



HAL
open science

**Le paysage explosé. Atlas contemporain des circulations
photographiques et médiatiques du paysage.
Perspectives américaines, italiennes et françaises**

Chiara Salari

► **To cite this version:**

Chiara Salari. Le paysage explosé. Atlas contemporain des circulations photographiques et médiatiques du paysage. Perspectives américaines, italiennes et françaises. Environnement et Société. Université de Paris; Université Roma 3, 2019. Français. NNT: . tel-03154346

HAL Id: tel-03154346

<https://hal.science/tel-03154346v1>

Submitted on 28 Feb 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Université de Paris
En cotutelle avec l'Université Roma 3

Ecole doctorale Langue, Littérature et Image – ED 131

Laboratoire de Recherches sur les Cultures Anglophones (LARCA), UMR 8225

Le paysage explosé

**Atlas contemporain des circulations
photographiques et médiatiques du paysage.
Perspectives américaines, italiennes et françaises**

Par Chiara Salari

Thèse de doctorat en langues et cultures des sociétés anglophones et
en paysages de la ville contemporaine (politiques, techniques, études visuelles)

Dirigée par François Brunet (†) et Martine Beugnet
en codirection avec Enrico Menduni

Présentée et soutenue publiquement à l'Université Paris Diderot le 27 septembre 2019

Devant un jury composé de :

Madame Martine Beugnet, Professeur, Université Paris Diderot, directrice

Monsieur Enrico Menduni, Professeur, Université Roma 3, co-directeur

Monsieur Antonio Somaini, Professeur, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, rapporteur et président

Monsieur Jean Kempf, Professeur, Université Lumière Lyon 2, rapporteur

Madame Géraldine Chouard, Professeur, Université Paris-Dauphine



Except where otherwise noted, this work is licensed under
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/fr/>

Le paysage explosé

**Atlas contemporain des circulations
photographiques et médiatiques du paysage.
Perspectives américaines, italiennes et françaises**

Par Chiara Salari

Thèse de doctorat en langues et cultures des sociétés anglophones et
en paysages de la ville contemporaine (politiques, techniques, études visuelles)

Titre : Le Paysage explosé. Atlas contemporain des circulations photographiques et médiatiques du paysage. Perspectives américaines, italiennes et françaises

Résumé : Cette recherche explore la transformation du paysage dans la culture visuelle contemporaine, dans une perspective interculturelle entre États-Unis, Italie et France, et sous une acception où l'esthétique dialogue étroitement avec le politique et le social. Contre la thèse dépassée d'une « mort du paysage » comme développée dans les années 1980, et plutôt que d'un seul point de vue artistique ou géographique, le paysage est considéré comme une notion et un objet médiatique en circulation, un moyen pour la création des identités visuelles culturelles et nationales, des imaginaires et des sens des lieux. Un premier axe situe le paysage photographique contemporain dans sa relation à des traditions artistiques et des pratiques cinématographiques euro-américaines, avec les questions sous-jacentes d'intericonicité et de regards croisés. Un second axe examine le rôle de la photographie de paysage contemporaine dans les outils et les stratégies de visualisation et d'aménagement des territoires et des environnements, donc sa fonction documentaire pour des recherches et projets géographiques, architecturaux ou urbanistiques, souvent matérialisés par des expositions. Un troisième axe observe les transformations du paysage au gré de l'évolution des médias numériques. Le « tournant web » permet en effet une nouvelle hybridation entre images artistiques, institutionnelles et amateurs qui circulent toutes sur les mêmes réseaux, et une fracturation de la barrière ontologique entre images fixes et mobiles. La géolocalisation, l'articulation des images à des systèmes d'information géographique et la miniaturisation des dispositifs mobiles contribuent à la constitution d'un nouveau système scopique qui ne respecte plus les conventions visuelles de la « vue » paysagère traditionnelle et de la perspective centrale.

Mots clefs : Paysage, photographie, cinéma, atlas, contemporain, circulation, interculturelité, intericonicité, intermédialité, numérique

Title : The Landscape Exploded. Contemporary Atlas of Photographic and Media Circulations of the Landscape. American, Italian, and French Perspectives

Abstract : This research explores the transformation of landscape in contemporary visual culture, where aesthetics dialogues intensively with the political and social, through an intercultural perspective between the United states, Italy and France. Rather than from an exclusively artistic or geographic point of view – moving beyond the outdated thesis of a “landscape death” as developed in the 1980s – the landscape is considered as a notion and a media object in circulation, a potential medium for the creation of national and cultural visual identities, of the imaginaries and the sense of places. Firstly, we situate the contemporary photographic landscape in its relation to some Euro-American artistic traditions and cinematographic practices, addressing and developing underlying questions of intericonicity and crossed gazes. Secondly, we investigate the role of contemporary landscape photography within the strategies of visualization and planning of territories and environments, in other words in its documentary function for geographical, architectural or urban projects, which are often materialized by exhibitions. Thirdly, we observe the transformation of the landscape according to the evolution of digital media. Indeed, starting from Web 2.0 we see a new hybridization between artistic, institutional and amateur images which circulate on the same networks and a fracturing of the ontological barrier between fixed and moving images. The geo-localization and the articulation of images to geographic information systems, as well as the miniaturization of mobile devices, contribute to the constitution of a new scopic system which no longer respects the visual conventions of the traditional landscape « view » and of the central perspective.

Keywords : Landscape, photography, cinema, atlas, contemporary, circulation, interculturality, intericonicity, intermediality, digital

Titolo : Il paesaggio esploso. Atlante contemporaneo delle circolazioni fotografiche e mediatiche del paesaggio. Prospettive americane, italiane e francesi

Sintesi : Questa ricerca esplora la trasformazione del paesaggio nella cultura visuale contemporanea in una prospettiva interculturale, tra Stati Uniti, Italia e Francia, e in un'accezione che vede dialogare strettamente l'estetico con il politico e il sociale. Contro la tesi, sviluppatasi negli anni 80, ma ormai superata, di una "morte del paesaggio" e al di là di un approccio unilaterale, esclusivamente artistico o geografico, il paesaggio è considerato come un concetto e un oggetto mediatico in circolazione, come un mezzo per la creazione d'identità visuali, di immaginari e di sensi dei luoghi. Un primo asse situa il paesaggio fotografico contemporaneo nella sua relazione con delle tradizioni artistiche e con delle pratiche cinematografiche euro-americane, sviluppando le questioni sottostanti d'intericonicità e di sguardi incrociati. Un secondo asse esamina il ruolo della fotografia di paesaggio contemporanea negli strumenti e nelle le strategie di visualizzazione e di pianificazione del territorio e dell'ambiente, quindi nella sua funzione documentaria per ricerche e progetti geografici, architettonici o urbanistici, spesso oggetto di mostre, festival o biennali. Un terzo asse osserva le trasformazioni del paesaggio secondo l'evoluzione dei media digitali. La svolta web permette in effetti una nuova ibridazione tra immagini artistiche, istituzionali e amatoriali, eliminando la barriera ontologica tra immagini fisse e in movimento. La geolocalizzazione, l'integrazione delle immagini a dei sistemi di informazione geografica e la miniaturizzazione dei dispositivi mobili contribuiscono alla costituzione di un nuovo sistema scopic che non rispetta più le convenzioni visive della « veduta » paesaggistica tradizionale e della prospettiva centrale.

Parole chiave : Paesaggio, fotografia, cinema, atlante, contemporaneo, circolazione, interculturalità, intericonicità, intermedialità, digitale

À la mémoire de François Brunet.

Cette thèse n'est qu'un résultat de l'expérience qu'il a rendue possible grâce à son ouverture d'esprit, son hauteur de vue, sa générosité intellectuelle, son énergie et sa curiosité. Sa motivation et sa passion pour la recherche ont été contagieuses et m'ont encouragée à explorer des territoires nouveaux avec beaucoup de liberté, à chercher des « effets de synergie » entre des approches multiples aux paysages et aux images, en autonomie mais toujours sous son regard bienveillant et érudit.

Remerciements

Je tiens à exprimer ma profonde reconnaissance et gratitude à Martine Beugnet, sans qui cette thèse n'aurait pas pu aboutir. Elle a repris cette direction avec méthode, efficacité et une exigence nécessaire. Je la remercie pour sa compréhension, sa disponibilité et ses remarques enrichissantes. Ses corrections, ses commentaires et ses indications ont été indispensables et inestimables.

Merci grandement à mon co-directeur italien Enrico Menduni pour son soutien et sa confiance, pour ses orientations et conseils. Cette recherche n'aurait pas pu démarrer sans ses enseignements et les idées développées pendant le travail de mémoire de master qu'il a dirigé. Je le remercie pour sa vision, son pragmatisme et sa sagacité.

J'adresse mes plus sincères remerciements aux membres de ce jury pour avoir accepté de lire ma thèse et de m'apporter leurs conseils avisés.

Merci aussi aux professeurs qui au fil de mon parcours de formation m'ont orientée et soutenue : à Jocelyn Dupont de l'Université de Perpignan, à Alan McDougall et à Margot Irvine de la Guelph University ; à Enrico De Pascale, Giulio Albrighoni, Niccolò Riggio (†), Annarosa Valsecchi du Lycée Manzù de Bergame.

Je suis très reconnaissante à l'école doctorale 131 de l'Université Paris 7 et au LARCA (Laboratoire de recherches sur les cultures anglophones) pour avoir soutenu financièrement mon doctorat et mes voyages de recherche. Merci également à l'Association française d'études américaines et à la revue *Transatlantica*.

Le LARCA a été un milieu de travail idéal, grâce à ses activités multiples et stimulantes.

Je remercie énormément le groupe du séminaire « Imaginaires Contemporains », grande source d'inspiration et de références, de partage d'idées et de retours enrichissants : Catherine Bernard, Martine Beugnet, Emmanuelle Delanoë-Brun, Clémence Folléa, Juliette Mélia.

Merci infiniment à Célia Galéry pour ses relectures et ses corrections indispensables, ainsi que pour son soutien amical.

Je tiens aussi à remercier chaleureusement les collègues et amis de l'équipe des doctorants du LARCA : merci à Ronnel Berry pour son soutien constant, à Éliane de Larminat, Carolin Görgen et Camille Rouquet pour les échanges féconds. Merci à Andy Cabot, Émilie Le Seven, Camille Martin-Payre, Céleste Haller, Faezeh Oliaee, Anne Cousson, Florent Dubois, Alina Shron, Una Brogan, Victoria Souliman, Jacopo Cozzi, Jessica Talley, Elise Harris.

À Rome 3 je remercie Giacomo Ravesi, Chiara Di Stefano, Marco Cocco, Oriella Esposito.

Merci à Jordi Ballesta, à Justine Balibar et à Raphaële Bertho pour leurs orientations précieuses ; aux postdoctorantes de la Terra Foundation Emily Burns et Tatsiana Zhurauliova pour m'avoir permis de participer à leurs séminaires.

Merci aux étudiants de mon suivi de projet à Paris7 et du cours sur la photographie à Rome3.

Merci beaucoup à mes parents Anna et Mauro pour avoir soutenu mes déménagements avec motivation et efficacité, et pour avoir en premiers aiguisé ma sensibilité pour les voyages et les arts. Un grand merci à mes grands-parents Mirella et Bruno et à mon frère Simone.

Merci aux amis en Italie, en France et ailleurs, à ceux qui m'ont hébergé, à ceux qui m'ont offert des moments de distraction indispensables ou avec qui j'ai eu des conversations passionnantes : Claudia, Viviana, Lauretta, Francesca, Paola, Ardalan, Andrea, Marcomaria, Damiano, Marco, Claire, Maeva, Flora, Francesco, Federico.

Merci à Benoît pour les discussions stimulantes, pour les pauses obligées, pour les voyages et les idées partagés.

Table des matières

Introduction	6
Méthodologie et perspectives.....	12
Atlas	19
Cartographie de la thèse.....	23
Actualité de la recherche.....	29
Annexe iconographique	35
Première partie. Les cultures visuelles du paysage photographié.....	36
Premier chapitre. « <i>Visual turns</i> »	39
Circulations : <i>material, digital and web turn</i>	39
La photographie dans les tournants numérique et web.....	45
Remédiations : photographie, cinéma et télévision	49
Le paysage entre pouvoir et mémoire.....	57
Génie, esprit, sens du lieu	60
Paysage et anti-paysage	65
Contre l'Anthropocène : le Capitalocène.....	73
Photographie et histoire	80
Photographier le paysage.....	84
PhotoPaysages, territoires et cartes.....	87
Deuxième chapitre. Traditions culturelles nationales.....	95
Le beau pays.....	95
L'Italie dans le miroir du Grand Tour	99
Décors naturels américains	104
Panoramas.....	107
Vues, visions, voyages.....	112
Vision ferroviaire.....	115
Conférences de voyage et travelogues.....	119

Missions et archives photographiques pour l'image de la nation	124
Visions de l'Ouest.....	127
Les archives italiennes entre art et commerce, centre et périphérie	130
Clubs de voyageurs et d'amateurs	133
La photographie entre préservation et promotion : le cas des parcs nationaux américains	137
La nature sauvage et l'image de la nation Américaine	139
Tourisme, culture visuelle et National Geographic	145
Voyages stéréoscopiques	150
Projections à la lanterne magique	153
Scrapbooks et cartes postales.....	156
The people's photography	160
Deuxième partie. Le paysage exposé	167
Paris, 1867 – 1919 – 2015.....	170
Flux humains : paysages et images migrantes.....	176
Troisième chapitre. États-Unis : Dayton – Santa Fe – Albuquerque	181
Le sublime ravagé. La photographie de paysage au XXIe siècle	181
Sublimes américains technologiques	187
Sublimes toxiques : de l'exposition à l'atlas à la série télé	191
Vues obliques : archéologie, photographie et temps. Reconstruire la vue	197
Re-photographies de l'Ouest américain : deuxièmes et troisièmes vues.....	202
Au-delà de la wilderness, nouvelles topographies entre Amérique et Europe	208
La Route 66 : journaux de voyages visuels, <i>road movies</i> et cartes postales.....	216
Sur la route américaine : moments intermédiaires et lieux extraordinaires.....	221
En couleurs. Lumières américaines, françaises et italiennes	226
Quatrième chapitre. Italie : Rome – Reggio d'Émilie – Milan.....	236
<i>Il sorpasso</i> . Quand l'Italie commença à courir, 1946-1961	236
De Rome à Las Vegas.....	241
Nouveaux voyages en Italie.....	247
Paul Strand et Cesare Zavattini. <i>Un village</i> : histoire et héritage	255
Le Pô entre photographie et cinéma	264
Le paysage entre le néoréalisme et l'Amérique.....	269

Luigi Ghirri et le paysage architectural.....	276
Urbanisme et commandes photographiques	281
Milan, paysages photographiques et cinématographiques.....	287
Cinquième chapitre. France : Arles – Montpellier – Paris.....	293
Couleurs de l’Ouest et Western camarguais	293
Western Spaghetti	297
Résonances : Las Vegas Studio	301
Notes sur l'asphalte, une Amérique mobile et précaire, 1950-1990	308
Des pratiques photographiques partagées.....	311
L’Amérique vernaculaire de Walker Evans.....	315
Paysages français. Une aventure photographique 1984-2017	321
De <i>La France de Raymond Depardon</i> à <i>Impressions de France</i> et <i>Deux Visions</i>	327
Cartes postales de grands ensembles, paysages usagés et collectifs de photographes	330
Troisième partie. Les paysages entre cartes et atlas	337
Sixième chapitre. Le paysage-temps photographié	339
Atlas des classiques de la plaine du Pô.....	344
Inachevé sicilien : la naissance d’un style	349
Cartes de l’abandon et cartes hybrides.....	356
Psycho-géographies et géolocalisations.....	363
Septième chapitre. Cartes postales de Google Earth : cartes re-médiatisées et appropriations artistiques entre collections personnelles et archive globale	373
Google Earth : une nouvelle forme esthétique du visuel	377
Projets de géolocalisation et d’applications mobiles reposant sur Google Maps	380
Projets artistiques avec Google Earth et Street View	385
Fenêtres et écrans.....	390
Surfaces et interfaces	396
Conclusion.....	404

Bibliographie	420
Archives.....	420
Communications personnelles	422
Articles.....	423
Blogs et sites web.....	423
Magazines et journaux	426
National Geographic	428
Revue.....	429
Films, séries télévisées et vidéos	444
Ouvrages.....	448
Catalogues d'exposition.....	448
Culture générale, théorie et histoire culturelle	454
Environnement.....	457
Littératures	458
Culture visuelle et médias, images et vision	459
Cinéma et audiovisuel.....	462
Histoire de l'art et art contemporain	463
Paysage : esthétique et géographie, architecture et urbanisme	466
Photographie : théorie, histoire et études critiques	470
Études critiques sur photographie et paysage	473
Sur les cartes postales	474
Photolivres, projets et monographies de photographes et d'artistes.....	475
Projets de recherche visuelle et missions photographiques sur les territoires	479
Thèses.....	482
Sources internet	483
Enregistrements audio et vidéo	483
Expositions.....	487
Projets multimédia et pluridisciplinaires, historiques et artistiques.....	491
Sites web, plateformes, archives online et observatoires photographiques	493

Introduction

Le paysage, dans la tradition européenne, est normalement considéré comme une chose stable, une portion de pays « que la nature présente à l'œil qui le regarde ».¹ Il présuppose un point de vue fixe, une vision stable dans l'espace et le temps. Dans le langage commun, il désigne également un genre artistique qui représente des vues naturelles ou urbaines, pittoresques ou sublimes. C'est aussi un concept géographique, utilisé pour l'aménagement des territoires. On remarque pourtant, au cours des dernières années, que ce sujet est de plus en plus présent dans les disciplines des sciences humaines et les pratiques sociales, tandis que la circulation de ses images s'intensifie. La présente recherche émerge du constat que le paysage est devenu une notion et un objet médiatique en mutation, et que la photographie, dont la reproductibilité et la transportabilité sont exacerbées par sa mutation numérique, contribue à faire du paysage un moyen pour constituer ou redéfinir l'imaginaire et le « sens » des lieux. Loin de se limiter à une perspective artistique ou géographique, cette thèse interroge l'évolution du paysage dans la culture visuelle contemporaine en général, et l'envisage comme une pratique culturelle, sociale ou politique, qui participe de la formation des identités visuelles culturelles et nationales. Ces dernières seront considérées moins comme des entités fixes ou autochtones que comme des processus qui résultent d'un échange ou d'une réaction, de l'appropriation ou de la réappropriation de modèles paysagers autres. Mon hypothèse est que les formes de représentation se matérialisent dans leurs circulations, circulations de plus en plus intenses à l'époque numérique – qu'elles soient prévues avant la production des images ou décuplées par leur réception et leur réutilisation.

Il s'agit de mettre au jour un point de vue en premier lieu esthétique, qui considère le paysage comme un sujet et un concept statique, immuable et durable dans le temps, et qui a conduit dans les années 1980 au sentiment d'une « mort du paysage », tel qu'il a été exprimé lors du colloque intitulé *Mort du paysage ? Philosophie et esthétique du paysage*.² Faisant le constat que « tout fout le champ, tout se rassemble »³, cette interrogation avait aussi une portée identitaire et visait à dénoncer une crise des spécificités géographiques nationales. En réaction à cette hypothèse d'un paysage sans identité, fragmenté, voire d'une « perte » des valeurs traditionnelles et des modèles

¹ Selon le dictionnaire français. Voir Paul Robert, Josette Rey-Debove, et Alain Rey, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française* (Paris: Dictionnaires Le Robert, 2009).

² François Dagognet, éd., *Mort du paysage ? Philosophie et esthétique du paysage : actes du colloque de Lyon*, 1982 (Seyssel : Champ Vallon, 1989).

³ François Béguin, « Architectures et paysages », dans François Dagognet, éd., *Mort du paysage ?*, *op. cit.*, p. 85.

classiques, de 1984 à 1989 la mission photographique française de la Datar (« Délégation interministérielle à l'aménagement du territoire et à l'attractivité régionale »), tente de « recréer une culture du paysage ».⁴ Les transformations du paysage sont ici perçues comme le reflet des changements de modes de vie, tandis que l'observation et le relevé photographiques sont considérés comme des contributions à l'aménagement du territoire qui passent par le regard d'artistes photographes connus. Cette mission reflète ainsi un questionnement sur l'institutionnalisation de la photographie et sur son rôle dans la société. Elle est en effet utilisée à la fois pour documenter les lieux, dans le cadre d'une analyse culturelle et historique des territoires, et pour fournir une expression artistique ou sensible aux analyses objectives en soutien aux décisions de planification et d'aménagement des territoires. La mission de la Datar devient une référence incontournable pour les enquêtes qui se développent tout au long des années 1990 à l'échelle européenne et dans les politiques publiques, et qui utilisent la photographie pour documenter et communiquer, voire pour préfigurer les transformations des paysages.

Parallèlement, on assiste depuis les années 1970-80 à un déclin de la problématique traditionnelle de la « belle image » et de la « belle nature » dans la photographie de paysage et dans le domaine artistique – d'abord aux États-Unis, où on cite habituellement à ce sujet l'exposition *New Topographics : Photographs of a Man-Altered Landscape* de 1975, puis plus tard en Italie, à travers des projets comme *Voyage en Italie* en 1984. Ce déclin s'accompagne d'une attention grandissante pour les paysages du quotidien, ordinaires et habités, « intermédiaires » (entre campagne et ville, nature et culture) ou « vernaculaires » (au sens de non-institutionnel ou non planifié) comme les périphéries urbaines, les sites industriels, les agglomérations, les zones résidentielles et commerciales. Les nombreuses études menées récemment sur ces expériences photographiques de la fin du XXe siècle invitent à réfléchir aux héritages ainsi qu'aux divergences que l'on peut déceler dans les productions contemporaines : non seulement les territoires ont changé, mais la place de la photographie dans le monde de l'art et des institutions a également évolué. Au début du XXIe siècle, on verra que de plus en plus de projets sur le paysage, qu'ils soient collectifs, multimédia et pluridisciplinaires, ou participatifs, témoignent d'une hybridation des pratiques – institutionnelles, artistiques, amateurs – ainsi que d'une porosité entre les genres et les formes. On remarque dans le même temps un intérêt accru,

⁴ Augustin Berque, « Les mille naissances du paysage », dans Bernard Latarjet et François Hers, *Paysages Photographiques, en France les années quatre-vingts. Mission photographique de la Datar* (Paris: Hazan, 1989), p. 22.

tant dans le domaine théorique, de l'histoire et de la critique de la photographie, que dans celui de la création artistique, pour les pratiques minoritaires ou vernaculaires de la photographie et pour leur de-hiérarchisation. Ce faisceau d'approches commence à se constituer au cours des années 1980 pour se développer à l'ère numérique en vertu des nouvelles possibilités de production et de diffusion des images qui exacerbent l'idéal égalitaire associé à la photographie. En ce qui concerne plus spécifiquement les paysages, le médium photographique est également utilisé pour promouvoir le voyage et l'expérience touristique, qui deviennent de plus en plus accessibles. En outre, les appareils photo, de plus en plus intuitifs et miniaturisés, permettent aux voyageurs et aux touristes de documenter leurs voyages.

D'un point de vue géographique ou anthropologique, la notion de « non-lieux »⁵ pensée dans les années 1990 par Marc Augé pour qualifier des lieux sans identité, qui se ressemblent quel que soit leur contexte géographique et culturel (comme dans le cas des infrastructures de transport par exemple), laisse place à celle d'« hyper-lieux »⁶, qui sont, selon Michel Lussault, des espaces omniprésents et connectés, privilégiés pour « saisir le contemporain » entre une urbanisation générique et la persistance de lieux singuliers.⁷ Le géographe parle de l'importance du localisme et de la nécessité de développer une politique et une éthique des espaces habités. De manière plus générale, on peut affirmer que l'intérêt contemporain pour les transformations récentes des territoires est aussi lié à la disponibilité croissante d'images de paysages et à leur circulation accrue dans différents espaces. L'omniprésence verbale et iconique du paysage dans le contemporain, et la prolifération d'« images-paysages » produites lors de voyages et matérialisées sur une grande variété d'écrans ont même encouragé Michael Jakob à utiliser le terme d'« omni-paysage »⁸, pour dire de notre époque qu'elle est celle « du paysage » qui appartiendrait désormais à « tout le monde ».

Contre la thèse dépassée d'une « mort du paysage », on peut affirmer aujourd'hui la pertinence de ce sujet dans la culture contemporaine et les sciences humaines, sujet qui fait dialoguer l'esthétique avec le politique et le social. La variété des pratiques et des usages qui rendent sa relation à la photographie presque organique est mise en évidence, comme nous le verrons, par

⁵ Marc Augé, *Non-lieux* (Lausanne : EPFL Département d'architecture, 1994).

⁶ Michel Lussault, *Hyper-lieux : les nouvelles géographies de la mondialisation* (Paris : Éd. du Seuil, 2017).

⁷ Si on remarque des « lieux partout », on assiste néanmoins et en parallèle à une homogénéisation évidente et croissante qui ne concerne plus seulement l'Amérique et l'Europe mais tout pays industrialisé (l'Asie en particulier) dans ses zones urbaines et péri-urbaines, commerciales ou touristiques.

une multiplicité d'expositions et de nombreux projets multimédia historiques et numériques. La photographie y est accompagnée d'autres types d'images – cinématographiques ou vidéo – et le paysage est souvent visualisé sur des cartes ou des systèmes d'information géographique et donc associé à des vues aériennes ou satellitaires. Une force centrifuge semble affecter à la fois la photographie et le paysage, diversifiant les notions et leurs pratiques qui leurs sont associées.

Partant de la nécessité de re-conceptualiser la définition traditionnelle du paysage en tant que simple genre artistique ou concept géographique, ma recherche situe le paysage dans le champ de la culture visuelle, où la notion de « vue » fixe – dérivée de la perspective de la Renaissance, dont on considère que l'idée de paysage, en Occident, a hérité – avait déjà été mise en doute par la reproductibilité technique de la photographie, puis par les points de vue multiples du cinéma. Le développement des moyens de transport (en particulier le train, la voiture, l'avion) renouvellent aussi la perception et la vision des paysages, en parallèle à l'évolution des dispositifs de production et de diffusion des images. Enquêter à la fois sur les transformations des territoires tels que les enregistre la photographie, sur l'évolution du paysage photographique au moment du « tournant numérique », et sur les mutations du paysage et des médias visuels à l'époque de la mondialisation, c'est interroger le paysage au prisme de trois notions qui relèvent de plusieurs tendances actuelles dans la culture visuelle.

La première est celle des relations du paysage photographique contemporain à des traditions artistiques et culturelles euro-américaines, qui sont envisagées à travers les questions sous-jacentes d'intericonicité et de regards croisés. Il s'agit de reconsidérer le rôle joué par les modèles paysagers européens dans la création de l'identité culturelle américaine, et inversement l'héritage des pratiques photographiques américaines dans les politiques européennes et les usages contemporains, ainsi que le rôle des représentations paysagères dans la construction des identités ou des imaginaires individuels, nationaux, collectifs. C'est seulement à partir d'une période récente, dans les années 1970-1980, que l'histoire de l'art américaine commence à mettre à distance la conception d'un art paysager natif, lié à l'environnement local (*the land*), pour adopter une perspective plus internationale de « rencontres »⁹ et de réponses à des modèles venus d'ailleurs, alors même que plusieurs photographes européens redécouvrent leurs paysages en

⁸ Michael Jakob, *Le paysage* (Gollion : Infolio, 2008). Voir aussi Claudia Cassatella, *Iperpaesaggi* (Torino : Testo & Immagine, 2002).

⁹ Je renvoie à Angela L. Miller, *American Encounters: Art, History and Cultural Identity* (Upper Saddle River, N.J.: Prentice-Hall, 2007).

s'inspirant des pratiques photographiques américaines. À partir des années 1990, les transformations liées à la mondialisation et à la numérisation encouragent des représentations photographiques du paysage dont les caractéristiques visuelles ne sont plus propres à des « pratiques nationales », notamment parce qu'elles les ré-contextualisent dans une culture visuelle partagée où les images sont produites et circulent plus rapidement. Au moment où les frontières des États-nations sont au cœur des débats sur les effets de la globalisation et de l'anthropocène¹⁰, l'accélération de l'évolution des moyens de transport et de communication semblent faciliter et stimuler les influences croisées au niveau des pratiques comme de l'imaginaire du paysage. Cette double évolution réactualise et reconfigure le rapport entre récits nationaux et minoritaires, circulation (ou non circulation) des images et des personnes. Cela conduit à penser les transformations des paysages et les problématiques environnementales entre échelles locales et globales¹¹, phénomènes visibles et invisibles.

La deuxième question en jeu est celle du rôle de la photographie contemporaine de paysage dans les outils et les stratégies de visualisation et d'aménagement des territoires et des environnements, donc de sa fonction documentaire au service de recherches et de projets géographiques, architecturaux ou urbanistiques souvent présentés dans des expositions. Il s'agit ici d'interroger le lien entre politiques culturelles et politiques environnementales, entre pouvoir de visualisation des images photographiques et risques d'illustration ou 'd'artisation' d'entreprises militantes, et ceci dans le contexte de la mutation numérique qui dissout les frontières entre médias, arts et genres – entre photographie, peinture et cinéma, mais aussi entre cartes géographiques, images satellitaires et simulations numériques.

Une troisième interrogation concerne enfin les transformations du paysage en synergie avec l'évolution des médias numériques, en particulier dans leur dimension sociale. Le « tournant web » conduit à l'hybridation entre images artistiques, institutionnelles et amateurs qui circulent toutes sur les mêmes réseaux, et à une rupture de la barrière ontologique entre images fixes et mobiles. D'une part, les images se multiplient grâce à l'utilisation des appareils photo intégrés dans les téléphones, en vertu de leur portabilité et de leur usage social grandissant. D'autre part, la géolocalisation et l'articulation des images à des systèmes d'information géographique contribuent à la constitution d'un système scopique qui ne respecte plus les conventions visuelles

¹⁰ Par exemple, le changement climatique et l'immigration montrent que les transformations des territoires physiques des uns sont déterminés par les actions des autres.

¹¹ Si le contexte n'est plus seulement local, on ne peut néanmoins pas faire abstraction d'une expérience située.

de la « vue » paysagère traditionnelle ni de la perspective centrale. L'évolution contemporaine du paysage photographique participe ainsi directement à une transformation de la vision du paysage et à sa propre redéfinition historico-culturelle.

Méthodologie et perspectives

Pour interroger la transformation du paysage dans la culture visuelle contemporaine, ma recherche a pris des chemins de traverse entre les disciplines, les médias et les supports. Dans un mouvement vertical ou temporel, elle adopte une perspective à la fois généalogique et archéologique¹² ; ses trajectoires horizontales ou géographiques conduisent quant à elles à une approche interculturelle et sont caractéristiques du « tournant spatial »¹³ pris dans les sciences humaines et sociales. Dans le contexte d'une certaine « spatialisation du temporel »¹⁴ contemporaine, le paysage constitue un lieu de convergence entre la dimension géographique et la perspective historique de la culture et de l'expérience visuelles.

Cette thèse se pense comme une archéologie du moment présent du paysage, incluant un ancrage historique dans des traditions nationales et internationales. Le but est de situer les pratiques contemporaines dans des perspectives de plus longue durée – en ce qui concerne la photographie la deuxième partie du XIXe siècle et le XXe siècle dans son ensemble – et d'interroger des strates anciennes selon les catégories de l'aménagement, de l'environnement et des identités. Une re-historicisation des concepts utilisés aujourd'hui, en parallèle à celle des objets et des pratiques, permet de relire le passé à partir du présent, mais aussi d'envisager le présent dans une perspective élargie. Par exemple, l'idée de mondialisation aujourd'hui liée à l'ère numérique avait émergé dès les années 1860 avec le développement du chemin de fer et d'un temps ferroviaire homogène¹⁵, et fut alimentée par la circulation accrue des biens et des personnes et par la rapidité de la communication. Il s'agit de tenter une possible histoire du paysage contemporain au-delà de l'illusion de nouveauté et de présentisme créé par le flux d'images numériques, sans pour autant adopter un point de vue téléologique sur les évolutions

¹² Comme on le verra plus bas je fais référence à Michel Foucault, *L'archéologie du savoir* (Paris : Editions Gallimard, 1969).

¹³ Voir « Qu'est-ce que le « spatial turn » ? Table ronde avec Jean-Marc Besse, Pascal Clerc, Marie-Claire Robic organisée par Wolf Feuerhahn et Olivier Orain », *Revue d'histoire des sciences humaines*, n° 30 (3 avril 2017): 207-38, <http://journals.openedition.org/rhsh/674>. Voir aussi Denis Cosgrove, « Landscape and Landschaft » (Lecture delivered at the "Spatial Turn in History" Symposium, German Historical Institute, February 19, 2004) ; Edward W. Soja, *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory* (London: Verso, 1989) ; David Harvey, *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change* (Cambridge (Mass.): Blackwell, 2015).

¹⁴ Giacomo Marramao, « Spatial turn: spazio vissuto e segni dei tempi », *Quadranti* I (2013), n° 1 (2013): 31-37.

¹⁵ Ceux-ci furent suivis par l'essor du régionalisme et de l'articulation entre le local, le national et l'international. Voir par exemple Jacques Lévy, « La mondialisation : un événement géographique », *L'Information géographique* Vol. 71, n° 2 (2007): 6-31, <https://www.cairn.info/revue-l-information-geographique-2007-2-page-6.htm>.

médiatiques contemporaines : chaque époque offre ses concepts spécifiques, qui, s'ils peuvent être réutilisés, se transforment selon les contextes historiques et géographiques. La recherche de généalogies et d'antécédents sera menée à travers des trajectoires croisant des époques et des lieux différents, pour identifier les continuités et les ruptures dans les conceptions du paysage en tant qu'objet médiatique, pratique sociale et identitaire, par le biais de la circulation de ses images.

Suivant les analyses de Giorgio Agamben, nous pouvons affirmer que le contemporain désigne une relation singulière avec son propre temps auquel on adhère tout en prenant ses distances : « *la relation au temps qui adhère à lui par le déphasage et l'anachronisme* ». ¹⁶ La voie d'accès au présent aurait nécessairement la forme d'une archéologie qui, comme l'a indiqué Michel Foucault, vise à retracer « des conditions d'émergence », une formation discursive qui intègre un champ de pratiques théoriques et réflexives, mais aussi techniques et visuelles. Il s'agit d'une quête moins des origines que des généalogies, identifiant des provenances non pas pour chercher une identité mais plutôt un faisceau de résonances, des effets de dispersion, de fragmentation et de transformation. À ce syncrétisme temporel nous faisons correspondre un syncrétisme spatial : comme l'explique toujours Michel Foucault, le XIXe siècle était dans la culture occidentale l'époque de l'accumulation du passé (cela était particulièrement évident dans la création des musées et des bibliothèques, considérés comme des « hétérotopies du temps »), tandis que le XXe siècle (et encore plus le début du XXIe, pourrait-on ajouter) serait plutôt l'« époque de l'espace » et de son hétérogénéité, de la coprésence de lieux différents.

L'auteur développe cette idée et le concept d'« hétérotopie » dans son essai « Des espaces autres » : « L'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles ». ¹⁷ L'idée de l'existence et de la cohabitation de plusieurs lieux dans un seul lieu réel nous fait remonter aux expositions universelles, et se développe jusqu'à internet. À un niveau conceptuel ou théorique, nous pouvons aussi l'adapter à la perspective interdisciplinaire de la culture visuelle. Martin Jay disait

¹⁶ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain?* (Paris: Éd. Payot & Rivages, 2008), p. 11.

¹⁷ Michel Foucault, « Des espaces autres », 1967, *Empan* no54, n° 2 (2004): 12-19, <https://www.cairn.info/revue-empan-2004-2-page-12.htm> (Conférence au Cercle d'études architecturales le 14 mars 1967, publiée dans « Dits et écrits » en 1984).

en effet du *pictorial turn* des années 1990, qu'il était « a heterotopic space without a single totalizing vantage point ».¹⁸

On peut, dans le même ordre d'idée, invoquer les notions d'« intertextualité » et d'« intermédialité ». Si la première indique communément « le passage d'un système de signes à un autre »¹⁹, et sert à mettre en évidence les phénomènes d'influence et d'inspiration, la deuxième permet (avec sa prise en charge des processus de production de sens liés aux interactions, convergences et recyclages entre médias)²⁰ de nous focaliser sur la dimension matérielle des circulations médiatiques. En ce qui concerne le paysage et ses pratiques visuelles, sa représentation et sa diffusion photographique marque une étape importante dans la reproductibilité technique de son image qui alimente à la fois sa transportabilité et sa circulation géographique, sa fragmentation et sa dissémination.

Le concept d'« hétérotopie » caractérise enfin la structure même de cette thèse, qui fait coexister des lieux différents à travers l'association des images de leurs paysages. La perspective interculturelle (ou *crosscultural*) entre trois aires (États-Unis, Italie, France) développe non pas une analyse comparatiste d'un corpus de photographies de paysage à un certain moment de l'histoire, mais propose plutôt une exploration dans la durée des diversités et des similarités géographiques et culturelles, des oppositions ou des échanges au niveau des imaginaires et des pratiques des paysages et des images. Dans cette perspective, les identités nationales et culturelles sont considérées comme des processus plutôt que comme des essences, selon une approche dialectique qui voit les mythologies nationales se construire, rivaliser les unes avec les autres ou former des oppositions à l'échelle internationale, et s'appuyer sur la réinterprétation des traditions venues d'ailleurs. Benedict Anderson considère les nations comme des « communautés imaginaires »²¹ – donc intrinsèquement limitées et souveraines – liant l'imagination politique nationale à la diffusion de la presse écrite depuis le XVIIIe siècle. Homi K. Bhabha pour sa part

¹⁸ Martin Jay, « Vision in context : Reflections and refractions », dans Teresa Brennan et Martin Jay, *Vision in Context: Historical and Contemporary Perspectives on Sight* (New York: Routledge, 1996), p. 9.

¹⁹ Avec ce terme Julia Kristeva (dans *La révolution du langage poétique*) proposait de rendre en français la notion de « dialogisme » définie par le théoricien russe Mikhaïl Bakhtine, qui permettrait d'affirmer que « tout texte n'est fait que des textes qu'il recompose ». Voir Sophie Rabau, *L'intertextualité* (Paris: Flammarion, 2011), p. 21.

²⁰ Voir par exemple Jürgen Müller, « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », *Cinemas : revue d'études cinématographiques / Cinemas: Journal of Film Studies* 10, n° 2-3 (2000): 105-34, <https://doi.org/10.7202/024818ar>, p. 106.

²¹ Benedict Anderson, *Imagined Communities : Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, 1983 (London ; New York : Verso, 2006).

parle plutôt de « récits »²², d'un processus d'intériorisation/extériorisation qui mène à des phénomènes d'hybridation, et de la construction d'une différence culturelle par rapport à une perspective internationale.²³

Comme on le verra, on peut parler de constructions identitaires par opposition, voire par métonymie – de la partie pour le tout. Dans la deuxième partie du XIXe siècle, les enquêtes photographiques en Occident soutenaient les identités nationales et le tourisme local en liant les intérêts locaux ou régionaux à des ambitions ou des publics nationaux ou internationaux. Aux États-Unis par exemple le paysage sauvage de l'Ouest a contribué à créer une identité propre, qui s'affranchissait de l'Europe et de ses richesses culturelles. Si les déplacements et les voyages et des individus sont centraux dans la construction des imaginaires paysagers – du Grand Tour au tourisme –²⁴, on peut aussi parler d'échanges et de « transferts » à travers les pratiques photographiques et cinématographiques ainsi que dans les théories du paysage. Le phénomène est observable en particulier dans la deuxième partie du XXe siècle, dans certaines interconnexions entre cinéma européen et photographie américaine. On remarque aussi l'influence de la géographie humaine française sur les *landscape studies* américaines²⁵, qui à leur tour sont en train de se développer en France.

Comme l'explique Michel Espagne, l'idée de « transfert culturel » implique que « Tout passage d'un objet culturel d'un contexte dans un autre a pour conséquence une transformation de son sens, une dynamique de resémantisation, qu'on ne peut pleinement reconnaître qu'en tenant compte des vecteurs historiques du passage ».²⁶ Les vecteurs de transferts culturels peuvent être les groupes ou individus qui passent d'un espace national (culturel ou linguistique) à un autre, mais aussi des objets, œuvres ou images qui circulent dans des contextes différents et sont confrontés aux questions de la mémoire et des identités. Le transfert culturel ne désigne donc

²² Homi K. Bhabha, *Nation and Narration* (London ; New York : Routledge, 1990).

²³ Homi K. Bhabha parle également de l'émergence de « contre-récits » provenant des marges et des minorités de la nation. Voir aussi Martin J. Powers, « The Cultural Politics of the Brushstroke », *The Art Bulletin* 95 (2013) : 312-27 ; Steven Leuthold, *Cross-Cultural Issues in Art Frames for Understanding* (New York ; London: Routledge, 2011). J. E. Fox et C. Miller-Idriss, « Everyday Nationhood », *Ethnicities* 8, n° 4 (2008) : 536-63; Malcolm Bradbury, *Dangerous Pilgrimages Trans-Atlantic Mythologies and the Novel* (London: Penguin Books, 1996).

²⁴ Voir John Urry, *The Tourist Gaze*, 1990 (London ; Thousand Oaks, Calif.: Sage Publications, 2010); Peter Osborne, *Traveling Light: Photography, Travel, and Visual Culture*, 1999 (New York: Manchester University Press, 2000); David Crouch et Nina Lübbren, *Visual Culture and Tourism*, 2002 (Oxford; New York, N.Y.: Berg, 2003).

²⁵ Voir Jean-Marc Besse, « Fonder l'étude des paysages : John Brinckerhoff Jackson face à la géographie humaine française », *L'Espace géographique* Tome 45, n° 3 (14 septembre 2016) : 195-210. Voir aussi *John Brinckerhoff Jackson. Les Carnets du paysage n° 30* (Arles; Versailles: Actes Sud ; École nationale supérieure de paysage, 2016).

pas simplement les influences ou les échanges interculturels, mais aussi l'idée d'une réinterprétation qui acquiert la même importance que l'original, ce qui implique des formes de métissage et d'hybridité. Ainsi l'historiographie des transferts culturels relativiserait tout particulièrement la notion de centre pour faire coïncider le global et le particulier.²⁷

Il faut donc envisager les « aires » culturelles comme des configurations provisoires mais nécessaires à la compréhension des phénomènes de circulation culturelle, et entendre les nations moins comme des essences que comme des entités élaborées à partir d'importations : « Même lorsqu'on aborde un transfert entre deux espaces culturels, on ne peut en aucune manière les considérer chacun comme homogènes et originels : chacun est lui-même le résultat de déplacements antérieurs ; chacun a une histoire faite d'hybridations successives ».²⁸ Cela est particulièrement évident aux États-Unis, le « métissage » des influences constituant « la fibre même de l'Amérique, de sa multiplicité constitutive »²⁹, comme l'affirme Géraldine Chouard.³⁰ L'« américanité » procède moins d'une essence culturelle déterminée que d'un processus historique dans lequel l'économie de la copie et de l'hybridation entretient un dialogue entre des formes venues d'époques et de lieux divers et entre des constructions sans cesse renouvelées de « communautés imaginées ».³¹ Comme l'explique François Brunet dans l'introduction à l'ouvrage collectif *L'Amérique des images : histoire et culture visuelles des États-Unis*, les images américaines, sans doute davantage que celles d'autres cultures, font constamment allusion à d'autres images proches ou lointaines – cette intericonicité et cette intermédialité étant caractéristiques d'une culture visuelle impliquée dans la communication sociale de manière pratique. La spécificité du développement (de la centralité) des images aux États-Unis serait aussi marquée par une immersion plus forte des représentations dans l'économie et la société, car

²⁶ Michel Espagne, « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres*, n° 1 (18 avril 2013), <https://doi.org/10.4000/rs1.219>, p. 1.

²⁷ *Ibid.*, p. 7. Selon l'auteur, les « portails sur la globalité » comme les centres urbains, les universités et les bibliothèques associent les transferts culturels à la catégorie de lieu.

²⁸ *Ibid.*, p. 3.

²⁹ Géraldine Chouard, « L'Amérique comme patchwork », *Revue française d'études américaines* no89, n° 3 (2001): 70-85, <https://www.cairn.info/revue-francaise-d-etudes-americaines-2001-3-page-70.htm>, p. 82.

³⁰ Je renvoie aussi à Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues* (Paris: Flammarion, 1977).

³¹ François Brunet, « 1990-2010. Les interrogations du présent », dans François Brunet, dir., *L'Amérique des images : histoire et culture visuelles des États-Unis* (Paris : Hazan : Université Paris Diderot-Paris 7, 2013), p. 336.

« l'art lui-même n'a pas aux États-Unis le même degré d'autonomie par rapport à la société qu'on lui présume en France depuis le romantisme ». ³²

La perspective interculturelle de ma recherche vise aussi à interroger, par le biais du paysage, la culture visuelle européenne par rapport à cette « américanité », qui caractérise par ailleurs la « révolution » numérique. Les entreprises et les industries – informatiques ainsi que culturelles – qui ont orienté le paysage visuel mondial depuis les années 1980 sont d'origine nord-américaine et, le plus souvent, californienne. Il s'agit de tenir compte du fait que ce lien entre l'artistique et le culturel et le social et l'économique, qui aurait été une particularité des États-Unis, est de plus en plus répandu à l'ère de la globalisation et depuis le « postmodernisme ». ³³ Dans cette perspective, l'intericonicité est vue comme un pont théorique possible entre Europe et États-Unis, soit comme le troisième temps d'un « boomerang théorique » – qui verrait la réappropriation française des *visual studies* américaines, qui avaient elles-mêmes été inspirées par la *French Theory* ³⁴ – mais aussi comme la seule manière intéressante et efficace de mener une recherche comparatiste sur les images aujourd'hui.

La notion de « transfert culturel » – dans ce cas, celui d'un système conceptuel – ainsi que celles d'intertextualité et d'intermédialité conduisent à se focaliser sur les lieux de passage, les interstices et les « entre-deux », et par conséquent à relativiser l'idée de centre. Dans ce contexte théorique, les images sont considérées non pas comme des entités closes et isolées, mais comme des champs de forces et de relations, et l'intericonicité comme le résultat de leurs déplacements graphiques non-linéaires dans l'espace, le temps et les formes. Mathilde Arrivé explique en effet : « Construire un corpus intericonique, c'est fabriquer une 'carte' visuelle qui est déjà, en elle-même, un opérateur heuristique, un dispositif signifiant, qui non seulement spatialise et sémantise les agencements entre images, mais en produit aussi de nouveaux ». ³⁵ Ma recherche prend donc cette « perte de centre » pour postulat, et interroge la mobilité des images des paysages, leur circulation et leur nomadisme, en s'appuyant sur l'intericonicité comme méthode. La matérialité des images sera vue comme un effet de leurs trajectoires, dont les étapes de leur matérialisation

³² François Brunet, « Introduction », dans François Brunet, dir., *L'Amérique des images*, op. cit., p. 9. L'ouvrage se propose de répondre à la métaphysique de l'Amérique-image par l'histoire des formes et des pratiques de l'image aux États-Unis.

³³ Comme l'explique Fredric Jameson dans *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham: Duke University Press, 1991).

³⁴ Mathilde Arrivé, « L'intelligence des images - l'intericonicité, enjeux et méthodes », *E-rea. Revue électronique d'études sur le monde anglophone*, n° 13.1 (15 décembre 2015), <http://journals.openedition.org/erea/4620>, p. 6-7.

³⁵ *Ibid.*, p. 11.

dans des contextes particuliers constituent des motifs récurrents qui tapissent notre imaginaire collectif. Ces trajectoires ou étapes de matérialisation des images deviennent ainsi des « symptômes culturels » qui peuvent révéler quelque chose de l'esprit d'une époque – dans notre cas, de la pensée du paysage.

Atlas

La structure de cette thèse a pris ainsi la forme d'un atlas dont les planches ont été assemblées dans un montage non linéaire, qui suit la récurrence de certains motifs paysagers et s'adapte à différentes échelles. Le choix et la juxtaposition des exemples ont été conditionnés par mes propres déplacements géographiques et par mes passages entre diverses perspectives culturelles et disciplinaires. Cela donne lieu à un état de l'art personnel de la relation entre paysage et photographie dans la culture visuelle contemporaine. Dans le contexte du « tournant spatial » dans les sciences humaines, et sans avoir la prétention d'enquêter sur la « mémoire des formes »³⁶ dans la culture occidentale, je me suis intéressée à la « spatialisation de la mémoire » des lieux telle qu'elle se matérialise dans les paysages. Parallèlement à cela, je soulignerai le déplacement théorique, dans les études visuelles, de l'optique à l'« haptique »³⁷, que Giuliana Bruno fait correspondre au passage « de la *sight*/vue au *site*/lieu » dans son « atlas des émotions ».³⁸ En vertu de cette mise en relation de la vision et du voyage, le paysage est considéré comme une interface pour l'expérience des lieux dont les images porteraient les traces.

Ma recherche s'est développée comme un voyage à travers les théories, les histoires et les pratiques du paysage et de la photographie. D'une part, l'interrogation du paysage au prisme de la culture visuelle et à travers la photographie (qui accompagne la démocratisation et la socialisation de l'image du paysage) conduit à une fragmentation, une diffusion, voire une « explosion » de cette notion. D'autre part, l'interrogation de la photographie par le prisme du paysage m'a poussée à relire la question des identités nationales et culturelles à travers les aires géographiques que j'ai habitées et traversées (France, États-Unis et Italie).³⁹ Grâce à cette perspective itinérante – entre capitales et villes moyennes du Nord et du Sud de la France ainsi que de régions du Centre-Nord de l'Italie, du Sud-Ouest et du Midwest des États-Unis –, j'ai pu découvrir que, bien que l'on observe et que l'on parle de paysages typiquement « nationaux » ou

³⁶ Aby Warburg, *L'atlas Mnemosyne*, 1927-1929 (Paris : Ecarquille, 2012). Voir aussi Georges Didi-Huberman, *Atlas, ou, le gai savoir inquiet* (Paris : Editions de Minuit, 2011).

³⁷ Son étymologie grecque signifie la capacité à « entrer en contact avec ».

³⁸ Giuliana Bruno, *Atlante delle emozioni: in viaggio tra arte, architettura e cinema* (Milano: B. Mondadori, 2006), p. 7. Pour la version en anglais : *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture and Film* (New York: Verso, 2000).

³⁹ Dans le cadre de mon doctorat en études anglophones en France, j'ai fait plusieurs séjours aux États-Unis à l'occasion d'expositions d'art contemporain ou pour mener des recherches en bibliothèques (en particulier au Center for Creative Photography à Tucson en Arizona et au Center for Southwest Research à Albuquerque au Nouveau Mexique, mais aussi à Dayton, Cincinnati, Chicago), ainsi qu'en Italie (où j'ai une cotutelle en études visuelles et d'où je suis originaire) pour des expositions et des recherches à la croisée entre art, histoire et institutions publiques.

« régionaux », on trouve des similitudes entre, par exemple, la plaine du Pô en Italie et des zones du Midwest ou de la banlieue parisienne, ainsi qu'entre la côte de la Toscane, l'Ouest américain ou la Camargue – ce qui n'exclut pas des nuances locales et des phénomènes d'hybridation ou de métissage.⁴⁰ Plutôt que de paysages nationaux ou régionaux, on pourrait parler d'« ensembles paysagers » ou de « correspondances » entre les paysages.⁴¹ Je dérive cette idée du terme italien « paesaggi correlativi »⁴², utilisé par Sandro Bernardi pour parler des similitudes entre les paysages cinématographiques de l'Italie des années 1950-60 de Michelangelo Antonioni, et les paysages photographiques d'Israël et de l'Italie contemporains de Orith Youdovich. Une idée similaire est avancée dans l'essai « Holy Landscape : Israël, Palestine, and the American Wilderness » que W. J. T. Mitchell ajoute à la deuxième édition du volume d'essais *Landscape and Power*.⁴³

Cependant, des différences entre les territoires persistent, et la perception des paysages continue de jouer un rôle dans la définition des identités nationales et culturelles. L'apport des trois « aires » géographiques concernées aux cultures visuelles du paysage reste donc significatif. Si les paysages français et italiens (lieux d'élection du Grand Tour, du pittoresque ou du sublime européen) demeurent importants dans l'imaginaire visuel américain, le paysage américain, dans sa liaison étroite avec sa représentation photographique, constitue lui aussi un modèle puissant en France et encore plus en Italie. L'héritage de l'approche documentaire américaine⁴⁴ qui se développe depuis les années 1930 et se trouve absorbée par un certain néoréalisme italien (aussi influencé par le cinéma français et la littérature américaine de la même période)⁴⁵ est visible dans les pratiques de nombreux photographes à partir de l'après-guerre et jusqu'à aujourd'hui. Comme le démontrent également plusieurs expositions françaises contemporaines, l'influence américaine

⁴⁰ Malgré le fait que les différences d'échelle sont un facteur évident, l'opposition entre espaces saturés et étendues vides n'est pas toujours valable : certains paysages du Sud-Ouest des États-Unis sont plus historiques que des zones résidentielles du Nord de l'Italie, et la nature est plus sauvage dans des parcs régionaux français que dans certaines parties de Yosemite.

⁴¹ On peut aussi parler de typologies de paysages et de valeurs symboliques qui sont liées aux morphologies des espaces, mais qui sont également influencées par des représentations paysagères.

