

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE LOUIS-LUMIÈRE
Mémoire de recherche

L'intervention dans le paysage
photographié :

Analyse d'une pratique singulière

Tome 1/2

Jury composé de :

Bertrand Deladerrière, paysagiste DPLG au CAUE de Seine et Marne
Françoise Denoyelle, professeur d'histoire de la photographie à l'ENSSL
Guy Mandéry, professeur d'histoire de la photographie à l'ENSSL
Pascal Martin, professeur d'optique à l'ENSSL
Rolan Ménégon, professeur de prise de vue à l'ENSSL

Antoine Barret
Section Prise de vue
Juin 2005

Sous la direction de Bertrand Deladerrière et Rolan Ménégon

Sommaire

SOMMAIRE	2
REMERCIEMENTS	5
RESUME	6
ABSTRACT	7
INTRODUCTION	9
I. LE PAYSAGE ET SES REPRESENTATIONS	12
1. Introduction	12
2. Retour sur la notion de paysage	13
La société paysagère	13
Histoire du paysage occidental	15
Paysage et représentation picturale	17
La thèse culturaliste	18
Le <i>genius loci</i> et l'invention des paysages	21
3. La représentation photographique du paysage	23
Photographie et paysage	23
Le besoin de paysage	25
Les trois vérités de la photographie classique	26
Les enjeux des photographies du paysage	27
L'héritage des représentations picturales	28
La commande photographique de la DATAR	30
4. Les pratiques in situ	32
Apparition du travail artistique in situ	32

Le Land Art	34
L'œuvre et le site	40
Quelles utilisations de la photographie ?	44
Vers la prise en compte de la spécificité photographique : le cheminement d'Andy Goldsworthy	49
Une tendance à l'autonomie	53
Intervenir pour l'appareil photographique	54
L'intervention dans le paysage photographié	56
Photographie et art plastique	57
Conclusion	58
II. L'INTERVENTION DANS LE PAYSAGE PHOTOGRAPHIE	60
1 Introduction	60
2 S'immiscer dans l'image	61
Un Témoignage de sa présence au monde	61
Un rapport différent à l'image	64
3 La valeur indicielle de l'image	65
L'indice avant tout	65
Un paysage sensoriel	66
4 Le statut iconique de l'image	68
Utilisation des conventions	68
Le dévoilement réciproque	70
Un paysage étrangement différent	72
La question de la visibilité de l'intervention	74
5 Titres et légendes	75
Généralités	75
Le rôle d'ancrage	76
Une volonté d'immersion	77
L'ouverture vers la fiction	77
6 Intervention et représentation	80

Ressemblance et sentiment de réalité	80
Montrer le paysage autrement	81
7 Un certain regard sur la nature	82
Attitudes particulières	82
Le paysage, un espace à expérimenter	84
8 Pratique personnelle	85
Présentation du projet : le lieu	85
Matériau utilisé	86
Les images	88
Choix photographiques	90
Critique du résultat	92
9 Conclusion	95
CONCLUSION	96
BIBLIOGRAPHIE	98
Livres	98
Articles, documents et entretiens	100
Revue	101

Remerciements

Je remercie tout particulièrement mes directeurs de mémoire, Rolan Ménégon, professeur de prise de vue à l'école nationale supérieure Louis-Lumière, pour sa contribution et son enthousiasme, ainsi que Bertrand De la derrière, paysagiste DPLG au CAUE de Seine et Marne, pour ses remarques éclairées.

Je tiens également à exprimer toute ma gratitude,

à Gilles Tiberghien, maître de conférence à l'université de Paris-1 et professeur d'esthétique, pour les réponses constructives qu'il m'a apportées ;

à François Méchain, artiste et enseignant en photographie à l'école régionale des Beaux-Arts de Saint Etienne, pour sa franchise et sa sympathie.

Je remercie chaleureusement Line Lavesque, Directrice artistique et technique au Conservatoire du littoral et des rivages lacustres, pour l'entretiens qu'elle m'a permis de réaliser et pour m'avoir procuré quelques-unes des images reproduites dans ce mémoire.

Merci également à Hoang N'Guyen, gérant du laboratoire argentique couleur à l'école nationale supérieure Louis-Lumière pour son aide lors du tirage des images de ma partie pratique.

Enfin je tiens à remercier Delphine Chapuis pour son aide et son soutien.

Résumé

A l'intersection entre Land Art et photographie du paysage, l'acte d'intervention dans le paysage photographié réunit un ensemble complexe de pratiques personnelles. Mais au delà des spécificités individuelles, l'acte d'intervention pose globalement un certain nombre de questions et marque une rupture avec les approches contemplatives traditionnelles. Du point de vue du spectateur de l'image, le rapport avec le paysage est bouleversé, l'image incite à la reconstruction de l'instant qui l'a vu naître et dont elle a gardé l'empreinte. Mais en dehors de cette valeur indiciaire, l'intervention est aussi un moyen puissant d'intervention sur la forme photographique. Il permet au photographe d'inventer de nouveaux paysages, et de radicaliser la rupture avec les représentations classiques jugées insatisfaisantes. Car comme l'exprime la pensée culturaliste du paysage, l'émotion artistique n'est possible qu'à travers la proposition de nouvelles formes de paysage. Quant à la représentation du paysage, elle a lieu sur un nouveau mode, à travers l'expérience corporelle est sensorielle de l'artiste. Mais ce qui est représenté n'est pas seulement un paysage dont l'auteur nous rend sensible la réalité cachée, il s'agit aussi de mettre en scène une relation avec ce paysage, et plus globalement avec l'élément naturel.

Abstract

At the meeting point of Land Art and landscape photography, the intervention in the photographic landscape raises a complex group of personal experience. But beyond the individuals differentiations, the intervening action raises a number of questions, and breaks off the traditional contemplative method. In the onlooker's point of view, the relationship with the landscape is upset, the image encourages the reconstruction of the instant of its birth, and of which it has kept the impression. But apart from this import of index, the intervention is also a powerful vehicle to intervene on photographic form. It allows the photographer to invent new landscapes, and to increase the breaking with conventional representations, who are judged inadequate. The "culturaliste" approach, explains that the artistic emotion is only possible thanks to the proposition of a new form of landscape. As to the landscape representation, it takes place on a new mode, through the artist's corporal and sensorial experience. However what is represented is not only a landscape that the author makes us sensitive to a masked reality, it is also a matter of staging a relationship with this landscape, and more generally with nature.

« Le paysage n'existe pas, il nous faut l'inventer. ¹»

¹ Henri Cueco, *La Théorie du paysage en France 1974-1994*, Seyssel, Champ Vallon, 1995, p.168.

Introduction

Cette étude est un questionnement sur la représentation photographique du paysage. Une représentation qui pose un certain nombre de questions, puisque depuis le XIX^e siècle et la volonté d'archiver la planète, la photographie de paysage a souvent été en France à la recherche de ses objectifs profonds. Aujourd'hui le photographe doit trouver sans cesse de nouveaux moyens pour proposer un équilibre entre une vision qui lui est propre et un paysage qu'il lui faut montrer dans toute la vérité de son évolution. A moins que ce ne soit notre sentiment de ce paysage plus que la chose elle-même qui soit constamment en mutation. Quoi qu'il en soit le paysage n'existe que lorsqu'il est regardé, c'est donc autant l'auteur de la photographie que l'aspect du territoire que nous cherchons à saisir à travers l'image. Car il ne s'agit pas pour ce photographe de simplement regarder, ni même de voir ou de mieux voir, mais de communiquer une substance absente de la multitude d'images dont nous sommes abreuvés. Cette abondance nous satisfait bien sur certains points, comme notre besoin de voir ailleurs (et où on ira peut être un jour), ou celui de voir combien notre monde est beau (ce qui peut avoir un effet rassurant) mais nous laisse pourtant insatisfaits. Nous sommes en droit d'attendre plus d'une photographie de paysage, et notamment que l'auteur nous en fasse comprendre le sens et l'évolution, non pas de manière absolue, mais selon son propre regard. Nous attendons donc de l'auteur qu'il se montre. Mais que se passe-t-il alors si cet auteur entre physiquement dans le paysage qu'il donne à voir, en y laissant la trace manifeste de son passage ? C'est cet acte que nous nous proposons d'analyser ici.

Les artistes dont nous allons étudier le travail ont des approches très différentes les uns des autres et viennent parfois d'horizons éloignés. Nous parlerons « d'intervention dans le paysage photographié » pour résumer leur activité. Cette expression indique à la fois qu'une volonté photographique est à la base de l'activité artistique, que le paysage est au cœur de la problématique, et que l'artiste intervient dans le lieu même qu'il représente. Parmi ces auteurs, certains pourraient être classés au sein d'une définition très large du Land Art, alors que d'autres y restent étrangers. Quoi qu'il en soit, il nous faudra nous positionner par rapport à cet ensemble complexe qu'est le Land Art puisqu'il est en quelque sorte la référence en terme d'intervention dans le paysage.

Nous expliquerons donc dans une première partie ce qui sera le fondement de la différenciation effectuée entre les artistes de notre corpus et le Land Art. Auparavant nous reviendrons sur la notion de paysage, en raison de sa position centrale dans notre problématique, mais aussi en raison de la complexité qu'elle dissimule. Et parce que le point de vue que nous adoptons sur la question est celui de la photographie, (et ce bien que l'intervention dans le paysage photographié mette en jeu d'autres savoirs artistiques), nous effectuerons un rapide retour historique sur l'utilisation de la photographie dans la représentation du paysage.

Car pour bien comprendre le sens des différentes démarches artistiques, encore faut-il être conscient du contexte historique et théorique dans lequel elles s'inscrivent. Ce n'est qu'après ces préliminaires que nous pourrions nous interroger en toute connaissance de cause et avec la plus grande liberté possible sur l'acte d'intervention dans le paysage photographié. Un tel agissement amène son lot de questions, on peut se demander, par exemple si l'intervention dans le lieu est compatible avec une volonté de représentation du paysage, ou si elle offre de nouvelles possibilités en vue de radicaliser une démarche personnelle de représentation du paysage. À l'inverse n'obscurcit-elle pas l'image paysagère par un

excès de présence de l'auteur ? Ne systématiserait elle pas la métaphore déjà très pesante du retour à la nature originelle ?

Dans le but de répondre à ces questions nous privilégierons la position du spectateur, et nous tenterons de comprendre quelle mode de communication l'artiste cherche à établir.

I. le paysage et ses représentations

1. Introduction

« Paysage » : le mot semble transparent. Le concept semble être ancré en nous depuis notre plus tendre enfance, pourtant, saurions-nous lui donner une définition claire ? Pour le dictionnaire, il s'agit d'une « *étendue de pays que l'on embrasse d'un seul point de vue*² ». Il ne saurait donc exister de paysage sans observateur (quelqu'un pour avoir ce « point de vue »), ce qui scelle le caractère éminemment subjectif du paysage. En effet, le paysage n'est pas le pays (c'est à dire le territoire), mais son pendant visible. La notion est plus évasive qu'il n'y paraît, c'est pourquoi cette première partie s'impose comme préliminaire à une étude qui se veut sérieuse sur la représentation du paysage. Nous verrons pourquoi ces deux termes justement, « représentation » et « paysage », sont liés depuis les origines. Des origines qui ne sont d'ailleurs pas si lointaines, car contrairement à ce que l'on pourrait penser le paysage n'a pas toujours existé. Nous reviendrons donc sur les conditions historiques de son existence, puis sur les représentations que la photographie a pu en proposer, avant d'examiner les pratiques artistiques *in situ* et leur rapport toujours problématique à l'image photographique.

² *Petit Larousse illustré*, Larousse, Paris, 1993, p.712.

Il est nécessaire de préciser dès maintenant que le paysage dont nous allons parler est celui qui est rattaché au monde rural, et à l'idée de nature. Cette restriction n'est pas arbitraire, elle est nécessaire et se justifiera plus tard en raison de la signification très différente que revêtent à la fois la représentation et l'intervention en milieu urbain. Nous n'irons pas jusqu'à dire comme certains auteurs qu'il n'est pas de paysage urbain, et ce paysage « naturel » n'est pas exempt d'influence humaine, bien au contraire, le paysage rural est même très conditionné, par l'activité agricole notamment.

2. Retour sur la notion de paysage

La société paysagère

Nous vivons dans une société dite paysagère, c'est pour cette raison que la notion de paysage nous semble aller d'elle même, notre regard étant fortement alimenté en diverses images de paysages. Une société paysagère se définit par le rapport particulier entretenu entre les individus de cette société et le territoire dans lequel ils vivent, et dans lequel ils voient différents paysages. Cette notion a été définie par Augustin Berque, qui lui a donné un cadre bien précis, et a notamment établi quatre critères³, permettant d'attester du caractère paysager d'une société :

- la présence dans la langue d'un terme pour dire « paysage »
- l'existence de représentations littéraires (orales ou écrites) montrant une sensibilité esthétique au paysage.
- L'existence de représentations picturales ayant pour sujet le paysage.

³ Augustin Berque, *Les raisons du paysage*, Hazan, Paris, 1995, pp. 34-35.

- La présence de jardins d'agrément (par opposition aux jardins de subsistance).

Une société ne répondant pas à l'ensemble de ces critères est dite « proto-paysagère » par Berque. Cette thèse se révèle en fait assez radicale si on y réfléchit, car elle n'accorde le statut de société paysagère à l'Europe occidentale qu'à partir du milieu du seizième siècle (la date de l'apparition du mot paysage n'est pas toujours consensuelle, mais la majorité des auteurs la situe à la toute fin du quinzième siècle avec une première trace officielle en 1549, dans le dictionnaire latin/français de Robert Estienne). La notion ainsi définie a été critiquée par d'autres auteurs⁴, notamment en raison du premier critère, celui du mot pour dire paysage. En effet son absence dans la langue ne signifie pas qu'il n'existe pas un sentiment du paysage dans l'esprit des individus, ce que la présence de représentations picturales et littéraires notamment, semble attester. Mais si cette classification de Berque n'est pas idéale, elle permet en revanche de bien comprendre que le sentiment du paysage en tant qu'objet esthétique n'est pas automatique dans une société. De même, le qualificatif de société paysagère ne définit pas un état figé en ce qui concerne le rapport entretenu avec le paysage par les individus. Cela reviendrait à dire par exemple que le paysage a la même signification aujourd'hui en Europe qu'au dix-septième siècle, alors que le paysage lui-même a considérablement évolué. Afin de mieux comprendre l'intérêt d'une telle distinction, revenons maintenant sur les différents événements qui ont conduit à l'établissement de la société paysagère en occident.

⁴ Alain Roger, *Court traité du paysage*, Gallimard, Paris, 1997, p. 49.

Histoire du paysage occidental

S'il est possible de situer dans le temps certaines des grandes avancées de nos sociétés occidentales dans le domaine du paysage (comme l'apparition du mot), l'élément principal, le sentiment du paysage lui-même, c'est à dire l'existence de considérations esthétiques portées par l'homme sur son environnement, est plus difficile à dater précisément. Mais à l'instar de Kenneth Clark dans son ouvrage de référence *L'Art du paysage*⁵, les auteurs s'accordent généralement sur l'hypothèse selon laquelle le sentiment du paysage d'une époque serait en quelque sorte cristallisé dans les représentations qu'elle produit. Ainsi, les représentations de paysages primitifs au Moyen-Age montrent toute l'emprise de la religion chrétienne sur les esprits de l'époque. La vie terrestre n'étant considérée que comme un court passage, on ne s'attarde pas sur l'image de ce monde, il n'est donc pas représenté avec tous ses détails. Dans la représentation seule l'idée compte, le paysage moyenâgeux est donc symbolique⁶, puisque les sens et la perception sont associés au péché.

Pour certains auteurs, des sociétés antiques auraient satisfait aux quatre conditions de Berque. Ainsi les civilisations grecque et romaine présentent des caractères paysagers marqués, puisqu'on y trouve des jardins, des fresques et une poésie elliptique. Les historiens sont loin d'être unanimes sur ces questions du paysage antique. Ainsi, alors que certains donneraient volontiers le statut de société paysagère à la Rome antique⁷, en raison de l'utilisation du mot « topia » qui signifierait paysage, d'autres⁸ lui contestent même l'existence de représentation littéraire en raison de la concision des passages relatifs au paysage. Pour les

⁵ Kenneth Clark, *L'Art du paysage*, Gérard Montfort éditeur, Paris, 1994.

⁶ Voir Annexes, Figure 1, p. 3.

⁷ C'est notamment l'opinion défendue par Alain Roger, *op. cit.*, pp. 55-57.

⁸ Comme Bernard Berenson dans *Esthétique et histoire des arts*, Albin Michel, Paris, 1953.

Ou Albert Dauzat, *Le sentiment de la nature et son expression artistique*, Alcan, Paris, 1914.

défenseurs, cette concision attesterait plutôt d'une conception non panoramique du paysage et donc différente de la nôtre.

Quoi qu'il en soit, c'est pendant la Renaissance que se développe la culture du paysage en Europe⁹ telle que nous la connaissons aujourd'hui. L'avènement de la société paysagère, outre l'apparition du mot paysage dont nous avons déjà fait état, aura lieu sous deux conditions qui représentent à chaque fois une rupture avec le Moyen-Age. Cette évolution des pensées peut être perçue directement à travers les représentations picturales de l'époque selon l'hypothèse déjà formulée plus haut.

La première condition à l'élaboration d'un véritable sentiment du paysage est son autonomie vis à vis de considérations religieuses, autrement dit sa laïcisation. Nous l'avons vu, au Moyen-Age le paysage est symbolique, mais il a aussi très souvent une dimension religieuse, soit à travers ses symboles, soit parce qu'il sert véritablement de décor à une scène biblique.

La seconde condition est l'élaboration d'un groupement cohérent des éléments naturels formant ainsi un véritable paysage. Toujours pour ce qui concerne le Moyen-Age, le paysage n'est pas un ensemble homogène mais plutôt la juxtaposition d'éléments disparates. Ces éléments sont ceux qui sont réellement perçus, c'est à dire isolés intellectuellement. Or on observe de nombreux manques et si des éléments sont parfois décrits avec une grande précision, d'autres comme les arbres ou les montagnes sont négligés. Quant à l'harmonie entre les différents plans, autrement dit la perspective, elle n'est pas reproduite de manière réaliste.

La première condition sera satisfaite à la toute fin du quinzième siècle, notamment avec les aquarelles et gouaches de Dürer¹⁰, travaux de jeunesse peu connus et de très petit format. La seconde condition, celle de relier entre eux les

⁹ En Chine où le paysage est plus ancré dans la culture et où la peinture de paysage a toujours été plus considérée, la société devient paysagère selon les critères de Berque dès le troisième siècle après J.-C.

Voir : Augustin Berque, *Les raisons du paysage*, Hazan, Paris, 1995, p.124.

¹⁰ Voir Annexes, Figure 2, p.3. On considère que Dürer est alors très en avance sur ses contemporains, par l'intérêt porté à la sensation, et par le choix du sujet, qui est un paysage inhospitalier.

différents éléments naturels dans un ensemble cohérent, est remplie peu de temps avant la première, avec la maîtrise de la perspective atmosphérique au début du quinzième, l'invention des techniques de la perspective géométrique par les peintres flamands puis la théorisation de ces règles en Italie par Alberti au cours de ce même siècle.

Mais on n'assiste pas pour autant à un engouement systématique pour les paysages. Le seul pour lequel on semble avoir de l'intérêt est le paysage de campagne, serein, fertile et proche des villes, car le paysage est bien une invention urbaine. Bien qu'esthétique, le regard porté sur le paysage est aussi empreint de valeurs économiques, une campagne stérile ou inhospitalière ne peut pas alors être jugée belle.

Il faudra attendre le XVIII^e siècle, pour qu'une vision plus romantique de la nature apparaisse, et entraîne la découverte de nouveaux paysages, comme la montagne ou la mer, qui après avoir été désignés comme immenses et effrayants deviennent sublimes, parce qu'ils sont désormais vus sous une dimension esthétique. Ainsi sont découverts progressivement les paysages qui nous entourent, et si la naissance des sociétés paysagères occidentales se situe au XVI^e siècle, la connaissance actuelle que nous avons des paysages a demandé une lente évolution.

Paysage et représentation picturale

L'hypothèse selon laquelle il est possible d'observer le sentiment du paysage à travers ses représentations semble faire l'unanimité parmi les auteurs. Il faut dire qu'un argument fort plaide en sa faveur. Le mot paysage, qui apparaît simultanément en Europe à la fin du quinzième siècle (Landscape en anglais, Landschap en néerlandais, paisaje en espagnol, paesaggio en italien, etc.) a d'abord le sens d'un tableau représentant un pays.

