs et jardins, au même titre que les architectures. À la croisée de l'art et des sciences du vivant, le paysage est à la fois une représentation et une réalité et les photographes s'emparent et jouent de cette dualité. Hormis l'engouement pour la photographie topographique des années 1860⁸, on pourrait faire remonter la photographie de projet de paysage au début du XX^e siècle avec les photographies des parcs de Sceaux, Versailles et Saint-Cloud par Eugène Atget qui parcourait ces espaces et les appréhendait en tant qu'espace vécus, traversés, et non comme des tableaux. Atget n'a pas cherché alors à rendre compte de la totalité des parcs mais plutôt de son expérience esthétique sur le terrain⁹.
- 6 La commission des monuments historiques créée en 1837 voyait dans la photographie une solution efficace pour produire des images des monuments français. L'institution architecturale s'est prononcée pour la photographie sur papier qui, moins onéreuse que les daguerréotypes, permettait un classement pratique dans des portfolios et la multiplication des épreuves à partir d'un même négatif. La commission a mandaté en 1851 cinq photographes, Henri Le Secq, Edouard Baldus, Hyppolythe Bayard, Auguste Mestral et Gustave le Gray, choisis pour la qualité des vues d'architecture présentées et pour leur maîtrise du procédé papier. Cette commande donna alors lieu à ce que les histoires de la photographie ont dénommé depuis les années 1970 la *mission héliographique*¹⁰. Il est intéressant de noter que parmi ces cinq photographes, Henri Le Secq et Gustave Le Gray ont tous deux pratiqué la peinture et été des élèves du peintre Delaroche. La fonction documentaire n'exclut pas alors une interrogation esthétique sur l'image : choix du point de vue, composition, cadrage, valeur des noirs et des blancs. En matière d'architecture, il en va de la dimension perceptive de l'édifice, de ses effets,

du détail ou de la vue d'ensemble, de la prise en compte du contexte urbain ou paysager. Baldus concentre son intérêt sur le monument qu'il tâche de rendre dans son ensemble, alors que Le Secq en révèle les détails. Le Gray, quant à lui, n'hésite pas à l'inscrire dans son paysage¹¹. D'autres commandes de l'État ont suivi et Baldus a été chargé de photographier les monuments de Paris en 1852, puis de suivre la construction du nouveau Louvre. Charles Marville a travaillé pour des architectes chargés de restaurations et a répondu aux multiples commandes de l'administration haussmannienne pour documenter l'avancement des travaux, notamment des grands parcs parisiens (bois de Boulogne, Buttes Chaumont...). Ainsi, la photographie témoigne des traces du passé, mais elle rend compte aussi bien des procédés de réalisation de l'architecture en construction et des grands chantiers en cours. Le témoignage du passé comme la beauté des épreuves ont contribué, en écho au goût de la ruine ou à celui de la machine, à stimuler l'imagination.

- 7 Dans le contexte de défense et de préservation des sites et des paysages comme dans celui des transformations urbaines, la photographie participe de l'élaboration d'une archive servant à constituer des inventaires au service de politiques publiques. L'archive, cependant, n'apparaît pas comme l'unique finalité des commandes photographiques. Après la Seconde Guerre mondiale en France, les commandes publiques se sont voulues au service d'une politique nationale du territoire et la photographie s'est vue alors intégrée à des dispositifs de communication destinés au grand public¹². La mission photographique de la DATAR (1984-1989) consacre le lien entre photographie et aménagement du territoire. Elle a opéré cependant un tournant majeur en prônant explicitement l'association étroite de l'art et de la culture aux actions d'aménagement, confiant aux auteurs photographes la mission de donner du sens aux paysages de la désindustrialisation¹³. De nombreuses commandes publiques en ont découlé en Europe¹⁴, dont les observatoires photographiques du paysage en France, mis en œuvre pour la plupart au sein de parcs naturels régionaux.
- 8 Réfléchissant aux évolutions des formes de la commande, Raphaële Bertho¹⁵ constate une reconfiguration des missions photographiques à partir du milieu des années 1990, portées alors prioritairement par des institutions culturelles. Ce déplacement de l'aménagement vers les institutions culturelles s'accompagne de la constitution de collections dédiées à la valorisation de l'aménagement davantage qu'à sa mise en œuvre. L'évolution des observatoires photographiques du paysage, à la croisée des politiques publiques entre préservation des paysages remarquables et valorisation des paysages quotidiens, accompagne cette réorientation. L'image photographique, produite initialement dans un objectif documentaire, se révèle capable de médiation avec différents publics, habitants, élus ou experts. Et c'est à ce titre qu'elle vise à intégrer une démarche de projet de paysage.
- 9 Dans l'appel à communications, nous proposons de structurer le dossier autour de deux thématiques principales : la commande et les finalités de la photographie au sein des agences et des institutions publiques d'une part, les collaborations entre photographes et concepteurs dans les démarches d'élaboration et de communication des projets d'autre part. Pour éclairer la compréhension des usages très divers de la photographie nous attendons, entre autres, des enquêtes menées en milieu professionnel soit dans les agences privées soit au sein de maîtrise d'ouvrage publique comme les parcs naturels régionaux (qui ont intégré des Observatoires

