

Fiche didactique D33

Approche historique et culturelle du paysage et de l'aménagement paysager

Ce module comprend 25 heures pour l'ESC. Il se découpera entre des cours et plus précisément deux diaporamas (peinture et photographie), des notions de lecture de l'image fixe et des notions historiques de la représentation du paysage dans l'art. Il y aura aussi des travaux pratiques en demie classe où les élèves seront mis dans une situation de création (photogramme et à la manière de...). Pour terminer, la classe fera une étude de lecture de paysage au centre d'art contemporain de Vassivière dans la Creuse (île de 70 hectares consacrée au paysage) ainsi qu'une analyse de l'exposition photographique sur le paysage de Joseph Koudelka.

Objectif: Être capable d'analyser, par des approches complémentaires, dans leur contexte historique et culturel, les relations que les sociétés humaines entretiennent avec leur espace, pour comprendre les paysages qui en résultent.

Titre : Approche historique, culturelle (et plastique) du paysage et de l'aménagement paysager

Durée : 25 heures

Situation problème :

Vous allez devenir un professionnel de l'aménagement paysager. Comment se forger une culture générale sur l'évolution du paysage et sur les œuvres qui l'ont représenté, pour, à votre tour, les réinvestir et nourrir votre création ?

Durée	Activité enseignant		Activités de l'élève	Observations
	Notions/ mots clés	Méthodes supports		
1h30	<p>Objectif 1.3 Situer des représentations du paysage dans leur contexte historique, social et culturel.</p> <ul style="list-style-type: none"> - paysage et représentation - contexte historique , social et économique - œuvres plastiques (peinture , dessin, gravure et photographie) 	<p>Document écrit : (voir doc chapitre 2.2) le paysage Le beau paysage... Le paysage n'est pas un lieu La notion du paysage est apportée par ces témoignages de Michel Ballabriga, de Régis Ambroise et d'Anne Coquelain. Cet objectif sera ensuite vérifié en permanence au travers des œuvres qui seront présentées.</p>	<p>Analyse du document , faire ressortir</p> <ul style="list-style-type: none"> - l'imaginaire de la représentation de l'espace - la diversité des représentations mentales des différents groupes sociaux par rapport à leur contexte historique 	
9h	<p>Objectif 3.1 Distinguer et utiliser les éléments d'un langage plastique Notion de composition de : l'artiste peintre face à sa toile blanche (addition d'élément dans les choix) l'artiste photographe face au paysage (soustraction d'éléments pour ne garder que ce qui l'intéresse) Les composantes de l'image fixe</p> <ul style="list-style-type: none"> - figure/fond (lecture de l'image, taille du plan, structure, ligne, point) - champ /hors-champ (visible/non visible,, champ et hors-champ et cadre et hors cadre, ici, là, ailleurs) - la texture (grain photo, type de peinture et manière, la matière) - lumière (données générales, modèle d'analyse : quantité ou luminance, directivité) 	<p>Analyse du paysage de Vermeer au travers d'une cassette vidéo édition palette</p> <p>Les éléments plastiques sont observés tout au long des diaporamas Paysage et peinture Paysage et photographie</p>	<p>Regardez attentivement la cassette vidéo "Le paysage de Vermeer" Relevez les critères plastiques et historiques qui sont abordés</p> <p>Réalisez une grille d'analyse des œuvres à partir des critères retenus et ceux que je développe.</p>	<p>4h / diaporama 1h cassette vidéo + analyse</p>

	<ul style="list-style-type: none"> - couleur (données générales, usage de la couleur aujourd'hui) - perspective (convention de représentation, regard et perspectives, jeux et ruptures de perspectives, profondeur représentée) - la notion de point de vue (identitaire, visuel, idéologique) type de monstration (interne externe) - les mouvements internes (ce qui est mouvement, sujet principal/ secondaire, type dynamique, statique, direction, visibilité apparente ou non) <p>Objectif 1.3 Situer des représentations du paysage dans leur contexte historique, social et culturel.</p>	<p>la représentation historique du paysage au travers des œuvres sélectionnées dans le diaporama</p>	<p>Grille : statut du paysage dans l'œuvre / époque inexistant, prétexte ou principal (sujet)</p>	
2 h	<p>Objectif 3.1 Distinguer et utiliser les éléments d'un langage plastique</p> <p>Il doit permettre à l'élève d'appliquer les notions vues dans les œuvres de peinture. Surtout la notion de composition. Ils vont aborder la notion de composition de l'image en tenant compte des règles des composantes de l'image . Ils vont donc agir par composition de l'image (peinture) alors que cette composition aboutira à une photographie qui se veut être composée par soustraction des éléments du paysage dans les choix de l'artiste.</p> <p>Comprendre aussi que l'on ne peut créer que quand on a une culture suffisante et nourricière d'inspiration.</p> <p>Il s'agit d'intégrer aussi les principes et vocabulaire de base de la photographie argentique .</p> <p>Formatif sur les règles de composition de l'image / à la création Analyse écrite à rendre sur sa démarche</p>	<p>TP Photogramme Photographie argentique Se situe entre le diaporama de peinture et celui de photographie L'élève se trouve face à sa feuille blanche de papier photo et doit composer un paysage à partir d'extraits de végétaux. Papier blanc 30 x 30 dessin Papier photo, Agrandisseur, labo photo Extraits végétaux Peut être comparé avec le cliché verre (négatif) de Corot dans le diaporama</p>	<p>Consignes de la semaine précédente : Vous allez prélever dans la nature des extraits de végétaux (+ ou – transparent pour laisser passer un peu de lumière) pour composer un paysage de format 30 x 30 Pendant le TP dans le Labo photo à la lumière rouge Vous agencerez les végétaux sur une feuille photo composant un paysage. Vous diffuserez une lumière blanche pour prendre</p>	<p>4 h dé-doublées, cette création sera valorisée par une exposition dans le foyer des élèves et pour les journées portes ouvertes de l'établissement.</p>

			les empreintes des végétaux et révéler le paysage en négatif (calotype). Vous ferez ensuite un positif Analyser votre démarche	
3h30	<p>Objectif 3.1 Distinguer et utiliser les éléments d'un langage plastique</p> <p>Il doit permettre à l'élève de pratiquer les notions vues au travers de l'œuvre photographique de David Hocney .</p> <ul style="list-style-type: none"> - Composition et recomposition « constructivisme » - Notion de cubisme - Point de vue - Cadrage - Se familiariser avec le numérique (photographie et ordinateur) 	<p>TP « A la manière de ... »</p> <p>Photographie numérique Se situe après avoir abordé l'œuvre de David Hocney et après le diaporama sur le paysage au travers de la photographie Appareil photo numérique, Logiciel power point Imprimante Papier photo imprimante Support cartonné pour exposition</p>	<p>1^{ère} séance le groupe délimite un paysage (cadrage) photographique et fait une seule photographie de celui ci. Le lieu de prise de vue est noté ainsi que la focale. Une impression papier en sort et chaque élève prélève une partie de ce paysage en conservant un rapport 24 X 36, jusqu'à ce que la photo soit recadrée dans sa totalité. Chaque élève va prendre en photo son choix de recadrage en changeant de point de vue (tous doivent être différents ainsi que la focale.</p> <p>2^{ème} séance les photographies sont imprimées. A partir de l'ensemble des</p>	<p>8h dédoublées</p> <p>cette création sera valorisée par une exposition dans le foyer des élèves et pour les journées portes ouvertes de l'établissement</p>

			photographies, vous devez recomposer le paysage. Mettre en exposition et analyser la démarche	
2h	Objectif 3.2 se référer à une culture artistique contemporaine eu rapport avec le paysage et la nature. <ul style="list-style-type: none"> - architecture et paysage - art contemporain in situ - photographie et paysage 	Etude du centre d'art contemporain de Vassivière En pluridisciplinarité avec les autres enseignants Présentation du centre par un guide sur les aspects historiques, culturel et social du parc. Présentation du paysage et aide aux étudiants sur l'analyse du paysage et sur les œuvres présentées. Faire élaborer des grilles d'observations sur les différents critères retenus	Etudiez comment s'intègre l'architecture et les œuvres d'art dans le paysage.	6h d'étude à Vassivière Prises sur l'ensemble du volant d'heure D33
2h	Objectif 1.2 Croiser différentes lectures de paysage <ul style="list-style-type: none"> - signes géographiques - signes historiques - indices écologiques - signes plastiques et esthétiques - dénotation et connotation - polysémie du paysage 		A partir de la grille que vous avez élaborée, délimitez un paysage par croquis et faites-en une analyse.	
1h	Objectif 3 réaliser une approche plastique et artistique du paysage Appliquer les règles de composition de l'image vues précédemment		Choisir une œuvre artistique: land art, sculpture ou photographie Faites une dénotation plastique	

1h	Objectif 1.1 Exprimer ses propres perceptions du paysage Approche sensible et sensorielle : impressions et expressions		connotation A partir de la même œuvre, Mettre des mots sur vos impressions et arriver à exprimer du sens au travers de l'œuvre	
	Certificatif Vérifier les acquis tant plastiques, qu'historiques sur le paysage et les œuvres		Oral individuel 20 minutes après choix d'une œuvre	

2- LES ELEMENTS DE REFLEXIONS

Les chapitres (2.1 ; 2.2 ; 2.3) sont des articles rédigés par des spécialistes qui travaillent sur le thème du paysage . Ces articles me servent de supports écrits pour le cours de D33.

Le chapitre 2.4 est un propos d'Evelyne Coutas que j'ai recueilli lors d'une formation professionnelle sur l'image ; ces propos me serviront comme éléments de réflexions sur l'évolution de l'image fixe dans notre société. De ce fait, ils enrichiront le cours par une introduction de repères historiques évoquant la représentation iconographique.

Le chapitre 2.5 donne une grille d'analyse de l'image. Ces différents points d'analyses seront illustrés lors des diaporamas par des exemples significatifs.

Le chapitre 2.3 est ma recherche personnelle sur la perception du paysage au travers de la photographie. Il est accompagné d'un diaporama qui est présenté lors du cours après un même diaporama sur l'histoire du paysage au travers de la peinture.

2.1- LE PAYSAGE *de Michel Ballabriga*

[Seuls quelques fragments de ce texte serviront à définir littéralement le paysage].

PAYSAGE

Selon Grévisse (**Le bon usage**), le suffixe **.age** "marque une collection d'objets de même espèce, un état, une action ou son résultat : feuillage, servage, brigandage".

Dans l'ensemble des acceptions, on note la présence du sème /cognitif/ (souvent spécifié en tant que /visuel/), des catégories /concret/ vs /abstrait/ , /nature/ vs /culture/, des dimensions /animé/ vs /inanimé/, et de domaines divers: /géographique/, /pictural/ , /esthétique-sémiotique/, /mental/ etc.

Comme pour "panorama" (**Robert 3 et T.L.F. B. 2.**), il y a pour "paysage" des sens figurés (**Petit Robert, T.L.F. A. 4.**, en particulier), notamment celui d' « aspect », "configuration" (politique, sociale, économique, etc.). Ces sens figurés (pour "paysage" comme pour "panorama") relèvent plutôt d'un transfert métaphorique, alors que le sens pictural de "paysage" semble résulter d'un transfert métonymique où "paysage" désigne la représentation de l'objet et non pas l'objet (cf. Magritte: "ceci n'est pas une pipe").

Selon le **T.L.F.**, la première acception de "paysage" relèverait du pictural. Dans ce cadre, un changement de perspective apparaît que l'on va essayer de rendre sensible en se reportant à la définition du "paysage historique" - ["tableau où le paysage sert de toile de fond à une scène de l'histoire ancienne (ou de la mythologie) cf. Poussin" (in **Robert 2.**, mais cf. aussi **Littre 3.** et **T .L.F . B. 2.** pour cette priorité, semble-t-il, de la notion de "paysage historique" dans le domaine pictural)] - aux citations de Baudelaire et de Valéry in **Robert 2.** et ... la définition de **Robert 2.** (reprise par le **Petit Robert**, avec attestation de 1680) : "tableau représentant une certaine étendue de pays où la nature tient le premier rôle et où les figures d'hommes [les personnages, in **P.R.**] ou d'animaux [et les constructions, les "fabriques", in **P.R.**] ne sont que des accessoires".

On sera attentif au renversement. Au départ ("paysage historique" et citation de Valéry), le paysage est "toile de fond", "fond de campagne", "accessoire d'une action", termes (accessoire et fond) déjà vus à propos du décor que mentionne Valéry qui cependant

semble prendre "décor" dans un sens ornemental valorisé, l'essentiel, tant la scène (personnages) de l'histoire ancienne. Baudelaire évoque peut-être, avec le tableau de Delacroix, une réalité complexe qui renvoie à la fois au décor ("accessoire"), au panorama ("paysage circulaire"), à la peinture historique et au paysagisme !

Valéry constate le déplacement : on passe de "toile de fond", "accessoire d'une action" ... "importance d'un décor", "séjour d'une rêverie". A l'arrivée, on a un "tableau dont le thème principal est la représentation d'un site généralement champêtre, et dans lequel les personnages ne sont qu'accessoires" (T.L.F. B I., cf. aussi **Robert 2.** déjà cité), à la différence du décor.

A la différence du décor également, il n'y a pas d'inversion topologique et, dans la mesure où il y a des personnages dans le paysage, celui-ci est toujours l'entourant. Cependant, on passe du rapport paysage secondaire/ personnage principal au rapport paysage principal/ personnage secondaire (ou encore, du caractère accessoire de l'entourant au caractère accessoire de l'entouré). il reste à vérifier, ce que je n'ai pas fait, l'orientation historique de ce déplacement. Pour moi, l'essentiel est dans ce renversement. Les personnages peuvent disparaître (car un "environnement" est nécessaire pour une scène historique, mais des personnages ne sont pas indispensables au paysage), c'est même le **paysage** qui devient le **personnage**, avec des avatars transformationnels qu'évoque peut-être Valéry : cf. les variantes vers l'abstrait du pommier de P. Klee. Le paysage relève de l'évènement, mais alors qu'il était un lieu où il arrivait quelque chose (histoire dans le paysage), il devient une entité à qui il arrive quelque chose (histoire du paysage). On passerait, pour le dire grossièrement, de la narration à la description (ou à la narration de l'objet, plus exactement). Une différence de focalisation d'abord s'est produite : le paysage n'est plus un **cadre**, une coordonnée vague et immuable, il devient "séjour d'une rêverie" (avec ce dernier terme apparaît l'idée de /construction/), "**lieu de merveilles**" (**internes** au paysage, du fait de la composition, l'ordonnance, cf. citation de Valéry). On notera la différence entre "cadre" ("toile de fond") et "lieu" : la première notion est plus extérieure, extrinsèque; de cadre-contenant des évènements historiques, le paysage devient lieu-contenu des évènements sémiotiques et sémantiques. On passe en même temps d'une forme de perfectivité-clôture et transcendance du paysage-cadre - à une sorte d'imperfectivité : parcours internes, immanents au paysage, cf. "séjour d'une rêverie" ; les personnages "énoncés" habitaient dans le paysage ; on a l'impression maintenant que le sujet-observateur habite le paysage qui l'habite; l'expression valéryenne indique une liaison objet-sujet observateur, lequel passe dans le tableau et l'anime au lieu d'être absorbé. La fin de la phrase de Valéry évoque, à un niveau abstrait, un certain syncrétisme qui finit par déboucher sur une sorte de désindividuation du sujet et de l'objet: "**l'impression** [côté sujet] l'emporte : **Matière** ou **Lumière** [côté objet] dominant." Panorama et paysage sont des **unités**, mais alors que le panorama est conçu comme une **globalité** sans-extérieur, le paysage, pour ne nous en tenir maintenant qu'au sens non figuré et non pictural (nature et culture: paysage naturel ou paysage urbain), est une **totalité** qui se présente comme une "partie de pays" (**Robert I.**) ou une "étendue de pays" (**Littré I.** et **T .L.F . A. I.**) : cette dernière expression renvoie ... la spatialité seulement, tandis que la première relève de la catégorie abstraite élément/ensemble. On découvre le paysage au sein d'un ensemble (quand il n'a pas déjà été sélectionné par le peintre). L'opposition /restreint/ vs /étendu/ étant relative au point de vue du sujet (un paysage peut être vaste), l'objet-paysage dans son ensemble existe **actuellement** pour le sujet qui peut l'appréhender, sémiotiquement, dans sa totalité: l'unité du paysage ne repose que sur la perception directe, il peut/doit être saisi d'un coup d'œil (même s'il y a des trajets visuels pour le détail) et le sujet n'a pas besoin de se déplacer non plus que le paysage n'a à défiler; d'où les sèmes /ponctuel/(/simultanéité/) et /statisme/ vs /dynamisme/ et /duratif/ pour le panorama.

Si la relation actantielle paraît la même que pour le panorama, soit sujet observateur/objet observé (au départ du moins), il semble que la relation hiérarchique dominant/dominé s'inverse; dans le rapport sujet/paysage, c'est le paysage qui est dominé (par rapport à

l'observateur: cf. "étendue de pays que l'œil **peut embrasser dans son ensemble**", **T.L.F.**, dernière ligne du corpus).

Etant une **partie** d'un **ensemble** (**relatif** à autre chose vs le caractère **absolu**, non relié à autre chose, du panorama), le paysage est aussi une **totalité (totus)**, c'est-à-dire une **unité structurée, organisée** (vs l'effet de **juxtaposition** des éléments du panorama), **cohésive**. Le panorama serait plutôt du côté du référentiel, alors que le paysage est du côté du sémantique. En opposition au panorama (qui comporte le sème /dispersé/), le paysage manifeste le sème /concentré/, qu'une vision élevée peut faciliter, mais ce n'est pas une obligation (cf. définitions), sémantisme qui renvoie à l'idée de **composition**.

Sur tous ces points, la définition de **Littré I.** ("étendue de pays qu'on voit d'un seul aspect", cf. aussi **T.L.F. A. 1.** "vue d'ensemble...") ainsi que ses citations sont fort claires: celle de Mme de Sévigné touche au problème de l'**unité sémiotique** du paysage et celle de Fontenelle concerne le problème de la **composition sémantique** du paysage. L'idée d'unité compositionnelle (donc d'adéquation interne) est présente, ne serait-ce que dans la simple présentation organisée du paysage que nous donne à voir Bourget (**T.L.F. A. I.**).