Ainsi, comme le suppose Jeanne Martinet, « *la notion de paysage elle-même pourrait bien nous avoir été proposée par la vision des peintres, et l'intérêt se serait finalement porté de la représentation au modèle* »¹¹. La vision du paysage est alors totalement inféodée à la peinture. Au XVIII^e, les toiles de Claude Lorrain deviennent un modèle pour les créateurs de jardins, et on utilise même un instrument optique permettant de découvrir les paysages réels comme de véritables tableaux pittoresques. La peinture de paysage, genre très codifié, a beaucoup conditionné et conditionne encore notre façon de regarder notre environnement, c'est pourquoi André Rouillé définit le paysage comme une « *machine élaborée par les peintres pour regarder la nature* »¹². La notion de pittoresque, qui désigne littéralement ce qui est digne d'être peint ou qui peut être regardé comme faisant partie d'un tableau, est par exemple encore perceptible dans de nombreuses représentations actuelles. Mais notre époque a aussi su produire d'autres modèles. La thèse culturaliste que nous allons maintenant aborder explique comment ces modèles artistiques façonnent notre sentiment du paysage.

La thèse culturaliste

Le paysage fait l'objet en France, depuis une vingtaine d'années de nombreux ouvrages théoriques exprimant différentes positions, celle du géographe, de l'historien, ou du paysagiste. Ce qui montre bien que la notion est éclatée puisque ces diverses conceptions ne se rejoignent pas forcément, y compris en ce qui concerne la définition même du terme paysage et de ce qu'il recoupe.

Un point de vue s'est cependant imposé ces dernières années, il s'agit de la thèse dite « culturaliste », défendue notamment par Alain Roger¹³ et Augustin

¹¹ Jeanne Martinet, *Lire le paysage, lire les paysages*, université de Saint-Etienne, 1984, p.64.

¹² André Rouillé, *La photographie*, Gallimard, Paris, 2005, p.138.

¹³ Voir : Alain Roger, *op. cit.*, notamment le premier chapitre intitulé « Nature et culture ».

Berque¹⁴ qui sont deux théoriciens du paysage dont les écrits sont de véritables références en la matière. Selon celle-ci, tout paysage est une acquisition culturelle, nous ne voyons les paysages que parce que notre culture nous en donne les moyens. L'origine de tout paysage est considérée comme humaine et artistique. Cette thèse s'oppose notamment à la vision naturaliste, qui confond la nature et la perception que l'on en a, le pays et le paysage. Ainsi le paysage préexiste à l'homme et s'impose toujours à lui avec évidence.

Pour les culturalistes, le paysage est le pendant visuel d'un espace qui lui seul a une existence physique. Ils s'agit donc toujours d'une image, qu'elle soit directement issue du réel (observée *in situ*), mentale (un souvenir, ou un paysage rêvé) ou matérielle (une peinture, une photographie, c'est à dire une représentation).

Mais si le paysage est une image, il est à ce titre sujet aux déformations de la subjectivité individuelle ; se métamorphosant constamment selon le regard qui lui est porté, qu'il s'agisse de celui qui l'observe directement, l'imagine, ou le représente avec ses moyens artistiques propres. L'art justement, dont on a considéré pendant longtemps qu'il avait pour vocation d'imiter la nature, a depuis dépassé cette fonction, notamment avec les impressionnistes en peinture, ce qui est à l'origine d'une prise de conscience de l'impact de l'art sur notre manière d'appréhender le monde qui nous entoure. Cette prise de conscience s'exprime notamment dans un texte d'Oscar Wilde resté célèbre dont Alain Roger n'hésite pas à dire qu'il réalise une véritable « révolution copernicienne de l'esthétique »¹⁵ et dont voici les extraits les plus éloquents :

« La vie imite l'art bien plus que l'art imite la vie. [...] A qui donc, sinon aux impressionnistes, devons-nous ces admirables brouillards fauves qui se glissent dans nos rues, estompent les becs de gaz, et transforment les maisons en ombres monstrueuses ? [...] Le

¹⁴ Voir : Augustin Berque, *Les raisons du paysage. De la Chine antique aux environnements de synthèse*, Hazan, Paris, 1995, pp. 34-35.

¹⁵ Alain Roger, *op. Cit.*, p. 9.

changement prodigieux survenu, au cours des dix dernières années, dans le climat de Londres, est entièrement dû à cette école d'art.[...] Qu'est-ce en effet que la nature ? Ce n'est pas une mère féconde qui nous a enfantée, mais bien une création de notre cerveau ; c'est notre intelligence qui lui donne la vie. Les choses sont parce que nous les voyons, et la réceptivité aussi bien que la forme de notre vision dépendent des arts qui nous ont influencés. [...] Sans doute y eut-il à Londres des brouillards depuis des siècles. C'est infiniment probable, mais personne ne les voyait, de sorte que nous n'en savions rien. Ils n'eurent pas d'existence tant que l'art ne les eut pas inventés.¹⁶»

L'idée selon laquelle l'art conditionne notre vision du monde est alors une idée nouvelle, mais elle fera son chemin et sera reprise au vingtième siècle. A l'heure actuelle, alors que nous vivons dans une profusion d'images de toutes sortes, il est bien évident que la peinture ne joue plus seule le rôle de l'« d'invention » des paysages qui nous entourent décrites par Wilde, mais qu'au contraire elle est rejointe et devancée par le cinéma, la télévision, et bien entendu par la photographie.

Ce mécanisme désigné par le terme d'« artialisation », consiste donc à réaliser un travail artistique qui se constitue comme une véritable proposition d'un modèle de représentation mentale. « Artialiser » un lieu en un paysage peut se faire selon deux modalités, soit en transformant directement le réel, on parle alors d'artialisation *in situ* (dans le cas d'un jardin ou d'un travail de paysagiste par exemple), soit par le biais d'un modèle autonome, c'est à dire d'une représentation de ce paysage, on parle alors d'artialisation *in visu*.

Un paysage est donc toujours le résultat d'un phénomène d'artialisation d'un lieu, soit par celui qui transforme directement le site (un jardinier ou un paysagiste, voir un artiste), soit par celui qui le représente en fonction de sa propre sensibilité (le peintre ou le photographe). Dans tous les cas, un paysage pour être réellement vu en tant que tel, et perçu dans sa dimension esthétique, doit faire l'objet d'un

¹⁶ Oscar Wilde, *Le déclin du mensonge*, dans Œuvres, Stock, Paris, 1977, vol. 1, pp. 307-308.

rapprochement avec un modèle préexistant possédé par le spectateur. Ce modèle n'est pas toujours d'origine artistique, et diffère selon les individus puisqu'il s'agit de références inconscientes. Quant à l'artialisation *in visu* du photographe ou du peintre, il ne s'agit pas d'un simple travail d'imitation, mais bien d'un travail artistique. Et ce justement parce qu'elle demande à l'auteur de faire abstraction des modèles qu'il possède pour poser un regard neuf et personnel sur un lieu. Ainsi, depuis les origines du paysage, ce sont les artistes qui ont la faculté de nous les faire voir, ce qui était vrai avec la peinture l'est toujours aujourd'hui avec d'autres formes de représentations.

Il ne faudrait pas penser pour autant que ce phénomène inconscient n'a lieu que lorsque l'art traite du paysage. Cette faculté qu'ont les images de forger notre vision du monde n'est en effet pas réservée à un seul type de sujet. Les photographies et les images en général, fabriquent le monde en quelque sorte, le font advenir. Pour Alain Roger, nous sommes tous «à notre insu, une intense forgerie artistique »¹⁷, le paysage étant « l'un des lieux privilégiés où l'on peut vérifier et mesurer cette puissance esthétique »¹⁸.

Le *genius loci* et l'invention des paysages

La thèse culturaliste nous dit donc que ce sont les représentations des paysages qui nous les font percevoir et apprécier. Quand Henri Cueco dit « *le paysage n'existe pas, il nous faut l'inventer* »¹⁹, on pourrait donc ajouter « avec l'aide des artistes ».

L'idée d'invention du lieu qui se rattache à la pensée culturaliste va à l'encontre de l'idée selon laquelle les qualités esthétiques d'un lieu et le sentiment

¹⁷ Alain Roger, op. Cit. , p.16.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Henri Cueco, op. Cit. , pp. 168-169.

particulier éprouvé à son contact émaneraient du lieu lui-même. Pour les défenseurs de cette conception romantique du rapport au paysage, les sentiments éprouvés dépendent des qualités que possède le lieu en lui-même. La notion de génie du lieu ou *genius loci* en latin, exprime cette capacité du lieu à provoquer une émotion particulière, proche du spirituel ou du mystique. Pour les culturalistes plus cartésiens, ce serait l'esprit de l'artiste lui-même, celui qui nous a révélé un paysage qui soufflerait sur les lieux (comme l'esprit de Cézanne souffle sur la montagne Sainte Victoire). Pour Alain Roger, « ces bons génies ne sont ni naturels ni surnaturels, mais culturels. S'ils hantent les lieux, c'est parce qu'ils habitent notre regard, et s'ils habitent notre regard, c'est parce qu'ils nous viennent de l'art »²⁰. Mais que se passerait-il si devant ce même paysage se trouvait maintenant une personne qui ne posséderait pas cette référence ? Dans l'absolu, et si on en croit l'hypothèse culturaliste, elle ne « verrait » pas ce paysage, elle ne le considérerait pas d'un point de vue esthétique parce qu'aucun modèle ne lui en donnerait les moyens.

Le fait que nous vivions dans une société paysagère, au sein de laquelle nous avons accès à un grand nombre d'images donne peut-être à ces propos une apparente démesure. Pourtant il n'en reste pas moins qu'un paysage est une construction intellectuelle, il doit être inventé pour que nous puissions le voir. Il subsiste à l'heure actuelle autour de nous encore bien des paysages à inventer, d'autant que notre société produit en permanence des lieux nouveaux, selon ses besoins, notamment industriels, sociaux et démographiques. Ces lieux, tant qu'un artiste ne nous les a pas montrés, nous ne les voyons pas comme des paysages.

²⁰ Alain Roger, op. cit. , p21. Augustin Berque est du même avis quand il affirme : « en lui-même, le génie du lieu n'existe pas » (*Être humains sur la terre*, Gallimard, Paris, 1996, p.187).

3. La représentation photographique du paysage

Photographie et paysage

Dès l'origine de la photographie, l'homme a cherché à fixer l'image de son environnement, le paysage (ici le genre pictural) s'avérant même être une application idéale des premiers procédés photographiques puisqu'il s'accommodait des longs temps de poses nécessaires. Avec son extraordinaire précision ainsi que l'objectivité et le réalisme dont elle jouit parce qu'elle est issue d'un processus technologique, la photographie semble avoir de sérieux atouts dans tous les domaines de la représentation. Mais lorsqu'elle apparaît un peu avant le milieu du dix-neuvième siècle, on ne considère plus que l'art a pour fonction d'imiter la nature, au contraire faire de l'art consiste à sélectionner, alors que la photographie montre tout sans discernement. Ses qualités deviennent donc ses défauts dans la conquête d'un statut artistique qui ne viendra que beaucoup plus tard.

Au dix-neuvième siècle, la photographie joue un grand rôle dans la découverte des paysages lointains²¹, à travers notamment les nombreuses expéditions à caractère scientifique (dans les domaines de la géologie, de la géographie et de l'archéologie) qui explorent des régions encore inconnues. Bien que la valeur artistique des photographies rapportées soit le plus souvent totalement niée, les paysages ont un grand effet sur la population. A l'époque la photographie de paysage participe au véritable archivage de la planète qui s'engage. La photographie de paysage à part quelques exceptions (notamment la Mission héliographique où un photographe comme Charles Nègre ou Gustave Le Gray

²¹ Voir Annexes, Figure 3, p.4.

affirmation des volontés pittoresques) est assignée à un rôle informatif, en tout cas en ce qui concerne la France. Vers la fin du dix-neuvième siècle le courant pictorialiste s'intéresse au paysage, qui est alors considéré comme un genre majeur pour la peinture dont il cherche à se rapprocher. Il s'agit d'une première affirmation des capacités artistiques de la photographie, même si les moyens utilisés en seront ensuite contestés.

Aux Etats-Unis, les photographies de paysage sont également souvent liées à des missions d'explorations scientifiques, mais cette fois il s'agit de l'exploration du territoire national lui-même. Les images produites bien qu'ayant d'abord une fonction documentaire, savent outrepasser ce rôle et révèlent un jugement esthétique du paysage, notamment celui des immenses plaines de l'Ouest, et une volonté de le sublimer à travers la photographie. On garde notamment à l'esprit les photographies réalisées par Timothy O'Sullivan, Carlton Watkins et William Henry Jackson²², dans l'ouest américain au cours des années 1860 et 1870. La photographie donnait accès aux splendeurs d'espaces naturels nouvellement explorés, avec un réalisme inégalé jusque là, mais aussi une authenticité alors jamais mise en doute. Depuis, la croyance selon laquelle la photographie serait *mimésis*, c'est à dire d'une ressemblance parfaite avec son référent, s'est évanouie, et les possibilités expressives du médium ont été reconnues.

La photographie de paysage, associée à une approche contemplative, n'a plus connu beaucoup de succès en France depuis les pictorialistes, le genre étant réduit aux cartes postales, et aux illustrations touristiques.

Les photographes français des années cinquante (comme Doisneau, Dieuzaide, Ronis et Boubat) se sont certes intéressés aux paysages (urbains en grande majorité), mais l'humain ou l'anecdote étaient avant tout au centre de l'image. Quant à la théorie de l'instant décisif développée et popularisée par Henri Cartier-Bresson,

²² Voir Annexes, Figure 4, p. 4.

elle a elle aussi contribué à marginaliser la photographie de paysage qui apparaissait comme sa parfaite opposition.

Il faudra attendre le début des années quatre-vingts et la commande de la DATAR (Délégation à l'Aménagement du Territoire et à l'Action Régionale) sur laquelle nous reviendrons un peu plus tard pour retrouver en France un intérêt pour le paysage photographié. Mais la commande fera bien plus puisqu'elle est à l'origine d'une véritable redéfinition des enjeux de la représentation photographique du paysage, avec en arrière plan la pensée culturaliste (un des textes introductif à l'ouvrage anthologique de la commande est signé Augustin Berque²³). Car la thèse sous-entend que c'est un rôle important incombant aux artistes que de nous faire découvrir les paysages.

Le besoin de paysage

En ce qui concerne la pratique de la photographie de paysage en général, et y compris la photographie d'amateur (photos de sa propre maison, de ses lieux familiers, des lieux découverts en vacance), le besoin de représenter son environnement par le biais de la photographie fait appel à l'appareil photo en tant qu'instrument de vision. A l'origine de ce besoin au bout duquel se trouve une éventuelle satisfaction, il y a notre désir de connaître et d'indexer notre environnement en vue d'un processus d'appropriation du lieu. Cette nécessaire symbolisation dans notre psyché, du monde qui nous entoure s'appelle en psychanalyse introjection²⁴. (nous y reviendrons un peu plus tard dans l'analyse de la réception des images issues de pratiques interventionnistes). Or on voit bien que cette quête est sans fin puisque dans le cas du paysage, nous désirons obtenir une

²³ Augustin Berque, *Les mille naissances du paysage*, dans *Paysages Photographiés en France les années quatre vingt*, Hazan, Paris, 1989, pp. 21-44.

²⁴ Serge Tisseron, *Le mystère de la chambre claire, Photographie et inconscient*, Les belles lettres, Paris, 1996, p. 21.

image mentale aussi précise que possible d'un élément très complexe visuellement qui est de plus constamment sujet à modifications. Il ne s'agit pas d'un désir de fixer les choses pour s'en souvenir (il n'y a aucun événement dont on voudrait garder la trace si ce n'est celui de la prise de vue) mais d'une tentative de compréhension totale et d'assimilation de son environnement, et c'est en cela que la photographie peut nous venir en aide.

Les trois vérités de la photographie classique

Robert Adams, photographe américain s'intéressant essentiellement au paysage, a défini trois « vérités »²⁵ que peuvent selon lui nous offrir les images de paysage : géographique, autobiographique et métaphorique. Se disant lui-même défenseur des valeurs traditionnelles, il estime qu'une photographie réussie se doit de renseigner le spectateur dans ces trois domaines à la fois, jugeant que « la géographie seule est parfois ennuyeuse, l'autobiographie souvent anecdotique et la métaphore douteuse »²⁶. Robert Adams décrit ici les éléments universels contenues dans une photographie de paysage, ce qui en revanche est contestable, c'est le fait de juger que telle ou telle alchimie de cette triade puisse permettre seule de juger de la qualité d'une photographie. En effet, que peut nous dire une photographie de paysage ? Elle peut nous parler du lieu lui-même tout d'abord, de sa topographie, mais aussi de l'auteur de cette photographie, autour des circonstances de la prise de vue, et enfin elle peut nous parler de tout autre chose, de la nature en général mais aussi de nous même, etc.

²⁵ Robert Adams, *Essais sur le beau en photographie*, p33

²⁶ *ibidem*, p.35.

Les enjeux des photographies du paysage

Il y a, à l'origine de toute photographie de paysage, une confrontation entre un photographe et un lieu. La photographie est toujours la trace d'un instant où le regard se porte avec une certaine acuité sur un lieu, qu'il soit celui du quotidien ou celui de la découverte et du dépaysement. Une photographie de paysage se donne toujours à voir d'abord comme la vision d'un individu sur son environnement, et c'est sur ce mode qu'elle nous apporte différents enseignements et nous révèle un peu plus le monde dans lequel nous vivons. Car le paysage cristallise les activités humaines, le spectateur attentif peut y déceler les enjeux économiques d'une région, ou l'histoire du lieu. Mais surtout, le regard que nous portons sur ce paysage en tant que spectateur de photographie, est révélateur de notre relation au paysage représenté, car ce regard est emprunt de nos valeurs morales. Le paysage, qu'il fasse appel à notre mémoire et à nos souvenirs affectifs (les paysages de notre enfance par exemple), qu'il soit l'objet de la projection de nos utopies (le retour à la nature des origines), qu'il nous place face à nos responsabilités individuelles, en tant que partie prenante d'une société industrialisée (société qui est amenée constamment à modifier les paysages, parfois de manière préjudiciable), ou qu'il nous interroge sur le choix de notre lieu de vie et donc de notre mode de vie (en quelque sorte une « *quête du lieu acceptable* » comme celle évoquée par Raymond Depardon²⁷), est toujours évocateur de sentiments pour celui qui y porte son attention.

²⁷ Raymond Depardon, *Errance*, Seuil, Paris, 2000, p.108.

L'héritage des représentations picturales

Dès les premiers temps de la photographie, la peinture a exercé une influence extrêmement forte sur les différentes créations photographiques. Dans *La chambre Claire*, Roland Barthes remarquait que « *La Photographie a été, est encore tourmentée par le fantôme de la Peinture [...]; elle en a fait, à travers ses copies et ses contestations, la Référence absolue, paternelle, comme si elle était née du Tableau* »²⁸.

On peut distinguer trois raisons à cette difficulté éprouvée par la photographie de paysage de se séparer de son modèle :

- Le paysage lui-même est vu de manière inconsciente à travers le modèle pictural, puisque nous ne voyons les paysages que depuis que les peintres nous les ont fait apprécier. Il existe donc une influence de ce modèle pictural.
- De manière plus consciente, la photographie est utilisée dès son apparition et malgré ses grandes différences intrinsèques, dans les mêmes champs d'application que la peinture. On retrouve d'ailleurs les différents genres picturaux : nature morte, portrait, paysage, et même scène de genre, où des acteurs posent avec déguisement et accessoires dans une totale mise en scène²⁹, et autour d'un thème donné. Il existe donc une recherche d'imitation de la peinture qui touche tous les genres. Avec le courant pictorialiste, la photographie en attente de reconnaissance artistique cherchera même à prendre à la peinture son rendu.

²⁸ Roland Barthes, *La chambre claire, Note sur la photographie*, Editions de l'Etoile, Gallimard, Le Seuil, 1980, pp. 54-55.

²⁹ Le baron Louis-Adolphe Humbert de Molard fit de ces « tableaux » son genre favori, saisissant avant l'arrivée de l'instantané photographique des scènes de la vie quotidienne rurale.

- Dans la pratique, la photographie de paysage est utilisée pour remplacer le crayon du dessinateur (dans les expéditions à l'étranger notamment) ou sert de modèle au peintre avec les vues pour artistes.

Quant à la fin du siècle l'instantané vient bouleverser l'esthétique photographique, affirmant la spécificité du procédé, le domaine du paysage est encore peu touché de par la nature de son sujet.

En raison de cette difficulté à s'affirmer en autonomie vis à vis de la peinture, la photographie de paysage va insidieusement hériter des règles de composition de l'image. Pour Gilles Tiberghien, les photographies de paysage du dix-neuvième comme celles des Le Gray, Marville, Le Secq étaient même « *surdéterminées par la peinture dont ils héritaient*³⁰ ». Cette vision classique du paysage est donc inévitablement passée progressivement du domaine de la peinture à celui de la photographie, consolidant ainsi une certaine idée de paysage dans notre culture, ainsi qu'une certaine manière de le représenter, jugée efficace par dessus toute autre.