photographiques du paysage), les CAUE ou encore les agences d'urbanisme métropolitaines qui passent des commandes photographiques.

- 10 Les sept articles qui composent ce numéro n'abordent pas entièrement les différentes entrées de l'appel à communication, mais ils ont tous en commun de s'appuyer sur des études de cas. Trois articles mènent l'enquête sur les usages que font les concepteurs de la photographie, au cours de leur voyage ou au sein de leur agence, s'interrogeant tour à tour sur les photographies de maquettes dans la pratique de Le Corbusier, les photocollages comme support de conception dans le cadre de la restauration de la cathédrale Saint-Étienne de Metz, ou encore le rapport entre dessin et photographie chez Viollet-le-Duc. Le rôle de la photographie dans des études prospectives de paysage sur des échelles de grand territoire – intercommunales, départementales ou régionales – est abordé à travers deux articles : l'un portant sur l'Observatoire dynamique de la Chaîne des Puys-Faille de Limagne, l'autre sur l'Atlas des Régions Naturelles, un projet initié par le photographe Éric Tabuchi. À l'échelle métropolitaine, un éclairage hors du territoire national est apporté par un article sur les photographies aériennes de Santiago du Chili, et le rôle de celles-ci dans la constitution de l'identité paysagère de la ville. Enfin, une contribution traite principalement de la collaboration entre photographes et concepteurs à travers l'exemple du photographe Richard Misrach et de la paysagiste Kate Orff. Les revues professionnelles avec la place qu'y occupe la photographie, supports de médiatisation de l'architecture et du paysage, n'ont pas fait l'objet de proposition, elles sont seulement évoquées à propos de la pratique de Le Corbusier et abordées dans l'article sur Santiago du Chili pour souligner les collaborations entre architectes et photographes. Les collections photographiques personnelles des architectes, pratique très répandue au début du XX^e siècle, que nous avons également pointées comme des objets potentiels à analyser, n'ont pas non plus retenu l'attention de contributeurs, mais elles sont évoquées à la marge dans plusieurs articles.

Comment le paysage travaille-t-il la photographie ? Un *continuum* entre architecture et paysage.

- 11 Dans l'appel à communications, nous faisons l'hypothèse que l'usage de la photographie diffère suivant l'échelle et la nature des espaces appréhendés ainsi que des aménagements projetés, mais également qu'un *continuum* relie architecture et paysage. Les articles qui composent ce dossier vérifient cette dernière hypothèse : même lorsque la photographie appréhende un objet architectural, la dimension paysagère est présente.
- 12 L'article de Miguel Angel de la Cova, « Photographie et maquette chez Le Corbusier. Dialogue entre création et diffusion », est éloquent à cet égard car il montre que l'objet maquette est toujours photographié dans une situation qui le relie au paysage. L'article étudie les différentes stratégies mises en place par Le Corbusier pour photographier ses maquettes. Il commence par les premières prises de vue du jeune Jeanneret et montre que dès ses premières expériences, la photographie de maquette revêt un intérêt bien plus grand que la simple prise de vue documentaire. L'auteur relève l'importance de la manipulation et du mouvement. Il montre notamment comment la manière dont la maquette est positionnée sur un socle ou devant un fond (arrière-plan avec un ciel et

des nuages par exemple) la relie à un environnement potentiel et confère à l'objet des échelles multiples.