La manipulation (faire-voir), même si c'est une formulation stylistique, est parfois présente, le manipulateur étant la nature ("que la nature présente à l'œil qui la regarde" **Robert I.** et "qu'offre la nature" **T.L.F. A. 1.**)

L'accord (l'adéquation, la compatibilité et, possiblement, le désaccord, l'incompatibilité) est parfois évoqué :

- à l'intérieur du paysage, sur un plan esthétique (mais de façon extrinsèque par rapport au paysage) : "elle s'harmonisait avec le paysage" (**Robert 1.**) ; cf loc. "qqn/qqc fait bien dans le paysage" et "quelques jolies femmes pour orner le paysage" (Feuillet) in **T.L.F.**

B. 1. ; cf. aussi citation de Larbaud in **Robert I.**

- entre paysage et observateur (sur le plan thymique et esthétique, cf. Rousseau, **Robert 1.**) ; à travers la citation de Stendhal (ibid.), le paysage apparaît aussi comme objet de quête et comme manipulateur thymique, affectif. Breton (l' **Amour fou**, chap. 6) ira encore plus loin: le paysage, loin de n'être qu'un circonstant ou qu'un objet devient un **sujet agissant**: que le paysage soit le lieu d'une perception thymique, c'est banal (paysage plaisant/déplaisant). Ce qui est moins banal, c'est d'établir une corrélation entre l'aspect lugubre du paysage et la remise en cause du lien passionnel entre les actants (le couple). Ce qui est encore moins banal, c'est de doter -"magiquement" - le paysage d'une force agissante maléfique qui met en péril la relation amoureuse parce que le site est imprégné d'une "histoire" sanglante qui a eu la mésentente conjugale pour base. Breton essaie de "démontrer" ce type d'actantialité pragmatique/cognitive/thymique du paysage (cf. ouvrage cité en note supra et mon article dans les **Actes du C.A.L.S.** 1993, "Rationaliser l'irrationnel").

Le fait que le paysage forme une totalité maîtrisable et dont les parties sont interdépendantes le rend apte à la mémorisation (cf. citation de Pesquidou in **T.L.F. A. 1.** qui présente différents paysages homogènes et que l'on opposera à la citation de Chateaubriand concernant le panorama (**Littré**) et qui offre un panorama constitué de paysages variés) et à son surgissement à partir d'un de ses éléments constitutifs: cf. citation de Rousseau in **Robert I.** et aussi Proust qui s'y entend pour reconstituer des paysages à partir de sensations spécifiques.

Cette unité compositionnelle renvoie à une unicité et à une certaine nécessité; d'où l'emploi, au figuré, de "paysage intérieur, mental" compris comme "tendances intellectuelles, morales, caractéristiques d'une personne", **T.L.F. A. 4. b.**

Si, du point de vue de l'observateur, le panorama semble caractérisé par une activité somatique (côté sémiotique) et une passivité cognitive (côté sémantique), le paysage l'est, à l'inverse, par une passivité somatique et une activité cognitive. Le panorama se définirait en **extension** et le paysage en **compréhension**: à l'immensité de celui-là - qui ne l'empêche pas d'être clos (sémiotiquement) - s'oppose sa relative pauvreté sémantique; la restriction physique relative de celui-ci - qui ne l'empêche pas d'être ouvert - est compensée par sa richesse sémantique, du fait de jeux de parcours relationnels internes

(cf. à ce sujet, les thématiques du cristal et du corail chez Breton - in op. cit. en note supra - qui président à la construction de paysages poétiques, mentaux). A mi-chemin du décor et du panorama, lieu de la permanence et du changement, le paysage est à la "mesure" de l'homme.

Cette communication se voulait une étude du paysage lexico-sémantique de trois notions parentes; je n'ai pas eu la prétention de présenter un panorama, mais j'espère que ce travail ne sera pas seulement un décor !

Source :

Extrait de « le paysage CALS, treizième colloque d'Albi »

2.2- LE BEAU PAYSAGE de Régis Ambroise

[Ce texte sera illustré par une image projetée de la fresque de Lorenzetti « Le Bon Gouvernement »]

Régis Ambroise

Ingénieur agronome, chargé de mission à la Mission du Paysage au Ministère de l'Environnement

DE LA RENAISSANCE ITALIENNE...

A Sienne, en Toscane, dans une salle du Palazzo Publico, où siègent les dignitaires de la ville, se trouvent les deux fresques d'Ambrogio Lorenzetti: le Bon et le Mauvais Gouvernement. D'un côté la représentation du malheur avec son cortège de guerres, de famines, d'incendies et de pillages, de l'autre l'image d'une ville à égalité avec la campagne où banquiers, marchands, artisans et paysans vivent en harmonie, de leur travail et de leurs échanges réciproques.

Dans les années 1340, période où sévissait en Europe la grande peste, l'artiste avait pu facilement s'inspirer de la réalité pour réaliser la fresque du Mauvais Gouvernement. Par contre le Bon Gouvernement correspond à une utopie imaginée par le peintre qui s'attacha à mettre en valeur des formes paysagères d'avenir bien qu'encore marginales, et ne correspondant pas, loin s'en faut, à la réalité commune des campagnes. alors marquées par les crises du XIVe siècle. Alors que la population, réduite peut-être de moitié, avait perdu la capacité d'entretenir un territoire parfois déserté, et en voie de retour à l'état sauvage, cette représentation allait pourtant s'imposer sur le territoire toscan; c'est l'image proposée par l'artiste qui est pour une bonne part à l'origine des paysages que l'on peut encore admirer de nos jours...

Les hommes d'affaires et de culture toscans surent faire les choix de raison proposés par la fresque. Ils installent, comme le suggérait l'artiste, leurs villas en haut des collines sur des terrasses dominant des jardins élégants qui dénotent leur goût pour la nature et leur savoir-faire.

Au-delà, c'est l'ensemble du paysage qu'ils organisent, faisant profiter de leurs connaissances techniques. leurs métayers libérés du féodalisme. D'un coup d'œil, le regard peut saisir l'espace qui entoure la propriété et permet au promeneur de se l'approprier. La ville, les villas, les jardins et le paysage font partie de la composition. L'ordre exprimé par l'architecture des villas et des jardins se prolonge dans la plantation des alignements de cyprès, l'agencement des rangs de vignes et jusqu'à la manière de tailler les arbres fruitiers. L'aménagement des collines en terrasses, ou en banquettes, pour réduire ou utiliser la pente, sont autant de façons de recomposer le paysage selon

les mêmes principes de clarté que ceux qui inspirèrent les grands architectes de cette période.

Ce n'est pas un hasard si des représentations remarquables proviennent de cette partie de l'Italie où convergeaient les plus grands artistes et hommes de science de l'époque. Peintres, poètes, agronomes vont ensemble donner toute sa force à cette idée de beau paysage et en faire un des éléments fondamentaux de la culture toscane. Au XVe siècle, avec la perspective, découverte à laquelle ils participent, les peintres vont exprimer les paysages avec une précision remarquable fondée sur une connaissance aiguë de la réalité. L'ensemble de l'organisation du territoire s'inscrit dans leurs oeuvres, avec les ponts et chemins, les cours d'eau, les plaines cultivées, les collines marquées par l'érosion ou au contraire protégées par des murets. Ces peintures reflètent l'unité d'inspiration des artistes de cette époque, hommes de foi et de raison, capables d'assimiler le réel et l'imaginaire grâce à leur sensibilité et leur intelligence. Ils participent à l'élaboration d'une nouvelle conception de l'espace, où des règles de proportions simples d'agencement des éléments entre eux conduisent à la "proportion divine", paysages en résonance profonde avec l'harmonie et l'humanisme qui se dégagent des visages des personnages.

Ces hommes allaient entraîner une région puis toute une civilisation dans un vaste mouvement dont nous sommes les héritiers.

...A LA REVOLUTION FRANCAISE

Plus tard, au siècle des Lumières, les artistes peintres, écrivains, paysagistes, prirent encore une part considérable dans le grand débat pour un nouvel ordre social, politique et économique, en élaborant l'image d'un paysage qui devait refléter l'harmonie sociale et la prospérité future du pays ainsi qu'un nouveau rapport de l'homme à la nature.

Les ingénieurs des Ponts et Chaussées, formés au dessin et à la peinture et dont on a pu écrire qu'ils étaient des ingénieurs artistes inventèrent de remarquables ouvrages d'art pour faciliter les communications. Ils participèrent également aux grandes politiques d'embellissement du pays en offrant comme modèle aux régions, ces magnifiques routes royales plantées d'arbres d'alignement, véritables allées qui suscitèrent l'admiration d'Arthur Young à la veille et pendant la Révolution. Au niveau agricole, des agronomes formés à l'art des jardins comme Jean-François Rozier, René-Louis de Girardin, ou François de Neufchâteau, qui devint en l'an VII ministre de l'Agriculture, de l'Intérieur et des Arts, lancèrent de vastes politiques dont les éléments techniques étaient la suppression de la jachère, l'installation de prairies temporaires, le développement de l'élevage et l'amélioration des rendements, en somme, une agriculture à la fois intensive et écologique.

Ce grand dessein, encouragé par l'administration, a entraîné de profondes transformations du paysage français et une augmentation considérable, au moins jusqu'au milieu du XIXe siècle, du nombre de paysans élevés au statut de petits propriétaires. La modernisation de l'agriculture était soutenue par un projet d'harmonie sociale, fondé sur la propriété privée du sol.

Le modèle paysager qui sous-tendait ces projets inspirés encore une fois par les peintres, en particulier Le Lorrain ou Hubert Robert venait de la riche campagne anglaise avec ses bocages et ses jardins, mais il s'adapta à toutes les diversités régionales. Une politique explicite d'incitation aux plantations de haies, aux enclosures, à l'empierrage, aux défrichements... transformait le territoire. Parallèlement, le pouvoir encourageait des actions d'embellissement du pays telles que les plantations d'arbres le long des routes et des canaux, la création de promenades dans les villes et les bourgs, la multiplication de pépinières d'arbres d'ornement et de jardins botaniques. Il fallut du temps, il y eut des résistances, notamment contre la disparition des terrains communaux, espaces refuges pour les petits paysans sans terre. Mais ce qui peut caractériser cette époque, c'est la convergence relative entre une nouvelle organisation économique et sociale et un projet paysager assez clairement défini dans lequel s'est finalement reconnu l'ensemble de la

société. La littérature, la peinture, la musique ont largement contribué à réaliser cet accord et les résultats en sont ces paysages extrêmement variés, diversifiés, sophistiqués qui ont donné à la France la réputation d'être le jardin de l'Europe.

Dans la conclusion de son ouvrage "Paysages, textes et représentations du siècle des Lumières à nos jours", Yves Luginbuhl indique :

« Peut-être est-ce là le phénomène le plus fondamental de cette fin du siècle des Lumières: avoir su penser globalement la nature et le paysage, avant qu'un siècle de spécialisation de la science établisse des frontières entre des disciplines qui ne savent plus, aujourd'hui jeter les ponts entre leurs champs d'analyse »

L'IMPASSE D'UNE REVOLUTION TECHNIQUE

Le milieu du XXe siècle marque le début d'une nouvelle étape dans l'évolution du paysage français. L'agriculture ne doit plus répondre uniquement aux besoins de l'indépendance alimentaire nationale ou locale, mais elle est devenue un enjeu de la guerre économique que se livrent les Etats, un secteur d'exportation nécessitant l'accroissement des rendements. Le pétrole vert a cependant coûté cher aux paysans entraînés dans une course aux investissements signifiant pour beaucoup endettement parfois faillite (il a fallu attendre les années 80 pour que soit instituée la faillite en agriculture) et, en fin de compte, disparition de l'exploitation. On en connaît les conséquences paysagères: suppression des structures arborées dans de nombreuses régions de bocage tentées par la grande culture, abandon ou reboisement de conifères sur les terres les plus difficiles à exploiter comme dans les régions d'agriculture en terrasses. A cette évolution s'ajoutent toutes les transformations du paysage liées aux grands équipements routiers, autoroutiers, aux lignes aériennes, à l'implantation des nouveaux commerces, à la prolifération publicitaire...

Mais depuis peu, la course effrénée aux rendements butte contre un obstacle de poids. L'alarme est donnée par l'ensemble des médias, comme si l'opinion prenait brusquement conscience qu'un évènement soudain, inattendu, s'était produit dans le monde agricole: trop de lait, trop de blé, frigos et silos regorgent, la CEE multiplie les quotas. Des terres en friches sont signalées dans des régions considérées jusqu'alors comme privilégiées: la Basse-Normandie et ses gras pâturages, le pourtour extérieur du Bassin Parisien, la Bretagne sont touchés et le mouvement s'accélère; pour résorber les excédents, on en vient à payer les agriculteurs pour qu'ils laissent leurs terres sans culture: c'est la redécouverte de la jachère. Mais qui va entretenir les espaces libérés si l'agriculture n'a plus les capacités de le faire ? Comment dissuader les agriculteurs d'augmenter les rendements, sur leurs surfaces restant en culture, avec toujours plus d'engrais et de pesticides coûteux et polluants ? Le gel des terres n'a pas été imaginé en vue d'une réorientation vers une agriculture plus douce, mais uniquement pour réduire les stocks, dans une perspective à courte vue.

Au-delà des questions, des décisions prises, c'est l'image du pays qui s'effondre : celle d'un paysage vivant, organisé, diversifié auquel la société française était attachée, reflet d'un monde rural gardien d'une certaine idée du vivant. Les touristes du nord de l'Europe, habitués à des paysages totalement maîtrisés par une agriculture industrialisée, arrivent encore à trouver, en vacances pour quelques jours, un charme aux régions abandonnées du sud de la France qui leur apparaissent comme des espaces de liberté privilégiés. Mais quelle perte de culture si à l'avenir les deux seuls termes de l'alternative sont des déserts cultivés ou des déserts en friche !

L'orientation qui se veut fonctionnaliste de notre agriculture se fait sans approche sensible. On n'y trouve pas de projet esthétique sur lequel s'établirait un consensus social. Le paysage de l'agriculture moderne n'est que le résultat de décisions prétendument économiques, alors que celui que l'on présente en vitrine pour les touristes est un

paysage du passé: les affiches publicitaires montrent un paysage qui n'existe plus. Il y a décalage entre les références paysagères qui sont encore véhiculées et la réalité de notre agriculture. Cette absence d'approche sensible, culturelle dans l'économie moderne mène à des impasses comme s'en rendent compte industriels, financiers, aménageurs.

Ils appellent des artistes pour participer à la recherche de solutions contemporaines car l'aménagement du territoire purement fonctionnel, sans la moindre utopie, rencontre de nos jours ses limites sur le plan même de l'efficacité économique.

Dans certaines régions d'agriculture en terrasses, exposées visuellement et particulièrement sensibles aux problèmes d'érosion, des agriculteurs, mais aussi des élus, des techniciens, des propriétaires ont décidé, souvent à contre-courant, de soigner le paysage. Mais dans les régions plus favorisées, ils sont également de plus en plus nombreux à comprendre que le modèle des rendements effrénés est désormais en crise. En liant la valeur des produits à celle des paysages, ils expriment au contraire un véritable raisonnement économique fondé, sur une authentique culture, et c'est sans doute à partir de ce qui apparaît encore comme une sorte de grand bricolage de l'espace que progressivement se dégageront les idées force de ce que pourraient devenir l'agriculture, le monde rural et les paysages de demain, reconnus et admirés par l'ensemble de la société.

L'idée de qualité est une idée forte, c'est un concept économique mais surtout culturel, capable d'entraîner des énergies. Qualité des produits, qualité des paysages, qualité de la vie. Au-delà du slogan, ce sont des connaissances à acquérir, un regard à exercer, des résonances à trouver, des compétences à rapprocher.

Dans ce processus les artistes et notamment les photographes, comme jadis les peintres, ont un rôle important à jouer. Leur recherche ne peut se réduire à présenter l'état du paysage, ses disharmonies, ce qu'il reflète des contradictions de la société et de son rapport à la nature et à la vie. Ils peuvent aussi avec toute la passion, l'élan et la fraîcheur des artistes de la Renaissance et du siècle des Lumières, exercer leur sensibilité à tenter d'exprimer les formes paysagères qui leur semblent porteuses d'un avenir, initier un débat social sur ces questions, s'insérer dans une démarche de projet avec tous les risques, toute la rigueur et toute la subjectivité que cela suppose. Il faut également que la commande apprenne à préciser ses objectifs tout en respectant les rythmes, les nouveaux modes de perception et d'expression, les recherches des artistes.

L'enjeu est de taille car c'est bien la question de l'agriculture et du paysage du XXI^e siècle, en France et en Europe, qui est posée à la société toute entière. Associer les diverses approches scientifiques à celles que l'on pourrait qualifier de sensible-paysagiste, ne signifie pas cautionner n'importe quel paysage par des décors factices ; c'est bien plutôt insérer à nouveau l'esprit de finesse dans la recherche agronomique, dans les choix d'aménagement du territoire, dans les rapports à la propriété du sol. Il faut établir de nouvelles relations entre la ville et la campagne, les citadins et les ruraux, la nature et l'agriculture, l'art et la technique. Il faut renouer avec cette tradition léguée par des hommes comme l'ardéchois Olivier de Serres qui savaient associer culture, science, amour de l'homme et du vivant. Les conditions existent pour que ces questions, dépassant le cadre élitiste dans lequel elles étaient confinées, s'affirment comme un des grands problèmes démocratiques de la période à venir.

Lorsqu'existe une culture du beau, une société peut créer des paysages quotidiens de qualité. Cette culture demande à la fois une connaissance concrète, sensible, venant directement du travail, de l'action, une intelligence de l'histoire et de la géographie, une connaissance affectueuse de la réalité sociale de l'époque, une capacité d'abandon à ses sentiments et à sa sensibilité esthétique personnelle.

Puisse notre époque annoncer une nouvelle Renaissance ?

Source :

extrait de « Paysage sur commande ; éd . Le triangle Remes, mars 1990

2.3- LE PAYSAGE N'EST PAS UN LIEU *d'Anne Cauquelin*

Professeur de Philosophie esthétique à l'Université de Picardie.

[Cet extrait de texte sera distribué aux étudiants afin d'être analysé.]

J'ai cherché sans cesse des cimes extraordinaires, j'en ai fait des croquis, monts et fleuves se sont rencontrés dans mon esprit et leur empreinte s'y est métamorphosée... » (Shitao "Les propos sur la peinture du moine Citrouille-amère" Chapitre VIII "Le paysage").

Le sens communément admis du terme paysage rend cet intitulé quelque peu déroutant. Qu'est donc le paysage s'il n'est pas d'abord et avant tout un "lieu" ?

N'appartiendrait-il donc pas à l'ordre de l'espace, n'aurait-il pas en propre cette qualité essentielle d'être un "donné", voire un donné primordial, avant toute histoire, avant toute élaboration, le jardin de l'Eden avant la faute, quelque chose de l'origine et de l'originaire ?

LE LIEU ET L'ESPACE, ELEMENTS DE DEFINITION

Pour répondre à cette question il me faut, avant tout, éclaircir la définition du "lieu".