La volonté de déconstruction des modèles culturels, nécessaire à l'artialisation, et considéré comme indispensable à l'élaboration d'un travail sur le paysage, correspond pour une part à une rupture nécessaire avec la tradition picturale fortement ancrée dans notre vision du paysage. Le vingtième siècle a vu se développer peu à peu ce que Jean Marc Poinot a nommé « *la disparition du promeneur universel*³¹ », c'est à dire en quelque sorte la disparition de cette dictature de l'héritage pictural dans la représentation artistique du paysage. En d'autres termes la forme paysagère est progressivement acceptée comme le sujet d'un travail personnel et subjectif où la remise en cause des formes précédentes n'est pas seulement possible mais souhaitable. Pour Jean Marc Poinot, le travail des artistes du Land Art est un

³⁰ Entretien avec Gilles A. Tiberghien, Photographie internationale n°40, Mars-Avril-Mai 2005, p.81.

³¹ Jean-Marc Poinot, « La disparition du promeneur universel », dans *Construire les paysages de la photographie*, Metz pour la photographie, Metz, 1986, p.25.

exemple « de la nécessité qui s'est imposée à eux de déconstruire le schéma euclidien pour pouvoir aborder la nature dans sa dimension réelle ³²».

La commande photographique de la DATAR

Ce projet, d'une ampleur exceptionnelle est lancé en France en 1983 par le comité Interministériel d'Aménagement du Territoire, regroupant les ministères du plan et de l'aménagement du territoire, de la culture, de l'urbanisme, du logement, des transports, de l'agriculture et de l'environnement. Cette étape reste aujourd'hui comme un tournant dans la photographie de paysage en France puisqu'elle a su lui donner des objectifs ambitieux et novateurs. Le principe de la commande était de produire des œuvres artistiques qui seraient utilisées comme outil de réflexion sur le paysage français des années quatre vingts.

En effet, le but profond de la Datar est triple :

- Obtenir une nouvelle possibilité d'analyse et de réflexion.
- Etablir un état des lieux à un moment clef: la fin des grands mouvements d'industrialisation et de concentration urbaine.
- Développer une culture du paysage en France, condition indispensable à la gestion et la maîtrise raisonnée des transformations du territoire.

De tels objectifs montrent combien le projet est ambitieux, le paysage en tant que genre majeur ayant disparu en France depuis les années vingt. Bernard Latarjet, qui a conçu et dirigé le projet avec François Hers présente le projet au colloque de Metz de 1984 en ces termes : « la commande est à la fois naïve, courageuse et ambiguë. Elle est naïve car, face à un paysage dont il est de plus en plus en plus difficile de rendre compte, la

³² *Ibidem*, p.26.

DATAR attend des photographes une formulation. Elle est courageuse parce qu'elle s'adresse délibérément, et quelles qu'en soient les conséquences, à des photographes en tant que créateurs, qui bénéficient d'une liberté totale de traitement de leur matière. Elle est ambiguë d'abord parce qu'elle ne définit pas son objet, elle ne définit pas ce que la photographie donne à voir. Et elle est ambiguë parce qu'elle refuse de trancher entre la dimension de document de la photographie et sa dimension en tant qu'œuvre. ³³»

La commande semblait donc souffrir, de l'aveu même d'un de ses concepteurs, d'une incertitude non pas sur les objectifs à atteindre mais sur les moyens concrets mis en œuvre pour les atteindre, et donc sur la nature même de la demande faite aux photographes.

Pourtant, et avec le recul des années, c'est la cohérence du projet qui apparaît, puisqu'elle épouse la thèse culturaliste et définit clairement le paysage comme une entité visuelle à inventer par l'art. Car c'est le paysage et non le territoire qui est ici sujet à interrogation en ce début des années quatre vingts. Le territoire, lui, est connu, il peut être défini à l'aide d'un grand nombre de données objectives à travers la cartographie notamment. Saisir le paysage français demandait en revanche de faire appel à des artistes faisant preuve d'un profond désir de profiter de la commande pour entamer un véritable travail de recherche visuel.

Alors que l'exploration de la planète touche à sa fin, et que le rôle de représentation sociale du paysage devient dérisoire en raison de la généralisation de la télévision, la photographie de paysage cherche un nouveau sens. Avec la DATAR on assiste à une nouvelle compréhension de la notion de paysage, et à la reconnaissance de la photographie comme moyen de recherche et d'investigation. De cette compréhension, l'association des ministères de la culture et de l'aménagement du territoire dans le même projet est révélateur.

³³ Bernard Latarjet, « La photographie : création du paysage », dans *Construire les paysages de la photographie*, Metz pour la photographie, Metz, 1986, p57.

4. Les pratiques in situ

Apparition du travail artistique in situ

Dernière étape indispensable avant d'aborder les problématiques posées, cette partie a pour but de revenir sur l'intervention *in situ*, d'un point de vue historique d'abord, et afin de définir ce que le terme recoupe exactement. Il est important de bien saisir ce que signifient des termes comme *in situ* ou Land Art, et de savoir d'où viennent de telles pratiques, afin d'en comprendre les principes élémentaires. Nous verrons également sur quels modes l'œuvre plastique peut dialoguer avec le site dans lequel elle s'inscrit, ce qui peut varier de manière importante d'un artiste à l'autre. Il nous faudra notamment comprendre l'emploi qui est fait du paysage, qu'il soit un simple décor, représenté pour lui-même ou en tant que symbole de la nature sauvage. Ensuite nous tenterons de situer l'utilisation de la photographie par les artistes produisant un travail plastique *in situ* en partant des écrits de Daniel Buren, qui est un des rares artistes à avoir fait part de ses réflexions sur ce sujet. Le statut de la photographie d'intervention in situ est loin d'être univoque, et il est nécessaire de comprendre les différentes postures afin de discerner la nature des œuvres : sculpture, acte, ou photographie.

Cette partie aboutira à la mise en place de critères de connaissance et de classification des œuvres du Land Art au sens large afin d'isoler dans cet ensemble un corpus d'œuvres plutôt contemporaines, qui seront définies par le vocable « intervention dans le paysage photographié », et qui seront l'objet de notre étude dans la seconde partie de ce mémoire.

Le premier artiste à avoir utilisé la locution *in situ* pour qualifier son travail est le sculpteur Daniel Buren. Il réalise des installations relativement éphémères (leur

durée de vie se limite à la durée de l'exposition) dans des espaces tels que les musées, divers lieux dans la ville et très rarement en milieu rural (voir Figure 1). Contrairement à une idée très répandue, le fait qu'une œuvre soit dite *In situ* n'implique donc pas qu'elle soit présentée en dehors des lieux de diffusion traditionnels de l'art. Ce que Daniel Buren entend par œuvre *in situ*, c'est une œuvre qui doit être considérée dans les circonstances de sa mise en vue, au sein d'un contexte particulier en fonction duquel elle a été créée et dont elle ne peut être séparée sans préjudice. Le travail de Buren intègre en effet les caractéristiques du lieu d'exposition de manière profonde : l'architecture du musée, sa situation géographique, les pièces importantes de la collection et l'historique des précédentes expositions. La notion d'*in situ* désigne donc à l'origine des œuvres plastiques qui se veulent en rapport étroit avec le lieu dans lequel elles s'inscrivent, qui doivent être considérées dans leur contexte. L'œuvre *in situ* n'est pas seulement située, elle est en situation, elle est intimement connectée à son lieu d'implantation.

Aux Etats-Unis, une notion parallèle apparaît à la même époque, il s'agit de celle de « site specificity ». Sous cette appellation, les artistes appartenant au courant minimaliste dont sont parfois issus ceux qui évolueront vers le Land Art, regroupent leurs travaux qu'ils veulent, à l'image de Buren, en dialogue avec le lieu d'exposition, même si dans un premier temps celui-ci reste la galerie d'art et ses murs blancs.



Figure 1 : Daniel Buren, Photo-souvenir : Sit down. 15 bancs dans le parc de sculptures, Storm King Art Center, Mountainville, USA, 1998.

Le Land Art

La succession de deux expositions, en 1966 et 1968 est très significative de la manière dont apparaît le Land Art. La première, intitulée *Primary structures*, a lieu en 1966 au Jewish Museum à New York et consacre le minimalisme ; la seconde, organisée à la Dwan Gallery en 1968 toujours à New York est intitulée *Earthworks*, elle apparaît comme le premier regroupement de travaux considérés comme étant du Land Art. Ce qui est particulièrement révélateur, c'est que trois des artistes participant à la première exposition, présenteront également des travaux lors de la seconde. Il s'agit de Robert Smithson, Walter de Maria et Robert Morris, qui seront considérés par la suite comme des acteurs importants du Land Art. Il existe donc entre minimalisme et Land Art une véritable filiation. Ce qui est tout aussi intéressant à relever, et on y reviendra, c'est que le Land Art, qui se définit notamment comme un travail à ciel ouvert, n'a pas pour autant rompu avec l'espace de la galerie.

Contrairement à ce que l'on a tendance à croire, le Land Art n'est pas ce qu'on peut appeler un courant artistique, il s'agit plutôt de la convergence formelle d'artistes aux ambitions bien différentes. Il n'existe pas de manifeste réunissant les artistes autour d'une racine conceptuelle commune. Parmi les différents artistes regroupés aujourd'hui sous la dénomination Land Art, un seul, Walter De Maria s'en est réclamé pendant un temps, mais le terme a été conservé afin de clarifier les appellations multiples qui furent tour à tour opposées ou confondues comme « art environnemental », « earthwork », « Earth Art », etc. Malheureusement « Land Art » n'a pas pour autant adopté une signification claire, et les différents auteurs ne s'accordent pas toujours sur ce point. On distingue notamment une définition rigoureuse regroupant un nombre limité d'artistes et une définition large et plus ouverte sur de nouvelles pratiques. Cette dernière est énoncée par Colette Garraud pour qui l'appellation Land Art regroupe les artistes, quelle que soit leur nationalité,

dont le travail rempli deux conditions : « *La première est que l'artiste sorte de l'atelier pour intervenir sur un lieu naturel, in situ.(...). La seconde, c'est qu'il imprime sa marque sur le lieu, de quelle façon que ce soit, à quelle échelle que ce soit, pour quelle durée que ce soit, et sans préjuger non plus du mode d'accès du spectateur à l'œuvre, direct ou médiatisé par la photographie, le film, la carte, le dessin, le texte...³⁴ ».*

En revanche, pour Gilles Tiberghien, Land Art est une notion historiquement arrêtée à la période des années soixante et soixante-dix, regroupant huit artistes américains ayant produit des œuvres monumentales dans les déserts de l'Ouest américain. Il s'agit de Walter de Maria, Michael Heizer, Nancy Holt, Robert Morris, Charles Ross, Robert Smithson et James Turrell.

Bien-sûr cette dernière définition a le mérite de ne pas associer des artistes dont les démarches sont parfois très différentes comme le fait la définition précédente, mais on peut difficilement nier que le terme est devenu aujourd'hui générique et désigne un type d'acte artistique au sens large. On utilisera donc la définition la plus large du Land Art, afin d'englober un plus grand nombre d'artistes sans restriction de période ou de nationalité.

Revenons maintenant sur le contexte socioculturel dans lequel sont apparues les pratiques du Land Art. Dans le milieu des années soixante, période de grands bouleversements dans le monde de l'art, des plasticiens choisissent de sortir de l'atelier pour intervenir dans le milieu naturel. En Europe et aux Etats-Unis, on assiste à l'émergence d'une jeune génération d'artistes, décrite par Dominique Baqué comme renouant « *quoique sur un autre mode, avec la posture avant-gardiste des années vingt, avec le désir d'un art anti-bourgeois, susceptible de dissoudre la frontière art-vie, d'en finir avec l'autonomie de l'œuvre, de la froter, de la confronter au réel et au social³⁵* ». Ce retour vers un art en relation étroite et revendiquée avec son époque aura de nombreuses et de très profondes conséquences. Car l'époque, et notamment pour ce

³⁴ Colette Garraud, *L'idée de nature dans l'art contemporain*, Flammarion, Paris, 1994, p. 12.

³⁵ Dominique Baqué, *La photographie plasticienne : Un art paradoxal*, Regard, Paris, 1998, p. 15.

qui concerne la jeune génération, est à la contestation d'une société jugée sclérosée, politiquement et culturellement. On retrouve donc, lié à une critique socio-politique du marché de l'art, un désir de contestation et de remise en question de ce qui constituait le fondement même des disciplines artistiques. Les sculpteurs et plasticiens remettent ainsi en cause les circuits traditionnels de travail et de distribution atelier-musée-galerie, jugés responsables d'une lassitude et d'une standardisation des œuvres. Robert Smithson, grand théoricien et praticien du Land Art³⁶ explique son désir de sortir de ce schéma comme un besoin d'émancipation et de liberté, le musée étant pour lui un véritable « *instrument de contrôle politique*³⁷ ».

Ces contestations s'exprimeront de manière beaucoup plus radicale dans un mouvement comme Fluxus qui se sépare totalement du système marchand (ce que le Land Art n'a jamais fait complètement, mais est-ce une position tenable ?), mais aussi dans l'art conceptuel, qui tend vers une dématérialisation totale de l'art, puisqu'il ne s'intéresse plus qu'au sens, à l'idée de l'œuvre, et non plus à sa forme. À nouveau, le Land Art, et auparavant l'art minimaliste avaient fait un pas dans ce sens, en adoptant des formes non organiques, c'est à dire minérales, très épurées et se donnant d'un seul coup, qui avaient pour but de renier tout rapport intimiste avec la sculpture. Mais le Land Art n'a jamais voulu s'affranchir du visuel, bien au contraire, il s'agit même parfois de repousser les limites de la dimension physique de l'œuvre que permet le travail à l'extérieur et en particulier dans le désert. L'artiste devient le maître d'œuvre d'un projet colossal utilisant des engins mécaniques adaptés.

Ainsi si on cherche à définir la substance de du Land Art, on pourrait dire qu'elle se trouve à la fois dans le concept c'est à dire dans l'idée du travail effectué, dans l'acte de faire ce travail et dans l'objet issu de ce travail lui-même. Dans le concept car la sensation artistique se trouve en partie dans le sens même de l'œuvre

³⁶ rappelons une dernière fois que le terme est ici utilisé par commodité, car notre but n'est pas de réaliser une étude rigoureuse des pratiques in situ. Précisons que dans le cas de Smithson les œuvres portent souvent la dénomination Earthwork.

³⁷ Gilles Tiberghien, *Land Art*, Carré, Paris, 1993, p.70.

et il suffit parfois d'en avoir connaissance à travers les photographies, dessins ou cartes, que l'artiste donne à voir en galerie. L'acte est fondamental lui aussi, et le Land Art a même été souvent rapproché de l'art événementiel qui apparaît à la même époque. Robert Smithson exprimera son incompréhension devant le fait que le public ne s'intéresse à une œuvre qu'une fois qu'elle est achevée. Enfin, l'œuvre de Land Art laisse une grande part à l'expérience directe du spectateur avec l'objet. Cette part très concrète ne peut être abordée uniquement à travers les matériaux présentés en galerie. La création plastique ne peut être impunément isolée de son contexte ni même considérée en dehors de sa matière et de sa dimension physique. Le paysage est artialisé tout entier (une artialisation *in situ* pour reprendre la terminologie d'Alain Roger) par la construction. L'objet plastique crée à la fois l'objet et l'atmosphère, et nécessite pour qui désire percer ses secrets, de se confronter à la dimension réelle parfois monumentale de l'objet et du lieu, en utilisant pour cela la propre échelle de son corps (il n'existe pas de points de repères dans les déserts où sont souvent situés les œuvres). La rencontre directe de l'œuvre dans sa matérialité déclenche une vision spécifique qui seule permet de retrouver l'essence du travail de ces artistes. Les œuvres sont d'ailleurs accessibles, bien qu'isolées, et les artistes eux-mêmes incitent à la démarche consistant à rechercher le contact direct des œuvres. Michael Heizer s'est d'ailleurs insurgé contre la prétendue difficulté d'accéder aux œuvres, alors que les voyages en Europe ne semblaient pas poser de difficulté à ses compatriotes. Cet isolement est en fait constitutif de l'expérience de l'œuvre, mais ne doit pas faire reculer le spectateur. Ainsi Walter De Maria a installé *Lightning Field* à proximité d'une petite cabane préexistante, la *log cabin*, d'où son œuvre peut être observée. La célèbre installation permanente de De Maria est composée de quatre-cents pieux en acier disposés à la verticale et régulièrement répartis dans un rectangle de un mile sur un kilomètre. Le lieu d'implantation a été choisi pour la grande fréquence à laquelle des orages y éclatent : soixante jours par an. Les pieux métalliques ont pour objectif de capter la foudre, l'œuvre n'étant totale qu'avec la participation de l'élément naturel. Le site est géré par la Dia Art Foundation, par

l'intermédiaire de laquelle on peut être conduit sur le site pour une durée de vingt quatre heures, être logé dans la log cabin, parcourir le champ de pics et attendre un orage éventuel qui viendrait parachever l'œuvre l'espace d'un court instant. Dans le cas de *Lightning Field*, la visite de l'œuvre rentre dans le cadre d'une exploitation du site qui sert à rentabiliser son entretien (le forfait coûte tout de même cent dollars par personne). Ce cas est exceptionnel, et les autres œuvres emblématiques du Land Art sont accessibles aux visiteurs par leur propres moyens à l'aide des cartes et des indications disponibles dans des galeries d'art ou des musées³⁸. C'est le cas notamment de *Double Negative* de Michael Heizer et *Sun Tunnels* de Nancy Holt (sorte d'observatoire céleste en plein désert, voir figure 4). Il est également possible de se rendre sur le site du célèbre *Spiral Jetty* (voir figure 2) de Robert Smithson, mais la construction est actuellement submergée par les eaux du lac sur lequel elle a été construite.



Figure 2 : Robert Smithson, *Spiral Jetty*, Great Salt Lake, Utah, 1970.

Penchons nous un instant, et avant d'y revenir pour quelques cas, sur la question de l'intervention à proprement parler, exercée par les artistes. Pour un certain nombre, on retrouve de manière évidente une continuité au mouvement minimaliste. On retrouve à de nombreuses reprises des formes issues de ses

³⁸ Pour plus de détails sur les moyens pour se rendre sur les différents sites lire notamment : Jean-Paul Brun, *Un sociologue sur les terres du Land Art : journal de voyages et de recherches 1996-2002*, collection Errances Anthropologiques, L'Harmattan, Paris, 2004.

concepts : l'utilisation de formes géométriques simples, se donnant d'un bloc, le recours à des volumes et à des masses importantes, afin de rendre impossible toute approche intime avec l'œuvre et instituer le corps comme instrument de mesure.

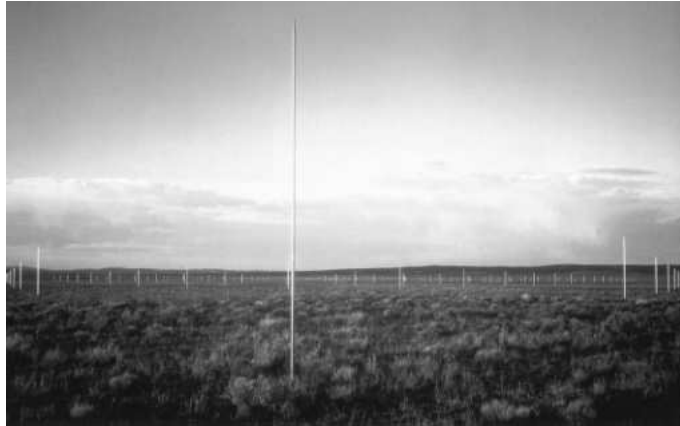


Figure 3 : Walter de Maria, The Lightning Field, Albuquerque, Nouveau Mexique, 1977.



Figure 4 : Michael Heizer, Complex 1, Garden Valley, Centre Est du Nevada, 1972-1974.



Figure 5 : Nancy Holt, Sun tunnels, Great Basin Desert, Utah, 1973-1976.

Tout en proposant des formes nouvelles, Smithson s'inspire tout comme les minimalistes de la cristallographie, qu'il étudie de près. D'autres artistes font appel à des représentations archétypales, comme l'observatoire. Lieu d'expérience céleste et de sentiment d'appartenance au cosmos, l'observatoire est un lieu coupé du temps car niant l'évolution scientifique récente pour se référer à une mesure de l'espace et du temps très ancienne (on pense à l'alignement néolithique de Stonehenge) ; il est aussi isolé dans l'espace de toute autre construction. D'autres formes sont influencées par des constructions antiques, ainsi, Michael Heizer, autre figure emblématique du Land Art, a reconnu sa fascination pour les constructions monumentales, pyramides égyptiennes et aztèques comme celle de Chichen Itza, où il s'était rendu enfant avec son père archéologue. (voir figure 4)

Mais dès le début des années soixante-dix, certains artistes se lancent dans des projets de types différents. Bien qu'ils soient eux-aussi assimilés au Land Art dans les premiers temps, les différences idéologiques ne tarderont pas à établir une séparation nette entre les deux camps. Ces artistes, parmi lesquels on trouve les anglais Richard Long et Andy Goldsworthy ainsi que l'allemand Nils-Udo, choisissent d'intervenir dans le paysage de toute autre manière. L'intervention est généralement très légère, l'artiste n'utilise la plupart du temps que ses mains, enfin la création a en général une durée de vie très courte et ne peut faire l'objet d'une découverte par le public. La photographie est également utilisée pour rendre compte du travail réalisé, nous verrons que l'utilisation qui en est faite est alors fondamentalement différente.