- 13 L'article d'Aurélien Davrius consacré à la restauration de la cathédrale Saint-Étienne de Metz par l'architecte Paul Otto Karl Tornow à la fin du XIX^e siècle montre lui aussi qu'à travers la photographie un *continuum* relie architecture et paysage. C'est en s'appuyant, entre autres, sur des photocollages que Tornow conçoit la restauration de la cathédrale. À partir de différentes prises de vue du monument, l'architecte ajoute et retranche des éléments. Cette pratique lui permet de tester les différentes formes possibles de l'édifice constamment pensées dans leur rapport avec la silhouette générale de la ville qui incarne pour certains un paysage urbain. L'utilisation par les architectes de la photographie pour fabriquer des montages constitue une pratique qui a vu le jour sous le second empire¹⁶. Elle connaîtra une postérité plus grande au sein des avant-gardes artistiques européennes au début du XX^e siècle.
- 14 Arnauld François quant à lui s'intéresse à la rencontre entre photographie et création architecturale sous l'angle de l'esthétique. Il examine l'œuvre d'un architecte, Viollet-le-Duc, et d'un critique de l'architecture, John Ruskin, et montre qu'au tout début de la photographie, dès lors que l'on considère la prise de vue, celle-ci est envisagée comme une composition, un tableau, et que par conséquent l'objet architectural y est appréhendé à travers sa perception et dans son contexte urbain et paysager. En cela, l'image photographique reconduit l'expérience des architectes paysagistes du XVIII^e siècle. Et parce qu'elle donne à voir des moments du passé, elle stimule puissamment l'imagination, dépassant la seule ouverture à la rêverie. C'est en étant sensible à la photographie que ces deux précurseurs de la modernité, chacun à leur manière, auront l'intuition d'un nouveau sens de l'architecture.
- 15 La dimension paysagère s'impose également dès lors que l'échelle du territoire urbanisé entre en jeu. Andres Tellez analyse la fabrication de la forme urbaine globale à travers la photographie aérienne, qui montre elle aussi les rapports que la ville entretient avec la nature. La représentation de la nature signe la particularité d'un site et donc d'une ville, de son processus de développement, alors que dans les années 1950, l'architecture s'internationalise avec la modernité. Le paysage devient l'indice d'une culture urbaine particulière et la photographie joue un rôle majeur dans la réception critique des expériences modernes. À Santiago du Chili, A. Tellez étudie les vues aériennes de Gertsmann qui attestent d'une recherche visuelle des relations entre bâti et nature, notamment lorsqu'on les compare aux images plus techniques et fragmentaires de l'urbaniste Brunner, auteur du plan directeur de la ville. Par la suite, les images de Ladron de Guevara s'attacheront à construire l'image urbaine de Santiago entre 1958 et 1970. Au-delà de ces deux auteurs, la recherche de l'idée de totalité et d'inscription dans un milieu naturel, à travers la photographie aérienne, contribuera à construire la référence identitaire de la ville de Santiago.

Quels projets sont à l'œuvre dans les photographies ?

- 16 Raphaële Bertho analyse la démarche photographique de « l'Atlas des régions naturelles » d'Éric Tabuchi, qui emprunte la voie d'un inventaire photographique des architectures ordinaires pour le transformer en un portrait géographique des territoires périphériques régionaux. Le protocole mis en œuvre ne répond à aucune commande particulière, il relève de la démarche artistique de l'auteur ou plutôt des