⁴² Voir sa préface à Maurizio G. De Bonis et Orith Youdovich, *Cosa devo guardare : riflessioni critiche e fotografiche sui paesaggi di Michelangelo Antonioni* (Roma : Postcart, 2012), p. 10.

⁴³ W. J. T. Mitchell, *Landscape and Power* (Chicago : The University of Chicago Press, 2002).

⁴⁴ Au sujet de la considération du documentaire photographique en tant que « statut » plutôt que style ou pratique, et au sujet de ses transformations contemporaines, voir Jean Kempf, « La photographie documentaire contemporaine aux États-Unis », *Transatlantica. Revue d'études américaines. American Studies Journal*, n° 2 (30 décembre 2014), <https://transatlantica.revues.org/7127>.

résulte moins d'un intérêt pour les espaces naturels et sauvages que pour le paysage routier ou « vernaculaire », comme en témoignent des approches photographiques qui peuvent également être considérées comme « vernaculaires ».

Ces pratiques photographiques sont souvent fondées sur des déplacements ou des voyages, et les images produites proviennent, ou visent à la création, d'archives. On peut remarquer un lien très fort entre paysage et voyage dans la culture américaine, dans laquelle la pratique de l'arpentage (*survey*) et la notion d'itinérance sont souvent associées à la captation photographique, qui définit à son tour l'iconographie du territoire. C'est donc à partir de l'influence de la photographie américaine sur la culture visuelle européenne du paysage que ma recherche s'est développée. Mais elle a aussi été alimentée par le sentiment d'une « familière étrangeté » vis-à-vis de certains paysages européens « américanisés », et enfin par la fascination exercée par une sorte d'altérité qui persiste dans la conception et l'expérience du paysage américain, ainsi que dans son exploration photographique.

Dans le deuxième tome de *Capitalisme et Schizophrénie, Mille Plateaux*, Gilles Deleuze et Félix Guattari parlent du « rhizome américain »⁴⁶ qui marque une différence entre la conception américaine et européenne du livre. On pourrait étendre cette idée au paysage américain selon le concept de « vernaculaire », qui indique un régime « populaire » ou non planifié, dans lequel la « grille » (*grid*) n'est qu'une matrice initiale : le paysage n'est pas le résultat d'un plan ni d'une culture héritée, mais celui d'une histoire en mouvement.⁴⁷ Géraldine Chouard utilise la métaphore du patchwork pour définir l'image de l'Amérique et sa cartographie, mettant en évidence les liens qu'il tisse avec le temps, l'histoire, la mémoire (intime, familiale, nationale), son exploration et ses devenirs : « Art de la juxtaposition soumis aux principes d'assemblage et d'hétérogénéité, le patchwork impose un régime de fragmentation, de contiguïté, qui dénonce toute unité organique, privilégie contact, contraste et différence ».⁴⁸ Si le patchwork a, aux États-Unis, un rapport privilégié avec l'espace américain et sa topographie (les quilts désignent parfois des parcours ou font même office de journal de bord), il induit en même temps un type de lecture

⁴⁵ Le « style documentaire » de Walker Evans en particulier eut un fort impact sur les jeunes générations du milieu artistique italien à la recherche d'une distance vis-à-vis de la rhétorique de la célébration du régime fasciste, en raison de sa représentation du lien étroit entre conditions humaines et environnement à travers le paysage.

⁴⁶ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux : Capitalisme et Schizophrénie. Tome 2* (Paris : Éditions de Minuit, 1980), p. 29. Pour la relation entre rhizome et voyage, voir en particulier Hélène Strohl et Patrick Tacussel, *Le voyage* (Paris : CNRS éditions, 2017).

⁴⁷ François Brunet, « Surveoir le paysage », dans John Brinckerhoff Jackson et al., *Habiter l'Ouest* (Marseille : Éditions Wildproject, 2016), p. 85-86

séquentielle⁴⁹ et peut être pris comme métaphore de la définition de l'identité américaine. Collection apparemment anarchique de morceaux juxtaposés, dont les raccords peuvent se faire d'une infinité de manières, le patchwork indique un espace qui présente des effets de « symétrie » et de « résonance » mais qui reste ouvert, informel, non hiérarchisé, rhizomatique (mouvant, multiple, non génératif). Il est donc défini par « une circulation d'états » à l'intersection entre l'espace et le temps, la surface et la profondeur : « il transmue un temps diachronique en une totalité synchronique close sur elle-même, sans pour autant effacer la dimension de profondeur, qui y figure à la surface ». ⁵⁰

Nous retrouverons des symétries et des résonances dans la structure non hiérarchique et « ouverte » de cette thèse (mises en évidence par les titres des chapitres) qui s'inspire du concept et du mouvement du « rhizome américain », et propose une modalité de lecture qui se focalise sur la surface. Selon les recherches les plus récentes, concevoir la vision dans le monde contemporain passerait par l'étude des surfaces, une approche rhizomatique, tel un réseau interconnecté et interdisciplinaire sans base solide ni centre précis : « attention to surfaces encourages alternative configurations of the technological and material conditions through which culture and society transforms, and of the ways in which social and cultural theory may fold into such transformations ». ⁵¹ On remarque ici l'idée d'un « enchevêtrement » (*entanglements*)⁵² de formes, de matérialités, de pratiques et de théories, qui a été absorbée dans ma recherche et que j'ai essayé de restituer à travers l'écriture et la composition de cette thèse en tentant de faire correspondre forme expressive et objet d'étude. Comme l'affirment Gilles Deleuze et Félix Guattari : « Ecrire n'a rien à voir avec signifier, mais avec arpenter, cartographier, même des contrées à venir ». ⁵³ Un livre est fait de matières diversement formées, de dates et de vitesses très différentes, de mouvements de territorialisation et de déterritorialisation, de multiplicités. Ma recherche et la thèse qui en est issue prennent la multiplicité comme mode d'existence : plutôt que de mettre en place une liste de cas d'études, je me suis focalisée sur des rencontres avec des exemples contemporains qui ont réactivé des questions plus ou moins anciennes sur le paysage et

⁴⁸ Géraldine Chouard, « L'Amérique comme patchwork », *op. cit.*, p. 71.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 75.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 72.

⁵¹ Rebecca Coleman et Liz Oakley-Brown, « Visualizing Surfaces, Surfacing Vision: Introduction », *Theory, Culture & Society*, 0(0), 2017, p. 23.

⁵² Rey Chow, *Entanglements: Or Transmedial Thinking about Capture* (Durham: Duke University Press, 2012).

⁵³ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 11.

la photographie dans la culture visuelle. J'ai cartographié ce trajet au cœur de paysages qui sont eux-mêmes en circulation en trois parties et sept chapitres.

Cartographie de la thèse

La première partie dresse un état de l'art (sous forme de *survey*, ce mot désignant aussi bien l'aperçu que l'arpentage, une observation à la fois particulière et générale)⁵⁴ des « cultures visuelles du paysage photographié », entre « tournants » et « traditions ». Le concept de circulation sert de base méthodologique pour interroger la notion de paysage et le rôle de ses images (surtout photographiques) dans la construction des identités visuelles (culturelles et nationales). Le premier chapitre retrace les notions de culture visuelle et de paysage à partir de leurs transformations contemporaines : si les tournants matériel et numérique poussent à reconsidérer ensemble photographie, cinéma et télévision à l'époque de leur circulation en ligne, la notion de paysage est repensée à l'épreuve de l'anthropocène, entre problématiques environnementales et artistiques. Dans l'histoire de l'art américain en particulier, une approche « globale » et « éco-critique » accompagne la relecture et la révision de l'importance du concept de nature pour l'identité nationale et la mythification de l'Ouest. Le paysage a souvent été considéré comme une expression de la célébration ou de la conquête de la nature, ainsi que comme un instrument de l'impérialisme, du colonialisme ou du nationalisme. Les approches « écocritiques » et des « humanités environnementales » adoptent au contraire des perspectives interdisciplinaires informées par l'écologie, mettant l'accent sur l'idée de développement durable et de justice environnementale dans l'analyse culturelle des œuvres artistiques, dans le but de considérer l'environnement dans sa globalité plutôt que comme de simples paysages esthétisés ou une nature idéalisée. Pour sa part, la photographie est de plus en plus utilisée dans des projets géographiques et architecturaux, et sert à documenter des territoires et des cartes géographiques.⁵⁵ Expérience « poly-sensorielle », la traversée du paysage ne se réduit pas à ses diverses représentations qui contribuent aux imaginaires paysagers nationaux ou culturels. Le deuxième chapitre propose une sorte de « préhistoire » du paysage en tant qu'objet médiatique et moyen de construction d'un sentiment d'appartenance et d'identité. Dans une approche moins conceptuelle qu'historique, j'interroge également les traditions culturelles nationales à travers des

⁵⁴ François Brunet, « Surveoir le paysage », dans John Brinckerhoff Jackson et al., *Habiter l'Ouest, op. cit.*, p. 82.

⁵⁵ Le paysage est ici principalement visualisé et conceptualisé par le biais de la photographie, entre une perception locale et une perspective globale (celle des cartes).

projets d'humanités numériques qui prennent la forme de collections photographiques et filmiques ou de plateformes interactives. Des initiatives de recherche et d'exposition rendues possibles grâce à la numérisation peuvent en effet permettre la réactivation, la visualisation et la re-contextualisation contemporaine de fonds d'archives conservés dans les bibliothèques et les cinémathèques, tout en les faisant « sortir » de leur contexte local ou national. Après une première partie sur des traditions picturales, ce deuxième chapitre se focalise sur des pratiques photographiques de la deuxième moitié du XIXe siècle qui marquent un tournant dans la circulation des images et dans la prise en compte du paysage comme instrument de la construction des identités visuelles des nations. Institutionnalisée en France qui avait été « fière de pouvoir en doter librement le monde entier » et dont l'État finança la Mission héliographique de 1851 pour qu'elle catalogue le patrimoine architectural, la photographie eut un très grand succès en Amérique où on dit que « le soleil brille plus fort ». Les explorations photographiques de l'Ouest américain montrent les merveilles naturelles pour les préserver, les exploiter ou les ouvrir au tourisme, alors qu'en Italie – où on rencontre une tradition picturale et iconographique beaucoup plus ancienne – c'est l'héritage artistique, monumental et architectural qui est d'abord catalogué, selon les conventions esthétiques de la « veduta ».⁵⁶ Par rapport à la France, les États-Unis et l'Italie sont des pays moins centralisés où, en raison de leur dispersion institutionnelle, les initiatives diverses, privées ou individuelles, précèdent les projets étatiques. Si les archives photographiques au tournant du siècle soutiennent les identités nationales, les paysages sont de plus en plus représentés en fonction de « critères photographiques » et d'une logique « archivistique ». La photographie participe aussi – en parallèle ou à travers ces mêmes pratiques institutionnelles et amateurs – à la promotion et à l'expression de l'expérience touristique et des voyages. Elle accompagne également le développement du chemin de fer qui permet à son tour de produire des images de lieux auparavant inaccessibles, tout en développant une vision et une perception nouvelle du paysage. La contribution de la photographie à la création d'imaginaires paysagers est surtout à rechercher dans des formes de diffusion populaires comme la stéréographie, les projections à la lanterne magique et les cartes postales. Des voyages virtuels stéréoscopiques aux projections à la lanterne magique en passant par les *travelogues* cinématographiques, des expériences immersives sont proposées, tandis que les photographies

⁵⁶ À un imaginaire collectif national auquel avaient contribué (avant l'unification politique) les représentations étrangères, s'ajoutent celles des Alinari, du Touring Club, puis de l'Istituto Luce dans les années 1930.

imprimées dans les magazines, sous forme de cartes postales, ou insérées dans des albums de voyage, sont accompagnées de textes, de légendes ou de notations et donc re-contextualisées à l'intérieur d'un récit sur ou à travers les paysages.

La deuxième partie, intitulée « le paysage exposé », se fonde sur des expositions qui ont eu lieu aux États-Unis, en Italie et en France entre 2015 et 2018, et suit les circulations géographiques et médiatiques des images photographiques de paysages. L'exposition est ici envisagée comme un mode de circulation spatiale et de re-contextualisation des images, ainsi que comme champ d'hybridation de pratiques artistiques, géographiques, mais aussi cinématographiques ou amateurs. Après une sous-partie introductive sur le rôle de l'exposition photographique du paysage pour la définition des identités nationales de la deuxième moitié du XIXe jusqu'à des cas contemporains⁵⁷, chacun des trois chapitres d'orientation géographique prendra comme points de départ les expositions qui révèlent le mieux les contextes institutionnels dans la sélection des œuvres, des séries ou des collections. Les lieux d'exposition peuvent être considérés comme des espaces imaginaires et fictifs où se créent des récits destinés à différents publics, et la réactivation d'archives dans de nouveaux contextes culturels peut contribuer à élargir l'histoire de la photographie documentaire au-delà de ses productions artistiques. Nous remarquons en effet que le paysage contemporain est questionné dans son aspect global, à l'épreuve de l'anthropocène et du numérique, mais que les tendances à l'étudier au travers de problématiques nationales persistent, tout comme l'utilisation de la photographie dans sa représentation.⁵⁸ À partir de cas contemporains d'exposition photographique du paysage, on se focalise surtout sur la deuxième moitié du XXe siècle, moment où on assiste à des transformations importantes sur les territoires, mais aussi dans le domaine de la photographie – notamment concernant sa place dans le monde de l'art et des institutions – et de la définition du paysage qui n'est plus associé exclusivement à la nature ou à la « belle vue ». Par exemple, en Italie, à partir des années 1950, les paysages harmonieux du « bel paese » sont en partie transformés par la construction, qui est elle-même présentée comme un élément clé de la reprise économique, et qui favorise une croissance désordonnée des périphéries. Aux États-Unis, la

⁵⁷ Où le paysage n'est plus (seulement) paysage et la photographie n'est plus (seulement) photographie.

⁵⁸ Si la recherche en art, en photographie et en culture visuelle américaine témoigne d'un intérêt pour les dialogues et les échanges transatlantiques, plusieurs expositions aux États-Unis révèlent un effort pour mettre en valeur des aspects de l'histoire et de la culture visuelle vernaculaires proprement américains. En Italie on met souvent en évidence l'influence des pratiques américaines sur celles italiennes, les échanges culturels et les liens entre

photographie est aussi utilisée comme pratique de « notation visuelle » qui rythme les voyages sur la route. Depuis les années 1970 environ, se développe une nouvelle approche « écologique » qui s'intéresse davantage à une réconciliation possible avec un paysage altéré par l'homme qu'à la préservation de l'état sauvage. Les transformations des territoires européens apparaissent dans bien des pratiques photographiques et cinématographiques italiennes et françaises.⁵⁹ Plusieurs auteurs américains⁶⁰ se déclarent influencés par la Nouvelle Vague française ou par le post-néoréalisme italien des années 1960-70, qui témoignaient à leur tour d'une certaine américanisation des paysages européens en conséquence de l'urbanisation et de la périurbanisation des territoires – en particulier pendant le miracle économique italien et avec l'émergence de la société du loisir française.⁶¹ À partir des années 1980, on assiste également (comme on l'a évoqué au début de cette introduction), à la prolifération d'enquêtes ou de missions photographiques commissionnées par des institutions publiques en Europe, et par des structures muséales ou universitaires aux États-Unis, et de projets re-photographiques de reconduction de points de vue sur un même paysage à différentes époques.

La troisième partie sur « les paysages entre cartes et atlas » explore la multiplication, la dispersion et la circulation du paysage contemporain à partir de certaines pratiques de diffusion et d'appropriation de ses images dans le tournant numérique – entre hybridations de plus en plus prononcées des pratiques et des images, et géolocalisations de plus en plus répandues des paysages et des personnes. Le sixième chapitre étudie des exemples de projets d'observation du paysage dans la durée qui affichent leur différence vis-à-vis des enquêtes institutionnelles et des pratiques artistiques précédentes. Ils se distinguent d'expériences des années 1980 par leur aspect pluridisciplinaire, participatif et multimédia. Ils utilisent des photos, des vidéos, des cartes géographiques, des illustrations, et organisent des événements ou des déplacements. Ils sont aussi l'occasion de la création de cartes hybrides et interactives qui se servent du GPS, ou encore de la

photographie et cinéma. Plusieurs expositions en France montrent des paysages photographiques américains (d'américains ou d'européens), ainsi que des commandes ou des projets français plus contemporains.

⁵⁹ Nous avons mentionné au début de cette introduction le projet italien *Voyage en Italie*, ainsi que la mission photographique française de la Datar qui implique la participation de photographes étrangers et cite parmi ses références l'exposition américaine *New Topographics* (également mentionnée au début de cette introduction).

⁶⁰ En particulier Lewis Baltz et Robert Adams.

⁶¹ On parlera d'échanges entre les États-Unis, l'Italie et la France au niveau des imaginaires cinématographiques, des transformations réelles des routes et des lieux de consommation et de loisir. Mais aussi des influences culturelles à travers les pratiques photographiques ou les voyages (par exemple l'influence américaine chez Luigi Ghirri et sur ses images de la plaine du Pô, ou celle du voyage en Italie sur l'architecte Robert Venturi), des visions américaines sur les paysages français et italiens (entre autres les projets de Paul Strand) et des visions françaises sur l'Italie (en particulier le film de Jean-Luc Godard *Le mépris* de 1963).

production de catalogues sous forme d'atlas. Plusieurs de ces projets contemporains visent à renouveler la perception de paysages auxquels on est trop habitués, comme condition préalable pour changer l'expérience qui peut être faite de ces mêmes paysages. Le septième chapitre présente des utilisations et des appropriations artistiques du système d'information géographique Google Earth, de sa carte du monde Google Maps et des archives d'images de Google Street View. Le paysage est alors vu à la fois comme fenêtre ou écran, comme surface ou interface. On se focalisera en particulier sur le passage d'une visualité optique à une visualité haptique, mais aussi sur l'hybridation et la mobilité accrues des images qui transforment la vision et la perception du paysage. En effet, les applications mobiles intègrent souvent les paysages photographiques à des cartes géographiques, les accompagnent d'autres données ou contenus, et conduisent à les confronter aux paysages réels. Si les nouvelles possibilités de production, de diffusion et de partage des images (par exemple sur les réseaux sociaux) semblent intensifier l'idéal démocratique et égalitaire associé à la photographie, le fait de lier les coordonnées GPS et les vues satellitaires au point de vue physique et culturel du photographe redéfinit les relations entre vision locale et globale – les deux étant disponibles sur le même écran, celui de notre téléphone portable.

Il sera question, plus généralement, d'une reconfiguration des liens entre pratiques locales – telles que la création de collections personnelles de paysages, collections artistiques ou mémorielles qui peuvent être composées de photographies anciennes numérisées ou de cartes postales, d'images nouvelles ou encore de captures d'écran – et l'idée d'archive globale. Celle-ci représente le rêve d'une documentation et d'une connaissance totales d'un monde de plus en plus appropriées par des machines. Au début du XXe siècle, des projets comme les *Archives de la Planète* d'Albert Kahn (un projet aujourd'hui devenu musée) visaient à montrer ce que nous ne pouvions pas voir en raison de l'éloignement géographique, à travers des enquêtes photographiques et cinématographiques et grâce à un investissement économique d'utilité publique. De nos jours, une personnalisation accrue de l'expérience visuelle et de la production des images, accompagnée de la possibilité de les auto-publier sur internet, conduit plutôt à une « publicisation » du privé – dans notre cas du paysage, de son image et de sa perception. Nous y voyons parfois les effets de la mondialisation sur les paysages et sur les images, notamment par les transformations environnementales et la circulation de leurs représentations sur le réseau web. Pour leur part, les pratiques locales des images ne semblent plus viser à la création d'archives

mais plutôt à celle d'atlas spatio-temporels – indiquant la position géographique aussi bien que la dimension temporelle.

*

Comme je l'ai indiqué plus haut, cette thèse porte les traces de déplacements effectués au cours de l'acte même de son écriture, créant une sorte de psycho-géographie personnelle sous la forme d'un atlas de paysages multiples. Cependant, les perspectives disciplinaires, théoriques et historiques qui la structurent se sont constituées au cours de nombreuses journées d'études, de nombreux séminaires et colloques, et de manière plus générale au contact de l'actualité de la recherche universitaire, culturelle et artistique de plus en plus interrogée au prisme des humanités environnementales et numériques. Cela m'a permis de réinterroger à rebours, à partir de moments de réactivation dans le présent, des problématiques plus ou moins anciennes liées au paysage et à la photographie dans la culture visuelle. Pour prendre la fouille archéologique comme métaphore, il s'est agi de repérer des questions qui, lorsqu'elles affleurent, indiquent où commencer à creuser ainsi que les couches temporelles qui sont à interroger pour faire re-émerger certains éléments du passé dans le présent.⁶²

Je vais maintenant présenter (en guise de conclusion à cette introduction) une section sur cette « actualité de la recherche » qui a marqué mes quatre années de doctorat entre la France et l'Italie. L'ordre chronologique et les perspectives géographiques laissent place à une approche thématique qui met en évidence la circulation des questions et des enjeux à travers divers contextes universitaires, artistiques, et culturels au sens large, ou tels qu'ils se sont manifestés à l'occasion de diverses initiatives de recherche scientifique, d'expositions ou de festivals, ou encore tels qu'ils sont visibles dans les collections de certaines archives et bibliothèques. Cela révèle des préoccupations – aussi bien dans la recherche universitaire, les musées ou les archives, ainsi que dans la création artistique et la conception d'expositions – qui convergent aujourd'hui autour de la photographie, avec, souvent, le paysage comme élément catalyseur.

⁶² « l'archéologue des traditions bute sur quelque chose qui affleure à la surface des lieux communs de la vie contemporaine. Il gratte un peu, le voilé qui exhume des fragments de schéma culturel impossibles à reconstituer de manière cohérente, mais qui l'entraînent plus loin dans le passé ». Simon Schama, *Le Paysage et la mémoire*, 1994 (Paris : Éditions du Seuil, 1999), p. 23.

Actualité de la recherche

La culture visuelle, et en son sein, la photographie, ont fait ces dernières années l'objet de manifestations et de recherches qui résonnent avec la thématique de cette thèse : par exemple le colloque « CULT – Cultures visuelles : images, histoire, techniques »⁶³, et, dans une perspective de culture matérielle, les journées d'études « No Representation without Circulation. An Alternative History of American Visual Culture ».⁶⁴ D'autres initiatives de la Terra Foundation for the American Art se sont focalisées sur les échanges internationaux comme le symposium « Rethinking Pictures: A Transatlantic Dialogue »⁶⁵ et les journées d'études « L'Ouest américain. Une appropriation française ».⁶⁶ Le Festival de l'histoire de l'art « Nature – États-Unis »⁶⁷ est parti de l'idée d'une histoire de l'art américaine comme prise d'indépendance face aux courants artistiques européens, et proposait trois aires (la nature mise « en ordre », mise « en scène » et « comme environnement »). Le *land art* et le 'post-nature', la photographie et le cinéma, mais aussi l'actualité sur les études visuelles et l'histoire américaines, englobant des objets de culture visuelle et une approche éco-critique dans la recherche en histoire de l'art ont fait partie de sujets de conférence de ce festival.⁶⁸

La centralité de la photographie dans les régimes scopiques de la modernité et de notre siècle, exaltant la valeur interdisciplinaire de la visualité au-delà des spécificités médiatiques, était au cœur du colloque international « Photography and Visual Cultures in the 21st Century: Italy and the *Iconic Turn* »⁶⁹, colloque qui avait également l'ambition d'étudier le rôle des cultures visuelles dans la constitution de l'identité nationale (individuelle ou collective) et l'évolution des

⁶³ À l'Université de Lille et l'Imaginarium de Tourcoing les 26-29 juin 2018, <https://irhis.hypotheses.org/16371>.

⁶⁴ À Paris les 7-8 juin 2017, <https://www.terraamericanart.org/what-we-offer/american-art-resources/no-representation-without-circulation-an-alternative-history-of-american-visual-culture-at-college-franco-britannique/>.

⁶⁵ À Paris les 19-20 mai 2016, <https://www.terraamericanart.org/events/event/symposium-rethinking-pictures-a-transatlantic-dialogue/>.

⁶⁶ À l'INHA à Paris les 22-23 mars 2016, sur la réception des idées et des images de l'Ouest américain en France et leur appropriation par l'histoire, la littérature, l'art, la culture visuelle, la philosophie, les spectacles ethnographiques, les exhibitions, le cinéma, <https://www.inha.fr/fr/agenda/parcourir-par-annee/en-2016/mars-2016/l-ouest-americain-une-appropriation-francaise.html>.

⁶⁷ Les 2-4 juin 2017 à Fontainebleau (INHA/TERRA), <http://festivaldelhistoiredelart.com/festival/edition-2017-nature-etats-unis/>.

⁶⁸ Ces thèmes ont été en partie repris par le Terra Foundation Research Workshop « Framing Environmental Dimensions in American Art » à Paris le 5 avril 2018.

⁶⁹ À l'Université Roma 3 du 3 au 5 décembre 2014, <http://www.mediastudies.it/spip.php?article376>.

pratiques amateur à l'époque des médias sociaux.⁷⁰ Plusieurs interventions de la conférence internationale « Italian Cinema, Italian Identity: Visual Culture and National Imaginary Between Tradition and Contemporaneity »⁷¹ ont par ailleurs révélé des interconnexions entre imaginaires paysagers cinématographiques, photographiques et télévisuels, ainsi que la construction ou redéfinition des identités locales et nationales par rapport à des regards étrangers.⁷² Enfin la conférence NECS « Sensibility and The Senses – Media, Bodies, Practices »⁷³ s'est intéressée aux rapports entre cinéma, médias et « sensorialité humaine » traitant aussi du passage à une visualité haptique, et des liens entre perception humaine et non-humaine, corps et technologies, comme le faisait déjà le projet UDPN « Technological Uncanny – L'étrangeté technologique à l'ère du numérique ».⁷⁴

Les relations entre problématiques environnementales et représentations artistiques ont été explorées par la table ronde « Art and Environment »⁷⁵, qui a porté sur les notions de paysage, de beauté de la nature et de la place du militantisme dans l'histoire de l'art américaine. Pour la discussion du terme anthropocène dans le milieu académique je ferai référence à la journée scientifique « L'environnement parlons-en ! »⁷⁶, focalisée sur les changements d'échelle et d'influence dans les relations entre homme et environnement à travers des concepts comme celui de « géohistoire ». Le développement de ma recherche sur l'anthropocène doit aussi beaucoup aux journées doctorales « Politiques de la Terre »⁷⁷, qui ont mis en évidence la nécessité de

⁷⁰ Voir aussi le colloque « La fotografia social. Teorie, pratiche, estetiche ed esperienze dell'immagine digitale » à l'Université della Tuscia à Viterbo les 21-22 septembre 2018, <http://www.sisf.eu/sisf/eventi/la-fotografia-social-teorie-pratiche-estetiche-ed-esperienze-dellimmagine-digitale/>.

⁷¹ À l'Université Roma 3 les 28-29 novembre 2017, <https://cinemaitaliano8.wixsite.com/cinemaidentita/program>.

⁷² Voir aussi le programme de la conférence annuelle du 2018 de « The American Association for Italian Studies », <https://aais.wildapricot.org/resources/Documents/Final%20Program.pdf>.

⁷³ À Paris du 29 juin au 1^{er} juillet 2017, <https://necs.org/conference/archive/2017/paris/program/conference/index.html>. Je renvoie aussi au NECS Pre-Conference Workshop « Experimental Media Archeology » du NEMA le 28 juin 2017, <https://necs.org/conference/archive/2017/paris/program/graduate-workshop/index.html>.

⁷⁴ À Paris de 2015 à 2017, <http://udpn.fr/spip.php?article88>.

⁷⁵ Au Mona Bismarck American Center in Paris le 8 décembre 2015 (à l'occasion de la COP21). À partir de l'idée d'un art américain moins séparé de l'environnement par rapport à la situation française, les interventions se sont focalisées sur le changement de la notion de beauté depuis le *land art*, sur le pouvoir de l'« informative art » à rendre visibles des phénomènes comme la pollution et sur le dépassement du concept de paysage pour visualiser le lien entre territoires spécifiques et un défi global. Voir <http://www.artcop21.com/fr/events/7526/>.

⁷⁶ À l'Université Paris 7 le 24 novembre 2015.

⁷⁷ À Florence les 20-23 septembre 2017, http://politiquesdelaterre.fr/?page_id=637. Il s'est agi aussi de retracer les notions de bien commun et de développement durable (et la disparition du « culturel ») à travers les conférences mondiales sur le climat à partir du 1972. Sur les relations entre migration, citoyenneté et hospitalité voir le colloque-festival à l'Université Paris Diderot les 28-29-30 novembre 2018 « TAMA 2 Hospitalités », <https://culture.univ-paris-diderot.fr/tama-2-hospitalites>.

réinventer une conception de la souveraineté nationale dans une époque globalisée (et des relations des nations entre elles mais surtout avec la Terre), d'où l'intérêt pour les possibilités de représentation des notions d'espace, territoire, paysage et frontière à l'époque de la mondialisation et de la circulation.

La photographie a été interrogée à travers l'émergence de nouvelles théories philosophiques par le colloque « Nouvelles théories de la photographie. Approches analytiques et continentales »⁷⁸ réunissant philosophes, historiens de l'art et artistes. Elle est aussi abordée comme pratique historique, sociale et politique : la journée d'étude « Photographie et histoire américaine »⁷⁹ avait ainsi l'objectif de considérer les objets et pratiques photographiques comme historiquement situées et comme agents de l'histoire américaine, en portant une attention particulière aux formes et méthodes de contextualisation et aux échanges avec d'autres communautés académiques ou d'autres champs historiques – de l'histoire du logement urbain et ses représentations institutionnelles, en passant par les pratiques identitaires au début du XXe siècle et les icônes en temps de guerre, aux enquêtes photographiques sur les paysages naturels ou routiers. Partant d'une même nécessité de repenser la photographie dans son « épaisseur », la journée d'étude « (Re)politiser les discours sur la photographie »⁸⁰ s'est également intéressée aux pratiques internationales, mais pour étudier l'influence des contextes de production et diffusion : pour envisager la photographie dans son ensemble (pratiques, acteurs et objets) comme un espace de relations politiques et interroger le discours qu'on produit en tant que chercheurs à travers le positionnement et l'étude de savoirs situés.

La table ronde « La photographie dans le projet de paysage »⁸¹, a traité des questions de représentation et documentation photographique des territoires, entre préservation et réinvention,

⁷⁸ À Paris du 5 au 6 octobre 2018, <http://www.sorbonne-universite.fr/newsroom/evenements/nouvelles-theories-de-la-photographie>.

⁷⁹ À l'Université Paris 7 le 25 septembre 2015. Voir le compte rendu de Eliane de Larminat, « Journée d'études « Photographie et histoire américaine ». Université Paris Diderot, 25 septembre 2015 », *Transatlantica. Revue d'études américaines. American Studies Journal*, n° 2 (15 décembre 2015), <http://journals.openedition.org/transatlantica/7663>. Voir aussi le carnet de recherche du séminaire organisé par Camille Rouquet et Carolin Görge « Camera Memoria » <https://camemoria.hypotheses.org/>, sur les usages historiques de la photographie, à travers une approche d'histoire culturelle et études visuelles pour enquêter sur le rôle de la photographie dans la construction ou déconstruction des mémoires.

⁸⁰ À Paris le 7 décembre 2015, http://www.gripic.fr/system/files/file_fields/2017/03/16/programmerepolitiserlesdiscourssurlaphotographie.pdf. Je renvoie également au chantier Photo/savoirs/critiques de l'ARIP (<https://arip.hypotheses.org/chantier-photosavoirscritiques>).

⁸¹ À la Cité de l'architecture et du patrimoine de Paris le 13 décembre 2017, <http://www.citedelarchitecture.fr/fr/evenement/la-photographie-dans-le-projet-de-paysage>.

pour montrer le contre-champ du projet de paysage et instaurer un dialogue entre photographes, paysagistes et chercheurs. Le colloque « Territoires et paysages : quelles France ? »⁸², prenait comme point de départ le fait que la géographie soit une forme d'écriture et un mode de déchiffrement du monde soumis à la pression des idéologies nationales et des moments politiques. Il s'agissait d'interroger son rôle à l'époque d'un changement climatique qui redéfinit les relations entre échelles (du micro quartier à la macro Terre) et demande d'agir avec le paysage plutôt que sur le paysage.⁸³ Enfin le colloque international « Le paysage-temps photographié »⁸⁴ a proposé une variété de stratégies photographiques à des fins d'étude du paysage dans la durée.

On remarque donc une circulation des thématiques liées à la culture visuelle et l'environnement, la photographie et le paysage dans des disciplines et des contextes différents. Il peut aussi s'agir d'une expansion de certaines recherches universitaires, scientifiques ou artistiques à travers la conception d'expositions à partir de l'ouverture d'archives (par exemple celle intitulée « Go West ! Apprivoiser la nature pour aménager l'espace américain au XIXe siècle »⁸⁵ dans le cadre du festival de l'histoire de l'art 2017) ou inversement de l'organisation de rencontres, conférences ou colloques à partir d'expositions.⁸⁶ Nous pouvons citer le dialogue « Art, empire, and history. A transatlantic conversation on Thomas Cole »⁸⁷ qui a accompagné l'exposition *Une brève histoire de l'avenir* au Louvre en 2015 (dont on parlera au début de la deuxième partie de cette thèse), et la riche programmation en marge de l'exposition *Paysages français. Une aventure photographique 1984-2017* à la BnF (qu'on étudiera à la fin du cinquième chapitre).

⁸² À la BnF à Paris le 7 décembre 2017.

⁸³ Je renvoie aussi à la rencontre « L'héritage de Paul Vidal de La Blache (1845-1918) », toujours à la BnF, le 14 novembre 2017, sur l'impact visuel des cartes pour l'enseignement, retraçant l'héritage de la pensée de ce géographe voyageur sur la géographie humaine française (entre méthode comparative pendant l'essor du régionalisme et attention au lien entre homme et milieu), ainsi que sa passion pour la marche et la poli-sensorialité des lieux.

⁸⁴ À Saint-Étienne les 22 et 23 novembre 2018, <http://www.youtube.com/playlist?list=PLpEMKw8jHgdTbTM3rSRajnCur3xtTy56I>

⁸⁵ Voir « Go West ! Apprivoiser la nature pour aménager l'espace américain au XIXe siècle », Festival de l'histoire de l'art, <http://festivaldelhistoiredelart.com/programmes/go-west-apprivoiser-la-nature-pour-amenager-lespace-americain-au-xixe-siecle/>. Exemple de réactivation d'archives et d'exposition dans une bibliothèque publique et aussi de la présence d'archives américaines en France : à travers cartes, récits, et rapports souvent richement illustrés issus de ses collections l'école des mines de Paris revient sur les expéditions dans l'Ouest.

⁸⁶ Par exemple les journées d'études et les rencontres organisées au Jeu de Paume et à Le Bal à Paris.

⁸⁷ À la Terra Foundation à Paris le 13 novembre 2015, <https://www.terraamericanart.org/what-we-offer/american-art-resources/art-empire-and-history-a-transatlantic-conversation-on-thomas-cole-at-terra-foundation-paris-center-library/>.

Un cycle de conférences dans le cadre de cette exposition a mis en perspective les regards d'historiens et de philosophes. L'accent fut mis sur le passage, dans les pratiques photographiques, de la description à l'inscription (de la mémoire, l'histoire, l'environnement, l'expérience), mais aussi sur l'investissement citoyen et collectif récent, et sur le statut de la photographie entre art et archives, histoire culturelle et culture visuelle.⁸⁸ La dimension performative plutôt qu'esthétique de la photographie contemporaine y fut aussi soulignée, ainsi que l'association entre paysage et photographie contemporains et le rôle de la photo dans l'artialisement et la perception des paysages neutres ou vernaculaires.⁸⁹ Toujours dans ce cycle de conférences en marge de l'exposition *Paysages français* à la BnF on a ensuite rapproché la pratique politique de l'acte d'aménagement de la photographie comme moyen artistique. Le paysage a été considéré à la fois dans son sens artistique et comme enregistrement du vécu, entre esthétique et expérience (in situ et in visu).⁹⁰ La notion d'observatoire en tant que dispositif a été également présente : si le paysage est considéré comme une construction ou une icône ressemblant au territoire que nous voyons, Google Street View dans une certaine manière observe (et nous fait observer) l'observatoire.⁹¹ La notion de pictural comme mode de connaissance a été aussi mise en avant dans certaines interventions, pour considérer la photographie depuis le XIXe siècle comme véhicule de diffusion et de démocratisation du pittoresque, ainsi que l'idée de repenser le paysage à partir de l'expérience territoriale, privilégiant la définition des sites plutôt que l'approche thématique.⁹² Le paysage a été enfin conçu comme un conducteur d'imaginaires, catalyseur de sensations et visions plutôt que de la simple perception. Grâce à la capacité des artistes de voir au-delà des choses, à introduire le « trajectif »⁹³ d'une expérience personnelle dans un cadre collectif : la photographie donnerait la distance nécessaire pour mieux voir les paysages.

Dans le cadre du colloque international « France, face et profil », c'est une lecture archéologique et prospective du paysage national (ainsi qu'europpéen et en partie américain) qui a

⁸⁸ Dans le cadre de la conférence inaugurale *Nous verrons un autre monde : une vision du paysage français renouvelée par les photographes contemporains* (le 9 novembre 2017) des commissaires de l'exposition Raphaële Bertho et Héloïse Conesa.

⁸⁹ Michel Poivert, *Sortir de l'académie du paysage photographique contemporain ? Les propositions des années 2010* (le 16 novembre 2017).

⁹⁰ Marc Desportes, *Un territoire aménagé et photographié* (le 23 novembre 2017).

⁹¹ Anne Cauquelin, *Des observatoires de la mission photographique aux "streetviews"* (le 30 novembre 2017).

⁹² Jean François Chevrier, *Du paysage au territoire, et retour* (le 7 décembre 2017).

⁹³ Gilles Tiberghien, *L'étrangement du paysage* (le 14 décembre 2017).

été proposée. La première journée « Recréer une culture du paysage »⁹⁴ a porté sur la relation entre commande publique et création photographique en France et en Europe, des années 1980 à nos jours. Bernard Latarjet en particulier est revenu sur la méthode de la mission de la Datar, tandis que Raphaële Bertho a retracé les changements dans les morphologies des projets en parallèle à l'évolution de la société, des institutions et de notre rapport au paysage. Paul Wonbell a décrit les évolutions de la photographie en relation aux transformations politiques, technologiques et touristiques, et défini le concept de « territoire liquide » se basant sur son expérience en tant que directeur artistique de la mission *France(s) territoire liquide*. Roberta Valtorta a parlé de l'« école italienne du paysage » et des projets de commande publique sur le paysage en Italie, alors que Liz Wells s'est concentrée sur les « paysages critiques » et sur la relation humain/non-humain dans la tradition anglo-américaine, entre esthétique, topographies et environnement. Les dialogues entre Frédéric Pousin et le photographe Thierry Girard autour de l'Observatoire photographique du paysage, ainsi que celui entre Danièle Méaux et les photographes du projet *Paysages usagés* Geoffroy Mathieu et Bertrand Stotleth, ont enfin permis d'approfondir les relations entre pratiques photographiques, artistiques et institutionnelles. La deuxième journée « Usages du paysage national »⁹⁵ était centrée sur le rôle de la photographie dans la constitution d'un imaginaire du paysage national, dans une perspective historique et généalogique. La troisième journée « Photographie et paysage, dialogues contemporains »⁹⁶ a interrogé les pratiques du paysage, depuis l'appropriation intime des lieux et les relations sensibles au territoire jusqu'à ses usages dans les projets d'architecture, d'urbanisme et d'aménagement : la photographie est ici utilisée pour qualifier, se projeter dans ou s'appropriier le paysage.

⁹⁴ À la BnF le 17 janvier 2018.

⁹⁵ Aux Archives Nationales le 18 janvier 2018.

⁹⁶ À l'Université de Tours le 19 janvier 2018.

Annexe iconographique

L'annexe d'images qui accompagne cette thèse propose moins une illustration du texte qu'une expansion iconique, à travers des « planches d'atlas » qui collectent et « collationnent » les paysages. Elle relève aussi, en partie, d'une pratique du « bricolage », intégrant certains matériaux qui ont été utilisés précédemment à d'autres fins et dans d'autres contextes (pour des articles, des communications, ou encore des cours), ainsi que des débris qui n'avaient pas encore trouvé leur place.

Cette logique opère un peu à la façon du kaléidoscope : instrument qui contient aussi des bribes et des morceaux, au moyen desquels se réalisent des arrangements structuraux. Les fragments sont issus d'un procès de cassure et de destruction, en lui-même contingent, mais sous réserve que ses produits offrent entre eux certaines homologues...⁹⁷

Il s'agit parfois d'images qui ont déjà « servi » et qui peuvent encore servir pour un usage différent, détournées de leur fonction précédente, aussi bien que d'images « pauvres »⁹⁸, parmi lesquelles plusieurs ont déjà circulé énormément (avant mon appropriation) : elles se re-matériellent ici créant, j'espère, des nouvelles relations entre les paysages, et en parallèle au texte.

⁹⁷ Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage* (Paris: Pocket, 1962), p. 49.

⁹⁸ Hito Steyerl, « In Defense of the Poor Image - Journal #10 November 2009 - e-Flux », <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>.

Première partie. Les cultures visuelles du paysage photographié

Cette première partie se compose de deux chapitres présentant une histoire du paysage médiatisé en deux temps, soit deux approches du paysage-image contemporain qui se basent sur des « tournants » et des « traditions » (des éléments de continuité et de rupture). La « révolution numérique » actuelle offre en effet des clés pour repenser la constitution des identités visuelles (culturelles ou nationales) à travers le concept de circulation plutôt que de représentation.⁹⁹ Il s'agit d'une logique qui est elle-même en transformation : de l'intertextualité à l'intericonicité, de l'intermédialité à la crossmédialité, l'intensité et la rapidité de la mobilité des images de paysage contemporaines accompagnent l'hybridation des imaginaires. La perspective d'une histoire matérielle et sociale de la culture visuelle qui complémente l'histoire de l'art, ainsi que l'approche transnationale et comparatiste (à travers des échanges et transferts culturels), permettent de reconsidérer la notion de paysage, en passant de la vue statique à l'objet médiatique en diffusion.

Dérivant du mot latin *pagus* (bâton servant à délimiter une propriété), le mot paysage désigne une portion de territoire apparaissant au spectateur, et implique une relation entre lieu et sujet : une forme d'appropriation. Le cadre qui sépare de l'environnement représenté crée un espace culturel (l'observateur voit un paysage dans lequel sa place a déjà été créée)¹⁰⁰, et le lieu perçu est déjà une représentation (comme dans *La condition humaine* de Magritte, où le paysage est d'abord une représentation mentale). L'idée de paysage, en Occident, comporte donc un système de vision – celui de la « vue » dérivée de la perspective de la Renaissance, dont on considère que la photographie a hérité. Le cinéma, pour sa part, transforme la perspective fixe en perspective articulée (le point de vue unique en points de vue multiples). Les évolutions des transports et des télécommunications font que le paysage n'est plus seulement un moyen de déplacement virtuel par la vision (il nous fait voyager, voir du pays), mais aussi un concept mouvant (il voyage parmi les genres, les médias et les lieux). La photographie aérienne et satellitaire, les webcams et les caméras de type *GoPro* nous éloignent encore plus de la perspective traditionnelle : des points de vue impossibles pour l'œil humain ouvrent des voies nouvelles pour la connaissance, la représentation et la transformation du paysage, et deviennent fondamentales pour l'analyse de

⁹⁹ Comme le faisait déjà la « révolution graphique » au tournant du XIXe et XXe siècle, liée au développement d'une production photographique industrielle.

¹⁰⁰ Comme dans *Las Meninas* de Velasquez (1656).

certaines transformations globales comme les changements climatiques, et de plus en plus associées, sur le même écran, aux perspectives humaines.

C'est dans le cadre de cette nouvelle culture visuelle, plutôt que dans le seul champ artistique, que j'interrogerai la notion de paysage : du point de vue des pratiques et usages de ses images (dans leurs relations aux esthétiques et technologies) et du pouvoir de sa représentation sur sa perception. Si la culture visuelle d'un certain moment historique est en partie alimentée par l'espace que nous voyons et où nous vivons – et le paysage est donc à la fois conditionné par et agent de sa construction – elle est aussi composée par les images qui précèdent ou font suite à l'expérience des paysages réels – qu'on reconnaît ou où on se reconnaît – et de leurs influences réciproques. Les cultures visuelles du paysage participent ainsi à la construction des identités culturelles (individuelles ou collectives), d'imaginaires et caractères nationaux, à travers des images dont la production n'est pas seulement artistique ou institutionnelle mais de plus en plus « vernaculaire » d'une part, grâce à la numérisation, miniaturisation et automatisation des appareils photo et à leur accrue circulation en ligne d'autre part. Le paysage étant à la fois un objet esthétique et scientifique – à admirer et à connaître – la photographie a un rôle principal dans sa définition, car elle rend plus facile sa documentation et sa circulation. Considérant le paysage photographié comme objet médiatique qui peut avoir une influence sur la préservation ou la transformation des territoires ainsi que sur leur promotion touristique, son efficacité est aussi liée à sa diffusion, à sa capacité à affirmer ou changer les perceptions des lieux. La photographie peut se mettre au service de l'histoire publique et politique, mais elle constitue aussi une pratique sociale et mémorielle personnelle, exerce une fonction éducative ou pédagogique, et sert de moyen pour voyager virtuellement : les photographies de paysage à la fois circulent, font circuler, et documentent ou portent les traces d'une circulation (de personnes, d'idées, de moyens économiques).

Le premier chapitre rassemble et mobilise les approches de la culture visuelle dans ses évolutions les plus récentes pour une nouvelle conceptualisation du paysage. Il s'agit de renouveler la thèse aujourd'hui dépassée d'une « mort du paysage » qui avait pris forme dans les années 1980. L'idée principale – des formes de représentation se matérialisent à travers des circulations (qui transforment la notion même de paysage) – se retrouve dans le deuxième chapitre, moins conceptuel et plus historique, qui propose une « préhistoire » du paysage en tant qu'objet médiatique, du point de vue des traditions culturelles et nationales. Notre recherche et sa

reconstruction des généalogies abordent surtout des moments du XIX^e, siècle de la naissance de la photographie et du cinéma ainsi que du développement du tourisme et de la montée des états-nations en Occident. Nous verrons que des pratiques et des objets anciens concernant le paysage circulent de nouveau dans la culture visuelle contemporaine, à travers leur conversion ou appropriation numérique et web.

Premier chapitre. « *Visual turns* »

Circulations : *material, digital and web turn*

Mon point de départ n'est pas interne à l'histoire de l'art mais se situe dans une plus large sphère culturelle et visuelle, dont les transformations récentes permettent de relire la définition traditionnelle de paysage en tant que genre artistique ou concept géographique pour l'élargir aux champs de la culture populaire et de l'histoire sociale. L'actuelle production de flux d'images et leur circulation à travers les médias, les supports et les dispositifs introduisent dans la culture visuelle contemporaine des nouveaux « tournants » qui s'ajoutent aux précédents tournants culturel, pictural ou iconique. L'idée est d'enquêter sur le paysage à l'époque numérique à travers une approche de la culture matérielle, attentive à la vie des images et aux transferts culturels. En effet numérisation ne veut pas dire littéralement « dématérialisation ». Il y a bien une « matérialité numérique » et des conséquences sur la production et la diffusion des images, car, par exemple, le fait de savoir si une photographie sera collectée dans un album de voyage, exposée dans un musée et ensuite imprimée dans un catalogue ou au contraire postée sur un site web ou un social network peut influencer l'acte même de la prendre et ensuite sa réception (qui à son tour peut redéfinir son « sens initial »).

La culture visuelle du paysage étant mon cadre d'étude, et les cultures visuelles françaises, américaines et italiennes faisant partie de mes champs de recherche, j'entreprendrai une relecture de la culture visuelle à la lumière de ses transformations récentes. Il s'agit à la fois d'enquêter sur les relations entre culture visuelle, histoire et histoire de l'art à travers une approche qui repense les images en tant que *pictures* – dans leurs aspects matériels et dans les échanges internationaux¹⁰¹ – et de montrer comme le lien entre art et culture visuelle (et en général entre art, économie, politique et société) est plus fort aux États-Unis que dans des pays où les traditions des histoires de l'art sont plus anciennes, ce qui explique en partie le retard de la diffusion des études de culture visuelle en France et en Italie. Plus qu'ailleurs probablement, l'histoire de l'art

¹⁰¹ Voir Rachael Ziady DeLue, *Picturing* (Chicago ; Paris : Terra Foundation for American Art, 2016), où on s'intéresse au terme *picture* pour mettre l'accent sur les idées d'opérativité et de situation, les théories et les biographies des images et des objets. Par exemple dans l'essai « Conjuring in Fog : Eadweard Muybridge at Point Reyes » Elizabeth W. Hutchinson se focalise sur les conditions matérielles qui ont influencé les prises photographiques (donc aussi à l'expérience avec le paysage) et aux fonctions que ces photographies devront avoir, pour montrer que souvent la production des images est influencée par les usages prévus.

et de la culture visuelle américaines sont des histoires de « circulations » à travers lesquelles se matérialisent des formes de représentations.

Comme l'a expliqué François Brunet dans l'introduction au volume d'essais intitulé *Circulation*, « Introduction : *No Representation without Circulation* », ce concept est utilisé comme catégorie critique : « How have pictures and objects – in different periods – acquired meaning, worth, agency, form, even aesthetic status, by moving, or, more generally, by gaining 'currency' or 'use' ? ». ¹⁰² Non seulement l'histoire de l'art et de la culture visuelle serait destinée à devenir une géographie, mais la géographie habite aussi les images – dans leur dimension de *pictures* – en tant qu'objets qui se déplacent dans l'espace. Dans le cadre d'une histoire de conservation et de transmission des œuvres – provenance, exposition, publication, réception, collecte et cartographie – ces pratiques ont été rendues plus faciles par l'expansion des techniques de reproduction, et la rapidité et l'intensité de la circulation actuelle des images numériques requiert donc une perspective de la longue durée qui remonte au moins à l'époque moderne, en conjonction avec le développement de l'économie de marché et la mobilité croissante des objets et des personnes. ¹⁰³ François Brunet oppose ensuite une approche « a-picturale » – qui s'intéresse aux vies des images et aux effets des contextes – à l'approche moderniste (qui mènera à la de-contextualisation des œuvres, exemplifiée par les écrits de Clement Greenberg) ¹⁰⁴ et nativiste (qui voit leur américanité naître exclusivement de l'environnement local plutôt qu'à travers des rencontres et échanges avec des cultures différentes, européennes ou autres). ¹⁰⁵ Le concept de circulation n'est donc pas intéressant seulement pour la façon par laquelle il mélange l'art avec le non-art, mais aussi pour son utilisation en tant que procédure générique de l'histoire sociale de l'art américain : « we propose to use circulation (and noncirculation) as a methodological concept that is apt – particularly in the American contexts – to supplement the more abstract notions of visibility and invisibility, and to anchor the logic of representation and nonrepresentation in a material history ». ¹⁰⁶

¹⁰² François Brunet, « Introduction : *No Representation without Circulation* », dans François Brunet, *Circulation* (Chicago ; Paris : Terra Foundation for American Art, 2017), p. 13.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 12.

¹⁰⁴ Voir en particulier l'essai « Avant-Garde and Kitsch » (1939) dans Clement Greenberg, *Art and Culture: Critical Essays* (Boston: Beacon Press, 2006).

¹⁰⁵ Voir par exemple William Dunlap, *History of the Rise and Progress of the Arts of Design in the United States* (New York: G.P. Scott, 1834) et James Thomas Flexner, *History of American Painting. The Native School from Thomas Cole to Winslow Homer* 3, 3 (New York: Dover publications, 1962).

¹⁰⁶ François Brunet, « Introduction : *No Representation without Circulation* », dans François Brunet, *Circulation*, *op. cit.*, p. 32.

En effet les critiques des études de la culture visuelle, concernent le risque de dispersion ou superficialité et le manque d'autocritique disciplinaire (notamment dans les relations avec l'histoire de l'art)¹⁰⁷, ainsi que celui d'un discours de l'Ouest sur l'Ouest. Ce problème est au centre de l'œuvre de James Elkins *Visual Cultures*¹⁰⁸, qui se propose d'explorer le concept de « visuel » dans diverses cultures nationales, en s'éloignant de l'approche du *Global Art* et en reprenant un discours sur les dimensions nationales qui avait été un peu éclipsé et considéré comme domaine de l'histoire de l'art traditionnelle. Tenant compte de ces critiques et discussions, ma recherche assume la validité de la perspective culture visuelle tout en se basant sur le concept de circulation comme méthodologie pour interroger la notion de paysage et le rôle de ses images dans la construction des identités visuelles (culturelles et nationales). Si comme l'a affirmé Nicholas Mirzoeff, la culture visuelle est mieux définie comme une « tactique » plutôt que comme une discipline académique¹⁰⁹, les « études visuelles » (*visual studies*) peuvent être considérées comme « un corpus hétérogène et conflictuel de théories politiques, sociales et culturelles d'inspiration anglo-américaine, centrées sur les problématiques visuelles et/ou fondées sur des catégories iconiques ».¹¹⁰ Retracer la généalogie et les géographies de ce champ « en miroir »¹¹¹ et « en question »¹¹² nous mène non seulement à interroger ses relations avec les méthodologies de l'histoire et de l'histoire de l'art, mais aussi à faire le constat de la diffusion d'approches issues de la culture visuelle dans les sciences sociales et à la croisée entre art

¹⁰⁷ Voir James Elkins, *Visual Studies : A Skeptical Introduction*. (Hoboken : Taylor and Francis, 2013) ; Carlo A. Célius et al., « Interview with James Elkins », *Perspective. Actualité En Histoire de l'art*, n° 2 (5 décembre 2015), <https://doi.org/10.4000/perspective.6056>. Je renvoie aussi au questionnaire sur la culture visuelle proposé à des historiens de l'art et publié dans la revue « October » en 1996, qui a été reproduit dans Gil Bartholeyns, éd., *Politiques visuelles* (Dijon : les presses du réel, 2016).