L'œuvre et le site

Le minimalisme a introduit la notion de « *rapport nécessaire entre l'œuvre et son espace d'exposition* », qu'ont repris les artistes du Land Art, pour qui l'intervention *in situ* est considérée comme dialoguant avec le paysage dans lequel il s'inscrit.

Smithson explique notamment que lorsqu'on expose une sculpture dans un intérieur comme celui d'une galerie d'art, ce sont « *les sols, les murs, les fenêtres et les plafonds [qui] définissent les limites de la sculpture intérieure.*³⁹ ». Il n'est plus question de produire des objets voués à être observés seulement pour eux-mêmes, comme posés sur un piédestal qui les isoleraient de leur environnement. L'œuvre close sur elle-même est remise en question. L'idée n'est d'ailleurs pas nouvelle, puisque la disparition du socle en sculpture a déjà été effectuée par Brancusi de nombreuses années auparavant.

Mais si travailler *in situ*, c'est travailler dans et avec le site la question de la logique de l'implantation du travail plastique varie beaucoup d'un artiste à l'autre.

L'artiste Californien Robert Irwin s'est interrogé sur la relation existant entre l'intervention (qu'elle soit purement artistique ou non, comme l'intervention d'un paysagiste) et le site dans laquelle elle est placée, et a dégagé quatre catégories classées ici dans l'ordre d'un intérêt croissant pour le site :

- L'œuvre domine le site
- L'œuvre est ajustée au site, à son échelle, à son contexte
- L'œuvre est spécifique au site
- L'œuvre est conditionnée/déterminée par le site

Les frontières entre ces quatre catégories sont peu étanches, et une œuvre appartient rarement à une catégorie de manière exclusive et non ambiguë. Ces catégories n'ont pas été utilisées à l'origine pour différencier les œuvres du Land Art mais les travaux de la catégorie plus large d'art du site (parcs, jardins, interventions paysagères en général). Pour Irwin, seules les œuvres appartenant à la dernière catégorie font partie d'un ensemble qui pourrait être défini comme un art du

³⁹ Gilles Tiberghien, *Land Art*, Carré, Paris, 1993, p. 63.

paysage. En fait cette dernière manière d'intervenir dans le paysage est assez proche de la conception des paysagistes, pour qui les décisions concernant un site sont prises, selon la conception actuelle assez largement répandue, en fonction du site, de son histoire, de sa signification culturelle.

Toutes les œuvres de Land Art ne se situent pas, loin s'en faut, de manière identique face au paysage dans lequel elles interviennent. A travers quelques exemples nous allons montrer les différentes attitudes possibles.

L'art de Heizer, qui est beaucoup basé sur l'expérience physique du spectateur, utilise le désert dans le but de sublimer cette expérience (la notion de sublime diffère du beau par l'idée de danger et d'inquiétude qu'elle renferme. Le désert va dans ce sens, tout comme le gigantisme des constructions). Le désert est pour Heizer un « partenaire esthétique », un espace vide qu'il marque tout entier de la présence de son art. Cet espace est aussi ce qui permet à Heizer de dépasser les limites instaurées par l'espace architectural de la galerie. Le désert est recherché comme espace de liberté, mais aussi comme un espace neutre. Smithsonian quant à lui a une démarche différente puisqu'il part du lieu et du paysage dans tout son aspect original et unique, pour réaliser une intervention qu'il lui inspire.

En ce qui concerne la première catégorie, on ne trouve pas d'exemple au sein du Land Art, mais plutôt dans la sculpture, certaines œuvres de Henri Moore notamment. L'œuvre reste profondément séparée du site dans lequel elle est placée, que ce soit au niveau des matériaux, de l'échelle et même si il existe un certain rapport, le site est plutôt envisagé comme décor.

Quand l'œuvre est ajustée au site, à son échelle, à son contexte, il existe un lien formel entre les deux éléments, comme cela existe pour *Complex one* de Michael Heizer, le gigantisme de la construction répondant à celui du désert.

L'œuvre est spécifique au site lorsque celle-ci est implantée dans un lieu pour sa dimension propre, et pas seulement pour ses qualités générales. On voit bien que *Complex one* aurait pu être installé dans un autre endroit de ce même désert ou même dans un autre désert. En revanche, *Double negative* autre œuvre illustre de Heizer joue avec les caractéristiques propres du site, en l'occurrence un plateau désertique.



Figure 6 : Michael Heizer, *Double Negative*, Mormon Mesa, Overton (Nevada), 1969.

L'œuvre est déterminée par le site quand sa forme et sa signification sont en rapport étroit avec lui et que ses caractéristiques particulières jouent un rôle moteur dans le processus de création. L'exemple de nombreuses créations de François Méchain montrent comment l'histoire d'un lieu et les matériaux qu'il offre sont presque exclusivement à l'origine de la création.

Mais, le plus souvent ces deux dernières catégories, œuvre spécifique au site et déterminée par le site, sont assez difficiles à dissocier, car cela demande de connaître beaucoup de l'œuvre et de sa création, ce qui n'est pas toujours le cas. Ce texte de Smithson à propos de *Spiral Jetty* montre que son élaboration a été conditionnée par

le lieu choisi pour travailler, mais on ne dispose pas systématiquement de ce genre de document lorsqu'on est spectateur de l'œuvre sous sa forme photographique :

« *Un séisme assoupi se propagea dans cette quiétude trépidante, créant une impression de tournoiement dépourvu de mouvement. Ce site était un système rotatif s'enfermant sur lui-même dans une immense rotondité. De cet espace giratoire émergea la possibilité de Spiral Jetty.*⁴⁰ »

Quelles utilisations de la photographie ?

Lorsque l'art in situ est photographié, le statut de la photographie est équivoque puisque comme on l'a vu, l'œuvre ne tient pas simplement dans l'objet et sa forme, l'acte lui-même est aussi à considérer. Enfin l'œuvre, si matérielle soit elle d'un certain côté tiens aussi du concept, puisque l'objet lui-même échappe la plupart du temps au public qui n'en a connaissance que par la photographie.

L'étude des textes de Daniel Buren montre qu'une relation conflictuelle peut s'établir entre photographie et art *in situ*, tous deux étant liés par un rapport de dépendance rendant impossible à la fois leur confusion et leur séparation. En effet, si Buren photographie largement ses installations *in situ*, pour en garder la trace, il éprouve envers le médium la plus grande méfiance. Cette méfiance porte sur plusieurs aspects, tout d'abord sur la subjectivité des images. Il est tout à fait conscient de ne pouvoir obtenir un document qui respecterait totalement le réel qui lui donne naissance. Son œuvre réclame d'ailleurs une participation, un déplacement de la part du spectateur visant à multiplier les points de vues. Il rejette même d'autant mieux cette « trahison » qu'il en perçoit bien les possibilités esthétiques,

⁴⁰ Gilles Tiberghien, *Land Art*, Carré, Paris, 1993, p. 108.

pour lui « *La photo peut seulement "embellir" l'œuvre ou du moins restituer une beauté qui n'est pas réellement la sienne.* ⁴¹»

Mais la photographie trahit aussi le souvenir de l'œuvre chez ceux qui en ont vécu l'expérience *in situ*. Pour Daniel Buren, « *on risque fort alors de voir la mémoire défaillante être submergée par celle, impérieuse, de la photo qui s'y imprime, oblitérant le sujet en s'y superposant et, lui faisant écran, devenir une photo-oubli* ⁴²».

Enfin, la dernière raison mais pas la moindre, pour laquelle la photographie est un motif de méfiance pour Buren, est sa capacité, en l'absence de l'œuvre, de prendre sa place pour le spectateur. Cette force d'autonomie de la photographie conduirait à un transfert de l'œuvre, d'un objet (l'installation *in situ*) à un autre, la photographie (il s'agit bien ici de l'objet et pas simplement de l'image, les reproductions restant à part).

Pour éviter que la photographie, dont il ne veut se passer, ne transforme son travail, Buren adopte différentes positions. Tout d'abord il multiplie les prises de vues d'une même œuvre, en réalise même « *des quantités extravagantes* ⁴³» afin de tendre vers une documentation plus objective de l'œuvre et amoindrir le poids de chaque image prise individuellement, ce que concourt également à faire leur appellation péjorative de « *photos-souvenirs* ⁴⁴».

Le statut de cette photographie dans le cadre de son utilisation par l'art *in situ* est donc difficile à définir. La photographie est le vecteur privilégié par les spectateurs pour découvrir le travail des artistes, elle est même parfois tout ce qui est montré et tout ce qui reste physiquement de ce travail. Pourtant aucun artiste du Land Art ne se prétend photographe, la plupart restreint au contraire la photographie à un statut purement documentaire et la présente accompagnée de

⁴¹ Thierry Laurent, *Mots-clés pour Daniel Buren*, Au même titre éditions, Paris, 2002, p.163.

⁴² Daniel Buren, *Photos-Souvenirs 1965-1988*, Art Edition, Villeurbanne, 1988, p.3.

⁴³ Catherine Francblin, « Une image en transit », dans *Les cahiers du musée national d'art moderne n°27*, Centre George Pompidou, Paris, Printemps 1987, p.57.

⁴⁴ Daniel Buren, *op. cit.*, p.4.

textes, cartes ou dessins. Cette limitation de l'objet photographique est d'ailleurs manifeste et s'exprime de différentes manières. En premier lieu certains artistes ont fait appel à une tierce personne pour réaliser des photographies de leur œuvre plastique qui est alors affirmée comme leur seule activité créative. C'est le cas notamment de Michael Heizer et de Robert Smithson qui ont parfois fait appel à Gianfranco Gorgoni ou Tom Vinez ⁴⁵. Quand l'artiste effectue lui-même la photographie, la qualité photographique des images produites peut-être volontairement limitée (d'un point de vue de la netteté et de la qualité du tirage) dans le but de nier toute préoccupation quant à l'aspect donné à l'image. En la privant de ses qualités esthétiques, l'artiste tente de limiter le rôle joué par l'image à la connaissance de l'œuvre. Celle-ci est à chercher ailleurs. Parfois, (c'est le cas pour Hutchinson) l'image perd même une partie de ses qualités descriptives et ne permet pas de comprendre le travail de l'artiste en absence de texte explicatif. De manière plus courante cependant, l'image a des qualités suggestives et descriptives qui permettent de rendre compte de l'œuvre et de l'idée de l'artiste. Mais l'artiste limite cette photographie à une fonction qui est de nous convaincre de l'existence de ce qui est décrit et revendiqué par l'artiste. La forme prise par cette image n'a que très peu d'importance. Le fait de réaliser un grand nombre de photographies d'une même réalisation montre une tentative de documentation totale dont l'œuvre plastique est le centre. Il en résulte un déficit d'aura de chaque image. La plupart des photographes font ce choix de multiplier les prises de vues sous des angles différents afin de cumuler un maximum d'informations sur la forme de l'objet. Car au-delà de ces signes qui tendent à montrer un assujettissement de la photographie à un objectif documentaire, l'artiste à travers son commentaire nous indique ce que représente l'image photographique dans la globalité de son œuvre. Ainsi, Daniel Buren reprend en avant-propos de son ouvrage *Photos souvenirs* l'injonction de René Magritte qui pointait du doigt la différence entre l'objet (une pipe) et sa représentation (la représentation d'une pipe par lui-même à travers la peinture), et proclame désignant

⁴⁵ Voir *Entretien avec Gilles Tiberghien*, annexes, pp. 17-25.

sa photographie : « ceci n'est pas une œuvre d'art⁴⁶ ». Quant à Hamish Fulton, il déclare à travers le carton d'invitation de l'une de ses expositions, à l'aide d'un texte superposé à une photographie de paysage de haute-montagne : « *An object cannot compete with an experience*⁴⁷ ». Autrement dit, les images que l'artiste s'apprête à nous montrer et qui ont pour but de nous sensibiliser à son art, dont la forme principale est la marche, ne sont jamais à la hauteur d'une confrontation directe avec le paysage.

La position des artistes semble donc claire, la photographie sert à documenter une œuvre qui est ailleurs, ce qu'utilisent ces artistes dans la photographie, c'est sa force de persuasion, dont Barthes disait qu'elle est « *supérieure à tout ce que peut, a pu concevoir l'esprit humain pour nous assurer de la réalité*⁴⁸ ». La photographie de ces artistes est donc indicielle, et non iconique : elle est avant tout l'empreint du réel qu'elle désigne, l'émotion esthétique par l'image n'est pas recherché. C'est pourquoi, pour Gilles Tiberghien, l'exposition intitulée *Robert Smithson Photo Works*⁴⁹ qui en 1993 « iconisait » les images de Smithson en les agrandissant et en les présentant comme l'essence de son travail était un contresens⁵⁰. Cet épisode est d'ailleurs révélateur d'un certain détournement des photographies par le marché de l'art. Le Land Art est en effet considéré comme un acte artistique qui tente de fuir le marché de l'art, non pas dans l'espoir de s'en séparer totalement, mais plutôt de proposer autre chose que ce que le marché attend. Finalement le marché de l'art a récupéré ce qui pouvait l'être et a attribué à des photographies des qualités qu'elles n'avaient pas pour les artistes. Il se développe sans doute un certain fétichisme des collectionneurs d'art en forte demande d'un objet à posséder. Cependant, les artistes eux-mêmes n'ont

⁴⁶ Daniel Buren, op. cit. , p.3.

⁴⁷ Ce qui signifie « un objet ne peut pas être comparé à une expérience ». Ce carton d'invitation est utilisé par Gilles Tiberghien en couverture de *La nature dans l'art*, collection photo poche, Actes Sud, Arles, 2005. Pour un commentaire de l'auteur de l'ouvrage sur le choix de cette œuvre de Fulton, voir Entretien avec Gilles Tiberghien, annexes, pp. 17-25.

⁴⁸ Roland Barthes, op.cit. , p.135.

⁴⁹ L'exposition a lieu en 1989 donc 15 ans après la mort de Smithson dans un accident d'avion alors qu'il survolait une de ses œuvres.

⁵⁰ Voir *Entretien avec Gilles Tiberghien*, Annexes, pp. 17-25.

pas toujours eu l'attitude claire de Daniel Buren qui, conscient des risques, refuse de vendre et même d'exposer la moindre de ses photographies en tirages limités alors qu'il est favorable à la réalisation de cartes postales et autres utilisations de ses images sur supports à très grand tirage.

Revenons un instant sur la notion d'œuvre pour les artistes de Land Art. Cette œuvre apparaît comme fractionnée entre les différents éléments qui la composent. L'expérience directe de l'œuvre par le spectateur est une composante certes importante et souvent négligée (puisque c'est rarement par ce biais que les œuvres sont abordées, alors que les artistes invitent à avoir ce contact direct) mais ce n'est pas la seule. L'acte de la réalisation elle-même à laquelle l'artiste participe comme maître d'œuvre, ainsi que l'aspect conceptuel de son travail, sont des données importantes. En ce qui concerne l'aspect conceptuel de l'œuvre, c'est à dire le sens donné au faire artistique et à la forme de la réalisation, on peut en grande partie en prendre conscience à travers les documents qui constituent ce que Jean Marc Poinot appelle le « *récit autorisé de l'œuvre*⁵¹ ». Il s'agit d'un ensemble de documents, comme les titres, signatures, dates, certificats, attestations, descriptifs, cartes, notices de montages, ou du projet. La photographie rentre elle aussi dans cette catégorie et forme un ensemble qui, bien que pouvant faire l'objet d'un traitement esthétique, ne doit pas être pris pour l'œuvre elle-même. Il s'agit de nous faire accéder intellectuellement à l'œuvre, à son concept. Dans cet ensemble hétéroclite, pourquoi privilégier l'objet photographique plutôt qu'un autre ? En fait la photographie dans l'œuvre de Land Art semble osciller entre le rôle auquel elle est cantonnée et la prise d'un pouvoir plus important. Il en découle ce que Gilles Tiberghien appelle le principe esthétique d'incertitude de l'œuvre :

«soit on en voit et on en comprend la forme quand on a l'image aérienne sous les yeux mais ça reste quelque chose de très abstrait, soit on est à l'intérieur de l'œuvre, on l'explore,

⁵¹ Jean-Marc Poinot, *Quand l'œuvre a lieu : L'art exposé et ses récits autorisés*, Mamco, Genève, Art édition, Villeurbanne, 1999, p.135.

avec sa dimension qui est très imposante, ses jeux de la lumière et de l'ombre, sous cette chaleur, on perçoit la matérialité des parois etc, et en même temps on n'a plus l'intelligence générale de l'œuvre. On est toujours entre deux en fait, on est toujours soit dedans, soit dehors, on garde toujours l'image photographique dans la tête, il y a comme un télescopage.⁵²»

L'œuvre elle-même reste insaisissable.

Vers la prise en compte de la spécificité photographique : le cheminement d'Andy Goldsworthy

Goldsworthy ne fait pas partie de la première génération d'artistes du Land Art, et ce bien qu'il œuvre depuis de nombreuses années. Son travail consiste en des interventions légères, utilisant exclusivement les matériaux offerts par le lieu. Il photographie son intervention dans son espace (pour ce faire il réalise fréquemment deux vues, l'une rapprochée, l'autre plus distanciée) avant de l'abandonner, voir de précipiter sa destruction. Il y a deux bonnes raisons à mon sens de s'attarder quelque peu sur l'œuvre d'Andy Goldsworthy : tout d'abord il montre comment la voie de l'intervention éphémère et discrète, médiatisée par la photographie s'est poursuivie au delà des années soixante dix et jusqu'à nos jours ; et d'autre part cette étude montre un cheminement dans l'utilisation qui est faite de la photographie.

Tout d'abord, précisons qu'Andy Goldsworthy a trois types d'activités : ses travaux photographiques, les installations temporaires en institutions (musées ou galeries) qui accompagnent souvent une exposition des travaux photographiques, et enfin les installations permanentes en extérieur qui sont en fait des commandes publiques. Ces trois types de travaux sont nettement séparés par l'artiste, nous ne

⁵² Entretien avec Gilles Tiberghien, Annexes, pp. 17-25.

parlerons ici que de ses travaux photographiques, qu'il considère lui-même comme le cœur de son travail⁵³.

L'œuvre *in situ* de Goldsworthy démarre dès ses études dans une école d'art, la Preston Polytechnic, Lancashire Annexe. Passant la majeure partie de son temps à l'extérieur, il utilise la photographie pour documenter son œuvre et surtout en rendre compte à ses professeurs.

Mais dès le milieu des années soixante-dix, il apparaît une certaine prise de conscience des spécificités de la photographie. Après s'être efforcé de documenter son œuvre (à l'époque il s'agit de la sculpture elle-même) de la manière la plus objective qui puisse être, il va construire ses images de façon plus volontaire. Le choix de l'instant de la photographie ainsi que celui du point de vue sont alors déterminés dans le but d'offrir une image correspondant à l'idée que l'artiste se fait de son intervention. Après le leurre de l'objectivité, son travail gagne en cohérence grâce à une réflexion sur ce qu'il veut faire apparaître dans sa photographie.

Puis, apparaissent dans l'œuvre de Goldsworthy des interventions typiquement photographiques, montrant son intégration profonde des possibilités offertes par le médium. En 1977, il réalise ses premiers trous noirs, cavités creusées dans le sol ou découpée dans la végétation qui prennent leur forme finale grâce à une certaine frontalité rendant l'intervention abstraite et décontextualisée. L'obscurité de ces trous n'est d'ailleurs que photographique, puisqu'en plein jour l'œil parviendrait probablement à en apercevoir le fond.

En 1980 apparaissent les premiers lancés. L'artiste y est photographié (par sa femme) lançant dans les airs des éléments trouvés sur les lieux (morceaux de bois, poussière, etc.). Ces œuvres ne sont plus seulement construites en pleine conscience de l'avenir photographique du travail, cette fois l'intervention n'est visible que grâce

⁵³ Charles Auquièr, La nature photographique d'Andy Goldsworthy, Collection Palimpseste, La Lettre volée, Bruxelles, 2001, p.8.

à l'instantané photographique, qui révèle même à l'artiste une autre forme prise par l'action dont il n'a pas eu la vision lors du lancé lui-même.