auteurs, car la préparation cartographique, comme le travail de terrain suppose une alliance avec l'artiste Nelly Monnier. Ce projet complexe et touffu hérite des approches et réflexions sur le territoire développées tant par les voyages pittoresques que par les diverses missions photographiques lancées par la commande publique. Il s'inscrit également dans la lignée du photoconceptualisme des années 1960 et son goût pour les séries typologiques. Parce qu'il se revendique comme un manifeste de la périphérie, ce portrait en image se donne pour objectif de susciter des projets d'aménagement, là où ils n'existent pas précisément. La démarche photographique apporterait alors sa pierre aux ingénieries territoriales ce qui explique l'intérêt que lui porte le CAUE de l'Indre et Loire ou l'invitation au séminaire d'architecture de Pesmes. Dans ces cas, la démarche photographique précède les projets, qu'ils soient d'architecture ou de paysage.

- 17 L'article de Pierre Enjelvin, Claire Planchat, Fanny Cassani, Pierre-Alain Heydel et Danielle Fournioux nous éclaire sur les commandes photographiques portées par des institutions. À travers l'exemple de l'Observatoire dynamique des paysages de la Chaîne des Puys-Faille de Limagne, il montre que l'usage de photographies dans le cadre de commandes publiques portées par des collectivités peut dépasser le simple apport documentaire et permettre de renouveler véritablement un projet de territoire. En revenant sur leur démarche, les auteurs témoignent de la manière dont l'outil photographique combiné à des dispositifs participatifs permet une sensibilisation et une implication de tous les publics engagés dans le projet. L'approche de cet observatoire photographique se révèle ainsi capable de médiation et porteuse d'un projet territorial préservant les espaces remarquables tout en valorisant les paysages quotidiens. En s'appuyant sur les protocoles techniques et rigoureux qui sont à l'œuvre dans la reconduction, cette expérience, qui n'est pas isolée¹⁷, déplace le champ du projet de l'aménagement *stricto sensu* vers l'esthétique. Le projet se situe alors dans la coconstruction culturelle du paysage.
- 18 La construction politique du paysage est au cœur de l'article de Matthieu Duperrex consacré à la collaboration entre le photographe Richard Misrach et la paysagiste Kate Orff à l'occasion de plusieurs expositions et de la publication de l'ouvrage *Petrochemical America*. Cette collaboration est tout à fait singulière car elle inverse le rapport habituel entre ces deux professionnels, rapport qui, le plus souvent, prend la forme d'une commande au photographe de la part du paysagiste¹⁸. Ici, c'est au contraire le désir du photographe de prolonger son projet qui est à l'origine de l'échange avec la paysagiste. Kate Orff se saisit de la série photographique de Misrach et en déploie toute la complexité dans un atlas écologique et paysager. Elle part de la photographie qu'elle donne à comprendre en mobilisant ses savoirs et ses outils de paysagiste. Grâce à un fin travail graphique, elle montre la complexité des histoires industrielles, écologiques et humaines qui ont mené à ces paysages. Elle propose en quelque sorte un projet à rebours, qui aujourd'hui sert de guide culturel et touristique aux visiteurs des berges du Mississippi.
- 19 En rassemblant ces sept articles, ce dossier ne prétend pas couvrir l'ensemble des relations entre photographie et projet, mais plutôt à en montrer la richesse, la diversité ainsi que l'actualité. Étudier les liens entre démarche de projet et photographie amène inévitablement à envisager les hybridations professionnelles. Aujourd'hui, les agences de paysage comme les agences d'urbanisme invitent de plus en plus au partage des compétences.

- 20 Traiter des usages de photographie dans l'histoire montre combien elle engage une épaisseur culturelle, une tension entre technique et art propre à stimuler la création. En tant qu'elle constitue une forme de représentation du projet, la photographie témoigne du besoin de renouvellement permanent de ces formes, contribuant ainsi à l'évolution des pratiques et des configurations professionnelles. Nous faisons l'hypothèse que la photographie joue un rôle fondamental dans le projet et qu'elle ne peut être appréhendée à travers la seule sphère de la communication, à moins d'y réintroduire la complexité des collaborations et des supports de diffusions.
-