¹⁰⁸ James Elkins, *Visual Cultures* (Bristol: Intellect, 2010).

¹⁰⁹ « It is not just a part of your everyday life, it is your everyday life ». Nicholas Mirzoeff, *The Visual Culture Reader* (London : Routledge, 1998), p. 3.

¹¹⁰ Maxime Boidy, *Les études visuelles* (Saint-Denis : PU Vincennes, 2017). L'auteur cite aussi Guy Debord, qui dans *La Société du spectacle* (1967) définit la culture visuelle non pas un ensemble d'images, mais « un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images » (p. 7).

¹¹¹ Gil Bartholeyns, « Un bien étrange cousin, les “visual studies” » dans *Politiques visuelles* (Dijon : les presses du réel, 2016), p. 4-28. L'auteur parle d'un champ qui aurait pour objet sa propre épistémologie et de trois niveaux qui le composeraient (formation académique, somme des travaux, métadiscours), ainsi que du caractère cofondant de sa configuration (né de différentes traditions intellectuelles, dans le but de s'occuper de toutes les images et de tous les régimes scopiques). Voir aussi son chapitre « Voir Le Passé : Histoire et Cultures Visuelles / Seeing the Past : History and Visual Cultures » dans *A Quoi Pensez Les Historiens ? Faire de L'Histoire Au XXIe Siècle*, Dir. Ch. Granger, Paris, Autrement, 2013, p. 118-134.

¹¹² Voir le compte rendu de Camille Rouquet, « Symposium “Visual Studies / Études visuelles : un champ en question”. Université Paris 7, Institut Charles V, October 20-22, 2011 », *Transatlantica. Revue d'études américaines. American Studies Journal*, n° 2 (21 décembre 2011), <http://journals.openedition.org/transatlantica/5431>.

contemporain et science à l'époque numérique, où la nécessité d'une *visual literacy*¹¹³ se fait de plus en plus pressante.

Depuis leur « théorisation » et « institutionnalisation » dans les années 1990 dans les pays anglophones – qui voient l'émergence de programmes universitaires et de *readers* – les études en culture visuelle se proposent comme interdisciplinaires, transdisciplinaires ou « de-disciplinaires »¹¹⁴, à travers une approche culturelle¹¹⁵ ou anthropologique¹¹⁶, qui vise à aller au-delà de la suprématie artistique pour élargir l'histoire de l'art à une histoire des images plus générale¹¹⁷, capable d'exprimer l'esprit d'une époque et de contribuer à la création d'une histoire, d'une mémoire ou d'un imaginaire collectifs. La mise en discussion de la supériorité des images artistiques est partagée par la *Bildwissenschaft* allemande (« science » ou « théorie de l'image »), qui a pourtant, comme l'expliquent Andrea Pinotti et Antonio Somaini, une généalogie différente et un rapport avec l'histoire de l'art beaucoup moins conflictuel, grâce aussi à des auteurs comme Erwin Panofsky et Aby Warburg qui s'étaient déjà intéressés par exemple aux images photographiques dans les premières décennies du XXe siècle.¹¹⁸

Prenant acte du flux d'images croissant dans la société contemporaine, le tournant « pictural »¹¹⁹ ou « iconique »¹²⁰ dans les sciences humaines et la rupture avec le tournant « linguistique » indiqué par Richard Rorty en 1967, vise à donner plus d'attention aux possibilités cognitives des représentations non verbales, leur différence iconique et leur logique visuelle, et à revisiter la question des rapports entre images et textes. Il ne s'agit pas seulement d'un progressif

¹¹³ Déjà Nicholas Mirzoeff dans *The Visual Culture Reader* (1998) indiquait l'écart entre l'évolution de l'expérience visuelle et le retard du développement des instruments de son analyse. Récemment André Gunther a parlé de la possibilité d'une éducation populaire à l'image dans *L'image partagée : la photographie numérique* (Paris : Editions Textuel, 2015).

¹¹⁴ François Brunet, « Théorie et politique des images : W. J. T. Mitchell et les études de visual culture », *Études anglaises*, Tome 58, n° 1 (2005) : 82-93, <https://www.cairn.info/revue-etudes-anglaises-2005-1-page-82.htm>, p. 83.

¹¹⁵ Qui intègre des objets de culture de masse comme le cinéma, la photographie et la télévision, mais aussi des problématiques liées aux questions postcoloniales ou de genre. Voir entre autres W. E. B. Du Bois, Fredric Jameson, Edward Said.

¹¹⁶ Voir Hans Belting, *Pour une anthropologie des images* (Paris : Gallimard, 2004). L'auteur considère l'image comme un phénomène anthropologique, dans sa production mentale et physique, et introduit la triade « medium, image, corps », ainsi que l'idée que la photographie transforme le monde en une archive d'images.

¹¹⁷ Voir aussi David Freedberg, *Le pouvoir des images* (Paris : G. Monfort, 1998), où l'auteur explique dans son introduction que « ce livre ne traite pas d'histoire de l'art [...] mais de toutes les images ».

¹¹⁸ Andrea Pinotti et Antonio Somaini, *Cultura visuale : immagini, sguardi, media, dispositivi* (Torino : Einaudi, 2016), p. 24-37.

¹¹⁹ Je renvoie à la trilogie de W. J. T. Mitchell : *Iconology : Image, Text, Ideology* (Chicago : University of Chicago Press, 1986) ; *Picture Theory : Essays on Verbal and Visual Representation* (Chicago ; London : University of Chicago Press, 1994) ; *What Do Pictures Want ? The Lives and Loves of Images* (Chicago : University of Chicago Press, 2006).

¹²⁰ Gottfried Boehm, « Iconic turn: ein Brief. », *Bilderfragen / Hans Belting (Hg.)*, 2007, p. 27-36.

déplacement de la pensée moderne du mot vers l'image (la pensée et l'expérience par l'image), mais aussi, comme l'explique W. J. T. Mitchell dans *Picture Theory*, de passer d'une théorie des images (d'une tentative de maîtriser le champ de la représentation visuelle avec le discours verbal) à « imager la théorie » : « 'The Pictorial Turn' looks at the way modern thought has re-oriented itself around visual paradigms that seem to threaten and overwhelm any possibility of discursive mastery. It looks at pictures 'in' theory and at theory itself as a form of picturing ». ¹²¹

La culture visuelle trouve son terrain de prédilection dans le contemporain et le « vernaculaire », mais elle a pour véritable sujet les rapports de l'image et du pouvoir, et est aussi marquée par la référence récurrente à la sémiologie, au structuralisme et plus généralement à la *French Theory* des années 1960-1980 (Roland Barthes, Michel Foucault, Jean-François Lyotard). ¹²² On parle de culture visuelle à un moment historique particulier pour considérer non seulement les images en elles-mêmes et leurs supports, mais aussi les images en tant que miroirs des sociétés, leurs mécanismes de production, de diffusion et de réception, les usages sociaux et politiques, les dispositifs de la vision et les modalités du regard dans leurs contextes culturels. Dans le récent volume en italien *Cultura visuale: immagini, sguardi, media, dispositivi* (*Culture visuelle : images, regards, médias et dispositifs*) Andrea Pinotti et Antonio Somaini expliquent qu'étudier les images et la vision à travers ce concept implique précisément d'« examiner tous les aspects formels, matériels, technologiques et sociaux qui contribuent à situer des images et des actes de vision déterminés dans un contexte culturel précis ». ¹²³ Les auteurs entreprennent une historiographie et une cartographie des études en culture visuelle, retraçant un double héritage : celui de l'histoire de l'art entre XIXe et XXe siècle, et celui des théories de la photographie et du cinéma dans les années 1920 et 1930. ¹²⁴

C'est en effet à la fin du XIXe siècle que se développe une nouvelle culture visuelle liée au concept de reproductibilité technique et à une nouvelle perception des espaces et des distances, grâce aux évolutions des moyens de transport, des architectures et des technologies optiques. Walter Benjamin, dans son œuvre inachevée sur les « passages de Paris » ¹²⁵, trouve dans les transformations de la culture matérielle de ce moment historique les racines des transformations

¹²¹ W. J. T. Mitchell, *Picture Theory*, *op. cit.*, p. 9.

¹²² François Brunet, « Théorie et politique des images », *op. cit.*, p. 84-85.

¹²³ « prendere in esame tutti gli aspetti formali, materiali, tecnologici e sociali che contribuiscono a situare determinate immagini e determinati atti di visione in un contesto culturale preciso ». Andrea Pinotti et Antonio Somaini, *Cultura visuale*, *op. cit.*, p. xiv.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 67.

qui lui étaient contemporaines (les années 1930) et parle du rôle de certains matériaux de construction (comme le fer et le verre), ou de formes de représentation (comme le diorama, le panorama et la lanterne magique, mais aussi le daguerréotype et le stéréoscope) dans la redéfinition des perceptions et des désirs sociaux. Les coordonnées du visible et du sensible se transforment entre forces technologiques et sociales : elles sont médiées et configurées grâce à une série de dispositifs techno-matériels qui se transforment historiquement et réorganisent à leur tour la perception. Si la culture visuelle et matérielle décrite par Walter Benjamin est limitée au contexte urbain, voire parisien, et reflète donc une vision occidentale et avant-gardiste, comme l'explique Vanessa Schwartz « ces qualités mêmes de la modernité (la centralisation, l'étatisme, l'émergence de la nouveauté, etc.) rendirent possible l'internationalisation d'une culture d'abord essentiellement locale ».¹²⁶ La fonction de la nouvelle culture visuelle était à la fois de créer une culture mobile et en même temps d'une portée géographique potentiellement illimitée. Dans son essai le plus connu – *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* – Walter Benjamin parle des conséquences de la reproduction, de l'exposition et de la réception de l'œuvre, qui en modifient l'essence et les fonctions : des nouvelles pratiques contrebalancent la perte de l'« aura », c'est à dire la possibilité de faire l'expérience de l'œuvre dans son unicité et authenticité, dans son « rituel », son moment et son contexte historique précis.¹²⁷

Sans ignorer les différences historiques, nous pouvons ici faire un parallèle avec les nouvelles valeurs de l'« image pauvre » à l'époque du tournant informationnel et de la déterritorialisation capitaliste, ainsi que l'a théorisée Hito Steyerl : une copie en circulation, de mauvaise qualité, le fantôme d'une image, une idée errante et itinérante qui « transforms quality into accessibility, exhibition value into cult value, contemplation into distraction ».¹²⁸ Par ailleurs, l'idée d'« image partagée »¹²⁹ telle que la décrit André Gunthert – une image fluide et connectée grâce aux évolutions de l'informatique, la téléphonie et le web, qui ont étendu ses usages et son

¹²⁵ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle: le livre des passages* (Paris: Éditions du Cerf, 1997).

¹²⁶ Quentin Deluermoz et al., « Le XIXe siècle au prisme des visual studies. Entretien de Quentin Deluermoz et Emmanuel Fureix avec Manuel Charpy, Christian Joschke, Ségolène Le Men, Neil McWilliam, Vanessa Schwartz », *Revue d'histoire du XIXe siècle. Société d'histoire de la révolution de 1848 et des révolutions du XIXe siècle*, n° 49 (1 décembre 2014): 139-75, <https://doi.org/10.4000/rh19.4754>, p. 151.

¹²⁷ Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* (Paris : F. Lacan, 1936).

¹²⁸ Hito Steyerl, « In Defense of the Poor Image - Journal #10 November 2009 - e-Flux », <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>. Voir aussi Hito Steyerl, *The Wretched Of The Screen, The Wretched Of The Screen* (Berlin : Sternberg P., 2012).

¹²⁹ André Gunthert, « L'image partagée. Comment internet a changé l'économie des images », *Études photographiques*, n° 24 (9 novembre 2009): 182-209, <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/2832>.

accessibilité – a moins à voir avec une transformation de la qualité des images que de leur transmission.

On peut donc affirmer que la « révolution » numérique tient moins au protocole d'enregistrement qu'à l'architecture de stockage, de diffusion, de reproduction et de circulation des images (création des entreprises nord-américaines et en particulier des géants du web ou « GAFAM »), et de cette façon contribue puissamment au tournant visuel.¹³⁰ Les tournants visuels qui affectent le paysage contemporain concernent donc la possibilité de reproduire plus facilement son image, mais encore plus l'intensité de sa circulation, qui redéfinit à son tour la qualité de la représentation, souvent au profit de la mobilité (comme dans le cas des « images pauvres »). Dans la culture visuelle contemporaine les images de paysage, traditionnellement considérées comme des vues picturales stables dans l'espace et dans le temps, se retrouvent ainsi disséminées et dispersées dans toutes les directions.

La photographie dans les tournants numérique et web

Dans son article sur la photographie et ses « ruptures et continuités autour du tournant numérique »¹³¹ Enrico Menduni parle aussi d'un nouvel *iconic turn* en lien avec la circulation accrue des images photographiques, et identifie deux phases de cette mutation. La première concerne la numérisation des moyens de (re)production photographique, la deuxième la numérisation des formes et modalités de diffusion et de consigne immatérielle (ce qu'on pourrait appeler le « tournant web ») et qui peut être retracée à partir de l'année 2006, quand le développement du wifi et des smartphones permettent de poster ses propres images directement sur internet, à travers des plateformes de production, distribution et partage en ligne, des communautés et des social networks. La numérisation des moyens de (re)production conduit à une nouvelle ubiquité et portabilité des appareils photographiques (introduits dans les téléphones portables à partir de 2002 environ) et donc à une diffusion sociale comparable à celle alimentée par le développement des technologies amateur Kodak à la fin du XIXe siècle. La réduction de l'intentionnalité et la transformation de l'acte photographique en pratique quotidienne renforcent

¹³⁰ Voir François Brunet, « La révolution numérique a-t-elle eu lieu ? », dans François Brunet, dir., *L'Amérique des images : histoire et culture visuelles des États-Unis* (Paris : Hazan : Université Paris Diderot-Paris 7, 2013), p. 364-365.

¹³¹ Enrico Menduni, « Fotografia Prima e Dopo : Rotture e Continuità Intorno Alla Svolta Digitale », *Comunicazioni sociali*, n° 1 (2016) : 15-23.

la fonction de la photographie comme prothèse mémorielle.¹³² Les nouveaux dispositifs développés à partir de la deuxième phase de la numérisation comme les tablettes, les *urban screens*, les appareils *GoPro* et les caméras montées sur les drones transforment aussi la perception des lieux à travers la possibilité d'adopter des points de vue nouveaux ou inhumains, avec des conséquences importantes sur notre vision, perception et représentation des paysages.

Si on déplace notre attention des images (de leurs contextes d'origines, circulations et hybridations) aux points de vue, un concept associé à celui de culture visuelle s'impose : celui du « régime scopique », qui concerne plus particulièrement la perspective, le dispositif et la perception optique. Dans sa *Petite histoire de la photographie*¹³³ Walter Benjamin parlait déjà de la capacité de la photographie et du cinéma à mener une révision de l'inventaire perceptif et de rendre visibles – à travers par exemple les agrandissements et les variations des points de vue, le recadrage ou le montage – de nouveaux mondes iconiques et un « inconscient optique »¹³⁴, ainsi que le lointain temporel ou géographique. Soixante ans plus tard Martin Jay remarquait la présence d'une pluralité de régimes scopiques dans la modernité¹³⁵, non seulement associés à la perspective de la Renaissance italienne¹³⁶ mais aussi à l'art de la description hollandaise¹³⁷ et au baroque, alors que Jonathan Crary mettait l'attention sur la subjectivité et les sensorialités modernes, sur les « techniques de l'observateur » dont la vision est construite historiquement et en relation avec les pratiques sociales et l'économie politique.

En effet, comme l'expliquent Andrea Pinotti et Antonio Somaini, la vision a une histoire qui est liée à celle des technologies optiques et des dispositifs, ainsi qu'une historicité qui est liée au fait qu'à travers l'acte de regarder nous élaborons et négocions des valeurs, identités, croyances et positions sociales.¹³⁸ À l'intérieur d'un régime visuel occidental « hétérogène » qui voit des transformations non-linéaires, Jonathan Crary identifie pourtant dans la première partie du XIXe siècle la production d'une autonomie sensorielle et d'une modification du « champ de la

¹³² *Ibid.*, p. 22.

¹³³ Walter Benjamin, *Petite histoire de la photographie*, 1931 (Paris: Éd. Allia, 2012).

¹³⁴ Walter Benjamin et al., *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media* (Cambridge, Mass.; London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2008), p. 37.

¹³⁵ Martin Jay, « Les régimes scopiques de la modernité », *Réseaux. Communication - Technologie - Société* 11, n° 61 (1993): 99-112, <https://doi.org/10.3406/reso.1993.2406>. L'auteur emprunte le terme de Christian Metz qui l'avait utilisé pour le théâtre et le cinéma.

¹³⁶ Voir Michael Baxandall, *Painting and Experience in 15th Century Italy* (Oxford: Clarendon Press, 1972).

¹³⁷ Voir Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century* (Chicago: University of Chicago Press, 1983), pour la différence entre profondeur figurative ou géométrique et perceptive.

¹³⁸ Andrea Pinotti et Antonio Somaini, *Cultura visuale, op. cit.*, p. 43.

perception » qui sera corrélative d'une disparition progressive de l'autonomie des images artistiques : « What begins in the 1820s and 1830s is a repositioning of the observer, outside of the fixed relations of interior/exterior presupposed by the camera obscura and into an undemarcated terrain on which the distinction between internal sensation and external signs is irrevocably blurred ». ¹³⁹ Nous pouvons donc imaginer les conséquences de cette transformation sur la conceptualisation et la perception du paysage qui – dans la culture occidentale – se base sur l'opinion dominante d'une persistance des conventions visuelles de la perspective centrale. Celle-ci, on le sait, présuppose une construction géométrique (créée par la chambre noire) et un point de vue subjectif qui est celui du spectateur, supposé de voir à travers le cadre comme à travers une fenêtre sur un espace autre. Plusieurs auteurs ont étudié les conséquences sur notre perception et les transformations de cette « forme symbolique » ¹⁴⁰ à l'époque numérique ¹⁴¹ et web ¹⁴², pointant une oscillation constante entre illusion de la profondeur et reconnaissance de la matérialité de la surface, qui peut être résumé par la logique double de la « remédiation » théorisée par Jay David Bolter et David Grusin dans *Remediation: Understanding New Media* ¹⁴³, dont les deux pôles sont l'« immédiateté » et l'« hyper-médiation » (envisagés plus en détail dans le dernier chapitre de cette thèse).

Quelque vingt années après la publication de cet ouvrage désormais classique, le dossier de Janvier 2019 de la revue « Leaves » intitulé « Remediating Images » ¹⁴⁴ aborde à nouveau la notion de remédiation, en dehors du strict champ des *media studies*, pour comprendre ce que la remédiation « fait » et en particulier ce qu'elle fait aux images dans l'économie de leur circulation accélérée. Il s'agit aussi de passer d'une approche iconocentrique à une perspective interactionniste qui voit la généalogie des médias et des images moins en termes d'origines que de filiations et affiliations, avec un effet « boomerang » ¹⁴⁵ : la remédiation est un processus à

¹³⁹ Jonathan Crary, *Techniques of the Observer : On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (Cambridge, Mass. ; London : MIT Press, 1990), p. 24.

¹⁴⁰ Erwin Panofsky, *Perspective as symbolic form* (New York: Zone Books, 1924). Voir aussi Antonio Somaini, « L'immagine prospettica e la distanza dello spettatore », dans Antonio Somaini, *Il luogo dello spettatore: forme dello sguardo nella cultura delle immagini* (Milano: Vita e pensiero, 2005).

¹⁴¹ Lev Manovich, *The Language of New Media*, 2000 (Cambridge, MA; London: The MIT Press, 2006).

¹⁴² Anne Friedberg, *The Virtual Window from Alberti to Microsoft*, 2006 (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2009).

¹⁴³ J. David Bolter et Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, 1999 (Cambridge, Mass.; London: MIT Press, 2002).

¹⁴⁴ « Climax - N°7 - Remediating Images », <https://climas.u-bordeaux-montaigne.fr/numeros-parus/n-7-remediating-images>.

¹⁴⁵ Mathilde Arrivé, « Introduction: Remediating Remediation? », 2019, https://doi.org/10.21412/leaves_0700.

double sens, dans lequel « the remediating medium is always itself remediated »¹⁴⁶, qui à la fois sépare et articule, répète et crée. L'invention de la photographie constitue un moment important dans la généalogie de la remédiation de Jay David Bolter et David Grusin pour sa capacité à cacher à la fois le processus et le photographe due à son caractère automatique, et François Brunet dans son article reprend la notion de reproduction au XIXe siècle pour affirmer que : « the plural logics of reproduction constantly exceed the representational/medial paradigm of remediation, in the direction of the economics or the political economy, of pictures, but also in the direction of aesthetics ».¹⁴⁷

Si l'économie visuelle de la moitié du XIXe siècle – guidée de plus en plus par la diffusion de l'idée de la photographie et ses pratiques – était aussi influencée par les exigences de la circulation (« portability, scalability, marketability »)¹⁴⁸, au début du XXIe siècle la « crossmédialité »¹⁴⁹, avec ses passages de contenus entre utilisateurs et médias (broadcast et social network) complexifie le concept de remédiation : une nouvelle combinaison de conditions sociales et technologiques donne une autonomie inédite non seulement à la production des images photographiques mais aussi à leur *delivery*.¹⁵⁰ Le « tournant web » redonne ainsi une certaine valeur de témoignage à la photographie numérique – qui à cause de sa nature synthétique avait été considérée comme une « post-photographie »¹⁵¹ – à travers la multiplication et la circulation des images. Les paysages ne sont plus seulement représentés par des artistes ou des photographes, reproduits sur des tirages, des publications ou des cartes postales. Leurs images peuvent aussi, aujourd'hui, être capturées par tous ceux qui possèdent un téléphone avec un appareil photo intégré, et ensuite être diffusées directement par tout utilisateur de sites de partage ou de réseaux sociaux. Au-delà des nouvelles pratiques et esthétiques, qui parfois se réapproprient des formes et technologies du passé¹⁵², une des conséquences plus importantes et intéressantes du tournant numérique est la fracturation (d'un point de vue cognitif et émotif en

¹⁴⁶ J. David Bolter et Richard Grusin, *Remediation, op.cit.*, p. 55.

¹⁴⁷ François Brunet, « Reproduction as Remediation? The Case of Nineteenth-century Photography », 2019, https://doi.org/10.21412/leaves_0702.

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ Je renvoie à Henry Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide* (New York : New York Univ. Press, 2006).

¹⁵⁰ Enrico Menduni, « Fotografia Prima e Dopo », *op. cit.*, p. 21.

¹⁵¹ William J. Mitchell, *The Reconfigured Eye : Visual Truth in the Post-Photographic Era* (Cambridge, Mass. : MIT Press, 1992).

¹⁵² Instagram cite le Polaroid, la Leica se transforme en smartphone. Voir aussi Gil Bartholeyns, « Le retour de l'image : iPhonographie et esthétique du passé » dans Daniel Dubuisson, *A perte de vue : les nouveaux paradigmes du visuel* (Dijon: Presses du réel, 2015).

même temps qu'à un niveau théorique)¹⁵³ de la barrière ontologique entre image fixe et en mouvement, reconfigurées dans une nouvelle culture visuelle partagée : ici le paysage est à la fois vue picturale ou objet photographique, mais aussi séquence cinématographique ou télévisuelle.

Remédiations : photographie, cinéma et télévision

La réduction de l'intentionnalité photographique, aidée par la simplification, la miniaturisation et la portabilité des appareils jusqu'à leur incorporation dans les téléphones portables, devient rapidement « crise de l'intentionnalité cinématographique ».¹⁵⁴ Il est en effet désormais possible de choisir une modalité de capture des images plutôt que l'autre (prendre une photo ou faire une vidéo) avec le même dispositif, qui nous permettra aussi ensuite de l'éditer et de la diffuser. Dérivés de la même technologie, photographie et cinéma ont développé des rôles sociaux différents et des fonctions professionnelles diverses tout au long du XXe siècle. Dans la culture populaire l'image fixe a toujours eu une pratique amateur beaucoup plus ample et importante que l'image en mouvement (pour des raisons de coûts et de complexité plus élevés, mais surtout à cause du montage qui demandait un minimum de préparation).¹⁵⁵ Les deux pratiques étaient moins éloignées du point de vue de la théorie et de la pratique artistique, qui s'intéressent déjà depuis longtemps aux relations et interconnexions entre photographie et cinéma, comme on le verra en particulier à propos de l'exposition de 1929 *Film und Foto*.

Les possibilités contemporaines semblent réduire la distance entre image fixe et en mouvement non seulement au niveau de la production et de la diffusion, mais aussi au niveau de la réception, car nous pouvons aujourd'hui regarder des photographies et des films, ainsi que par exemple des reproductions de peinture ou des produits audiovisuels comme des séries télévisées sur les mêmes écrans numériques, des ordinateurs aux tablettes et smartphones.¹⁵⁶ L'approche de la culture visuelle – comme on l'a vu, une approche par vases communicants, syncrétique plutôt que comparative – permet d'étudier les pratiques et les objets contemporains non seulement dans leurs généalogies, leurs évolutions et leurs nouveautés, mais aussi dans leurs anachronismes et remédiations, comme nous invite à le faire le champ de l'« archéologie des médias ».¹⁵⁷ Nous

¹⁵³ Enrico Menduni, « Fotografia Prima e Dopo », *op. cit.*, p. 17.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 18.

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ Voir par exemple Martine Beugnet, « Miniature Pleasures : On Watching Films on an iPhone », dans Jeffrey Geiger et Karin Littau, *Cinematicity in Media History* (Edinburgh University Press, 2013).

¹⁵⁷ Erkki Huhtamo et Pekka Parikka, *Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications* (Berkeley : University of California Press, 2011).

pouvons relire des expériences anciennes à la lumière d'innovations contemporaines, et vice versa : dans ce sens on peut imaginer que l'intérêt actuel pour les vues stéréoscopiques soit réactivé par la nouvelle technologie 3D (qui retrouve en partie ses « ancêtres »). Mais pour éviter le risque d'une « téléologie »¹⁵⁸ il faut tempérer la recherche de continuités avec celle de ruptures ou de contre-tendances, en considérant les pratiques et les objets comme situés culturellement et historiquement, ainsi que leur éventuelle « réactivation » comme une recreation : la numérisation nous permet en effet de réutiliser des objets analogiques dans des œuvres nouvelles et de réinventer leur contexte de réception.¹⁵⁹

Dans la recherche universitaire, le fait de mettre en évidence la valeur interdisciplinaire de la visualité au-delà des spécificités médiatiques permet aussi de considérer photographie et cinéma simultanément et en relations aux autres médias et arts visuels, pour concilier réflexion théorique et approche historique.¹⁶⁰ Ainsi Philippe Dubois dans l'essai « La question des régimes de vitesse des images. De Etienne-Jules Marey à David Claerbout : au-delà de l'opposition entre photographie et cinéma »¹⁶¹ retrace l'élasticité des régimes temporels des images (par exemple la variation du défilement à l'arrêt) jusqu'au XIXe siècle et à la chronophotographie, tandis que Giovanni Fiorentino dans son « Dalla stereoscopia a Instagram. Origini e destino socio-mediale della fotografia »¹⁶² (« De la stéréoscopie à Instagram. Origines et destin socio-médiatique de la photographie ») interroge les pratiques photographiques contemporaines sur les réseaux sociaux à travers le regard « stéréoscopique » et les voyages virtuels de Oliver Wendell Holmes, dont on

¹⁵⁸ Pour un point de vue contraire à l'archéologie des médias voir par exemple Mark B. N. Hansen, *New Philosophy for New Media* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2006).

¹⁵⁹ Voir en particulier Andreas Fickers et Annie van den Oever, « Experimental Media Archaeology: A Plea for New Directions », dans *Annie van Den Oever (Ed.). Technē/Technology Researching Cinema and Media Technologies – Their Development, Use, and Impact* (Amsterdam : Amsterdam University Press, 2013), p. 272-278. Partant de l'idée que l'expérience originelle des vieux médias n'est plus possible, les auteurs appellent pour une approche matérielle et sensuelle autour du concept de reconstitution historique (*re-enactement*), pour une nouvelle connaissance empirique des objets, des pratiques et des expériences du passé, ainsi que pour transformer les archives et les musées en laboratoires de recherche.

¹⁶⁰ Enrico Menduni et Lorenzo Marmo, « Introduzione », dans Enrico Menduni et Lorenzo Marmo (en collaboration avec Giacomo Ravesi), *Fotografia e culture visuali del XXI secolo*, (Roma : Roma TrE-Press, 2018), p. 9.

¹⁶¹ Philippe Dubois, « La question des régimes de vitesse des images. De Etienne-Jules Marey à David Claerbout : au-delà de l'opposition entre photographie et cinéma », dans *Fotografia e culture visuali del XXI secolo, op. cit.*, p. 53-68. Voir aussi son *L'acte photographique et autres essais* (Bruxelles : Éditions Labor, 1990).

¹⁶² Giovanni Fiorentino, « Dalla stereoscopia a Instagram. Origini e destino socio-mediale della fotografia », dans *Fotografia e culture visuali del XXI secolo, op. cit.*, p. 493-501. Sur l'évolution des pratiques amateur à l'époque des médias sociaux voir aussi dans le même volume : Elio Ugenti, « La pratica fotografica occasionale : dalla dimensione familiare alla condivisione pubblica » ; Ilaria A. De Pascalis, « Il tempo è fuor di sesto : la riconfigurazione del sé nei video fotografici in *time-lapse* » ; Giacomo di Foggia, « Location of #selfie » et Lorenzo Marmo, « Fotografia, aura e atmosfera : l'esperienza filtrata ai tempi di Instagram ».

parlera dans le prochain chapitre. Antonio Somaini dans l'essai « Visual Meteorology. Le diverse temperature delle immagini » considère les « différentes températures des images » se basant sur la distinction entre médias « chauds » et « froids » comme théorisée par Marshall McLuhan dans *Understanding Media. The Extensions of Man* (1964)¹⁶³, pour explorer les implications de la haute ou basse définition des images et proposer d'interpréter la culture visuelle contemporaine à travers une « nouvelle iconologie » qui, conçue comme une forme de « météorologie visuelle », analyserait les fluctuations des divers « courants thermiques » de notre environnement médiatique et la façon dans laquelle elles redéfinissent notre panorama perceptif.¹⁶⁴ Cette perspective nous permet d'étudier les médias moins du point de vue de leurs différences que de celui des transformations et migrations de leurs images. À l'époque numérique la photographie et le cinéma peuvent être considérés comme des médias « froids » (en basse définition et demandant une haute participation) à l'instar de la télévision.

De manière plus générale, les idées et conceptualisations résumées ci-dessus participent d'une tendance contemporaine à relire des théories et des pratiques anciennes à la lumière des transformations contemporaines. Cette tendance est de plus en plus répandue non seulement dans la recherche universitaire, mais aussi dans l'édition de magazines de photographie et de cinéma, ainsi que dans les pratiques de conception d'expositions. Un cas emblématique, qui nous permet de nous recentrer sur le paysage, est l'intérêt renouvelé pour le cinéma de Michelangelo Antonioni, qui continue à inspirer les artistes, les photographes et les commissaires d'exposition au-delà du domaine cinématographique. Selon Stefania Parigi, qui explore la « vision photographique »¹⁶⁵ du réalisateur italien, ses premiers films (comme une bonne partie des films néoréalistes) cherchent à redonner à l'image une prédominance sur la narration, dans une dialectique continue entre fixité et devenir qui est montrée de façon exemplaire dans les images de paysage. De même, dans son essai pour le numéro de l'été 2018 du magazine de photographie *Aperture* intitulé *Film & Foto*¹⁶⁶ Maria Antonella Pelizzari revient sur l'héritage de Michelangelo

¹⁶³ Marshall McLuhan classe les médias sur la base de deux critères liés : la quantité d'information contenue dans le message et – inversement proportionnel – le degré de participation que chaque message demande à son destinataire. Selon cette classification les médias chauds sont caractérisés par une haute définition et une basse participation, tandis que les médias froids par une basse définition et une haute participation.

¹⁶⁴ Antonio Somaini, « Visual Meteorology. Le diverse temperature delle immagini », dans *Fotografia e culture visuali del XXI secolo*, op. cit., p. 31-52.

¹⁶⁵ Stefania Parigi, « Antonioni : « Io sono una macchina fotografica » » dans *Fotografia e culture visuali del XXI secolo*, op. cit., p. 433-439.

¹⁶⁶ Michael Famighetti, *Film & Foto: Aperture No. 231, Summer 2018*.

Antonioni, mais pour interroger la « résonance » de son premier film en couleur *Deserto Rosso* (1964) sur les photographes de la récente exposition *Red Desert Now!*.

Moment expérimental dans la production du réalisateur qui s'éloigne de l'approche documentaire, ce film offrait un modèle et un « nouveau vocabulaire » pour voir le présent (vocabulaire dont certains photographes comme Luigi Ghirri s'emparent, on le verra dans le quatrième chapitre). Comme l'a souligné Roland Barthes, l'origine de la beauté et de la séduction des films de Michelangelo Antonioni se trouve dans son sensibilité aiguë pour le « moderne » et la fragilité de la vie contemporaine, car « Antonioni's films explored the relationship of the individual with the present – the possibility to assimilate and be grounded within a changing world ». ¹⁶⁷ En particulier, la scène filmée dans les marais fumeux de la zone industrielle de Ravenne représente exemplairement, comme le dit Martine Beugnet, cette préoccupation à rendre visuellement la confrontation avec le présent et une certaine idée de la modernité : ici « le brouillard est la matérialisation d'un manque à être ». ¹⁶⁸ En effet, la tension fondamentale entre les individus et l'environnement est exprimée par une sorte d'« incorporation » du paysage par les personnages, que les photographes de l'exposition *Red Desert Now!* cherchent à réinterpréter face à leur « contemporain » marqué par la menace du réchauffement climatique et l'incertitude politique, en revisitant moins les aspects iconographiques ou topographiques du maître que l'actualité de ses thèmes. ¹⁶⁹

Les autres articles du numéro du magazine *Aperture* consacré à la relation entre cinéma et photographie montrent leur utilisation parallèle par des auteurs contemporains, ou explorent les influences esthétiques, iconiques, et thématiques dans les deux sens, ainsi que les dialogues ou les séparations des rôles. Ils rendent notamment hommage à la célèbre exposition allemande de 1929 *Film und Foto*, dont le long héritage est aussi visible dans les nombreuses re-visitations au cours des années. ¹⁷⁰ Événement international et itinérant consacré aux pratiques modernistes et avant-gardistes et au dialogue entre images fixes et en mouvement ¹⁷¹, l'exposition s'intéressait aux effets profonds et instantanés de la photographie et du cinéma sur la perception humaine,

¹⁶⁷ Maria Antonella Pelizzari, « The red desert effect. What is the enduring resonance of Antonioni's first color film ? » dans Michael Famighetti, *Film & Foto*, op. cit., p. 42.

¹⁶⁸ Martine Beugnet, *L'attrait du flou* (Crisnée : Yellow Now, 2017), p. 38. De manière plus générale, le « flou » renvoie le cinéma à ses origines photographiques.

¹⁶⁹ Antonello Frongia et al., *Red desert now! L'eredità di Antonioni nella fotografia italiana contemporanea: the legacy of Antonioni in contemporary Italian photography* (Rubiera: Linea di Confine, 2017).

¹⁷⁰ Par exemple la *Soviet room* a été recrée en 20018 dans le cadre de l'exposition « Universal Archive : the Condition of the Document and the Modern Photographic Utopia » curée par Jorge Ribalta au MACBA à Barcelone.

avec l'intention de ne pas considérer la photographie exclusivement en tant que moyen artistique, mais aussi et surtout dans son pouvoir de redéfinition de la vision moderne, et ses différents rôles dans la société, y compris comme support ou élément de la production de films. Accompagnée d'un festival de cinéma, l'exposition explorait les relations entre les formes photographiques et les transformations des deux médias en regard de la naissance du cinéma sonore, c'est à dire, comme l'explique David Company, une évolution qui a affaibli l'affinité immédiate entre film et photographie et la valeur d'échange international du cinéma.

Au moment où les médias convergent de plus en plus, et les technologies médiatiques brouillent toutes les distinctions entre fixité et mouvement, l'exposition *Film und Foto* continue à exercer une fascination : « There must have been a desire for such a thing nearly a century ago. A desire to close that gap between photography and cinema. A desire to fold all imaging practices into one ». ¹⁷² Ce désir d'unir les pratiques des images entre elles a en effet un long héritage, « réveillé » ou « réactivé » par le développement progressif de nouvelles possibilités d'hybridation, comme le montre bien le concept de « l'entre-images » ¹⁷³ théorisée par Raymond Bellour, au seuil de la mutation numérique. Dans le premier tome qui est consacré au cinéma, à la vidéo et à la photographie, l'auteur nous rappelle qu'autrefois « il y avait *la peinture, la photo, le cinéma* », et que désormais il y a de plus en plus « *des images, des passages entre les images* ». L'entre-images est ainsi un lieu de passages, et les pratiques contemporaines de visionnement des films à l'ère numérique impliquent aussi, comme l'indique Laura Mulvey, l'émergence d'un « spectateur contemplatif ». ¹⁷⁴

Photographie et cinéma sont donc souvent exposés ensemble, étudiés dans leurs influences d'intericonicité ou d'intermédialité, utilisés comme des pratiques parallèles ou complémentaires

¹⁷¹ Voir en particulier László Moholy-Nagy, *Painting, photography, film*, 1925 (London: Lund Humphries, 1987).

¹⁷² David Company, « Modern vision. Revisiting a 1929 exhibition that blended photography and cinema », dans Michael Famighetti, *Film & Foto, op. cit.*, p. 35. Sur la relation entre photographie et cinéma voir du même auteur *Photography and Cinema* (London: Reaktion, 2008), où il s'interroge sur la reconfiguration de la photographie et de sa fixité en relation au cinéma et à l'image en mouvement. Voir aussi l'essai « Safety in Numbness: Some remarks on the problems of 'Late Photography' », publié en français avec le titre « Pour une politique des ruines : quelques réflexions sur la 'photographie de l'après' » dans Jean-Pierre Criqui et al., *L'image-document, entre réalité et fiction* (Paris; Marseille: Le Bal ; Images en manœuvres, 2010). Ici l'auteur se concentre sur le caractère mémorisable de la photographie pour la conscience collective par rapport à l'audiovisuel, pour sa capacité de synthèse et à capter le « punctum » d'une situation, ce qui lui permet à la fois de demeurer radicalement « ouverte ».

¹⁷³ Raymond Bellour, *L'entre-images: photo, cinéma, vidéo* (Paris: La Différence, 1990).

¹⁷⁴ Voir en particulier la conférence de Laura Mulvey « Repenser 'Plaisir visuel et cinéma narratif' à l'ère des changements de technologie », lors de la Journée d'études doctorales « Questions de genre, cinéma, télévision, arts plastiques », le 18 mai 2011 à l'Université de Provence (Aix-en-Provence), <https://www.zintv.org/Repenser-Plaisir-visuel-et-cine%CC%81ma-narratif-a-l-ere-des-changements-de>.

par les artistes.¹⁷⁵ Il y a aussi des livres photographiques qui sont construits comme des montages cinématographiques – on verra dans le quatrième chapitre que *Un paese* de Paul Strand et Cesare Zavattini était conçu en tant que « film sur papier » – et inversement des films qui semblent être composés par de prises photographiques : on a déjà mentionné Michelangelo Antonioni et en général on peut renvoyer au concept d'« image-temps »¹⁷⁶ de Gilles Deleuze, mais aussi penser au réalisateur américain David Lynch, dont la production audiovisuelle est « hantée par le spectre de l'image fixe ».¹⁷⁷ Peintre avant d'être cinéaste, David Lynch a été beaucoup inspiré par Edward Hopper, comme d'autres réalisateurs et photographes. L'influence de certains tableaux du peintre est visible dans la représentation des petites villes américaines de *Blue Velvet*, *Twin Peaks* ou encore *The Straight Story*, alors qu'Alfred Hitchcock calque presque la même construction architecturale de *House by the Railroad* (1925) pour la maison surélevant le *motel Bates* dans *Psycho* (1960).

À travers leur contribution à la définition de la catégorie de paysage, photographie et cinéma jouent également un rôle important dans la constitution des mémoires et identités culturelles ou nationales, tant individuelles que collectives. Si la peinture reste souvent une référence importante pour la composition et le cadrage photographiques ou cinématographiques, on trouve de plus en plus d'interconnexions entre imaginaires paysagers photographiques, cinématographiques et télévisuels. Ainsi, par exemple, la reconnaissance ou redéfinition identitaire dans les paysages de cinéma est-elle particulièrement évidente dans le cadre américain, où un genre comme le Western – considéré comme typiquement national et en partie inspiré par la peinture et la photographie des espaces sauvages¹⁷⁸ – aurait contribué à l'expression de la « nouvelle place de l'Amérique dans le monde »¹⁷⁹ dès les années 1920 et jusqu'aux années

¹⁷⁵ Entre autres Stanley Kubrick, Paul Strand, Robert Frank, William Klein, Wim Wenders, Raymond Depardon. Chris Marker représente aussi un cas exemplaire, et en particulier son film de science-fiction *La Jetée* (1962, 28 mn), composé d'images fixes, à l'exception d'un seul plan en mouvement. Voir « Chris Marker et La Photographie », 11 mai 2016, <https://chrismarker.org/chris-marker-et-la-photographie/>. Voir aussi « Exposition Chris Marker, les 7 vies d'un cinéaste - La Cinémathèque française », <http://www.cinematheque.fr/cycle/chris-marker-les-7-vies-d-un-cineaste-441.html>.

¹⁷⁶ Gilles Deleuze, *L'image-temps: cinéma 2* (Paris: Minuit, 1985).

¹⁷⁷ Jean Foubert, « *Twin Peaks* » et ses mondes (Paris : l'Harmattan, 2017), p. 10. Chez David Lynch, les photographies anticipent parfois les vues des plans.

¹⁷⁸ Ce patrimoine visuel, qui a contribué au plan national à la production d'un récit alternatif à l'hégémonie de la grande histoire euro-méditerranéenne, sera hérité et réinterprété par le genre du *road movie*. Voir Bernard Benoliel et Jean-Baptiste Thoret, *Road movie, USA* (Paris: Hoëbeke, 2011).

¹⁷⁹ Je renvoie à la communication de Matt Hauske, « Shoot-Out at the Ciné-Club: Hollywood Westerns and French Film Theory » aux journées d'étude « The American West: A French Appropriation »,

1950. Le progrès technique a joué un rôle dans cette configuration (le cinémascope dans les années 1950 créant un effet immersif qui s'éloignait de l'idée du paysage comme simple décor) ainsi que la réception de la critique et de la théorie française et la réinterprétation italienne des « western spaghetti » (à son tour réappropriée par exemple par certains films de l'américain Quentin Tarantino). Dans l'essai « Circulation and Transformation of Cinema; or, Did the French Invent the American Cinema? » Tom Gunning, met en évidence le rôle créatif et transformatif de la réception critique dans différentes cultures (dans son cas à travers les circulations transatlantiques entre États-Unis et France). Par exemple le groupe des « impressionnistes » français dans les années 1920 considérait les paysages naturels des westerns comme à la fois typiquement cinématographiques et américains dans leur synthèse moderne de la nature et de la technologie, mais renvoyant aussi à la tragédie grecque ou à d'autres traditions épiques. Ces discours seront en partie repris dans la deuxième après-guerre par les critiques français autour des revues *Cahiers du cinéma* et *Positif*, montrant, selon Tom Gunning, la grande dette des *film studies* américains envers la théorie française, car « Critical reception is never a passive act but rather affects what it receives ».¹⁸⁰

Si on élargit l'enquête à ceux qu'on appelle aujourd'hui les « écosystèmes médiatiques sériels » contemporains, on peut considérer la série *Breaking Bad* comme un « Western postmoderne » intégrant des allusions à Sergio Leone ou Stanley Kubrick, au cinéma policier de William Friedkin et aux thèmes de la Nouvelle Hollywood des années 1970. Entre sérialité télévisuelle et cinéma d'auteur, à la fois au niveau du contenu que de l'expression – la série est tournée entièrement en pellicule 35mm et ensuite numérisée, ce qui donne un « effet cinéma » particulier qui se rajoute aux choix de style et de langage cinématographiques – *Breaking Bad* met en place des pratiques intertextuelles, mais aussi intermédiaires et crossmédiaires et donc de nouvelles possibilités de réinterprétation et de manipulation via le web.¹⁸¹ Par exemple, des *fans* ont réussi à réduire l'intégralité des cinq saisons en un film de deux heures : intitulé *Breaking Bad : The Movie*, il a été un temps disponible sur la plateforme Vimeo avant d'être retiré pour cause de

<https://www.terraamericanart.org/what-we-offer/american-art-resources/the-american-west-a-french-appropriation-at-institut-national-dhistoire-de-lart/>.

¹⁸⁰ Tom Gunning « Circulation and Transformation of Cinema; or, Did the French Invent the American Cinema ? », dans François Brunet, *Circulation, op. cit.*, p. 172.

¹⁸¹ Voir Nicola Dusi, « Intertextuale, intermediale e crossmediale, e il gusto dell'inatteso, in *Breaking Bad* », *Between*, vol. VI, n.11 (Maggio/May 2016), p. 39.

copyright.¹⁸² C'est également le cas avec *Twin Peaks* de David Lynch, exemple de *transmedia storytelling*¹⁸³ dont l'univers fictionnel s'exprime à travers une série télévisée, de nombreux livres et un long métrage.¹⁸⁴ Les blogs et sites web consacrés à cette série sont nombreux, en particulier dans « In Twin Peaks » où un *fan* propose une sorte de « repérage post-production », en présentant des re-photographies des lieux de tournage de *Twin Peaks*, ainsi qu'une collection d'images et de cartes postales anciennes des mêmes sites. L'imaginaire de cette série était aussi exploré par la création de cartes géographiques fictives et la géolocalisation des lieux de tournage sur Google Maps.¹⁸⁵

Les séries télés contribuent à la popularisation des paysages, dans ces deux cas souvent symboliques de l'identité américaine. *Breaking Bad* réinterprète des paysages du Western comme le désert, dans une confrontation contemporaine avec la banlieue, mais aussi avec le phénomène des *motels* présents sur le parcours de la Route 66 traversant Albuquerque. Dans les deux premières saisons de *Twin Peaks*, des paysages naturels et urbains « iconiques » de la culture américaine comme la forêt et la chute d'eau, le *diner* et le *roadhouse*, ou encore le chemin de fer, contribuent à créer l'atmosphère particulière de l'« Amérique profonde » : métaphore de la « profondeur de l'inconscient » que la troisième saison explore davantage, tout en élargissant l'univers provincial de la petite ville de Twin Peaks à d'autres dimensions (comme Las Vegas ou New York). Les séries télés participent ainsi à une (dé)familiarisation des lieux, grâce à l'association des paysages à des personnages et des récits particuliers, et à travers une circulation et une répétition des divers éléments de l'« écosystème » de la série. La réappropriation de ces éléments par des *fans* à des fins de réinterprétation ouvre à une nouvelle circulation, au-delà de la production officielle : les paysages se dispersent et se re-matérialisent sous formes, matières et surfaces différentes.

¹⁸² « Breaking Bad transformé en un film de deux heures », *Premiere.fr*, 14 mars 2017, <http://www.premiere.fr/Series/Breaking-Bad-transforme-en-un-film-de-deux-heures>.

¹⁸³ « Transmedia storytelling represents a process where integral elements of a fiction get dispersed systematically across multiple delivery channels for the purpose of creating a unified and coordinated entertainment experience. Ideally, each medium makes its own unique contribution to the unfolding of the story ». Henry Jenkins, « Transmedia Storytelling and Entertainment: An annotated syllabus », *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies* 24, n° 6 (2010), p. 944.

¹⁸⁴ Dan Hassler-Forest, « “Two Birds with One Stone”: Transmedia Serialisation in Twin Peaks », *M/C Journal* 21, n° 1 (14 mars 2018), <http://journal.media-culture.org.au/index.php/mcjournal/article/view/1364>.

¹⁸⁵ Le site « In Twin Peaks », que j'ai visité en 2016, n'est plus disponible aujourd'hui, mais j'ai « sauvé » des captures d'écrans qui sont montrées dans l'annexe iconographique de cette thèse. Je renvoie à un blog inspiré de celui-ci : « InTwinPeaks – Twin Peaks Blog », <https://www.twinpeaksblog.com/tag/intwinpeaks/>.

Le paysage entre pouvoir et mémoire

Les « tournants » qui se produisent dans la culture visuelle à partir des années 1990 affectent la notion de paysage à travers une circulation accrue de ses images, et des études nouvelles sur le paysage commencent alors à voir le jour, le considérant diversement dans sa relation au pouvoir ou à la mémoire. Après avoir décrit l'« environnement » théorique des tournants visuels en présentant aussi quelques exemples de pratiques et d'objets contemporains, nous allons maintenant approfondir les questions liées à l'expérience et à la perception du paysage à travers ses images. Ma thèse soutient en effet que les origines des transformations contemporaines du concept de paysage sont à chercher dans les relations entre les lieux et leurs représentations, dont la production et la circulation sont conditionnées par les contextes culturels et historiques et leurs conventions visuelles. Dans notre cas, et contre l'idée que notre œil est devenu agnostique ou saturé, il s'agit d'interroger les conventions qui déterminent le « regard » occidental, sans pourtant considérer le paysage comme une primauté ou une exclusivité des cultures euro-américaines.

Régis Debray commence son *Vie et mort de l'image : une histoire du regard en Occident* avec cette phrase : « Un empereur chinois demanda un jour au premier peintre de sa cour d'effacer la cascade qu'il avait peinte à fresque sur le mur du palais parce que le bruit de l'eau l'empêchait de dormir »¹⁸⁶, et cite ensuite un passage dans lequel Leon Battista Alberti suggère aux fiévreux et à qui ne peut trouver le sommeil de regarder des peintures représentant fontaines, rivières et cascades. Quoique contraires, ces deux exemples expriment l'idée d'un 'pouvoir' qui serait attribué aux représentations, tout en interrogeant les images de paysage dans leurs dimension universelle ou euro-centrique. Quelques années plus tard Augustin Berque parle pour sa part de « raisons »¹⁸⁷ pour expliquer les mécanismes qui transforment l'environnement en paysage aux yeux d'une société, grâce à quatre « critères de l'existence du paysage comme tel » : des représentations linguistiques (un ou des mots pour dire paysage), littéraires (orales ou écrites célébrant la beauté du paysage), picturales et jardinières. Il fait ainsi une distinction entre des civilisations paysagères et d'autres non-paysagères : partant, le rapport au monde et à l'époque ne serait pas universel.

¹⁸⁶ Régis Debray, *Vie et mort de l'image : une histoire du regard en Occident*, 1992 (Paris : Gallimard, 2011).

¹⁸⁷ Augustin Berque, *Les raisons du paysage : de la Chine antique aux environnements de synthèse* (Paris : Hazan, 1995).

En parallèle de ces recherches sur le rapport des civilisations au concept de paysage à travers ses représentations, se développent dans les mêmes années 1990 des perspectives sur la fonction et l'utilisation des images du paysage. Il est alors observé davantage en tant que pratique culturelle, sociale, et politique. Faisant souvent référence à Benedict Anderson et aux nations comme des « communautés imaginées »¹⁸⁸, le paysage a souvent été associé à l'imaginaire géographique national, voire à l'impérialisme. Par exemple Stephen Daniels dans *Fields of Vision: Landscape Imagery and National Identity in England and the United States*¹⁸⁹ met en relation identité nationale et élan impérial, alors que W. J. T. Mitchell dans son « Imperial Landscape », contenu dans la collection d'essais *Landscape and Power*, se demande : « Is landscape painting the 'sacred silent language' of Western imperialism, the medium in which it 'emancipates', 'naturalizes', and 'unifies' the world for its own purposes ? ». ¹⁹⁰ Considéré comme le « dreamwork » de l'impérialisme, le paysage, pour W. J. T. Mitchell, doit être changé « from a noun to a verb »¹⁹¹ : de genre artistique il devient action ou processus à travers lequel des identités subjectives et sociales sont créées. Considérant le paysage comme un moyen dynamique, une pratique culturelle et un instrument de pouvoir, le but de *Landscape and Power* n'est pas seulement de se demander ce que le paysage est ou signifie, mais aussi ce qu'il fait, ce qu'il demande et ce qu'il veut : « What we have done and are doing to our environment, what the environment in turn does to us, how we naturalize what we do to each other, and how these 'doings' are enacted in the media of representation we call 'landscape' ». ¹⁹²

W. J. T. Mitchell considère le paysage en tant que moyen de représentation et image, se différenciant ainsi des géographes culturels ou d'une approche comme celui de Simon Schama, qui au contraire dans *Le Paysage et la mémoire* entreprend une archéologie du paysage occidental, creusant dans les strates anciennes pour « mettre à jour la veine du mythe et de la mémoire », s'éloignant des approches écologistes pour proposer un nouveau regard sur tout ce que nous avons à perdre (plutôt que sur ce que nous avons perdu). Sans contester la réalité de la crise environnementale actuelle, l'auteur veut suggérer que les liens qui unissent nature et culture

¹⁸⁸ Benedict Anderson, *Imagined Communities : Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, op. cit.. L'auteur considère les nations comme des « communautés imaginaires » – intrinsèquement limitées et souveraines – liant l'imagination politique nationale à la diffusion de la presse écrite depuis le XVIIIe siècle.