Figure 7: Andy Goldsworthy, Tossing Sticks in the air, 1980. (original en couleur)

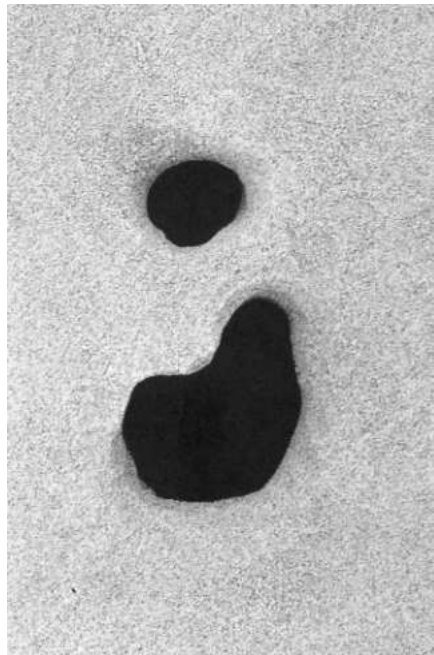


Figure 8: Andy Goldsworthy, First hole, sand, 1977. (original en couleur)

À partir de 1985 l'expression *Photoworks* est utilisée pour qualifier ses interventions dans le milieu nature⁵⁴. L'intervention elle-même est faite pour être photographiée, l'objet plastique dans la nature n'a plus d'autonomie. Goldsworthy ne réalise pas des œuvres pour la photographie, ses œuvres sont des photographies, et il a recours à un travail plastique dans la nature pour les réaliser. Ainsi le statut de

⁵⁴ Charles Auquièr, *op. cit.*, p. 11.

sa photographie par rapport au marché de l'art est clair, puisqu'elle est vendue en tirages limités numérotés et signés, conformément à la norme dans le domaine de la photographie. Il serait cependant réducteur de parler de Goldsworthy simplement comme un photographe, lui-même ne se définissant pas comme tel. Mais il a clarifié son attitude en séparant son travail *in situ* (construction de murs et autres sculptures permanentes et installations en galeries) de son travail photographique.

C'est aussi dans ce sens qu'il faut prendre le fait qu'il précipite lui-même la destruction d'une installation après l'avoir photographiée. La dimension éphémère de l'intervention dans le paysage, en rendant la photographie nécessaire a tendance à rendre cette dernière détentrice de l'œuvre. Lorsqu'en plus le nombre de prises de vues effectuées est limité à une ou deux prises de vues, et que le photographe est aussi l'auteur de l'intervention (comme c'est le cas pour Goldsworthy), les photographies réalisées ont tout le poids d'un témoignage ultime qui doit être capable d'exprimer tout le sens de la démarche artistique. Après les toutes premières œuvres, on sent chez Goldsworthy un besoin grandissant de maîtriser l'image qu'il produit, d'associer la dimension indicielle de la photographie à la dimension iconique, et donc créer du sens à travers les choix de prise de vue. Dans ces conditions le fait même de faire des photographies a motivé la réalisations d'interventions particulières. Par ce fait la photographie passe en quelque sorte au-dessus du travail plastique qui est alors intégré à l'acte photographique lui-même, puisque celui-ci motive, conditionne et cristallise l'activité globale de l'artiste.

Une tendance à l'autonomie

Ainsi Andy Goldsworthy clarifie la nature de son œuvre, se libérant ainsi de ce « *conflit entre l'œuvre in situ et la photographie*⁵⁵ » auquel beaucoup d'autres artistes restent soumis. Cette tendance d'un déplacement de l'œuvre vers la photographie s'explique par ce qu'on peut appeler la force d'autonomie du médium. La photographie est immédiatement apparue à l'origine des pratiques *in situ* en extérieur comme le moyen idéal pour les artistes d'enregistrer et de communiquer le résultat de leurs travaux. On considère alors la photographie comme un pur document, on la présente à côté des cartes, des textes, etc.

Mais la photographie n'est pas neutre, et surtout personne ne confond l'objet avec son image photographique. Ainsi ce que les photographies-documents des « Land Artists » nous donnent à voir, ce sont avant tout des photographies et non pas les sculptures elles-mêmes. Ce qui paraît être une lapalissade est ici bon à rappeler. Comment alors analyser ce qui nous est montré, comment lire cette photographie, ou plutôt comment ne pas la lire, et se limiter à accepter simplement la réalité de l'objet qu'elle donne à voir ?

Cette force d'autonomie est sans doute en réalité contenue dans nos regards de spectateurs, dans notre refus de considérer l'image photographique comme neutre et dénuée de manipulation. Dans le fait de voir toute photographie comme une image à interpréter, alors que pour son auteur il peut ne s'agir que de documenter. Peut-être existe-t-il une incompréhension des photographies du Land Art par les spectateurs (un certain manque d'information autour des images pourrait en être la cause) et par le marché de l'art, mais sans doute y a-t-il aussi une certaine méconnaissance du pouvoir réel de la photographie par les artistes qui l'utilisent.

⁵⁵ Catherine Francblin, *op. cit.*, p.57.

Malgré les « précautions » déjà citées, ces artistes ont peut-être minimisé l'interprétation qui peut être fait de l'acte photographique notamment quand l'aboutissement de cet acte photographique est l'introduction de la photographie en galerie. Les *Ready Made* de Duchamp mettaient l'accent sur ce phénomène dont il jouait avec pertinence, puisqu'il reprenait à son compte des objets industriels de la société de consommation de l'époque, en les posant sur un socle et en les introduisant dans le milieu de l'art sans toutefois être à l'origine de leur forme.

Notre volonté en tant que spectateur d'une photographie de comprendre, et pas seulement de voir, peut entrer en contradiction avec la volonté de l'artiste de ne pas connoter l'acte photographique lui-même. Car la photographie dans son association au Land Art pose question : quelle est la valeur des choix photographiques effectués ? Quelle importance revêt cet acte photographique, parachève-t-il l'œuvre, l'œuvre est-elle conçue pour la photographie ?

Parce que ces questions restent souvent en suspens, la photographie dans le Land Art tend à outrepasser son rôle. La force d'autonomie de la photographie est sa tendance à signifier en toute circonstance, autrement dit son incapacité à être un document pur.

Intervenir pour l'appareil photographique

A travers l'exemple d'Andy Goldsworthy, on constate que d'un point de vue photographique l'attitude documentaire du récit autorisé n'est pas la seule possible. En particulier la production d'un travail éphémère dans la nature entraîne forcément un rapport différent à l'image produite. L'œuvre a alors un besoin absolu de photographie contrairement à une installation permanente puisqu'elle n'existe pour le spectateur qu'à travers elle. Comment dans ces conditions l'artiste peut-il choisir de ne pas contrôler l'image ultime de son travail ? Les possibilités créatives de la

photographies permettent un tel contrôle, à travers les choix du cadrage, de l'instant, de la profondeur de champ, du type de procédé, etc., l'artiste peut donc à travers l'image photographique transmettre avec plus de clarté la volonté qui l'anime. Puisque la photographie est tout ce qui reste du travail artistique, il devient de fait nécessaire d'en déterminer la forme au même titre que celle que prend l'intervention.

Or pour Goldsworthy, et pour d'autres artistes, l'intégration de la photographie dans l'œuvre ne s'arrête pas là. Dans un certain nombre de cas, le simple fait d'utiliser la photographie a une influence sur ce qui est réalisé d'un point de vue plastique. L'installation réalisée n'est vue sous sa forme aboutie que par l'appareil photographique. Ainsi Goldsworthy élimine le principe esthétique d'incertitude. Il n'y a pas deux « versions » de l'œuvre, l'une qui serait vue uniquement par l'artiste et la seconde par le spectateur par l'intermédiaire de l'image photographique. La photographie est la seule forme accomplie, elle « contient » l'œuvre toute entière. Autrement dit la relation de dépendance entre l'objet réalisé et la représentation qui en est faite s'est inversée : alors que la photographie n'avait de sens que par l'existence de la sculpture, cette dernière ne peut désormais se passer de la photographie.

Il ne s'agit pas ici de nier que le rapport qu'entretiennent certains artistes avec le paysage, passe majoritairement par la sculpture. Certains comme Goldsworthy, Méchain ou Nils-Udo font d'ailleurs preuve d'une grande virtuosité dans la réalisation de leurs installations. Mais cette expérience du lieu et ce savoir-faire sont dédiés à l'acte photographique. La clarification de la démarche des artistes se fait lors de l'intégration de leurs travaux sur le marché de l'art. Il s'agit de tirages signés et en séries limitées des photographies réalisées. Ces photographies sont considérées pour elle-mêmes, en tant qu'objet, puisque leurs dimensions sont indiquées dans les catalogues d'exposition.

L'intervention dans le paysage photographié

A ce stade de notre étude nous nous proposons maintenant de définir ce que renferme la notion d'intervention dans le paysage photographié. L'expression suppose la conjugaison de trois choses : une volonté de recherche et d'expérimentation sur le thème du paysage ; une intervention physique et manifeste dans ce paysage, qu'il s'agisse simplement d'y laisser sa trace ou d'y effectuer une sculpture élaborée ; enfin un travail photographique intimement lié à celui de sculpture et dont l'image qu'il permet d'obtenir est considérée comme l'œuvre finale.

Sous cette définition sont regroupés des artistes non réductibles à un statut de photographe ni même à celui de plasticien. Ils peuvent venir d'horizons différents, et ne sont pas forcément affiliés au Land Art comme peut l'être Andy Goldsworthy dont nous avons déjà parlé. L'intervention dans le paysage photographié implique un rôle central donné à la photographie, ce qui ne veut pas dire qu'elle est l'intention première des artistes au cours de leur carrière. La détermination de notre corpus fait suite à un travail de réflexion relatif aux travaux de nombreux artistes. Le résultat en est la constitution d'un ensemble qui ne peut être exhaustif, et dont nous aborderons la plupart des membres au fil de notre réflexion. Ces artistes dont nous parlerons sont Andy Goldsworthy, dont nous connaissons maintenant le travail, François Méchain, Michael Singer, Nils-Udo, Bruni et Babarit, Michel Séméniako et Laurent Millet.

Photographie et art plastique

La lecture et la compréhension des images photographiques appartenant à la sphère du Land Art sont souvent problématique, et ce en raison de l'ambivalence du statut de ces photographies, (l'œuvre ou son archive). En raison de cette relation particulière entre art *in situ* et photographie, on peut légitimement se poser la question de l'intégration du Land Art dans le champ de la photographie, même si c'est un fait qui ne semble pas être mis en cause dans les divers ouvrages traitant de l'histoire de la photographie⁵⁶. La forte filiation avec le courant minimaliste tendrait en effet à placer le Land Art (en tout cas celui des origines) du côté des arts plastiques.

Si le Land Art a à voir avec l'univers de la photographie, ce n'est peut être pas tant parce qu'il en participe pleinement que parce qu'il pose la question de l'utilisation de la photographie par les artistes en général. Or cette question est caractéristique de l'évolution de la photographie depuis les années soixante-dix, avec l'avènement de la photographie plasticienne. Cette tendance actuelle de la photographie à fusionner avec d'autres pratiques ne dispense pas d'une réflexion sur l'utilisation qui en est faite par ces artistes. Dans le cas du Land Art (toujours pris au sens large c'est à dire selon la définition de Colette Garraud), chacun a son propre positionnement par rapport à la sculpture d'un côté et la photographie de l'autre. S'il est dérisoire de vouloir situer chaque artiste dans l'une ou l'autre des catégories, il convient de bien comprendre comment chacun se situe afin de saisir tout le sens du travail effectué. Depuis les années soixante la photographie a beaucoup évolué notamment sous l'impulsion d'artistes qui l'ont utilisée de manière nouvelle. N'étant pas photographes de formation pour la plupart d'entre eux, ils étaient plus détaché

⁵⁶ Deux exemples : Christian Bouqueret, *Histoire de la photographie en images*, Marval, Paris, 2001. Michel Frizot, *Histoire de voir : de l'instant à l'imaginaire*, Collection Photo Poche, Nathan, Paris, 2001.

d'une certaine manière de la tradition visuelle de la photographie et ne cherchaient pas à s'y conformer. Ainsi divers métissages se sont engagés avec d'autres pratiques artistiques. Les artistes du Land Art américain ont participé à cette évolution, tout comme ceux qui réalisaient des happenings, dont l'enregistrement photographique pouvait parfois être précisément orchestré. L'exposition *Earthworks* (déjà citée) est d'ailleurs présentée en introduction de *La photographie plasticienne* de Dominique Baqué⁵⁷, parmi les premiers exemples d'hybridations auxquelles la photographie participe dans son évolution vers une photographie plasticienne.

Conclusion

Cette première partie nous a permis de mieux comprendre ce que signifie l'intervention dans le paysage. Nous ne nous intéresserons par la suite qu'au groupe d'artistes dont la pratique peut être formulée par l'expression « intervention dans le paysage photographié ». Le passage par l'étude du Land Art et de ses liens avec le médium photographique nous a permis de définir notre corpus en opposition avec d'autres pratiques in situ dans lesquelles l'utilisation de la photographie s'avère plus pauvre. Si les travaux contemporains participant du Land Art au sens large lient toujours intimement photographie et sculpture, ils se sont éloignés des travaux pharaoniques de Heizer ou Smithson. Le Land Art *stricto sensu* regroupait des sculptures qui avaient besoin de la photographie, non pas pour exister en tant qu'œuvres mais pour être vues. Le paradoxe de cette photographie est qu'elle doit s'amputer d'une partie de sa richesse sémiologique (sa dimension iconique, dont on reparlera), et tendre vers un banal document pour entrer dans le monde de l'art. Les œuvres dont nous parlerons sont des photographies à part entière, qui ont besoin d'une sculpture pour exister selon un mode particulier que l'on explorera dans la

⁵⁷ Dominique Baqué, *op. cit.*, p.15.

seconde partie. L'idée de la photographie comme image trace, ou accompagnant l'œuvre et constituant en partie son récit autorisé n'ayant plus cours.

La compréhension de ce qu'est fondamentalement le paysage, qui est l'objet de l'art dont nous allons traiter, se montrera indispensable à la poursuite de notre recherche. La connaissance des buts et des enjeux de la photographie de paysage était tout aussi importante pour la suite, car nous serons amenés à faire un parallèle entre les deux attitudes possibles face au paysage : intervenir ou rester un observateur.

II. L'intervention dans le paysage photographié

1 Introduction

Depuis son apparition au dix neuvième siècle, la pratique de la photographie n'a cessé d'osciller entre une objectivité et une subjectivité toujours relatives. Le fantasme de la *mimésis*, c'est à dire l'idée que la photographie pouvait être une représentation toujours parfaite, identique au réel référent, a insidieusement perduré dans le domaine du paysage en France. Il faudra attendre la Datar comme nous l'avons vu pour prendre conscience de l'erreur de cette vision. Depuis on accepte et même on attend de l'auteur une proposition formelle innovante, qui parvient à s'abstraire des modèles existants. L'artiste qui choisit d'intervenir et de laisser sa trace sur le lieu même qu'il représente, a toute fois une démarche radicale, puisqu'elle rompt avec les codes du genre. La mise en scène, puisqu'il s'agit bien de cela dans un certain sens, est habituellement dissociée de la photographie de paysage, souvent synonyme de pure contemplation. Nous verrons dans un premier temps ce qui peut pousser un photographe à intervenir dans le paysage.

L'image s'inscrit alors immédiatement en rupture avec la représentation classique, ce qui indique au spectateur qu'il ne peut pas contrairement à d'autres situations, prendre le paysage comme une image qu'il sait très souvent comprendre

d'un seul coup d'œil. L'intervention l'empêche d'avoir du paysage une certaine vision globale à laquelle il est habitué. La photographie n'est alors pas une image qui décrit mais une image à décrypter. Ce décryptage commence par la compréhension de l'acte photographique et plus globalement de l'intention de l'auteur de l'image. L'impact de l'image en est considérablement modifié et nous tenterons de comprendre dans quelle mesure le spectateur accède à une représentation du paysage.

2 S'immiscer dans l'image

Un Témoignage de sa présence au monde

Le besoin du photographe d'inscrire son propre corps dans l'image n'est pas nouveau, on se souvient notamment de l'autoportrait en noyé qu'avait réalisé Hyppolite Bayar dès les origines de la photographie. En photographie de paysage, la règle est que le photographe n'apparaît pas dans le paysage représenté. La pratique de la photographie de paysage est associée à une idée de contemplation, selon cette conception l'auteur reste étranger à la scène qu'il représente, intervenant sur l'image par ses choix photographiques (le matériel employé, les réglages de diaphragme et de vitesse, et de manière prépondérantes le cadrage) afin d'en livrer sa vision. Ainsi cette vision reste généralement celle d'un espace, elle n'est celle d'un instant que de façon secondaire. En particulier cet instant de présence et d'attention portée au paysage (puisque répétons le, il n'est pas de paysage sans spectateur) n'est pas prépondérant. Un paysage est inventé, (si la vision du photographe est suffisamment convaincante) mais l'instant qui a conduit à cette interprétation est largement mis de côté. Il résulte quelque part une certaine froideur de la photographie de paysage et une certaine distance entre le photographe et le spectateur qui devraient pourtant partager une expérience. Mais cette distance a aussi un avantage puisqu'en omettant

l'instant et donc l'aspect particulier du paysage présenté, le photographe peut proposer une image plus portée à l'analyse du paysage lui-même, car dont la valeur est moins particulière.

Le besoin éprouvé par l'auteur d'affirmer sa présence en tant qu'être sensible et pas seulement comme simple œil, et de faire part de sa présence au monde, dans un lieu et à un moment donné, s'est exprimé à plusieurs reprises. Une manière pour l'auteur d'affirmer sa présence fût parfois d'inclure son ombre dans le champ comme ce fut le cas de Pierre de Fenoyl.



Figure 9 : Pierre de Fenoyl, sans-titre.

Un autre symbole de cet élan de l'auteur à laisser sa trace dans l'image photographique est cette image de Giovanni Anselmo intitulée *Entrare nell'opera*, (entrer dans l'œuvre) réalisée en 1971.



Figure 10 : Giovanni Anselmo, *Entrare nell'opera*, 1971.

Réalisée à l'aide d'un retardateur, cette image exprime le sentiment que l'auteur est au centre de toute image photographique. Mais ici le paysage lui-même est minimaliste, on ne discerne que de l'herbe et on apprécie assez mal le relief du lieu, on se saura rien sur son emplacement géographique. La présence de l'auteur enfin affirmée semble phagocyter le lieu lui-même, au final le spectateur n'a pas d'équivalent visible du ressenti de l'auteur, mais cela donne à l'image une valeur encore plus symbolique, ce paysage pouvant être n'importe lequel, ce qui compte c'est que l'auteur soit entré à l'intérieur. En ce sens cette image pourrait servir de véritable manifeste à l'intervention dans le paysage photographié. Ces deux images remettent en effet en question la règle sous-entendue selon laquelle le photographe de paysage ne dispose que de moyens purement photographiques pour artialiser le paysage et le montrer selon sa sensibilité et le discours qu'il désire mettre en œuvre. La pénétration du photographe dans l'espace qu'il photographie met en évidence la

superficialité de cette règle établie qui n'a pas cours lorsque la photographie s'attache à d'autres sujets que le paysage.

Un rapport différent à l'image

En intervenant dans le paysage qu'il photographie, l'auteur entre dans l'image. Le plus souvent son propre corps est mis en scène sur le mode de l'absence, puisqu'il ne donne à voir que la trace de sa présence passée. Une telle attitude est lourde de conséquence en ce qui concerne le rapport entre l'image et son spectateur. Pour ce dernier, la photographie quitte le domaine de l'observation et entre dans celui de la compréhension de l'acte qui a donné naissance à l'image. L'intervention induit une certaine théâtralité de l'image, l'apparence immédiate du paysage cède le pas à une lecture indirecte à travers de l'effet construit par l'auteur. Le paysage n'est plus cet espace composé de signes familiers et dans lequel nous avons nos repères. Il est mis en scène, et sans émettre de doute quant à l'existence de ce lieu (la mise en scène se limite forcément à quelques éléments du paysage), nous le voyons désormais à la fois comme le lieu de l'expérience de l'auteur, et comme un espace mystérieux dont il nous faut percer le secret. Car il s'agit moins d'une photographie mise en scène que de la photographie d'une mise en scène. Dans ces conditions, l'analyse du contexte de l'installation / prise de vue fait partie intégrante de l'œuvre. Nous sommes invités par l'auteur à faire ce travail. L'intervention est le plus souvent claire, elle est une suite de gestes simples et universels, comme déplacer, porter, aligner, fixer, etc. , si bien que la photographie a conservé la trace non pas simplement de l'instant photographique, mais de tout cet acte qui a précédé le déclenchement. Quand l'intervention est trop complexe, car composée d'une multitude d'actions différentes, nous disposons d'images complémentaires nous montrant la progression de l'intervention.

Nous verrons que d'un artiste à l'autre l'intervention peut prendre des formes très différentes, de la plus minimaliste avec les pierres alignées de Long à la plus élaborée avec les installations paysagères de Bruni et Babarit qui peuvent être mises en place sur plusieurs mois. Mais fondamentalement elles possèdent un certain nombre de points communs notamment dans leur manière de modifier notre rapport à l'image observée.