Pour cela, il me faut remonter assez loin dans le temps, et prendre en compte la manière dont sont nés et se sont développés les traits distinctifs du lieu et de l'espace dans l'antiquité.

Car, il faut bien l'admettre, et l'espace et le lieu ne sont pas des données trouvées toutes faites devant nous et que nous n'aurions qu'à recevoir et gérer telles quelles.

Elles sont issues d'une histoire, ont évolué au cours des siècles. Et ce que nous percevons et que nous nommons "espace" ou "lieu" aujourd'hui est le produit intimement mêlé des multiples éclats de nos croyances.

Ainsi très brièvement, pourrions-nous définir comme "lieu" le rapport originaire de l'homme archaïque au sol sur lequel il naît, s'enracine, et qui fait partie de lui au point qu'il ne pourra ni le vendre ni l'échanger. Une véritable enveloppe de peau.

Ce fut le cas en Grèce archaïque. Le dispositif va changer avec la naissance de la démocratie Athénienne et l'arrivée des premiers mathématiciens et philosophes.

Une conceptualisation du lieu - dit "lieu propre" (1) en ce qu'il est véritablement la maison de l'homme et comme sa coquille - va permettre de le détacher de l'homme, de le considérer à part, comme une "valeur" que l'on va pouvoir mesurer, quantifier, valuer et donc vendre ou échanger. Le sol se coupe de ce qu'il portait jusqu'alors, il devient égal en toutes ses parties, *isonome* - de façon à permettre une économie: la répartition en lots, la construction de parcelles distribuées selon le mérite ou l'argent.

L'espace géométrique est né. Encore un degré dans l'abstraction, et ce seront les représentations planifiées, les opérations et constructions effectuées en dehors de tout contact avec la chose nommée lieu.

A partir de ces quelques éléments de définitions, bien connues depuis les analyses classiques de J-P. Vernant (2), nous pouvons considérer la question du paysage comme appartenant de plein droit, non pas à la sphère des "lieux", mais à celle de ces constructions venues après coup confirmer et embellir les positions abstraites qui font de l'espace un "opérateur socio-culturel".

LA NATURE, LE PAYSAGE

Le paysage que vous avez devant les yeux, et que vous semblez admettre comme un fait "naturel", comme une nature serait alors à verser au compte d'une élaboration patiente... malgré nos croyances intimes.

Car le paysage est là, devant les yeux, il s'étend, par la fenêtre, jusqu'aux confins de l'horizon, au-delà des toits, qu'il enveloppe. Les choses sommeillent en paix dans la vaste lumière d'octobre. Je peux décrire toute chose avec précision, même l'ombre à demi-colorée qui stagne dans le repli du mur, l'odeur de pluie qui a lavé les briques, les roseaux qui griffent légèrement le ciel, sur la terrasse de mon voisin, et les cris des quelques mouettes qui, remontant la Seine, s'échouent sur Beaubourg comme sur le pont d'un bateau.

Douterais-je de cette réalité entièrement offerte, dirais-je que je l'ai construite, qu'elle n'est qu'une forme de l'imaginaire ? Tout me donnerait tort, l'odeur, le son, la vue.

Certes, je ne douterais pas que tout ceci soit bien "réel", mais, pour autant, dirais-je que ce paysage existe en dehors de la forme que je lui prête ? Plus exactement, en dehors de la forme dite "paysage" qui est de rigueur pour cette description ?

C'est ici que le combat peut s'engager. Car ce que je vais essayer de montrer c'est qu'il n'y a rien de naturel, de donné, dans ce tableau des faits que je viens de tracer pour vous. Ce que je viens d'évoquer n'est pas la nature, c'est un paysage: forme de perception particulière issue d'une histoire, d'une culture, et qui fait implicitement référence à des strates de savoirs que nous ne savons pas savoir.

La première remarque que nous pourrions faire à ce propos, c'est la confusion, continûment maintenue, entre nature et paysage. Tout nous y invite: la défense du patrimoine, qui veut gérer à la fois l'environnement "naturel" (lacs, poissons, étangs, rivières, la terre et son sous-sol) et l'environnement culturel: cette tour sur la montagne, cette église dans la vallée, les vieilles pierres marquées par les ans et devenues sans doute partie de la dite "nature". Notion de patrimoine qui interfère avec celle de nature, laquelle s'illustre dans notre esprit par un paysage "Nature" !, disons-nous, et nous voyons immédiatement des champs et des fleuves, ou, selon notre mémoire, des monts et des vallées, des mers et leurs îles, le tout disposé selon un certain ordre... naturel.

Et, de ce fait, nous pouvons remplacer le terme "nature" par "monde", "univers", ou "environnement" : tout ce qui, nous enveloppant, est notre proche dehors, notre "autre" radical que nous explorons à l'aide des instruments que nous possédons : nos sens, mais aussi nos outils matériels et intellectuels. Cependant, nous ne pouvons en aucun cas remplacer le terme "paysage" par un autre: car en lui se résume un ordre, une disposition particulière, ce que j'appelle une "forme".

LA GRANDE-FORME PAYSAGE: UNE INVENTION DATEE

Que cette forme ait une genèse, qu'elle soit historiquement et géographiquement située, cette proposition étonne dans la mesure où nous confondons nature éternelle, immuable, et extérieure à nous et paysage. De la nature, nous acceptons qu'elle change, qu'il y ait une évolution en bien ou en mal: arrangement ou dégradation. On tente en effet de porter remède aux catastrophes dites "naturelles" et de l'autre main on produit de la pollution... mais dans son "fond", la nature reste identique à elle-même, étrangère à notre propos, étrange dans ses comportements.

Comme elle, le paysage peut évoluer, mais comme elle et peut-être mieux qu'elle encore, il se donne comme évidence irrépressible. N'est-il pas appréhendé comme l'aspect visible de l'entité "nature" ? Il lui est donc superposable, identique, il colle en tant qu'image à ce dont il est l'image, son "original", dont il se sépare à peine. Il la manifeste entièrement. Il

va de soi qu'alors nous imaginons que le paysage a toujours déjà existé tel qu'il apparaît à nos yeux, à notre odorat, à tous nos sens et semblable à l'idée que nous avons de lui.

Mais quelle idée avons-nous donc du paysage ? Passant outre toutes les définitions qui en ont été données, nous pouvons résumer les traits constants de la notion: une étendue de terrain assez ample, pouvant tenir en un regard, et envisagé d'un point de vue unique (l'observateur étant situé à ce point).

On est tout de suite frappé de la similitude de cette définition avec celle de la perspective, ou "moyen par lequel les peintres font voir le spectacle de la nature en leur œuvre de telle manière qu'elle semble se présenter elle-même". Le "prospect", ou espace s'étendant au loin, devant la vue, est une notion utile à l'art guerrier ou au navigateur, et, ainsi cadré dans son utilisation spécifique, n'est pas d'un usage courant. Il attend son heure. La Renaissance Italienne lui apportera sa consécration, dans un domaine inattendu: c'est la peinture qui lui donnera ses lettres de noblesse, sa raison d'être, l'intronisera comme concept de la nature. Ce faisant, elle fera passer le prospect au rang des données naturelles. Nous voyons "prospectivement" ou nous ne voyons pas, et cette invention vaut pour à priori. L'artifice du prospect une fois mis en règle sera perçu comme loi de la nature.

Bien plus, en montrant en perspective le spectacle de la nature, le tableau peint vient comme illustrer cette loi. L'œuvre s'offre comme la règle du "voir le paysage".

Notre "idée du paysage" viendrait donc de cette invention, de cet artifice, qui tend à faire prendre l'image peinte pour la réalité, l'artifice pour une loi naturelle et universelle de toute perception, et y parvient grâce à une technique, à un savoir tout à fait spécialisé. Cette forme de passe-passe, ce tour de manège porte un nom dans la sphère des savoirs: c'est celui de "rhétorique" : ou art de persuader de la vérité du vraisemblable...

UNE VISION EN REGLE

Mais avant de nous demander, en détail, quelle sorte de savoir est ici enfoui, et de quelle sorte de technique se soutient notre vision ordinaire et toute naïve du paysage, portons tout de suite en compte les résultats pour nous d'une telle opération, nous verrons mieux par la suite ce qui dans notre idée commune et quotidienne relève d'une forme symbolique, d'une construction mentale...

- Premièrement, nous voyons le "paysage" comme apparaissant dans un cadre. Ce cadre tend à concentrer le regard, à en limiter l'extension latéralement - il rétrécit la vision à la manière d'une pupille qui pour mieux distinguer doit se rétracter. Une fenêtre, une porte, l'étroit passage entre deux rochers, ou, à défaut, le clignement des yeux, permettent de cadrer à notre guise. Sans cadrage, pas de paysage pour nous. Le paysage se construit dans le cadre d'une fenêtre ouverte sur le monde mais contrairement au tableau, que cependant il imite, ce qui se voit par le cadre n'est pas la peinture mais le modèle lui-même. La comparaison d'Alberti se trouve renversée, et sa fameuse proposition :

« Le tableau est un rectangle dont le rôle est celui d'une fenêtre ouverte par où je vois les choses qui y sont peintes » devient : « **Le paysage est un rectangle dont le rôle est celui d'une fenêtre ouverte sur la nature qui s'y peint** ».

- Ensuite, nous construisons des plans étagés en profondeur, le "fond", tant le plus éloigné de nous, montre des objets en diminution constante et progressive. Les premiers plans en revanche sont plus fortement colorés et livrent au regard des objets sensiblement plus grands que s'ils étaient situés au second ou troisième plan.

- Et encore, le paysage doit offrir une unité d'ensemble, une totalité: les éléments en sont unis - par le "fond" qui livre leur point commun - l'horizon où se dirige le regard comme en son point de fuite - par l'ambiance (la tonalité) qui les enveloppe - ou encore par l'unité logique - le thème sur lequel il est perçu - un paysage de montagne, de mer, de campagne, de ville, d'hiver, d'automne, d'orage... Nous reconnaissons ces "thèmes" intellectuels, par l'usage que nous faisons des lieux communs, c'est-à-dire d'une mémoire littéraire et plastique tout à fait ordinaire.

- Enfin, et pour parfaire le tout, nous utilisons les éléments d'un paysage précis comme test pour la nature universelle. Autrement dit, les objets de cette "vue" paysagère sont autant de signes de la nature toute entière qui aurait délégué sa représentation à des objets particuliers. Cet arbre pour la forêt, cette mare pour l'océan.

Ainsi, la peinture, son invention, nous offre-t-elle, dès sa naissance, l'invention supplémentaire - du paysage comme nature. Leçon et cadeau si impressionnants que nous n'aurions jamais pu nous en séparer.

LE PAYSAGE COMME ENTRE-DEUX

Et certes, c'est bien par l'entremise d'une image que le paysage devient réalité, comme si, pour remplir pleinement son office de nature, la nature elle-même se devait de passer par une construction artificielle, devait se simuler elle-même, pour ainsi dire - ou, pour parler de manière moins anthropomorphique, comme si nous ne pouvions pas nous passer pour nos constructions mentales d'un modèle fictif qui donnerait un sens à nos élucubrations. D'un côté comme de l'autre, il existe donc entre la nature, cette inconnue, et notre activité de connaissance, un entre-deux qui permet des passages: sans cet entre-deux, point de connaissance, point de perception. Le paysage est un de ces artifices sensibles qui informent notre activité au sein de l'environnement. Aussi bien, la forme-paysage, cet établissement d'un entre-deux réversible (une face est l'image que nous percevons, une face ce que nous pensons en être le modèle), est-elle indispensable à notre attente du monde tel qu'il doit être, et aux réponses que nous lui donnons. Il se construit à partir d'un renversement - non pas dialectique - mais rhétorique: c'est en effet, l'art de convaincre d'une vérité probable et seulement probable qui est ici la clef de ce tour de passe-passe.

Tout comme l'icône byzantine appelait la présence du Christ dans le vide laissé par le contour, creusant en somme l'intervalle entre la chose et son signe pour que ce creux puisse être rempli, ainsi en est-il du paysage, trace où se prend la nature. Elle vient en effet combler le creux perspectif et remplit de sa tonalité énigmatique et quasi divine (« deus sive natura ») les éléments isolés qui en appellent à sa présence. En donnant l'image pour le vrai, l'élément pour le tout, le vraisemblable pour la réalité, l'opération rhétorique si elle est réussie, installe la confusion et la pérennité. Ce qui donne sa tenue et son allure "immortelle" au paysage-nature, c'est bien cette forme symbolique du paysage qui a trouvé son illustration, ses pratiques et son sol en Occident. Nous ne saurions plus regarder autour de nous sans passer obligatoirement par cette forme.

FIGURES DU DISCOURS PAYSAGER

En revanche les "petites formes", c'est-à-dire la manière qu'a la grande forme paysage de se manifester au devant de nous, peuvent, elles, changer, se mouvoir, suivant différentes modalités, affecter différentes figures, privilégier certaines d'entre-elles au détriment d'autres. Les figures du discours - métaphore, synecdoque, litote, hyperbole, etc. - sont bien appelées à l'intérieur d'une rhétorique générale à manifester diversement un art de dire, un art de persuader concrètement. Or, il en est de même du paysage, et si la grande forme-paysage reste unique, en ce que c'est elle qui assure le passage d'une nature supposée vraie et réelle à sa manifestation paysagère, qui vaut pour elle, l'art du paysage, en revanche - les Grecs auraient dit tekhnê - est divers, changeant, modulable. Il se propose une finalité: préserver le passage entre nature et paysage, le rendre aisé, ne montrer la distance entre nature et artifice que pour l'effacer aussitôt, ou re-marquer cette distance pour rendre la manipulation symbolique plus évidente encore.

Double jeu des étiquettes sur les arbres, pour exemple: d'un côté elles réfèrent à une nature qui produit tout généreusement sur terre, d'autre part elles font clin d'œil au promeneur: ce sont les hommes qui ont planté cette souche, transporté ce cèdre dans un chapeau, et si leur mère est mère-nature, leur père (l'homme jardinier) a donné un nom, une classe, une hiérarchie, et une position; il les a légitimés comme produits de la nature.

L'étiquette, la pancarte, le panneau s'effacent modestement devant la réalité de ce qu'ils désignent, mais l'arbre ou la fleur, l'arbuste et la rivière ne sont reconnus que grâce au pouvoir de désignation d'une graphie, d'une carto ou géo-graphie. D'une vaste mise en perspective.

Nous savons maintenant - grâce aux travaux des analystes, des cognitivistes, des linguistes, de la philosophie analytique et des anthropologues, sans doute les premiers à nous avoir alertés - que ce que nous nommons "réalité" est une construction extrêmement complexe, riche et diversifiée, par le moyen de quoi nous entretenons avec le "monde" qui nous entoure, des relations ambiguës, incertaines, mais suffisantes cependant pour nous permettre de vivre dans et avec cet environnement. De cette réalité au second degré construite lentement par strates successives, et formant autour de nous un "monde" en perspective auquel nous prêtons la grâce et la beauté de l'originnaire, le paysage est sans doute le paradigme absolu.

1. Aristote Physique livre IV. « Topos oixeios » : mot à mot: lieu familial ou lieu d'habitation.
2. J.P. Vernant. "Mythe et Pensée chez les Grecs". Maspero .
3. Pour cette démonstration voir: "L'invention du paysage", Plon, 1989. Anne Cauquelin.

Source :

extrait de « Paysage sur commande ; éd . Le triangle Remes, mars 1990

2.4- ESPACES DE REPRESENTATION

Réflexions sur l'art occidental entre le XIXème et le XXIème siècle.

Voir, regarder sont souvent liés au paysage, que ce soit dans la vie quotidienne, dans le tourisme ou l'imaginaire. Il s'agit de représentation, que l'on se place du point de vue du créateur d'image (l'artiste) ou du « voyeur » parfois consommateur (le spectateur).

Il est important de signaler que tout ce qui est développé à la suite n'est qu'un point de vue et non des assertions d'Evelyne Coutas.

Je retranscris les propos d'Evelyne Coutas car j'adhère à sa pensée et ils me semblent être un bon point de départ pour une réflexion sur la représentation, concept fondamental dans l'étude du paysage. Ce chapitre (2.2.4) n'est pas communiqué aux élèves : il sert de matière première à la réflexion sur mon cours.

Quelques hypothèses de départ

Propos recueillis d' Evelyne Coutas.

Les médias étaient le pluriel du médium. Maintenant on parle plus des médias en parlant de communication de masse. Nous emploierons donc le terme des médiums au pluriel pour parler du médium comme outil artistique : peinture, photographie,...

Le monde se réfère au langage, nous sommes bien dans une civilisation du mot et non de l'image comme certains pourraient vouloir nous le faire croire, car nous mettons des mots à toute image.

Il existe un langage de l'image qu'il faut mettre en pratique pour l'assimiler.

Il existe un monde de l'image qui veut dire penser dans une autre zone que le langage ordinaire. Le mot n'est pas forcément lié à l'image. L'image utilisée comme support de langage signifierait que ceux qui vont s'y intéresser utilisent le langage correctement.

Parler de l'image signifie "l'écoute". Et "faire parler" sur l'image consiste à mettre des mots, ce qui risque d'ennuyer un public de jeunes.

Le mieux est de leur "faire pratiquer" l'image avec l'idée qu'il existe un vocabulaire plastique qui s'apprend (forme , couleur, espace matière,...) et une grammaire qui consiste à savoir comment on met des éléments en relation plastique les uns avec les autres, comme on le fait avec des mots. Langage journalistique, poétique, fantastique...

Il existe plusieurs mondes de l'image:

- Celui des praticiens qui font des images [ce sera le point de vue développé par Evelyne Coutas].

- Celui des gens qui travaillent sur l'image et ne sont pas praticiens.

Marcel Duchamp avait défini deux pôles : celui qui fait (émetteur) et celui qui reçoit (récepteur). Entre les deux il y a l'image qui serait un ordre de relation . L'artiste va se mettre en relation avec un réel qu'il va transformer, transmuter et l'artiste se mettra ensuite en relation avec ceux qui vont voir dans la distance et dans le temps la production plastique qu'il a faite.

Il sera développé la manière dont le regard de la pensée créatrice a évolué, du point de vue du pôle émetteur qu'est l'artiste et pourquoi ?

Il est important de pratiquer pour se mettre dans la peau du créateur et mieux le comprendre. Josef Albers (professeur de l'école du Bauhaus) disait: *"on oublie beaucoup de ce qu'on a appris mais très peu de ce qu'on a expérimenté"*. L'expérience est unique et ne se transmet pas alors que la connaissance peut s'acquérir.