¹⁸⁹ Stephen Daniels, *Fields of Vision: Landscape Imagery and National Identity in England and the United States* (New Jersey: Princeton University press, 1993).

¹⁹⁰ W. J. T. Mitchell, *Landscape and Power* (Chicago: The University of Chicago Press, 1994), p. 13.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 1.

¹⁹² *Ibid.*

en Occident sont très forts : « Car nous avons beau séparer la nature et la perception en deux domaines distincts, elles sont en fait indivisibles. Avant même d'être le repos des sens, le paysage est l'œuvre de l'esprit. Son décor se construit tout autant à partir des strates de la mémoire que de celles des rochers ».¹⁹³

Comme il le dit dans l'essai qu'il ajoute à la deuxième édition de *Landscape and Power*, intitulé « Holy Landscape : Israel, Palestine, and the American Wilderness » W. J. T. Mitchell est au contraire intéressé à la notion de paysage dans les termes d'un modèle de surface : « I am concerned with images, representations, and stereotypes of the landscape that, while often demonstrably false and superficial, nevertheless have considerable power to mobilize political passions ».¹⁹⁴ Dans la préface à cette deuxième édition il revient aussi sur le terme de pouvoir associé au paysage : « compared to that of armies, police forces, governments and corporations », et pour son « indeterminacy of affect », concernant à la fois les effets sur les humains et ce que le mot indique (un général « look at the view ») la notion de paysage est désormais contestable et faible.¹⁹⁵ Il le fait ainsi précéder – dans le titre – par les termes espace et lieu (« Space, Place and Landscape »), créant une triade dialectique et un champ perceptuel et conceptuel qui peuvent être activés sous plusieurs angles différents et qui renvoient à toute une série de recherches¹⁹⁶ liées à l'expérience et la perception des lieux et espaces, voire à la base spatiale des identités et à la relation entre paysage et émotions ou effets de l'environnement : « Whatever the power of landscape might be, and of its unfoldings into space and place, it is surely the medium in which we live, and move, and have our being, and we are destined, ultimately, to return ».¹⁹⁷

L'« activité paysage » a donc le pouvoir de transformer « site into sight » et « place and space into a visual image », mais elle n'arrive pas toujours à concentrer notre attention sur ses interprétations ou usages politiques et le mot paysage reste souvent associé à l'idée de panorama ou de belle vue, à sa définition traditionnelle de « portion de pays qui s'embrasse en un coup d'œil ». Les pratiques et les circulations des images des paysages ont néanmoins des effets sur le

¹⁹³ Simon Schama, *Le Paysage et la mémoire*, *op. cit.* p. 13.

¹⁹⁴ W. J. T. Mitchell, *Landscape and Power*, *op. cit.*, p. 262.

¹⁹⁵ W. J. T. Mitchell, « Préface to the Second Edition of Landscape and Power. Space, Place, and Landscape », dans *Landscape and Power*, *op. cit.*, p. vii.

¹⁹⁶ Mitchell cite en particulier David Harvey, Michel de Certeau, Henri Lefebvre et Edward Soja. Voir aussi J. E. Malpas, *Place and Experience: A Philosophical Topography* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999) ; Kevin Lynch, *What Time Is This Place?* (Cambridge, Mass: MIT Press, 2001) ; Yi-Fu Tuan, *Espace et lieu: la perspective de l'expérience* (Gollion: Infolio, 2006).

¹⁹⁷ W. J. T. Mitchell, « Préface to the Second Edition of Landscape and Power. Space, Place, and Landscape », dans *Landscape and Power*, *op. cit.*, p. xii.

« sens des lieux » : on passe alors d'une idée de paysage comme cadre visuel au concept de palimpseste, composé de plusieurs couches mémorielles et imaginaires.

Génie, esprit, sens du lieu

S'il y a une relation entre la morphologie des lieux et les choix techniques et esthétiques dans les représentations des paysages (photographiques, cinématographiques, télévisuels, etc.) ces images à leur tour contribuent à la perception des paysages ainsi qu'à la constitution des imaginaires, voire à l'affirmation ou à la redéfinition de ce qu'on peut désigner comme le génie, l'esprit ou le sens des lieux. Considéré par les anciens comme « le pouvoir qu'un site ou une ville avaient sur ceux qui l'habitaient, ou venaient la visiter »¹⁹⁸, le génie du lieu est interprété comme son esprit originaire, mais il est aussi réinventé par l'histoire, les habitudes, les récits et les représentations. On trouve une première forme moderne d'intérêt pour le *genius loci* dans l'ouvrage de Christian Norberg-Schulz, qui vise à créer une « phénoménologie de l'architecture » et se propose d'approcher sa dimension existentielle à partir du concept de « lieu » comme manifestation concrète de l'habiter de l'homme.

Since ancient times the *genius loci*, or « spirit of place », has been recognized as the concrete reality man has to face and come to terms with in his daily life. Architecture means to visualize the *genius loci*, and the task of the architect is to create meaningful places, whereby he helps man to dwell.¹⁹⁹

L'auteur se réfère déjà à des « caractères » des paysages et à la relation entre identité des hommes et appartenance aux lieux, alors qu'une dizaine d'années plus tard le géographe culturel J. B. Jackson associera le sens du lieu à « la conscience vive d'un environnement familier, à une répétition rituelle et à un sens de la camaraderie fondé sur des expériences partagées ».²⁰⁰ Il le rattache ainsi à une forme de *genius loci* qui ne serait pas spécifiquement lié à des propriétés morphologiques, mais émanerait d'une atmosphère et de célébrations répétées. Initiateur des *cultural landscapes studies* américains, J. B. Jackson est initialement influencé par la géographie

¹⁹⁸ Michel Butor, *Le génie du lieu* (Paris: Grasset, 1958).

¹⁹⁹ Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*, 1979 (New York: Rizzoli, 1984), p. 5. Voir aussi Isabella Lavelli, *Il Genius Loci Svelato. Percorso dall'architettura alla performance site specific*, 2014, <https://geniuslocisvelato.wordpress.com/ebook/>.

²⁰⁰ John Brinckerhoff Jackson cité et traduit par Jordi Ballesta dans son épilogue « Histoire d'un tapuscrit oublié », dans John Brinckerhoff Jackson et al., *Habiter l'Ouest* (Marseille : Éditions Wildproject, 2016), p. 70. Voir aussi le texte de Jackson « Beyond Wilderness » écrit en 1989 et publié dans *A Sense of Place, a Sense of Time* (New Haven:

humaine française et ses voyages en Europe et il est connu pour avoir développé une définition humaine et historique du paysage ordinaire ou vernaculaire, habité ou vécu, comme on le verra plus en détail par la suite. S'intéressant spécialement à l'élément « vernaculaire » conceptualisé par J. B. Jackson – les connections entre les territoires et les populations, les lieux portant les traces de cultures et d'histoires manifestant l'idée du « local » – Lucy R. Lippard se focalise sur ce concept au pluriel, car « We are living today on a threshold between a history of alienated displacement from and longing for home and the possibility of a multicentered society that understands the reciprocal relationship between the two ».²⁰¹ L'autrice s'intéresse aux « récits historiques » tels qu'ils sont inscrits dans le paysage ou dans le lieu par les gens qui y habitent ou y ont habité : « *The Lure of the Local* is embedded in land, history and culture and the possibilities they hold for place-specific place-responsible 'public art' and photography that share the goals of a 'humanistic geography' ». ²⁰² Si des pratiques artistiques activistes ont le potentiel d'éveiller les consciences sur l'histoire et la culture des lieux, la photographie a un rôle privilégié de support de notre mémoire collective. La photographie de paysage est ainsi considérée à la fois en tant que document et comme le résultat d'une vision personnelle : « The snapshot is the personal photographic equivalent (or support) of the local narrative ».²⁰³

Lucy R. Lippard affirme par ailleurs que la pratique de la marche (surtout solitaire) est une forme de méditation et la meilleure façon de s'ouvrir à l'« esprit du lieu » et son histoire souterraine : « Motion allows a certain mental freedom that translates a place to a person kinesthetically »²⁰⁴, le sens du lieu étant finalement associé à la perception physique de l'espace en mouvement. De même, Giuliana Bruno dans son ouvrage *Atlas of Emotion : Journeys in Art, Architecture and Film* (2000) – parlant des « voyages en Italie » du cinéma et en particulier de la Capri de *Le Mépris* (Jean-Luc Godard, 1963) – conclue que le *genius loci* concerne à la fois la perception sensorielle et la physionomie du lieu : « Quand on réfléchit à l'esprit des lieux, il est difficile de se soustraire au règne des sens. [...] Le génie du lieu est la physionomie du lieu ».²⁰⁵

Yale University Press, 1994). Ici un « sens du temps » est opposé et ensuite ajouté à un « sens du lieu », pour décrire un monde habité et transformé historiquement.

²⁰¹ Lucy R. Lippard, *The Lure of the Local : Senses of Place in a Multicentered Society*, 1990 (New York ; Tauris, 1998), p. 20.

²⁰² *Ibid.*, p. 14.

²⁰³ *Ibid.*, p. 55.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 17.

²⁰⁵ « Quando si riflette sullo spirito dei luoghi, è difficile sottrarsi al regno dei sensi. [...] Il genio del luogo è la fisionomia del posto ». Giuliana Bruno, *Atlante delle emozioni: in viaggio tra arte, architettura e cinema, op. cit.*, p. 343-344.

Explorant les liens entre cinéma et architecture, l'autrice considère le cinéma comme une modalité particulière d'accès au *genius loci* et retrace l'expérience cinématographique, celle d'un panorama d'images fluctuantes et changeantes, à la traversée du « jardin pittoresque » et à la mobilité de son spectateur : « Le jardin était une affaire de forains. Il exprimait un *genius loci* et le transformait le long du parcours. Le *genius loci* se construisait progressivement à travers la re-visitation physique des lieux, et le sens du lieu grandissait dans le *site-seeing* ». ²⁰⁶ Le cinéma, dans la mesure où il consiste en une géographie, construite par l'amalgame de visions architecturales en mouvement et de dimensions historiques inscrites dans les paysages, participe à complexifier les sens des lieux qu'il choisit comme sites de tournage.

L'éditorial du numéro de l'été 2018 des *Cahiers du cinéma* était précisément intitulé « Génie du lieu » ²⁰⁷ et présentait un dossier spécial conçu comme un tour du monde de lieux marquants du cinéma à compléter par les lecteurs à travers l'envoi de leurs repérages de vacances. Les touristes étaient invités à prolonger imaginativement le voyage et les cinéphiles encouragés à aller voir les lieux de tournage, à travers une double visée touristique et théorique, dans l'idée qu'aller voir les lieux « en vrai » reste une expérience unique qui donne souvent une tout autre perception du film. Cette réflexion fait surface à un moment où la critique et la théorie ont été doublées par le travail d'exploration d'internet : des sites comme « The Cine-Tourist » ²⁰⁸ documentent aussi bien les lieux réels que les lieux du cinéma et partagent avec le dossier des *Cahiers* l'utilisation de cartes géographiques et de photographies des lieux de tournage. Si filmer le monde était le projet de la modernité, nous développons aujourd'hui une manière de voir autrement le monde – enrichie de toutes strates d'images – jusqu'à « traverser une ville comme on traverse le temps ». ²⁰⁹

L'installation multimédia « Windy City in Motion: Movies & Travel in Chicago » ²¹⁰ est, pour sa part, un remarquable exemple d'exposition photo-cinématographique dans un espace public.

²⁰⁶ « Il giardino era una faccenda da girovagli. Esprimeva un *genius loci* e lo trasformava lungo il percorso. Il *genius loci* si costruiva progressivamente attraverso la rivisitazione fisica dei luoghi, e il senso del luogo cresceva nel *site-seeing* ». Giuliana Bruno, *Atlante delle emozioni: in viaggio tra arte, architettura e cinema*, op. cit., p. 176.

²⁰⁷ Stéphane Delorme, « Génie du lieu », *Cahiers du Cinéma*, Juillet-Août 2018, n°746, p. 5.

²⁰⁸ « The Cine-Tourist », <https://www.thecinematourist.net/>. Voir aussi « Silent Locations », <https://silentlocations.com/>, pour l'utilisation de Google Street View.

²⁰⁹ Stéphane Delorme, « Génie du lieu », *Cahiers du Cinéma*, op. cit., p. 5.

²¹⁰ Dans le cadre du projet promoteur « Digital Chicago: Unearthing History and Culture », <http://www.lakeforest.edu/live/news/7243-windy-city-in-motion-exhibit-connects-movies>. De plus en plus d'initiatives multimédia sont en train de se développer dans les lieux de passage et de transport. Par exemple en France plusieurs gares et stations de métro proposent des expositions ou des concours photographiques. Voir

Elle met en évidence le rôle du cinéma dans la créations des « sens des lieux » des paysages urbains. Présentée dans l'enceinte de la gare *Union Station* du 22 août 2016 au 22 octobre 2017, elle proposait un voyage à travers des lieux cinématographiques afin de mieux découvrir des lieux réels, montrant l'influence des paysages cinématographiques sur l'imaginaire d'une ville (déjà souvent perçue entre arts et média).²¹¹ L'exposition permettait aux visiteurs de plonger dans l'histoire de Chicago en tant que centre de transport et de cinéma pendant qu'ils attendent leur bus ou leur train : ils étaient aussi invités à se prendre en photo avec une silhouette en carton de Marilyn Monroe pour participer ensuite à un concours photo en l'envoyant sur internet. L'affichage comprenait des panneaux avec des approfondissements historiques et des commentaires sur la place de Chicago dans le cinéma et le rôle que le système de transport y joue souvent. Dix sections thématiques étaient accompagnées d'images tirées de scènes de films emblématiques de cette relation, aussi bien que d'une sélection de photographies de stars (comme John Wayne et Katharine Hepburn) que Mike Rotunno avait capturées lors de leur passage dans les terminaux du Chicago Midway International Airport des années 1920 aux 1980.

Sur deux dispositifs d'écran iPad placés devant ces panneaux, des extraits de films tournés dans le système de transport de Chicago étaient montés en boucle. On pouvait tomber par exemple sur la scène montrant Eva Marie Saint et Cary Grant dans la *LaSalle Station* de *North by Northwest* (Alfred Hitchcock, 1959) ou sur la poursuite en voiture de la police de Chicago par Lower Wacker Drive de *The Blues Brothers* (John Landis, 1980), ou encore sur la séquence célèbre de *The Untouchables* (Brian De Palma, 1987) : celle de la chute de la poussette dans les escaliers de cette même gare, au beau milieu d'une fusillade (dont le montage est un hommage à celle des escaliers d'Odessa de *Le Cuirassé Potemkine* de Sergueï Ejzenštejn de 1925). Ces paysages, aussi décors de films, circulent ainsi des écrans des cinémas, des télévisions ou des ordinateurs à ces dispositifs d'écran iPad, et ce faisant, via les imaginaires ou mémoires collectives ; d'autant que la *Union Station*, un lieu réel et public, avait-elle même déjà servi de décor cinématographique pour la séquence des escaliers du film *The Untouchables* par exemple. Ces nouvelles modalités d'exposition et de vision, sur des petits écrans et dans des espaces

<https://www.ratp.fr/groupe-ratp/newsroom/culture/photogratphie-3eme-edition-du-grand-concours-photo-instagram-de-la> et <https://www.gares-sncf.com/fr/journaliste/sncf-gares-connexions-plus-grande-galerie-photo-france>.

²¹¹ Pour une relecture du contexte métropolitain à l'époque de la prolifération d'écrans et de « paysages-images » je renvoie à l'essai de Giacomo Ravesi « La metropoli tra arti e media », dans Stefania Parigi et Giacomo Ravesi, *Il paesaggio nel cinema contemporaneo* (Roma : Bulzoni, 2014). Voir aussi son *La città delle immagini : cinema,*

publics, peuvent contribuer à la construction des sens des lieux – dans ce cas particulier de la ville de Chicago – à travers une circulation inédite des images de paysages.

video, architettura e arti visive (Soveria Mannelli : Rubbettino, 2011). Pour une analyse plus ancienne du rôle de l'image dans trois villes américaines voir Kevin Lynch, *Image of the City*, 1959 (Boston : Birkhauser, 2014).

Paysage et anti-paysage

Après cette introduction à la notion de paysage dans ses relations au pouvoir et à la mémoire, ainsi que dans son rapport à l'idée de génie, esprit ou sens du lieu, il s'agit, dans ce qui suit, d'en approfondir la définition à travers la distinction entre paysage réel et paysage image. On mobilisera à ces fins des perspectives disciplinaires, culturelles et linguistiques différentes, et on s'intéressera à la conceptualisation de l'« anti-paysage », qui accompagne celle de l'anthropocène. À l'intensification de la circulation du paysage à travers ses images et parmi les disciplines, correspond en effet la conscience d'une profonde transformation des paysages réels en relation aux mutations environnementales dues au changement climatique : les deux phénomènes contribuent selon ma thèse à la redéfinition et à la mise en mouvement du concept de paysage. Si à l'heure de la civilisation de l'image « le paysage appartient à tout le monde »²¹² et « dans le web tout lieu est destiné à devenir paysage »²¹³, les images de paysages nous suivent aussi partout, des photographies imprimées dans les magazines de voyage à celles affichées sur les murs des gares ou des aéroports, des instantanés pris avec notre téléphone portable aux vidéos des maxi-écrans. Phénomène esthétique et objet historique, entre représentation et expérience, le terme paysage est encore en partie associé à l'histoire de l'art et à la nature dans le langage populaire et le sens commun, mais plusieurs disciplines l'ont étudié ou l'étudient de points de vue différents, comme l'esthétique et la philosophie, l'anthropologie, la géographie, et l'architecture, l'urbanisme, la sémiologie, etc.²¹⁴

« Paysage ». Un même mot recouvre, dans la langue d'aujourd'hui, deux concepts distincts. Un paysage est une image (picturale, graphique, photographique, cinématographique, etc.) qui représente une portion de territoire ; mais c'est aussi une portion de territoire réel dans le monde qui nous entoure, celle-là même qui peut faire l'objet d'une représentation imagée.²¹⁵

Partant de la constatation que les paysages réels ont été négligés par la théorie et la philosophie occidentale, la thèse de doctorat de Justine Balibar *Le beau pays : esthétique des paysages réels* développe une démarche conceptuelle et empirique, une réflexion globale et locale. Elle élabore une analyse riche et révélatrice sur le concept d'« identité paysagère », à

²¹² Michael Jakob, *Le paysage*, op. cit., p. 7.

²¹³ Stefania Parigi et Giacomo Ravesi, « Premessa », dans *Il paesaggio nel cinema contemporaneo*, op. cit., p. 7.

²¹⁴ Voir entre Eugenio Turri, *Il paesaggio e il silenzio* (Venezia: Marsilio, 2010) et Maurizio Vitta, *Il Paesaggio: una storia fra natura e architettura* (Torino: Giulio Einaudi, 2005).

²¹⁵ Justine Balibar, *Le beau pays : esthétique des paysages réels*. Lille : Lille 3, 2015, p. 1.

travers un cas d'étude précis, celui du paysage italien, et plus particulièrement le paysage toscan et des Alpes Apuanes. Il s'agit ici, comme Justine Balibar, de tenir compte de la distinction (très souvent oubliée dans les textes sur le sujet) entre deux termes qui indiquent respectivement la chose et sa représentation : paysage réel et paysage image. Mon enquête sur la notion de paysage dans cette partie se situe au seuil entre les deux acceptions, pour découvrir leurs influences réciproques. Ma thèse soutient en effet que le paysage doit être considéré moins comme un cadre de vue fixe que comme un « palimpseste »²¹⁶, composé par des strates de mémoire et d'histoire, mais aussi de conceptions et de définitions.

Dans son introduction à *Landscape Theory*²¹⁷, Rachael Ziady DeLue écrit que le concept de paysage est désespérément confus parce que nous ne pouvons pas vraiment le voir : nous ne savons pas exactement ce que nous sommes en train de chercher, car le paysage « is both our subject and the thing within which we exist ».²¹⁸ Partant, le dialogue multidisciplinaire vise à une double défamiliarisation, du champ du paysage même et de celui de chaque discipline, pour décrire comme une « plateforme » plutôt que comme une synthèse d'idées un sujet qui fait à la fois partie de l'activité, de l'expérience et des discours humains : un « monde extérieur médié par l'expérience humaine subjective ».²¹⁹ À travers la diversité des interventions et des perspectives, nous nous retrouvons assez loin de l'approche esthétique (européenne) du paysage « dans l'art ».²²⁰ En effet, l'idée d'« invention »²²¹ ou d'« artialisation »²²² du paysage est fondamentalement liée à celle de « décor » en tant que vue ou panorama : « En France depuis le

²¹⁶ Voir Raymond Chevallier, « Le paysage palimpseste de l'histoire : pour une archéologie du paysage », *Mélanges de la Casa de Velázquez* 12, n° 1 (1976) : 503-10, <https://doi.org/10.3406/casa.1976.2239>, et Alain Corboz, « Le territoire comme palimpseste », *Diogène*, 1983. Pour le concept de palimpseste en général, voir aussi Thomas De Quincey, « The palimpsest of the human brain » (1845). *Quotidiana*. Ed. Patrick Madden. [http://essays.quotidiana.org/dequincey/palimpsest of the human brain/](http://essays.quotidiana.org/dequincey/palimpsest%20of%20the%20human%20brain/). Récemment le terme a été utilisé en référence aux paysages photographiés par Raphaële Bertho dans son article « Paysage(s) en éclats », *Territoire des images* (blog), 26 mars 2015, <https://territoiredesimages.wordpress.com/2015/03/26/paysage-en-eclats/>, et par Jean-Christophe Bailly dans son texte introductif à *France(s) territoire liquide* (Paris : Editions Seuil, 2014).

²¹⁷ Rachael Ziady DeLue et James Elkins, *Landscape Theory* (New York : Routledge, 2008). Comme l'explique James Elkins dans sa préface à cette série de publications : « The purpose of *The Art Seminar* is to address some of the most challenging subjects in current writing on art ».

²¹⁸ Rachael Ziady DeLue, « Elusive Landscapes and Shifting Grounds », dans Rachael Ziady DeLue et James Elkins, *Landscape Theory*, *op. cit.*, p. 9-10.

²¹⁹ Voir en particulier Denis E. Cosgrove, « Introduction to social formation and symbolic landscape », dans Rachael Ziady DeLue et James Elkins, *Landscape Theory*, *op. cit.*, p. 17-42.

²²⁰ Kenneth Clark, *Landscape into Art*, 1949 (London: The Folio Society, 2013).

²²¹ Anne Cauquelin, *L'invention du paysage* (Paris: Plon, 1989).

²²² Alain Roger, *Court traité du paysage* (Paris: Gallimard, 1997). L'auteur présente la différence entre artialisation in situ/in visu, qui correspondrait à la distinction pays/paysage. Voir aussi Alain Roger, *La théorie du paysage en France: 1974-1994* (Seysse: Champ Vallon, 2009).

XVI^e s., le mot ‘paysage’ désigne une étendue de pays qu’un spectateur peut embrasser du regard (notions de panorama, de perspective pittoresque), la transcription de ce spectacle agréable de la nature par un artiste (tableau ou genre de peinture)». ²²³ À partir de cette définition se développeront des approches compliquées par l’opposition entre le paysage comme état d’âme individuel et comme expression objective des civilisations, ou encore entre le paysage naturel et le paysage « total » (aussi rural, urbain, péri-urbain, etc.), mais la notion de paysage restera attachée à celle d’un sujet que nous pouvons identifier dans le temps et l’espace.

Dans la langue anglaise au contraire « landscape is both noun and verb » ²²⁴ : à la fois une vue, une image ou un genre pictural et l’acte de représenter un paysage, de l’aménager ou de concevoir un jardin. En même temps objet et processus ou pratique culturelle, sociale et politique (selon W. J. T. Mitchell) un paysage n’est pas une donnée prédéterminée mais le produit de l’action, de la perception et de la représentation humaine. Cette idée est développée en particulier par les géographes culturels Denis Cosgrove, Stephen Daniels et surtout J. B. Jackson, ce dernier ayant retracé l’étymologie du terme à l’idée d’une terre possédée ou cultivée, et au concept d’espace collectif basé sur les relations et l’identité sociale. ²²⁵ Comme on l’a déjà mentionné à propos du « sens du lieu », J. B. Jackson est connu pour avoir proposé une définition humaine et historique du paysage américain qui s’oppose au culte romantique et touristique de la *wilderness* – la nature sauvage soustraite à l’histoire et promise à l’éternité comme dans les parcs nationaux – étendant l’acception du terme paysage du décor naturel à l’espace habité, du panorama spectaculaire au lieu ordinaire. ²²⁶ Pour cet auteur, qui s’intéresse aux modes d’organisation de l’espace par les communautés, « landscape is history made visible » ²²⁷ : le paysage est une

²²³ Raymond Chevallier, « Le paysage palimpseste de l’histoire : pour une archéologie du paysage », *op. cit.*, p. 503.

²²⁴ Anne Helmreich, « Defining, Shaping, and Picturing Landscape in the Nineteenth Century », dans Dana Arnold et David Peters Corbett, *A Companion to British Art : 1600 to the Present* (Chichester : Wiley Blackwell, 2013), p. 317.

²²⁵ John Brinckerhoff Jackson, *The End of Landscape* (Berkeley : University of California, Berkeley, College of Environmental Design, 1977).

²²⁶ Voir John Brinckerhoff Jackson et al., *Habiter l’Ouest*, *op. cit.* Voir aussi Jordi Ballesta, « John Brinckerhoff Jackson, au sein des paysages ordinaires », *L’Espace géographique* Tome 45, n° 3 (14 septembre 2016): 211-24, <https://www.cairn.info/revue-espace-geographique-2016-3-page-211.htm>, et la table ronde à la Cité de l’architecture et du patrimoine le 5 octobre 2016 « Autour de John Brinckerhoff Jackson (1909-1996) », <http://www.dailymotion.com/video/x4ytjbl>.

²²⁷ John Brinckerhoff Jackson cité par Helen Lefkowitz Horowitz, « J. B. Jackson and the Discovery of the American Landscape, dans John Brinckerhoff Jackson et Helen Lefkowitz Horowitz, *Landscape in Sight : Looking at America* (New Haven, Conn. ; London : Yale Univ. Press, 2000), p. x.

création humaine et collective, « a composition of man-made or man-modified spaces to serve as infrastructure or background for our collective existence ».²²⁸

C'est à partir de cette définition, et du travail de J. B. Jackson en général, que David E. Nye et Sarah Elkind décrivent les « anti-paysages » en tant que « spaces that do not sustain life ».²²⁹ Dans l'introduction à *The Anti-Landscape*, une collection critique et interdisciplinaire en humanités environnementales, David E. Nye approfondit l'origine du mot « anti-paysage », un nouveau terme pour un vieux phénomène étudié par exemple déjà par George Perkins Marsh²³⁰, qui indique des espaces inhabitables pour des causes humaines ou naturelles, intentionnelles ou accidentelles. Si la première éco-critique avait la tendance à se focaliser sur des textes décrivant des paysages sauvages ou naturels, aujourd'hui on s'intéresse aussi et surtout à des paysages urbains et péri-urbains, dégradés, toxiques ou artificiels. Ces environnements sont de plus en plus importants dans l'anthropocène non seulement par leur prolifération, mais aussi parce qu'au moment où l'influence humaine conditionne tout écosystème ou région, ils font partie de ce nouvel état « naturel » à l'« époque de l'homme ».²³¹ Anthropocène²³², âge humain ou nouveau régime climatique sont des termes qui signalent un changement d'échelle des effets de nos actions sur le système Terre, non seulement sur les paysages ou les écosystèmes. C'est l'idée même de nature qui se trouve en discussion, puisque l'impact humain (devenu une force géologique) est en train de dissoudre littéralement l'idée d'une nature séparée, extérieure et différente de la culture ou de la civilisation humaine.

Plus de cinquante ans après le livre de Rachel Carson *Silent Spring*²³³, qui dénonçait les effets sur l'environnement de l'utilisation des pesticides, l'idée d'une-catastrophe écologique est encore plus actuelle aujourd'hui, quand nous voyons les conséquences globales de phénomènes locaux et les effets locaux de décisions globales. À l'heure de la coïncidence entre histoire humaine et de la Terre – les effets de la mondialisation, de l'immigration et du changement climatique faisant

²²⁸ John Brinckerhoff Jackson, « The World Itself », dans *Discovering the Vernacular Landscape* (New Haven: Yale University Press, 1984), p. 8. Dans le même essai il décrit aussi la transformation du sens du mot : « First it meant a picture of a view ; then the view itself ».

²²⁹ David E Nye, « The Anti-Landscape », dans David E Nye et Sarah Elkind, *The Anti-Landscape* (Amsterdam : Editions Rodopi B V, 2014), p. 11.

²³⁰ George Perkins Marsh, *Man and Nature* (New York, C. Scribner & co., 1867).

²³¹ L'émergence de ce type d'environnement suggère qu'une redéfinition du terme 'naturel' est nécessaire.

²³² Will Steffen, Paul J. Crutzen, et John R. McNeill, «The Anthropocene: are humans now overwhelming the great forces of nature», *AMBIO: A Journal of the Human Environment* 36, n° 8 (2007): 614–621. Voir aussi Clive Hamilton, Christophe Bonneuil, et François Gemenne, *The Anthropocene and the Global Environmental Crisis: Rethinking Modernity in a New Epoch* (London and New York: Routledge, 2015).

²³³ Rachel Carson, *Silent Spring* (Boston: Houghton Mifflin, 1962).

que les changements des territoires physiques des uns soient déterminés par les actions des autres – ce sont aussi les frontières des états-nations qui sont interrogées (depuis la paix de Westphalie en 1648 basées sur la coïncidence entre territoire, population et pouvoir). Cela questionne notre rapport à l’environnement ainsi que le concept de paysage culturel, local ou national et sa représentation dans l’histoire de l’art.

Dans son essai « From Nature to Ecology. The Emergence of Ecocritical Art History »²³⁴ Alan C. Braddock présente une perspective qui s’éloigne en partie de la critique artistique de l’héritage de l’Amérique comme « nature’s nation ». Cette « histoire de l’art écocritique », dont les écrits de cet auteur participent, adopte en effet à partir des années 1990 une approche interdisciplinaire et une interprétation des œuvres plus informée par l’écologie et l’histoire environnementale, les concepts de soutenabilité et de justice environnementale dans l’analyse culturelle. Le but est de considérer tout environnement ou objet plutôt qu’exclusivement les paysages ou la nature idéalisée : « Far from confining its purview to ‘landscape’ or other received aesthetics categories of environmental perception, ecocriticism knows no such limiting frames of reference ».²³⁵ Alan C. Braddock cite William Cronon²³⁶ et Timothy Morton²³⁷ pour leurs appels à changer la vision de la nature (voire même à en abandonner le concept), car « What we mean when we use the word ‘nature’ says as much about ourselves as about the things we label with that word ».²³⁸ Il propose ensuite un exemple d’approche éco-critique à travers la relecture de l’œuvre *William Rush Carving His Allegorical Figure of the Schuylkill River* de Thomas Eakins (1876-77) d’un point de vue environnemental, en se focalisant sur les éléments qui montrent l’augmentation de la pollution à Philadelphia à l’époque.

Il s’agit donc non seulement d’élargir l’analyse artistique à tout type d’environnement, plutôt que de la réserver aux seuls paysages dans le sens classique du terme, mais aussi d’aller au-delà

²³⁴ Dans John Davis, Jennifer A. Greenhill, et Jason David LaFountain, éd., *A Companion to American Art* (Chichester : Wiley Blackwell, 2015), p. 447-467. Voir aussi Alan C Braddock, Christoph Irmscher, et Lawrence Buell, *A Keener Perception : Ecocritical Studies in American Art History* (Tuscaloosa, Ala. : University of Alabama Press, 2009).

²³⁵ Alan C. Braddock, « Ecocritical Art History », *American Art* 23, n° 2 (2009): 24-28, <https://doi.org/10.1086/605707>, p. 26.

²³⁶ William Cronon, *Uncommon Ground: Rethinking the Human Place in Nature* (New York: W.W. Norton & Co., 1996).

²³⁷ Timothy Morton, *Ecology without Nature : Rethinking Environmental Aesthetics* (Cambridge, Mass. ; London : Harvard University Press, 2009).

²³⁸ William Cronon, « The trouble with wilderness ; or, getting back to the wrong nature », dans William Cronon, *Uncommon Ground, op. cit.*, p. 25. L’auteur retrace aussi les transformations dans la perception de la *wilderness* d’élément dangereux à symbole de pureté.

d'une simple appréciation esthétique ou culturelle des œuvres pour découvrir ou révéler des aspects liés à une perspective écologique, souvent restés cachés dans des études précédentes. Cette approche de l'histoire de l'art américaine qui se veut interdisciplinaire rejoint ainsi des perspectives de la culture visuelle, qui sont à leur tour en train de prendre en compte les transformations environnementales contemporaines et le rôle des images dans leur visualisation. Il s'agit ici d'interroger les structures culturelles et politiques qui influencent les technologies productrices d'images dans leur pouvoir de naturalisation et leur influence sur les façons de voir et percevoir les problèmes environnementaux :

to offer a new genealogy of contemporary visual culture that centers at once on environmental risk and environmental justice and, at the same time, makes a case for both post-Cold War cultural history and new media aesthetics as crucial to the burgeoning interdisciplinary field of the environmental humanities.²³⁹

Nicholas Mirzoeff entreprend, par exemple, une relecture à la lumière du changement climatique actuel du célèbre tableau de Claude Monet *Impression, soleil levant* (1873), œuvre souvent enseignée, et qui a beaucoup « circulé » sous forme de reproductions, dans son essai « Visualizing the Anthropocene » où il affirme : « The aesthetics of the Anthropocene emerged as an unintended supplement to imperial aesthetics – it comes to seem natural, right, then beautiful – and thereby anaesthetized the perception of modern industrial pollution ». ²⁴⁰ La fumée du port de Le Havre en Normandie représenté dans le tableau était déjà une caractéristique de la culture visuelle française dans les photographies, les cartes postales et les tableaux populaires à partir de la moitié du XIXe siècle, et ce paysage moderne par excellence à la fois révèle la destruction environnementale anthropique et anesthésie les effets de sa représentation.

The painting makes the circulation of capital and the modern visible and sayable as Anthropocene (an)aesthetics. Whereas the material smog was a dangerous by-product, this modern aesthetic countered it by transforming the very perception of its difference into a sign of human superiority and the continuing conquest of nature.²⁴¹

Partant donc du pouvoir des images à cacher plutôt qu'à révéler des problématiques environnementales – « Anthropocene visibility allows us to move on, to see nothing and keep

²³⁹ Allison Carruth et Robert P. Marzec, « Environmental Visualization in the Anthropocene: Technologies, Aesthetics, Ethics », *Public Culture*. 26, n° 2 (2014), p. 210.

²⁴⁰ Nicholas Mirzoeff, « Visualizing the Anthropocene », *Public Culture*. 26, n° 2 (2014), p. 220.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 222.

circulating commodities, despite the destruction of the biosphere »²⁴² – l’auteur re-présente ensuite la notion de « countervisuality »²⁴³ comme une forme de résistance à la visualisation de l’anthropocène et au capitalisme. Si l’anthropocène ne peut pas être « vu », mais seulement « visualisé », dans son œuvre plus récente *How to See the World: An Introduction to Images, from Self-Portraits to Selfies, Maps to Movies, and More* Nicholas Mirzoeff reprend le concept de culture visuelle à la fois comme champ et objet d’étude et explore la nouvelle vision d’un monde en réseaux, où les transformations dans un lieu singulier ont des répercussions partout ailleurs et les images ne représentent plus seulement le passage du temps, mais essaient de capturer le changement même, comme avec l’utilisation de la photographie en « time-lapse ».²⁴⁴ L’idée d’une unité spatio-temporelle et d’un point de vue situé (celui du système visuel de la perspective) n’est plus pertinente dans la mesure où pour saisir l’échelle du changement actuel il faudrait comparer à travers le temps et l’espace et apprendre à voir aussi selon la perspective des autres.²⁴⁵ À l’époque actuelle les stratégies visuelles de critique ou d’opposition laissent ainsi la place à la conception de nouvelles façon de voir et de projets basés sur un vocabulaire visuel collectif et collaboratif, contenant entre autres des activités d’archivage, de réseau (*networking*), de recherche et de cartographie : « In 1990, we could use visual culture to criticize and counter the way that we were depicted in art, film, and mass media. Today, we can actively use visual culture to create new self-images, new ways to see and be seen, and new ways to see the world. This is visual activism ».²⁴⁶

C’est la recherche d’une nouvelle politisation de la culture visuelle qui motive aussi T. J. Demos dans *Against the Anthropocene: Visual Culture and Environment Today*²⁴⁷, où il présente plusieurs types de visualisation et pratiques artistiques-activistes, en s’interrogeant sur la pertinence et l’efficacité de la photographie de paysage pour le contemporain. Il prolonge ainsi l’enquête sur les intersections entre art contemporain, activisme environnemental et écologie politique menée dans *Decolonizing Nature: Contemporary Art and the Politics of Ecology* : « My conviction is that environmentally engaged art bears the potential to both rethink politics and

²⁴² *Ibid.*, p. 217.

²⁴³ Pour le concept d’une autonomie du regard capable de s’opposer à l’autorité de la « visualité » en tant que pratique discursive voir Nicholas Mirzoeff, *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality* (Durham, NC: Duke Univ. Press, 2011) et l’article « The Right to Look », *Critical Inquiry* 37, n° 3 (2011) : 473-96.

²⁴⁴ Voir par exemple « Chasing Ice », <https://chasingice.com/>.

²⁴⁵ Nicholas Mirzoeff, *How to See the World: An Introduction to Images, from Self-Portraits to Selfies, Maps to Movies, and More* (New York: Basic Books, 2016), p. 248.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 292-293.

politicize art's relation to ecology, and its thoughtful consideration proves nature's inextricable binds to economics, technology, culture, and law at every turn ». ²⁴⁸

Les activités humaines sont devenues si envahissantes et leur impact si profond qu'elles rivalisent avec les forces de la nature : les humains et leur société sont désormais des forces géologiques globales ayant un rôle central dans l'écologie. Dans l'actuelle condition « post-naturelle », décoloniser la nature signifie d'abord décoloniser notre conception de la nature en tant qu'entité séparée et aller au-delà de la séparation entre nature et culture. ²⁴⁹ Plusieurs travaux photographiques, vidéos ou multimédia montrent en effet la fin conceptuelle de la catégorie « monde » qui dominait les philosophies de la nature depuis le début du Siècle des Lumières. Dans son article « Photography at the End of the World » en particulier T. J. Demos prend l'exemple des photographies de la série *Fullmoon* de Darren Almond, qui crée des paysages oniriques de merveilles naturelles à travers des longues expositions à la seule lumière de la Lune, comprimant donc une longue durée de temps dans une seule image.

« nature » no longer exists as an isolated, pure category untouched by human activities, as it once was imagined (even if that imagination was always somewhat of an illusion), which indicates no less than a paradigm shift in conceptual thought, and an expression of our current fraught relation to the outside world. What tips us off, first of all, is that Almond's images are not what they seem – transparent to an exterior referent, as if referring to something out there, captured at a precise moment. Instead, they deliver the artificiality of photography itself, recording visual effects that human perception could never experience as such without the aid of prosthetic technology. ²⁵⁰

Si l'acte de représenter photographiquement comporte déjà une altération technologique de la perception humaine, les paysages montrés ne représentent plus une nature vierge, mais des territoires « that have long since entered the migrant geographies, legal territories, and geo-engineering projects of global modernity » ²⁵¹, révélant le concept de nature comme une construction ou un simulacre, devenant un effet de la culture, l'économie et la technologie. Dans

²⁴⁷ T. J. Demos, *Against the Anthropocene : Visual Culture and Environment Today* (Berlin : Sternberg Press, 2017).

²⁴⁸ T. J Demos, *Decolonizing Nature: Contemporary Art and the Politics of Ecology* (Berlin: Sternberg Press, 2016), p. 8. Voir aussi <https://creativeecologies.ucsc.edu/>.

²⁴⁹ Voir Philippe Descola, *Par-delà nature et culture* (Editions Gallimard, 2015). Voir aussi sa conférence au Colloque organisé au Collège de France les 5-6 novembre 2015 « Comment penser l'Anthropocène », (<https://www.college-de-france.fr/site/edouard-bard/symposium-2015-2016.htm>) : « Humain, trop humain » : *Intervention de Philippe Descola*, https://www.youtube.com/watch?v=yY_mVVtkQi4.

²⁵⁰ T. J. Demos, « Photography at the End of the World », *Image & Narrative* 16, n° 1 (2015), p. 37.

la photographie intitulée *Fullmoon@Cape Verde* (2013) par exemple on a l'impression de regarder un paysage sauvage composé de merveilles géologiques : il s'agit d'une vue en hauteur avec au premier plan des rochers noirs qui s'étalent vers la mer et l'horizon, enveloppés dans une brume qui rend ce paysage onirique. La densité de cette brume est soulignée par la lumière de la Lune, mais cet effet spectaculaire de condensation n'est pas accessible normalement à l'œil humain. Il n'est visible qu'à travers cette image, produit de la technologie photo qui a comprimé la durée grâce à une exposition longue. Non seulement l'idée de paysage naturel devient inadéquate, mais la conception de la photographie de paysage en tant que fenêtre sur le monde et expression de la capture d'un instant unique est aussi remise en cause.

Contre l'Anthropocène : le Capitalocène

L'anthropocène signale donc une ère géologique nouvelle qui voit les activités humaines devenir pour la première fois dans l'histoire le moteur central de la transformation de l'écosystème de la Terre.²⁵² La littérature sur le sujet indique normalement son origine au XVIIIe siècle, avec l'inauguration de la révolution industrielle et les débuts de la pollution due aux combustibles fossiles (avec l'ère nucléaire à partir de 1945 comme accélérateur pour la chronique des fossiles). Mais le début de l'anthropocène peut être retracé à il y a 11000 ans avec l'aube de l'agriculture, ou encore à partir de l'arrivée des européens en Amérique en 1492, le début d'un massif réarrangement de la vie sur Terre : « According to this latter scenario, the connection of the two hemispheres inaugurated the modern capitalist world system, founded upon imperial conquest, slavery, and much suffering and death ».²⁵³

Localiser les origines de l'anthropocène à la naissance de la civilisation capitaliste après 1450 – avec ses stratégies de conquête globale et de marchandisation – signifierait donner la priorité aux relations entre pouvoir, capitale et nature qui ont rendu le capitalisme fossile si mortel, plutôt qu'à ses effets toxiques. T. J. Demos s'interroge sur la fonction idéologique que pourrait servir le mot anthropocène en relation aux politiques de l'écologie actuelles, et sur comment l'imagerie élargie correspondant à ce qui était autrefois la photographie encourage ou complexifie cette

²⁵¹ *Ibid.*, p. 39.

²⁵² Le terme indique en effet que la Terre a quitté l'époque géologique de l'holocène, commencée il y a 11700 ans. Voir « Archaeology of the Anthropocene | Edgeworth | Journal of Contemporary Archaeology », <https://journals.equinoxpub.com/index.php/JCA/article/view/24264>.

²⁵³ T. J. Demos, *Against the Anthropocene*, op. cit., p. 6. Voir aussi Kaaitheater, T.J. Demos | Against the Anthropocene, 2018, <https://vimeo.com/251618816>, la « timeline » du site <http://www.anthropocene.info/> et la vidéo de présentation <https://www.youtube.com/watch?v=fvgG-pxlobk>, ainsi que <http://globaia.org/>.

fonction, car « we have moved essentially beyond photography (historically and conventionally gauged to human perception) to remote sensing technology (scaled to global, even inter-planetary measurements) ». ²⁵⁴ Si la rhétorique de l'anthropocène et son imagerie visuelle – liant images et textes – fonctionne fréquemment comme un mécanisme d'universalisation (bien que médié et distribué de façon complexe parmi des différents agents) qui permet au dispositif militaire-d'état-d'entreprise de renier la responsabilité pour les impacts différenciés du changement climatique nous rendant tous complices, « How that disavowal operate? How might it be challenged photographically or via photographic-like imagery? If the Anthropocène thesis anesthetizes politics, what would it mean to politicize its visual culture? ». ²⁵⁵ Une façon d'opposer cette logique, et sa rhétorique attenante, qui tendent à universaliser les responsabilités, peut être de montrer les causes et les effets du changement climatique dans des lieux précis, utilisant par exemple la photographie pour témoigner des changements environnementaux dans le temps ou la vidéo pour exprimer le décalage géographique entre causes et effets – qu'on a aussi appelé l'« effet papillon » ²⁵⁶ – à travers donc une approche comparative plutôt qu'universaliste. Il s'agit de montrer que les réponses de la nature aux actions humaines sont à la fois et simultanément locales et globales, et de matérialiser à travers les images les relations entre des environnements éloignés dans l'espace.

L'exposition itinérante *Coal + Ice* par exemple, se saisit de cette problématique par le biais de la photographie documentaire. Partie de Chine en 2011, elle est arrivée à Paris en 2015 à l'occasion de la COP21. ²⁵⁷ L'exposition présentait les travaux de 30 artistes de différentes parties du monde qui narrent visuellement la chaîne cachée des actions déclenchées par l'utilisation du charbon, de l'intérieur des mines de charbon aux glaciers de l'Himalaya où les gaz à effets de serre sont en train de réchauffer le climat en haute montagne. Ces glaciers fondent à un rythme accéléré, les cours des grands fleuves de l'Asie qui descendent du plateau du Tibet dans les océans ont été altérés, et les vies de milliards de personnes bouleversées. Dans le jardin de l'Hôtel de Pontalba à Paris, des larges panneaux lumineux montraient par exemple des paires

²⁵⁴ T. J. Demos, *Against the Anthropocene*, op. cit., p. 14.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 22.

²⁵⁶ « Un battement d'ailes de papillon au Brésil peut provoquer une tempête au Texas ». Selon l'expression, inventée par le météorologue Edward Lorenz, il suffit de modifier de façon infime un paramètre dans un modèle météo pour que celui-ci s'amplifie progressivement et provoque, à long terme, des changements colossaux. Cette notion ne concerne plus seulement la météo, mais s'applique également aux sciences humaines, à l'environnement.

²⁵⁷ « Hôtel de Pontalba – COP21 », *Coal + Ice* (blog), 2 décembre 2015, <http://sites.asiasociety.org/coalandice/ho%cc%82tel-de-pontalba-cop21/>.

« avant et après » des états des glaciers, qui se retrouvent associées (dans le même espace d'exposition) à des images de travailleurs dans les mines de charbon, et à celles des populations qui subissent les effets de la fonte des glaciers dû au réchauffement climatique. En 2018 cette exposition itinérante voyage aux États-Unis, à San Francisco dans le cadre du « Global Climate Action Summit », où elle est accompagnée d'un festival de trois semaines de dance, musique, projections de cinéma, qui invitait les différents publics à participer à une discussion sur le climat, grâce aussi à des programmes éducatifs et à des activités pour les familles. Ici *Coal + Ice* (déjà montée à Paris en 2015 l'occasion de la COP21 comme on l'a dit), est adaptée aux différents espaces d'exposition : les images par exemple étaient suspendues au plafond sous forme de tirages photographiques grand format, ou étaient projetées sur des structures éphémères en forme de cube.²⁵⁸

De même, le vidéo-essai de Ursula Biemann, *Deep Weather* (2013, 9 mn) circule entre des lieux et des contextes différents²⁵⁹ et documente les connexions entre l'implacable recherche de ressources fossiles et leur impact toxique sur le climat, ainsi que les conséquences sur les populations natives dans des zones géographiquement distantes entre elles. La première partie (« Carbon geologies ») est composée de vues aériennes sur des puits de pétrole dans les vastes forêts boréales de la région du Athabasca River dans le Nord du Canada, alors que la deuxième partie (« Hydrogeographies ») montre les conséquences de l'effondrement des glaciers de l'Himalaya, qui cause la montée du niveau planétaire de la mer et des événements climatiques extrêmes qui définissent de plus en plus les conditions de vie au Bangladesh. Mettant la camera à hauteur d'homme, la vidéo documente l'énorme effort de la communauté pour construire des bancs-barrières protectifs avec des sacs de sable, créant ainsi un nouveau type de paysage « artificiel » qui remplace celui qui est en train d'être détruit par des effets des actions humaines. Le travail manuel de cette communauté contraste avec l'infrastructure high-tech au Canada, et l'analyse géographique relationnelle connecte des régions distantes dans l'espace (le Canada et le Bangladesh) mais liées par l'industrialisation et ses résultats sur le climat.

Cette analyse géographique relationnelle se réalise surtout grâce au montage, composé d'abord des vues aériennes qui survolent avec des mouvements horizontaux, doux et fluides, un paysage

²⁵⁸ Voir « Coal + Ice | Exploring climate through art + innovation », <http://coalandice.org/>.

²⁵⁹ Présentée à la biennale de Venise en 2013, le vidéo est ensuite montrée à l'exposition française de 2016 *Sublime, les tremblements du monde* dont on parlera dans le quatrième chapitre. Voir « Geobodies »,

presque abstrait, celui des champs pétroliers. La voix off murmure, commentant l'impact géologique des activités corporatives. La deuxième partie associe, sous forme d'écrans divisés, les images des habitants de cette zone du Bangladesh et des travelings tournés depuis un bateau en alternant avec des plans de la communauté au travail. Ici, le son enregistré en prise directe, documente les discussions et les efforts des habitants pour reconstruire ce paysage qui est en train de disparaître. La relation avec le paysage froid et inhumain du Canada, également devenu un « anti-paysage » (car comme le dit la voix off, la faune s'est retirée du lieu), est donc créée et restituée à travers une association visuelle et sonore de ces deux paysages. *Deep Weather* montre que si le changement climatique est un phénomène global, son impact est distribué de façon inégale, tout comme les responsabilités : « it is not humanity at large that is determining our direction, but rather petrocapi-talism's economy in the form of lobbying, greenwashing, climate-change denial, media spectacle, and obfuscation ». ²⁶⁰ Autrement dit, ce n'est pas l'humain en tant que tel qui est un danger pour le système Terre, mais certaines pratiques ou modes de vie liés au système capitaliste, alimentés par les lobbies et les conglomérats industriels. Si le terme anthropocène met en exergue l'idée que nos actions ont des conséquences sur la Terre, il masque cependant des différences de degré de responsabilité importantes. Comme l'explique Bruno Latour :

Les peuplades indiennes du cœur de la forêt amazonienne n'ont rien à voir avec « l'origine anthropique » du changement climatique – du moins tant que des politiciens en campagne électorale ne leur ont pas distribués des tronçonneuses. Pas plus que les pauvres types dans les bidonvilles de Bombay qui ne peuvent que rêver d'avoir une plus grande empreinte carbonique que la suie noire renvoyée par leurs fours de fortune. Pas plus que l'ouvrière obligée de faire de longs trajets en voiture parce qu'elle n'a pas pu trouver un logement abordable près de l'usine où elle travaille. ²⁶¹

Dans cette perspective, le concept d'anthropocène échoue à capturer ces différences et plusieurs chercheurs ont proposé d'adopter le terme « Capitalocène » (l'âge géologique du capitalisme). Selon Rebecca Solnit « Climate change is global-scale violence against places and

<https://www.geobodies.org/art-and-videos/deep-weather>. Voir aussi « World of Matter », <https://www.worldofmatter.net/>.

²⁶⁰ T. J Demos, *Against the Anthropocene*, op. cit., p. 57.

²⁶¹ Bruno Latour, « L'Anthropocène et la destruction de l'image du Globe », dans Emilie Hache, *De l'univers clos au monde infini* (Bellevaux: Editions Dehors, 2014), p. 6.

species, as well as against human beings »²⁶², et la révolte contre la brutalité commence avec une révolte contre le langage qui cache cette brutalité : il faudrait donc mener une analyse critique plus approfondie de la conceptualisation et de l'imagerie de l'anthropocène, spécialement dans les médias de masse. Donna Haraway met aussi l'accent sur l'inter-connectivité de l'espèce humaine avec d'autres organismes.

I think the issues about naming relevant to the Anthropocene, Plantationocene, or Capitalocene have to do with scale, rate/speed, synchronicity, and complexity. The constant question when considering systemic phenomena has to be, when do changes in degree become changes in kind, and what are the effects of bioculturally, biotechnically, biopolitically, historically situated people (not Man) relative to, and combine with, the effects of other species assemblages and other biotic/abiotic forces? No species, not even our own arrogant one pretending to be good individuals in so-called modern Western scripts, acts alone ; assemblages of organic species and of abiotic actors make history, the evolutionary kind and other kinds too.²⁶³

Déjà dans les années 1960 James Lovelock avait proposé le concept de Gaïa pour décrire la particularité de la planète Terre, que les êtres vivants non seulement habitent, mais transforment pour la rendre plus apte à accueillir la vie : par l'ensemble des vivants qui la composent, la Terre est devenue elle-même vivante.²⁶⁴ Bruno Latour, qui reprend ce concept pour son *Face à Gaïa: huit conférences sur le nouveau régime climatique*²⁶⁵, pense que c'est notre idée idéale du Globe qui est en cause. Car en dépit de l'illusion produite par la manipulation qu'il appelle « toxique » de Google Earth, l'échelle de réflexion et d'action réelle devrait être locale : « penser globalement, c'est toujours agir localement », parce que personne n'a jamais pensé globalement ni la nature ni Gaïa. Pour qu'une « esthétique » émerge (« esthétique » dans son ancien sens de capacité à « percevoir » et à être « concerné ») il faudrait réinterroger notre propre capacité à

²⁶² « Climate Change Is Violence », Truthout, <https://truthout.org/articles/climate-change-is-violence/>.