3 La valeur indicielle de l'image

L'indice avant tout

Photographier son intervention dans un paysage, c'est donner à voir avant toute autre chose l'acte qui s'y est déroulé, celui qui a laissé dans le lieu une empreinte mais aussi celui qui a donné naissance à l'image photographique qui nous est donnée de voir. En terme sémiologique, ces événements dont la photographie est la trace définissent sa dimension indicielle. Cette dimension est particulière à la photographie et la différencie fondamentalement des autres modes de représentation. Pour Barthes, qui est probablement le théoricien moderne qui s'est le plus penché sur cet aspect, la photographie nous dit « *ça a été*⁵⁸ ». Ce qui ne s'entend pas dans le sens où une photo ne peut pas mentir ou en tout cas porter à des interprétations erronées, mais dans le sens que ce qui apparaît sur l'image a vraiment existé, peut être de manière fugace ou suite à une mise en scène. Dans le cas de l'intervention dans le paysage photographié, ce qui « a été » et a donné naissance à l'image n'est pas seulement un moment particulier, souvent un stade final dont la photographie fige un court instant, mais bien l'enchaînement d'une action physique

⁵⁸ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 120.

dans le champ couvert par l'objectif. L'acte photographique est dilaté en une (plus ou moins) longue procédure. L'image exprime avant tout que quelque chose a été modifié, fabriqué, que le paysage a été traversé et qu'un instant particulier a été vécu par l'auteur de la photographie.

Avant même d'aborder le sens de l'intervention, le spectateur est invité à en comprendre sa nature exacte. Quelle scène s'est réellement déroulée en ces lieux ? Quel enchaînement de causes et d'effets a pu conduire à cet apparence qu'on présume finale. Nous aborderons donc dans un premier temps l'acte photographique comme condensation d'une expérience, avant même de le considérer comme la production d'une image.

Dans l'acte d'intervention, l'artiste engage physiquement son corps dans une intention précise. La présence du résultat de cette intervention dans l'image fait immédiatement prendre conscience au spectateur qu'une intention particulière a généré cette photographie, coupant de ce fait la voie de la description et de la contemplation du paysage. Avant de pénétrer la logique de cette image, le spectateur devra reconstituer les événements qui ont concouru à sa formation. L'analyse du spectateur se dirige alors vers une dimension personnelle qui prend en compte l'intimité du photographe. Le spectateur est véritablement placé dans l'espace intime qu'occupait le photographe lors de la prise de vue. Nous sommes en quelque sorte aux côtés de l'auteur, à moins que ne se mette en place un véritable sentiment d'identification de la part du spectateur.

Un paysage sensoriel

Invité à reconstituer mentalement les étapes successives de la réalisation, le spectateur a pour seule référence son propre vécu. Autrement dit, cette première étape, pour reprendre l'expression de Serge Tisseron « *active la perception et réactive la*

mémoire »⁵⁹, en confrontant de manière directe le spectateur à ses propres souvenirs, affects et images psychiques.

Cette faculté d'une image à provoquer une prolongation mentale de l'avant et de l'après prise de vue n'est pas spécifique aux photographies intégrant une intervention dans le paysage. Ce phénomène varie, toujours d'après Serge Tisseron « *selon la curiosité du spectateur mais aussi selon le type d'image* »⁶⁰. Une image montrant un processus en train de se dérouler est favorable à ce type de mécanisme,. L'intervention dans le paysage est très productrice d'interrogations sur l'avant et l'après prise de vue car elle se donne avec évidence comme un élément temporaire et mystérieux.

Suivant les pas du photographe, nous explorons le lieu, mobilisant pour cela notre univers visuel, mais pas seulement. Car ces stimuli visuels peuvent nous ramener à d'autres sensations. En outre, nos souvenirs, qu'ils soient mobilisés par une image ou un autre stimuli sensoriel, sont des images psychiques mêlées d'autres sensations, comme l'explique Serge Tisseron : « *Toutes ces sensations constituent le contenant sensoriel indispensable à la reconstitution de l'image émotionnellement vivante d'un événement. Elles sont en quelque sorte l'écrin où l'image visuelle trouve sa juste place*⁶¹ ».

Un tel mécanisme psychique rappelle le célèbre épisode proustien dans lequel le narrateur se retrouve confronté à une série de souvenirs dont l'afflux est provoqué par un stimulus resté célèbre, une madeleine. Mais cette faculté de « faire madeleine » est-elle pour autant réservée à un type d'image ?

La photographie d'un paysage de campagne en été ne peut-elle pas remémorer les odeurs, les sons, la sensation de chaleur qui y sont associés ? Cela est bien entendu très dépendant du vécu du spectateur, mais aussi de la faculté qu'a

⁵⁹ Serge Tisseron, *op. cit.*, p. 25.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 75.

⁶¹ *Ibidem*, p.138.

l'image d'inviter à une telle aventure sensorielle. La psychanalyse explique cette faculté remémorative par la séparation qui intervient entre le jeune enfant et sa mère, alors qu'ils étaient jusqu'alors associés par un contact étroit. Cet « *interdit du toucher* » s'accompagne d'un développement du regard qui récupère une partie de la sensorialité d'abord dévolue au contact « *peau à peau* »⁶².

La reconstitution chronologique des événements à laquelle est amené le spectateur est un premier élément qui concourt à rendre l'image sensorielle. Celle-ci donne à voir une suite de gestes, (certes impossible à reconstituer en toute rigueur), dont la remémoration par le spectateur le confronte à sa propre expérience de l'espace naturel, et à des sensations enfouies pour beaucoup d'entre nous, mais présentes chez chacun. Ces notions de toucher, ramasser, cueillir, plier, rompre, lier, etc. , constituent un ensemble universel qui nous ramène à une relation plus fusionnelle avec la nature, comme celle que peut avoir un enfant. La photographie devient un espace à explorer mentalement, et permet de côtoyer le corps de l'artiste par le biais de l'énergie qu'il a pu mettre en œuvre. Sans cette démarche active, le résultat de l'intervention risque fort de rester un artéfact muet pour le spectateur.

4 Le statut iconique de l'image

Utilisation des conventions

L'installation ou l'artéfact,⁶³ amène le spectateur à en comprendre le mécanisme et la signification, ce qui différencie fondamentalement les artistes cités de la plupart des travaux photographiques sur le paysage. Mais ces artistes dont nous parlons et qui interviennent dans le paysage ont des intentions

⁶² Serge Tisseron, *op. cit.* , p. 133.

⁶³ Nous pourrions appeler ainsi le résultat visible de l'intervention dans le paysage, dans le cadre d'une étude de l'image et de sa dimension iconique. Bien sûr le terme n'a ici pas de valeur péjorative.

photographiques, ce qui les différencie d'autres artistes du Land Art. Cela signifie qu'ils sont conscients de l'image qu'ils créent et qu'ils en contrôlent l'apparence visuelle. L'aspect indiciel est clairement mis en avant, et l'art des artistes cités s'apparente à un travail sur l'acte photographique autour d'un agir dans le paysage, mais chaque auteur a sa manière de mettre en image son intervention afin de faire passer le message qu'il désire communiquer au spectateur. Il ne s'agit pas simplement de saisir l'éphémère mais aussi d'en moduler la forme car l'image doit aussi être porteuse de sens en elle-même, c'est à dire détachée de son acte créateur.

Une vision globale des images de notre corpus montre un certain nombre de caractéristiques communes, comme un bon niveau de lisibilité, une grande profondeur de champ, une netteté importante et globalement une certaine qualité photographique. Il ressort de ces images une clarté de ce qui est montré, le point de vue adopté étant favorable à une découverte de l'intervention à l'intérieur du lieu. En respectant certaines conventions de la représentation, l'artiste met dans un premier temps à distance une lecture de l'image qui serait basée sur ses qualités plastiques particulière. Ces dernières ne sont pourtant pas absentes, mais la transparence apparente de la forme met l'accent sur ce qui doit être vu. Avec un parti-pris photographique ayant des particularités esthétiques marquées l'artiste risquerait de brouiller son message et donc d'affaiblir son travail, ce qu'explique Goldsworthy à propos du choix du contexte de mise en vue de ses images : « *La photographie n'a pas besoin de se faner et de tomber sur le sol pour faire partie du propos. C'est une expérience extérieure exprimée dans un espace intérieur qui utilise les conventions de cet espace pour garder sa signification claire* ⁶⁴».

Cet aspect du rendu des images nous renvoie à nouveau à leur rôle de narration de l'expérience et réaffirme la prédominance de l'indice, mais aussi à une autre dimension que nous allons aborder maintenant.

⁶⁴ Charles Auquièrre, *op. cit.*, p.69.

Le dévoilement réciproque

Le choix d'une certaine épure de la forme photographique et d'une bonne lisibilité de l'image n'a bien sûr pas pour but d'adhérer aux canons de la représentation classique du paysage, même si cela peut avoir lieu dans un premier temps. Le but recherché est de montrer de manière claire l'installation dans son environnement. Souvent d'ailleurs les deux éléments, le paysage et l'artéfact présentent un équilibre dans l'importance que l'image leur accorde. Il se forme alors une alchimie entre les deux éléments, l'humain et le naturel, et il se produit un dévoilement réciproque. L'artéfact par sa forme, sa géométrie, est capable de telles révélations esthétiques, c'est le cas de l'œuvre de Daniel Buren qui utilise la métaphore de la flèche pour expliquer le mode de fonctionnement de son travail. L'installation n'est pas cette chose qu'il faut voir mais elle la désigne. Le paysage, et l'artéfact, nous renvoient l'un à l'autre comme un écho. Il s'établit un dialogue, au niveau des échelles, des matières et plus globalement des formes visibles. Le cas le plus exemplaire est peut être le travail de Richard Long, qui met en espace paysage et installation de manière très dialectique.



Figure 11 : Richard Long, Cotopaxi circle : a 12 day walk in Ecuador, 1998.

Un dévoilement réciproque existe également chez Goldsworthy, dont le travail consiste à donner à voir l'invisible grâce à un important travail de lecture du paysage. Voici comment il commente l'une de ses interventions (voir figure 12) : « *il y avait une vue fantastique avec les montagnes s'estompant par couches, donnant une impression très marquée de distance et d'espace. Alors j'ai trouvé les bambous et j'ai fait un travail qui utilisait cette vue. Je les ai montés en un écran pour voir à travers, travaillant avec les montagnes dans la distance. Ce premier jour j'ai senti que je touchais le cœur de l'endroit et c'était incroyable, être si près de quelque chose que je sentais être très important pour cet endroit.*⁶⁵ »

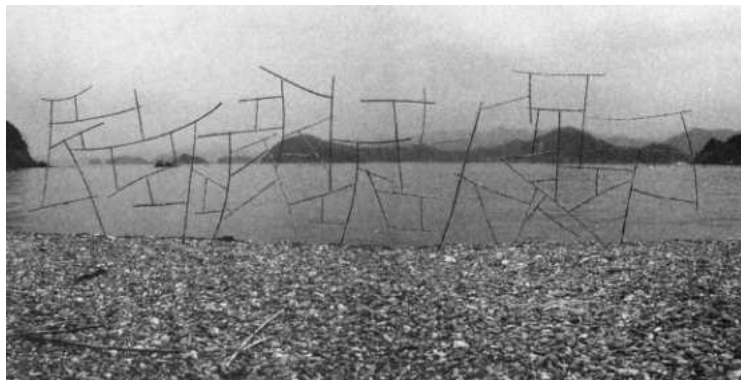


Figure 12 : Andy Goldsworthy, Old bamboo / soft in places / ends pushed into bitten holes to make screen / going dark / calm, warm, humid, raining, mosquitos (détail).

L'artiste Français François Méchain a une démarche assez différente, non pas tant dans les objectifs visés que dans le protocole mis en œuvre. Sa démarche est moins sensorielle et plus culturelle en quelque sorte, mais c'est bien la part d'invisible qui est à nouveau dévoilée. Son travail est basé sur une approche qu'on pourrait qualifier d'archéologique, dans le sens où son travail sur le terrain est précédé d'un important travail de recherche sur l'histoire du lieu comme sur son contexte actuel, social et culturel. La forme mise en place répond à un besoin de faire

⁶⁵ Interview par F.Nanjo le 9 décembre 1989, in T. Friedman, *Hand to Earth Andy Goldsworthy Sculpture 1976-1990*, The Henry Moore Centre for the Study of Sculpture, Leeds, 1990, p. 163-165.

resurgir les strates enfouies du paysage ou bien encore à matérialiser un rapport particulier avec lui.



Figure 13 : François Méchain, Molleskov, Hindsholm, Danemark, 1994. Triptyque photographique noir et blanc sur aluminium, 420 x 115 cm.

Un paysage étrangement différent

L'intervention dans le paysage photographié n'est cependant pas systématiquement ce qu'on peut appeler communément une sculpture. Il est possible d'utiliser des techniques différentes pour tenter là encore de découvrir le lieu de manière transcendante. Avec ces manières de procéder, que ce soit celle de Michel Séméniako ou celle de Laurent Millet, (notamment dans une série récente), il ne s'agit pas de montrer ce qui a été vu mais de découvrir un nouveau paysage à travers les possibilités de la photographie et dans une sorte d'éloge de l'expérimentation. Michel Séméniako photographie le paysage de nuit à l'aide d'une lampe-torche en choisissant les zones qu'il désire voir apparaître et en modelant donc le paysage à sa guise grâce au contrôle de la lumière qui l'éclaire. Quant à Laurent Millet, il utilise le

flash pour immobiliser de nuit la forme prise par un large morceau de bois jeté dans l'eau. Il crée ainsi la forme étonnante d'un paysage à peine soupçonné.



Figure 14 : Michel Séméniako / Conservatoire du littoral, 2001. (original en couleur)



Figure 15 : Laurent Millet, Les Tempestaires, 2003, tirage argentique, 50 x 60.

On distingue dans ces deux pratiques une dimension expérimentale puisqu'il apparaît clairement que les photographes eux-mêmes découvrent la forme de leur intervention par l'intermédiaire de la photographie. Les conditions de prise de vue ne permettent en effet pas un contrôle absolu de l'image. Au-delà du procédé

révélateur en lui-même, cette part d'imprévu est prépondérante, elle permet la découverte du paysage sous une forme que l'auteur lui-même n'avait pas pressenti, laissant la porte ouverte à la découverte absolue, celle qui bouleverse notre façon de regarder. Ce qui compte, c'est avant tout d'avoir une expérience dans un lieu qui soit en relation avec une démarche photographique, l'idée de paysage et son cortège de modèles de représentation n'ont alors plus aucune prise.

Ces artistes qui exploitent dans une intention créative des caractéristiques formelles de la photographie ne s'éloignent peut être pas tant que ça de la sculpture des artistes déjà cités. Avec Sémeniako c'est seulement l'outil qui change, puisqu'au lieu de donner une forme à un élément du paysage, il le sculpte entièrement, grâce à la lumière. Dans le travail de Laurent Millet les volumes créés, dans leur singulière étrangeté et leur complexité suspendent notre regard et fascinent par leur forme et leur matière à la manière d'une sculpture, une sculpture-paysage.

La question de la visibilité de l'intervention

La forme géométrique pure est souvent utilisée dans le but de différencier le résultat de l'intervention du reste du paysage, est-ce même lorsque l'auteur ne laisse dans l'image que la trace de ses pas (comme Richard Long). En ce sens ce vocabulaire est assez semblable à celui qu'utilisaient des civilisations très anciennes, comme celles qui sont à l'origine des lignes de Nazca au Pérou, des alignements mégalithiques en Europe comme celui de Stonehenge en Angleterre ou de Carnac en France. On pense donc à une forme totémique de l'intervention, à une référence à l'époque primitive de relation fusionnelle entre l'homme et la nature. Cette influence est très sensible chez quelqu'un comme Michael Singer chez qui l'intérêt pour une approche mythique de la nature est revendiquée. Chez d'autres artistes le rapport à la nature est plus romantique que réellement spirituel.

5 Titres et légendes

Généralités

La trace de l'intervention du photographe dans le paysage joue un rôle d'indice de la présence de l'artiste. Non pas seulement un pur indice comme le seraient les traces des pas de l'auteur dans le paysage ou son ombre qui s'y projette, mais un signe complexe mis en place par l'auteur. Nous aborderons différentes démarches avec comme fil conducteur les titres et légendes des œuvres.

Les titres et légendes prennent une importance toute particulière en raison des nombreuses interrogations que suscite l'image. Le titre de la photographie va permettre au spectateur de mieux comprendre l'état d'esprit dans lequel est effectuée l'intervention, et donc à quelle intention elle correspond. Le titre peut aussi donner des informations très concrètes comme le lieu de la prise de vue, la durée de l'intervention, ou ses circonstances. Si la lecture correcte des images du Land Art *stricto sensu* ne pouvait se faire sans les autres documents constituant le récit autorisé, l'intervention dans le paysage photographié doit signifier avec des moyens beaucoup plus sobres. Les titres et légendes revêtent donc une importance toute particulière, même s'il est en général nécessaire de lire aussi les textes des auteurs pour en comprendre réellement la démarche. Le titre peut en un nombre très limité de mots, permettre d'ancrer l'image dans un certain mystère ou au contraire ouvrir l'interprétation vers la fiction. Nous allons le voir maintenant à travers quelques exemples.

Le rôle d'ancrage

Chez Richard Long, le titre de la photographie est aussi minimaliste que certaine de ses interventions. On peut élaborer deux règles générales : le titre indique d'une part le lieu de manière assez large (le nom du pays, du désert ou du massif montagneux), et d'autre part rappelle le type d'œuvre réalisé (une ligne ou un cercle presque systématiquement) ce qui bien entendu n'apporte rien par rapport à l'image elle-même. Exemples de titres : *Sahara line*, *A line in the Hymalayas*, *Circle in Alaska*. Parfois il y a une précision relative à l'acte d'intervention lui-même quand il n'apparaît pas avec évidence, comme dans *Walking a line in Peru*. Long utilise ces titres pour ancrer la simplicité de son art, mais aussi pour renvoyer le spectateur hors de l'image pour trouver des informations qu'il cherchera ailleurs s'il désire combler le manque ainsi créé. Long est en fait de ces artistes dont l'art consiste à marcher, tout comme Hamish Fulton et David Tremlett. Il réalise des interventions et des photographies afin de donner de son expérience physique une trace et un équivalent perceptible pour le public. Mais cette image qu'il nous donne à voir renvoie toujours à autre chose, quelque chose qui est en dehors d'elle, quelque chose qu'elle est inapte à montrer vraiment. La photographie de Long est en fait un acte élaboré autour de sa pratique afin de lui donner une forme visible et ainsi tenter de faire partager son expérience physique. En ce sens Richard Long est en limite de notre corpus puisque son travail a une forte dimension conceptuelle. Cependant, cette photographie est élaborée en tant qu'image (cadrage, choix photographiques comme celui du noir et blanc) avec une précision dans sa construction qui dénote des intentions précises en terme de rendu final. Surtout, l'acte d'intervention est spécifique à la photographie, ce n'est pas la marche que Long tente de montrer directement. Pour lui l'acte d'intervention est en réalité une métaphore de ses longues traversées qu'il effectue dans des régions souvent arides et inhospitalières. Ne pouvant représenter la marche elle-même, il réalise un objet par le biais de la même énergie physique (dans un

certain nombre de cas il s'agit du même acte : la marche, qu'il utilise pour tracer la forme sur le sol), et cet acte cristallise toute la part invisible de l'œuvre de Long.

Une volonté d'immersion

En un sens, l'activité de Goldsworthy est assez proche de celle de Long, puisque l'installation est le seul acte mis en photographie mais n'est pas le seul nécessaire à son travail. La marche existe bien, notamment la recherche du lieu où réaliser l'installation, mais elle apparaît de façon bien moins évidente dans la photographie. Il ne s'agit d'ailleurs pas du cœur de l'activité de Goldsworthy, pour qui compte surtout la recherche de la vérité émotionnelle du lieu. Pour lui il s'agit de montrer ce qui est là mais que nous ne voyons pas. Une grande importance est donnée à l'instant de la réalisation, que la photographie doit fixer en en donnant un équivalent le plus suggestif possible. Cet équivalence passe aussi parfois par le titre donné à l'œuvre, composé d'une suite de mots qui tentent de nous donner l'équivalent sensible de l'instant vécu par l'auteur, comme par exemple : *Old bamboo/soft in places/ends pushed into bitten holes to make screen/going dark/calm, warm, humid, raining, mosquitos*, ou encore *Woodpigeon wing feathers/partly buried/laid around hole*. Goldsworthy donne de nombreuses indications sur le matériau utilisé et décompose l'intervention afin de nous la rendre sensible.

L'ouverture vers la fiction

La démarche du duo d'artistes Bruni/Babarit est basée sur la réalisation d'interventions proches d'un travail de jardinier paysagiste, associée à une mise en scène des rapports humains. Le travail sur le site peut s'étaler sur de longs mois puisque les artistes entament une véritable appropriation du lieu en association avec

son propriétaire (privé ou public). Ils utilisent pour cela des moyens simples et des savoir-faire ancestraux divers et variés : « *gratter / creuser / épandre / fumer / déplacer / semer / planter / transplanter / arroser / attendre / collecter / faucher / tailler / brûler / cueillir / transporter / trier / poser / mesurer / empiler / enfoncer / arranger / emboîter / ployer / entrelacer / plessier / fasciner / lier / tendre / ajuster* ⁶⁶ ».