NOTES

1. Cf. Frédéric Pousin, Sonia Keravel, Marie-Hélène Loze, *Les temps du projet au prisme de la photographie*, 2017, [en ligne] <http://photopaysage.huma-num.fr/wp-content/uploads/2017/12/lestempsduprojetweb2.pdf>
2. J.L.M Daguerre, *Des procédés du daguerréotype et du diorama*, Paris, Lerebours et Susse Frères, 1839.
3. Dominique de Font-Réaulx, « Les dispositifs du paysage photographique au XIX^e siècle », in Monique Sicard, Aurèle crasson, Gabrielle Andriès (dir), *La fabrique photographique des paysages*, Hermann, Paris, 2018, pp. 23-31.
4. Difficultés dues au poids et à la complexité des appareils comme des situations, que les excursionnistes, chargés par Noël Paymal Lerebourg de prendre des vues des curiosités et paysages de l'Est européen et du Sud de la Méditerranée, durent alors affronter et résoudre avec inventivité et talent. Il en fut de même pour Frédéric Goupil-Fesquet ou Girault de Prangey qui embarquèrent pour le Moyen-Orient et furent confrontés à l'intensité lumineuse et aux aléas du terrain, cf. Thierry Gervais, Gaëlle Morel, « La photographie d'exploration et de voyage », in *La photographie. Histoire, techniques, art, presse*, Larousse, Paris, 2008, pp. 90-103.
5. François Arago, *Discours devant la chambre des députés*, 1839, cité par André Rouillé, repris par Dominique de Font-Réaulx, *op.cit.*
6. ⁶ Cf. Giovanni Fanelli, *Histoire de la photographie d'architecture*, Presses Polytechniques et universitaires romandes, Lausanne, 2016, chapitre 7 « Les architectes et la photographie ».
7. Cf. Michel Frizot (dir.), « Un dessin automatique. La vérité du calotype », in Michel Frizot (dir), *Nouvelle histoire de la photographie*, Bordas, Adam Biro, Paris, 1995, pp. 59-88.
8. Cf. Françoise Heilbrun, « Le tour du monde. Explorateurs, voyageurs et touristes », in Michel Frizot (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie, op.cit.*, pp.149-173.
9. Cf. Michael Jakob, *Le jardin et les arts. Les enjeux de la représentation*, Hepia/Infolio, Genève, 2009, p. 32.
10. Cf. Michel Frizot, *Nouvelle histoire de la photographie, op.cit.* ; Thierry Gervais, Gaëlle Morel, *La photographie. Histoire, techniques, art, presse, op.cit.* ; Giovanni Fanelli, *Histoire de la photographie d'architecture, op.cit.*
11. Cf. Anne de Mondenard, *La Mission héliographique : cinq photographes parcourent la France en 1851*, Monum, Éditions du patrimoine, Paris, 2002.
12. Cf. Dominique Gauthey, « Les archives de la reconstruction (1945-1975) », *Études photographiques*, n°3, 1997 pp. 103-117.

13. Cf. Raphaële Bertho, *La Mission photographique de la Datar, un laboratoire du paysage contemporain*, Paris, La Documentation française, Paris, 2013.
14. Cf. l'exposition de la Bibliothèque nationale de France, *Paysages français. Une aventure photographique 1984-2017*, catalogue sous la direction de Éloïse Gonessa et Raphaële Bertho, BNF éditions, Paris, 2017 ; Frédéric Pousin, « Photographie, projet de paysage et culture professionnelle », dans *La Mission photographique de la Datar. Nouvelles perspectives critiques*, La Documentation française, Paris, 2014, pp. 11-127.
15. Raphaële Bertho, « L'année 1994. Une décennie de missions photographiques au sein des institutions de l'aménagement du territoire », in Frédéric Pousin (dir.), *Photopaysage. Débattre du projet de paysage par la photographie*, Les productions du Effa, Paris, 2018, pp. 36-51.
16. Cf. Giovanni Fanelli, *Histoire de la photographie d'architecture*, *op.cit.*
17. Cf. notamment *Paysages usagés. Observatoire photographique du paysage depuis le GR 2013*, [en ligne] <https://www.gr2013.fr/paysages-usages-observatoire-photographique-paysage-gr2013/>, ainsi que le numéro 15 de la revue *Projets de paysage*, « L'observation et les observatoires de paysage : quelle pratiques et quels dispositifs pour mettre en débat les relations entre les sociétés et leur environnement », 2017, [en ligne] <https://www.projetsdepaysage.fr/accueil>
18. Sur les collaborations entre paysagistes et photographes, cf. Sonia Keravel, « Quand la photographie se mêle du projet de paysage. Gérard Dufresne et Alain Marguerit, trente années de collaboration », dans F. Pousin (dir.), *Photopaysage. Débattre du projet de paysage par la photographie*, Productions du EFFA, Paris, 2018, pp. 136-153 ; dans son *Histoire de la photographie d'architecture*, Giovanni Fanelli (*op.cit.*) revient sur quelques célèbres duos entre photographes et architectes : Hélène Binet et Zaha Hadid, Richard Pare et Tadao Ando, Herman Hertzberger et Johann Van der Keuken, voir chapitre 7 « Les architectes et la photographie ».