²⁶³ Donna Haraway, « Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin », *Environmental Humanities* 6, n° 1 (1 mai 2015): 159-65, <https://doi.org/10.1215/22011919-3615934>, p. 159. Voir aussi Jason W. Moore, *Anthropocene or Capitalocene?: Nature, History, and the Crisis of Capitalism* (Oakland, CA: PM Press/Kairos, 2016).

²⁶⁴ James Lovelock, *Gaia: A New Look at Life on Earth* (Oxford : Oxford University Press, 1979). Voir aussi son livre *The Revenge of Gaia: Earth's Climate in Crisis and the Fate of Humanity* (New York: Basic Books, 2007).

²⁶⁵ Bruno Latour, *Face à Gaïa: huit conférences sur le nouveau régime climatique* (Paris: La Découverte, 2015).

nous rendre sensibles nous-mêmes : « une capacité qui *précède* toute distinction entre les instruments de la science, de la politique, de l'art ». ²⁶⁶

Il s'agit de manière plus générale de lier esthétique, perception et sensibilité dans le développement d'une nouvelle façon de voir le monde, à laquelle contribuent ses représentations. Mon hypothèse est que dans cette redéfinition de la vision du monde la transformation du concept de paysage joue un rôle prépondérant, qui se manifeste notamment dans les mutations de son image. Selon Nicholas Mirzoeff on doit en effet désapprendre à voir comme on voyait dans le passé et commencer à imaginer une manière d'être différente avec ce qu'on avait l'habitude d'appeler nature, car la relation humaine au monde est en train de changer fondamentalement du fait que nous avons fondamentalement changé le monde : réapprendre à voir ce monde transformé est le premier pas nécessaire pour le transformer de nouveau. ²⁶⁷

What used to take millions of years to change now takes decades. Transformations that would have been utterly invisible to humans now take place within the short span of one person's life. We have to learn to see the Anthropocene. [...] A key precept of Western thought has been to distinguish between nature, which is simply present, and culture, which is made by humans. In particular, the artist observes nature and makes it into culture – for example, a painted view of some land becomes a landscape. Now that distinction has collapsed. It has its own history that we need to trace before setting out to make the Anthropocene visible. ²⁶⁸

Cependant, les changements en cours ne sont pas toujours simples à reconnaître : l'art et les médias ont un rôle déterminant dans leur identification et leur visualisation, mais aussi dans leur « invisibilisation » ou offuscation, esthétisation et « anesthetisation ». ²⁶⁹ La photographie en particulier a une place très importante dans la culture visuelle de l'anthropocène et la définition ou la redéfinition du concept de paysage, qui comme nous l'avons vu, ne peut plus seulement indiquer une vision stable, un moment fixe dans le flux du temps, mais plutôt la circulation de plusieurs dimensions temporelles dans le même cadre spatial : on pourrait presque dire que la photographie transforme le paysage en processus de 'visibilisation' (ou 'd'invisibilisation') de

²⁶⁶ Bruno Latour, « L'Anthropocène et la destruction de l'image du Globe », dans Emilie Hache, *De l'univers clos au monde infini*, op. cit., p. 21.

²⁶⁷ Nicholas Mirzoeff, *How to See the World*, op. cit., p. 293.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 214-215.

²⁶⁹ Je renvoie à Susan Buck-Morss, « Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered », *October* 62 (1992).

l'histoire. Ainsi un même siècle (le XIXe) a « inventé » l'histoire de l'art, l'anthropocène (si on s'attache à sa périodisation la plus commune), mais aussi « l'Histoire et la Photographie ».²⁷⁰

²⁷⁰ Roland Barthes parle de ce « paradoxe » (que le même siècle a inventé l'histoire et la photographie) dans *La chambre claire : note sur la photographie* (Paris: Gallimard - Le Seuil, 1980), p. 146.

Photographie et histoire

Le concept de paysage devient donc comparable à une plateforme ou un palimpseste, considéré en tant que moyen ou verbe (*to landscape*) plutôt qu'en tant que nom ou genre artistique. On peut dire de même pour la photographie dans sa dimension performative ou en tant qu'acte (*to picture*), dont la théorisation manque encore de cohérence. Les images photographiques sont aussi, plus que celles d'autres mediums, destinées à circuler, migrer et se transformer sur des surfaces différentes. Au contraire du cinéma par exemple, la photographie n'a jamais eu un support ou un contexte dédié, s'adaptant chaque fois à différents formats : les plaques de daguerréotype ou de lanterne magique, les vues stéréoscopiques, les cartes postales, les livres, les journaux et les magazines, les espaces d'expositions, et maintenant aussi les différents types d'écrans, de l'ordinateur au téléphone portable. Ces diverses formes, qui dérivent de différentes pratiques et se prêtent à des usages multiples, ouvrent à leur tour une pluralité de perspectives théoriques et historiques : « To speak of 'the photograph' would be to speak of its multiplicity and malleability ». ²⁷¹

Geoffrey Batchen dans son étude sur l'origine de la photographie, *Burning with Desire : The Conception of Photography*, insiste sur la variété des premières conceptions, applications, objectifs et usages de la photographie, dessinant une complexité qui dépasse l'opposition entre approche moderniste et postmoderniste (la première considérant l'identité de la photographie du point de vue de la « nature » du medium et la deuxième de celui de sa « culture »).

On one side are those who believe that photography has no singular identity because all identity is dependent on context. On the other are those who identify photography by defining and isolating its most essential attributes, whatever they may be. One group sees photography as an entirely cultural phenomenon. The other speaks in terms of photography's inherent nature as a medium. One approach regards photography as having no history on its own ; the other happily provides an historical outline within which all photographs are thought to have a place determined in advance. One stresses mutability and contingency; the other points to

²⁷¹ Sabine T. Kriebel, « Theories of Photography. A Short History », dans James Elkins et al., *Photography Theory* (New York ; London : Routledge, 2007), p. 4.

eternal values. One is primarily interested in social practice and politics, the other in art and aesthetics. We could go on. The differences seem clear enough. But are they?²⁷²

Geoffrey Batchen développe au contraire une manière de repenser la photographie qui s'accorde à sa complexité conceptuelle, politique et historique, en se basant sur les discours des proto-photographes qui présentaient leur invention comme une « *differential economy of relations* »²⁷³, voire comme un ensemble de relations qui porte la trace d'une altérité pérenne. Si la photographie est une invention qui n'a pas vraiment d'identité, l'histoire de la photographie n'a pas non plus d'unité.

À l'approche du bicentenaire des premières recherches de Nicéphore Niépce, il n'est plus guère possible de prétendre écrire *une* histoire de la photographie, ni même de vouloir contenir *les* histoires de photographies dans un espace homogène et balisé. L'histoire de la photographie n'existe pas ; il y a une myriade de photo-histoires.²⁷⁴

Dans son livre récent *La photographie, histoire et contre-histoire*, François Brunet retrace l'opposition, à partir des années 1930, de deux types d'histoires de la photographie, professionnelle et philosophique (suivant des conceptions « internalistes » et « externalistes »)²⁷⁵ pour ensuite identifier entre 1960 et 1985 la vraie phase de « l'institutionnalisation » de la photographie comme medium d'expression et art d'auteur, ainsi que le passage « d'une critique de l'économie politique des signes à une écologie des usages du visuel ».²⁷⁶ L'ouvrage se conclut avec une description des activités photo-historiques au XXI^e siècle, qui introduisent des nouvelles histoires ou contre-histoires, car c'est « précisément sur la base de la reconnaissance de la photographie comme art et même comme art majeur que l'histoire savante de la photographie, à l'image de l'histoire de l'art en général, n'a cessé d'élargir son champ d'objets et d'en diversifier les lectures ».²⁷⁷ Les principales voies de cette diversification sont les approches mondialistes, externalistes et contextualistes – entre autres les histoires régionales, locales,

²⁷² Geoffrey Batchen, *Burning with Desire : The Conception of Photography*, 1997 (Cambridge, MA : MIT Press, 2006), p. 20.

²⁷³ *Ibid.*, p. 177.

²⁷⁴ François Brunet, *La photographie, histoire et contre-histoire* (Paris : Presses universitaires de France, 2017), p. 22.

²⁷⁵ Voir le chapitre III « Histoires professionnelles et histoires philosophiques », et le chapitre IV « Art et histoire. Les deux histoires américaines de la photographie », qui comme dit l'auteur forment un parallèle décalé à l'opposition précédente, car si celle de Beaumont Newhall est bien une histoire professionnelle, l'histoire sociale de Robert Taft s'apparente à une histoire populaire ou amateur plutôt qu'à une histoire philosophique.

²⁷⁶ François Brunet, *La photographie, histoire et contre-histoire*, *op. cit.*, p. 269-270.

minoritaires, communautaires et postcoloniales – qui questionnent et concurrencent les histoires nationales des pays parents de la photographie et leur matrice traditionnelle.²⁷⁸

Les nouvelles approches – quand bien même elles continuent de présupposer l'analyse plastique – s'intéressent à la vie des images plutôt qu'à leur forme ; aux séries et aux ensembles plutôt qu'aux images isolées. Elles traitent des dynamiques de production, publication, circulation (et non-circulation), sérialisation, légendage (et relégendage), préservation (et destruction), archivage, collection et redécouverte (ou oubli), artification, requalification, transmédiation (*remediation*), etc.²⁷⁹

On passe donc de la conception (surtout moderniste) de la photographie en tant qu'objet artistique (analysé dans ses esthétiques et ses formes) ou medium documentaire, à celle (surtout postmoderniste) de langage, mais aussi à celle de pratique (mémorielle, politique ou sociale). On voit naître un intérêt progressivement plus prononcé pour les contextes et les conditions matérielles de la production, de la diffusion et de la circulation des images photographiques en tant que phénomènes culturels. Cela déplace notre attention, par exemple, des œuvres aux collections, des styles aux thématiques. Ces approches qui tendent à disqualifier l'image aussi bien comme représentation (du monde) que comme expression (d'une vision)²⁸⁰ pour rejoindre une approche non visuelle de la photographie comme pratique sociale, s'inscrivent au moins en partie dans la lignée de l'histoire sociale américaine de Robert Taft²⁸¹, qui dans le rapport avec la photographie distingue entre l'« image-événement » qui fait l'histoire et l'« image-document » comme pratique populaire de l'histoire. Une nouvelle culture visuelle partagée se configure grâce aux éléments symboliques d'une histoire par images : il s'agit d'interroger les effets de la vie sociale et de la culture visuelle à un moment historique de l'évolution des pratiques et des technologies photographiques, ainsi que la mémoire et la connaissance visuelle qui transforment la perception même du temps et du passé.²⁸²

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 341. Voir aussi André Gunthert et Michel Poivert, *L'art de la photographie : des origines à nos jours* (Paris : Citadelles & Mazenod, 2007) et Michel Poivert, *La photographie contemporaine* (Paris : Flammarion, 2010).

²⁷⁸ Voir François Brunet, « Nationalities and Universalism in the Early Historiography of Photography (1843-1857) », *History of Photography* 35 (2011), n° 2 (avril 2011) : 98-110.

²⁷⁹ François Brunet, *La photographie, histoire et contre-histoire*, *op. cit.*, p. 342-343.

²⁸⁰ Des conceptions de la photographie comme fenêtre sur le monde ou comme surface qui reflète la vision de l'artiste.

²⁸¹ Robert Taft, *Photography and the American Scene: A Social History, 1839-1889*. (New York: Dover, 1938).

²⁸² Voir aussi Alan Trachtenberg, *Reading American Photographs. Images as History Mathew Brady to Walker Evans* (New York: Hill and Wang, 1989).

Suivant cette perspective de culture sociale et matérielle, le but des diverses interventions du récent dossier « (Re)politiser les discours sur la photographie » était de ne pas isoler les productions photographiques des déterminations et usages sociaux, et de faire dialoguer par exemple l'histoire de la photographie avec celle des institutions culturelles, à travers l'étude de cas précis, qui représentent des espaces politiques, politisés ou à politiser.²⁸³ Dans l'introduction à ce dossier sont aussi mises en évidence différentes approches et traditions théoriques (néomarxistes, féministes et postcoloniales). Plus généralement, les études culturelles et visuelles ont été un lieu fécond pour penser les dimensions politiques des images en s'affranchissant des catégories liées aux œuvres et auteurs de l'histoire de l'art. Des propositions émanent également des départements de photographie de musées ou d'universités. Jorge Ribalta en particulier est cité pour son projet d'une écriture politique de l'histoire de la photographie²⁸⁴ et Ariella Azoulay pour sa conceptualisation d'une « ontologie politique de la photographie ».²⁸⁵ Ici l'objet photographique est considéré comme une plateforme et la photographie comme un événement ou une série de rencontres (au cours de la production, la distribution, l'échange et la réception de ses images), avec deux modalités principales : la relation du photographe avec l'appareil photographique et celle du public avec la photographie.

Ces références dans le cadre d'un dossier qui cherche à articuler photographie et politique surtout « au niveau des discours sur la photographie »²⁸⁶ sont primordiales puisqu'elles révèlent l'imbrication actuelle entre les théories et les discours, la recherche universitaire et les pratiques curatoriales de la photographie et des usages de ses archives. Dans le cadre de ma recherche, l'importance accordée à l'image photographique relève de sa capacité à changer le sens de ses représentations (dans notre cas paysagères) selon les contextes de diffusion et de réception, donc à travers sa circulation. Dans cette perspective, la « re-politisation » n'est pas seulement vue comme une re-historicisation, mais aussi comme une réactivation ou remédiation d'une même image dont la signification change selon les contextes et les utilisations.

²⁸³ Véra Léon et al., « Introduction » à « (Re)politiser les discours sur la photographie », *Image & Narrative* 18, n° 2 (15 juillet 2017), <http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/1525>.

²⁸⁴ Voir Jorge Ribalta, *Universal Archive the Condition of the Document and the Modern Photographic Utopia* (Barcelona: MACBA, 2008). Cette exposition explorait la complexité de la notion de document dans l'histoire de la photographie à travers différents moments historiques du XXe siècle mis en regard de « micro-histoires contradictoires ».

²⁸⁵ Ariella Azoulay, *Civil Imagination: A Political Ontology of Photography* (London; New York: Verso, 2015). Voir aussi Ariella Azoulay, *The Civil Contract of Photography* (New York: Zone Books, 2008).

²⁸⁶ Véra Léon et al., « Introduction » à « (Re)politiser les discours sur la photographie », *op. cit.*

Ainsi les pratiques photo-historiques contemporaines donnent elles une nouvelle vie aux images d'archives. En particulier, le lien entre archives amateurs et réseaux sociaux contribue à la diffusion d'une nouvelle culture visuelle qui fait glisser l'idée même d'archive (au singulier) en tant que lieu de l'autorité, vers celle d'archives (au pluriel).²⁸⁷ Comme l'indique François Brunet, à l'ère numérique, plus que jamais, « la photographie sert le rêve 'démocratique' ancien que chacun fasse des images aussi bien qu'un 'artiste exercé' [...] que chacun devienne 'son propre historien' »²⁸⁸ : la question est de voir si ce rêve est crédible ou s'il s'agit d'un effet induit de l'emprise des multinationales. Or l'idéal égalitaire de la photographie est tout autant lié à la possibilité de créer qu'à celle de diffuser facilement ses propres images : les photographies de paysage en particulier offrent un moyen de documenter le passé des lieux, dont la représentation est conditionnée par le contexte de réception, de diffusion et de circulation.

Photographier le paysage

Le désir de photographie décrit par Geoffrey Batchen était en effet associé à la fixation des images sur un support (« un miroir qui se souvient »²⁸⁹) mais surtout à leur reproduction, multiplication et circulation, à « la nécessité ressentie de préserver et de diffuser le visible actuel »²⁹⁰, d'où dérivait initialement le potentiel révolutionnaire de la photographie. Les « points de vue » de la campagne française réalisés par Nicéphore Niépce, les paysages pour le diorama urbain de Louis Daguerre et les expérimentations de William Henry Fox Talbot à partir des promenades sur le Lac de Como exprimaient ce qu'on pourrait définir de façon approximative comme des désirs mémoriels et artistiques, mais aussi commerciaux et touristiques. Ainsi la photographie voit-elle comme premières formes culturelles de masse la stéréoscopie et les cartes postales, les paysages circulant aussi sur les magazines, les albums ou les guides de voyage. Une culture visuelle de plus en plus partagée et la soif d'images pour garder la trace d'un monde en transformation étaient les conditions sociales de la mise au point de la photographie : ses évolutions technologiques sont surtout liées à des exigences de communication et, en ce qui concerne les paysages, à une soif de voir le monde.

²⁸⁷ François Brunet, *La photographie, histoire et contre-histoire*, op. cit., p. 358.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 161. Pour l'idée de photographie en tant qu'idée logico-politique d'un art naturel, exact et démocratique (« art sans art » et pour cette raison « art pour tous ») voir François Brunet, *La naissance de l'idée de photographie*, 2000 (Paris : Presses universitaires de France, 2012).

²⁸⁹ Voir en particulier l'interprétation de cette métaphore par Oliver Wendell Holmes dans François Brunet, *La photographie, histoire et contre-histoire*, op. cit., p. 81.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 28.

Les photographies de paysages permettent à un public élargi de connaître des nouveaux territoires ainsi que de produire et conserver des souvenirs photographiques, mais, entre préservation et transformation, elles ont aussi des effets sur les territoires et sur les hommes, contribuant à la production ou la promotion de l'expérience touristique ainsi qu'à la définition ou redéfinition des imaginaires géographiques individuels, collectifs ou nationaux. Dans l'introduction à *Picturing Place: Photography and the Geographical Imagination* les auteurs s'interrogent précisément sur le rôle de la photographie dans la construction et la définition des notions d'espaces, lieu et paysage, ainsi que des concepts d'identité, histoire et mémoire culturelle. Les essais collectés dans ce volume se concentrent sur le XIXe siècle et la première moitié du XXe. Il s'agit de rendre compte de l'utilisation de la photographie dans des pratiques multiples : enquête, voyage, tourisme, description du paysage, administration d'état, science, ethnographie et vie familiale.

The advent of photography opened up new worlds to nineteenth-century viewers, enabling them to visualize – with unprecedented accuracy and ease – themselves, their families, their immediate surroundings, their wider communities and the world beyond their doorstep. And, as never before, photographs made the past a palpable part of the present.²⁹¹

La photographie contribuait en effet à rendre familier un monde qui était en train de changer rapidement, mais imposait en même temps des façons de voir qui dérivait de la tradition paysagère dans l'histoire de l'art, de la perspective linéaire de la Renaissance et du capitalisme mercantile du XVe et XVIe siècles. En tant que formes spatiales les photographies représentent en effet les espaces, les lieux et les paysages à travers des cadrages et des conventions visuelles qui conditionnent leur réception. De même, différents contextes culturels et géographiques ont déterminé des pratiques photographiques qui participent à leur tour à la définition des imaginaires géographiques, à notre connaissance du monde et à l'articulation de notre relation aux lieux. Comme le remarque David Lowenthal, « The lineaments of the world we live in are both seen and shaped in accordance, or by contrast, with images we hold of other worlds – better worlds, past worlds, future worlds ». ²⁹²

²⁹¹ Joan M. Schwartz et James R. Ryan, « Introduction : Photography and the Geographical Imagination », dans Joan M. Schwartz et James R. Ryan, *Picturing Place : Photography and the Geographical Imagination* (London ; New York: I.B. Tauris, 2003), p. 5.

²⁹² David Lowenthal cité dans Joan M. Schwartz et James R. Ryan, « Introduction : Photography and the Geographical Imagination », dans *Picturing Place : Photography and the Geographical Imagination*, *op. cit.*, p. 10.

On peut ajouter que la perception des paysages dans lesquels nous vivons et que nous voyons est souvent conditionnée par leurs images (présentes ou passées), ainsi que par celles d'autres paysages. D'une manière similaire, et en déplaçant le discours au niveau conceptuel, la notion même de paysage se construit sur ses conceptions passées ou provenant de cultures et de disciplines diverses. Comme le soutient ma thèse, la photographie a un rôle déterminant dans la matérialisation des transformations du paysage et dans la documentation des territoires représentés. Les photographes peuvent donc contribuer au renouvellement de la vision et à la revitalisation des façons de voir le paysage, et par conséquent aux débats contemporains sur l'environnement. Dans son livre intitulé *Land Matters: Landscape Photography, Culture and Identity*, Liz Wells explore précisément une nouvelle orientation sociale et politique dans la photographie de paysage contemporaine.

Land matters. It matters across a range of interests and concerns, from the political and socio-economic through the ecological to subjective associations and collective identity. Through representing land as a particular sort of landscape or environment photography contributes to reaffirming or challenging perceptions of space and place.²⁹³

Dans le cadre de l'exposition *Sense of Place. European Landscape Photography*²⁹⁴ – en 2012 au Bozar à Bruxelles²⁹⁵ – les participants ont mis au centre de leurs travaux l'idée de paysage national ou régional, en enquêtant simultanément sur les similarités et les différences à travers l'Europe, à la fois dans les paysages et dans l'attitude des gens vis-à-vis des paysages. Le but était de montrer le rôle de la photographie dans la redéfinition de notre « sens du lieu », qui est inextricablement lié à nos identités, nos origines et nos parcours, mais aussi aux transformations des paysages. Revient ici l'idée de « sens du lieu », cette fois associée de façon plus exclusive à la photographie de paysage au début du XXI^e siècle, quand la conscience des transformations environnementales et technologiques se fait de plus en plus aigüe. D'un côté celle qu'on peut appeler « photographie environnementale » est une pratique qui – tout en restant le moyen esthétique dominant – se situe à l'intérieur d'un « contexte multimodal »²⁹⁶, fait des cartes

²⁹³ Liz Wells, *Land Matters: Landscape Photography, Culture and Identity* (London; New York: I.B. Tauris, 2011), p. 268.

²⁹⁴ Voir <http://www.bozar.be/file/874/download>.

²⁹⁵ L'exposition fait partie de la « Summer of Photography », une biennale internationale qui explore les échanges culturels entre pays européens dans le contexte global.

²⁹⁶ Conohar Scott, « The Eco-Anarchist Potential of Environmental Photography: Richard Misrach's & Kate Orff's Petrochemical America », dans *The Routledge Companion to Photography Theory*, éd. par Jane Tormey et Mark Durden (UK: Routledge, 2018), <http://eprints.lincoln.ac.uk/27737/>, p. 1.

géographiques, graphiques et textes, dans le but d'ancrer les images à des lieux et des problématiques spécifiques. De l'autre côté la circulation accrue et la géolocalisation des images sont liées à la nouvelle mobilité et traçabilité numérique du monde : alors que l'évolution des médias électroniques semblait réduire l'importance d'être physiquement présent et « annuler le sens du lieu »²⁹⁷, celui-ci est aujourd'hui redéfini à travers les relations entre position géographique et sens de l'histoire. Les images de paysage, surtout photographiques, peuvent servir d'interfaces, grâce à leur documentation des transformations des territoires et à leur géolocalisation sur une carte géographique.

PhotoPaysages, territoires et cartes

Nous pouvons en effet affirmer que si le paysage est aujourd'hui de plus en plus visualisé par la photographie, celle-ci fait l'objet d'un dialogue entre territoire, paysage et projet : elle peut servir à la connaissance du territoire, mais aussi à suggérer, voire à mettre en œuvre les ressorts d'un projet pour le territoire. Par leur capacité à attirer notre attention sur les problématiques des territoires représentés, les photographies créent un lien potentiel entre perceptions, visualisations et transformations. Une meilleure connaissance de la culture et de l'histoire des lieux peut mener à une meilleure planification et gestion de l'environnement : aménager le paysage signifie d'abord apprendre à le regarder. Dans la publication récente *PhotoPaysage : débattre du projet de paysage par la photographie* une table ronde entre trois professions différentes – des photographes, des paysagistes et des chercheurs en photographie, paysage et architecture – autour du projet de paysage montre que la photographie est un médium malléable pouvant donner lieu à des images de statut différent.

Car c'est en fin de compte l'usage de la photographie – l'intégration du document dans un processus de conception ou de communication, ou dans un projet artistique revêtant différentes formes – qui fait exister le document dans un environnement débordant le seul univers des images. [...] Entre projet de paysage et projet photographique, des porosités apparaissent au terme de la table ronde, au premier rang desquelles le souci d'interroger les termes mêmes des discours qui accompagnent les pratiques professionnelles. Les modalités

²⁹⁷ Joshua Meyrowitz, *No Sense of Place: The Impact of Electronic Media on Social Behavior* (New York: Oxford University Press, 1985).

d'existence de l'image photographique que sont l'archive, le dévoilement du non-visible, l'inter-discursivité, y sont largement partagés.²⁹⁸

Présentant entre autres des essais sur des utilisations photographiques dans des magazines d'architecture ou géographie²⁹⁹ ou pédagogiques à travers des séries de diapositives utilisées dans le cadre de cours universitaires ou de conférences par J. B. Jackson³⁰⁰ et Gilles Clément³⁰¹, l'ouvrage enquête sur le rôle joué par la photographie dans les actions de gestion et de transformation des paysages. Les mutations du paysage reflètent souvent les transformations de la société (économiques, sociales ou culturelles), mais la perception d'un paysage est également une réalité très subjective, une réalité vivante qui évolue et se transforme sans cesse.³⁰² À propos de la « co-évolution » entre paysage et photographie, Monique Sicard parle de la transformation du concept de paysage sous l'effet de la photographie affirmant qu'elle accentue les ruptures (instaurées par la raison moderne à la Renaissance) entre l'homme et l'univers, le sujet et l'objet, la nature et la culture : « elle opéra la confusion entre le tableau, la vue reçue par le sujet et la réalité même du territoire ».³⁰³ Pour Monique Sicard, la photographie unifie les diverses facettes de la définition du paysage tout en respectant les codes du paysage pictural occidental. La photographie ferait donc évoluer le sens même du mot paysage, qui ne désigne plus seulement le « tableau », ni même cette « étendue de pays que le regard peut embrasser dans son ensemble », ni même un état de l'âme, pour se faire « implication de tous les sens ».³⁰⁴

Le rôle de la photographie est bien variable en fonction des contextes culturels et des périodes historiques, mais dès ses origines elle a été sollicitée dans l'aménagement et la gestion des territoires, y compris dans leur conservation en tant que patrimoine culturel et visuel. Par exemple en France on peut citer, au niveau national, la Mission Héliographique dans les années 1850 et celle de la Datar dans les années 1980 (dont on parlera dans le cinquième chapitre). D'autres projets plus récents existent, sur des territoires plus circonscrits, comme *Paysages territoires: l'Île-de-France comme métaphore* par exemple, où trois couches de visualisation des

²⁹⁸ Frédéric Pousin, « Jalons pour une approche interculturelle », dans Frédéric Pousin et al., *PhotoPaysage : débattre du projet de paysage par la photographie* (Paris : Les Productions de l'Effa, 2018), p. 13.

²⁹⁹ Bruno Notteboom, « Ordre et ambiguïté. Le paysage urbain dans *Landscape*, le magazine de J.B. Jackson ».

³⁰⁰ Chris Wilson, « J.B. Jackson, la photographie et l'essor des études du paysage culturel ».

³⁰¹ Frédéric Pousin, « Les discours photographiques de Gilles Clément ».

³⁰² Frédéric Pousin, « Jalons pour une approche interculturelle », dans Frédéric Pousin et al., *PhotoPaysage, op. cit.*, p. 9.

³⁰³ Monique Sicard « Paysage – photographie : une co-évolution », dans Monique Sicard, Aurèle Crasson, et Gabrielle Andries, *La fabrique photographique des paysages*, (Paris : Hermann, 2017), p. 17.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 18.

paysages s'interpénètrent : « une tentative artistique avec des images photographiques ; un travail de mémoire avec des témoignages ; un propos historique avec des reconstitutions du passé ».³⁰⁵ S'ouvrant sur une carte routière de la région Île-de-France, l'ouvrage associe des prises de vue photographiques à des images du passé des mêmes paysages et à des textes d'approfondissement historique. Elle se termine avec une section de fiches techniques sur ces territoires, chacune composée d'une petite carte géographique, d'informations détaillées sur le statut et la taille des sites, ainsi que sur leur « identité » passée et sur l'« état des lieux » actuel.

Comme on l'a signalé plus haut, les photo-paysages sont aujourd'hui de plus en plus connectées à des cartes géographiques qui, traditionnellement considérées comme des instruments de pouvoir et de communication, sont conçues comme des processus plutôt que comme des représentations stables.³⁰⁶ Les cartes multimédia en ligne (entre autres le géo-portail IGN ou OpenStreetMap)³⁰⁷ permettent en effet de visualiser plus facilement des échelles différentes et les valeurs culturelles associées aux lieux par les communautés. Elles ajoutent des éléments d'interaction aux planches des atlas traditionnels – qui déjà intégraient une vue zénithale ou verticale et une perspective humaine – et une nouvelle interprétation visuelle des images à travers la géolocalisation. Dans une veine similaire, « Photogrammar »³⁰⁸ est un projet public d'« humanités environnementales » très intéressant qui utilise des archives photographiques anciennes, et propose une relecture de l'histoire de la photographie documentaire de la Farm Security Administration et du Office of War Information aux États-Unis (une collection d'environ 170,000 photographies commissionnées de 1935 à 1945), à travers une plateforme web. Il s'agit d'organiser et de visualiser ces images grâce à une approche territoriale : la localisation, sur une carte géographique, de photographies qui montre aussi les parcours des photographes. Après l'avoir cataloguée, la Library of Congress a en effet numérisé la collection entière dans les années 1990 et est en train de la re-numériser en accord avec les standards archivistiques actuels. Le travail mené par l'équipe de « Photogrammar » se base sur

³⁰⁵ Jean-François Chevrier dans « Du paysage au territoire. Un entretien entre Jean-François Chevrier, William Hayon et Elvire Perego », dans Jean-François Chevrier et William Hayon, *Paysages territoires: l'Île-de-France comme métaphore* (Marseille: Editions Parenthèses, 2002), p. 395.

³⁰⁶ Pour la définition d'un tournant processuel dans la conception des cartes voir Rob Kitchin et Martin Dodge, « Rethinking Maps », *Progress in Human Geography* 31, n° 3 (1 juin 2007) : 331-44 ; Denis E Cosgrove, *Mappings* (London : Reaktion Books, 2002) ; Jean-Marc Besse, *Opérations cartographiques* (Arles : Actes Sud, 2017).

³⁰⁷ Pour des ressources et outils de cartographie thématique je renvoie au site web du « Pôle Image » de Paris 7 : <http://pole-image.ghes.univ-paris-diderot.fr/formations/se-former/cartographie-thematique/>.

³⁰⁸ « Photogrammar », <http://photogrammar.yale.edu/>.

des « computational methods to extract new metadata surrounding individual photographs from the perspective of both the photographers and the original government archivists ». ³⁰⁹

La page d'accueil de la section « Interactive Map » du projet nous permet de choisir une visualisation de cette carte interactive des États-Unis par « Counties » ou par « Dots », cette dernière recréant les trajectoires et les détours des photographes à travers l'attribution de couleurs différentes. On peut aussi sélectionner l'option « 1937 Vico Motor Oil Map » et suivre par exemple Dorothea Lange sur la Route 66 et jusqu'en Californie : en cliquant sur ces « dots » (des « points » qui indiquent à la fois des étapes des voyages et des lieux des prises de vue), une série de photographies du site choisi s'affiche, avec les titres et les dates respectives. Chaque photographie peut aussi être explorée : en cliquant sur elle nous affichons une page qui montre toutes les métadonnées disponibles, ainsi que les tags qui correspondent à la classification par thèmes et les liens à des photographies similaires. Si on ouvre par exemple la page de la photographie de Dorothea Lange « Santa Fe, New Mexico. Gas station price analysis » de 1938 (un paysage routier composé principalement de panneaux), on est renvoyé, entre autres, à des images de Marion Post Wolcott de stations-service dans des régions différentes.

Le projet offre aussi d'autres outils pour explorer cette collection d'images. Ainsi la « Treemap » ³¹⁰, qui propose une visualisation de cet ensemble de photographies selon le système de classification thématique créé en 1942 par Paul Vanderbilt ; le « Metadata Dashboard », qui montre les relations entre dates, régions, et sujets des images d'un état choisi ; et le « ColorSpace », conçu pour explorer les 17,000 photographies en couleur sur la base de leur teinte, de leur saturation et de leur luminosité (qui sera bientôt disponible). Un blog est également consultable, où on nous explique par exemple la méthode utilisée pour la reconstruction de « strips », séries d'images d'un même photographe, selon l'ordre chronologique des prises de vue (grâce à l'analyse des métadonnées présentes sur les négatifs) : cela permet parfois de « reconstruire un paysage » à travers une séquence de ses images. « Photogrammar » propose ainsi une relecture de la production des célèbres missions de la section photographique de la Farm Security Administration, dirigée par Roy Stryker dans le cadre du New Deal, qui visait à documenter les effets dévastateurs de la Grande Dépression tout en promouvant les réformes

³⁰⁹ Taylor Arnold et al., « Uncovering Latent Metadata in the FSA-OWI Photographic Archive », *Digital Humanities Quarterly* 11 (2017): <https://www.semanticscholar.org/paper/Uncovering-Latent-Metadata-in-the-FSA-OWI-Archive-Arnold-Maples/d1319ebd962b696c7c4c46354d309c34746e3d19>.

sociales de la période. L'« ambition totalisante »³¹¹ de ce travail d'inventaire du territoire (visant la constitution d'une grande archive visuelle de l'Amérique, dans le cadre d'une politique centralisée), se retrouve d'une certaine façon parachevée par la création de ce portail. Ses visualisations spatiales à l'aide d'une carte géographique mettent en relation archives photographiques, routes, et territoires, pratiques d'arpentage et itinérances. On assiste ainsi à une nouvelle circulation de ces photographies, dont certaines ont déjà eu une large diffusion qui a contribué à la création de leur valeur iconique, voire à leur consécration artistique.

« Photogrammar » nous invite à considérer ces images comme des documents à la fois de cette période historique, des intentions de l'état commanditaire, des parcours des photographes et des choix des premiers archivistes. Il s'agit moins de focaliser l'attention sur l'iconographie, les valeurs esthétiques ou les styles des photographes, que de créer des relations entre les images et le territoire, de considérer les photographies comme des champs de relations plutôt que comme des surfaces picturales. Cela aussi grâce à la possibilité ouverte par le numérique d'utiliser les métadonnées des photographies pour révéler des informations contextuelles latentes, présentant ainsi des exemples d'« images augmentées ». Dans l'introduction au dernier numéro de la revue « Transbordeur », Estelle Blaschke et Davide Nerini explorent ce cadre conceptuel où la photographie est considérée moins comme une image autonome que comme un élément constitutif d'un système plus large et multimédial. Ses liens aux techniques de l'information sont envisagés moins comme une spécificité de l'ère numérique que comme un aspect ayant ponctué toute son histoire.

Dans le mouvement d'accélération et d'automatisation de la production et de la diffusion des images, l'appareil photographique a été progressivement amené à dépasser l'opération élémentaire d'enregistrement mimétique du monde pour devenir un médium hybride englobant à la fois l'enregistrement visuel et le traitement des données qui lui sont relatives. Son statut s'en est trouvé profondément redéfini : de *surface* servant de support matériel à l'image latente, la photographie est devenue une *interface* à travers laquelle cette même

³¹⁰ Chaque catégorie est représentée dans un diagramme rectangulaire et un clic dans chaque partie donne accès à des sous-ensembles jusqu'au visionnage d'une série de photos.

³¹¹ Jean Kempf, « Posséder/immobiliser : l'archive photographique de la Farm Security Administration », *Revue Française d'Études Américaines* 39, n° 1 (1989) : 45-56, <https://doi.org/10.3406/rfea.1989.1350>, p. 53. Voir aussi sa thèse de doctorat « L'œuvre photographique de la "Farm Security Administration" (1935-1943) — Quelques problèmes de rapport entre photographie et société », http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/1988/kempf_j#p=1&a=TH.1, en particulier la conclusion sur les « choix de diffusion » (p. 612-613) et le deuxième chapitre « Le territoire : quête, conquête, reconquête » (p. 140-221).

image se trouvait non seulement fixée, mais encore augmentée de toutes sortes de renseignements – chronologiques, géographiques, techniques, descriptifs – qui lui permettaient de se donner à voir (et à lire) comme information.³¹²

Si les images existent dans le temps et l'espace – voire se matérialisent à travers leurs circulations dans le temps et l'espace – la numérisation leur permet de transcender le statut d'objets physiques (dans notre cas photographiques)³¹³ pour être re-médiatisées par l'écran. Elles deviennent ainsi des objets virtuels hybrides, des sources historiques nouvelles incluant toutes les données et métadonnées déjà présentes ou ajoutées ultérieurement. Nous avons vu que le projet « Photogrammar » utilisait des métadonnées déjà présentes sur les négatifs ou dans les systèmes de classification précédentes, métadonnées qui ont permis des visualisations nouvelles de photographies anciennes à travers la création d'une carte interactive en ligne. Pour le projet de numérisation du « Cincinnati Panorama », il s'agit au contraire d'ajouter des données, des images et d'autres documents, ce qui fait de ce paysage urbain un panorama dans l'espace ainsi que dans le temps.

La Cincinnati Public Library expose aujourd'hui les huit planches du daguerréotype de 1848 qui composent le Cincinnati Panorama, mais aussi un dispositif d'écran tactile qui permet une visite « virtuelle » des daguerréotypes (avec sur le même écran une photographie panoramique contemporaine prise de la même perspective), à travers une plateforme interactive également consultable sur internet. En 2006, pendant des travaux de conservation à la George Eastman House International Museum of Photography and Film, des équipements de microscopie de pointe ont produit des images numériques de cette série de daguerréotypes, combinant la qualité et la netteté des objets originaux du XIXe siècle avec la technologie du XXIe siècle la plus moderne. L'agrandissement des images permet de voir des détails que Charles Fontayne et William S. Porter ne pouvaient pas avoir perçu depuis leur position à partir d'un toit à Newport, Kentucky, au-dessus de l'Ohio River : « Navigate and zoom in for a glimpse of life along the riverfront. Enter the Panorama through Points of Interest, vividly illustrated with portraits, newspapers, advertisements, early documents, and maps ».³¹⁴ Dans ce projet de numérisation du

³¹² Estelle Blaschke et Davide Nerini, « Introduction. Vers l'image augmentée », dans « Transbordeur | Câble, copie, code. Photographie et technologies de l'information », <https://transbordeur.ch/fr/numeros/2019/>.

³¹³ Voir Carolin Görgen, « Symposium "Photo Archives V: The Paradigm of Objectivity" ». The Getty Center & The Huntington, Los Angeles / San Marino, February 25-26, 2016 », *Transatlantica. Revue d'études Américaines. American Studies Journal*, n° 2 (15 décembre 2015), <http://journals.openedition.org/transatlantica/7655>.

³¹⁴ « F & P Daguerreotype , The Cincinnati Panorama of 1848 », <http://1848.cincinnati.library.org/>.

Cincinnati Panorama le paysage représenté devient une interface pour l'accès à des documents et à des données historiques. Il se présente ainsi comme une surface sur laquelle circulent d'autres paysages (sous forme de photographies ou illustrations anciennes de monuments ou zones de la ville spécifiques), de même que l'image des planches du daguerréotype de 1848 circule à son tour d'un lieu physique à un dispositif d'écran tactile et à une plateforme en ligne.

Dans ce premier chapitre nous avons interrogé la notion de paysage dans la culture visuelle, à travers une enquête sur les transformations contemporaines des images et des environnements. Il s'est agi de faire un « état de l'art » des théories et des pratiques participant des « tournants visuels », qui depuis les années 1990 ont contribué fortement, selon ma thèse, à l'éclatement du paysage (de ses conceptions, représentations et usages). Nous avons remarqué qu'en parallèle à une circulation accrue des images on assiste à une destruction progressive de certains paysages, due au réchauffement climatique actuel. Ce paysage « éclaté » est donc un effet de la variété des approches disciplinaires qui cherchent à cerner sa notion et des usages multiples d'une même représentation paysagère (par exemple à travers le recyclage d'images anciennes, photographiques ou cinématographiques, par des plateformes numériques). Il est aussi le reflet d'une réalité environnementale en forte transformation, que les images peuvent matérialiser mais aussi, comme on l'a vu, masquer. La photographie joue donc un rôle déterminant dans la culture visuelle contemporaine et dans la « mise en mouvement » de l'idée de paysage, à travers la création d'images de plus en plus reproductibles, malléables et transportables. Objet hybride que l'on peut géo-localiser sur une carte interactive ou utiliser comme surface pour l'exposition d'autres images, le paysage photographié participe puissamment à la diffusion et à la dispersion, à l'éclatement du concept de paysage.

Dans le prochain chapitre nous allons poursuivre notre enquête en nous intéressant à la notion de paysage national, en explorant certaines de ses traditions picturales et de ses pratiques photographiques (politiques, culturelles, sociales). Cette notion semble en effet résister à l'éclatement des conceptions du paysage dans la culture visuelle et dans la mondialisation. Il s'agira d'interroger la « stabilité » des identités nationales et culturelles, qui se matérialisent souvent dans le paysage, et à travers ses images. On se concentrera en particulier sur la deuxième partie du XIXe siècle : l'étude du développement du chemin de fer et du tourisme, ainsi que celui d'une production industrielle des images et de leur diffusion populaire nous aidera à passer de l'idée d'un paysage fondé sur le « sens du lieu » à celle d'un paysage fondé sur la mobilité. Je

vais essayer de montrer que, déjà à cette époque, le paysage n'est pas le résultat d'une culture héritée, mais celui d'une histoire en mouvement. À ces fins, j'adopterai la méthode ou le régime (non)narratif de la *survey* (arpentage), une des pratiques photographiques qui contribuent le plus à la définition et redéfinition des paysages nationaux.

Deuxième chapitre. Traditions culturelles nationales

Le beau pays

Nous avons terminé le chapitre précédent avec un exemple contemporain de numérisation d'un paysage de la moitié du XIXe siècle : le panorama de Cincinnati, une série de planches de daguerréotypes conservée et exposée dans la bibliothèque publique de la ville représentée, dont la reproduction est également consultable sur internet avec des approfondissements historiques. À une époque où la plupart des daguerréotypes illustraient encore des portraits, ce panorama attira une attention mondiale et il est considéré aujourd'hui comme la plus ancienne photographie exhaustive et complète d'une ville américaine – à l'époque la sixième plus grande ville des États-Unis, en forte expansion. Il s'agit ici d'une représentation urbaine, mais on verra que ce sont d'abord les paysages naturels et sauvages qui contribuent à l'émergence d'une nouvelle image de la nation américaine.³¹⁵ Pour bien comprendre le lien entre images photographiques et paysages américains, il est important de développer une perspective comparative, à la fois avec des représentations picturales du passé et avec des traditions artistiques ou culturelles européennes. Ceci dans le but de mettre en évidence les oppositions, mais surtout les relations et les échanges transatlantiques au niveau des modèles paysagers et des pratiques des images.

En remontant le fil du temps à la recherche des premières représentations paysagères dans la culture occidentale, on retrouve les fresques connues sous le nom de *Allegoria ed Effetti del Buono e Cattivo Governo* (*Allégorie et effets du Bon et du Mauvais Gouvernement*) : « The first surviving landscapes, in a modern sense ».³¹⁶ Placées sur les murs de la *Sala dei Nove* (la salle des Neuf) ou *Sala della Pace* (salle de la Paix) du Palais Public de Sienne, elles ont souvent été considérées comme le premier document visuel d'un territoire digne de foi, représentant une ville réelle : Sienne elle-même. Peint par Ambrogio Lorenzetti entre 1338 et 1339, ce cycle de fresques avait été commissionné par le gouvernement de la ville et était censé inspirer le travail des neuf gouverneurs (restant au pouvoir pour une période de temps limitée), représentant ainsi une des premières expressions d'un art « civil », à contenu non plus seulement religieux, mais politique et philosophique. La campagne peinte par Ambrogio Lorenzetti représente une nature travaillée par

³¹⁵ Au moment même de l'urbanisation, de l'industrialisation et de la commercialisation des territoires.

³¹⁶ Kenneth Clark, *Landscape into Art*, *op. cit.*, p. 6.

l'homme, à partir d'un point de vue urbain.³¹⁷ Près de la porte des remparts on voit passer plusieurs personnages : des chasseurs sortent de la ville (à cheval avec les faucons et les chiens), des paysans y rentrent pour vendre leurs produits (des œufs, de la farine, du blé, même un cochon), un mendiant se trouve aussi sur la route. Dans ces fresques la ville est représentée comme une entité complète et fermée (presque une œuvre d'art sculptée dans le paysage)³¹⁸ : les échanges et les passages à la frontière symbolisent à la fois la séparation nette et la symbiose avec la campagne.³¹⁹

Au XIVe siècle on passe en effet, dans la peinture européenne, d'un « paysage de symboles »³²⁰ à la création d'un espace unifié esthétiquement, que la Renaissance rationalisera mathématiquement grâce à l'invention de la perspective à point de fuite centrale³²¹, pour être ensuite « cadré » par le code visuel de la « veduta » : des paysages idéaux de Claude Lorrain et Nicolas Poussin au XVIIe siècle à la précision topographique, les effets atmosphériques et perceptifs presque photographiques de Canaletto au XVIIIe siècle. C'est aussi au XIVe siècle que le terme « beau pays » commence à circuler : « l'idée de 'Bel Paese' est un motif traditionnel depuis la fin du Moyen Âge, relatif aussi bien au pays où l'on parle l'italien qu'à la géographie d'ensemble de l'Italie ».³²² Il s'agirait d'une expression ambiguë, car ce qu'elle vise avant tout c'est une propriété esthétique de l'expérience, bien plus qu'une beauté au sens artistique.³²³ Utilisé en particulier par Dante dans le chant XXXIII de *l'Enfer* de sa *Divine Comédie* et par Pétrarque à plusieurs reprises dans le *Canzoniere*, le terme sera ensuite approprié par l'abbé Antonio Stoppani dans son œuvre *Il bel paese*³²⁴ de 1876. Il y adopte une approche pédagogique et une structure narrative organisée en « soirées »³²⁵ afin de converser sur les beautés naturelles,

³¹⁷ Michael Jakob, *Le paysage, op. cit.*, p. 53.

³¹⁸ Pepi Merisio et Eugenio Turri, *Italy: One Hundred Cities* (London: Tauris Parke Books, 1991).

³¹⁹ Cette opposition qui est à la fois une liaison étroite marquera, comme on le sait, toute la culture occidentale (avec des nuances différentes selon les pays) et émergera encore plus entre XIXe et XXe siècle avec la croissance industrielle des villes. Voir par exemple Raymond Williams, *The Country and the City* (London: Chatto and Windus, 1973) et William Cronon, *Nature's Metropolis: Chicago and the Great West* (New York: W.W. Norton, 1997).

³²⁰ *Ibid.*, p. 1.

³²¹ Voir Erwin Panofsky, *Perspective as symbolic form, op. cit.*, mais aussi Hubert Damisch, *L'origine de la perspective* (Paris: Flammarion, 1987).

³²² Justine Balibar, *Le beau pays, op. cit.*, p. 267

³²³ L'expression suggérerait aussi un autre sens, du moins en français : « Le 'beau pays', ce n'est pas le pays natal, le pays d'origine, mais c'est le pays que l'on fréquente, que l'on adopte ou par qui l'on est adopté ». *Ibid.*

³²⁴ Antonio Stoppani, *Il bel paese: conversazioni sulle bellezze naturali: la geologia e la geografia fisica d'Italia*, 1876 (Milano: Cogliati, 1915).

³²⁵ En italien *serata*, se rapproche de la tradition orale de la veillée.

la géologie et la géographie physique de l'Italie, illustrées par des gravures.³²⁶ Antonio Stoppani cite en effet Pétrarque (« il bel paese ch'Appennin parte, e 'l mar circonda et l'Alpe »³²⁷) et on retrouve dans ce manuel de géographie s'inscrivant dans la grande entreprise d'unification politique et nationale du pays après les guerres d'Italie cette même correspondance entre le sens linguistique et le sens géographique.

Datant de quelques années avant la réalisation des fresques d'Ambrogio Lorenzetti, la lettre dans laquelle Pétrarque fait le récit de son ascension du mont Ventoux³²⁸ a pris une valeur inaugurale pour les historiens du paysage, qui dans l'action d'escalader la montagne pour simplement jouir de la vue ont trouvé la formule de l'expérience paysagère au sens propre du terme : celle de la contemplation désintéressée depuis une hauteur, du monde naturel ouvert au regard, de « l'étendue d'un pays s'offrant à l'observateur ». Ainsi, au moment même de la réalisation des fresques de Sienne, contenant une des premières représentations paysagères dans le cadre d'un cycle à contenu et but politique, se développe aussi la notion de paysage en tant qu'expérience contemplative à partir d'un point de vue subjectif.

Dans *Voir la terre: six essais sur le paysage et la géographie* Jean-Marc Besse présente une série de figures littéraires, philosophiques, artistiques ou scientifiques qui ont été interrogées, mises en mouvement ou « affectées » par le paysage, dans le but de voir la rencontre effective avec le paysage comme la mise à l'épreuve d'une attente perceptive, d'une catégorie de pensée ou d'une habitude d'écriture.³²⁹ Le premier chapitre s'intitule « Pétrarque sur la montagne : les tourments de l'âme déplacée », car il s'agit bien du parcours d'un homme tourmenté³³⁰, divisé entre une posture moderne qui permet un regard direct sur le monde visible (une contemplation de l'ordre divin du monde) et le sentiment de l'ascension comme transgression. De ce point de vue la montagne est comparable à la figure du désert, un ailleurs absolu pour la méditation chrétienne où l'âme décide de se confronter à ses tentations : « Le mont Ventoux est de la même

³²⁶ Un portrait d'Antonio Stoppani se retrouvera sur l'étiquette du « bel paese », un type de fromage à pâte molle produit en Lombardie, confirmant le succès et importance de cette œuvre dans l'imaginaire italien.

³²⁷ Pétrarque cité dans Antonio Stoppani, *Il bel paese: conversazioni sulle bellezze naturali: la geologia e la geografia fisica d'Italia*, op. cit., p. 18. Voir le chant CXLVI (vers 13-14) du *Canzoniere* (1336-1374).

³²⁸ Pétrarque, *L'ascension du Mont Ventoux*, 1336 (Paris: Mille et une nuits, 2001). Pour une version italienne voir Maura Formica, Michael Jakob, et Francesco Petrarca, *Francesco Petrarca, La lettera del Ventoso: familiarium rerum libri IV, I : testo a fronte* (Verbania: Tarara Ed., 1996).

³²⁹ Jean-Marc Besse, *Voir la terre: six essais sur le paysage et la géographie* (Arles; [Versailles: Actes Sud ; ENSP, Centre du paysage, 2000), p. 9.

³³⁰ « Depuis que je naquis sur le bord de l'Arno, errant tantôt dans un lieu, tantôt dans un autre, ma vie entière n'a été que tourment ». Pétrarque, Canzone 366, *Canzoniere*, 1336-1374 (Paris: Gallimard, 1983), p. 274.

manière, pour Pétrarque, le désert où il va, dans un premier temps, dessiner les cheminements et les détours de son tourment psychique ». ³³¹ Le moment célèbre qui décrit la vue du sommet du Ventoux et la lecture du passage des *Confessions* de Saint Augustin arrive en effet après une fatigante montée, malgré la décision du poète de prendre les sentiers plus faciles plutôt que le chemin le plus direct. Ces difficultés physiques deviennent la représentation allégorique des faiblesses de sa résolution spirituelle et questionnent l'authenticité de sa volonté révélant l'« acédie » ³³² comme caractéristique principale de sa vie psychique.

Tout d'abord, étourdi par la légèreté insolite de l'air et la vue grandiose, je suis resté comme stupide. Je me retourne : les nuages étaient à mes pieds ! À en juger par le panorama que m'offrait un mont de réputation secondaire, je commençais à trouver de la vraisemblance à ce que j'avais entendu et lu de l'Athos et de l'Olympe. Je tourne ensuite mes regards vers l'Italie, où se portent tout naturellement mes pensées... ³³³

Les Alpes lui parurent ainsi toutes proches, quoiqu'elles fussent distantes. Pourtant l'expérience du sommet n'est pas vécue comme possibilité ni comme espoir d'une pacification avec son univers intérieur, car ses tensions spirituelles ne disparaissent pas devant le paysage. Sa contemplation ne crée pas les conditions d'une fusion avec l'univers, mais reconduit Pétrarque à un mouvement d'introspection à l'égard de sa propre vie et des errances de ses désirs. ³³⁴

Je me réjouissais de mes progrès, me lamentais de mes imperfections, m'affligeais de cette versatilité commune des actes humains. J'avais oublié, d'une certaine manière, en quel lieu je me trouvais, et pourquoi j'y étais venu. Laisant là des préoccupations qui ne lui convenaient pas, je revins enfin à la contemplation de ce que j'étais venu contempler. ³³⁵

À peine semble-t-il réussir à contempler le paysage – tournant son regard vers la France cette fois, des montagnes à la mer suivant le Rhône – qu'il décide d'ouvrir les *Confessions* de Saint Augustin, tombant par hasard sur la phrase : « et les hommes vont admirer les cimes des monts, les vagues de la mer, le vaste cours des fleuves, le circuit de l'Océan et le mouvement des astres,

³³¹ Jean-Marc Besse, *Voir la terre*, op. cit., p. 16.