Le rôle de la photographie est de capter l'épiphanie du site, garder la trace de l'étape finale avant le temps de la désappropriation⁶⁷, mais pas seulement, loin de là. L'utilisation de la photographie correspond à une volonté de mettre en scène les relations humaines sur un ton léger et décalé, et à travers l'idée de leur propre travail en binôme. Devant cette mise en scène théâtrale, l'installation paysagère en elle-même n'a manifestement pas d'autonomie, elle est le réceptacle d'une scène jouée par les deux artistes, et ne sera vue que sous un angle particulier, en général plutôt surélevé. Le titre de la photographie montre en mettant en parallèle la forme de l'installation paysagère et l'intention scénographique que la première est pensée pour la seconde, la photographie est elle aussi planifiée à l'avance puisque la forme de l'installation dépend du point de vue. Exemples de titres : *La nasse : piéger une île pour se retrouver ensemble*, *Le pont : s'avancer pour mieux s'entendre*, ou encore *La tonnelle : ployer les saules de part et d'autre du sentier pour accompagner nos allées et venues*. La solitude des deux personnages dans un environnement rural joue un rôle important dans le sens de la fiction qui est mise en place. Coupés du reste du monde, ils ne peuvent pas s'éviter, leur relation doit se bâtir, d'une manière ou d'une autre, cela peut aller d'une coopération fusionnelle (*L'île du barrage : capturer ensemble le ruisseau qui nous sépare*) à une opposition marquée (*Le mur : construire ensemble l'éloignement*). Souvent ces personnages montrent une tentative désespérée pour se rencontrer et se

⁶⁶ « Défrichage et travaux des champs » dans Bruni et Babarit, *Installations Paysagères*, Galerie Absidial, Plaudren, 2000, p. IX.

⁶⁷ Un accord est parfois passé avec le propriétaire du site qui peut choisir d'entretenir le lieu tel qu'il a été modifié par les artistes, mais ce n'est pas systématique et surtout le site va alors évoluer de manière non maîtrisée vers une forme forcément différente.

définir l'un par rapport à l'autre comme par exemple dans *Le chemin d'eau : habiller les berges pour cohabiter et se confronter*. Les mises en scènes mettent en évidence un besoin de l'autre tout en montrant la difficulté de vivre et de se construire ensemble.



Figure 16 : Bruni/Babarit, Le pont : s'avancer pour mieux s'entendre, 1989.

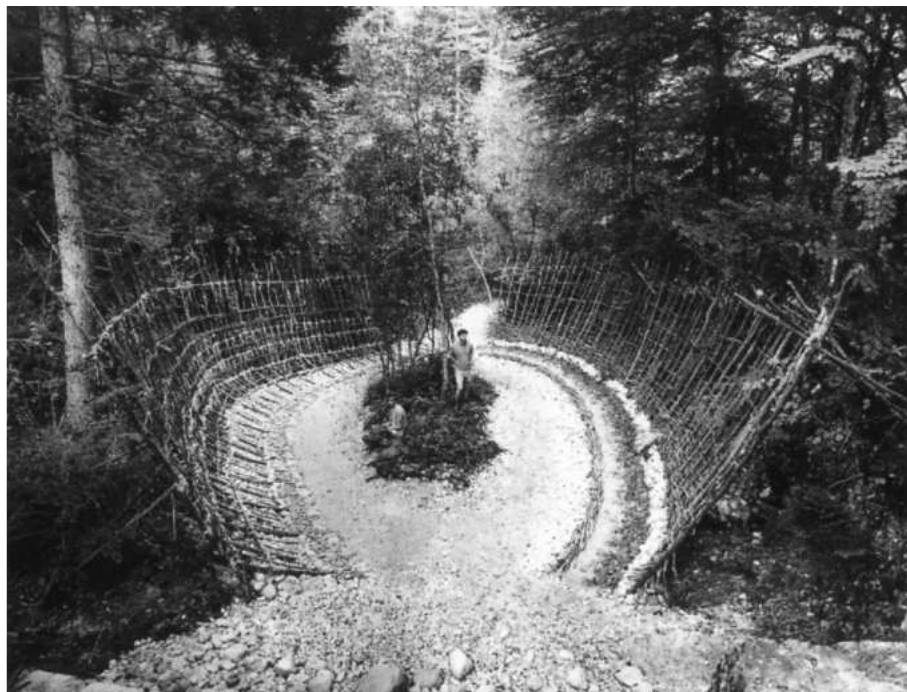


Figure 17 : Bruni/Babarit, La nasse : piéger une île pour se retrouver ensemble

6 Intervention et représentation

Ressemblance et sentiment de réalité

Il est extrêmement problématique de définir comment se situent toutes les photographies dont nous avons parlé par rapport à la représentation du paysage. La représentation au sens où on l'entend couramment ne semble pas être une préoccupation majeure puisque le lieu est modifié par l'artiste. Mais représenter implique aussi la subjectivité de l'auteur (re-présenter) et ne signifie pas qu'il ne faut pas manipuler le réel puisque la photographie n'est de toute façon pas mimétique. Ces paysages semblent s'éloigner du domaine de la ressemblance pour entrer dans celui du sentiment de réalité. Une réalité invisible que l'auteur révèle à notre sensibilité. C'est dans ce sens que François Méchain affirme ne pas modifier le lieu qu'il représente par ses interventions, mais nous le rendre compréhensible à l'aide d'outils formels qui permettent de « *tisser de nouveaux liens mais surtout les rendre visibles*⁶⁸ ». Il s'agit toujours d'une tentative, et à ce titre sa réussite n'est pas assurée, mais son but n'est pas tant de convaincre que de faire vaciller les certitudes du spectateur. D'ailleurs l'intervention, même si elle est inspirée par le lieu (pour reprendre une des catégories de Robert Irwin), est toujours particulière à chaque artiste comme le reconnaît François Méchain : « *il peut y en avoir d'autres, qui dépendront d'autres conditions d'analyse*⁶⁹ ». Ce sentiment paradoxal de réalité (puisque nous croyons davantage en une photographie mise en scène qu'en une photographie pour laquelle le réel n'a pas été manipulé), a peut-être pour origine notre connaissance du pouvoir de manipulation intrinsèque de la photographie. Lorsque cette manipulation tente de se dissimuler sous un aspect hyperréaliste ou si l'image se présente comme une émanation de l'objet et tend à nous la faire considérer comme

⁶⁸ Entretien avec François Méchain, Annexes, pp. 12-16.

⁶⁹ *Ibidem*.

l'objet lui-même, alors elle peut faire l'objet d'un certain désintérêt voir d'une certaine suspicion. L'image n'attend pas de retour de la part du spectateur, elle se pose en pièce à conviction, qui ne saurait prêter à réflexion ni susciter de critique sur son mode de production. En photographiant les fermiers américain pour la FSA Diane Arbus avait choisi de faire poser ses sujets. C'est à travers cette pose, (élément artificiel qui désignait le dispositif photographique), que les images semblaient exprimer toute la dignité et le courage des personnages.

Montrer le paysage autrement

La représentation du paysage depuis les années quatre vingt montre d'une certaine manière une insatisfaction du modèle de représentation classique. Trop plein des références passées, le paysage se vide parfois, sa représentation manque de sens. Les artistes n'ont eu de cesse de rompre avec des schémas maintenant épuisés pour proposer un paysage nouveau. Il s'agissait d'évacuer en particulier l'idée que l'auteur devait être au service du lieu. Pour le Land Art américain des années soixante et soixante-dix l'auteur devait prendre possession du lieu et le modifier à outrance, le transformer en œuvre d'art totale. Dans le cas de l'intervention dans le paysage photographié, et avec la forte présence de l'auteur dans l'image, la question du sujet de l'œuvre peut se poser. Mais l'auteur n'en est pas le sujet, et ce quelle que soit son emprise sur l'espace, c'est sa relation au paysage et l'expérience qu'il en transmet qui comptent. Car le paysage ne va décidément pas de soi, il doit nous être montré pour que nous le voyions. Il n'est pas de paysage sans observateur pour le regarder, et il n'est pas d'émotion du paysage représenté sans artiste pour la susciter.

En intervenant dans le paysage photographié l'artiste s'exprime à la fois à travers l'acte et la forme, ce qui radicalise la rupture avec la représentation classique

même si la forme photographique ne s'en sépare pas toujours totalement. Lorsque cette image est porteuse d'un parti-pris esthétique marqué, le paysage semble parfois disparaître, mais renaît en fait sous une forme nouvelle, à travers le filtre de l'expérience du photographe. Ce paysage qui a disparu est celui que nous connaissons déjà, celui des peintres, celui de l'évidence, et dont la représentation ne présente plus d'intérêt ; apparaît alors le paysage inventé, celui qui questionne et procure une émotion artistique.

7 Un certain regard sur la nature

Attitudes particulières

La manière concrète qu'a chaque artiste d'aborder l'intervention dans le paysage nous montre à travers son attitude le rapport personnel qu'il entretiens avec le lieu et plus généralement avec l'élément naturel. Globalement, les artistes qui choisissent d'intervenir dans le paysage font preuve d'un respect pour le milieu dans lequel ils se trouvent, de par l'intérêt qu'il lui porte mais aussi à travers une forme de modestie. Ce respect et cette modestie tiennent en premier lieu dans le fait de se contenter d'une image, là où les artistes du Land Art laissaient s'exprimer la démesure. Cette différenciation d'attitude dévoile le décalage de deux idéologies qui se sont très vite retrouvées en opposition. C'est la raison qui poussera Richard Long à prendre ses distance avec le Land Art dès le début des années soixante-dix. Plus tard il critiquera à de nombreuses reprises les aspects destructeurs et dérisoires des grands chantiers du Land Art américain. L'intervention à l'échelle de son auteur permet de mettre en scène sa relation au monde, et d'exprimer sa vision du paysage. Pour les artistes du Land Art le paysage était beaucoup moins central et le désert

était en quelque sorte un paysage conceptuel qui pouvait avoir le rôle d'une galerie à ciel ouvert, une sorte de page blanche où leurs volontés artistiques pouvaient se réaliser. D'abord perçu comme un retour à la nature issu de l'idéologie de l'époque, le Land Art américain des années soixante et soixante-dix a ensuite été très critiqué par les écologistes.

Ainsi le contexte actuel de dégradation de l'environnement n'est peut être pas étranger à la tendance de l'intervention à se faire discrète. En ce sens d'ailleurs leur attitude n'a rien d'une tentative de retour à la nature originelle, mais en donne l'image d'un équilibre fragile dans un contexte écologique mondial particulier. L'artiste qui va le plus loin dans ce sens est sans conteste Nils-Udo, dont le travail a évolué vers des installations minutieuses, montrant le paysage non pas comme un vaste ensemble mais comme une petite poche de pureté sauvegardée. Pour Nils-Udo l'intervention en elle même est problématique puisqu'elle ne doit en aucun cas modifier l'équilibre du lieu.



Figure 18 : Nils-Udo, Feuilles de châtaignier, pétales de campanules, 28/07/1986.

L'intimité avec le lieu, recherchée ou non par l'artiste est récurrente dans les différents travaux, pour Long la nature est à chercher dans les lieux les plus reculés de la planète (Islande, chaîne Himalayenne, etc.), car l'isolement de ces lieux lui

permet de ressentir et de sublimer son appartenance au monde. Globalement les œuvres tendent à montrer un possible équilibre entre les forces humaines et naturelles qui interagissent dans l'image. Pour Bruni et Babarit la nature est un lieu de connaissance de soi. Dans tous les cas, c'est le lieu du ressenti par excellence, ce qui rejoint une vision romantique. Cela ne signifie pas qu'il s'agit pour les artistes de sublimer les beautés naturelles, mais plutôt de montrer la nature comme un terrain de découverte de soi et de compréhension du monde.

Le paysage, un espace à expérimenter

Depuis la Renaissance, les représentations du paysage aux diverses époques ont été modelées par le sentiment que la population et en particulier les artistes en avaient. Si la commande de la Datar avait établi un nouveau paysage photographique en relation avec la théorie du paysage culturaliste qui apparaît à l'époque, il nous faut nous interroger sur la signification de l'intervention des photographes dans le paysage aujourd'hui.

La pensée culturaliste montre une compréhension plus profonde du paysage en France. Pourtant, il apparaît comme une lacune dans cette façon de le penser : certes le paysage est une construction intellectuelle sur laquelle l'art exerce une influence, mais il n'est pas seulement cela. En particulier il n'est pas uniquement un objet d'observation et de recherche visuelle, mais convoque au contraire l'ensemble des sens de celui qui l'observe. François Méchain déplore d'ailleurs que l'on néglige souvent les autres sens⁷⁰. Dans la culture nord-américaine par exemple, le paysage est davantage associé à la notion de territoire, il s'agit d'abord d'un espace où vivre, avant d'être l'objet éventuel d'un intérêt esthétique pour l'homme.

⁷⁰ Entretien avec François Méchain, Annexes, pp. 12-16.

Les artistes qui interviennent dans le paysage tendent à considérer le paysage avec un sentiment plus vaste que celui lié simplement à la dimension visuelle.

8 Pratique personnelle

Présentation du projet : le lieu

La partie pratique de ce mémoire se positionne dans la continuité du travail de recherche et d'analyse que constitue la partie écrite ci-dessus, et se définit comme une phase expérimentale vouée à confronter les théories avancées au matériel et au concret. J'ai choisi conformément à l'étude qui précède de réaliser des interventions (sous formes d'installations) dans le paysage que j'ai photographié. La série d'images⁷¹ a été réalisée dans un lieu choisi pour un certain nombre de caractéristiques intéressantes. Il s'agit d'un lieu aux contours vagues et aux composantes complexes, ce qui le rendait difficile à classer parmi les modèles existants, il me semblait donc intéressant de tenter d'en proposer une représentation. Le site, localisé dans l'est de la France non loin de Luxeuil-les-Bains (Haute-Saône), présente certaines caractéristiques d'un marécage (humidité, instabilité du sol), mais aussi d'une friche (partiellement boisé, en tout cas muni d'une couverture végétale relativement importante). Il s'agit d'un site que l'on peut qualifier de « naturel » dans le sens où il ne bénéficie d'aucun entretien ou aménagement humain, ce qui ne signifie pas qu'il soit isolé ou inaccessible. Il est en effet situé à une centaine de mètres en contrebas d'une route départementale. Son aspect inhospitalier le rend peu attractif hormis pour quelques pêcheurs ou chasseurs⁷². L'endroit a la forme d'une

⁷¹ Les photographies sont reproduites en annexes, pp. 26-30.

⁷² Un public très faible puisque je n'y ait rencontré qu'une seule personne en une semaine passée sur place.

petite vallée presque parfaitement plane et traversée par un cours d'eau qui alimente un étang environ un kilomètre en aval.

Matériau utilisé

Intervenir dans le paysage photographié, d'après les travaux vus jusque là, consiste le plus souvent à utiliser les matériaux offerts par les lieux, qu'il s'agisse d'éléments végétaux ou minéraux (voir animaux, avec l'utilisation des squelettes dans certaines installations de Goldsworthy). J'ai personnellement fait le choix inverse consistant à importer un matériau dans le lieu. Il s'agit d'une ficelle de fibre textile synthétique, assez semblable à de la laine : l'acrylique. Ce matériau utilisé n'informe pas en lui-même sur un lieu dont il n'est pas le produit, mais entretiens avec lui un lien symbolique fort, puisque cette ficelle est proche de celle qu'on peut utiliser enfant pour lier entre elles des morceaux de bois afin de construire une cabane par exemple. La connaissance par le spectateur des gestes qui constitueront l'intervention doit lui permettre une lecture de l'acte à l'aide de ses propres sensations. Pour que la reconstitution ait lieu l'intervention est décomposable en gestes simples : tendre la ficelle, la nouer, marcher, aligner, se reculer pour mesurer, etc.

La couleur de la ficelle, le rouge, est dicté par un besoin de lisibilité des installations (le rouge est absent du reste du paysage), mais dénote aussi son aspect artificiel. Mon travail s'éloigne donc de celui d'artistes comme Andy Goldsworthy ou François Méchain notamment, qui n'utilisent pour leur intervention que les matériaux trouvés sur place. Dans un tel cas l'intervention consiste uniquement à modifier la forme de ce qui est déjà présent sur place, mon choix d'importer un matériau dans le paysage donne une signification particulière à mon travail. Car il ne s'agit bien entendu pas d'une simple singularisation vis à vis des artistes étudiés.

Intervenir avec un tel matériau, c'est s'inscrire paradoxalement en rupture avec le lieu, tout en vivant son expérience de manière profonde. L'installation ne fusionne pas avec le lieu, elle lui reste extérieure tout en lui étant liée physiquement. Il s'établit un va et viens entre l'idée que l'intervention est externe au lieu de part le matériau qui le constitue (il s'agit rappelons le d'un matériau moderne de synthèse qui placé dans un environnement naturel fait figure de polluant) tout en s'y intégrant géométriquement (on y reviendra) et fonctionnellement. Dans le même temps l'actant lui-même rompt une certaine harmonie du lieu, alors que son expérience fusionnelle semble l'en rapprocher d'autre part. Quoi qu'il en soit l'intervention n'a pas la douceur d'un léger déplacement de rocher, malgré la finesse de l'acrylique, l'installation jure (la couleur n'y est pas étrangère), ce qui pose de manière encore plus directe la question de la signification d'une telle mise en scène.

Par l'utilisation de ce matériau, je propose de considérer le lieu naturel comme lieu de vécu, (de sensations, de souvenirs), mais surtout un lieu ancré dans la réalité du temps par opposition à une vision de la nature intemporelle que pourrait véhiculer une intervention se limitant aux matériaux disponibles. Mon travail a donc bien à voir avec la notion de nature et avec le rapport que l'humain entretient avec ces espaces qui semblent épargnés par l'activité liée à l'ère industrielle. Mon travail montrera peut-être qu'il peut exister un rapport intime et affectif de l'individu moderne pour ce type de lieux, sans pour autant que ce rapport soit d'ordre spirituel. Mais c'est à chaque spectateur de réagir à sa façon face aux images, et de se situer personnellement par rapport à cette question et à d'autres : croyons-nous qu'il puisse exister encore un milieu naturel quelque part (de par la mondialisation des effets de la pollution, la transformation du rural en périurbain)? Les représentations idylliques n'ont en effet plus guère prise sur notre conscience du monde dans lequel nous vivons. Sommes-nous attirés par cette rusticité, ou repoussés par ces lieux hors de la civilisation? Toutes ces questions se posent au spectateur, et les réponses éventuelles ne pourront être qu'individuelles.

Les images

Mon but était de produire des photographies qui, contrairement à de nombreux travaux in situ photographiés et en premier lieu ceux du Land Art, ne souffriraient pas du principe esthétique d'incertitude. L'œuvre devait selon moi être photographique, et ce sans ambiguïté ; une photographie de paysage dans laquelle le photographe est intervenu. Dans cette optique, je me suis majoritairement orienté vers des installations qui s'offrent au seul point de vue de l'appareil photographique. Ainsi, si on se décale même légèrement, modifiant ainsi le point de vue, l'intervention perd sa forme particulière et du même coup sa signification. Dans ce sens on peut dire qu'il s'agit d'un cas extrême d'installation destinée à être photographiée, puisque l'œuvre dans sa forme n'a pas d'existence propre en dehors de la représentation photographique. L'installation n'est en effet vue que par le photographe, (seule personne présente pendant la réalisation) puisque l'œuvre est éphémère; mais cela va plus loin puisque l'installation ne peut être observée dans sa forme aboutie qu'à travers le dépoli de la chambre photographique. Ce statut précaire de l'installation est voulue pour donner toute sa valeur et sa légitimité à la photographie, afin qu'elle soit perçue et comprise en tant qu'œuvre et non comme documentant l'œuvre plastique. Ainsi l'installation n'a aucune autonomie et ne présente pas d'intérêt en dehors de la photographie. Ce besoin absolu de photographie ressenti par l'installation est symbolisée dans certaines images par l'utilisation du dispositif de prise de vue lui-même (le trépied ou l'appareil photographique lui-même) dans l'agencement de la ficelle. Signalons aussi que dans un cas l'installation est animée (par le vent), et seul l'instantané photographique permet de la figer dans une forme particulière.

Les perspectives corrigées, réalisées par Jan Dibbets à la fin des années soixante⁷³, ont été pour moi une source d'inspiration. L'artiste avait alors réalisé des photographies incluant une cordelette disposée sur le sol de telle manière qu'elle apparaisse sous la forme d'un rectangle dans le plan de la photographie et non pas dans le plan du sol sur lequel elle s'inscrivait. Le travail de Dibbets n'a pas alors de lien direct avec le paysage, il a d'ailleurs effectué ce genre d'installations en intérieur. Ces travaux portent davantage sur le médium lui-même, les limites de la représentation photographique d'un espace en trois dimensions.

En l'intégrant dans mon travail, j'utilise deux caractéristiques de la correction de perspective. La première nous l'avons déjà vu est de couper court à toute possibilité d'autonomie pour l'installation. La seconde est de permettre d'introduire au cœur même de l'image une critique de la représentation photographique, en particulier celle du paysage. Il s'agit ici d'affirmer au sein même de l'image, les limites auxquelles elle est confrontée dans sa quête de représentation. Les caractéristiques optiques de la photographie qui lui sont propres et l'éloignent de la représentation idéale sont mis en évidence : la vision monoculaire, donc le point de vue unique et la perte de la troisième dimension. Car l'intervention dans un paysage photographié établit une autre forme de représentation, basée non pas sur la perspective linéaire mais sur la réponse active du spectateur pour qui le paysage est établi en tant qu'espace à explorer.