La fabrication de l'image engage tout un ensemble de processus complexe individuel et irremplaçable :

- La mémoire (ce que je sais, relation au passé, ce qui va faire résonance en moi quand je vois quelque chose au moment de faire)
- La perception immédiate (ce que je vois, ce que je sens) lié au présent
- La projection (ce que je vais projeter comme fantasme sur la chose et qui engage une part de futur). *Ce pourrait être la vision.*

2.4.1 Histoire de la vision

Henri Matisse, peintre français, a défini que l'acte d'image commence à la vision. Donc, toute création s'inscrit dans une histoire de la vision qui est elle-même conditionnée par l'évolution des expériences nouvelles, des connaissances, des idéologies et des besoins d'une société.

C'est l'histoire du regard qui a rendu possible l'histoire de l'art, l'acte de vision va se lier à une certaine forme de pensée, l'artiste va convertir cette pensée en une production avec un outil, un médium. Le produit artistique (l'œuvre), ce que l'on regarde dans le musée est un reste d'un processus de mise en œuvre que nous-même nous ne pouvons plus voir.

Il y a des artistes comme le photographe qui avait collaboré avec Jackson Pollock (peintre américain), qui crée pour mettre en évidence les mécanismes de la création et les décoder. Ce regard est socialement et idéologiquement orienté.

L'artiste est porteur de son expérience intime et personnelle (particularité, signature de son travail) et il est en même temps l'éclaireur de son siècle. Il a intégré les expériences passées, il y a un côté universel dans l'œuvre d'art. Ce qui définit l'artiste est le fait qu'il ait une culture et un contrôle sur les choses et les pensées, avec une intention.

Les enfants ne sont pas artistes mais ont une intuition que les artistes vont essayer de retrouver car la socialisation va altérer cette intuition première.

Matisse dit *« je veux retrouver le regard de l'enfant »*. Il ne veut pas perdre sa culture mais il cherche à retrouver cet instinct premier qui fait que l'on n'est pas angoissé devant la réalité. L'enfant a beaucoup plus de facilité à s'approprier les choses et à les transformer qu'un étudiant des Beaux-arts ou un adulte qui a sa pudeur. Marcel Duchamp, artiste français, a dit que lorsque Paul Klee fait des dessins enfantins, il le fait avec une forme de pensée adulte. De fait, le musée des œuvres d'enfants serait une "vaste plaisanterie" car il n'y a pas d'œuvres d'enfants, parce qu'il n'y a pas de culture et de contrôle.

L'art Brut est aussi dans ce schéma mais remis dans son contexte des années 1968. Dubuffet l'a fait en réaction contre(...), il dit " les institutions nous en-culturent, nous ne sommes pas cultivés mais en-culturés ", il a fait cela face à l'art officiel où il dénonce les gens qui veulent enseigner l'art mais qui n'ont pas eu le temps de se forger leur propre culture.

Tout comme il n'y a pas d'art des fous car les artistes n'ont pas besoin d'être fou pour créer, ils créent quand ils sont sains. Par contre, Jean Dubuffet a voulu dire que quand l'artiste est malade, l'œuvre qui s'en suit porte les stigmates du problème et pose le problème. L'œuvre ne guérit pas, elle montre.

La culture serait définie comme un état du monde plus ou moins visible du visible, qui sous-entend qu'il y aurait différentes postures de croyances visuelles, différentes logiques de l'image . Au Japon, au 17^{ème} siècle, l'image utilisait la perspective aérienne alors qu'en Europe on utilisait la perspective artificielle albertienne avec des codes de construction bien précis.

Il faut faire la différence entre le monde de la création et ses images produites et ce que l'on nous montre dans les salons qui veulent vendre. Même avec internet, il y a déjà une sélection. Donc la culture est un certain état de monstration des œuvres, un choix.

La création est un autre monde où depuis le début du 20^{ème} siècle, c'est la **production des œuvres qui conditionne la demande** dans la société de consommation et des images. C'est ce que l'on vous montre qui vous donne envie. Le monde de la culture qui devrait être une cause du monde de l'art, finit par être à l'origine du monde de l'art.

Notre société a créé une nouvelle race d'artistes qui sont complètement impliqués dans le réseau économique, comme par exemple Fabrice Hybert qui a fondé sa propre société et veut montrer que l'art est "quelque chose" comme n'importe quel autre objet que l'on pourrait trouver dans un supermarché. C'est un cas extrême, car la plupart des artistes ne produisent pas uniquement dans l'idée de vendre et sont plutôt purs. Par contre, les artistes ne vivent pas uniquement de leurs œuvres et font une activité parallèle.

L'évolution de l'image n'est pas rectiligne car parfois il y a eu des avancées, des rétrogradations, des arborescences, des modifications de concepts.

On parle souvent de rupture pour M.Duchamp, J.Pollock, Il vaudrait mieux parler de **"passage"** car le mot rupture est un mot facile pour établir une classification. Au 19^{ème} siècle, tous les peintres commençaient à se poser la question de savoir quand on finirait de classer en "isme" comme pointillisme, fauvisme,

Pierre Soulages a dit « *Fernand Léger m'a dit nous venons tous de Cézanne, moi pas, lui non plus, d'ailleurs nous venons tous de plus loin, Cézanne aussi* ». Il y a une notion d'intégration des choses qui ont été faites et une notion de passage qui peut être direct , arborescent ou autre. La rupture s'apparente à la coupure, comme si il y avait deux morceaux de l'histoire de l'art qui sont à un moment donné collés, parce que dans le temps cela s'est passé chronologiquement. Même dans l'idée de rupture de Marcel Duchamp avec le *ready-made*, l'idée de choix s'est préparée dès le 17^{ème} siècle. Plutôt que de rupture, il faut parler de cristallisation avec un individu, une demande ou une raison sociale qui va aboutir, comme en chimie, à un précipité.

Le médium, l'outil, vient toujours après la pensée qui est la matière principale de l'artiste qui doit se convertir en image. Quels sont les moyens que l'on va mettre en œuvre, que ce soit de façon pure ou par mixage ? Le médium ne fait pas l'œuvre, car l'appareil photographique ou la peinture seule, ne font pas l'œuvre. Le langage plastique sera toujours derrière.

a- Bref parcours dans les logiques de l'image

L'**image** rappelle que l'on **interroge sa fonction sociale et sa fonction symbolique**. Il y a une idée de relativité du regard et une idée de relecture qui sous entend qu'au cours des siècles, elle a changé de statut .

Jean Baudrillard a mis trois époques en évidence :

- La première époque est **l'image "métamorphose"** qui correspondrait à une ère archaïque où l'homme est dominé par une force surnaturelle puis par les forces religieuses.

A l'origine **l'image** (*imago* en latin) était le masque mortuaire en cire que l'on posait sur le masque du défunt.

Simulacre (*simulacrum* en latin) veut dire spectre.

Idole (**Eidolon** en grec) signifie le fantôme du mort, ce qui serait une petite équivalence de l'âme mais pas dans le même esprit.

Représentation en langue liturgique désigne le cercueil de la cérémonie funèbre, puis, une figure moulée peinte représentant le défunt. A l'époque des Romains, quand un roi mourait, il fallait l'exposer pendant quarante jours. On a remplacé le corps à la chute du corps qui se décompose par une sculpture. Le "gison" sera plus tard un dérivé qui se substitue au corps par une présence, contenant d'une image qui va le remplacer. Dès l'origine, l'image n'a pas qu'une valeur de représentation du sujet, mais une valeur de contenance du sujet .

Serge Tisseron dans *Psychanalyse de l'image* dit qu'il y a trois valeurs dans l'image : une valeur de représentation analogique avec le modèle, une valeur de contenance où l'image contient la chose que l'on trouve dans des sociétés primitives, et une valeur de transformation ou elle contient la force comme l'amulette.

Il y a donc une origine magique où on a un rôle de substitution qui est lié à la peur de l'homme face au mystère du surnaturel et de la religion (ex. *l'icône* de Vladimir au 15^{ème} siècle. L'image est un dispositif métaphysique et iconoclaste. La querelle des images est non pas une rupture par rapport à la représentation mais par rapport à la valeur de contenance. Il était hors de question que l'homme crée une image car il se poserait alors à l'égal de Dieu. C'est à la suite de cette querelle des images, que la valeur de contenance va être perdue. Il ne restera plus que la valeur de représentation. La querelle des images est née de cette interdiction de croire que l'image peut capter une présence et que Dieu est incarné dans cette icône.

La photographie va réactualiser cette valeur de contenance avec des artistes comme Victor Hugo, George Sand (romancière française, 1804-1876), Honoré de Balzac qui vont penser que l'opération de prise de vue photographique est une forme de prélèvement de corps hérétique de l'être humain, phénomène que l'on retrouve aussi dans les sociétés primitives.

- La deuxième époque défendue par Baudrillard est **l'image "métaphore"** qui correspondrait à l'ère esthétique. L'homme va commencer à maîtriser sa peur face à Dieu et domestiquer de nouvelles techniques et de nouveaux points de vue. Il serait de manière arbitraire symbolisé par le tableau de Van Eyck, *Les époux de Arnolfini* de 1434. L'artiste atteste de sa présence en signant : « c'est affirmé, signé par le miroir qui montre l'artiste ». L'artiste prend à cette époque un peu d'autonomie. Après les corporations et les compagnons du Moyen-âge, il y a la montée des artistes . Des commanditaires vont commander des tableaux dans un but de pure délectation esthétique. On n'est plus dans une idée du corps ou de contenance sacrée, mais d'esthétisme. On passe d'un monde métaphysique à un monde fabriqué par l'homme laïque, avec une nouvelle référence qui est le réel. Dans ces trois logiques, il y a une annexation progressive du réel par l'image qui va s'amplifier et qui va rendre possible par exemple le ready-made de Duchamp où le réel va se "télé-présenter". C'est le phénomène de la sphère télévisuelle qui annule la tension entre le réel et son double (mythe de Platon).
- La troisième époque est **l'image "métastase"** où il y a prolifération. C'est ce que Paul Virilio appelle la "logique visuelle" dans son livre *La machine de vision*. A partir du 19^{ème} siècle on passe à l'ère du pouvoir économique de l'homme et tous ses corollaires: impératifs financiers sociaux liés au phénomène de l'accélération de la

vitesse et de la communication. Au début, on aurait plutôt parlé de relation et non de communication. Maintenant le mot *communication* veut dire libération d'un message où l'on ne produit plus du sens mais du signe.

Pablo Picasso (*La nature morte à la chaise cannée*, 1912) porte un coup fatal à la représentation en introduisant du réel (la toile cirée) dans l'image. Il sera suivi par Marcel Duchamp avec sa roue de vélo fixée sur un tabouret où il n'y aura que du réel. Ce dernier n'est plus représenté, il "s'auto-représente", il est dit "imagant". On passe de la représentation à la présentation. Il apparaît dans cette logique visuelle de nouveaux impératifs qui sont la vitesse, la formation, le contrôle, le coût et un public ciblé.

b- Le XVIIème siècle : vers une autonomisation du regard

Comment le regard s'est « **autonomisé** » au cours des siècles ?

On parle souvent du regard photographique qui aurait influencé le regard des peintres. Ceci est faux, car le regard dit « photographique » s'est mis en place dès le 17^{ème} siècle, avant l'invention de la photographie.

A l'antiquité grecque la peinture était la représentation de la représentation, parce que la réalité était déjà une représentation.

La Renaissance représentait le champ esthétique, uniforme, indépendant de la théologie. Ce champ esthétique était liée à la perspective linéaire qui est le choix d'un système de codification de la représentation. C'est l'exemple de *La cité idéale*, panneau d'Urbain, 1460, école de Piero della Francesca . Cette représentation propose une illusion codée, elle coïncide avec une illusion optique et mathématique qui apparaissait à cette époque.

Il y avait aussi une unification de l'espace et du temps qui allait permettre la narration. Il y avait un espace global avec un temps archétype (un espace dans lequel il n'y a pas d'action). C'est la manière dont la renaissance avait élevée la peinture par la narration. **Ce n'était pas le regard qui était codé, c'est la façon dont on montrait.** Le premier plan était souvent le sujet principal et donc on n'allait pas le couper, mais le représenter en entier.

La gravure d'Albrecht Dürer où l'on montre le dessinateur qui observe son sujet au travers d'une grille à carreau, montre deux mondes séparés : le monde du peintre et le monde du sujet représenté. Le regard est immobile car si le peintre bouge d'un centimètre son point de vue et donc sa perspective change.

Au travers du tableau de Peter Jansz de 1636 *La grande église de Harlem*, nous pouvons penser que la représentation a l'air réelle, comme si on y était. A l'inverse de la représentation de la Renaissance, le premier plan est tronqué de façon à rapprocher le peintre et le spectateur du sujet (la grille de Dürer qui séparait les deux mondes a disparue). On rentre dans le champ. Il y a des scènes qui se passent dans le tableau. **Il y a apparition de deux phénomènes : le singulier avec un début d'instant, d'anecdote temporelle et un espace cadré qui est le contingent.**

La composition résulte des éléments mis en relation les uns avec les autres. Le cadrage est mobile, il y a choix à un moment donné, et il y a découpage. Henri Cartier-Bresson découpe et prélève en cadrant. Le statut du peintre n'est plus le même car il n'est plus l'illustrateur d'un ordre stable, il est quelqu'un qui agit, choisit, bouge sa tête et plus tard il va même sortir de son atelier.

On passe du système de la Renaissance qui était synthétique, à un système analytique qui est le fait de chercher avec son regard et de sélectionner un fragment. Cela procède de la fragmentation. On passe de la composition au cadrage, en fragmentant l'espace et le temps, car l'espace temps est lié. Il s'agit de montrer un événement et non plus une bataille archétype comme *La bataille de San Romano* (1456-60) de Paolo Uccello. C'est le

passage d'un ordre stable, statique à un ordre dynamique où on rentre dans le tableau. On est très loin de la photographie mais on est dans son regard. Le regard avait donc changé avant "l'autonomisation" qui bouleverse le statut du peintre. Car c'est lui qui choisit son point de vue qui n'est plus lié aux règles classiques. Cela bouleverse aussi le spectateur car il est dans l'action du tableau.

C'est cette "autonomisation" du regard qui a rendu possible cette acceptation du regard photographique. La photographie a été l'ultime consécration du regard.

c- Le XIXème siècle : le paysage comme premier temps de liberté

Au 19^{ème} siècle, quand on allait mettre au point la photographie, il a été fait le choix de prendre un objectif qui rappelait la perspective linéaire. Il allait y avoir confusion entre la codification de la représentation et la codification du regard. Au 19^{ème} siècle on parlait d'un *voir* objectif, qu'il y avait une manière de voir. Fouquet avait proposé une autre perspective qui devait être ronde car l'œil est rond. Cette perspective ronde, nous la retrouvons parfois au cinéma ou en photographie (ex : Jean Dibbetz *GDN Rotterdam*, 1981, photographe).

Au 19^{ème} siècle, les peintres faisaient beaucoup d'expérimentations qui mettaient en œuvre la fragmentation de l'espace et du temps. Cela était souvent fait au travers de l'étude et du paysage. L'étude est le genre le plus inférieur par rapport à la mise en œuvre de la peinture. Ce n'est pas la grande composition avec ce qu'il y a de pensée et d'organisation derrière qui sacralise la peinture. Et **le paysage est lui aussi inférieur dans la hiérarchie des genres**. Cela ne mettait donc pas en cause l'académie de la peinture car cela ne les intéressait pas. **Les paysages sont nés dans le Nord** car le protestantisme interdisait la représentation des images sacrées, donc les peintres se tournaient vers les intérieurs et extérieurs de paysages (Veermer, Janz, Dahl). C'est dans les Flandres que l'on avait le plus étudié le paysage au travers de l'étude, avec une vision peu occidentale, avec beaucoup d'espaces et des plans coupés, et des titres très précis comme *Cloché à Copenhague à 11 heures du soir* où est donné le lieu et le temps (datation et précision).

Au travers du tableau de John Linnell *Une briqueterie*, 1812 ; 14 ans avant l'invention de la photographie, nous pouvons voir une variation de cadrage qui ressemble à un *zooming* qui met en évidence le choix du regard et les conditions de la modification de la perception et non plus de la représentation. Ce qui change ce n'est plus la codification d'une représentation, comme à la Renaissance avec la perspective ; c'est plus l'idée de la modification de la perception en fonction du choix du regard. L'image est moins une œuvre de l'esprit, elle devient une œuvre pure du regard.

2.4.2- Le XIXème siècle et l'entrée dans le visuel

a- Un sentiment de liberté

C'est un siècle important car il contient les **nouveaux concepts de l'œuvre d'art**, avec des phénomènes majeurs comme la photographie, le cinéma, la mise en place de l'abstraction en peinture, la libération de la peinture par la photographie.

Le contexte contient un nouveau sentiment de liberté, il est post-révolutionnaire, pré-capitaliste, très bouleversé d'un point de vue politique, social, économique, philosophique. Politiquement il y a eu le douloureux apprentissage de la liberté avec *la Commune*. D'un point de vue technique et scientifique, il y a eu une remise en cause de la réalité et de la réalité des apparences. Des progrès allaient remettre en cause les *lois de la raison* : au

niveau de l'esprit, on a eu la psychanalyse avec Freud, et au niveau de la science et de la physique on a eu les théories de l'espace temps avec M. Planck et plus tard Einstein (1879-1955).

Ce siècle a traversé un bouleversement total avec les valeurs passées.

b- Développement d'une logique visuelle

La photographie allait bouleverser le regard par la technique, c'est l'exemple de la photographie de 1886 *La coupe du cerveau d'une larve de mouche*. Ce qui est à la portée de mon regard n'est pas forcément visible tel que je pourrais le voir, mais ce qui n'est pas à portée de mon regard, va devenir accessible avec la technique et la photographie.

Jusqu'à présent, le principe de la réalité servait à la domination de l'homme par l'homme. Il apparaissait de **nouveaux repères caractérisés par un phénomène d'incertitude**. Le physicien Eisenberg disait que l'on n'était plus sûr de rien, que les lois de la raison allaient disparaître, remplacées par le principe du doute (ce doute sera repris par le mouvement Dada qui l'intégrera au réel et à l'image). Les peintres allaient se demander à quelle réalité ils pouvaient se référer. Ils avaient choisi leurs valeurs personnelles (ce que Wassily Kandinski appellera plus tard le **principe de nécessité intérieure**). C'est ce qui a pu rendre possible l'abstraction, car les valeurs intimes du peintre sont les seules valeurs stables qu'il puisse posséder. **Par conséquent le peintre n'allait plus être l'illustrateur d'un ordre et d'un réel préexistants mais il allait amorcer l'idée d'un "engagement" qui engageait sa pensée personnelle**. Claude Monet dit « je ne peins pas ce que je vois, mais je peins ce que je sens ». Il mettait en évidence que la réalité n'était pas l'extérieur mais l'intérieur de la chose qu'il ressentait et qu'il allait convertir en image.