³³² L'histoire de ce concept est d'abord théologique, mais il peut être approché à celui de *spleen*. Il s'agit d'une sorte de « maladie de la volonté », à la fois incapacité à vouloir et tristesse pour cette impuissance.

³³³ Pétrarque, *L'ascension du Mont Ventoux*, op. cit., p. 15.

³³⁴ Jean-Marc Besse, *Voir la terre*, op. cit., p. 20

³³⁵ Pétrarque, *L'ascension du Mont Ventoux*, op. cit., p. 18.

et ils s'oublient eux-mêmes ». ³³⁶ Comme le dit Simon Schama, la coïncidence est presque trop belle pour être vraie, mais elle touche au dilemme le plus aigu pour les humanistes de la génération de Dante et Pétrarque, « à savoir la relation problématique entre la connaissance empirique et l'introspection mystique. Le spectacle du monde extérieur (et comment mieux en saisir la forme que depuis le sommet d'une montagne), ce spectacle en révèle-t-il jamais l'essence véritable ? ». ³³⁷ Pétrarque condamne enfin « cette curiosité à parcourir le monde » qui a quelque chose de « doux et de pénible tout ensemble » ³³⁸, car elle conduit à l'expérience d'une déception répétée : « Il faudrait au contraire, pour le poète italien, nier l'espace, pour redevenir soi. Nier par exemple la distance qui le sépare de l'Italie, ce que la présence au paysage ne permet pas de faire ». ³³⁹ Pour Pétrarque la découverte de l'espace sous forme d'une distance infranchissable révèle une séparation topographique et chronologique qui reflète l'altérité intérieure de la vie du voyageur (l'âme s'écartant de son vrai lieu), mais c'est précisément dans cette distance qu'apparaît le paysage. Il est ici considéré comme expression d'une relation entre le sujet et le monde à travers la notion de « vue », liant la position du spectateur à un spectacle naturel dont l'expérience est possible à travers une distance physique.

L'Italie dans le miroir du Grand Tour

Dans un chapitre beaucoup cité à propos du paysage envisagé d'un point de vue phénoménologique, Erwin W. Straus affirme que « l'espace du sentir est à l'espace de la perception comme le paysage est à la géographie » ³⁴⁰, le situant ainsi du côté de la sensation et de l'expérience poly-sensorielle, alors que l'espace géographique serait systématisé et fermé. Selon l'auteur avant l'invention du chemin de fer les rapports géographiques évoluaient pour le voyageur en fonction du changement des paysages, tandis que dans la forme moderne du voyage – expérience fragmentée des espaces – cette relation serait moins évidente et, partant, ses récits littéraires moins détaillés. Au contraire, dans le contexte de son Grand Tour ³⁴¹ au XVIII^e siècle

³³⁶ Saint Augustin, *Les Confessions*, X, viii, 15, cité par Pétrarque dans *Lettres familières*, IV, 1, trad. D. Montebello, Séquences, Rezé, 1990, p. 41.

³³⁷ Simon Schama, *Le Paysage et la mémoire*, op.cit., p. 480.

³³⁸ Pétrarque cité dans Jean-Marc Besse, *Voir la terre*, op. cit., p. 34.

³³⁹ Jean-Marc Besse, *Voir la terre*, op. cit., p. 22-23.

³⁴⁰ Erwin W. Straus, *Du sens des sens: contribution à l'étude des fondements de la psychologie*, 1935 (Grenoble: Jérôme Millon, 2000), p. 513.

³⁴¹ Originellement le voyage dans l'Europe continentale (ayant comme objectif privilégié l'Italie) des jeunes riches de l'aristocratie et de la classe dirigeante européenne, qui le considéraient comme un rite de passage pour

aller en Italie c'est encore pour Goethe « apprendre à voir le monde », et Rome représente une deuxième naissance (« une vraie renaissance »)³⁴², une école pour l'apprentissage de soi. Le déplacement dans l'espace est une traversée du temps, vers un plus lointain passé, mais aussi réconciliation entre expérience de l'extérieur et expérience intérieure : « Le paysage italien est vu par Goethe sous les espèces de la réconciliation entre l'extérieur et l'intérieur, entre le visible et l'invisible ».³⁴³ La plongée dans les paysages italiens revêt ainsi la dimension d'un voyage initiatique, « constamment rythmé par les émois de l'attente, de la surprise et de la sérénité conquise sous un ciel sublime ».³⁴⁴ Ses descriptions signalent régulièrement l'existence d'un air vaporeux qui produit l'unité et l'harmonie du paysage italien. Désespérant de son impuissance à tout saisir, Goethe recueille des paysages caractéristiques, des « vedute » ou scènes pittoresques selon les codes de l'époque : le paysage est considéré une représentation, voire un tableau, et la nature se regarde avec les yeux de l'artiste.

Comme l'explique Cesare De Seta dans *L'Italia nello specchio del Grand Tour*³⁴⁵, c'est dans le miroir du Grand Tour à partir du XVIe siècle que la nation italienne prend conscience d'elle-même, car les représentations des voyageurs étrangers ont contribué à la constitution d'un imaginaire national collectif avant l'unification politique. Quand mille frontières séparaient encore les états de la botte, les voyageurs étrangers parcouraient déjà l'Italie dans tous les sens, la considérant comme une seule entité, produisant des mémoires et des études sur l'antiquité, des gravures pittoresques et des manuels pratiques : « Bien avant d'être unifiée par Cavour et Garibaldi, l'Italie a été unie dans le regard des voyageurs ».³⁴⁶ Pour révéler l'apport de l'expérience du Grand Tour à la culture du cosmopolitisme, et le rôle de l'Italie en tant que centre d'agrégation de la civilisation de l'Europe moderne, Cesare De Seta retrace les origines du voyage à partir des pèlerinages du Moyen Âge et arrête son enquête au seuil du XIXe siècle.

Le voyage au XIXe siècle c'est autre chose : ses coutumes et ses modalités ressemblent peu à ceux encore en vogue à la fin du XVIIIe siècle. Le grand trauma de la Révolution française et des guerres napoléoniennes marque la fin du Grand Tour comme voyage de formation et

perfectionner leur éducation. Voir aussi Gilles Bertrand, *Le Grand Tour revisité. Pour une archéologie du tourisme : le voyage des Français en Italie (milieu 18e siècle-début 19e siècle)*, Ecole Française de Rome, 2008.

³⁴² Johann Wolfgang von Goethe, *Viaggio in Italia: 1786-1788* (Milano: Rizzoli, 1991).

³⁴³ Jean-Marc Besse, *Voir la terre, op. cit.*, p. 71-72. Sur le voyage en Italie de Goethe voir aussi Cesare De Seta, *L'Italia nello specchio del Grand Tour* (Milano: Rizzoli, 2014), p. 270-295.

³⁴⁴ Jean-Marc Besse, *Voir la terre, op. cit.*, p. 79.

³⁴⁵ Cesare De Seta, *L'Italia nello specchio del Grand Tour, op. cit.*

institution d'origine aristocratique. Non seulement le genre littéraire du journal de voyage se transforme, mais on assiste aussi à une mutation de la mentalité, de la culture matérielle et des moyens économiques qui la connotent. L'apparition du premier chemin de fer et l'organisation de groupes de voyage représentent le signe clair de cette transformation.³⁴⁷

Les élites bourgeoises à partir du XIXe siècle – les Américains les premiers³⁴⁸ – participent en effet à une expérience de moins en moins intellectuelle et de plus en plus touristique, encouragée par les premières agences de voyage, guides et cartes postales. Le train devient le principal moyen de transport pour se rendre vers des destinations lointaines et plus particulièrement vers les villes d'art, les fameux guides Baedeker donnant toutes les informations sur les services disponibles dans les gares.³⁴⁹ Reste cet attrait pour l'étroite fusion entre culture, nature et art du territoire italien, comme affirmera Guido Piovene dans l'introduction à un volume photographique sur l'Italie : « Variété de nature, d'art, de coutumes, d'histoire ; forte unité fondamentale ; présence continue de l'art dans la nature physique et dans la vie humaine : telle est la base sur laquelle se développe un grand pays moderne ». ³⁵⁰ Si ce pays résume en lui-même les beautés des cinq continents, c'est leur harmonie qui fait sa perfection, et pour les Américains en voyage en Italie dans la première partie du XIXe siècle cette réconciliation de la nature et de l'humanité contribue à la construction d'une identité nationale par opposition, en particulier entre un sublime italien – féminin et adulte – et un sublime américain basé sur une violence et une énergie plus puissantes.

³⁴⁶ Giuliano da Empoli, « Passé, présent et futur de l'Italie. Entre la révérence muséographique et l'insolence futuristes », dans Hélène Strohl et Patrick Tacussel, *Le voyage* (Paris : CNRS éditions, 2017), p. 178.

³⁴⁷ « Il viaggio ottocentesco è qualcosa d'altro : i suoi costumi e le sue modalità rassomigliano poco a quelli ancora operanti a fine Settecento. Il grande trauma della Rivoluzione francese e delle guerre napoleoniche segna la fine del Grand Tour come viaggio di formazione e istituzione d'origine aristocratica. Non solo si trasforma il genere letterario del diario di viaggio, ma si assiste a una mutazione genetica della mentalità, della cultura materiale e dei mezzi economici che la connotano. L'apparire della prima locomotiva e l'organizzazione dei gruppi di viaggio nel continente sono l'inequivocabile segno di questa trasformazione ». Cesare De Seta, *L'Italia nello specchio del Grand Tour*, op. cit., p. 11.

³⁴⁸ Voir Robert K. Martin et Leland S. Person, *Roman Holidays: American Writers and Artists in Nineteenth-Century Italy* (Iowa City: University of Iowa Press, 2002) et Luigi Monga, *Americans in Italy* (Moncalieri: Centro Interuniversitario di Ricerche sul « Viaggio in Italia », 1987).

³⁴⁹ Voir aussi le programme de la BBC « Great Continental Railway Journeys », où Michael Portillo retrace et parcourt les voyages et itinéraires proposés par la « Continental Railway Guide » de George Bradshaw de 1913 : <https://www.bbc.co.uk/programmes/b01rdqn7> ; <https://www.raiplay.it/programmi/transeuropeexpress/>.

³⁵⁰ Guido Piovene, *Italia*, 1956 (Milano: Bestetti-Edizioni d'Arte, 1971), p. 16.

Dans « The Protected Witness: Cole, Cooper, and the Tourist's View of the Italian Landscape »³⁵¹ Brigitte Bailey parle en effet d'un grand afflux de touristes américains en Italie dans les années 1820-30 coïncidant avec ce qu'on peut appeler la diffusion d'une « Italianate fashion » en Angleterre (à travers à la fois la culture d'élite et populaire). L'essai met en évidence la situation d'un « témoin protégé », faisant référence à une idée développée par Ralph Waldo Emerson dans le journal de son tour italien du 1833. Il retrace ainsi l'appropriation des modèles de perceptions anglais de la part des Américains, pour développer une position observatrice singulière et la vision d'une Italie féminine comme contrepoint à un monde normatif et masculin représenté par l'Angleterre et l'Amérique.

Their depictions of the encounter drew on analogous cultural opposition of the period: that between word and image. Associating the visual with the feminine, many American travelers, including Cole and Cooper, concentrated their search for the meanings of Italy on an intensive aesthetic scrutiny of its landscape.³⁵²

Les touristes contribuaient au débat sur l'identité nationale par leurs réappropriations des catégories esthétiques. Ils retravaillaient ainsi le concept de sublime pour y inclure des traits féminisants qui allaient représenter une beauté non encore sacrifiée par l'efficience – d'un pays où on a toujours le temps d'observer, méditer et dessiner – mais aussi une nature différente de celle du paysage « vierge » américain (l'aspect sauvage de l'environnement des États-Unis étant considéré comme un élément principal de son « exceptionnalisme »). Le tableau de Thomas Cole *View of Florence from San Miniato* « is both a representation of the romantic Italy and a study of the tourist's posture toward the Italian landscape and toward the silence of visual insight. This panoramic view is a picture of resolved tensions. It represents the possibility of a reconciliation of nature and humanity ».³⁵³

Les définitions culturelles et esthétiques des paysages à travers des catégories comme celle du sublime émanent donc, avant le XIXe siècle déjà, de la circulation géographique de riches voyageurs, artistes et écrivains. Comme le soutient ma thèse, les identités culturelles puis nationales sont à considérer moins comme des entités fixes ou autochtones que comme des processus. Les paysages ont un rôle important dans cette « négociation » et le contenu ainsi que

³⁵¹ Brigitte Bailey, « The Protected Witness: Cole, Cooper, and the Tourist's View of the Italian Landscape », dans David C. Miller, *American Iconology: New Approaches to Nineteenth-Century Art and Literature* (New Haven; London: Yale University Press, 1993), 92-111.

³⁵² *Ibid.*, p. 93.

la valeur esthétique de leur représentation se crée à travers la circulation (des personnes, des images, des idées), comme le résultat d'un échange, d'une appropriation ou réappropriation de modèles autres. Ceci est particulièrement vrai dans le contexte américain, où la tradition nativiste d'une « nation de la nature » a été revisitée seulement dans une période relativement récente (approximativement à partir des années 1980).

³⁵³ *Ibid.*, p. 105.

Décors naturels américains

Le cycle de peintures intitulé *The Course of the Empire* (1833–36) de Thomas Cole est un cas exemplaire de la production de paysages à travers des échanges transatlantiques, car il montre l'influence de ses voyages en Italie et en Angleterre de 1829 à 1832, qui lui permirent de voir les conséquences de la récente révolution industrielle et les ruines des antiquités à Rome et dans le Sud de l'Italie. Histoire de l'humanité en général ou du vieux monde, allégorie de l'empire romain (mais aussi britannique et français) ou avertissement pour l'empire américain naissant, le récit proposé par *The Course of the Empire* ouvre le champ à toute une série de lectures possibles, qui peuvent s'appuyer sur la vision du monde de l'artiste, mais aussi sur les interprétations plus ou moins libres qui en ont été données au cours de l'histoire de sa réception. Le cycle fut en effet unanimement salué par la critique lors de sa première exposition à New York en 1836.³⁵⁴ Exposé pendant deux mois à la National Academy of Design, il était accompagné d'une brochure dans laquelle l'artiste décrivait par le menu chacune des cinq toiles qui retraçaient l'évolution d'une civilisation non précisée, depuis ses débuts (« l'état sauvage »), dans ses stades successifs (« l'état arcadien », « l'apogée », « la destruction »), jusqu'à « la désolation » : « Le projet narratif, ambitieux, s'appuyait sur un procédé ingénieux : situer les événements des diverses périodes historiques dans un seul et même paysage ».³⁵⁵

Le passage du temps d'un tableau à l'autre était signifié par la trajectoire du soleil au cours d'une journée (de l'aube au crépuscule), et les stades successifs, qui correspondaient à peu près aux quatre saisons de l'année, étaient marqués par diverses constructions représentant l'évolution de l'architecture au cours des siècles. Selon la théorie cyclique de la civilisation, « wealth gives rise to avarice, while political liberty leads to overbearing ambition. Corruption sets in and civilization collapses. Centuries pass and new civilizations arise to begin the cycle over again ».³⁵⁶ La série peut donc être considérée comme représentative de l'expansion d'une culture et du processus de civilisation dans un espace naturel : un exemple de « paysage-histoire ».

³⁵⁴ Après une première exposition publique dans la galerie du commanditaire Luman Reed, il fut acheté par un groupe de marchands et constitua ensuite le noyau de la New York Gallery of Fine Arts en 1844, changeant de lieu jusqu'en 1858 quand il fut intégré dans la collection de la New-York Historical Society. Voir Angela L. Miller, *The Empire of the Eye: Landscape Representation and American Cultural Politics, 1825-1875*, 1993 (Ithaca: Cornell University Press, 1996), p. 137.

³⁵⁵ Barbara Dayer Gallati, « *Le Destin des empires* de Thomas Cole. Bref historique », dans Dominique de Font-Réaulx et Jean de Loisy, *Une brève histoire de l'avenir* (Paris; Paris: Hazan ; Musée du Louvre, 2015), p. 117.

³⁵⁶ Stephen Daniels, *Fields of Vision, op. cit.*, p. 158.

Dans ce cycle allégorique inspiré par Gibbon et Montesquieu, qui dépeint la naissance, la grandeur et la décadence d'une civilisation, des contemporains voulurent voir, conformément au credo nationaliste, une illustration prophétique du triomphe de l'Amérique et de la démocratie sur la pourriture du Vieux Monde. Or il semble bien que Cole ait surtout voulu cette allégorie pessimiste, sinon comme un avertissement à la nation américaine, du moins comme l'illustration d'un thème éternel, celui de la sujétion de l'homme à son Créateur, dont la sublimité rejetait les ambitions temporelles de l'Amérique jacksonienne au rang de misérables vanités.³⁵⁷

Comme l'explique François Brunet, *The Course of the Empire* constitue un exemple décisif de la distance entre la conception de Thomas Cole et l'idéologie nationaliste, car son œuvre échappe par de multiples aspects à une lecture nativiste et identitaire de l'art et du paysage américains, présentant plutôt des éléments d'intertextualité transatlantique. Alan C. Braddock, qui dans son article sur l'émergence d'une histoire de l'art éco-critique, déjà mentionné dans le premier chapitre, se pose la question de comment réconcilier le cadre national de l'histoire de l'art américain avec le transnationalisme global intrinsèque à l'écologie, affirme aussi que « Thomas Cole, an English immigrant, expressed misgivings about American exceptionalism nearly two centuries ago in *The Course of Empire* ». ³⁵⁸ Les historiens de l'art et de la culture américaine ont en effet affronté avec un esprit critique l'héritage des États-Unis en tant que « nature's nation » ³⁵⁹, une nation prétendument exceptionnelle pour la générosité et la sublimité de son environnement naturel et sauvage, mais aussi hantée par les forces de la modernité et du changement. ³⁶⁰

Angela Miller affirmait déjà en 1993 que malgré sa réputation en tant que père symbolique d'une école nationale (qu'elle préfère appeler New York School plutôt que Hudson River

³⁵⁷ François Brunet, « Introduction : *Le paysage dans le décor* », dans Thomas Cole et al., *Essai sur le décor naturel américain* (Pau: Publications de l'université de Pau, 2004), p. 22-23.

³⁵⁸ Alan C. Braddock, « From Nature to Ecology. The Emergence of Ecocritical Art History », dans John Davis, Jennifer A. Greenhill, et Jason David LaFountain, éd., *A Companion to American Art*, op. cit., p. 455.

³⁵⁹ Alan C. Braddock cite le livre d'essais de Perry Miller *Nature's Nation* (Cambridge : Belknap Press of Harvard University Press, 1967). Voir aussi l'exposition « Nature's Nation: American Art and Environment | Princeton University Art Museum », <http://artmuseum.princeton.edu/art/exhibitions/2818>.

³⁶⁰ Pour la notion d'exceptionnalisme voir en particulier John Davis, « Only in America : Exceptionalism, Nationalism, Provincialism », dans John Davis, Jennifer A. Greenhill, et Jason David LaFountain, éd., *A Companion to American Art*, op. cit. L'auteur prend de Milan Kundera l'idée d'une différence entre provincialisme « large-nation » et « small-nation », et retrace le rôle de ces concepts entre la fixité du lieu local et la fluidité de l'espace global (les spécificités des productions culturelles et les liens avec un réseau d'idées international). Voir aussi Jean Kempf, *Une histoire culturelle des États-Unis* (Paris : Colin, 2015), où la nature, l'exceptionnalisme et la liberté sont considérées comme trois notions centrales de la philosophie et de la politique américaines.

School), Thomas Cole répudiait les revendications du nationalisme et d'un art basé sur la croyance dans un exceptionnalisme américain, restant loyal à une mentalité républicaine plus ancienne qui continuait à croire dans l'existence de lois historiques et de vérités universelles, à un moment où la jeune république voulait s'en considérer exclue. Néanmoins, « Although he rejected the myth of a nature's nation, it was not without a lingering attachment to the idea of America as a virgin land whose Edenic qualities Cole himself alluded to in his 1835 *Essay on American Scenery* ». ³⁶¹ Présenté comme discours devant le New York Lyceum, l'*Essai sur le décor naturel américain* paraissait au moment même où s'achevait *The Course of the Empire* et pourrait presque être considéré comme un des premiers textes américains sur la préservation du paysage, dont l'appréciation a pour première condition la reconnaissance de valeurs non pas esthétiques, mais territoriales (ou politiques) et morales (ou religieuses). Comme l'explique François Brunet la question du paysage américain est donc théorique et politique autant qu'esthétique : elle porte sur la nature, mais surtout sur la possibilité, pour une élite intellectuelle partagée entre son désir d'échapper à l'hégémonie culturelle européenne et son effroi croissant devant les méfaits de la modernité américaine, de donner sens et valeur à cette nature.

Que ce soit, selon la problématique nativiste, pour en faire le symbole esthétique – le paysage – d'une identité nationale enfin différenciée de son héritage européen, ou, selon la préoccupation écologiste qui émerge dans les années 1830, pour soustraire aux « ravages de la hache » un patrimoine naturel et pittoresque susceptible de perpétuer les valeurs morales traditionnelles de l'Amérique. ³⁶²

La perspective d'une nationalisation esthétique du paysage comporte, dans le contexte des années 1830, un fort paradoxe. La période dite « jacksonienne » voit en effet de profondes transformations économiques et politiques. En 1836 « le pays est emporté par le discours du Progrès, du Commerce, de la Démocratie et de la Nation » ³⁶³ et cet essai est d'abord un plaidoyer pour le goût de la nature, contre ce que son auteur appelle « l'apathie » de ses contemporains. Après avoir affirmé que les « American associations are not so much of the past as of the present and the future » ³⁶⁴, Thomas Cole déclare : « I cannot but express my sorrow that the beauty of

³⁶¹ Angela L. Miller, *The Empire of the Eye*, op. cit., p. 22.

³⁶² François Brunet, « Introduction : *Le paysage dans le décor* », dans Thomas Cole et al., *Essai sur le décor naturel américain*, op. cit., p. 13.

³⁶³ *Ibid.*, p. 15-16.

³⁶⁴ « en Amérique, les associations sont moins celles du passé que celles du présent et de l'avenir », Thomas Cole, *Essai sur le décor naturel américain*, op. cit., p. 71.

such landscapes are quickly passing away – the ravages of the axe are daily increasing – the most noble scenes are made desolate, and oftentimes with a wantonness and barbarism scarcely credible in a civilized nation ». ³⁶⁵ Il exprime l'espoir que « the importance of cultivating a taste for scenery will not be forgotten ». ³⁶⁶ En ce sens le terme décor (*scenery*), par opposition à paysage (*landscape*), marque l'oscillation entre un territoire naturel à préserver et un devenir-paysage : l'exaltation de la nature américaine comme étendard d'une identité culturelle neuve allait, annexé par le nationalisme, servir malgré elle au programme populiste de modernisation qu'elle croyait ou voulait combattre.

Panoramas

L'*Essai sur le décor naturel américain* se présente donc comme un manifeste écologiste, se basant sur des comparaisons transatlantiques pour avertir contre les « ravages de la hache » et du progrès – la construction du chemin de fer notamment, qui permettra de voir les paysages du Hudson River mais conduira aussi à leur transformation.

There are those who through ignorance or prejudice strive to maintain that American scenery possesses little that is interesting or truly beautiful – that it is rude without picturesqueness, and monotonous without sublimity [...] though American scenery is destitute of many of those circumstances that give value to the European, still it has features, and glorious ones, unknown to Europe [...] the most distinctive, and perhaps the most impressive, characteristic of American scenery is its wildness. ³⁶⁷

L'approche nativiste (d'un art américain né de la terre, de l'environnement local) avait déjà été re-contextualisé dans une perspective plus internationale (de rencontres et réponses ou réactions à des modèles européens précédemment adoptés) par l'historienne de l'art Barbara Novak dans *Nature and Culture : American Landscape and Painting, 1825-1875* (1980). Une dizaine d'années plus tard, Angela Miller accepte l'importance des dates proposées par Barbara Novak,

³⁶⁵ « je ne puis qu'exprimer mon chagrin que la beauté de tels paysages disparaisse rapidement – les ravages de la hache augmentent tous les jours ; les sites les plus nobles sont dévastés, et souvent avec une légèreté et une barbarie à peine croyable dans une nation civilisée ». *Ibid.*, p. 72-73.

³⁶⁶ « l'importance qu'il y a à cultiver le goût du décor naturel ne sera pas oubliée ». *Ibid.*

³⁶⁷ « Par ignorance ou préjugé, certains s'efforcent de soutenir que le décor naturel américain ne possède pas grand-chose d'intéressant ou de vraiment beau, qu'il est grossier sans aucun pittoresque et monotone sans aucune sublimité [...] bien que le décor naturel américain soit dépourvu de beaucoup de circonstances qui donnent de la valeur au décor européen, il a pourtant des caractères, et ceux-ci éclatants, que l'Europe ignore [...] la caractéristique la plus originale et peut-être la plus impressionnante du décor naturel américain est son aspect sauvage ». Thomas Cole, *Essai sur le décor naturel américain*, *op. cit.*, p. 48-51.

tout en se méfiant de l'utilisation du terme « américain » pour décrire des tableaux dont la structure de production, la clientèle et l'exposition est focalisée régionalement sur le Nord-Est des États-Unis.³⁶⁸ En effet, non seulement c'est un Anglais (Thomas Cole) qui invente ici le paysage américain, « mais ce paysage américain, vite et définitivement élevé, après sa mort, au rang de patrimoine artistique et d'emblème majeur de l'identité nationale, est un paysage newyorkais ». ³⁶⁹ Angela Miller se positionne ainsi contre l'indéracinable « association entre paysage et nationalisme », en affirmant que cette identification, loin d'être « naturelle et inévitable », avait pris son origine dans un contexte institutionnel particulier et avait évolué à travers des discussions et des débats entre artistes, critiques, collectionneurs et hommes de lettres qui « collaborated in devising an institutionalized aesthetic and in implementing a certain critical and stylistic orthodoxy that subsequently appeared as a fully natural development of an emergent nationalism ». ³⁷⁰

Barbara Novak a étudié les deux tableaux de Thomas Cole consacrés à Catskill, un affluent du Hudson River (*View on the Catskills, Early Autumn* de 1836-37 et *River in the Catskills* de 1843), pour indiquer dans ces paysages « some progress from the ideal to a more pragmatic encounter with the real, from mythic time to human time ». ³⁷¹ On passe en effet d'un modèle Claudian donc européen (les arbres à l'arrière-plan) à une représentation plus américaine et vernaculaire (des branches tombées et des habitations ordinaires). ³⁷² Une comparaison similaire a été faite plus récemment par Stephen Daniels, toujours à partir de ces deux tableaux. Pour ce géographe culturel, des questions locales et nationales se retrouvent entrelacées dans l'approche proposée par Thomas Cole du paysage et de l'histoire.

Upon his move to France and Italy, Cole, like scores of English artists and connoisseurs before him, fell under Claude's spell. In contrast to the compressed, turbulent landscapes of Salvatore Rosa, which had conditioned Cole's early style, Claude's serene, stretching, sunlit

³⁶⁸ Angela L. Miller, *The Empire of the Eye*, op. cit., p. 1.

³⁶⁹ François Brunet, « Introduction : *Le paysage dans le décor* », dans Thomas Cole et al., *Essai sur le décor naturel américain*, op. cit., p. 20-21.

³⁷⁰ Angela L. Miller, *The Empire of the Eye*, op. cit., p. 3.

³⁷¹ Barbara Novak, *Nature and Culture: American Landscape and Painting, 1825-1875*, 1980 (Oxford; New York: Oxford University Press, 2007), p. 140.

³⁷² Voir aussi dans cet ouvrage de Novak les chapitres « Sound and Silence : Changing Concepts of the Sublime », « Arcady Revisited : Americans in Italy ».

landscapes provided an image of beneficent order. Their setting of historical or mythological scenes in panoramic compositions offered a model for Cole's artistic ambitions.³⁷³

En effet, si *Falls of Kaaterskill* (1826)³⁷⁴ était une composition exaltant le sublime dans le style de Salvator Rosa, dans *The Oxbow* (1836) la partie gauche est toujours une image dans ce style, tandis que la partie droite présente un panorama Claudien, privé de scènes d'antiquité classique et montrant plutôt le monde vernaculaire de la Connecticut River Valley. Pour Angela Miller ce tableau représente la synthèse picturale la plus achevée de l'interrogation de Thomas Cole sur la relation entre nature et culture, car non seulement il met en contraste une nature complètement autonome qui se auto-renouvelle cycliquement avec une nature dépendante des rythmes modelés par l'homme, mais « The panoramic format of *The Oxbow* collapses the sequential narrative of *The Course of Empire* into a single image, transforming temporal into spatial terms ». ³⁷⁵ A propos de ce format, Stephen Daniels explique que les vues panoramiques américaines comme *The Oxbow* de Thomas Cole et *Across the Continent-Westward the Course of Empire Takes its Way* de Frances Palmer (malgré faites par des artistes nés en Angleterre) étaient réputées exprimer mieux « the influence of the frontier on the aesthetic attitude of America ». ³⁷⁶ En effet, si le style panoramique n'était pas en soi une invention américaine, il commençait à être considéré comme typiquement américain, exprimant « an innate trend of the American mind ». ³⁷⁷

Le transfert de la rhétorique et des objectives de la peinture d'histoire au paysage fut donc largement réalisé par l'œuvre de Thomas Cole, dont la carrière coïncidait, on l'a vu, avec la découverte du paysage américain comme substitut pour une tradition nationale manquante. Une fois le paysage devenu un réceptacle de l'orgueil national, la culture de l'expérience du paysage devint une des préoccupations clé de l'époque : « For Cole's cycles were effective public art – not unlike the museum art of today ». ³⁷⁸ Le public faisait déjà l'expérience d'un « art en mouvement » dont les aspects cinématiques ou cinématographiques avaient une contrepartie populaire dans le panorama, même si, ici, le public ne bougeait pas : « The overlap between Cole's serious cycles, which represented, for him at least, his most profound philosophical

³⁷³ Stephen Daniels, *Fields of Vision*, op. cit., p. 152.

³⁷⁴ Le paysage est montré sans ses éléments touristiques ou industriels (qui étaient tout juste en train de se développer), apparaissant presque intouché, avec la seule présence d'un indien solitaire au bord du cadre.

³⁷⁵ Angela L. Miller, *The Empire of the Eye*, op. cit., p. 44.

³⁷⁶ Wolfgang Born cité dans Stephen Daniels, *Fields of Vision*, op. cit., p. 174.

³⁷⁷ *Ibid.*

thought, and the popular art of the panorama is an important juncture of the high art of history painting, appreciated by an intellectual elite, and public or popular art ».³⁷⁹

Le panorama était en effet un des spectacles les plus populaires du XIXe siècle en Amérique : exposées sous forme de spectacles itinérants payants, ces peintures de vastes dimensions, installées dans des rotondes construites *ad hoc*, offraient à un large public une version populaire de la peinture d'histoire ou de paysage. C'est d'ailleurs un Américain, Robert Fulton (inventeur du bateau à vapeur), qui introduisit le panorama à Paris en 1799, inaugurant ainsi une tradition d'exportation de spectacles américains en Europe³⁸⁰ : « A grandiose, circular panorama of New World scenery, accurate in every detail and without the disturbing presence of a single actor, it was an immediate success. Within a short time a theater was opened, devoted exclusively to dioramas ».³⁸¹ Louis Daguerre fut une des personnes qui aidèrent à réaliser le théâtre, consacré la reproduction à « échelle théâtrale » de vues considérées cabales d'exciter la curiosité du public d'un point de vue pittoresque: « The first theater without actors, devoted to the display of landscapes without people, marks the appearance of a totally new definition of landscape : natural scenery which man should not contaminate by his presence ».³⁸²

Nous avons vu pris comme point de départ l'exemple du cycle de Thomas Cole *The Course of Empire* : paysage « séquentiel » dans lequel des corrélations temporelles spécifiques étaient assignées à l'organisation interne de l'image, incorporant un sens historique dans la structure même de l'espace naturel. Cela nous a permis d'approfondir le lien entre peinture, paysage et identité nationale dans la culture américaine des années 1830 : le développement d'un culte du paysage servait à intégrer une dimension narrative dans le décor, associant la géographie muette de la nature à un programme culturel. Cette assimilation d'une dimension temporelle dans un paysage panoramique (dans le cas *The Course of Empire* fait d'une série de tableaux) a lieu en parallèle au développement du panorama comme art et spectacle populaire, ce qui contribue au passage d'une perspective de la vision basée sur la vue (ce qui présuppose une distance) à une nouvelle forme d'immersivité. Le style panoramique propose en effet, à l'instar du panorama,

³⁷⁸ Barbara Novak, *Nature and Culture*, *op. cit.* p. 17.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 18. Je fais référence aussi à la thèse en cours à Paris 10 de Lucie Grandjean « La circulation de l'image panoramique dans les États-Unis au XIXème siècle : mouvements et transferts ».

³⁸⁰ François Specq, « L'héritage colonial », dans François Brunet, éd., *L'Amérique des images*, *op. cit.*, p. 41.

³⁸¹ John Brinckerhoff Jackson, « Landscape as Theater », dans Steven A Yates et al., *The Essential Landscape: The New Mexico Photographic Survey* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 1985), p. 83. Pour la traduction française voir John Brinckerhoff Jackson et Sébastien Marot, *De la nécessité des ruines et autres sujets = The necessity for ruins and other topics* (Paris: Lintreau, 2005).

une mobilité du regard et une expérience visuelle dans la durée, tout en contribuant à la conception d'une représentation paysagère comme spectacle.

³⁸² *Ibid.*

Vues, visions, voyages

La transformation de la perception et de la représentation du paysage se réalise au XIX^e siècle en parallèle à l'évolution des moyens de transport et des dispositifs de la vision, qui permettent d'explorer des nouveaux territoires, de faire l'expérience de nouvelles perspectives. Les panoramas et les dioramas peuvent être considérés comme précurseurs du paysage en mouvement visible du train et ensuite de celui du cinéma. Pour sa part, la photographie contribua non seulement à la redéfinition de la peinture de paysage, mais aussi à une nouvelle reproductibilité et portabilité des images.

Les voyages de plus en plus fréquents des artistes conduisent à une circulation des idées sur la représentation des paysages. Nous avons déjà vu les influences transatlantiques dans l'œuvre de Thomas Cole (en particulier celles de ses séjours italiens), expressions d'une construction identitaire visuelle nationale qui se développe à travers des échanges internationaux. En Europe, nous pouvons citer le cas plus tardif (des années 1860) des peintres italiens connus comme les « Macchiaioli », qui ont entretenu des relations avec des mouvements artistiques français contemporains.³⁸³ De manière plus générale, tout au long du siècle, les expositions nationales et universelles offrent des occasions et des espaces privilégiés de rencontres et de confrontations entre les cultures, à travers l'exposition d'objets et, de plus en plus, d'images.³⁸⁴ L'exemple des « Macchiaioli » italiens (littéralement « tachistes ») est aussi intéressant pour interroger le rôle de la photographie dans la transformation de la peinture de paysage : ces peintres étaient en effet connus pour leur approche révolutionnaire de la recherche de la lumière en tant qu'« intensification de la réalité », et plusieurs d'entre eux utilisaient aussi la photographie.³⁸⁵ Le paysage peint est ainsi le résultat d'une élaboration complexe, l'aboutissement d'un processus mental (basé sur les paysages réels mais également sur des reproductions photographiques), qui

³⁸³ Voir Silvestra Bietoletti, « I Macchiaioli e il paesaggio. Ricerche pittoriche dal 1860 alla fine del secolo », dans Alessandra Tiddia, *Viaggio in Italia : i paesaggi dell'Ottocento dai Macchiaioli ai Simbolisti* (Rovereto: Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, 2018)

³⁸⁴ On peut citer à propos des expositions universelles le projet inachevé de Giovanni Segantini du pavillon du *Panorama dell'Engadina* pour l'Exposition universelle de Paris en 1900, qui était censé proposer une expérience immersive (presque un « parc à thème »). L'idée était d'encourager le visiteur à passer « du naturel à l'artistique » et le peintre se serait servi de nombreuses photographies des montagnes suisses afin de créer une « œuvre d'art faite exclusivement à but artistique ». Giovanni Segantini cité dans Alessandra Tiddia, « Effetti di luce. Alcune riflessioni sulla pittura di paesaggio in Italia nell'Ottocento », dans Alessandra Tiddia, *Viaggio in Italia, op. cit.*, p.17-18.

³⁸⁵ Monica Maffioli, Silvio Balloni, et Nadia Marchioni, *I macchiaioli e la fotografia* (Firenze: Fratelli Alinari, 2008).

accompagne le déplacement de la tradition du « vedutisme » à l'expression de la vision de l'artiste.³⁸⁶

On assiste aussi, au XIXe siècle, à une transformation et une complexification de la vision du paysage à travers celle de la réception de ses images. La position du corps (immobile ou en mouvement) influence en effet la distance du regard vis-à-vis des paysages représentés. Dans ce qui suit, l'attention se concentrera sur le rôle des espaces et des dispositifs de vision dans la redéfinition de l'« identité du spectateur »³⁸⁷, voire de l'observateur. Dans son *Techniques de l'observateur* déjà cité, Jonathan Crary considère qu'une transformation de la représentation visuelle est inséparable de celle des forces et pratiques sociales et technologiques par lesquelles se réorganise le rapport entre savoir et pouvoir et la conception même de la subjectivité humaine. Il situe ainsi la « rupture historique », qui est normalement retracée à la « naissance » de l'histoire de l'art moderne et de la photographie, plus tôt dans le cours du XIXe siècle : au moment du passage du modèle de vision dominant de la camera obscura à l'« optique physiologique »³⁸⁸, c'est-à-dire à l'incorporation de l'observation, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre. Selon l'auteur, la photographie et le cinéma représentent en apparence seulement un retour aux conventions visuelles de la camera obscura et de la perspective : « If, later in the nineteenth century, cinema or photography seem to invite formal comparisons with the camera obscura, it is within a social, cultural, and scientific milieu where there had already been a profound break with the conditions of vision presupposed by this device ».³⁸⁹

Dans « Géricault, il panorama e i luoghi della realtà nel primo Ottocento » (« Géricault, le panorama et les lieux de la réalité dans la première partie du XIXe siècle ») Jonathan Crary parle précisément de la relation entre dispositifs optiques et isolement perceptif et social de l'observateur, prenant comme exemple l'exposition, en 1820, de *Le Radeau de la Méduse* à l'Egyptian Hall de Londres³⁹⁰ et la présentation dans la même ville, au même moment, d'un panorama mobile. Il met ainsi en évidence la variété des expériences optiques et sensorielles du

³⁸⁶ Alessandra Tiddia, « Effetti di luce. Alcune riflessioni sulla pittura di paesaggio in Italia nell'Ottocento », dans Alessandra Tiddia, *Viaggio in Italia*, op. cit., p. 10-12.

³⁸⁷ Antonio Somaini, « L'immagine prospettica e la distanza dello spettatore », dans Antonio Somaini, *Il luogo dello spettatore*, op. cit., p. 20-21.

³⁸⁸ Maxime Boidy, « Préface. Préhistoire du spectacle, devenirs de l'attention », dans Jonathan Crary, Maxime Boidy, et Frédéric Maurin, *Techniques de l'observateur: vision et modernité au XIXe siècle ; suivi de Spectacle, attention, contre-mémoire* (Bellevaux : Editions Dehors, 2016), p. 11.

³⁸⁹ Jonathan Crary, *Techniques of the Observer*, op. cit., p. 27.

³⁹⁰ Jonathan Crary, « Géricault, il panorama e i luoghi della realtà nel primo Ottocento », dans Antonio Somaini, *Il luogo dello spettatore*, op. cit., p. 101.

XIXe siècle. On passe alors des panoramas de murs peints aux structures circulaires comme lieux de modernisation de l'expérience perceptive : dans ce cas celle d'une image ininterrompue qui apparaît infinie car il n'y a pas de cadre.³⁹¹ Si au contraire des panoramas picturaux statiques, le diorama (dans sa forme définitive donnée par Daguerre au début des années 1820) « is based on the incorporation of an *immobile* observer into a mechanical apparatus and a subjection to a predesigned temporal unfolding of optical expérience »³⁹², le stéréoscope représente encore mieux la détermination de la perception du réel par l'optique, « a tangibility that has been transformed into a purely visual expérience ».³⁹³

Inventée dans les années 1830, la stéréoscopie est en effet un dispositif de vision en relief, dont l'effet de profondeur est créé à travers le couplage de deux images légèrement différentes devant un appareil de vision à deux lentilles. Le dispositif se développa comme spectacle – individuel – grâce au stéréoscope lenticulaire de David Brewster (1850)³⁹⁴, an association avec le daguerréotype puis avec la photographie sur verre et sur papier. Il fut renommé stéréographie par Oliver W. Holmes, auteur en 1859 d'un prototype de stéréoscope « à main » destiné au visionnage horizontal de vues montées sur cartes (« cartes stéréo »), qui devint la norme commune. Dans ses articles pour l'*Atlantic Monthly* (1859-1863), David W. Holmes cerne la puissance spécifique du spectacle stéréoscopique : abolition du cadre, grossissement des détails au premier plan, accentuation de la profondeur – un expérience visuelle dé-réalisante et immersive, dans laquelle l'esprit et le corps du spectateur sont impliqués d'une manière nouvelle.³⁹⁵ Dans « Sun Painting and Sun Sculpture, with a Stereoscopic trip Across the Atlantic » en particulier, l'auteur exprime son enthousiasme : « We steal a landscape from its lawful owners, and defy the charge of dishonesty. We skin the flints by the wayside, and nobody accuses us of meanness ».³⁹⁶ Cette invention est un « miracle » et un cadeau « prométhéen » ou « divin », qui permet de voyager sans bouger grâce aux images, « offered you for a trifle, to

³⁹¹ *Ibid.*, p. 112

³⁹² Jonathan Crary, *Techniques of the Observer*, *op. cit.*, p. 112-113.

³⁹³ *Ibid.*, p. 124.

³⁹⁴ Brewster, scientifique anglais déjà connu pour l'invention du kaléidoscope, présenta son stéréoscope à l'exposition universelle de Londres en 1851.

³⁹⁵ Voir aussi François Brunet, *La photographie, histoire et contre-histoire op. cit.*, p. 104-105.

³⁹⁶ Oliver W. Holmes, « Sun Painting and Sun Sculpture, with a Stereoscopic trip Across the Atlantic », *The Atlantic Monthly*, 8, 1861, <http://www.photocriticism.com/members/archivetexts/photohistory/holmes/pf/holmesatlantic1pf.html>. Pour la traduction française voir François Brunet et al., *Agissements du rayon solaire: textes américains du XIXe siècle sur la photographie et les images: anthologie critique* (Pau: Presses universitaires Pau Aquitaine, 2010). Voir aussi Oliver W. Holmes, «The Stereoscope and the Stereograph», *The Atlantic Monthly*, 3/20, 1859, p. 738.

carry home with you, that you may look at them at your leisure, by your fireside, with perpetual fair weather, when you are in the mood, without catching cold, without following a *valet-de-place*, in any order of succession ». ³⁹⁷

Il recrée et propose ensuite dans le même article, à partir de la description d'une collection de vues stéréoscopiques qui se succèdent selon son choix, le récit d'une traversée transatlantique pour ses lecteurs. Il s'agit en effet d'un voyage qui part d'Amérique – des Chutes du Niagara, Boston et New York, où il s'attarde sur la description d'une instantanée de Broadway³⁹⁸ – et arrive en Europe : Londres et Stratford-on-Avon, Salisbury, Canterbury (qui maintenant « nous rend visite »), l'Irlande, Paris, Nîmes, Arles, la Suisse (où les glaciers sont parfaits mais les chutes « communément pauvres ») et l'Italie, où on traverse Rome, Pise, Pompéi, Florence, Vérone, Venise (avec ses « gondoles stéréoscopiques »). Avant de poursuivre le voyage (à travers l'Espagne, le Rhine, les Pays Bas, Athènes, l'Égypte, la Syrie, Jérusalem, et le Liban), on visite les campements de l'armée de Napoléon et le champ de bataille de Magenta (1859), ainsi que le cimetière de Melegnano : « Almost everything from Italy is interesting. The ruins of Rome, the statues of the Vatican, the great churches, all pass before us, but in a flash, as we are expressed by them on our ideal locomotive ». ³⁹⁹

Vision ferroviaire

Beaucoup de pages ont été écrites sur le rôle du chemin de fer dans la transformation du paysage et sa « mise en mouvement », au moment de la diffusion de la photographie et de la construction des identités nationales et locales en Occident. En Italie, en particulier, l'introduction de la photographie coïncida avec le développement du tourisme (« version moderne » du Grand Tour), mais aussi avec le mouvement politique du *Risorgimento*⁴⁰⁰, culminant avec l'unification du pays en 1861 (avec l'annexion de Rome et du Lazio en 1970) contemporain des constructions ferroviaires (qui facilitèrent ensuite le tourisme).

Ainsi la seconde guerre d'Indépendance (avril-juillet 1859), qui permit au Piémont, allié avec Napoléon III, d'obtenir la Lombardie, fut-elle un conflit sur rails, dans lequel tant les Franco-

³⁹⁷ Oliver W. Holmes, « Sun Painting and Sun Sculpture, with a Stereoscopic trip Across the Atlantic », *op. cit.*

³⁹⁸ « for the beauty of your photograph is, that you may work out minute details with the microscope just as you can with the telescope in a distant landscape in Nature », *Ibid.*

³⁹⁹ <http://www.photocriticism.com/members/archivetexts/photohistory/holmes/pf/holmesatlantic1pf.html>.

⁴⁰⁰ Voir Beth Saunders, « The Bertoloni Album. Rethinking photography's national identity », dans Tanya Sheehan et Andrés Mario Zervigón, *Photography and Its Origins* (London; New York: Routledge, 2015), p. 145.

Piémontais que les Autrichiens firent un grand usage du train afin de transporter rapidement troupes et canons. La bataille de Magenta se déroula du reste à côté de la ligne de fer et jusque dans la gare.⁴⁰¹

Si le champ de bataille de Magenta a été immortalisé dans des vues stéréoscopiques (mentionnées dans le cadre du voyage transatlantique virtuel de Oliver W. Holmes), plus généralement, la photographie a accompagné les opérations militaires⁴⁰², devenant promotrice et garante de l'unification à travers sa double fonction : comme instrument d'information et propagande (dans le moment de sa production et de sa diffusion) et comme moyen de construction-invention de la mémoire. Il s'agit alors de confirmer la solution monarchiste et « piémontaise » du processus du *Risorgimento*.⁴⁰³ Si comme le dit Enrico Menduni « l'unité de l'Italie est une unification ferroviaire », aux États-Unis, la construction du chemin de fer transcontinental terminée en 1869 grâce à la jonction avec la Central Pacific Railroad, représentait symboliquement et physiquement l'unification du pays (qui fait suite à l'unification politique). On sait qu'aux États-Unis les trains et la photographie se renforçaient mutuellement, les photographes étant employés au service des compagnies ferroviaires pour promouvoir les voyages et les paysages. Andrew J. Russell fut par exemple le photographe officiel de la Union Pacific Railroad et documenta la création du chemin de fer transcontinental. Sa photographie de la cérémonie du complètement à Promontory Summit dans l'Utah est devenue une icône, mais comme dans la majorité des images de paysage de l'Ouest (on le verra) où manquaient les Indiens, les trappeurs et les mineurs, ici manquent les travailleurs asiatiques.⁴⁰⁴

Les entrepreneurs de la Central Pacific Railroad (parmi lesquels Leland Stanford) se servaient de la photographie tout en aidant le développement de sa pratique locale, et la Southern Pacific

⁴⁰¹ Enrico Menduni, « Le ferrovie italiane. Entre trains et films », dans Hélène Strohl et Patrick Tacussel, *Le voyage, op. cit.*, p. 184. Voir aussi son *Andare per treni e stazioni* (Bologna: Il mulino, 2016) et P.M Kalla-Bishop, *Italian Railways*. (Newton Abbot: David and Charles, 1971).

⁴⁰² Voir en particulier le reportage de guerre de Stefano Lecchi dans Isotta Poggi, « 'And the Bombs Fell for Many Nights.' Stefano Lecchi's photographs of the 1849 Siege of Rome in the Cheney Album », dans Costanza Caraffa et Tiziana Serena, éd., *Photo Archives and the Idea of Nation*, (Berlin: De Gruyter, 2015).

⁴⁰³ Gabriele D'Autilia, *Storia della fotografia in Italia dal 1839 a oggi* (Torino: Einaudi, 2012), p. 72.

⁴⁰⁴ Voir Robert Taft, *Photography and the American Scene: A Social History, 1839-1889* (New York: Dover, 1938). Voir aussi Sig Mickelson, *The Northern Pacific Railroad and the Selling of the West: A Nineteenth-Century Public Relations Venture* (Sioux Falls, SD: Center for Western Studies, 1993) et Edward W Nolan et F. Jay Haynes, *Northern Pacific Views: The Railroad Photography of F. Jay Haynes, 1876-1905* (Helena: Montana Historical Society Press, 1983).

sponsorisait les excursions des membres du California Camera Club.⁴⁰⁵ Des photographies, ainsi que des publications contenant des cartes géographiques, des brochures, des cartes de jeux et des cartes postales, seront aussi produites par le « Santa Fe Railway » en collaboration avec l'emprise de Fred Harvey⁴⁰⁶ entre 1882 et la Deuxième Guerre mondiale. La création de restaurants, hôtels, musées et boutiques permettaient dans ce contexte la mise en place d'une « version américaine du Grand Tour », non plus dans sa forme élitiste traditionnelle mais plutôt en tant qu'évasion de masse pour des raisons récréatives et de santé. Cette collaboration contribua à la création de l'image du Sud-Ouest américain : « In commodifying the Indian Southwest as a tourist or secular pilgrimage center, Santa Fe/Harvey corporate image-makers transformed it into a mythological holy land of grand natural wonders, inspirational primitive arts, and domesticated, artistic 'natives' ». ⁴⁰⁷

Dans l'introduction au catalogue de l'exposition qui retrace l'histoire jumelle des trains et de la photographie, intitulé *Railroad Vision: Photography, Travel, and Perception*⁴⁰⁸, l'expression « vision ferroviaire » recouvre l'utilisation de la photographie par des compagnies ferroviaires ainsi que l'histoire sociale du chemin de fer comme documentée à travers la photographie.⁴⁰⁹ Elle fait également référence à sa capacité à reproduire et simuler la vue du monde de la fenêtre du train, une vision en mouvement qui donne une séquence panoramique de paysages. Reprenant l'idée de Erwin W. Straus citée précédemment qu'avec le voyage en train l'espace du paysage se transforme en « espace géographique systématisé », Wolfgang Schivelbusch affirme que le chemin de fer a créé un nouveau paysage, à travers sa capacité à « percevoir le discret sans distinction » et les décors en mouvement comme un panorama : « Panoramic perception, in contrast to traditional perception, no longer belonged to the same space as the perceived objects : the traveler saw the objects, landscapes, etc. *through* the apparatus which moved him through the

⁴⁰⁵ Voir aussi le rôle du magazine *Sunset* dans la création d'un vocabulaire visuel californien dans Carolin Gørgen, *Out here it is different - The California Camera Club and community imagination through collective photographic practices. Toward a critical historiography, 1890-1915*, (Paris: Sorbonne Paris Cité, 2018), p. 250-267.

⁴⁰⁶ Aussi appelé le « Civilizer of the west », son système « introduced america to americans ».

⁴⁰⁷ Marta Weigle, « From Desert to Disney World: The Santa Fe Railway and the Fred Harvey Company Display the Indian Southwest », *University of New Mexico Centennial 1889-1989. Journal of Anthropological Research*, 1989, p. 133. Voir aussi Kathleen L. Howard et Diana F. Pardue, *Inventing the Southwest: The Fred Harvey Company and Native American Art* (Flagstaff, AZ: Northland Publ., 1996).

⁴⁰⁸ Anne M. Lyden, *Railroad Vision : Photography, Travel, and Perception* (Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2003), p. 4.