L'intervention en elle-même permet de mettre à distance l'idée de représentation idéale souvent véhiculée par la photographie de paysage. Il s'agissait pour moi de rompre avec l'image icône dont la circonstance de création ne prédomine pas dans la lecture de l'image et qui se pose comme représentation à l'état pur, une véritable émanation du lieu (dans tout son réalisme et son apogée esthétique) sans permettre une critique du moyen de production de cette image. Mes

⁷³ Voir Annexes, Figures 5 et 6, p.4.

images réfutent immédiatement l'idée d'une représentation parfaite, d'un paysage absolu équivalent à l'expérience directe du lieu.

Mais comme cela a été expliqué plus haut, l'image a aussi une existence en dehors de la mise en scène de l'acte, autrement dit la photographie a aussi une dimension iconique, elle montre en particulier un objet dans l'environnement pour lequel il est conçu (*in situ*). Or cette installation fonctionne non pas comme sujet de la photographie, mais comme le travail de Buren à la manière d'une flèche, qui n'est pas elle-même ce qu'il faut voir mais désigne le paysage alentour. Le but est de faire dialoguer les deux éléments ainsi associés, le paysage tout entier devient œuvre d'art par l'action de l'installation qui joue un peu le rôle de socle du paysage. D'autre part, la forme de l'installation est conditionnée par le lieu, et sa géométrie rectilinéaire due au fil tendu découpe le paysage, nous le montrant de façon nouvelle.

Choix photographiques

Après avoir décidé du type d'intervention que j'allais effectuer, il restait à définir la texture qui serait donnée au réel par la photographie, ainsi que l'organisation de l'image qui lui donnerait tout son sens. J'ai choisi de conserver un maximum de ressemblance, mais pour ne pas être pour autant victime des conventions, le cadrage a été réalisé de manière « objective » en un certain sens, puisque le positionnement de l'appareil a été réalisé à l'aide d'un niveau à bulle. Ainsi j'espérais m'affranchir de certains réflexes de composition qui auraient pu aboutir à une esthétisation qui n'était pas voulue. Les autres choix relatifs au cadrage (recul par rapport à l'installation notamment) ont été dictés par les deux modes sur lesquels la représentation s'opère. Or elle a lieu tout d'abord à travers l'acte d'intervention, qui a lieu dans un espace plus large que celui de l'installation, un

espace qui a été parcouru, et qui doit donc faire partie de ce qui est montré, puisque l'image se veut avant tout fidèle à l'acte photographique, et donc au vécu de l'auteur.

La nécessité de montrer à la fois le cadre de l'intervention et le paysage pour lequel est effectuée l'intervention, m'a conduit fort logiquement à utiliser un cadrage large, avec un certain recul, et à utiliser un grand angulaire. Ainsi, le spectateur pourra d'autant mieux se rendre compte de l'acte photographique car il disposera de nombreux éléments, la nature du sol, la végétation alentour, une idée des différentes distances. En ce qui concerne le cadrage l'installation est systématiquement centrée, afin de laisser au spectateur la liberté de découvrir le paysage à sa guise, sans guider (ou le moins possible) par le cadrage son attention sur un élément, rôle que tient l'installation elle-même. J'ai en outre voulu montrer le paysage avec un maximum de détails, afin que le spectateur puisse s'attarder sur le tirage, lui même de taille relativement grande (50 x 62 cm), et apprécier les différentes textures. Les prises de vues ont été réalisées à l'aide d'une chambre 4x5 pouces muni d'un objectif de 90 mm de focale. De la même manière que la chambre grand format a été choisie pour la qualité et la quantité de détails qu'elle pourrait rendre, j'ai opté le plus souvent pour un diaphragme très fermé de f :45 ou f :64, afin d'obtenir une profondeur de champ étendue, et donc de pouvoir détailler le paysage dans sa profondeur, et pas seulement au niveau de l'installation. Il y a néanmoins quelques exceptions, soit parce que j'ai voulu jouer de la faible profondeur de champ pour transformer l'intervention, la rendre plus compréhensible, et casser l'homogénéité de la série, soit parce que le besoin de saisir un instantané m'a obligé, pour pouvoir accéder à une faible temps de pose, à ouvrir davantage le diaphragme.

Tous ces choix vont globalement dans le sens d'une vision assez neutre sur mon travail et le paysage qui l'entoure. Ce parti pris correspond à une volonté de focaliser l'intérêt du spectateur sur l'événement qui est enregistré et sur la perception du paysage dans son aspect brut, en évitant tout effet photographique qui pourrait brouiller la signification du travail

Il me semblait impératif, dans le but de susciter chez le spectateur une curiosité en ce qui concerne l'intervention, de lui permettre de recomposer l'acte photographique dans sa totalité. Aussi, étant donné que la vision monoculaire de l'appareil photographique donne une vision spécifique de la scène qu'il enregistre, des images réalisées depuis d'autres points de vue permettent de reconstituer la scène et en particulier de déjouer la manipulation manifeste dont fait l'objet l'image principale. Des prises de vues complémentaires ont donc été réalisées à l'aide d'un réflex 24 x 36 mm, elles sont présentées en série aux côtés du tirage principal.

En raison du statut expérimental du travail, du besoin de laisser une liberté d'interprétation au spectateur, et parce que les images sont accompagnées d'explications, il ne leur a pas été donné de titre ni de légende.

Critique du résultat

De manière générale, il m'a toujours semblé difficile de juger de mon propre travail en l'absence d'un recul suffisant. Cette série ne déroge pas à la règle. La réussite de la série se lira dans l'impact que les images ont sur les spectateurs. Posent-elles les bonnes questions, la mise en forme est-elle pertinente ?

Ce travail pratique qui accompagne les réflexions de ce mémoire est avant tout un travail d'expérimentation mettant en œuvre l'apprentissage qui s'est fait tout au long de la recherche. Ces photographies sont le résultat d'une réflexion et d'un cheminement à travers la photographie de paysage et l'intervention physique du photographe dans ce paysage. Ce travail n'a rien du Land Art (même au sens large), et demeure tout aussi éloigné de la simple photographie d'un paysage. Résolument photographique, la réalisation tente de proposer une représentation sur un nouveau mode, à travers l'expérience du photographe dans laquelle le spectateur peut se projeter. Bien sûr, la forme de l'intervention peut interagir avec son environnement

immédiat pour nous le révéler davantage, mais cet aspect laisse encore à distance l'observateur de l'image. Au delà de ça, (à mon sens) le spectateur est largement encouragé à prendre la place du photographe ; et c'est là que tout se joue : ira-t-il jusqu'au bout de cette identification, tirera-t-il du plaisir à se retrouver dans ces lieux ou du dégoût à la vue de cette eau sale qu'il lui faut traverser pour parvenir à attacher la ficelle rouge qui donnera vie à l'image. La réussite éventuelle des images tient dans leur capacité à inciter à un tel voyage, un voyage initiatique en quelque sorte. Il s'agit donc d'interroger la relation de l'individu moderne (et donc urbain en grande majorité) avec le milieu naturel, sans pour autant prendre parti en faveur de l'un ou l'autre des milieux et des modes de vies, ni faire de jugement de valeur, mais peut être faire prendre conscience d'un certain décalage et d'un éloignement des valeurs et réalités immuables.

Cela m'a beaucoup intéressé de reconsidérer mon propre rapport à ce paysage, car avant de se poser au spectateur de l'intervention, la question de la relation à l'élément naturel ou au paysage rural se pose à l'actant lui-même. Mon travail a eu dans ce sens une dimension introspective. Né en milieu rural, j'ai aussi une expérience du milieu urbain, il en ressort des interrogations sur la vision donnée en général de ce paysage rural depuis l'extérieur. Or il me semble qu'il reste figé dans l'image d'un ailleurs accueillant qui restera sereinement en dehors du temps, alors que l'évolution de la ville s'accélère constamment. Cela peut s'expliquer par la proximité de l'élément naturel vu comme immuable, et par la plus grande lenteur et l'aspect moins radical des transformations visibles de son territoire. Il est intéressant de constater que le premier paysage considéré comme tel et représenté en peinture à la Renaissance était justement ce paysage rural, mais en particulier la campagne hospitalière et proche des villes. Or le paysage est une invention de citadins, on peut donc imaginer que le sentiment qui se rattache à ce paysage d'alors est déjà le sentiment rassurant d'un ailleurs (hors de la ville) capable d'accueillir l'homme de la ville et de lui assurer une subsistance, alors que l'évolution rapide des villes implique

une certaine incertitude sur l'avenir. Ce sentiment n'est d'ailleurs pas totalement infondé puisque lors de situations de crise au cours de l'histoire, la forêt et le maquis furent des refuges pour les opprimés, et pendant l'occupation lors de la seconde guerre mondiale le sort des ruraux semblait relativement moins précaire.

Quoi qu'il en soit en réalité, le paysage est dès les origines un « pays sage ⁷⁴», et il semble que cette idée perdure dans notre vision du monde rural. Or celui-ci n'est pas fixe, certes une partie des évolutions qui l'affectent semblent amorties par l'aspect dispersée du territoire rural. Pourtant, si on considère un fait historique comme le remembrement⁷⁵, il est indéniable que le paysage rural s'en soit trouvé considérablement modifié, alors que l'image que nous en avons n'a pas évolué en conséquence.

Le paysage rural souffre donc selon moi d'un déficit de représentation, mon travail photographique présenté dans le cadre de ce mémoire est une tentative possible parmi d'autres, de mettre en évidence cette situation.

⁷⁴ Il ne semble cependant pas que ceci soit à l'origine du mot paysage. Voir Alain Roger, *op. cit.*, p. 20.

⁷⁵ Il s'agit d'une recomposition des limites des parcelles agricoles dans le but de concentrer dans une même zone géographique tout le domaine de chaque agriculteur, le but étant de réaliser des gains de productivité.

9 Conclusion

Les artistes dont nous venons d'étudier les pratiques se différencient du Land Art par le fait que leur travail consiste avant toute chose à construire une image photographique du paysage. Pourtant malgré cette position centrale de la prise de vue, à laquelle l'intervention est inféodée, la photographie renseigne d'abord sur l'acte qui l'a créée, et dont on peut reconstituer les gestes. La prépondérance de la dimension indicielle est renforcée par l'élaboration d'une image sobre. De manière assez décalée, l'intervention peut être vouée à transformer le paysage photographique de manière radicale en réalisant une intervention qui associée à la photographie transforme totalement le paysage. Quoi qu'il en soit l'intervention dans le paysage photographié bouleverse la pyramide euclidienne sur laquelle la représentation en perspective est basée. Au sommet de cette pyramide on trouve le peintre ou le photographe, mais aussi le spectateur, alors que l'angle de champ embrassé définit le cadre de l'image. Cette fois en effet le photographe n'est pas seulement le sommet de cette pyramide, il est aussi parti prenante de ce qui est montré.

Conclusion

Entrer dans le paysage, tel est l'acte que nous nous sommes proposé d'étudier ici. Malgré l'hétérogénéité du corpus étudié nous sommes parvenu à énoncer un certain nombre de principes concernant les spécificités de ce genre de pratique.

La question qui se pose au photographe s'intéressant au paysage n'est pas de choisir entre être dans le lieu ou en dehors, la photographie du paysage seule suffit à témoigner de sa présence. La vraie question est de savoir s'il éprouve la volonté d'entrer dans le paysage qu'il photographie ou non. Il n'y a là rien de moins qu'une mise en scène, l'artiste ne se montre pas comme il est mais comme il veut se montrer dans ce paysage. Il s'agit d'un acte volontaire et doté d'une arrière pensée. Pourtant il jailli de cet acte physique dans le lieu un sentiment puissant de réalité. En outre, cette mise en scène, si elle modifie notre rapport à l'image et introduit un autre type de lecture, permet aussi à travers les choix argumentés du photographe d'accéder à une représentation du paysage d'un nouveau genre. L'auteur n'est alors ni l'artiste-maître d'œuvre du Land Art ni un photographe-promeneur universel (dont le regard sur le paysage serait dicté par les représentations précédentes), mais plutôt un photographe-chercheur animé d'une volonté de voir autrement un paysage. Ce paysage a besoin de cette recherche, car sa représentation faute d'être renouvelée, peut perdre tout son intérêt dans une superposition d'images qui s'opacifient mutuellement. Intervenir dans le paysage, c'est aussi revendiquer son rejet du conforme et son besoin de réinvention. Le paysage quitte alors son aspect d'icône dans laquelle l'image semble émaner directement de lui et sans avoir subi de transformation. Le paysage, jusqu'alors figé dans ses aspects immatériels et intemporels, devient l'image d'un instant et d'une expérience particulière.

Mais même quand l'intervention est spécifique au site, ou inspirée par la site, et qu'elle concoure à nous en révéler la forme, la photographie tends moins vers une représentation du paysage que vers une représentation d'une certaine relation au paysage. Or la représentation de cette relation passe souvent par un acte à forte intention sculpturale, c'est pourquoi il faut ici exprimer les limites du point de vue qui a été le notre dans cette analyse, puisque certaines œuvres restent indéniablement composites. Le point de vue de la photographie que nous avons adopté et qui donne toute sa singularité à cette étude en marque aussi la limite puisque peu d'artistes se considèrent photographes. Mais ce parti nous l'avons pris consciemment, en l'argumentant, et il nous a permis d'avancer à découvert dans un champ artistique où l'expérimentation par le corps et par la photographie sont inséparables.

Bibliographie

Livres

- ADAMS Robert, *Essais sur le beau en photographie*, Editions Pierre Fanlac, Périgueux, 1996.
- AUQUIÈRE Charles, *La nature photographique d'Andy Goldsworthy*, Collection Palimpsestes, La Lettre volée, Bruxelles, 2001.
- BABARIT Marc et BRUNI Gilles, *B/B Installations Paysagères*, Galerie Absidial, Plaudren, 2000.
- BAQUÉ Dominique, *La photographie plasticienne un art paradoxal*, Regard, Paris, 1998.
- BARTHES Roland, *La chambre claire*, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, Paris, 1980.
- BERQUE Augustin, *Les Raisons du paysage*, Hazan, Paris, 1995.
- BORRELL JOAN, *L'artiste-roi*, Editions Aubier, Paris, 1990.
- BRUN Jean-Paul, *Un sociologue sur les terres du Land Art*, Collection Errances anthropologiques, L'Harmattan, Paris, 2004.
- BUREN Daniel, *Photos-Souvenirs 1965-1988*, Art édition, Villeurbanne, 1988.
- CHOMETTE Michèle, *L'œuvre photographique considérée comme un état de sculpture*, Galerie Michèle Chomette, Paris, 1991.
- CLAASS Arnaud, *Photographies 1968-1995*, Actes Sud, Arles, 1996.
- CLARK Kenneth, *L'Art du paysage*, Gérard Monfort éditeur, Paris, 1994.
- CURNIER Jean-Paul, *La tentation du paysage : l'avenir d'une origine l'Éternel Retour*, sens&tonka, Paris, 2000.
- DEPARDON Raymond, *Errance*, Seuil, 2000.
- DOMINO Christophe, *À ciel ouvert*, collection Tableaux choisis, Editions Scala, Paris, 2005.
- DUBOIS Philippe, *L'acte photographique et autres essais*, collection Fac Image, Nathan université, Paris, 1990.
- DURAND Régis, *Habiter l'image 1990-1994*, Marval, Paris, 1994.

DURAND Régis, *Le regard pensif : lieux et objets de la photographie*, Editions de la différence, Paris, 2002.

FARGIER Jean-Paul, *L'invention du paysage : les lieux de l'instant avec Laurent Millet*, Collection pôle photo, Isthme éditions, Paris, 2005.

FRIZOT Michel, *Histoire de voir : de l'invention à l'art photographique (1839-1880)*, Collection Photo Poche, Nathan, Paris, 2001.

FRIZOT Michel, *Histoire de voir : le médium des temps modernes (1880-1939)*, Collection Photo Poche, Nathan, Paris, 2001.

FRIZOT Michel, *Histoire de voir : de l'instant à l'imaginaire (1930-1970)*, Collection Photo Poche, Nathan, Paris, 2001.

FRIZOT Michel, *Sculpteur-photographe photographie-sculpture*, actes du colloque organisé au Louvres les 22 et 23 Novembre 1991, Musée du Louvres, Marval, Paris, 1993.

GARRAUD Colette, *L'idée de nature dans l'art contemporain*, Flammarion, Paris, 1994.

GHIRRI Luigi, *Voyage dans les images : Écrits et images pour une autobiographie*, En Vues, Nantes, 1997.

GOLDSWORTHY Andy, *Touching North*, Fabian Carlson, Londres, Graeme Murray, Edimbourg, 1989.

GOLDSWORTHY Andy, *A Collaboration with Nature*, Harry N. Abrams, New York, 1990.

GOLDSWORTHY Andy, *Pierres*, Anthèse, Arcueil, 1994.

GOLDSWORTHY Andy, *Wood*, Harry N. Abrams, New York, 1996.

GOLDSWORTHY Andy, *Passage*, Anthèse, Arcueil, 2004.

KASTNER Jeffrey et VALLIS Brian, *Land and environmental art*, Phaidon Press, Londres, 1998.

LAURENT Thierry, *Mots-clés pour Daniel Buren*, Au même titre éditions, Paris, 2002.

LONG Richard, *Mexico 1979*, Stedelijk van Abbe museum, Eindhoven, 1982.

LONG Richard, *River to River*, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, Paris, 1993.

LONG Richard, *No Where*, Pier Art Centre, Orkney (Grande Bretagne), 1994.

LONG Richard, *From Time to Time*, Cantz Verlag, Stuttgart, 1997.

MECHAIN François, *L'arbre de Cantobre*, Maison Européenne de la Photographie, Paris, Paris Audiovisuel, Paris, Actes Sud, Arles, 1998.

MECHAIN François, *Paysages investis*, Musée de la photographie, Charleoi, 2000.

MECHAIN François, *L'Exercice des choses*, Somogy, Paris, 2002.

NILS-UDO, *De l'art avec la nature*, Wienand, Cologne, 1999.

- NILS-UDO, *Nils-Udo*, Galerie Guy Börtschi, Genève, 2000.
- POINSOT Jean-Marc, *Quand l'œuvre a lieu : l'art exposé et ses récits autorisés*, Art édition, Paris, 1999.
- RANCIÈRE Jacques, *Le destin des images*, La Fabrique éditions, Paris, 2003.
- ROGER Alain, *Court traité du paysage*, Bibliothèque des sciences humaines, Gallimard, Paris, 1997.
- ROUILLÉ André, *La photographie*, collection folio essais, Gallimard, Paris, 2005.
- SAYAG Alain, *De la photographie comme un des beaux arts*, Collection Photo poche, Nathan, Paris, 2002.
- SCHAMA Simon, *Le paysage et la mémoire*, Editions du Seuil, Paris, 1999.
- SEMENIAKO Michel, *Lapiaz : Anatomie d'un paysage*, Passage, Paris, 1982.
- SEMENIAKO, Michel, *Nuit Blanche*, Centre Régional de la Photographie Nord Pas-de-Calais, Douchy les Mines, 1991.
- SEMENIAKO Michel, *Nocturnes : Lorraine*, Marval, Paris, 1995.
- SONTAG Susan, *Sur la photographie*, collection Choix-Essais, Christian Bourgeois éditeur, Paris, 2000.
- SOULAGES François, *Photographie et inconscient*, éditions Osiris, Paris, 1986.
- TIBERGHIE Gilles, *Land Art*, Carré, Paris, 1993.
- TIBERGHIE Gilles, *Nature art paysage*, Actes Sud, Arles, 2001.
- TIBERGHIE Gilles, *La nature dans l'art*, collection Photo poche, Actes Sud, Arles, 2005.
- TISSERON Serge, *Nuage/soleil : l'image funambule ou la sensation en photographie*, Marval, Paris, 1994.
- TISSERON Serge, *Le bonheur dans l'image*, Synthélabo, Le Plessis Robinson, 1996.
- TISSERON Serge, *Le mystère de la chambre claire : photographie et inconscient*, Les Belles Lettres, Archimbaud, Paris, 1996.

Articles, documents et entretiens

- VOLVEY Anne, *Art et spatialité d'après l'œuvre d'art in situ outdoors de Christo et Jeanne-Claude*, thèse soutenue le 15 décembre 2003 à l'Université de Paris I-Sorbonne UFR de géographie, sous la direction de Marie-Claire Robic, Directrice de recherche au CNRS.

Revues

Carnets du paysage, n°8, Ecole nationale supérieure du paysage, Versailles, Printemps/été 2002.

Photographie internationale, n°40, Mars-Avril-Mai 2005.

Recherche photographique, n°18, Maison européenne de la photographie, Paris, 1995.