L'autre phénomène qui allait rendre possible l'abstraction était l'apparition de la photographie qui allait prendre en charge le portrait et la peinture d'histoire (portrait et reportage). La peinture allait ainsi être libérée de ses fonctions et donc pouvoir être expérimentée sur d'autres terrains.

Le Radeau de la Méduse de Théodore Géricault (1819) illustre la nouvelle logique visuelle car il était dans la veine du reportage, en peignant un événement ressenti avec un engagement sur la vie courante. Il y avait une idée dans les procédés picturaux et dans la métaphore de mise en lumière d'acte publicitaire. Cette **peinture avait un impact visuel qui interpellait, avec des codes nouveaux** qui étaient l'usage du gros plan, de la lumière directionnelle, de l'instantanéité qui relevait presque du voyeurisme de part la fraîcheur de l'événement et le gigantisme du tableau. Ce tableau a été exhibé de ville en ville, de Paris, à Londres, à Amsterdam et de foire en foire un peu comme une image publicitaire (il était déplacé car unique et non multipliable, comme l'affiche plus tard). On peut dire que Géricault était le premier artiste visuel qui allait préfigurer une forme "d'instrumentalisation" du regard que l'on allait retrouver dans la photographie, le cinéma avec une immédiateté de la vision qui va devenir une fin en soi. **Ce qui importait n'était plus le contenu de l'image mais la manière dont on le montre.**

Dans le 19^{ème} siècle, il y avait une tendance à la mise en lumière de l'événement, jusque dans le journalisme comme avec Emile Zola, Honoré de Balzac (où le journalisme éclaire l'opinion). C'était l'époque où l'on allait éclairer les rues avec le gaz, les rendant plus sûres. Il y avait toute une métaphore autour de la société de l'éclaircissement, qui allait aussi servir de contrôle et dont Serge Tisseron parle très bien.

c- La photographie comme projet social

Dans ce contexte la société était prête à accueillir la photographie, dont le principe était déjà inventé depuis des siècles. La *camera obscura* était connue en Chine depuis le 6^{ème} siècle avant Jésus Christ. Elle a servi à la Renaissance comme machine à dessiner.

La camera oscura est une pièce noire avec un petit trou et dans laquelle un individu dessine l'image projetée à l'envers sur le mur (c'est le principe du *sténopé*). Elle se réduit ensuite en chambre claire car on n'est plus à l'intérieur. Un miroir permet de dessiner de l'extérieur.

Les principes chimiques (noircissement des sels d'argent) étaient connus depuis le 8^{ème} siècle après JC. Tout était prêt pour l'invention de la photographie qui résultait d'une demande sociale qui a cristallisé sa création. Tout existait, les principes techniques, le regard qui avait changé, la voie vers l'engagement du peintre dans la réalité. Il ne manquait plus que l'outil qui puisse réaliser cela d'une manière plus effective et rapide que la peinture. Ce sera la photographie.

François Arago (astronome, physicien et politicien, 1786-1853) avait tout de suite compris le pouvoir politique et économique de l'époque. Il disait que si, sous Napoléon, on avait eu la photographie, il aurait été facile de reproduire tous les monuments sur sa route en quelques minutes, alors que Viollet-le-Duc (architecte, théoricien, 1814-1879) avait mis beaucoup de temps pour faire les dessins.

Il allait être mis en avant sa rapidité et son exactitude de précision qui allait en faire un outil scientifique de connaissance et de vérité. On sait aujourd'hui que ce peut être l'inverse.

L'homme du 19^{ème} siècle, guidé par l'idéologie de son époque, qui cherche un outil adapté à sa société, avait codé **la photographie de telle manière qu'elle devenait un outil de preuve et d'objectivité**, exemple de la photographie de Félix Thénard A Carnac, (1851). Si on avait mis un autre type d'objectif, on aurait eu un autre type d'image qui n'aurait pas du tout été réelle. Pour cela on avait conservé les principes illusionnistes de la Renaissance, grâce à un objectif de 35 millimètres qui correspondait au tableau et à la perspective de la Renaissance; ainsi, personne n'était perturbé. Ceci eu pour effet de libérer la création des peintres. Par contre la photographie fût fustigée par eux car elle leur prenait une part de leur travail. Ils avaient donc bien compris le pouvoir économique de la photographie. Jean Auguste Ingres (1780-1867) disait « la photographie est un moyen formidable mais il ne faut pas le dire ». Il savait que la photographie allait être le premier produit artistique visuel industrialisé et qu'elle allait être diffusée. Il n'y avait plus rien à voir avec l'atelier du peintre, qui lui, était lent dans sa production.

Les cartes de visites de l'époque étaient des photographies. C'est l'exemple des photographies de André Disdéri (1819-1889) qui était le portraitiste « populaire » alors que Nadar était le portraitiste des stars. Disdéri tenait une petite industrie qui produisait le plus vite possible, le plus de choses possibles, à moindre frais. C'était déjà une logique de production / consommation.

d- L'espace / temps en photographie

Le tout début du reportage se faisait pendant la guerre de Crimée. La photographie de Roger Fenton (Britannique, 1819-1869) n'était pas dans l'action car les temps de pose à cette époque étaient trop long, donc la photographie était faite après la bataille. Il n'était pas possible de figer l'instantané.

La perception de l'espace et du temps était fragmentée, on saisissait un moment de temps et un morceau de réalité.

Monet peignait à la fin de sa vie son jardin représenté par un nymphéa, et non son jardin en entier.

En photographie, il y a deux temps : le temps de la création qui correspond à la prise de vue, et le temps de la diffusion qui correspond à la monstration et à la vente.

Pour la prise de vue, on passait du temps de la pose à l'instantané.

La toute première image du monde qui a été fixée est de Nicéphore Niépce (1765-1833), *Les toits de Saint Loup, le point de vue du Gras* (image conservée au Texas). C'est une image de 10 X 12 cm, issue de procédé au bitume de Judée. Cette image se regarde de

côté. Pour l'histoire, cette photographie est retrouvée en 1952 chez la femme d'un collectionneur qui, quand elle l'a retrouvée, croyait avoir un miroir sans image. L'image apparut de côté avec une certaine lumière). Nous pouvons voir **que c'est une image vue de sa chambre, et un point de vue semblable au paysage dans la peinture qui apparut par la fenêtre**. Cette photographie avait nécessité douze heures d'expositions. Le paradoxe est que la première photographie soit une anti-preuve et une anti-réalité puisqu'elle condense douze heures d'exposition sur une même plaque. Il y a des ombres portées sur une même plaque. **La photographie va donc s'engager dans la réduction du temps de pose afin d'être conforme aux désirs du pouvoir**.

Les procédés techniques vont évoluer pour réduire les temps de pose. Le *daguerréotype* était adapté au paysage mais il était encore contraignant pour le portrait, car il fallait rester immobile. Avec le Daguerréotype (plaque de métal), le temps de pose allait être d'environ dix minutes. Les premiers daguerréotypes étaient sans personnage dans les rues car le temps de pose était trop long et le procédé ne pouvait pas les fixer. Philosophiquement, ces photographies veulent dire qu'elles contiennent tous les états du monde mais qui ne nous sont plus visibles : la lumière qui crée l'image, reprend l'image. L'image passe sur la plaque et elle gomme la trace des gens qui avaient été imprimés par cette même lumière. C'est cette constatation qui sera exploitée par les contemporains à partir des années 1970. On a exploité ce champ plastique et philosophique alors qu'au début, la photographie était guidée par la nécessité idéologique de l'époque.

Quand les photographes étaient arrivés à une prise de vue à un soixantième de seconde, ils étaient arrivés à une **esthétique de l'instantané** (photographies d'acrobaties de personnages, de chevaux qui tombaient dans les foires). C'était un jeu de l'esthétique de l'extrême instantané avec des moments suspendus. Auguste Rodin s'insurgeait contre cela car il disait que dans la réalité, le mouvement ne s'arrête jamais. Il accusait la photographie de menteuse dans son usage.

C'est aussi ce que mettait en cause Charles Baudelaire (écrivain français, 1821-1867), dans ses salons où il parle de la société immonde qui se rue sur une plaque de métal. Il parlait de la bourgeoisie du second empire qui n'avait qu'un seul souci de se faire représenter. Le second empire était l'époque où il y avait le plus de miroirs dans les salons. Il y a un plaisir narcissique de nouveaux bourgeois qui voulaient se faire représenter et se montrer. Ce n'est pas l'outil photographique qu'il remettait en cause, c'était l'usage social et idéologique.

La diffusion était la volonté d'une production plus rapide et d'une industrialisation du médium avec les ateliers de Disdéri. Il y avait l'idée d'une démocratisation de l'image par la diffusion, car en fonction des milieux, elle était plus ou moins acceptée.

- Le pouvoir disait que c'était un moyen de connaissance, sous-entendu un moyen de contrôle (qui continue avec les caméras de vidéo surveillance).

- Le clergé disait que jamais l'homme ne pouvait se permettre de créer la réalité à l'image de la réalité, comme Dieu.

- Les peintres étaient tièdes, mais la photographie s'inscrivait en coexistant avec la peinture.

- Dans le journal de la *Revue française*, le point de vue des libéraux était de mettre en avant la démocratisation de ce médium qui allait pouvoir pénétrer tous les milieux « nous verrons bientôt de belles estampes que l'on ne trouvait que dans les salons des riches amateurs, ornées jusqu'ici (*sous-entendu à la campagne*) l'humble demeure de l'ouvrier et du paysan ».

L'espace photographique était au delà de la prise de vue. **Ce qu'elle nous montre est l'espace idéologique social dans lequel elle va se diffuser**. Il allait y avoir un inventaire planétaire: les missions héliographiques, orientales, les travaux sur les races, les fous, ...

En 1780 le physicien Hypolite Charles faisait une expérience avec une source lumineuse qui donnait une ombre portée de la tête d'une personne et il mettait derrière une plaque qui était sensible à la lumière. Il y avait un procédé de reproduction directe sans dessinateur. C'est ce qu'amélioreront plus tard les photographes. Henry Fox Talbot

(Angleterre) qui estimait ne pas savoir dessiner, décidait de mettre en œuvre ce principe. Cette technique sous-entend que l'image contient une part du sujet puisqu'on ne le représente plus, c'est la lumière qui émane du sujet qui va rentrer dans la plaque sensible et qui va faire trace. **La photographie n'est pas seulement une représentation iconique comme le dessin ou peinture, elle est avant tout une trace matérielle liée à un phénomène chimique et lumineux.** Or, dans le monde symbolique des formes et depuis tout temps, la trace est proche de nous ; En Chine, en Inde, on fabrique de fausses traces de pieds de Bouddha qui sont sculptées en creux et qui sont sensées être la trace du passage de la divinité ici bas. On ne fabrique pas la sculpture de manière iconique et représentative, mais une fausse trace parce que la trace a un signe de connexion directe ici et maintenant entre le référent et l'image. Pour obtenir la trace de ma main, il faut qu'elle soit ici et maintenant en relation avec le support. La photographie comme trace était soutenue par des intellectuels comme Victor Hugo et George Sand (ils étaient adeptes du spiritisme et pensaient que la relation entre le monde des esprits et le monde terrestre s'établissait par la lumière) . L'arrivée de la photographie était pour eux un outil de transcendance métaphysique puisqu'elle allait pouvoir capter sur une plaque sensible la lumière qui sortait du sujet (c'est la lumière que nous réfléchissons que nous voyons, la photographie est l'empreinte de nous) .

Au 19^{ème} siècle coexistait une photographie très représentative, très objective avec un monde d'intellectuels et de photographes qui avaient un rapport philosophique à la photographie comme Talbot (inventeur du négatif papier, le *calotype*). Il parlait d'une magie naturelle où il disait qu'elle était un espace de contenance. Les premiers daguerréotypistes disaient que quand ils photographiaient le ciel la nuit, ils contenaient sur la plaque la lumière qui leur parvenait depuis des siècles, ce qui illustre la notion de contenance. C'est l'idée de lire l'invisible, du passage, du transfert. Le photographe Baraduc qui travaillait à l'hôpital de la Salpêtrière essayait de mettre en évidence les auras des corps. Dès qu'il y avait un voile sur la photographie, il était attribué à l'aura .

e- L'espace / temps en peinture

L'autonomisation de la peinture passait par la personnalité de Monet qui était très influencé par l'art du Japon. Il allait utiliser la couleur comme ingrédient de la peinture, qui allait définir le système pictural, en écho à la liberté du musicien et au système musical. **Il allait amorcer l'idée qu'il y avait un langage plastique** qui était défini, comme le vocabulaire, la grammaire .

L'espace modifié par le temps dans une conscience de l'espace temps avec Monet était différent du photographe. Ce dernier allait se diriger vers l'instantané alors que la peinture est plus méditative, dans la conscience d'un espace modifié par le temps. C'est l'exemple de ses peintures sur *La cathédrale de Rouen* prises à différentes heures de la journée. On était aussi dans l'idée d'un rapprochement avec la réalité dans l'espace et dans le temps conjugués.

Il y aura après Paul Klee (peintre, écrivain et graveur allemand qui était aussi violoniste, 1879-1940), Kandinski, Yoann Situn avec le Bahaïsme qui ont théorisé le langage plastique.

Tout le monde peut comprendre Paul Cézanne mais tout le monde ne comprend pas Jackson Pollock ou la création contemporaine, car il manque des bases. Plus on va vers le contemporain plus cela devient complexe parce que l'alibi de la représentation, comme en musique l'alibi du thème, n'existe plus.

2.4.3- Le début du XXème siècle : l'utopie de la transformation

Tout le 20^{ème} siècle était dans la logique visuelle. Il allait y avoir une intensification de tous les phénomènes abordés précédemment, en particulier l'annexion du réel par l'image et la notion de doute. On allait, en plus de douter de la réalité comme au 19^{ème}, douter des moyens plastiques qu'on utilisait pour représenter ou rendre compte de cette réalité.

a- Le champ artistique : « l'art et la vie »

Il allait y avoir l'entrée en art de la photographie. Elle n'avait plus la fonction d'usage du 19^{ème}, elle allait rentrer dans le champ artistique et surtout, elle allait aller dans le sens du **décloisonnement des genres**. Tous les artistes, qu'ils soient sculpteurs, performeurs, peintres, allaient se mettre à utiliser la photographie soit comme outil, soit comme ingrédient plastique (matériaux). Cela allait mettre en évidence l'inverse de ce que disait Clément Greenberg (critique d'art américain, 1909-1994), la pratique artistique et l'art ne se définit pas par la nature de son médium. On peut être à cheval sur plusieurs médiums.

La roue de bicyclette (1913) de Marcel Duchamp était réalisée à l'époque du mouvement *dada* (Duchamp dit ne pas se reconnaître dans ce mouvement). On était surtout dans l'hypothèse que « **l'art allait avec la vie** », c'est l'art et la vie. Pour manifester ce propos, Marcel Duchamp allait travailler uniquement avec des éléments de la réalité qu'il allait appeler des ready-made (des objets déjà manufacturés). C'est le début d'acte artistique, le peintre était complètement autonome. Il abandonnait la peinture et ses anciens moyens de principes liés à la connaissance, la virtuosité, et en plus, son acte artistique allait se résumer dans une idée de choix. La notion de comportement artistique était intégrée en étayant un geste qui apparaissait au début du 20^{ème}. **Ce qui fait l'artiste, ce n'est plus ce qu'il représente, mais c'est son comportement.**

Par le ready-made, il n'y avait plus que de la **réalité : elle n'était donc plus représentation mais présentée** par la présence d'un objet que l'on choisissait. Une nouvelle philosophie de la production artistique apparaissait, avec un statut du peintre qui était bouleversé. Une nouvelle philosophie de la réception apparaissait par un spectateur qui allait être obligé de changer ses codes d'évaluation artistique. A savoir que, ce qui faisait l'œuvre n'allait pas être le côté figuratif, représentatif, joli. Cela allait être un questionnement : quel a été le **processus mis en œuvre par l'artiste** pour en arriver là ? On allait moins s'intéresser au produit artistique qu'aux mécanismes qui en étaient à l'origine. La notion de processus créateur était une notion essentielle du 20^{ème} siècle. Elle était définie dans les ouvrages de Marcel Duchamp comme mécanismes psychologiques conscients et inconscients, matériels, liés à l'outil qui est mis en œuvre entre l'intention et la réalisation. La réalisation ne devait pas forcément coïncider avec l'intention, et la différence entre l'endroit où on voulait aller et l'endroit où on arrivait (qui n'est pas toujours le même) était parfois mieux. Cet écart qui n'est pas la même chose, est appelé un *coefficient d'art* et ce serait là, la valeur d'art.

Marcel Duchamp, Raoul Hausmann (peintre et photographe autrichien, 1886-1971 : lui, se dit dada, mouvement engagé, qui veut exprimer la catastrophe par l'art et donc prévenir), Kurt Schwitters (peintre, sculpteur, poète allemand, 1887-1968) étaient des artistes qui dans les années 1910-1917 allaient abandonner la peinture pour impulser l'art et la vie, le processus créatif et l'usage direct ou métaphorique, comme le faisait Duchamp avec la photographie. Raoul Hausmann était l'inventeur du photomontage, en référence au montage cinématographique.

Tous les trois étaient des passeurs qui allaient annoncer les grands bouleversements artistiques qu'il y a eu après la seconde guerre mondiale. Ils avaient le même but de changer l'art au-delà des normes sociales et esthétiques traditionnelles, et à travers l'art changer la vie. **On rentre dans une utopie, où l'art serait sensé aider et transformer la vie.**

Hausmann dit "nous sommes dans un monde nouveau, employons donc de nouveaux moyens". Ces moyens ont été faits entre autre par l'optique photographique, soit par prise de vue, soit par morcellement où on retrouve le principe de la fragmentation mis en relation avec d'autres éléments dans le photomontage.

Que ce soit La roue... de Marcel Duchamp ou l'Autoportrait d'Hausmann, ils sont souvent montrés en photographie ou diapositive, et donc déplacés de leur contexte de création des années 1920 à 1970 (Body-art, performances), car l'original n'est pas une reproduction photographique .