AUTEURS

SONIA KERAVEL

Sonia Keravel est maître de conférences en théorie et pratique du projet de paysage à l'École nationale supérieure de paysage de Versailles depuis 2009, où elle enseigne le projet de paysage, la critique de projet et l'histoire du paysagisme. Au sein du Laboratoire de recherche en projet de paysage (LAREP), ses travaux de recherche portent sur la spécificité de l'approche paysagiste, l'histoire et la critique de projets de paysage et le rôle des représentations visuelles et notamment de la photographie dans la pratique paysagiste. Récemment engagée dans le programme de recherche « Photographie et paysage : Savoirs, pratiques, projets » (2014-2018, <http://photopaysage.huma-num.fr/>), elle a particulièrement étudié les relations entre photographes et paysagistes. Elle fait partie du comité de rédaction de la revue européenne *JoLA, Journal of Landscape Architecture*. Parmi ses récentes publications : « Quand la photographie se mêle du projet de paysage. Gérard Dufresne et Alain Marguerit : trente années de collaboration », in F. Pousin (dir.), *Photopaysage. Débattre du projet de paysage par la photographie*, ed. du EFFA, Paris, 2018 ; et *Passeurs de paysage. Le projet de paysage comme art relationnel*, Métis Presses, 2015.

FRÉDÉRIC POUSIN

Frédéric Pousin est architecte DPLG, docteur et habilité à diriger des recherches à l'EHESS Paris. Il est directeur de recherche au CNRS au sein de l'UMR 3329 Architecture, Urbanisme, Société (AUSser). Ses travaux portent sur les savoirs et les représentations qui fondent le domaine de l'architecture et du paysage, leurs évolutions et transformations. Dernièrement, il a consacré ses recherches aux usages de la photographie dans l'aménagement, en particulier dans les projets de paysage. Il a dirigé le programme de recherche ANR, « Photographie et Paysage : savoirs, pratiques projets » (2014-2018, <http://photopaysage.huma-num.fr/>). Il est actuellement coresponsable (avec Nathalie Roseau) du groupe transversal « Inventer le Grand Paris » du LABEX Futurs urbain (Université Paris Est)-Programme Investissements d'avenir.

Il a enseigné dans plusieurs écoles d'architecture en France, à l'Université Paris 1, et à l'École nationale supérieure de paysage de Versailles. Il a été chercheur invité au Centre canadien d'architecture de Montréal et professeur invité à l'Universidade UNICAMP au Brésil.

Parmi ses récentes publications : avec M. Dorrian, *Seeing from above: the aerial view in visual culture*, IBTauris, 2013 ; « Photographie, projet de paysage et culture professionnelle », in *La Mission photographique de la DATAR. Nouvelles perspectives critiques*, La Documentation française, 2014 ; *Photo Paysage. Débattre du Projet de paysage par la photographie*, Les Éditions du EFFA, 2018, (éd. Anglaise : *Photoscapes. The nexus between Photography and Landscape Design*, Birkhäuser, 2019).