⁴⁰⁹ Les trains sont souvent les sujets des photographies, mais aussi (comme les photographies) les objets des expositions universelles, dont les architectures (comme celles des gares) créaient des édifices d'un type nouveau grâce à l'utilisation du fer, du verre, qui étaient consacrés à la mobilité des foules et des marchandises.

world ». ⁴¹⁰ La mobilité de la vision devenait ainsi un prérequis pour la « normalité » de la vision panoramique : « This vision no longer experienced evanescence : evanescent reality had become the new reality ». ⁴¹¹

Selon Wolfgang Schivelbusch, l'expérience intensive du monde à travers les sens, dégradée par la révolution industrielle, eut une résurrection grâce à la photographie, qui, tout comme les voyages en train, permettait de nouvelles perceptions visuelles. Les liens et la parenté entre train et photographie ont été en effet beaucoup étudiés, en particulier du point de vue de la création d'une nouvelle perception, expression d'un nouveau rapport aux lieux et d'une vision différente du monde. Malgré les visions opposées offertes respectivement par le chemin de fer – qui donne à voir des tableaux mouvants – et la photographie, livrant au contraire au regard des représentations fixes mais riches de détails, les deux modes de vision font en effet chacun intervenir un procédé technique, exigeant un effort d'adaptation de la part du sujet : « en train, le voyageur adopte un mode perceptif où seule la vue lointaine intervient ; devant une photo, le spectateur adapte son regard à l'apparence conférée aux choses ». ⁴¹² Ils sont ainsi l'un et l'autre constitutifs d'une certaine visibilité au sens où ce qu'ils donnent à voir est le résultat d'une opération, d'un mode opératoire, représentant non pas une fenêtre transparente sur le monde, mais un cadre dans lequel le paysage se crée en tant que processus de la mobilité de la vision. Clément Chéroux dans son article « Vues du train. Vision et mobilité au XIXe siècle » aborde aussi le chemin de fer comme instrument de vision plutôt que de locomotion, comparant la machine de vision ferroviaire à d'autres dispositifs optiques comme la photographie : « car la vision ferroviaire, à l'instar de la captation photographique, n'est pas seulement instantanée, elle est aussi fragmentée et focalisée ». ⁴¹³ Si la vision ferroviaire peut être considérée comme anticipatrice de l'expérience cinématographique ⁴¹⁴, déjà en 1842 l'écrivain Paul de Kock affirmait que « Le chemin de fer est la véritable lanterne magique de la nature ». ⁴¹⁵

⁴¹⁰ Wolfgang Schivelbusch, *The Railway Journey: The Industrialization of Time and Space in the 19th Century*, 1977 (Berkeley: University of California Press, 1986), p. 64.

⁴¹¹ *Ibid.*

⁴¹² Marc Desportes, *Paysages en mouvement: transports et perception de l'espace, XVIIIe-XXe siècle* (Paris: Gallimard, 2005), p. 158.

⁴¹³ Clément Chéroux, « Vues du train. Vision et mobilité au XIXe siècle », *Études photographiques*, n° 1 (1 novembre 1996), <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/101>, p. 4.

⁴¹⁴ Pour les relations entre trains et cinéma voir aussi Albert Montagne, *Le train des cinéastes* (Condé-sur-Noireau: Éditions Charles Corlet, 2012) et surtout Noël Burch, *La lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, 1991 (Paris: L'Harmattan, 2008), où dans l'exemple des « Hale's Tours » l'analogie entre les effets du cinéma et du train atteint l'apogée, comme on le verra dans le dernier chapitre.

⁴¹⁵ Paul de Kock cité dans Clément Chéroux, « Vues du train. Vision et mobilité au XIXe siècle », *op. cit.*, p. 1.

Conférences de voyage et travelogues

Depuis quelques années se fait jour, aux États-Unis comme en Europe, un intérêt historique accru pour les formes projetées du spectacle photographique et visuel au XIXe siècle (notamment les dispositifs de projections à la lanterne magique et les diaporamas en général), considérées comme des modalités de pré-cinéma.⁴¹⁶ Dans son *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture and Film* Giuliana Bruno présente en effet les projections à la lanterne magique et ses *dissolving views* comme des points de jonction entre les formes du diorama et du film⁴¹⁷, affirmant que c'est à la fin du XIXe siècle, sur le scène de la conférence de voyage, que cinéma et voyage se rencontrent physiquement.⁴¹⁸ L'autrice parle en particulier d'une « confrérie » de la conférence de voyage illustrée. Si la plupart des membres étaient des hommes, le public était mixte et il y avait même des exceptions féminines parmi les conférenciers : en 1897-98, Esther Lyons, a tenu quatre cycles de conférences au Brooklyn Institute of Arts and Science, une des plus importantes institutions culturelles nord-américaines de l'époque. Esther Lyons créait un récit visuel de ses explorations en incarnant physiquement l'exploratrice (avec ses habits). Ses conférences sur l'Alaska par exemple, étaient illustrées par environ 150 plaques photographiques colorées, une collection de « vedute » qui sera ensuite publiée dans un livre présentant en ouverture un autoportrait.

Dans un des derniers chapitres (consacré en particulier au voyage en Italie) de son ouvrage, Giuliana Bruno revient sur la relation entre conférences de voyage et cinéma, se focalisant cette fois sur les représentations de Naples. Ville « cinématographique » depuis les débuts de l'histoire du cinéma et même en temps de pré-cinéma, l'image de Naples créée par les conférences de voyage illustrées par les diapositives – célébrant sa beauté et sa misère – a ensuite migré vers le genre des films de voyage.⁴¹⁹ Si, dans un premier temps, les conférences de voyage sont accompagnées de projections à la lanterne magique, sur leur écran seront ensuite projetés aussi des films. Cela à travers la création d'un parcours virtuel et un trajet simulé qui mêle toujours images et mots, comme dans la plupart des courts films de voyage du début du XXe siècle

⁴¹⁶ Voir le projet « A Million Pictures », <https://a-million-pictures.wp.hum.uu.nl/>, et Terry Borton et Deborah Borton, *Before the Movies: American Magic Lantern Entertainment and the Nation's First Great Screen Artist, Joseph Boggs Beale* (Bloomington, Ind.: Indiana Univ. Press, 2014).

⁴¹⁷ Wolfgang Schivelbush cité dans Giuliana Bruno, *Atlante delle emozioni, op. cit.*, p. 71.

⁴¹⁸ Giuliana Bruno, *Atlante delle emozioni, op. cit.*, p. 101.

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 325. Voir aussi l'approfondissement sur les conférences de voyage et en particulier celles de John L. Stoddard, dont les conférences montrent la construction historique de la topophilie dans la forme d'une mosaïque vivante, à partir de p. 331.

présentés récemment par la cinémathèque de Bologne (*Grand tour italiano. 61 film dei primi anni del '900*)⁴²⁰, dont certains ont été projetés lors de festival ou dans des places publiques avec un accompagnement musical.⁴²¹

Pompei (1910)⁴²² par exemple, est un film qui montre bien les signes du temps sur la pellicule par endroits endommagée. Nous voyons par moments des touristes qui visitent et admirent les ruines⁴²³, à travers des plans panoramiques qui, à partir d'une vue d'ensemble et légèrement élevée sur le paysage environnant, se rapprochent des sites archéologiques, des « dernières fouilles », au « théâtre tragique » et à la « caserne des gladiateurs ». Ensuite, se succèdent des plans fixes sur la fontaine publique, le four et les « inscriptions électorales ». Similairement, le film *À travers les ruines de la Rome antique* (1911)⁴²⁴ nous fait visiter l'Arco di Costantino, la Via Appia, et le Forum, où un voyageur se promène et contemple les vestiges de la Rome antique. Parmi les autres ruines montrées dans cette collection de films figurent celles du tremblement de terre de Messine (1909)⁴²⁵: à partir des destructions du port et des places publiques de cette ville sicilienne, le parcours visuel de ce documentaire français nous conduit vers les habitants qui trouvent abri sous des tentes et qui cherchent les survivants parmi les décombres. Des films comme *Excursion en Italie – De Naples au Vésuve* (1904)⁴²⁶ et *Les fontaines de Rome* (1907)⁴²⁷ expriment bien – grâce à l'utilisation de vues en mouvement prises depuis un train et d'autres fixes sur les monuments et les passages des visiteurs – la nouvelle mobilité des paysages et des voyageurs. En effet, comme le dit Gian Luca Farinelli : « At the

⁴²⁰ Andrea Meneghelli, *Grand tour italiano. 61 film dei primi anni del '900* (Bologna: Cineteca di Bologna, 2016). Cette collection est le résultat d'un travail de recherche de plus de 30 ans, de récupération et de numérisation que la Cineteca de Bologne a mené grâce à la collaboration de plusieurs cinémathèques en Europe : le BFI National Archive de Londres, la Deutsche Kinemathek à Berlin, le Eye Film Institute à Amsterdam, le National Museum of Cinema à Turin, le Danske Filminstitut à Copenhague.

⁴²¹ Un autre exemple de réactivation et réutilisation d'archives (dans ces cas de films amateurs et de famille) est le projet « Cinescatti », qui organise aussi des projections dans le cadre de festivals ou dans des places publiques (avec la création d'un accompagnement musical original). Voir <http://www.cinescatti.it/progetti/lo-sguardo-illuminato/>.

⁴²² (France, prod. Gaumont, bn, 5 mn, titres en italien, restauré par la Cineteca de Bologne à partir d'une copie positive en noir et blanc).

⁴²³ Sur les ruines au cinéma voir André Habib, *L'attrait de la ruine* (Crisnée (Belgique); [Le Kremlin-Bicêtre: Yellow now ; [Diff. les Belles lettres, 2011).

⁴²⁴ (France, prod. Pathé frères, bn, 4 mn, titres en portugais, restauré par la Cineteca de Bologne à partir d'une copie positive en noir et blanc).

⁴²⁵ (France, prod. Pathé frères, bn, 4 mn, titres en français, restauré par la Cineteca de Bologne à partir d'une copie positive en noir et blanc).

⁴²⁶ (France, prod. Pathé frères, col., 4 mn, titres en espagnol, restauré par la Cineteca de Bologne à partir d'une copie positive teintée).

⁴²⁷ (Italie, prod. Cines, col., 4 mn, titres en allemand, restauré par la Cineteca de Bologne à partir d'une copie positive teintée et virée conservée par la BFI National Archive et provenant de la collection Joye).

beginning of the century, cinema offered production houses in Italy – and not just – the extraordinary possibility of depicting Italy to the world and to the new citizens of the unified state, permitting everyone to go on a low cost, virtual Grand Tour ». ⁴²⁸

Les films collectés dans *Grand tour italiano. 61 film dei primi anni del '900* proposent ainsi une vision du pays du début du XXe siècle, loin des stéréotypes et des représentations qui construiront la mémoire filmique italienne à partir du fascisme. L'Italie représentée n'est pas seulement celle des lieux connus, mais également celle des villes de province, des activités anciennes et modernes, comme le montre par exemple le documentaire intitulé « FIAT et son activité multiforme » (192?) ⁴²⁹ – fait aussi de vue aériennes sur l'établissement « il Lingotto » alternées avec des cartons explicatifs – ou celui sur l'« Industrie des marbres à Carrare » (1914) ⁴³⁰, qui documente le travail dans les caves : de l'explosion à la dynamite, faisant surgir des nuages de poudre blanche, au transport du marbre par funiculaire. Donnant l'image d'un pays à la fois moderne, industrialisé et fier de ses traditions antiques ainsi que des beautés artistiques et naturelles de son territoire, les films assemblés dans ce coffret appartiennent à un genre cinématographique très populaire à l'époque (appelé *travel film* ou *travelogue*, ou encore *non-fiction* ou *real life film*), quand les opérateurs caméras erraient autour du globe à la recherche de traditions, mœurs et paysages. Résultats des expéditions commanditées par des compagnies italiennes aussi bien qu'étrangères, ces films peuvent être regardés suivant une trajectoire du Sud au Nord, sélectionnant un des trois thèmes (« paysages », « villages et villes », « événements et activités humaines ») ou créant un itinéraire personnel. Ils absorbent et modernisent à la fois une tradition iconographique ancienne – celle de la « veduta » – au seuil du développement du tourisme. Par exemple, *Le bellezze d'Italia. Trittico di visioni pittoresche - nella laguna pittoresca* (191?) ⁴³¹, un film s'ouvre sur l'image d'un coucher de soleil rouge feu colorisé, filmé depuis la lagune, et nous accompagne ensuite à travers les canaux de Venise au crépuscule, jusqu'au moment de la pêche nocturne. Des travelings à partir d'un bateau montrent parfois des « vedute » multiples, décomposant l'écran en trois parties, fragmentant notre vision des paysages.

⁴²⁸ Gian Luca Farinelli, « Foreword », dans Andrea Meneghelli, *Grand tour italiano, op. cit.*, p. 23.

⁴²⁹ (bn, 11 mn, titres en français, restauré par EYE Film Institute Netherlands à partir d'une copie positive en noir et blanc conservé par EYE).

⁴³⁰ (France, prod. Gaumont, col., 6 mn, titres en hollandais, restauré par EYE Film Institute Netherlands à partir d'une copie teintée et pochoir)

⁴³¹ (Italie, prod. Pasquali Film, col., 5 mn, restauré par le Museo Nazionale del Cinema de Turin à partir d'une copie teintée et virée)

Plutôt que de ressusciter au XXe siècle l'esprit romantique du voyage en Italie et la tradition aristocratique du Grand Tour, « these films allowed themselves to gently pull up alongside a certain notion of touristic experience, at a time when tourism was starting to become, for those who could afford it, a compelling desire and a natural right ». ⁴³² L'impression après ce tour est en effet moins de s'être arrêté dans des lieux que de les avoir traversés, grâce aussi à l'utilisation fréquente des panoramiques ⁴³³ et des travellings à partir de véhicules : gondolas, bateaux, barges, voitures, funiculaires, tramways, et surtout trains, qui sont comme nous l'avons vu à la fois sujets et symboles de modernité et moyens du développement d'une « vision ferroviaire », que le cinéma exploitera largement.

Le court film *De Naples au Vésuve* (1904), que nous avons mentionné plus haut, est en effet un *travelogue* filmé le long de la « Circumvesuviana » (le train qui entoure le Vésuve), alors que les très belles séquences tournées dans un train pour le film de Marcel L'Herbier *Feu Mathias Pascal* ⁴³⁴ (de 1926, adapté du roman de Luigi Pirandello de 1904) introduisent dans la fiction des « fragments » inspirés de ce genre documentaire. La première de ces séquences suit le voyage du protagoniste vers Monte-Carlo, à travers des plans depuis la fenêtre du train montrant la voie ferrée puis la mer, ainsi que des surimpressions combinant images des rails et de ses souvenirs. Quand sa mère et sa fille meurent, Mathias prend la fuite, s'arrêtant au hasard à Monte-Carlo. Quelques jours plus tard, enrichi par ses gains au casino, il se décide à rentrer, mais dans le train pour Miragno (village imaginaire de Ligurie), il apprend en lisant le journal que l'on croit qu'il s'est suicidé. Après un moment d'hésitation, Mathias reprend le train en direction de Rome pour profiter de la liberté ainsi acquise. Dans ce film on trouve aussi beaucoup de « décors naturels » : par exemple les vues du village du début et de la fin (dans la fiction « Miragno ») sont en réalité tournées à San Gimignano, et montrent ses tours médiévales caractéristiques, ses places, ruelles, bâtiments et églises. Cela à travers des plans qui rappellent certains des films de voyage de la collection *Grand Tour italiano* (témoignant ainsi d'une porosité entre les conventions visuelles

⁴³² Andrea Meneghelli, « A suitcase full of visions », dans *Grand tour italiano, op. cit.*, p. 27.

⁴³³ Dominique Païni, « Panorama and panoramic », dans *Grand tour italiano, op. cit.*, p. 36-37.

⁴³⁴ Voir de 1h13 à 1h16, ensuite de 1h28 à 1h31. *Feu Mathias Pascal* (1926) Marcel L'Herbier, <https://www.youtube.com/watch?v=sso3H4xjGfc>.

du genre du film de voyage et de films muets comme celui-ci), mais aussi des expérimentations avec les couleurs et les surimpressions d'images, qui offrent une nouvelle vision des paysages.⁴³⁵

Des panoramas et vues stéréoscopiques aux *travelogues* ou premières séquences filmiques (qui utilisent fréquemment une vision ferroviaire ou en mouvement), les images des paysages offrent de plus en plus souvent, une expérience qui se veut immersive, résultat d'une circulation physique mais également support d'une « circulation imaginaire » à travers les lieux représentés. D'une manière différente, les photographies de paysage qui vont constituer les archives visuelles des nations occidentales sont bien le produit d'une circulation (celle des photographes qui voyagent), mais servent plutôt des objectifs de patrimonialisation, de préservation ou de promotion. Leur migration sur d'autres supports et objets comme les livres photographiques et les cartes postales accroît par ailleurs leur diffusion tout en contribuant à la définition des identités nationales.

⁴³⁵ Les paysages de San Gimignano seront aussi traités de façon plus descriptive et pédagogique quelques années plus tard dans le documentaire de l'Istituto Luce consacré à la région Toscane. Voir « Toscana », Archivio Storico Luce, <https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL3000051119/1/toscana.html>.

Missions et archives photographiques pour l'image de la nation

Le XIXe, siècle de l'invention et de la diffusion de la photographie, est aussi en Occident celui de la montée des états nations, ainsi que de la naissance de la science archivistique moderne : « Photography was soon placed at the service of the iconic needs of nation states, or of organisations inspired by nationalist ideologies but not yet incorporated in a state system ». ⁴³⁶ Comme l'expliquent Costanza Caraffa et Tiziana Serena dans l'introduction à la collection d'essais *Photo Archives and the Idea of Nation*, les collections et les archives photographiques (publiques comme privées) fondées entre la deuxième moitié du XIXe siècle et le début du XXe en Occident eurent pour fonction de regrouper l'image fragmentée des nations, identifiée par exemple à l'héritage artistique et architectural (comme en France ou en Italie), ou aux merveilles du monde naturel (comme en Amérique, où les explorations de l'Ouest montraient l'état sauvage du territoire comme identité différente de l'Europe et de ses richesses culturelles). Dans ce contexte le paysage peut être vu en tant que lieu privilégié pour la naissance du sentiment national : ses géographies imaginaires, matérialisées par la photographie, peuvent servir de ciment pour la constitution des « communautés imaginées » ⁴³⁷ des nations.

Au XIXe siècle la fonction dominante de la photographie était en effet la documentation : « whether scientific, historical, or commercial ; its main operative mode was the survey or the archive ». ⁴³⁸ La relation entre documentation photographique et constitution d'archives est particulièrement visible à propos du paysage, à travers les « arpentages » des territoires nationaux à partir de la deuxième moitié du siècle. Ainsi, si on se focalise sur nos trois « aires » géographiques (France, Italie et États-Unis) : l'enquête sur les monuments historiques français connue sous le nom de Mission Héliographique subordonnait l'activité des photographes à la logique de l'archive ; les campagnes photographiques des Alinari visaient à faire l'inventaire des biens artistiques, architecturaux et paysagers italiens ; les photographies prises lors des explorations de l'Ouest américain ont adopté et développent un « style archivistique ». ⁴³⁹ Alors que le débat est toujours ouvert sur l'exposition manquée des photographies de la Mission

⁴³⁶ Costanza Caraffa et Tiziana Serena, « Introduction : Photographs, Archives and the Discourse of Nation », dans Costanza Caraffa et Tiziana Serena, éd., *Photo Archives and the Idea of Nation*, op. cit., p. 14-15.

⁴³⁷ Benedict Anderson, *Imagined Communities*, op. cit.

⁴³⁸ François Brunet, *Photography and Literature* (London: Reaktion, 2009), p. 49.

⁴³⁹ Robin Earle Kelsey, *Archive Style: Photographs & Illustrations for U.S. Surveys, 1850-1890* (Berkeley (California): University of California Press, 2007).

Héliographique⁴⁴⁰, la documentation photographique des Alinari s'est conjuguée avec une activité éditoriale et commerciale qui visait à diffuser aussi à l'étranger l'image touristique du « beau pays », et les albums photographiques des explorations américaines sont devenues, dans les années 1870, un genre prisé parmi les explorateurs, les magnats des chemins de fer, les entreprises d'exploitation minière ou forestière et les politiciens de l'Ouest⁴⁴¹, parallèlement à la diffusion populaire de vues stéréoscopiques des mêmes paysages.

Dans le cadre américain en particulier, ces ensembles de photographies participaient à la construction d'un imaginaire commun, contribuant à la définition de l'identité nationale mais aussi à l'affirmation d'une « légende ».⁴⁴² Comme l'a affirmé Martha Sandweiss, « Photography and the American West, a new medium and a new place, came of age together in the nineteenth century ».⁴⁴³ Cette affinité, qu'on pourrait définir « anthropologique » entre un nouveau moyen et un nouveau lieu, avait déjà été souvent appliquée à la totalité du continent américain, car si le daguerréotype fut inventé en Europe « it took America by storm »⁴⁴⁴, et « an American sun shines brighter »⁴⁴⁵: « American photography may be thought of, then, as a 'naturalized' and 'nationalized' immigrant European medium that has been given American citizenship ».⁴⁴⁶ En effet, si la plupart des américains ont une image visuelle de l'Europe qui est médiée par certains peintres ou styles de peinture, jusqu'à une période assez récente (celle de l'expressionnisme abstrait) les Européens n'ont pas vu la société américaine à travers la peinture au même degré : « from a European perspective, for a considerable period the United States was visualized primarily through photographs »⁴⁴⁷ (et à travers le cinéma on peut ajouter). À une perception « picturale » de l'Europe correspondrait donc une perception « photographique » de l'Amérique, où le succès extraordinaire de la photographie s'interpréterait moins d'un point de vue ontologique ou idéologique qu'« en tant que concrétisation sociale de la liaison du technologique

⁴⁴⁰ Voir M. Christine Boyer, « *La Mission Héliographique* : Architectural Photography, Collective Memory and the Patrimony of France, 1851 », dans Joan M Schwartz et James R Ryan, *Picturing Place*, op. cit.,

⁴⁴¹ François Brunet, *Photography and Literature*, op. cit., p. 50

⁴⁴² Martha A Sandweiss, *Print the Legend: Photography and the American West* (New Haven: Yale University Press, 2002).

⁴⁴³ Martha A Sandweiss, « Photography, the Archive and the Invention of the American West », dans Costanza Caraffa et Tiziana Serena, éd., *Photo Archives and the Idea of Nation*, op. cit., p. 53.

⁴⁴⁴ Robert W Rydell et Rob Kroes, *Buffalo Bill in Bologna*, op. cit., p. 38.

⁴⁴⁵ Partant de cette citation de Robert Taft (reprise à son tour d'un journaliste américain), François Brunet analyse l'antagonisme entre invention européenne et développements américains, mais aussi entre idée et pratique de la photographie dans son chapitre « 'An American Sun Shines Brighter,' or, Photography was (not) Invented in the United States », dans Tanya Sheehan et Andrés Mario Zervigón, *Photography and Its Origins*, op. cit., p. 131-144.

⁴⁴⁶ W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want?*, op. cit., p. 272-273.

et du politique ».⁴⁴⁸ Si la loi votée par le Parlement français en 1839 allait « doter libéralement le monde entier » du daguerréotype en rendant son procédé public, le discours de François Arago à l'institut de France de la même année en indiquait les différents usages et son utilité pour « tous les aspects de l'activité humaine », développant une idée logico-politique d'un art « sans art donc art pour tous »⁴⁴⁹ et l'expectative que « chacun pourra s'en servir ».⁴⁵⁰ Cette idée sera située par les commentateurs américains du XIXe siècle (au-delà de leur attention particulière à la technicité de la photographie), dans l'orbite des échanges sociaux et de la norme politique de l'égalité, résonnant moins avec le supposé génie pratique des américains qu'avec l'idée de démocratie qui est à la base de la société américaine.⁴⁵¹

En France un objectif patrimonial à grande échelle fut poursuivi par la Mission Héliographique de 1851 mentionnée plus haut, organisée par la Commission des Monuments Historiques dans le but de cataloguer les architectures de l'état. Elle représente le lien entre le développement d'une mentalité préservationniste, la constitution d'une mémoire collective nationale et la pratique photographique architecturale institutionnelle typique de la situation française, car « embedded within a preservation mentality and collective memory lies the power of representing the past in the form of images ».⁴⁵² Les documents photographiques furent des aides essentielles à la constitution d'une « géographie imaginative » définie par des monuments qui, représentant des « substituts » d'événements nationaux, permettaient un transfert de valeurs historiques au lieu. La dispersion institutionnelle typique des États-Unis à cette époque se traduisit par l'inexistence durable de grand projets photographiques du type centralisé comme la Mission Héliographique française et, plus globalement, avec ceux d'un mode hiérarchique « européen », qui fit souvent de l'invention de la photographie une « affaire d'État », alors qu'elle « se retrouve presque trait pour trait dans les pays moins centralisés, comme en Italie ».⁴⁵³ Dans ce qui suit, nous aborderons d'abord la situation américaine, envisagée dans le cadre spécifique des explorations de l'Ouest, ensuite celle italienne.

⁴⁴⁷ David E Nye et Mick Gidley, *American Photographs in Europe*, *op. cit.*, p. 2.

⁴⁴⁸ François Brunet, *La naissance de l'idée de photographie*, *op. cit.*, p. 22.

⁴⁴⁹ *Ibid.*

⁴⁵⁰ Voir le chapitre « L'institution de la photographie » dans François Brunet, *La naissance de l'idée de photographie*, *op. cit.*, p. 57-116.

⁴⁵¹ Alexis de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique*, 1835 et 1840 (Paris: De Medicis, 1951).

⁴⁵² M. Christine Boyer, « La Mission Héliographique : Architectural Photography, Collective Memory and the Patrimony of France, 1851 », dans Joan M Schwartz et James R Ryan, *Picturing Place*, *op. cit.*, p. 35.

⁴⁵³ François Brunet, *La naissance de l'idée de photographie*, *op. cit.*, p. 164-165.

Visions de l'Ouest

En l'absence d'un programme unifié ou d'une autorité fédérale centrale au moins jusqu'à la créations de la US Geological Survey en 1879, les expéditions qui allaient révéler à travers la photographie les merveilles naturelles de l'Ouest américain, ainsi que les effets de sa conquête et de son exploitation (au public de l'Est et ensuite au monde entier) étaient le résultat d'une concurrence et d'une rivalité inter-gouvernementales.⁴⁵⁴ Avant 1867 les missions de prospection et de promotion des compagnies de chemins de fer avaient déjà employé la photographie et la stéréographie à grande échelle, et des fonctions à la fois scientifiques, classificatoires et communicatives motivaient ces missions, où les photographies de paysage ont joué un rôle flexible : celui de documenter la beauté des espaces naturels pour les préserver, mais aussi celui d'attirer le tourisme, ou encore celui d'inciter l'investissement immobilier et les activités minières.

Dans l'essai « Territorial photography » Joel Snyder approfondit la différence entre les photographies de Carleton E. Watkins et de Timothy H. O'Sullivan, différence qu'Alan Trachtenberg avait esquissée en comparant leur vues du Yosemite et de Shoshone Falls.⁴⁵⁵ Joel Snyder se focalise sur les facteurs motivant leur pratiques, donc sur les contextes des expéditions : si Carleton E. Watkins harmonise nature et industrie (terre et progrès) pour les intérêts des commanditaires – grâce à sa virtuosité technique et une reformulation des conventions du pittoresque et du sublime (qui font partie des conventions, déjà, pour les photographes de paysage commerciaux) – les photographies de Timothy H. O'Sullivan (produites dans un objectif plus scientifique, géographique et géologique) sont plus exploratoires, presque inhospitalières et montrent une sorte de *terra incognita*.⁴⁵⁶ En plus, en tant que documents visuels de connaissance topographique du territoire, les photographies ajoutaient une image et un nom à un lieu (qui sera ensuite englobé dans le récit de l'exploration) : « The name lays claim to the view. By the same token, a photographic view attaches a possessable image to a place name. A named view is one that has been seen, known, and thereby already possessed ».⁴⁵⁷

⁴⁵⁴ François Brunet, « Avec les compliments de F.V. Hayden, géologue des États-Unis. Politiques photographiques de l'exploration américaine », dans François Brunet et Bronwyn Griffith, éd., *Visions de l'Ouest. Photographies de l'exploration américaine 1860-1880* (Paris: Terra Foundation for American Art/RMN, 2007), p. 11-29. Voir aussi sa thèse de doctorat « La collecte des vues: explorateurs et photographes en mission dans l'Ouest américain : 1839-1879 » (Paris: École des hautes études en sciences sociales, 1993).

⁴⁵⁵ Alan Trachtenberg, *Reading American Photographs*, op. cit., p. 134-143.

⁴⁵⁶ Joel Snyder « Territorial photography », dans W. J. Thomas Mitchell, *Landscape and Power*, op. cit., p. 175-201.

⁴⁵⁷ Alan Trachtenberg, *Reading American Photographs*, op. cit., p. 125.

Il y a aussi une différence, selon Robert Taft, entre les explorations précédant la Guerre Civile, dont les objectifs d'abord géographiques visaient à localiser et cartographier les traits géographiques importants pour la construction des routes et des voies ferroviaires, et celles qui se déroulent après la guerre : plus géologiques et ethnographiques (elles composeront des archives visuelles des paysages mais aussi des populations natives).⁴⁵⁸ Comme le note François Brunet, l'immense entreprise de documentation ethno-photographique qui fut conduite par deux au moins des missions fédérales d'exploration a été souvent ignorée par les historiens. En particulier le catalogue produit par William H. Jackson pendant la mission Hayden « manifeste la 'disparition' d'une civilisation en transformant des centaines de personnes – pour la plupart vivantes à l'époque de la rédaction – en traces imprimées du passé ».⁴⁵⁹ Des archives séparées accueilleront plus tard les photographies des Indiens et des paysages, marquant ainsi la dépossession des peuples autochtones de leur environnement. Ce processus met en opposition une narration du déclin des Indiens à un récit tourné vers l'avenir (donc vers l'Ouest).

The Indian photographs and those landscape photographs that documented the government exploration projects of the 1860s and 70s, would end up – not just in separate albums or separate catalogues – but in different federal archives [...] the two stories, one a trajectory of progress, the other a trajectory of decline, were fatefully intertwined, each animating and lending urgency to the other.⁴⁶⁰

La perception d'un territoire vaste et inhabité, malgré les populations natives, les trappeurs et les mineurs, était une illusion créée aussi par cette première représentation photographique du paysage américain : « Celle-ci n'illustre pas tant le paysage naturel désert que deux virtualités : la nécessité de sa conservation et la possibilité de son exploitation et de sa socialisation ».⁴⁶¹ L'imagerie de l'Ouest contribua ainsi à créer un patrimoine américain, autochtone, non-européen, mais aussi pacifié, débarrassé des stigmates de la Guerre Civile.⁴⁶² Selon François Brunet c'est non seulement à la passion précoce de quelques collectionneurs et à la curiosité avisée de

⁴⁵⁸ Robert Taft, *Photography and the American Scene: A Social History, 1839-1889*, op. cit., p. 282-283.

⁴⁵⁹ François Brunet, *La photographie, histoire et contre-histoire* op. cit., p. 145.

⁴⁶⁰ Martha A. Sandweiss, « Photography, the Archive and the Invention of the American West », dans Costanza Caraffa et Tiziana Serena, éd., *Photo Archives and the Idea of Nation*, op. cit., p. 65.

⁴⁶¹ François Brunet, « La photographie de l'ouest ou l'histoire expérimentale du paysage », *Revue Française d'Etudes Américaines* 26, n° 1 (1985): 417-29, <https://doi.org/10.3406/rfea.1985.1213>, p. 425.

⁴⁶² François Brunet, *La photographie, histoire et contre-histoire* op. cit., p. 143. Plusieurs des photographes qui furent employés au service du gouvernement pour documenter l'exploration de l'Ouest, comme Timothy H. O'Sullivan, avaient d'ailleurs fait partie de l'équipe de Brady.

nombreux savants que nous devons les riches fonds américains conservés dans les collections publiques françaises, mais surtout aux effets d'une certaine rivalité photographique de ces missions.⁴⁶³ En 1867 déjà la contribution américaine à l'Exposition universelle de Paris (dont on parlera au début de la deuxième partie de cette thèse) excita un intérêt qui se traduisit aussi par un renouveau de voyages et de publications françaises sur l'Amérique, alors que la concurrence accrue des missions entre 1873 et 1877 aurait comme conséquence la multiplication de contacts, propositions et envois de la part des promoteurs des missions auprès des institutions françaises comme la Société de géographie, mais aussi la revue *Tour du monde* et le Club alpin français.⁴⁶⁴ Cette énorme entreprise d'exploration (comprenant des milliers de négatifs) a été selon l'auteur trop souvent ramenée aux seuls enjeux idéologiques de l'expansion, alors qu'elle aurait aussi été le moyen d'une politique scientifique, sans programme, et comporté également des aspects diplomatiques, voire préfiguré une forme d'action culturelle. Elle a, en plus, servi de soutien aux arts et singulièrement à la photographie, grâce aux extraordinaires qualités techniques et visuelles des vues, qui valent aujourd'hui à ces photographes d'être reconnus comme les primitifs de la photographie américaine.⁴⁶⁵

Le silence des vues, que ni leurs auteurs ni leurs commanditaires n'ont vraiment commentées, nourrit notre interrogation sur la relation entre la valeur de mythes collectifs de ces visions, les données historiques qu'on peut vouloir y rechercher, et les singularités qu'elles recèlent en matière de regards, de pratiques, de mises en scène. Ce même silence nous pousse aussi à continuer d'interroger ce phénomène historique sans pareil, qui vit un état plus préoccupé de stimuler la colonisation que de subventionner les arts financer, presque par hasard, une *création collective* qui devait s'imposer d'abord comme la matrice des westerns et une mémoire visuelle de l'Ouest, avant de devenir le corpus maître de son âge classique.⁴⁶⁶

Les vues des missions dans l'Ouest servirent donc à la fois la « stabilité » des archives et de la cartographie (c'est à dire un objectif de documentation et de patrimonialisation des paysages à

⁴⁶³ L'exposition *Visions de l'Ouest: photographies de l'exploration américaine, 1860-1880* (au Musée d'art américain de Giverny en 2007) présente pour la première fois en Europe un large panorama de photographies de l'Ouest américain produites lors des périples d'exploration financés par le gouvernement fédéral de 1867 à 1879. Le fait que l'ensemble de ces tirages proviennent de collections publiques françaises ajoute une dimension transatlantique décisive au projet, car l'étude du rôle des institutions et collectionneurs français dans le rassemblement de ces collections donne un aperçu de la fascination qu'exercent à l'étranger ces paysages.

⁴⁶⁴ François Brunet, « Avec les compliments de F.V. Hayden, géologue des États-Unis. Politiques photographiques de l'exploration américaine », dans François Brunet et Bronwyn Griffith, éd., *Visions de l'Ouest, op. cit.*, p. 27-28.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 12.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 29.

travers la fixation et l'archivage de leurs images) et la « connaissance à travers le mouvement ». ⁴⁶⁷ Ce deuxième objectif, qu'on pourrait appeler « de circulation », se réalise surtout à travers la diffusion populaire de vues stéréoscopiques et la reproduction de ces images dans des albums. Il sera prolongé au XXe siècle dans les nombreuses initiatives de redécouverte, d'exposition et de re-photographie des paysages de l'Ouest, qui contribuèrent à par leur circulation à la définition ou redéfinition de la valeur artistique des images initiales, comme on le verra dans le quatrième chapitre.

Les archives italiennes entre art et commerce, centre et périphérie

Dans l'Italie de la deuxième partie du XIXe siècle la dispersion institutionnelle mène à des initiatives diverses, de la part d'individus ou de compagnies privées, et seulement ensuite de la part d'institutions étatiques. Comme l'explique Tiziana Serena, l'idée de nation dans la société italienne émerge à travers les relations entre géographie et photographie, sur la base d'une primauté artistique qui aurait été directement héritée de la peinture. ⁴⁶⁸ Dans ce contexte, l'archive photographique est considéré en tant que dispositif mémoriel spécifique (dont les politiques influencent les héritages culturels), entre centre et périphérie, public et privé, mais aussi entre documentation, art et commerce. Les premiers photographes de l'Italie sont étrangers comme Italiens, et des regards scientifiques, touristiques et artistiques se trouvent souvent superposés, comme dans l'activité des frères Alinari, dont le succès international résulte de leur capacité à combiner des approches artistiques à des méthodes de diffusion commerciales dans le contexte de la transmission d'une culture visuelle nationale. ⁴⁶⁹ À l'époque pré-unitaire déjà ils sont actifs à Florence et se montrent de méticuleux observateurs des merveilles de l'art et de l'architecture italiennes, qu'ils représentent à travers les règles et les conventions de la gravure et du rendu de la perspective (la distance du monument à enregistrer devait être le double de son hauteur). Les Alinari ont été les premiers à arpenter et documenter les paysages italiens, avec un projet de connaissance à la fois encyclopédique et commercial, même s'ils n'élargiront leur champ d'action au-delà de la Toscane qu'à partir des années 1870 : « Celle des Alinari – une image typique du XIXe siècle – est probablement encore aujourd'hui la photographie italienne la plus

⁴⁶⁷ François Brunet, « Introduction : *No Representation without Circulation* », dans François Brunet, *Circulation*, op. cit., p. 26.

⁴⁶⁸ Tiziana Serena, « Cultural Heritage, Nation, Italian State: Politics of the Photographic Archive between Centre and Periphery », dans Costanza Caraffa et Tiziana Serena, éd., *Photo Archives and the Idea of Nation*, op. cit.

⁴⁶⁹ Maria Antonella Pelizzari, *Percorsi della fotografia in Italia* (Roma: Contrasto, 2011), p. 51.

connue à l'étranger aussi bien qu'en Italie, où elle est présente dans les manuels scolaires, dans les gares ferroviaires, dans les publicités ». ⁴⁷⁰

Le premier et le principal sujet photographique en Italie est donc l'architecture, et les villes italiennes commencent à être observées à travers des critères photographiques. Les Alinari partagent et célèbrent une certaine systématisation de la photographie architecturale qui était en train de s'affirmer aussi à l'étranger et qui se consolidera vers la fin du siècle : axialité et centralité, point de vue élevé, isolement du bâtiment du contexte, lumière faiblement contrastées. ⁴⁷¹ Ils poursuivent ainsi une œuvre d'inventaire et divulgation avant que le fasse l'état, selon un style objectif et une méthode austère, « scientifique », signe de la systématisme catalographique qui l'informait. Ils se focalisaient sur les paysages historiquement construits et symboliquement chargés de mémoire, sur le patrimoine culturel italien comme élément fondateur : la construction de l'identité nationale comportait en effet aussi une prise de possession visuelle – de la part du gouvernement et des citoyens du nouvel état – du territoire de la péninsule.

À travers le modèle de la perspective du XVe siècle, les influences de la peinture du XVIIIe siècle et des daguerréotypistes européens, mais aussi en construisant des nouvelles modalités d'enregistrement et de narration par images et en sélectionnant attentivement les instruments qui auraient imprégné leurs photographies de netteté 'positiviste', les Alinari n'ont pas été les simples catalogueurs de l'Italie tout juste unifiée, mais aussi les auteurs d'un 'document collectif', les expérimentateurs d'un nouveau paradigme photographique qui a vite été capable de traverser les frontières nationales. ⁴⁷²

Après les Alinari, qui diffusaient leur méthode scientifique à travers le marché des images touristiques, ainsi que d'autres agences photographiques privées comme celle de Giacomo Brogi et des projets éditoriaux comme la série « Le cento città d'Italia illustrate » (« Les cent villes d'Italie illustrées »), c'est l'état italien qui a senti la nécessité de composer la mosaïque photographique d'un territoire désormais devenu nation, et a institué, à la fin du XIXe siècle, un

⁴⁷⁰ « Quella Alinari – un'immagine tipicamente ottocentesca – è probabilmente ancora oggi la fotografia italiana più conosciuta sia all'estero che in Italia, dove è presente nei sussidiari, nelle stazioni ferroviarie, nelle pubblicità ». Gabriele D'Autilia, *Storia della fotografia in Italia dal 1839 a oggi, op. cit.*, p. 31.

⁴⁷¹ *Ibid.*

⁴⁷² « Attraverso il modello prospettico quattrocentesco, le influenze della pittura settecentesca e dei dagherrotipisti europei, ma anche costruendo nuove modalità di ripresa e di racconto per immagini e selezionando attentamente gli elementi che avrebbero compreso le loro fotografie di nitidezza « positivista », gli Alinari non sono stati i semplici

« Gabinetto fotografico » auprès de la « Direzione generale delle Antichità e Belle Arti » du ministère de l'Instruction Publique. C'est à l'architecte et photographe Giovanni Gargioli que la reproduction des trésors artistiques, archéologiques et paysagers de l'Italie fut confiée.⁴⁷³ Cette activité sera héritée dans les années du fascisme par l'Istituto Luce. Né en 1924-1925 pour la production de films documentaires, sa section photographique sera organisée à partir du 1927, et il acquiert en 1928 le fond de 35000 négatifs du vieux « Gabinetto fotografico ». Ce noyau sera vite enrichi à travers la documentation supplémentaire des œuvres d'art et du paysage italien et dans les années 1930 seront aussi réalisés pour le public italien une cinquantaine de petits volumes intitulés *l'Arte per tutti*, une initiative de divulgation populaire d'art et d'architecture nationaux. Les intérêts éducatifs – en plus de la propagande – de son fondateur Luciano De Feo permettent en effet à l'Institut de ne jamais abandonner complètement sa vocation institutionnelle, et son objectif est aussi de promouvoir l'Italie à l'étranger à travers la beauté de ses paysages.

Des initiatives « géographiques » visant à une exploration de type « patriotique et scientifique » comme celles du « Reparto per l'Africa Orientale » (« Secteur pour l'Afrique Orientale »), nourrissent par ailleurs le mythe d'un « colonialisme doux », représentant une sorte d'occupation sous forme iconographique.⁴⁷⁴ Par exemple, deux photographies de la section « Erythrée » de 1936 montrent, respectivement, des soldats au travail au-dessus de l'entrée d'un tunnel (dans un effet de contre-plongée qui exalte l'activité des hommes dans le paysage), et des groupes de civils autochtones assis en rang dans une plaine aride : une sorte de fusion avec le territoire qui est en partie créée par la composition de l'image. L'Institut documentera aussi les paradoxes et les faillites du régime, qui se disait contre l'urbanisme mais qui contribuait à la croissance des grands complexes immobiliers, des démolitions des centres historiques et de l'édification de nouveaux quartiers dans les grandes villes « photographiques » comme Rome, Milan, Turin et Naples : une transformation du paysage de sa vocation paysanne à une industrielle qui sera vraiment opérée dans l'après-guerre.⁴⁷⁵

catalogatori dell'Italia appena unificata, ma gli autori di un « documento civile », gli sperimentatori di un paradigma fotografico che ha saputo presto attraversare i confini nazionali ». *Ibid.*, p. 83.

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 115. En 1899 l'archive photographique publique « Il ricetto milanese » était aussi censé collecter le travail de photographes professionnels et amateurs.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 198-203.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 181.

Deux sont les images données par le Luce au territoire, car deux sont ses objectives : d'une part, on met au premier plan un pays transformé par la pelle et la pioche, l'Italie comme « chantier vivant » ; d'autre part, on continue le travail de classification méticuleuse des lieux et des œuvres d'art du Gabinetto fotografico.⁴⁷⁶

Clubs de voyageurs et d'amateurs

Des « vedute » des Alinari à partir des années 1850 aux images du fascisme, en passant par les vues des guides touristiques et des cartes postales, ce sont des véritables lieux photographiques qui émergent dans l'imaginaire de l'Italie (par exemple les vues de Naples avec en arrière-plan le Vésuve, celles de l'île de Capri avec ses « Faraglioni », ou encore les perspectives centrales du Colisée et de la Place San Marco à Venise). Mais des représentations des paysages souvent moins standardisées sont créées en parallèle, comme ailleurs dans le monde, par des photographes amateurs qui, motivés par des intérêts en commun, se réunissent dans des photo clubs locaux.⁴⁷⁷

Amateurs especially, members of the photographic societies numerous in Italy, established at the turn of the century a fruitful relationship with the territory, which was the subject of explorations, photographic safaris, and real photographic campaigns involving photographers as well as the many experts in social history.⁴⁷⁸

En Italie en particulier l'étroite relation de la photographie avec le voyage favorisait aussi la pratique photographique amateur à travers par exemple la naissance, en 1894, du Touring Club italien (qui s'appela d'abord Touring Club cycliste italien). Il proposait la vision d'une Italie « entre tradition et modernité »⁴⁷⁹ et, dans l'objectif de favoriser la connaissance des « beautés naturelles et artistiques » italiennes, dès le mois de juin 1895, le Club distribua à ses membres un guide itinéraire de l'Italie et de quelques routes des régions limitrophes, auquel s'ajouta ensuite un guide touristique des routes de grande communication.⁴⁸⁰ Comme l'explique Gabriele D'Autilia, le Touring rentre dans le projet pédagogique d'éducation à la patrie de l'italien moyen,

⁴⁷⁶ « Due sono le immagini Luce sul territorio, perché due sono gli obiettivi : da un lato, si mette in primo piano un paese trasformato dalla zappa e dal piccone, l'Italia come « cantiere operoso » ; dall'altro prosegue il lavoro del Gabinetto fotografico di classificazione scrupolosa dei luoghi e delle opere d'arte ». *Ibid.*, p. 207.

⁴⁷⁷ L'intérêt assez récent pour ces pratiques amateurs, et la découverte et étude de corpus nouveaux permettent ainsi de contribuer à la construction d'une mémoire et culture visuelle déjà composées d'images professionnelles, institutionnelles et artistiques.

⁴⁷⁸ Tiziana Serena, « Cultural Heritage, Nation, Italian State: Politics of the Photographic Archive between Centre and Periphery », dans Costanza Caraffa et Tiziana Serena, éd., *Photo Archives and the Idea of Nation*, op. cit., p. 193-194.

⁴⁷⁹ Gabriele D'Autilia, *Storia della fotografia in Italia dal 1839 a oggi*, op. cit., p. 132.

à travers la promotion d'un tourisme moderne qui vise à l'apprentissage et à l'exploration, « substituant au carrosse du Grand Tour la bicyclette », aux longs voyages des tours de plus courtes distances, disponibles à des masses de plus en plus étendues. Dans ce contexte la photographie devient un instrument pour devenir et se sentir Italiens et le voyage photographique à travers le pays devient un véhicule pour la formation d'un imaginaire commun.

Le paysage touristique est à la fois statique et dynamique : pour sa volumineuse et ininterrompue production éditoriale, le Touring a souvent utilisé une image statique et stéréotypé du territoire national, comme le montre le rôle souvent décoratif de la présence humaine ; en même temps les photos des membres, photo-amateurs entreprenants, restituent le goût d'une découverte qui ne néglige pas les aspects sociaux.⁴⁸¹

L'Archive photographique du Touring Club italien – constituée par plus de 400000 tirages et d'un fonds de quelques dizaines de milliers de diapositives – conserve la mémoire iconographique de cette institution et représente un patrimoine fondamental qui a été formé grâce à la contribution des voyageurs italiens, du décollage industriel au *boom* économique. Touring lance en effet depuis presque le début (en 1898) l'idée de faire connaître l'Italie aux Italiens à travers les photos des abonnés.⁴⁸² La couverture du numéro 6 du mois de juin 1908 du magazine du Club montre, par exemple, l'illustration d'une route de montagne parcourue, dans l'ordre, par un vélo, une voiture et un carrosse. Des photographies de la même période conservées dans les archives Touring intègrent les silhouettes des membres du Club aux paysages : les voyageurs sont photographiés devant leurs tentes de camping au pied d'une montagne, ou près des monuments visités (comme dans une image de 1911 où des membres du groupe sont montrés au sommet du Tempio di Clitunno, leurs vélos au premier plan).

Si le Touring Club italien soutient la photographie amateur, son objectif général reste cependant la promotion du tourisme et son cadre est national. D'autres exemples de pratiques amateurs européennes entre XIXe et XXe siècle ont été les sujets de travaux récents, qui étudient

⁴⁸⁰ Diego Mormorio, *Paysages italiens: photographies du XXe siècle* (Arles: Actes Sud, 1999), p. 22.

⁴⁸¹ « Quello turistico è un paesaggio allo stesso tempo statico e dinamico : per la sua corposa e ininterrotta produzione editoriale, il Touring è ricorso spesso a un'immagine statica e oleografica del territorio nazionale, come è visibile dal ruolo in esso della presenza umana, spesso solo decorativa ; allo stesso tempo le foto dei soci, intraprendenti fotoamatori, restituiscono il gusto di una scoperta che ha imparato a non trascurare gli aspetti sociali ». Gabriele D'Autilia, *Storia della fotografia in Italia dal 1839 a oggi, op. cit.*, p. 133.

⁴⁸² Voir l'archive online <https://www.digitouring.it/presentazione/>. Au début du siècle dans les annuaires Touring on trouvait aussi les adresses des magasins de photographie dont les touristes pouvaient se servir dans les diverses villes.

comment des clubs de photographes amateur organisés en réseaux d'échanges stimulent la préservation des patrimoines locaux.⁴⁸³ C'est la dynamique sociale, plus qu'une méthode ou esthétique commune qui caractérise ces pratiques et usages de la photographie. Elisabeth Edwards dans son œuvre *The Camera as Historian* montre comment en Angleterre entre 1890 et 1918 un vaste réseau de clubs, bibliothèques locales et sociétés historiques entreprend des enquêtes sur le territoire, en photographiant des sites d'intérêt historique et organisant la conservation et diffusion de ces images.⁴⁸⁴ Avec une démarche similaire Christian Joschke étudie les clubs amateurs dans l'Allemagne de Guillaume II, où à partir d'une approche pictorialiste du patrimoine local se développera une forme de patriotisme esthétique régional, plus tard au service de l'identité nationale allemande.⁴⁸⁵

En Angleterre, ces pratiques amateurs signalent un intérêt prononcé pour l'aspect historique de l'architecture, et en Allemagne une passion presque « folklorique » pour le territoire local. Dans sa thèse de doctorat Carolin Gørgen montre comment en Californie (et plus en particulier dans la région de San Francisco), le paysage régional fonctionne moins en tant que lieu de conservation du passé que comme lieu de projection dans l'avenir.⁴⁸⁶ Focalisant sa recherche sur cette même période au tournant entre XIXe et XXe siècle – qui voit le développement de nouvelles pratiques collectives de la photographie et l'affirmation des identités nationales cherchant à légitimer leurs histoires et cultures par des particularismes locaux – elle analyse les usages photographiques des membres du California Camera Club : entre la recherche d'une reconnaissance nationale et la représentation unique d'un territoire local, qui devient un signe distinctif grâce aussi à son éloignement ou isolement géographique. Sa recherche permet aussi une révision du label amateur, dans le contexte de ce Club en particulier et de la Californie à cette époque en général (qui voit des rapports ambigus entre art et commerce).

Le club consiste en un vaste réseau qui ne démarque pas de réelle distinction entre usages commerciaux, artistiques, ou populaires. Ainsi, sous le thème collectif de la Californie se

⁴⁸³ Voir François Brunet, *La photographie, histoire et contre-histoire op. cit.*, p. 97-104.

⁴⁸⁴ Elisabeth Edwards, *The Camera as Historian: Amateur Photographers and Historical Imagination, 1885-1918* (Durham; London: Duke University Press, 2012). Voir aussi son afterword « Photographs as Strong History ? » dans Costanza Caraffa et Tiziana Serena, éd., *Photo Archives and the Idea of Nation, op. cit.*

⁴⁸⁵ Christian Joschke, *Les yeux de la nation: photographie amateur et société dans l'Allemagne de Guillaume II, 1888-1914* (Dijon: Presses du réel, 2014).

⁴⁸⁶ Carolin Gørgen, « Out here it is different », *op. cit.*

réunissent autour de 1900 plus de 400 photographes professionnels, amateurs à vocation artistique, ainsi que débutants.⁴⁸⁷

Contrairement aux sociétés photographiques de modèle élitiste qui se développent dans l'Est américain comme la Photo-Secession, le California Camera Club se distingue donc par son inclusivité et son ambition partagée, qui ne met pas en avant une figure de proue. La photographie (surtout de paysages) est ainsi considérée comme instrument d'identification communautaire. La production est accompagnée de textes : dans le journal « Camera Craft » par exemple, mais aussi dans les albums qui racontent le tremblement de terre de 1906 à San Francisco et lors des conférences et projections à la lanterne magique. Il s'agit d'une production photographique éclectique qui exploite nombreux supports et formats, à travers aussi des expositions, des excursions en plein air et des *surveys* urbaines. En plus, à propos du paysage naturel, le California Camera Club partageait avec des organisations écologistes comme le Sierra Club, dont on parlera dans la section suivante, « a common set of values with regard to the appreciation of the local environment and promotion ».⁴⁸⁸

Nous avons vu que les photographies de paysage circulent donc sur des supports variés et des formats différents : ces circulations (prévues ou ultérieures) influencent ou contribuent à redéfinir la valeur esthétique et identitaire des représentations. Des archives nationales ou locales aux livres photographiques et aux reproductions dans la presse et les magazines, les images photographiques montrent aussi à des nouveaux publics des paysages auparavant inconnus ou inaccessibles, dont on demande parfois la préservation tout en facilitant la promotion touristique : c'est particulièrement évident dans le cas des parcs nationaux américains, sur lequel on s'attardera maintenant.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 635. Cette citation est prise du résumé en français. Voir le chapitre 2 à p. 87-117.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 526.

La photographie entre préservation et promotion : le cas des parcs nationaux américains

Le 25 août 2016 le *National Park Service* a célébré cent ans de gestion et protection du *National Park System* des États-Unis, qui est constitué de 59 parcs, mais inclue aussi des zones de récréation. Rives de lacs, monuments, champs de bataille, sentiers pittoresques, et autres paysages protégés forment un total de 412 unités de nature sauvage, histoire ou sites sacrés. Le système des parcs englobe de vastes zones préservées dans l'Ouest, des iconiques Yellowstone et Yosemite à l'immédiatement identifiable Grand Canyon et des déserts si divers comme la Death Valley et le Joshua Tree, ainsi que des parcs proches de la population, comme la Golden Gate Recreation Area près de San Francisco ou les National Mall and Memorial Parks à Washington D.C. : ces zones protégées forment aujourd'hui une partie essentielle de l'expérience des paysages naturels pour les Américains comme pour les touristes. A l'occasion de ce centième anniversaire, la plateforme en ligne « find your park »⁴⁸⁹ aide à personnaliser sa propre expérience et permet aux utilisateurs de partager des images et des histoires pour soutenir les parcs, tandis que le site web du *National Parks Service*⁴⁹⁰ propose divers événements et activités : des programmes de récréation, de conservation, et de préservation historique comme des conférences ou promenades organisées par les gardes forestières, des randonnées spéciales, des expositions de photographie de paysage, des projections de films et des performances théâtrales ou musicales.