L'art pouvait aider la vie, et il pouvait jouer un rôle social et symbolique où l'artiste avait une mission qui était d'intervenir dans la société et de s'engager avec un rôle militant. C'était l'idée de changer la vie et de changer le monde.

b- Le champ photographique : un monde d'image

On était dans un **monde d'image avec une intensification de la logique visuel** , c'est l'exemple de la photographie de Véronique Sabotte (1935) *Un kiosque à Manhattan*. C'est une photographie qui montre qu'elle est elle-même partout : sur les journaux, dans la pub où elle appartient au système économique, quelque soit les pôles géographiques. Dans les années 1920, il y avait un développement sans précédent de la photographie dans sa disposition commerciale par le reportage. C'était la fondation des grands magazines comme *Vu* en 1928 en France, *Life* aux Etats-Unis en 1936. Tous ces magazines allaient aller dans le sens de la diffusion d'image, avec le développement du photo-journalisme. L'offre, au début, présidait à la demande, mais cette tendance allait s'inverser progressivement (Franck Kappa, *Omaha Beach*, 1944). Dans ce rapport à la diffusion d'image, on allait pouvoir dire que la photographie est un média.

2.4.4- Le XXème siècle après la seconde guerre mondiale : la stratégie du doute

a- Le champ artistique : « l'art est la vie »

Il allait se produire un bouleversement important déjà préparé par les mouvements Dadaïstes et par le Ready-Made. C'est le **passage de l'art et la vie, à l'art est la vie** où les artistes allaient revendiquer que la vie était une œuvre d'art. La préoccupation des artistes allait être au plus près du réel, à tel point que l'artiste n'allait plus seulement être un militant comme Hausmann, mais allait s'impliquer physiquement jusqu'à agir sur son corps (expressionnisme Viennois, où les performances pouvaient être scatologiques, mais qui étaient une action militante contre le pouvoir fascisme autrichien de l'époque).

La prise en compte du mouvement artistique et du contexte politique de l'époque est nécessaire à la compréhension de l'œuvre et permet d'éviter les risques d'interprétations erronées.

L'art est la vie, pose le paradoxe où on **continue à douter de la réalité des choses, et où on commence à douter de la création elle-même**. Les artistes allaient se mettre à interroger de plus en plus les mécanismes de création.

La cristallisation de Raoul Hausmann et de Kurt Schwitters se faisait au travers de deux peintres américains, principalement Jackson Pollock et Robert Rauschenberg (né en 1925, expressionniste américain). Au travers de ces deux identités qui ont des productions différentes, il y a eu la même préoccupation du réel, du temps et de la mémoire. Le rapport à la trace de Rauschenberg allait opérer par superposition, stratification de tissus appliqués sur des éléments pour **attester du temps et de la mémoire**. Jackson Pollock allait cristalliser le comportement artistique en décrochant le tableau et en le posant au sol.

Un critique allait dire que le tableau est devenu une arène. Il y avait une transformation du rapport de l'artiste à son travail et dans l'action. Le photographe Hans Namuth photographiait et décodait les mécanismes de création de J. Pollock pour la première fois à travers des séries photographiques. Ce qui est important n'est pas la chronologie mais le point de vue, la manière dont il a fait les photos, et le moment (début de la création où Pollock commence à un endroit sa peinture sur la surface blanche du tableau). On ressent vraiment l'activité du peintre à travers ses photographies. Les années 1940 étaient les années où le Japon rentre aux Etats Unis par la calligraphie. Pollock a eu un maître de la calligraphie japonaise ; au travers de ses œuvres, il met en application les codes plastiques de l'Europe et de la calligraphie japonaise (le geste est important, le trait se fait dans un temps précis).

Le surréalisme n'était pas dans cette démarche, car c'était avant tout un mouvement littéraire lié à des associations de pensées inconscientes.

A la suite de ces cristallisations, il y a eu le développement des pratiques événementielles dans les années 1960. Le rapport au réel s'intensifiait. L'idée du comportement artistique s'affirmait avec la libération de l'artiste, et son rapport à la vie (Yves Klein, peintre français, 1928-1962, photomontage *Saut dans le vide*, photographie diffusée dans un vrai faux journal du Dimanche matin avec comme légende *Un artiste qui se jette dans le vide*).

Ces nouvelles postures artistiques étaient toutes liées à l'idée d'action et à la mise en doute de la réalité et des mécanismes de la création de l'œuvre, qui se traduisait au travers de deux comportements:

- Une réaction violente contre l'art bourgeois s'installait. C'était pourquoi on allait commencer à faire des expositions hors galerie où l'on sortait des structures institutionnelles (Yves Klein a jeté ses lingots d'or dans la Seine).
- Une réaction contre le purisme des médiums et leur spécificité. Des pratiques s'étaient aussi mises en place.

Les grands **travaux portaient sur le paysage** et sur le corps. Le point commun entre les deux était qu'il y avait, à chaque fois, un **déplacement du support**. Le paysage et le corps n'étaient plus représentés, c'était le paysage et le corps qui devenaient supports. Il y avait un glissement où la réalité devenait support. La première voie était celle des paysages dans l'immensité de l'ouest américain. C'est l'exemple de *La Spirale* de Robert Rauschenberg, artiste américain en 1970 (*Land-art* : souhait de sortir l'œuvre des musées). Il allait naître par la suite, plusieurs "races" d'artistes: les arpenteurs, les observateurs,... Le paysage et le corps devenaient un lieu de marquage où se faisaient les expériences des limites: le paysage se traduisait par l'expérience de l'immensité, et le corps par les expériences qui étaient liées à l'idée du sacré, d'une re-visitation du sacrifice originelle. Il s'agissait d'éprouver le corps, le corps était un support qui n'était plus représenté mais expérimental qui se montrait devant un public. C'est l'exemple de Djinapan, *Action sentimentale* (1973 : épines de roses dans l'avant bras). Au début cela s'appelait des *happening*, puis des *performances* et maintenant des *actions*.

La photographie était utilisée de façon récurrente, elle était souvent faite par l'artiste. Pour Rauschenberg, la photographie était une mémoire. Il y a un paradoxe qui s'installe car l'on voulait sortir des institutions, ne plus être de l'art bourgeois, faire de l'art événementiel. Le paradoxe s'installe à partir du moment où l'on fait des photographies que l'on fait entrer dans les musées. On veut sortir des institutions et faire de l'éphémère. En faisant de la photographie, on revient à la pérennité de l'œuvre où on lui redonne un statut artistique.

A l'inverse de Rauschenberg, la photographie peut ne pas être une mémoire mais être construite (Chinapan), de façon à construire des espaces plastiques par juxtaposition des différentes images. Dans ce cas la photographie participe pleinement de son œuvre.

Le rôle de la photographie dans le décloisonnement des genres avec cette nouvelle "race" d'artistes (qu'Arnaud Class a baptisé les AUP), **n'était plus de faire des photographies pures** (praticien d'une technique), **mais d'alimenter des artistes qui étaient des penseurs des cérébraux**. Ils convertissaient leurs pensées à l'aide d'un outil qui pouvait varier en fonction de leurs parcours. C'est l'exemple de la photographie in situ

de Richard Long, artiste britannique né en 1945 (*Walking a line in Pérou*, 1970). C'était un arpenteur qui semait des cailloux qu'il photographiait pour matérialiser son parcours d'artiste de "regardeur", d'arpenteur. Cette photographie intervient dans un espace vertical avec une grande profondeur de champ qui donne une netteté du proche au lointain, donnant une impression de ligne verticale là où il y a une ligne horizontale. Ça fait partir des mécanismes d'interrogation des spécificités des médiums, où l'on pose le problème de savoir si la photographie rend la réalité des choses telle qu'elle est.

b La photographie : vers une conscience individuelle

Dès 1925 le monde était devenu un monde d'image qui allait exercer une pression sur les photographes, en leur demandant de fournir plus pour augmenter la demande et la vente des journaux. **L'image fait partie du protocole économique. Pour protéger leur liberté d'expression, les photographes ont créé les agences** (Magnum, Vu, Sigma,...). Les photographes reporters allaient osciller entre deux dispositions.

La première était leur travail "alimentaire" de reportage, ce qui les faisait vivre. La deuxième était une forme personnelle, artistique, par une image d'auteur. Des gens comme Gyula Halasz Brassai (1899-1984) a fait des images de reportage comme des créations artistiques (graffiti).

La nécessité d'être auteur et reconnu comme tel allait commencer à partir des années 1940 pour s'amplifier dans les années 1950 et 1960. Il y avait une montée de conscience d'art individuel au niveau de la photographie. C'était le décalage constant entre la photographie (médium jeune) et les arts plastiques. L'héritage du 19^{ème} siècle donnait la photographie comme un outil de vérité et de connaissance. Il était donc difficile pour les artistes de dire qu'ils étaient photographes et qu'ils n'étaient pas fondamentalement opposés à la peinture sous prétexte d'être un médium objectif, où il était possible de construire des réalités plastiques (exemple de Josef Sudek, *Fenêtre de mon atelier*, à Prague où il faisait un rite du regard sur des poses identiques pendant plusieurs années, années 1950). Il y avait un déplacement de la photographie d'usage à un type de photographie de rite personnel du regard.

Dans les années 1960 Ralph Eugène Mitiard faisait prendre conscience que la **photographie pouvait être un espace de formation psychique et non plus une simple représentation de la réalité** par les choix d'une atmosphère, de la prise de vue, de la qualité de la lumière ...

(La difficulté de l'art contemporain est de montrer la totalité de l'œuvre qui est constituée de plusieurs parties, d'une série ou d'une vidéo. Cette partialité des œuvres rend difficile la compréhension.)

Duane Michals allait mettre en évidence dans son livre *Vrai rêve les photographes qui mettaient en doute* (comme les plasticiens), **l'existence du réel et les moyens de représentation par la photographie de cette réalité**. Dans *Essai raté de photographies de la réalité*, il écrivait quelque chose comme : "quelle bêtise de ma part d'avoir cru que ce serait facile. J'avais confondu les gens, les voitures, les choses, avec l'apparence des gens, l'apparence des voitures et des choses, et j'ai cru que je pourrai les photographier en photographiant leur reflet". Il disait que dans l'appareil photographique il y a un miroir pour faire allusion au principe de réflexion, avec un triple sens : le miroir du boîtier, la réflexion intellectuelle, et la réflexion photographique. Il se considérait comme un reflet, photographiant des reflets au moyen d'un reflet. Il concluait en disant que photographier la réalité est ne rien photographier. Les photographes commençaient donc à interroger la réalité et les mécanismes de la photographie, comme l'ont fait les plasticiens avec le paysage et le corps. Les photographes remettaient en cause les principes du 19^{ème} siècle.

Le photographe Yann Dibbets (*Correction perspective*, 1968), comme Richard Long, mettait en œuvre le langage de la spécificité photographique, à savoir la profondeur de champ (netteté du proche au lointain). Il allait mener une réflexion sur les mécanismes de la perception en général. Cette photographie montre des bâtonnets qui ont été posés au sol. Ce qui nous semble un carré vertical, est en fait au sol un parallélogramme inversé. Si les bâtonnets au sol étaient disposés en carré, ils nous apparaîtraient en perspective fuyante. C'est la vraie perspective qui, en combinant les fuyants de la perspective avec la perspective inversée, redresse les côtés du parallélogramme pour restituer un carré. Il en conclut que tout est dans le choix du point de vue. La photographie a un seul point de vue unique qui voit cette image, mais nous ne pourrions voir cela dans la réalité car nous aurions toujours notre œil qui fonctionne du proche au lointain et qui voit un parallélogramme, alors que la photographie nous montre un carré. Donc, la photographie nous ment, elle peut nous dire l'inverse de la réalité. Il y avait là, une utilisation critique et distanciée de la photographie où il n'existe pas de confirmation photographique, car il n'y a qu'une interprétation des choses au travers de tous les médiums.

2.4.5- La fin du XX^{ème} siècle et l'entrée dans le XXI^{ème} siècle : post-modernisme et désenchantement ?

Après avoir expérimenté *l'art et la vie*, *l'art est la vie*, et *l'art peut-il changer la vie*, les années 1980 aboutissent à la conclusion que rien et certainement pas l'art ne pourrait changer la vie.

Il y a deux phénomènes majeurs en cette fin de 20^{ème} siècle.

Tout ce qui passait par des expériences, des manifestations réelles, passe maintenant par des objets dérivatifs. Ces expériences sont déplacées par des moyens parallèles. Dans les années 1970, Orlan faisait de la performance en faisant des expériences sur son corps où elle était physiquement présente devant un public (Body-art). Dans les années 1980-90, elle filme en vidéo ses opérations où elle se fait greffer des prothèses pour être conforme à des codes de l'histoire de l'art, et non de l'esthétisme qu'elle remettait en cause. La performance n'était plus in situ devant les gens, mais retransmise en vidéo. Maintenant, elle est passée à la photographie numérique où elle n'intervient plus sur elle-même.

Tout ce qui passait avant les années 1980 par des objets réels, des actions ou événements réels, passe aujourd'hui par des outils dérivatifs (photographie, vidéo,...).

Nous n'avons pas assez de recul pour expliquer ce phénomène, mais on peut constater aujourd'hui la perte du référent, du double et du réel.

a- Pour un devenir photographique

Un phénomène important s'installe entre les nouvelles technologies et la photographie. Il est identique à ce qui s'était passé au 19^{ème} siècle entre la photographie et la peinture (la photographie libérait la peinture de ses fonctions d'usage). Aujourd'hui, les nouvelles technologies vont suppléer la photographie dans ses anciennes fonctions d'usage (la retranscription vidéo d'une rencontre sportive est d'une certaine manière plus efficace que le reportage photographique du lendemain matin, mais néanmoins complémentaire).

La photographie va "s'autonomiser", au sens où il va y avoir un partage et une redistribution des genres. Certains reporters actuels sont mis en avant des galeries parce

que leur comportement photographique n'est pas le même que celui du reporter traditionnel . Gilles Péress a rapporté un livre choc du génocide du Rwanda. A l'inverse, Alfred Aujard a fait trente mille clichés et a pris le parti d'en exposer aucun : à savoir qu'il a tiré les photographies dans des boîtes sellées en mettant dessus un texte qui se substituait à ses photographies. Il a abouti à une installation qui critiquait le système documentaire, qui consiste à rajouter une image à une autre et qui finit par vider l'image de son sens, car trop vue. C'est une critique de la société de consommation d'images qu'Alfred Aujard a fait au travers de cette volonté de non monstration. Il est parti en tant que photographe et a fait en réalité une installation de plasticien.

Autre exemple, comme celui de Sebastiao Salgado qui est un ancien reporter, qui a maintenant une idée dans le long terme du reportage dans la durée, avec un processus qui prend corps. Son œuvre le déplace de simple reporter à un stade de reporter plasticien.

Sophie Ristelhueber a fait un reportage à Sarajevo où elle a orienté son regard par rapport au terrain, puis elle a suivi une autre posture esthétique : en rentrant en France elle a travaillé par métonymie. Elle ne s'est pas servie des photographies qu'elle avait fait parce qu'elle avait vu trop d'horreurs . Elle a fait un travail sur la cicatrice (elle a mis quelque chose à la place de quelque chose d'autre). Elle n'a pas montré d'image, elle a donné une évocation , une résonance de ce que cette guerre en Yougoslavie avait fait sur elle.

Tous ces exemples attestent d'une redistribution des genres photographiques.

Le phénomène de mondialisation et de métissage des pratiques est très contemporain. On mixe vidéo, installation et photographie. Il y a aussi une "autonomisation" du champ de la création par la mondialisation, avec une perte des particularismes de chaque pays. Par contre, est-ce que les artistes perdent leurs caractéristiques personnelles ? On ne peut pas l'affirmer. Mais ce qui est présenté dans les foires et les salons est souvent très homogène. En matière de sculpture ou de peinture, c'est plus hétérogène qu'en photographie. Ce qui est montré dans les salons comme *Paris Photo* (sauf les vieilles photographies), suit des phénomènes de modes où tout se ressemble. A ce stade d'étude de la création contemporaine, il est difficile d'affirmer des analyses car le recul n'est pas suffisant.

Dans les années 1960 le couple Becher de Cologne (Düsseldorf) part sur une idée d'archivage méthodique, avec une manière de procéder qui est inspiré par l'art conceptuel (série photographique *Archivage de hauts fourneaux*). En général il s'agit d'archivage de bâtiments en voie de disparition. Ceci a son importance car l'on est toujours dans l'idée de perte de réalité, de tension entre « je veux me rapprocher de la réalité et en même temps je m'en éloigne, je cherche des traces, je suis en quête désespérée de la mémoire et du réel ». C'est un trait caractéristique de la création depuis les années 1960. Les bâtiments sont pris de manière très frontale avec un tirage noir et blanc très dur qui donne un rendu très objectif et très sculptural. L'installation fonctionne par panneaux de grand bloc de seize images. Ce qui est intéressant, c'est qu'à la Biennale de Venise en 1980, ils ont eu avec cette série de photographie, le prix de sculpture. Ceci illustre le décloisonnement des genres. Non seulement les genres se mélangent, mais cela veut aussi dire que l'image photographique peut inspirer l'idée de la sculpture. En 1990, Suzanne Lafont a fait une série qui s'appelle *Le bruit* de huit mètres de long par un mètre vingt quatre de haut et qui a été consacrée en 1991 à la Galerie du Jeu de Pomme, traditionnellement réservée à la peinture.

Dans les grandes tendances de la photographie, nous trouvons Thomas Ruff (qui est un élève des Becher, 1988) avec un très grand format qui fait une photographie faite à la chambre photographique, dite "nouvelle objective". Il se ré-approprie les anciens codes du 19^{ème} siècle qui faisaient une photographie objective avec la précision, la véracité du détail comme codes artistiques . La caractéristique de ce mouvement photographique : il y a une

précision du détail qui est hallucinante au sens premier du terme. Elle est proche de l'hallucination, car jamais dans la réalité, on ne peut voir une telle précision tout d'un coup (tous les plans sont nets). **Les codes objectifs vont arriver vers un débordement du réel qui fait que l'image n'est plus réelle.**

Il est évident que par la reproduction de cette image dans un livre, il est difficile de ressentir ce que peut être cette grande image exposée. C'est la mise en garde sur la reproduction des œuvres, que fait Walter Benjamin (écrivain allemand, 1892-1940) qui dit que quand une photographie reproduit une peinture, il y a perte de l'aura de la peinture. C'est pareil en photographie.

Les codes de cette nouvelle **photographie dite objective** sont tous les mêmes: frontalité, lumière avec fond neutre à l'arrière, privilégier un sujet, agrandissement, environnement vidé de présence humaine et couleur. Ce sont des codes publicitaires. On aboutit à une espèce d'*hyper réalisme* dans la photographie avec un paradoxe issu du débordement du réel et de ce que disent les artistes: ils ont une prétention à l'objectivité et à la transparence, mais en même temps ils se disent auteur (subjectivité). Un exemple peut illustrer ces codes avec Patrick Tosani, *Côtelette de bœuf dans un papier aluminium*.

La photographie et la vidéo empruntent beaucoup aux codes publicitaires et inversement. Les campagnes publicitaires de Jean Paul Gaultier sont très inspirées des photographies de Pierre et Gilles. Mais un des deux était déjà photographe de mode avant d'être artiste photographe. L'emprunt est caractéristique de l'art contemporain où l'on se réfère à des choses antérieures.

Il y a les artistes qui, par la photographie et / ou par la vidéo font **l'expression du quotidien de leur vie**. C'est le cas de Nobuyoshi Araki au Japon, ou Nan Goldin qui a commencé il y a une quinzaine d'années par faire un journal visuel intime de sa vie. Elle y dresse un protocole de son monde de culture underground new-yorkais. C'est une sorte de panorama de la condition humaine d'une photographe.

Un autre courant dans les années 1990 se voudrait plutôt de **l'esthétique de "l'ordinaire"**, du banal, du quotidien. C'est une image qui se voudrait sans intérêt "esthétique" mais où ses codes de non esthétisme sont réutilisés dans la pratique. L'exemple d'Yves Trémorin (vidéaste breton), *Lapin éventré* nous fait demander **où est la réalité**. En regardant cette image on peut avoir une sensation de malaise, où l'on se pose la question de savoir où la réalité a sa place. Est-ce que la réalité n'est pas congédiée par l'image ? Cette hyper réalité finit même par nous faire trouver cette réalité fade.

C'est avec ce procédé qu'a toujours joué la publicité. Pour qu'au travers d'une image publicitaire un produit est l'air vrai, il faut le truquer (avant Photoshop, la goutte d'eau était une goutte de glycérine).

Toute cette veine de l'ordinaire est issue de la veine française alors que toutes les photographies de visages et de grands espaces est de la veine allemande. L'Allemagne a travaillé sur l'hyper réalité des espaces et lieux avec le rapport social aux choses. La France a moins travaillé à l'objectivité pour se consacrer à la banalité.

b- Art numérique

Nancy Person (*Portait numérique* des années 1990), crée les premiers visages qu'elle a totalement inventés. Il n'y a pas de modèle, elle pose le problème du référent car en photographie numérique, si l'on crée de toute pièce une image, le véritable référent serait plutôt l'ensemble des données mathématiques que la réalité visible.

Elle a fait ensuite, en 1991, une autre série *Les visages particuliers* en prenant le problème à l'envers, pour faire une critique subtile sur la manière dont on peut lire et croire une image. Elle a commencé par faire des portraits de visages en numérique pour enfin

faire des photographies en analogique, d'enfants atteints de la progéria (vieillesse accélérée). Elle pose le problème de la vérité du médium.

Alice et Kucher utilisent la retouche. Ils jouent sur cette idée d'un monde *hyper hygiénique* de la société *hyper réifiée*. **Un monde qui n'est plus la réalité et face auquel notre propre réalité finit par nous poser problème.** C'est l'exemple de tous les visages sur les magazines, lissés par la retouche où tout a la même texture, où tout s'est accentué par un aspect de brillance.

Il y a des **artistes qui vont se ré-approprier des images de masse** comme Barbara Kruger en 1989. Elle s'empare d'images publicitaires qu'elle recycle et se les ré-approprie pour critiquer cette image de masse. Sherrie Levine se réapproprie les photographies des autres artistes (*After Walker Evans* : c'est une reproduction d'une photographie de Walker Evans qu'elle a retirée au même format et qu'elle expose). Elle agit dans la logique de Marcel Duchamp qui disait qu'avant, on choisissait ses couleurs, et que lui choisit son porte bouteille. Elle dit la même chose en disant que si certains choisissent de photographier des paysages, elle choisit de photographier des photographies. Elle est dans l'acte d'appropriation qui pose l'interrogation des deux valeurs essentielles à l'œuvre d'art: l'authenticité et l'original.

Dans le domaine de la vidéo, Douglas Gordon s'est réapproprié le film *Psychose* (une heure quarante) d'Alfred Hitchcock qu'il a diffusé pendant vingt quatre heures. Il l'a étiré en hyper ralenti. Ceci met en évidence des éléments (bruits, images)auxquels nous ne prêtions pas attention, comme le rapport au montage.

C'est une forme de réappropriation avec en plus une forme de décodage.

Sam Samore commande des photographies à un professionnel qui lui servent de matériaux à partir desquelles il recadre, il travaille par informatique pour aboutir à des images poétiques. Il y a de ce fait disparition de la première genèse des photographies originales. Il dit "ce n'est pas la chose représentée avec référence à la réalité qui confère son autonomie à une photographie, mais la manière dont elle est représentée". On retombe dans l'idée que la photographie pourrait être un matériaux plastique. Il y a le même phénomène en vidéo.

c- Métissages, dérives, hybridations : le rôle de la vidéo.

Geneviève Cadieu fait des installations d'images où elle ne va plus être présentée de manière traditionnelle dans un cadre, mais intégrée dans un environnement. Il y a donc des déplacements de statut de l'image et des dérives sémantiques. La prise de vue devient un matériaux plastique, le reporter devient un auteur et l'on va passer de la photographie aux champs photographiques.

C'est aussi l'exemple de Bill Viola qui est peu vu en France car il est sponsorisé par Sony aux Etats Unis. Par des installations, il poursuit les traditions picturales en utilisant les moyens modernes.

Fin des propos d'Evelyne Coutas

A partir d'une bibliographie

L'œil et l'esprit, Merleau- Ponty, ed Folio essais

L'image précaire , jean marie Schaeffer, ed Seuil

Le photographique, Rosaline Krauss, ed Macula

L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes, R . Krauss, ed Macula

L'art de l'observateur, Jonathan Carry, ed J Chambon
La machine de vision, Paul virillo, ed Galillée
L'acte photographique, Philippe Dubois, ed Nathan université
La photographie plasticienne, Dominique Baqué, ed Regard
L'art et la vie confondus, allan Kaprow, ed CGP
Duchamp du signe, Marcel Duchamp, ed Flammarion
Eloge du visible, jean Clair, ed Gallimard
Psychanalyse de l'image, serge Tisseron, ed Dunod
Le pouvoir des images, David Freedberg, ed G. Monfort

2.5- LES COMPOSANTES DE L'IMAGE FIXE

Il serait trop long d'approfondir les critères qui servent à l'analyse de l'image. Par contre, il est intéressant de donner les composants de l'image qui serviront à analyser l'évolution de la représentation des artistes au cours de l'histoire de la peinture et de la photographie. Les différents points cités ci-dessous seront illustrés tout au long des diaporamas.

- figure/fond (lecture de l'image, taille du plan, structure, ligne, point)
- champ /hors-champ (visible/non visible, champ et hors-champ et cadre et hors cadre, ici, là ailleurs)
- texture (grain photo, type de peinture et manière, la matière)
- lumière (données générales, modèle d'analyse : quantité ou luminance, directivité)
- couleur (données générales, usage de la couleur aujourd'hui)
- perspective (convention de représentation, regard et perspectives, jeux et ruptures de perspectives, profondeur représentée : pas de perspective, perspective religieuse, albertienne, atmosphérique, colorée ,...)
- notion de point de vue (identitaire, visuel, idéologique) type de monstration (interne externe)
- mouvements internes (ce qui est mouvement, sujet principal/ secondaire, type dynamique, statique, direction, visibilité apparente ou non)

3- Évolution de la perception du paysage au travers de la photographie

Contrairement au peintre paysagiste qui part d'une toile blanche et par touche de couleurs remplit son cadre, le photographe agit de manière soustractive, en opérant un certain nombre de choix :

- d'un point de vue
- d'un cadrage
- d'un rendu

Côté optique, Aristote 384-382 av JC invente le sténopé. Jérôme Cardan (philosophe mathématicien) en 1550 améliore le procédé avec une lentille, c'est la camera oscura. Cette dernière a permis une représentation du monde en 3D pour les peintres. Au XVIII^e siècle, Heinrich Schultze (1687-1744) démontre que les sels d'argent réagissent à la lumière.

1822 La première photo de **Nicéphore Niepce** (Français, 1765-1833) a été effectuée avec une camera obscura et une surface plane recouverte de bitume de Judée.

Elle ne se fixera pas et s'est détruite. Il l'a appelée héliographie. La photo qu'il réussira à fixer en 1826 est un paysage rural ***Point de vue pris d'une fenêtre du Gras, Saint Loup de Varenne*** : le temps d'exposition est très long.

Louis Jacques Mandé Daguerre (Français, 1787-1851). ***Vue du boulevard du temple***, Paris 1839 met au point le premier procédé photographique daguerréotype, qui est une émulsion d'argent sur une plaque de cuivre, développée aux vapeurs de mercure. Elle est non reproductible. Les temps de pose sont tellement longs que l'on ne voit personne dans les vues de Paris sauf le cireur de chaussure qui reste à la même place.

Aux Etats-Unis, **Joseph Saxton** photographie par daguerréotype les vieux quartiers de Philadelphie vers 1839.

William Henry Fox Talbot (Anglais), ***Etude d'arbre*** vers 1840 a mis au point le calotype ou le talbotype (passage par le négatif). Le négatif se fait sur une feuille de papier de nitrate d'argent et d'acide gallatique, ensuite par contact il peut obtenir plusieurs positifs : c'est le début de la reproduction.. Le secret est mis au point vers 1840 mais restera secret quelque temps.

Dans les premiers temps la photo est surtout urbaine car les procédés étaient expérimentés sur les lieux des laboratoires des photographes, lesquels se trouvaient en ville pour la plupart et le matériel était très lourd à transporter à la campagne.

La naissance du capitalisme et de l'économie de marché implique une concurrence et une compétitivité pour produire à moindre coût. Des changements sociaux s'opèrent avec la montée de la bourgeoisie et des artisans par rapport au monde rural. Pour les photographes professionnels la priorité économique consistera à produire à moindre coût des objets identiques et parfaits.

D'un point de vue social, il y a un besoin d'image de la part de la bourgeoisie pour montrer et imposer son modèle. Il s'agit d'avoir des images reproductibles au meilleur coût.

1850-60 La mission héliographique est une commande de l'Etat français qui avait mis en place une commission dans le but de recenser les monuments historiques. Nous trouvons plusieurs photographes français, parmi lesquels nous pouvons citer : **Edouard Denis Baldus** *Personnage dessinant à l'intérieur de l'amphithéâtre d'Arles*, 1851, cliché papier montage, 39 x25.5 cm), **Gustave Le Gray Saumur le château**, 1851, 25x34.2 , **O Mestral** *Cité de Carcassonne* 1851, 33.9x24.9 . **Henri Le Sec Brie** *Compte Robert, La toiture de la ville et la façade nord de l'église St Etienne*, 1851 33.7x 23.7. Nous pouvons aussi citer **Bayard**. Cette mission était un travail sur l'esthétique et le pittoresque.

Il y a aussi la mission orientale. **Maxime Ducamp Guizeh**, 1851, *La pyramide de Chéphren* et *Le père de l'épouvante* . Il a beaucoup travaillé avec Flaubert en Egypte. Cette mission correspond aux fouilles archéologiques du 19^{ème} et à l'époque des colonies françaises. C'est l'exploration des derniers espaces.

Des expériences photographiques suivent leur cours. Le cliché verre en 1854-1858 de **Charles François Daubigny**. Dans ces années on assiste à une amélioration des procédés de réduction du temps de pose par des optiques plus lumineuses et une émulsion (sensibilité photo) plus rapide.

Le calotype remplace le daguerréotype car il permet la reproduction. Après **Hill** et **Adamson**, **Blanquart Evrard** créent la première maison d'album photographique.

Charles Nègre (1820-1880) est peintre et photographe. Il compose des scènes sur le Paris sociabilisé par ses petits métiers *Paris : scène de marché au port de l'Hotel de Ville*, 1851, papier salé 14.7x19.9 , que l'on peut comparer avec sa peinture *Paris scène de marché au port de l'Hotel de ville* non datée (peinture à l'huile). Il a aussi travaillé pour la mission héliographique.

1860-80 Dans ces années apparaissent les premières traces de documentaires avec **Félix Nadar** , peintre et dessinateur à l'affût de sujets insolites. Il a effectué des travaux sur les catacombes de Paris (le Paris souterrain). Mais il est aussi le photographe qui voyageait en ballon. D'où son regard sur Paris. On lui doit une des premières photographies aériennes *Vue aérienne du quartier de l'Etoile*, 1868, Paris . Les premières photos aériennes font leur apparition. Nadar est avant tout un portraitiste.

1860-81 A l'opposé des travaux de Nadar sur le Paris souterrain , il y a **Charles Marville** photographie le changement du vieux Paris , avec ses travaux *Vespasiennes, Chaussée du Maine* aujourd'hui avenue du Maine, au carrefour de la rue du Maine. Son propos était de dire que «**Le vieux Paris n'est plus ...** ».

Hippolyte Jouvain, plus technicien que photographe *Le pont neuf*, 1860-1865 plaque stéréoscopique, capte le mouvement par le procédé de la stéréoscopie .

Jusqu'à cette date la photo de paysage est souvent sans l'homme, le temps photographique était trop long pour fixer les personnages en mouvement. On notera une recherche photographique de l'instantanéité (reportage, photogravure). En 1870 la photo affirme une tendance documentariste, c'est l'exemple de la commune où les photos serviront à identifier les communards . **Louis Ducos du Hauron** *Vue*, 1878, trichromie et **Charles Gros** inventent

en 1868 la 1^{ère} photo couleur en trichromie comparable aux couleurs des impressionnistes.

Vers 1880 les techniques photographiques permettent l'instantanéité et donc de capter la vitesse. En 1890 l'Américain **George Eastman** (1854-1932) met au point un appareil léger, facile à l'emploi. Le premier Kodak qu'il commercialise avec la formule « appuyer, nous faisons le reste ».

En 1891, le technicien **Gabriel Lippman** met au point un procédé direct d'imprégnation des couleurs, mais cela reste compliqué.

1880 1914 A la fin du 19^{ème} siècle, l'école pictorialiste réagit contre une utilisation purement illustrative de la photographie. Elle se caractérise par le recours systématique au flou et à des procédés de tirages sur des supports jusque là réservés au dessin (procédés au charbon et à la gomme bichromatée).

L'école pictorialiste donne au paysage sa dimension poétique : pictorialisme, flouisme, lien avec les fauves et expressionnistes.

Peter Henry Emerson 1856-1936 : *Lever de soleil en hiver*, vers 1885 voulait retrouver avec les images les effets de la peinture et du dessin par la manipulation au développement et au tirage (non plus uniquement à la prise de vue). C'est un pictorialiste, qui travaille sur le flou à la prise de vue, au tirage sur papier avec des procédés comme la gomme bichromatée et le tirage au charbon.

Camille Corot *Figures dans un paysage*, vers 1864, cliché verre négatif .

Robert Demachy 1859-1936 : *Report à l'huile*. **Camille Constant Puyo** *Rome, vue de Janicule*, 1924 . Cette photographie témoigne de la longévité de l'école pictorialiste. Nous pourrions aussi citer Edward Steichen(1879-1973) aux Etats-Unis.

1900 1920 A l'opposé des pictorialistes, le travail d'Eugène Atget, au début du siècle, constitue encore aujourd'hui un exemple d'approche objective du paysage urbain. On doit à **Eugène Atget**, amoureux du Paris pittoresque, le premier projet documentaire sur Paris *Paris, 38 avenue de la Motte Picquet, Boutique à l'enseigne A Jean Bart*, avant 1914, 24 x 18 cm. Son point de vue pose les questions « qu'est ce qui fait le réel et où est l'illusion ? » ; *Porte d'Ivry, impasse Masséna, 18 et 20 boulevard Masséna, 13^{ème}*, vers 1907-1910 .

Du début du siècle jusqu'aux années 20 la photo se consacrait à la création, à la photo d'art .

Les frères Lumière et surtout **Louis Lumière** *La jeune fille et le lilas* vers 1906-1910 mettent au point en 1907 l'imprégnation directe des couleurs par l'autochrome (fécula de pomme de terre, orange, vert, violet et émulsion de gélatino-bromure sur plaque de verre) . Ce procédé sera utilisé jusqu'en 1932 puis sera remplacé par le film. Ex de paysage de **Jacques Henri Lartigue** *Région de Pau*, 1912, autochrome.

1920-45 Des photographes vont encore se démarquer de la photographie classique et des pictorialistes par un regard frontal marqué par le premier plan. Le photographe guide le regard. **Paul Strand** *La barrière blanche*, 1915-17 et **Porsch** *shadows*, 1916 fait partie des photographes modernes avec Alfred Stieglitz qui revendiquent l'objectivité photographique.

Alfred Stieglitz *From my window at the sheldon west*, 1931 a un point de vue différent de Emerson (qui s'inspire des peintres impressionnistes) et

fonde le groupe « Camera work ». Il pense que la photo est un moyen d'expression à part entière, avec une authenticité propre et qu'il faut utiliser toutes les possibilités de la photo (ce qu'ont aussi fait les peintres avec la peinture). Exemple de multivision avec différents angles (Lac George, abstraction).

Dans le courant de l'entre-deux-guerres, c'est aux Etats Unis, dans les années 20 autour de la revue Camera Work que la photo va sortir de son rapport de dépendance aux conventions picturales. Strand et Stieglitz, prônent une attention au réel (gros plans, fragments) et à la forme (ligne, jeu d'ombres) afin de réaliser des images directes, dépouillées de tout artifice « la photographie pure ». En Europe, le mouvement constructiviste et le Bauhaus recherchent les bases d'une nouvelle objectivité.

Le matériel est plus mobile, c'est le début de la fragmentation. Constructivisme, futurisme, surréalisme.

Laszlo Moholy Nagy (1895-1947) exploite la légèreté du médium photographique pour réaliser des images où plongées et contre-plongées, bousculent les champs de recherche en bouleversant les habitudes visuelles **Tirage positif négatif**, 1930 ; **Marseille**, 1929, **Paris**, 1930. Dans le même ordre de recherche, citons **Albert Renger Patzsch Promenade à Hamburg**, 1928 et surtout son livre **Die Welt ist schön**.

Aleksandr Rodtchenko Coin de Moscou, 1927 et **Epicéas dans la forêt de Puschino**, 1927 a fait partie du groupe d'octobre qui a participé à la révolution. Sa vision constructiviste témoigne de l'architecture soviétique avec ses plongées et contre-plongées. Il veut rendre compte de l'activité économique et sociale des jeunes années du socialisme soviétique.

L'abstraction fait aussi son apparition (comme pour la peinture).

Au sein du mouvement Dada émerge la personnalité de **Man Ray Elevage de poussière**, épreuve sur papier, 1920. Un paysage abstrait, ainsi que celle de **Marcel Duchamp**. Ils créent ensemble la *société anonyme* avec un projet du musée d'art moderne de Katherine Dreier (1920).

Nous pouvons aussi nommer, **Maurice Tabard** : surréaliste

1930 1950 . Les années 30-50 sont marquées par l'influence américaine. Les artistes américains étant attachés aux paysages grandioses de l'Ouest.

Parmi les grands photographes américains des années 30, citons **Edward Weston** (1886-1958) (qui aimera et formera la grande **Tina Modotti**, artiste - photographe doublée d'une *pasionaria stalinienne*) ainsi que **Ansel Adams** (1902-1984). Tous ont une vision frontaliste. Ils font partie du groupe F64, ils photographient la nature vierge, sans l'urbain, les parcs nationaux, c'est une vision essentialiste. Ils travaillaient avec une chambre grand format, des objectifs à faible ouverture, ce qui procure une forte profondeur de champ, et tiraient des images par contact.

Ansel Adams, Late evening, monument valley, Utah, c. 1950, invente le « zone system », une technique permettant de maîtriser la gamme de gris importante dans la photographie noir et blanc (une surexposition à la prise de vue et un sous-développement au tirage avec une plage de gris importante et un souci du détail partout).

Edward Weston mêle diverses thématiques afin de mettre en évidence les correspondances formelles de l'univers. Il associe souvent les formes féminines du nu avec les formes du paysage (cette nudité rappelle la nature vierge). Weston a toujours traité tous les genres sous le mode de la sensualité **Oceano**, 1936.

On trouve chez lui une tendance à la dénonciation de la ressemblance. Exemple : le montage de **Burket**.

Minor White *Road and popular trees, in the vicinity of Naples and Dansville*, New York 1955, va plus loin dans cette voie en défendant une conception quasi mystique de la nature et de la photographie.

Notons l'invention du *regard social* sur le paysage avec les travaux de **Walker Evans** *Dorothéalange, Philippines travaillant dans un champs de laitue, Salinas, Californie*, 1935, documentariste soutenant l'objectivité de la photographie et non la photographie comme *pure esthétique du regard*. Evans a travaillé pour la commande de la Farm Security Administration aux Etats-Unis.

Il a aussi photographié des paysages comme *Company town, Alabama*, 1936, 8x10, c'est le *paysage objectif* qui témoigne de tout ce que l'on a éliminé (mémoire).

1950-60 Les années 50 sont l'âge du reportage, c'est la continuité du regard social du paysage. C'est toujours un paysage habité. **Edouart Boubat** *Lesbos* Grèce, 1960. **Henri Cartier Bresson** *Ivry-sur-Seine*, 1955 est un grand classique avec ses règles de composition strictes (H.C.B., peintre par ailleurs, refuse qu'on retouche le cadrage de ses prises de vue).

1950-61 Le travail de **Mario Giacomelli** *La terre*, 1955-58, témoigne de la trace de l'homme dans le paysage.

D'autres photographes sont plus poétiques comme **Josef Sudek** 1896-1976, tchèque : *Fenêtre*, Prague 1954. Il utilise aussi des traitements de papier (virage), ou des coloriages de photos.

Depuis 1960 les tâches instructives et informatives de la photo sont relayées par la télévision. La photo est banalisée et peu coûteuse. A partir des années 60-70 aux Etats-Unis, la couleur fait une entrée remarquée avec un retour à un plus grand dépouillement de l'image (**Callahan, Meyerowitz, shore**).

La photo va donner une grande place à la couleur. Les coloristes s'imposent avec les écoles américaines et italiennes. En particulier pour l'Amérique on notera une prédominance du travail sur le paysage (travail à la chambre, coloristes), car leurs artistes ont besoin de s'approprier le territoire (pays neuf), et de témoigner de leur fascination du paysage.

Harry Callahan *Providence 1962* est un minimaliste et un coloriste. Il s'oppose aux paysages grandioses d'Adams. Les photographes coloristes commencent à travailler sur cibachrome et grand format, cette tendance se renforçant autour des années 90.

Thomas Struth *Tour totem, Beaugrenelle*, Paris, 1980, 74 x 52.6 cm).
Jean Marc Bustamante *Tableau n°48*, 1981.

Autres coloristes américains : **Richard Misrach** *Chemical bomb and pyrotechnic storage*, 1986-91. **Joel Meyerowitz** *Bay sky, late afternoon, greenday*, 1981. **Lee Friedlander** *New York City*, 1974, 38.2 x 56.6 cm. Ce dernier est dans la lignée de Walker Evans, il a aussi fait des photos sur le désert Scen, C'est l'inverse du grandiose : il insiste sur le détail végétal.

Les Italiens aussi se sont imposés par le paysage et la couleur, **Franco Fontana** *Skyline, Lucania*, 1975

Johon Guirri est aussi un coloriste mais moins spécialisé dans le paysage que Fontana. **Roiter Fulvio**, publie des livres en couleur, mais reste proche du style photo-magazine de voyage.

A la fin du XXème siècle, la photographie interroge sa spécificité comme moyen de création autonome et complet (comme au début du siècle avec Stieglitz).

Il s'agit de conceptualisation, de médiation.

Elle suit le courant du Pop Art, ex **d'Alain Jacquet** *Déjeuner sur l'herbe*, 1964 à comparer avec le tableau de Manet. Il est important de noter que le paysage est quasiment inexistant dans le Pop Art.

Depuis ces trente dernières années, coexistent trois approches du paysage.

-**La première approche du paysage**, autour du Land Art, préconise l'intervention sur le paysage : **François Méchain** ou son appropriation par la marche : **Hamish Fulton**, ou sa reconstruction : **David Hockney, Baltz**.

Le Land Art et le Body Art font leur apparition (l'objet d'art est la photo). L'œuvre devient un champ d'expérience du milieu à l'échelle du monde. Il s'agit de sortir l'œuvre du cadre et du musée pour l'inscrire directement dans la nature (mais elle y reviendra !). En Body art, il y a **Charles Simonds** *Landscape Body Dwelling* 1971 le paysage n'est pas ou peu le support du Body Art.

En Land Art nous trouvons beaucoup d'Américains, **Long, Smithson** ,... et un Français **Méchain**.

Richard Long *Un cercle en Alaska, bois flotté du détroit de Behring sur le cercle arctique*, 1977.

Robert Smithson *Spiral jetty*, 1970, *Rochers, terre, cristaux de sel*

Nils Udo Allemand : *Fur Gustav Mahler, erde, papeller, gras*, 1976

Walter De Maria Américain : *The lighting field*, 1974, 1977 , il va façonner son environnement jusqu'à maîtriser les éclairs pour composer un paysage de lumière.

François Méchain *Sculpture-fiction* ,1987, noir et blanc sur aluminium, 160 x115 cm in situ, sculpture éphémère, chêne, feuille de chêne, 850 x 60 x 60 cm.

Il existe un photographe qui recompose le paysage, c'est **David Hockney** *Pearblossom Hwy, 11-18th April 1986, second version, photographic collage* . Il prend en photo un paysage qu'il recompose par plusieurs photos entraînant une vision cubiste.

Dans les marcheurs, nous trouvons **Thierry Girard** *Une marche d'une semaine le long de la ligne de partage des eaux depuis Lamargelle des bois, jusqu'au bois de la Manche Lamarche*, 22-10-1987 .Il effectue un travail sur la trace et la mémoire du paysage. **Hamish Fulton** *Sunrise shadow*, 1979. Ils sont tous deux des photographes voyageurs comme **Bernard Plossu**.

Lewis Baltz *Sans titre*, c'est aussi un marcheur et travaille sur la trace. Il se revendique de la nouvelle objectivité.

Certains expérimentent le paysage jusqu'à l'abstraction et la déformation de notre habitude de la perspective. **Jean Dibbetz** *GDN Rotterdam*,1981 effectue un travail sur le panoramique circulaire.

Années 80 **La deuxième approche du paysage**, documentaire et critique, s'est développée en France autour de la mission de la DATAR (Délégation à l'Aménagement du Territoire et à l'Action Régionale) Elle a permis d'affirmer la photographie contemporaine (**Gabriele Basilico, Pierre de Fenoyl ,Robert Doisneau,...**).

Les responsables de la DATAR percevaient dès l'origine la dimension culturelle de leur projet. La mission est née d'un constat de la disparition de la photographie de paysage après les années 20, même s'il existe une différence entre l'Europe et les Etats-Unis, même si partout on assiste à un bouleversement industriel urbain ainsi qu'à un éclatement des organisations traditionnelles du paysage. Mais alors que les Américains sont préoccupés par l'usage et la destruction des sols qu'ils ont connus vierges, les Européens voient dans tout changement la disparition des témoignages d'une culture millénaire. On retrouve dans les images, ce sentiment très européen que l'histoire est un drame et qu'il faut toujours reconstruire et sauver notre mémoire. Propos de François Hers et Bernard Latarget dans l'expérience du paysage. François Hers donnait comme cahier des charges aux photographes des missions différentes de ce qu'ils avaient l'habitude de faire. De plus il y a des artistes étrangers, ce qui est différent de la mission héliographique (vision extérieure à la France), c'est un travail du discours critique.

Propos de Chevrier « *L'objet de la photographie face au paysage n'est pas d'illustrer un discours sur le paysage, de montrer l'architecture, l'urbanisme, l'industrie et la nature, mais de révéler ce que le paysage exprime à travers la création* ». C'est l'imaginaire de ces photographies qui fait la réalité. C'est une dimension sociale du paysage et non monumentale. Le paysage témoin de notre société, représentation qu'en propose notre culture avec une approche sensible de l'artiste (dialogue entre technicien et créateur).

Werner Hannapel *Dans les campagnes et les Iles Atlantiques*, il s'est consacré au rural.

Jean Louis Garnell *Albi Tarn*, 1985. Il se revendique de la nouvelle objectivité et photographie l'urbain.

Albert Giordan *Dans les espaces commerciaux du Midi* Il fait une photographie qui se rapproche du genre publicitaire à l'image de notre consommation.

Christian Milovanoff *Sans titre bureau* : Compagnie française à Valbonne 1984. Le paysage intérieur des bureaux s'intègre dans le paysage extérieur qu'il suggère par une ouverture vers l'extérieur.

Philippe Dufour fait un montage constructiviste et cubiste du paysage.

Sophie Ristelhueber montre les scarifications des campagnes avec les lignes tracées par les routes ou toute trace de l'homme.

Gilbert Fastenaekens atteste de l'industrialisation française par des photos dramatiques de nuit.

Pierre de Fenöyl *Dans les campagnes du sud ouest*

Tom Drahos façonne un paysage « logotypé » par « l'image » .

Raymond Depardon *Dans la plaine de Macon* fait une photographie qui se veut objective du monde agricole.

Gabrièle Basilico *Sur le littoral de la mer du Nord*

Holger Trülzsch panoramique en format portrait

En dehors de la mission de la DATAR, nous trouvons les travaux de **John Davies** *Silos, Amifontaine*, année 80, il fait un travail sur la trace de l'industrie en milieu rural, ses travaux pourraient s'y apparenter.

Années 90 **La troisième approche du paysage**, plus poétique, regroupe des coloristes (souvent les mêmes) qui continuent dans les sentiers des coloristes des années 70-80 (**Fontana, Batho**). Dans les années 90 on assiste à l'apparition des grands formats en cibachrome, en 1995 le format est au minimum (40-

50) **Bustamante, Gursky, Couturier** . **Stéphane Couturier Rue de la Roquette, Paris 11^{ème}**, 1996, 104 x 130 cm cibachrome . **John Batho Couleurs** , 75-76 ; **Parasols** , 77-86 ; **Marges**, 1996, ses travaux basés sur la couleur tendent vers une abstraction.

Il y a aussi les intimistes **Bernard Plossu**, mais aussi de nombreux photographes qui reviennent aux techniques d'origine de la photographie : sténopé **Wolff**, format panoramique **Joszeif Koudelka**

Suite aux années 80, on trouve des photographes qui s'opposent à la vision de la DATAR. C'est un courant subjectif, poétique avec un retour à des procédés anciens comme le calotype (négatif papier) de **Tony Catany**. (*Turquie 2*, 1994, Milet). En France nous avons des photographes comme **Jean Loup Sieff** *La maison de monsieur Lefeu, petite dalle*, 1985 , vision subjective, poétique du paysage .Il fait tirer ses photos, caractérisées par une ligne d'horizon contrastée.

Nous trouvons aussi **Bernard Plossu** *Lavabo rêvé*, vers 1980. et ses flous intimes, citons encore **Nuniez** avec une photographie pauvre équivalent de *l'arte povera* en peinture. C'est aussi un photographe voyageur (voyage autobiographique). Nous trouvons également l'approche sensible psychologique de **Ilan Wolff** *Place de la Bastille*, Paris, 201 x127 cm, 1997 et ses sténopés ; **Arnaud Claass** surnommé le feuillagiste *Paysage miniatures, paysages minutieux*, Sologne, 1981 .

Michel Seminiako *Arolla, 111/89, Valois* photo faite à la lampe torche.

Il y a des travaux solarisés **Louis Castille**, photographe de la région Midi-Pyrénées qui travaille comme les rayographies de Man-Ray mais appliquées au paysage.

Carmelo Bonjiono *Catania*, 1988.

Olivio Barbieri *Motteggiana*, Montana 86 qui fait des photos de nuit au grand angle.

Depuis déjà longtemps la photographie de paysage ne se limite pas à l'occident , citons par exemple **Toshio shibata** *Tajima Town Fukushima prefecture*, 1989 ; **Hiroshi Sugimoto** *South Pacific, Maraenui*, 1990.

Les procédés anciens sont toujours d'actualité **Joseph Koudelka** : procédé panoramique du 19^{ème} siècle *République Tchèque*, 1993 , **Thibault Cuisset** *Toscane*, juin 1993. **Joachim Bonnemaison** *Le chemin St Catherine, gorze, topographie à main levée*, le 29 juillet 1984 , c'est un collectionneur avant tout de photographies grand angle.

Dans le registre de la banalité, nous trouvons **Ruff, Andreas Gursky** *Happy Valley I*, 1995, **Pierre Faure** *Sans titre*, 120 x 165, 2001.

Le numérique fait son apparition dans les années 90 et devient assez performant pour être exploité dans toutes ses possibilités ex : **Riuta Amaé** . Nous trouvons aussi des photographes qui allient travail plastique et photographique comme **Didier Massard** *Voyages imaginaires, le château d'eau*, 96 x120, 1993. Il fait une maquette qu'il photographie par la suite en numérique et travaille la photographie à partir de logiciels sur l'image.

Des photographes se sont consacrés à recenser les vues aériennes de la terre pour les éditer avec un grand succès. Le plus connu et contemporain est **Yann Arthus Bertrand** *La terre vue du ciel*, 2000, mais **George Gerster** *Amber waves of grain* avait avant lui fait un travail similaire.

A l'extrême nous pouvons trouver une conceptualisation du paysage **Tom Drahos** *Gers substance, Abbaye de Flaran*, année 90. Il fait des photographies du paysage gersois qu'il met ensuite dans des bocaux de conserve (= Gers et ses conserves) d'acide. Les photographies dissoutes donnent des couleurs variées aux solutions. Couleurs que l'on retrouve dans

le paysage. Les bocaux sont exposés sur des étagères comme des conserves dans l'abbaye de Flaran (patrimoine).

La photographie est ici poussée à l'extrême dans sa réflexion.

Remerciements à Dominique Roux (Galerie photographique du Château d'eau, Toulouse) pour ses conseils à la création de ce diaporama.

Bibliographie :

La photographie; Frédéric Ripoll et Dominique Roux; éd. Les essentiels Milan

Histoire de voir "de l'invention à l'art photographique, éd. Photo poche

La photographie, histoire d'un art; Jean Luc Daval; éd. Skira

La recherche Photographique; magazines n° 1, 1986; 7, 1989; 11, 1991; 17, 1994; 18, 1995

Nadar, les années créatrices 1854-60; éd. Réunion des musées nationaux

Charles Marville, vespasiennes; Pierre Borhan; éd. Paris Musées

Anthologie d'un patrimoine photographique 1847-1926; éd. Caisse nationale des monuments historiques et des sites

"un voyageur en Egypte vers 1850" Le Nil de Maxime Ducamp, Michel Dewachter et Daniel Oster, de Jean Leclant, éd. Sand / Conti

Le pictorialisme en France, Michel Poivert, éd. Hoëbeke / Bibliothèque Nationale

Alfred Stieglitz; éd. Gallaway; National Gallery of art

Demachy photographe; éd. Contrejour

Dada photo; Kestner- Gesellschaft Hannover; éd. Th. Schäfer, Hannover

Ansel Adams in color; little Bown and company; éd. By harry M. Callahan

Minor White, rites et passages, éd. Apertures, INC

Walker Evans, first and last; éd. Happer and Row Publishers

Amérique, les années noires, Farm sécurité administration; éd. Photo poche

Boubat par Boubat, éd. Fondation nationale de la photographie

Franco Fontana Skyline, Helmut Gersheim; éd. Contrejour

Lee Freedlander, factory valley; éd. Callaway IV

De la photographie comme un des beaux-arts; éd. Photo poche

Hocney on photography, Paul Joyce; éd. Idea books collection

Notte; olivio Barbieri; éd. Art&

Edward Weston, his life and photogrphs; éd. Aperture

Thierry Girard, la ligne de partage; éd. Admira 1988

Josef Sudek; éd. Photo poche n°19

Paysages photographiques en France, les années 80; éd. Mission photographique de la DATAR 1981

**Bay sky, Joël Meyerowitz; Norman Mailer; éd. Little brown and company
America's farmlands from above; foreward Garrison Keillor; éd. Harper**

Les hyperréalistes américains; Linda Choise; éd.filipacchi

John Batho, une rétrospective; éd. Marval

La chair de l'étoile; Tom Drahos; éd. SMI Paris

Mois de la photo à Paris, novembre 2000; éd. Paris audiovisuel

Printemps de Septembre, théâtre du fantastique; éd. Acte Sud

Autoroute A 26, mission photographique transmanche Calais-Reims; Michel Kempf et J. Davies éd. de la différence.

Ce travail sur le paysage et l'image (plus spécifiquement la photographie), m'a permis d'initier une recherche qui ne s'arrêtera pas à ce document.

Ce travail d'approfondissement d'un thème est à conduire sur d'autres sujets en rapport avec ma profession. Je peux ainsi affirmer que ce projet individuel de formation a été pour moi une réelle opportunité de me lancer dans une recherche qui me tenait à cœur depuis longtemps. Ainsi mes pratiques et fréquentations photographiques, se voient consolidées par une base théorique nécessaire à la compréhension de l'évolution de la perception photographique et plus spécialement le paysage. Je compte aussi l'intégrer dans mes créations et les travaux des élèves.

**Thierry POSER
LEGTA Montauban**