« Join the celebration to explore, learn, discover, be inspired, or simply have fun ». Cet appel reflète la vocation et mission récréative qui est à l'origine du mouvement de préservation des parcs : la vallée du Yosemite avait été mise en sauvegarde en 1864 en tant que « park for public use, resort and recreation », et le parc national de Yellowstone, avait été établi en 1872 en tant que « public park or pleasuring ground for the benefit and enjoyment of the people ». D'autres actes de préservation suivirent, mais en 1912 les parcs étaient visités par une moindre partie du peuple américain, qui était censé en être le propriétaire : « Our national parks belong to the American people and are administered by the Department of the Interior [...] as playgrounds for recreation and instruction our national parks are without rivals on any continent ».⁴⁹¹ De cette façon Gilbert H. Grosvenor encourageait les Américains à découvrir les merveilles locales

⁴⁸⁹ « Find your park », <http://findyourpark.com/>.

⁴⁹⁰ « NPS.Gov Homepage (U.S. National Park Service) », <https://www.nps.gov/index.htm>.

(moins distantes et supérieures aux européennes) en 1916, quand le *National Park Service* fut créé par le département de l'intérieur pour répondre au chaos administratif : « The fundamental purpose of the said parks, monuments, and reservations... is to conserve the scenery and the natural and historic objects and the wildlife therein... unimpaired for the enjoyment of future generations ». ⁴⁹² Les parcs devaient à la fois être utilisés et préservés, dans le présent et pour l'avenir. Un nouveau concept d'administration gouvernementale du décor naturel comme héritage était né, ainsi que la reconnaissance de ses effets pour le « plaisir de l'humanité », car : « The nation that leads the world in feverish business activity requires playgrounds as well as workshops ». ⁴⁹³ La création du système des parcs nationaux finit donc par être considérée comme quelque chose sans précédent, « a uniquely American idea [...] something never before tested in the arch of human history », qui sera ensuite copié par les autres nations du monde. ⁴⁹⁴

Recréation et santé ⁴⁹⁵, mais aussi héritage ⁴⁹⁶, patriotisme et raisons économiques sont à la base de la création et préservation des parcs nationaux en tant qu'« antiquités naturelles » ou en tant que « monuments géologiques » : les merveilles de la nature sauvage américaine sont ainsi opposées aux châteaux et cathédrales européennes. Selon l'ancien directeur du *National Park Service* Horace M. Albright les fonctions générales des parcs comprenaient en effet le développement de la santé physique et mentale des citoyens, leur intérêt pour la vie de plein air, la connaissance des animaux sauvages et de l'histoire naturelle, mais aussi le développement du patriotisme national, la diversion des voyages touristiques de l'étranger et « the retaining of the money spent by American tourists abroad in this country ». ⁴⁹⁷ Les compagnies ferroviaires ont contribué à cette mission exploitant l'attrait touristique des parcs nationaux, comme le montre par

⁴⁹¹ Gilbert H. Grosvenor, *The Land of the Best. A tribute to the Scenic grandeur and Unsurpassed Natural Ressources of Our Own Country*, National Geographic, April 1916, p. 420-421.

⁴⁹² Un extrait du discours du Congrès cité dans Melville Bell Grosvenor, *Today and Tomorrow in Our National Parks*, National Geographic, July 1966, p. 2.

⁴⁹³ George Otis Smith cité dans Guy Elliott Mitchell, *A New National Park*, National Geographic, March 1910, p. 215.

⁴⁹⁴ Kim Heacox, *The National Parks. An Illustrated History* (Washington, D. C. : National Geographic Society, 2015), p. 35.

⁴⁹⁵ Les pouvoirs de guérison et de réhabilitation de la nature, à partir du concept grec de « cinquième essence » sont célébrés par les philosophes et les psychologues comme antidotes à la vie moderne. Le directeur du *National Park Service* Conrad L. Wirth affirmait que les parcs nationaux avaient le pouvoir « to strengthen bodies, refresh minds, uplift the spirits... enrich leisure », dans *The New America's Wonderlands : Our National Parks*, 1959 (Washington, D. C. : National Geographic Society, 1980), p. 6.

⁴⁹⁶ « You own this national park. This is part of your heritage as Americans ». David Vela cité dans David Ouammen, *Yellowstone's Future Hangs on a Question: Who Owns the West?*, <http://www.nationalgeographic.com/magazine/2016/05/>.

⁴⁹⁷ Horace M. Albright cité dans Kim Heacox, *The National Parks*, op. cit., p. 116.

exemple la brochure de voyage du Northern Pacific Railroad en 1884 intitulée « Alice's Adventures in the New Wonderland », ou la campagne de promotion du Great Northern Railway entre 1900 et 1916 appelée « See America First ». ⁴⁹⁸ Par exemple, la couverture d'une « Annotated Time Table » de la Great Northern montre, depuis la fenêtre du train, un aperçu des sommets du Glacier National Park, avec au premier plan les membres d'une famille qui voyage.

Cela souligne déjà la volonté de promouvoir et de rendre la visite des parcs nationaux captivante pour un tourisme familial, alors qu'en 1938 la Works Progress Administration (conçue dans le cadre du New Deal) demandait aux artistes de créer des posters pour les parcs nationaux, invitant tous les Américains à faire l'expérience de « all day hikes, nature walks, and campfire programs ». L'aspect iconique des posters de la WPA a inspiré Max Slavkin et Aaron Perry-Zucker (cofondateurs du « Creative Action Network » ⁴⁹⁹) à réinventer non seulement la série de posters, mais le concept même derrière la WPA. De l'idée d'une force organisatrice qui fait travailler les artistes pour le bien public on passe à une combinaison de techniques *grassroots* avec l'habileté d'internet à connecter des lieux différents : « See America » est un projet contemporain qui invite les artistes et les designers des 50 états à créer une nouvelle collection de posters pour continuer leur contribution dans la création et promotion des parcs. ⁵⁰⁰ Par exemple, le poster du Grand Canyon National Park montre, au centre de l'image, un aigle aux ailes ouvertes devant un ciel rouge brique, nous situant à l'intérieur du canyon, le Colorado River à nos pieds. Les falaises, dessinées de façon stylisée et dont la profondeur est restituée par l'utilisation de deux nuances de marron, sont bien évidemment l'élément distinctif de ce paysage, rendu à la fois « intemporel » et typiquement américain par la répétition de son image, comme l'ont été de nombreuses zones de nature sauvage érigées en parcs nationaux.

La nature sauvage et l'image de la nation Américaine

Comme l'explique Roderick Nash dans *Wilderness and the American Mind* la nature sauvage commençait à être vue comme une ressource (récréative et spirituelle) qu'il fallait protéger, plutôt que comme un obstacle à surmonter, au tournant du XIXe siècle, quand on se préoccupe de sa

⁴⁹⁸ Sur la relation entre trains et parcs nationaux d'un point de vue positif (voire enthousiaste) je renvoie à l'ouvrage richement illustré de Alfred Runte *Trains of Discovery : Railroads and the Legacy of Our National Parks* (Lanham [Md.: Roberts Rinehart Publishers, 2011). Voir aussi son article « Yosemite Valley railroad; highway of history, pathway of promise », *National parks conservation magazine*, December 1974.

⁴⁹⁹ « Creative Action Network », <https://creativeaction.network/>.

⁵⁰⁰ « See America », Creative Action Network, <https://creativeaction.network/collections/see-america>.

survie : « Wilderness appreciation, in short, was an urban, not a frontier, product ».⁵⁰¹ Les défenseurs du Yellowstone par exemple voulaient surtout prévenir l'acquisition et l'exploitation privées et n'étaient pas concernés par les valeurs esthétiques et culturelles de la nature sauvage, qui fut ainsi préservée involontairement.⁵⁰² Pour J. B. Jackson : « Since the beginnings of man's existence on earth, the wilderness has engendered two sorts of reactions : hostility and fear on the one hand, a sense of protection on the other »⁵⁰³, et l'expérience de la *wilderness* dans le sens moderne est le produit de la rencontre entre le mythe du sublime (dérivé d'un romantisme transatlantique) et du mythe américain de la « frontière ».⁵⁰⁴

L'idée de *wilderness*, précédemment célébrée par les transcendentalistes (Ralph Waldo Emerson, dans le premier chapitre de *Nature* affirme : « In the wilderness, I find something more dear and connate than in streets or villages. In the tranquil landscape, and especially in the distant line of the horizon, man beholds somewhat as beautiful as his own nature »⁵⁰⁵), bénéficia dans les années 1960 de la mise en question des institutions américaines et de l'ordre social établi. Elle représentait des valeurs opposées à celles d'une culture aliénante, se présentait comme un remède pour la survie de la civilisation américaine qui voyait par ailleurs son gouvernement s'engager dans la guerre au Vietnam. Dans les années 1970 le terme *wild* pouvait donc être considéré comme un synonyme de liberté, d'authenticité et de spontanéité, lié à de nouvelles façons de vivre à proximité de la nature.⁵⁰⁶ Roderick Nash parle ensuite de quatre révolutions (intellectuelle, dans les équipements, du transport et de l'information) qui contribuaient à ce que Colin Fletcher appelait « the overrunning of the woods », une nouvelle menace pour les zones de nature sauvage qui deviennent de plus en plus populaires jusqu'à être « loved to death », révélant

⁵⁰¹ Roderick Nash, « Preface to the Fifth Edition : Fifty years in the Wilderness », dans *Wilderness and the American Mind*, 1967 (New Haven; London: Yale University Press, 2014).

⁵⁰² Roderick Nash, *Wilderness and the American Mind*, *op. cit.*, p. 108.

⁵⁰³ John Brinckerhoff Jackson, *A Sense of Place, a Sense of Time*, *op. cit.*, p. 74.

⁵⁰⁴ Frederick Jackson Turner, *The Significance of the Frontier in American History* (Alexandria, VA: Alexander Street Press, 1893). Cet essai fut présenté pour la première fois à la Columbian Exposition in Chicago, et est aujourd'hui considéré comme un exemple de déterminisme environnemental exagéré, pour sa thèse qui lie de façon directe le développement et l'identité américains à l'existence d'une zone de terre libre. L'auteur présente en effet l'avancement vers l'Ouest comme une opportunité pour fuir le passé (la possibilité d'une nouvelle liberté et de s'adapter à un espace « vide » de façon plus démocratique). Le mythe de l'Ouest comme lieu sauvage et non habité, prêt à être conquis et exploité, était aussi justifié par la religion : le droit divin ou la « destinée manifeste » de l'Amérique à occuper et réclamer la terre, idéologie qui fusionnait géologie et théologie.

⁵⁰⁵ Ralph Waldo Emerson, *Nature*, 1849 (Jacksonville, IL: Perma-Bound Books, 2013). Voir aussi Henry David Thoreau, *Walden, or, Life in the Woods* (Boston: Ticknor and Fields, 1854), où l'auteur décide de « live a primitive and frontier life in the midst of outward civilization », pour être présent à la nature et profiter du « tonic of wildness ».

ainsi le paradoxe de la préservation et gestion de la nature sauvage : « The paradox of wilderness management is that the necessary means defeat the desired end ».⁵⁰⁷ Les images ont un rôle important dans la création de ce paradoxe, puisqu'elles ont le pouvoir de montrer (pour les préserver ou les promouvoir) des paysages qui resteraient autrement inconnus ou « invisibles » d'une grande partie de la population.

Yellowstone était en effet dans l'imagination populaire⁵⁰⁸, un lieu rude et mystérieux jusqu'à ce que l'artiste Thomas Moran et le photographe William H. Jackson rapportent des traces visuelles de l'expédition de l'équipe de F. V. Hayden en 1871. Diffusées par la presse populaire et présentées au Congrès, les photographies de William H. Jackson « démontraient » que ce que la peinture de Thomas Moran montrait existait vraiment, et on présume qu'elles ont influencé le vote sur le passage du National Park Bill en 1872, jouant apparemment un rôle dans la création du parc (même s'il s'agit plus d'une légende que d'un fait documenté).⁵⁰⁹ Les images du paysage américain sont donc liées aux politiques de la terre depuis le début, ainsi que la genèse des parcs avec la montée du tourisme : les peintures et les photographies du Yellowstone aidèrent le public de l'Est à se représenter les merveilles de l'Ouest et son exploration, tandis qu'en 1869 le livre de l'expédition de l'équipe de John W. Powell au Grand Canyon excitait l'imagination du public. Toujours en 1869, le « Yosemite book », avec des photographies de Charleton E. Watkins, représenta une des premières exploitations économiques du pittoresque : créé par Josiah D. Whitney et produit sous forme de guide et de *gift book* (une version populaire et une version

⁵⁰⁶ Roderick Nash, *Wilderness and the American Mind*, *op. cit.*, p. 251-254. Voir aussi Karen Craighead et al., « Yellowstone at 100 : A Walk through the Wilderness », *National Geographic*, 141, n° 5 (1972).

⁵⁰⁷ Roderick Nash, *Wilderness and the American Mind*, *op. cit.*, p. 341. Voir aussi le numéro de mai 2016 du *National Geographic* « Yellowstone : America's Wild Idea », <https://www.nationalgeographic.com/magazine/2016/05/>.

⁵⁰⁸ Nina Strohlic, « The Artist goes West », dans David Quammen, *Yellowstone. The battle for the American West*, National Geographic, May 2016, p. 29.

⁵⁰⁹ Comme l'explique François Brunet la réalité de « l'influence » des images de Jackson, dont celui-ci doutait lui-même, importe moins que l'établissement de la légende. Voir ses articles « Picture Maker of the Old West : W.H. Jackson et la naissance des archives photographiques américaines », *Revue Française d'Études Américaines* 39, n° 1 (1989): 13-28, <https://doi.org/10.3406/rfea.1989.1348> et « Photographie et écologie aux États-Unis: l'image à contre-emploi », *Transatlantica. Revue d'études américaines. American Studies Journal*, n° 1 (30 décembre 2017), <http://journals.openedition.org/transatlantica/8878>. Voir aussi Howard Bossen, « A Tell Tale Retold: The Influence of the Photographs of William Henry Jackson upon the Passage of the Yellowstone Park Act of 1872 », *Studies in Visual Communication* 8, n° 1 (Winter 1982): 98-109, <https://repository.upenn.edu/svc/vol8/iss1/10>.

élitiste), cet ensemble de photographies, textes et cartes était aussi un exemple de la promotion d'une identité locale ou régionale pour un public national et ensuite international.⁵¹⁰

Les articles de John Muir pour la préservation du Yosemite en 1890⁵¹¹ étaient également remplis d'illustrations, et le lien entre gestion de l'héritage naturel et politiques photographiques est bien visible dans le travail du photographe Ansel Adams à partir des années 1930⁵¹², ainsi que dans les « Sierra Club Exhibit Format Series » des années 1950-60.⁵¹³ Membre de l'association écologiste Sierra Club (dont il fut aussi directeur), Ansel Adams proposait à travers ses photographies les « meilleures vues générales » des parcs nationaux, comme le montre emblématiquement l'image intitulée *Clearing Winter Storm, Yosemite Valley, California* de 1944, qui exalte la beauté intacte du site à travers une composition classique à point de fuite central. L'aspect sublime de ce paysage est renforcé par l'utilisation d'un noir et blanc contrasté et par les effets de lumière créés par les nuages. Selon le photographe, la compréhension et appréciation de la nature vierge de la part du public pouvait représenter un premier pas vers sa protection. Ansel Adams était aussi membre de la Wilderness Society (née dans les années 1930), et une lettre écrite pour cette société trouvée dans ses archives (au Center for Creative Photography à Tucson, Arizona) montre exemplairement comment il utilisait ses photographies pour dénoncer, par exemple, la pollution de la vallée du Yosemite et soutenir la cause écologiste :

When I took this photo of Yosemite Valley years ago, the air of the Valley was not polluted. It is today. [...] Very few of us could go out and personally defend our wilderness areas. [...] Which is why I wholeheartedly support The Wilderness Society and why I urge you to join me and others to cherish nature and to recognize the spiritual replenishment that these wilderness areas provide us.⁵¹⁴

L'objectif de cette approche écologiste était de créer de nombreuses zones de nature sauvage protégée, comme on le voit sur la carte géographique stylisée qui fut utilisée pour le flyer de la

⁵¹⁰ Voir François Brunet, « Avec les compliments de F.V. Hayden, géologue des États-Unis. Politiques photographiques de l'exploration américaine », dans François Brunet et Bronwyn Griffith, éd., *Visions de l'Ouest*, op. cit., p. 15-16.

⁵¹¹ Roderick Nash, *Wilderness and the American Mind*, op. cit., p. 131.

⁵¹² En 1932 Adams fonde le « Group f/64 » avec Edward Weston, Sonya Noskowiak e Imogen Cunningham sur la base des principes de la *straight photography*, centrés sur la pureté et l'autonomie de la photographie en tant que langage expressif. Le nom même du groupe en représente idéologiquement le manifeste : f/64 est la plus petite ouverture du diaphragme, qui permet d'obtenir la profondeur de champ maximale.

⁵¹³ Voir en particulier Ansel Adams et Nancy Newhall, *This Is the American Earth*, 1960 (San Francisco : Sierra Club, 1992).

⁵¹⁴ « Ansel Adams Archive » (Center for Creative Photography), <https://ccp.arizona.edu/artists/ansel-adams>.

« Eight Biennial Wilderness Conference »⁵¹⁵ (organisée par le Sierra Club du 8 au 10 mars 1963 au Sheraton-Palace Hotel à San Francisco). Ici les taches claires représentent des unités de terre publique dépourvues de routes, sous la juridiction du *National Park Service* et du *US Forest Service*. Cela montre un pays divisé entre territoires protégés et territoires exploités intensivement (par l'agriculture, le transport, l'immobilier). Il s'agit d'une sorte de schizophrénie entre la « terre sacrée » et le reste qui sera dénoncée – comme on le verra dans le troisième chapitre – par plusieurs photographes, historiens et géographes.

La photographie a ainsi joué un rôle important dans l'opposition entre « conservationists » et « preservationists », les premiers défendant une utilisation judicieuse ou un développement planifié des ressources (suivant les idées du forestier et politicien Gifford Pinchot et en général le credo du « greatest good for the greatest number in the long run »⁵¹⁶), et les deuxièmes rejetant toute forme d'utilitarisme et militant pour la préservation d'une nature inchangée par l'homme (suivant les pensées et les réflexions du philosophe et écrivain environnemental John Muir que nous avons déjà cité) : d'un côté la protection au nom d'une conservation raisonnée qui fait toute leur part aux besoins humains, de l'autre côté la protection au nom d'une préservation stricte d'une supposée pureté originelle.⁵¹⁷ Il y a deux moments dans l'histoire environnementale du XXe siècle qui peuvent être pris comme exemples de ce débat : la faillite dans la prévention de la construction du barrage dans la Hetch Hetchy Valley du Yosemite (1913), et la victoire d'Echo Park, qui permettait au contraire d'arrêter le projet sur le Colorado River dans le Dinosaur National Monument dans les années 1950. Considéré comme le « finest hour to that date »⁵¹⁸ pour la partie la plus exigeante du mouvement écologiste, le blocage de la construction du barrage à Echo Park marquait aussi un changement dans l'opinion publique concernant la question environnementale, dont l'importance était de plus en plus perçue. Si les écologistes avaient déjà utilisé des essais accompagnés d'illustrations pendant la lutte pour Hetch Hetchy, les partisans d'Echo Park utilisaient aussi les photographies de David Brower de la Hetch Hetchy Valley « then and now » (avant et après la construction du barrage) comme avertissement. De manière similaire, un assemblage de textes, photographies et films sera utilisé pendant la controverse sur le Rampart Dam en Alaska dans les années 1950 et pour prévenir la construction

⁵¹⁵ *Ibid.*

⁵¹⁶ Ansel Adams et Nancy Newhall, *This Is the American Earth*, *op. cit.*, p. 51.

⁵¹⁷ « Les parcs nationaux aux États-Unis », France Inter, www.franceinter.fr/emissions/la-marche-de-l-histoire/la-marche-de-l-histoire-19-juillet-2016.

du barrage sur le Glen Canyon du Colorado.⁵¹⁹ La photographie continue à jouer un rôle important aujourd'hui pour beaucoup d'organisations environnementales, qui utilisent des images de paysages immaculés, des livres et des films comme véhicules pour des objectifs politiques.

Dans le cas des parcs nationaux en particulier, les images sont donc utilisées comme des armes politiques (pour stimuler ou prévenir des actions sur les territoires) par les environnementalistes ou les artistes, mais aussi pour des objectifs promotionnels de la part d'institutions privées ou gouvernementales. Dans l'essai « Nouvelles perspectives sur la photographie des parcs nationaux américains » l'historien du *National Park Service* Timothy Davis revient sur le rôle de la photographie dans la promotion du réseau des parcs nationaux, mettant l'accent sur une période qui a été sous-estimée, celle qui se situe entre la découverte des parcs et la période où Ansel Adams s'est imposé : « à cette époque, photographes commerciaux et fonctionnaires jouèrent un rôle majeur en donnant forme à la perception populaire et officielle de la nature et en forgeant l'identité des parcs nationaux de États-Unis ». ⁵²⁰ Reconnaissant que la production du paysage est autant un processus conceptuel qu'une intervention matérielle, le *National Park Service* comprit que les nouveaux aménagements seuls n'étaient pas capables de transformer la perception générale de la nature et des parcs, pas plus que les photographies qui les montraient comme un milieu sauvage inviolé voué à la contemplation esthétique : « Le public devait être séduit par l'attrait des parcs, mais il devait aussi pouvoir s'y rendre sans effort excessif et en faire l'expérience de manière familière, abordable et attrayante sur le plan social ». ⁵²¹ Ainsi pour le « National Parks Portfolio » ⁵²² les responsables de l'agence ont collaboré avec des photographes des secteurs privé et public afin de construire une nouvelle vision du paysage des parcs nationaux. Ces photographes se concentraient sur des objets commerciaux comme les cartes postales, les vues stéréoscopiques, les albums-souvenirs et autres articles jugés indignes de

⁵¹⁸ Voir Kim Heacox, *The National Parks*, op. cit., p. 177-234.

⁵¹⁹ La Sierra Club consacrait un « Exhibit Format Series » à cette cause en 1963, les photographies en couleurs de François Leydet du Grand Canyon en 1964 et des projections de films.

⁵²⁰ Timothy Davis, « Nouvelles perspectives sur la photographie des parcs nationaux américains », dans Frédéric Pousin et al., *PhotoPaysage*, op. cit., p. 15.

⁵²¹ *Ibid.*, p. 35. Voir aussi « Conférence de Tim Davis », *PhotoPaysage* (blog), 13 octobre 2016, <http://photopaysage.huma-num.fr/conference-de-tim-davis/>.

⁵²² « National Parks Portfolio », https://www.nps.gov/parkhistory/online_books/nps/yard1/index.htm.

considération artistique, représentant aussi des activités touristiques et des aménagements importants (indiquant par exemple les moyens d'accès du public en voiture).⁵²³

Tourisme, culture visuelle et National Geographic

Si Ansel Adams a utilisé des photographies en noir et blanc pour encourager la préservation de la nature sauvage, il a également pris des photographies en couleurs, par exemple pour ses commandes commerciales ou grâce à des bourses Guggenheim.⁵²⁴ Il publia aussi, à partir de 1946, dans *Arizona Highways*, un magazine créé dans les années 1920 par le State's Department of Transportation, qui devient vraiment populaire après la deuxième guerre mondiale. On y proposait des histoires de voyage et des photographies pittoresques d'un Sud-Ouest exotique. On tendait à y considérer la beauté et la diversité du paysage de l'Arizona comme un héritage et trésor national, en suivant implicitement l'objectif de stimulation du tourisme et du voyage sur les nouvelles routes développées tout récemment.⁵²⁵ Un rapport de 2005 confirme son impact.

AHM clearly has a substantial impact on tourism to, and within, Arizona. A considerable percentage of both in-state and out-state subscribers are influenced to travel in Arizona due directly to *AHM*. Another group of subscribers are influenced to increase the length of their trips based on the magazine content. Tourists make a variety of choices based on what they see and read in the magazine, with the photographs being particularly influential on travel.⁵²⁶

En 2000 l'exposition *Arizona Highways: Celebrating the Tradition, The Photography of Ansel Adams, David Muench, and Jack Dykinga*⁵²⁷ au Center for Creative Photography à Tucson célébra les 75 ans du magazine, à travers des rencontres et des conférences qui re-contextualisaient ses images dans l'histoire des représentations paysagères de l'Ouest américain. Elle montrait, entre autres, les photographies de Ansel Adams *Arches, North Court, Mission San Xavier del Bac, Tucson, Arizona*, de 1968 et *Saguaro Cactus, Sunrise, Arizona* de 1942.

⁵²³ Une autre méthode de diffusion répandue, celle des conférences publiques illustrées par des diapositives sur plaque de verre, est restée méconnue en raison du caractère éphémère des projections et des difficultés de stockage, de visualisation et de reproduction du médium.

⁵²⁴ « Ansel Adams in Color », <https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/ansel-adams-in-color-145315674/>. Pour un approfondissement sur les « paradoxes » de la pratique photographique d'Ansel Adams (« militant apolitique ») voir François Brunet, « Photographie et écologie aux États-Unis: l'image à contre-emploi », *op. cit.*, p. 5-11.

⁵²⁵ « Arizona Highways Online - Arizona Memory Project », <https://azmemory.azlibrary.gov/digital/collection/aho>.

⁵²⁶ Kathleen L. Andereck et Evelyn Ng, *Arizona highways magazine's impact on tourism* (Phoenix, Ariz. : [Springfield, Va: Arizona Dept. of Transportation, 2005), p. 47.

⁵²⁷ Voir « Arizona Highways: Celebrating the Tradition, The Photography of Ansel Adams, David Muench, and Jack Dykinga », <http://www.tfaoi.com/aa/1aa/1aa621.htm>.

On peut trouver une utilisation similaire des images de paysages pittoresques dans *National Geographic*, dont les objectifs et le public sont néanmoins différents. Avec « the increase and diffusion of geographic knowledge » pour mission, le magazine a évolué de revue scientifique (fondée en 1888) pour un public de spécialistes, à publication populaire, trouvée dans les maisons, les salles d'attente des hôpitaux et les écoles, apportant des images distantes dans les lieux locaux plus intimes et devenant une influente institution américaine.⁵²⁸ *National Geographic* est aujourd'hui un magazine populaire et « iconique », mais aussi un générateur d'icônes ou de typologies iconiques, grâce en partie à son habilité à utiliser la photographie pour unir science objective et art du récit, objectivité journalistique et sensibilité esthétique, dimensions réalistes et romantiques.⁵²⁹ Sa « vue du monde » (représentée par le cadre jaune de la couverture en tant que « fenêtre sur le monde ») a été critiquée en tant qu'expression d'un point de vue occidental et impérialiste qui serait adopté sans réserve par le public.⁵³⁰ Néanmoins, une étude de la variété des modalités de lecture et de ses rituels a révélé la disposition des lecteurs à une attitude plus critique (le cadre jaune signifierait moins une manipulation qu'une médiation), ainsi qu'une multitude de façons de s'approprier imaginativement le magazine comme livre de texte ou guide, objet à montrer ou à collectionner, invitation au ou substitut du voyage.⁵³¹

National Geographic a célébré le centième anniversaire du *National Parks System* avec des articles, éditions et projets multimédia spéciaux, confirmant ainsi le soutien accordé aux parcs nationaux depuis que quelques copies de l'édition du mois d'Avril 1916 (couvrant un voyage dans la Sierra Nevada) furent envoyées aux membres du Congrès. Presque cinq mois plus tard la loi fédérale qui établissait le *National Park Service* passait et après un an seulement une coopération unique avec la *National Geographic Society* menait à l'appropriation et protection de la Giant Forest dans le Sequoia National Park.⁵³² Le magazine sponsorisa ensuite une enquête écologique des séquoïas des côtes californiennes qui, en 1968, seront protégées en tant que

⁵²⁸ Voir Stephanie L. Hawkins, *American Iconographic: National Geographic, Global Culture, and the Visual Imagination* (Charlottesville; London: University of Virginia Press, 2010), p. 8-27.

⁵²⁹ Importante est aussi l'utilisation de la couleur comme « spectacle », dont le magazine essaya et développa la plupart des procédés de prise de vue et d'imprimerie dès leur commercialisation. Voir Jean Kempf, « La couleur du réel. La photographie couleur(s) a-t-elle un sens ? (États-Unis 1960-1990) », *Revue française d'études américaines*, n° 105 (2005): 110-24, <https://doi.org/10.3917/rfea.105.0110>, p. 113.

⁵³⁰ Voir Catherine A. Lutz et Jane Lou Collins, *Reading « National Geographic »* (Chicago; London: The University of Chicago Press, 1993) et Tamar Y. Rothenberg, *Presenting America's World: Strategies of Innocence in National Geographic Magazine, 1888-1945* (Hampshire; Burlington, VT: Ashgate, 2007).

⁵³¹ Stephanie L. Hawkins, *American Iconographic*, op. cit., p. 28-62.

⁵³² Voir l'article « Our big trees saved », *National Geographic*, January 1917, p. 1-11.

Redwood National Park par le président Lyndon B. Johnson, apparemment après qu'il ait vu les arbres en photographie : « 'Look at this monster !' The President said in admiration, holding up a huge National Geographic photograph of the tallest living thing, a coast redwood soaring 367.8 feet into the California sky. 'What if this tree were cut? It must be saved!' ».⁵³³

De la préservation à la promotion des parcs nationaux, la collaboration entre le *National Geographic* et le *National Park Service* continuera, grâce à la production de guides illustrés ou de programmes audiovisuels par exemple, à travers lesquels le magazine a souvent perpétué les stéréotypes romantiques d'une nature pittoresque ou sauvage et du photographe sur le champ en tant qu'héros (un aventurier à la recherche de vues mémorables). Cette idée des photographies en tant qu'« icônes laïques » et la possibilité de faire l'expérience d'un « romance of the real » qu'à travers l'objectif du photographe professionnel sont en partie mises en discussion par les innovations technologiques et la démocratisation de la vision par le biais de la création et de la diffusion de masse des images photographiques.

En 1981, le président éditeur Melville Bell Grosvenor faisait encore la distinction entre photographies « made for publication » par des photographes professionnels et photographies amateur « made to preserve memories »⁵³⁴, alors qu'aujourd'hui on demande par exemple aux membres et lecteurs du magazine de partager leurs vues préférées des parcs nationaux sur « yourshot.ngm.com ». Récemment, les récits photographiques de deux voyages annuels pour visiter la totalité des 59 parcs nationaux – par le photographe professionnel Jonathan Irish et un « couple ordinaire », Elizabeth et Cole – ont bénéficié d'une couverture et d'une attention similaire sur les pages du magazine.⁵³⁵ Si les images de paysages naturels et pittoresques sont toujours abondantes, on voit de plus en plus de moment de vie quotidienne, de gens et d'animaux. Pour l'édition de mai 2016 le photographe Stephen Wilkes a créé par exemple des vues composites, réalisant le rêve de condenser les meilleures parties d'un jour et d'une nuit dans

⁵³³ Melville Bell Grosvenor, « Foreword », dans *The New America's Wonderlands : Our National Parks*, 1959 (Washington, D. C. : National Geographic Society, 1980), p. 5. Sur le séquoïa géant comme exemple privilégié d'un « merveilleux naturel », sur la valeur emblématique de cette arbre pour l'idéologie primitiviste et nationaliste américaine et son rôle dans la « dérégionalisation de l'Ouest » voir François Brunet, « The sequoia files : L'arbre merveilleux », *Transatlantica. Revue d'études américaines. American Studies Journal*, n° 2 (31 décembre 2017), <http://journals.openedition.org/transatlantica/9881>.

⁵³⁴ Melville Bell Grosvenor dans *Images of the world. Photography at the National Geographic* (Washington, D. C. : National Geographic Society, 1981), p. 7.

⁵³⁵ Voir « 59 Parks in 52 Weeks » <https://www.nationalgeographic.com/travel/travel-interests/active-and-adventure/pictures-national-parks-road-trip/59-national-parks-52-weeks/> et « 12 Months, 59 National Parks: One Couple Takes the Ultimate Road Trip », <https://www.nationalgeographic.com/adventure/features/20-twenty-somethings-in-national-parks/elizabeth-and-cole-donelson-national-parks-tour/>.

une seule photographie, pour obtenir des images de paysages spectaculaires et de moments magiques pour les visiteurs. Par exemple pour sa vue du Yosemite il a pris 1035 photographies en 26 heures et les a combinées digitalement pour en faire un panorama ; pour le spectacle du Old Faithful dans le Yellowstone il en a fait 2625, créant une image sans interruptions qui comprend à la fois l'aube et le coucher du soleil ; pour la Desert View Watchtower du Grand Canyon il a pris 2282 photographies pendant 27 heures, disant ensuite que « the tourist put into perspective just how big the canyon is ». ⁵³⁶

En 1929 Horace M. Albright écrivait : « One of the duties of the National Park Service is to present wild life 'as a spectacle' ». ⁵³⁷ A partir des années 1970 une conscience écologique croissante et la pression des groupes environnementaux ont changé les priorités des parcs, de la récréation humaine à la préservation de la *wildness* (de l'anthropocentrisme au biocentrisme) ⁵³⁸, et les préoccupations actuelles concernant l'anthropocène et le changement climatique jettent une lumière nouvelle sur l'importance de préserver des écosystèmes entiers (comme le « Greater Yellowstone System » ⁵³⁹) plutôt que des parties du paysage, en prenant en compte les interconnexions entre faune, flore et nature sauvage.

Pour une meilleure connaissance des habitudes alimentaires et des utilisations de l'habitat des ours, des experts ont attaché des caméras spéciales aux colliers de deux grizzlis et de deux ours noirs dans le Yellowstone : cela donne aux biologistes une perspective du point de vue des ours et une base de comparaison pour voir comment ces animaux pourraient modifier leur régime alimentaire pour s'adapter aux changements climatiques : « For the first time, trek into the wild backcountry of America's first national park and see what it looks like from a bear's point of view ». ⁵⁴⁰ Le projet a été publié sur le site web du *National Geographic*, sous forme d'un projet multimédia qui invite à choisir un ours et un itinéraire entre cartes, dessins, photographies, textes, enregistrement sonores et vidéos. La page de présentation de « A Bear's-Eye View of Yellowstone » montre le dessin stylisé d'un ours qui marche. Nous suivons ensuite sur une carte géographique en relief du Yellowstone National Park et du « Greater Yellowstone System » les

⁵³⁶ Voir « How National Parks Tell Our Story – and Show Who We Are, <https://www.nationalgeographic.com/magazine/2016/01/national-parks-centennial/>.

⁵³⁷ Cité dans David Quammen, *Yellowstone. The battle for the American West*, National Geographic, *op. cit.*, p. 67.

⁵³⁸ Roderick Nash, *Wilderness and the American Mind*, *op. cit.*, p. 324.

⁵³⁹ David Quammen, *Yellowstone. The battle for the American West*, *op. cit.*, à partir de p. 43.

⁵⁴⁰ <https://www.nationalgeographic.com/magazine/2016/05/yellowstone-national-parks-bears-video/>. Pour l'utilisation des cartes géographiques par le magazine voir aussi <https://www.nationalgeographic.com/culture-exploration/2018/08/national-park-service-anniversary-maps-cartography/>.

parcours de trois ours qui sont pris comme guides. Pour chaque étape, le site basé sur un défilement vertical montre sur la partie droite de l'écran des photographies et des textes qui renseignent sur les habitudes de ces animaux, des enregistrements sonores de commentaires scientifiques, des vidéos réalisées du point de vue des ours (avec des caméras attachées à des colliers) censées nous montrer leur vision et leur expérience du paysage. De la science au voyage virtuel à travers l'art : « *for the benefit and enjoyment of the people* ». ⁵⁴¹

⁵⁴¹ Voir mon article « “For the Benefit and Enjoyment of the People”: From Wilderness Icons to National Geographic’s Bear’s-Eye Views on the Occasion of the National Park Service’s 100th Anniversary », *Transatlantica. Revue d’études Américaines. American Studies Journal*, n° 1 (28 février 2016), <http://journals.openedition.org/transatlantica/8265>.

Voyages stéréoscopiques

A la fois exclusif et grand public, mais aussi cosmopolite et « middle American », produit de l'époque progressiste et expression des valeurs Victoriennes⁵⁴², *National Geographic* a réussi à combiner culture élitiste et populaire, professionnels et amateurs, exerçant un attrait tant sur les cultures traditionnelles américaines que sur les contre-cultures. Une scène du film *Badlands* (réalisé en 1973 et situé en 1959) de Terrence Malick montre le protagoniste (un rebelle qui ressemble à James Dean) en train de lire le magazine sur sa cabane dans les arbres dans une zone isolée des *badlands* du Montana, où il est en fuite avec sa petite amie. Celle-ci, dans la scène suivante, regarde des photographies stéréoscopiques. On la voit insérer une de ces images doubles dans un viseur stéréo, qu'elle approche ensuite de son visage. Nous adoptons ainsi son point de vue, et sa voix off accompagne la vision de paysages étrangers et de scènes de sa famille, qui a déménagé dans un petit village du South Dakota : « One day, while taking a look at some vistas in dad's stereopticon, it hit me that I was just this little girl, born in Texas... ».⁵⁴³

En tant que moyen pour « voir du pays », *National Geographic* peut être en effet considéré comme un descendant des vues stéréoscopiques, qui représentaient d'ailleurs, comme nous l'avons vu précédemment, avec les cartes postales et les diapositives, une des formes majeures de diffusion populaire des photographies des parcs nationaux. Dans « American Photographs in Europe and Illusions of Travel », David E. Haberstich parle du développement, autour de 1900, de séries de vues stéréoscopiques sous forme de tours, comme le « Underwood Travel System », dont les légendes étaient traduites en plusieurs langues.

Each tour kit contained in its faux library slipcase the stereographs, mounted on the curved or « warped » cards designed to enhance the illusion of depth, a descriptive guidebook, usually written by an authority on the subject, as well as a map showing the precise location from which each view on the set had been photographed. The similarity between these components and the approach of a *National Geographic* article is scarcely a coincidence.⁵⁴⁴

Avant que les photographies deviennent communes dans les journaux ou les magazines illustrés comme *National Geographic*, les compagnies de stéréographies avaient produit un vaste

⁵⁴² Stephanie L Hawkins, *American Iconographic*, op. cit., p. 28-63.

⁵⁴³ Voir à partir de la minute 35:30.

⁵⁴⁴ David E. Haberstich, « American Photographs in Europe and Illusions of Travel », dans David E. Nye et Mick Gidley, *American Photographs in Europe*, op. cit., p. 65.

inventorie visuel du monde qui était facilement accessible : les vues stéréographiques étaient vendues seules ou en coffrets et, selon l'éditeur, accompagnées d'un guide de voyage, un long texte imprimé sur le verso de chaque carte, ou une simple légende sur le recto identifiant la scène. Elles pouvaient être achetées à des vendeurs porte à porte, dans les papeteries ou empruntées à la bibliothèque, constituant à la fois des objets de divertissement et des outils éducatifs.

Between 1880 and 1910, countless Europeans travelled to countries around the world without leaving the comfort of their parlors. [...] The images they saw were three-dimensional photographs of such astonishing verisimilitude that viewers often reached out to touch the objects and people before them.⁵⁴⁵

Les vues stéréoscopiques permettaient de voyager sans partir de sa propre maison et avaient aussi une fonction éducative. Pour les touristes en chambre, cartes et textes accompagnaient les images, offrant, comme dans le magazine *National Geographic*, un ensemble bien organisé d'éléments interdépendants. Au tournant du siècle, après un « âge d'or » européenne⁵⁴⁶, l'industrie américaine de vues stéréoscopiques dominait le marché de masse international non seulement dans la représentation de scènes américaines – d'inventions technologiques ou scientifiques, de merveilles naturelles, de terrains cultivables fertiles, d'usines animées et de villes modernes (comme dans les boîtes de tours de la compagnie Keystone) – mais aussi dans l'image de pays étrangers, qui étaient ainsi restitués à travers une vision américaine. Ces images satisfaisaient le désir des consommateurs de se divertir, de s'informer et de voyager virtuellement, les transportant dans un monde *american-made* : « Crafted for U.S. consumption, the American vision of itself and its place in the world became a transnational vision with every foreign purchase ».⁵⁴⁷ Les vues stéréoscopiques permettaient ainsi de faire circuler des paysages américains (et européens vus par des américains), aussi bien que de diffuser une culture visuelle américaine qui représentait l'Amérique en tant que nation progressiste et moderne, d'abord pour le développement de la culture populaire et du nationalisme américains, ensuite pour la perception des États-Unis par l'Europe et le reste du monde.⁵⁴⁸

⁵⁴⁵ Judith Babbitts, « Made in America : A Stereoscopic View of the United States », dans David E. Nye et Mick Gidley, *American Photographs in Europe*, *op. cit.*, p. 41.

⁵⁴⁶ Voir François Brunet, *La photographie, histoire et contre-histoire* *op. cit.*, p. 107.

⁵⁴⁷ Judith Babbitts, « Made in America : A Stereoscopic View of the United States », dans David E. Nye et Mick Gidley, *American Photographs in Europe*, *op. cit.*, p. 41.

⁵⁴⁸ Voir les introductions au recueil d'essais sur les représentations des États-Unis en Europe dirigé par David E. Nye et Mick Gidley, *American Photographs in Europe*, *op. cit.*, où émerge l'idée d'une communication photographique transnationale.

By 1936 over two-thirds of the school systems in the United States used them in their elementary and secondary classrooms. Before their decline in popularity in the early decades of the twentieth century, they had transformed the pedagogical world of the classroom, the bourgeois world of the home, and the commercial world of mass communications.⁵⁴⁹

A partir de 1860 la stéréoscopie devient en effet la « première forme culturelle de masse de la photographie »⁵⁵⁰ et on a comparé le rôle social du stéréoscope aux États-Unis à celui de la télévision de l'après-1960.⁵⁵¹ Dans un certain sens « ancêtre » de la technologie 3D et des expériences immersives, le viseur stéréoscopique devint un objet commun dans les salons, un *status symbol* pour les classes moyennes. La production d'images stéréoscopiques se transforma en une industrie médiatique et culturelle, précurseur de la production de cartes postales illustrées et milieu formateur d'une culture visuelle américaine ainsi que de l'« américanisation du monde ».⁵⁵² Les vues urbaines sont particulièrement intéressantes : par exemple celle de la E. & H. T. Anthony Company intitulée *Bird's eye view of Broadway from the Stereoscopic Emporium, looking north* (environ 1860) nous permet de parcourir la profondeur de l'image à travers les différentes échelles des bâtiments. On a déjà décrit le fonctionnement du stéréoscope plus haut dans ce chapitre (à propos de l'article de Oliver W. Holmes) : il s'agit d'un dispositif de vision en relief, dont l'effet de profondeur est créé à travers le couplage de deux images légèrement différentes devant un appareil de vision à deux lentilles, une sorte de masque que l'on place devant les yeux et qui isole de son environnement. L'effet d'immersivité (qui n'est pas toujours total, selon les viseurs qui peuvent être plus ou moins confortables) est ainsi donné par la réduction de la distance entre nos yeux et la surface visuelle, et par l'absence du cadre de l'image : la distance et le cadre étant les conditions préalables de la vision classique du paysage.

⁵⁴⁹ Judith Babbitts, « Made in America : A Stereoscopic View of the United States », dans David E Nye et Mick Gidley, *American Photographs in Europe op. cit.*, p. 43.

⁵⁵⁰ Robert W Rydell et Rob Kroes, *Buffalo Bill in Bologna, op. cit.*, p. 40. La démocratisation de l'accès aux images doit aussi au développement des chromolithographies aux États-Unis dans les années 1860. Voir en particulier Michael Clapper, « "I Was Once a Barefoot Boy!" : Cultural Tensions in a Popular Chromo », *American Art* 16, n° 2 (2002): 17-39.

⁵⁵¹ Edward W Earle, *Points of View: The Stereograph in America, a Cultural History* (Rochester: The Visual Studies Workshop Pr., 1979), p. 9.

⁵⁵² Robert W Rydell et Rob Kroes, *Buffalo Bill in Bologna, op. cit.*, p. 62-63. Ici les auteurs retracent ce qu'ils appellent l'« Américanisation du monde » à une précédente « Américanisation de l'Amérique », à travers la diffusion d'une culture de masse capable de créer une identification nationale au-dessus des différences locales et régionales. Voir aussi Rob Kroes, *Photographic Memories: Private pictures, Public Images, and American History* (University Press of New England, 2007).

Les vues stéréoscopiques offrent donc du divertissement et des voyages imaginaires, mais popularisent aussi le goût pour l'histoire par images. A partir de 1890 les firmes stéréoscopiques ajoutèrent à l'éducation par l'image la chronique photographique de l'actualité, en parallèle avec l'expansion de la presse illustrée. C'est en particulier la guerre qui, dans la culture visuelle américaine, a suscité un rapprochement fondateur entre image, actualité et histoire : se déroulant en même temps que les guerres impériales du tournant du XXe siècle, la Guerre de Sécession est souvent considérée comme la première guerre moderne couverte à grande échelle par la photographie.⁵⁵³

Projections à la lanterne magique

Les images de paysages permettent, à travers une diffusion de plus en plus populaire liée aussi au progrès des techniques de reproduction photographiques, de voir l'image de lieux plus ou moins lointains dans l'espace et le temps, fournissant ainsi des supports pour l'enseignement. La fonction éducative et pédagogique qu'exerçaient déjà les stéréoscopes sera appropriée et développée par les projections à la lanterne magique de vues diapositives sur verre, qui fut pendant un demi-siècle un medium majeur et aujourd'hui méconnu de l'éducation populaire.⁵⁵⁴ La société Underwood & Underwood Co., par exemple, promotrice de tours du monde stéréoscopiques, se convertit à l'utilisation de diapositives ou plaques de lanternes magiques suivant une tendance à utiliser les images projetées qui était en train de se développer dans les écoles.⁵⁵⁵ Cette pratique de la photographie projetée a été aussi adoptée à des fins thérapeutiques ou dans des occasions festives. Un usage systématique des spectacles de projection à la lanterne magique fut fait par exemple au Pennsylvania Hospital for the Insane, en particulier dans la période 1844-1883 et sous la direction de Thomas Kirkbride. Comme le montre Angélique Quillay dans sa thèse de doctorat⁵⁵⁶, la collection de plaques de lanterne magique de l'hôpital⁵⁵⁷, telle une fenêtre ouverte sur l'extérieur, était étroitement liée à la collaboration entre l'hôpital et les photographes William et Frederick Langenheim et chaque semaine une alternance était prévue entre des séances de projection à la lanterne magique et un autre événement, le plus souvent un

⁵⁵³ François Brunet, *La photographie, histoire et contre-histoire op. cit.*, p. 124-125.

⁵⁵⁴ *Ibid.*, p. 94-95.

⁵⁵⁵ David E. Haberlich, « American Photographs in Europe and Illusions of Travel », dans David E. Nye et Mick Gidley, *American Photographs in Europe, op. cit.*, p. 71.

⁵⁵⁶ Angélique Quillay, « A reverse Image : la culture visuelle du Pennsylvania Hospital for the Insane sous la direction de Thomas Kirkbride (1840-1883) » (Paris: Sorbonne Paris Cité, 2016), p. 134.

⁵⁵⁷ Plus de 3000 plaques sont recensées dans le catalogue du Philadelphia History Museum.

concert ou une conférence. Le programme des soirées était ainsi inséré dans le cadre thérapeutique, offrant une dimension collective et une forme de continuité entre le monde extérieur et l'environnement de l'hôpital, à travers la création d'un parcours visuel sous forme de voyage.

Ce voyage se déploie au fil des images projetées, et les différentes étapes sont marquées par la succession de titres de plaques de lanterne magique. Le périple de l'année 1857-1858 s'étire ainsi sur de vastes territoires, et s'inspire sans doute en partie des catalogues de lithographies du Grand Tour.⁵⁵⁸

Au Pennsylvania Hospital for the Insane, ce parcours visuel, illustré par des projections à la lanterne magique avec accompagnement musical, proposait un voyage virtuel dans le but de faire découvrir aux patients des localités nouvelles : avant de franchir l'Atlantique le public découvrait les Chutes du Niagara⁵⁵⁹, Boston et New York, pour assister ensuite à des sections plus thématiques.⁵⁶⁰ Il s'agit donc ici d'une utilisation d'images de paysages projetées à des fins médicales, alors que le California Camera Club, qu'on a déjà mentionné plus haut à propos des archives amateurs, pratiquait aussi les projections à la lanterne magique dans le cadre de son usage versatile et collectif du médium photographique, pour valoriser des paysages locaux. « Glimpses of California » (titre qui circulera dans l'American Lantern Slide Interchange en 1890), est une des premières contributions, en matière de conférence à la lanterne magique, de la Pacific Coast Amateur Photographic Association (le nom du California Camera Club à l'époque). Cette série de plaques sera projetée pour le public de la ville de San Francisco et ensuite envoyée à nombreuses sociétés photographiques autour des États-Unis : « As the result of outings to notable locations in and around San Francisco, the sequence of 100 images constituted a collective effort to produce representative views of the amateurs' work in the state ».⁵⁶¹ « Glimpses of California » était conçue comme une conférence accompagnée d'un manuscrit, couvrant le paysage de l'état, sa flore et faune, les activités agricoles et minières, ainsi que nombreuses vues de San Francisco. Une vingtaine d'années plus tard, le nouveau président Edward H. Kemp, photographe professionnel, actif dans le commerce de lanternes magiques et

⁵⁵⁸ Angélique Quillay, « A reverse Image », *op. cit.*, p. 141.

⁵⁵⁹ D'où les Langenheim avaient aussi ramené des vues stéréoscopiques à travers un trajet en train. Ce programme de voyage illustré préfigure celui, stéréoscopique, de Oliver W. Holmes qu'on a mentionné précédemment.

⁵⁶⁰ Angélique Quillay, « A reverse Image », *op. cit.*, p. 141.

⁵⁶¹ Carolin Gorgen, « Out here it is different », *op. cit.*, p. 106.

de films à San Francisco depuis 1900 et engagé dans les activités du Club dès le début, considérait la photographie animée comme « the popular work of the future ».

In a series of outings to the San Francisco parks and beaches, mission San Jose, and Mount Tamalpais, undertaken in late 1912, he took motion pictures « recording the scenery and many of the events which occurred ». This form of production, quite new to the CCC's agenda, functioned in tandem with the establishment of an entertainment committee that was to organize holiday festivities and dances, at which the projection of moving pictures was to become a common element.⁵⁶²

Nous avons vu que, des stéréoscopes aux projections à la lanterne magique, les images de paysages dans la période entre la fin du XIXe siècle et le début du XXe siècle participent de la constitution d'imaginaires temporels ou géographiques, exercent des fonctions pédagogiques et thérapeutiques, deviennent des supports pour des voyages virtuels transatlantiques et pour la valorisation de paysages locaux, dans le cadre de pratiques privées et publiques. Si les vues stéréoscopiques et les projections de plaques de lanternes magiques ou de diaporamas permettent de voir le monde à travers des séries d'images accompagnées de légendes ou d'un discours oral, les cartes postales, pour leur part, permettent de ramener à la maison ou d'envoyer des images de voyage qui, accompagnées de courts textes, pourront ensuite être insérées avec d'autres photographies et des souvenirs divers dans un album, créant un récit de voyage.⁵⁶³

⁵⁶² *Ibid.*, p. 465.

⁵⁶³ Pour l'idée de photo-album et des cas spécifiques voir Martha Langford, *Suspended Conversations: The Afterlife of Memory in Photograph Albums* (Montreal; London: McGill-Queen's University Press, 2001), en particulier le chapitre « Memoirs et travelogues ». Pour des exemples de « livres territoires », donc d'ensembles images-textes sur les paysages français voir Philippe Antoine, Danièle Méaux, et Jean-Pierre Montier, éd., *La France en albums: XIXe-XXIe siècles* (Paris : Hermann, 2017).

Scrapbooks et cartes postales

La couverture d'une brochure portant le titre « Venezia » est en partie cachée par une image en couleurs légendée « Station's new bridge », en bas de laquelle on trouve une description en quatre langues (peut-être de la même brochure) de la « vue générale » qu'on peut admirer de l'Église St. Georges. D'autres vues typiques de Venise sont présentées sous forme de cartes postales ou de photographies anciennes dans la partie droite de cette page, dont trois surimposées portent la légende « Golden Fiesta. Gondolas + gondoliers in mourning (so many deaths from plague). The enchanting scene in moonlight is indescribable ; its magnificent beauty remains forever impressed on the memory ». Il s'agit de la page 56 de l'« Althea Hurst scrapbook »⁵⁶⁴, le journal de voyage de quatre enseignantes afro-américaines qui en 1938 sont parties pour un Grand Tour en Europe. À ce collage d'éléments hétérogènes, mélange de textes et d'images qui mettent en évidence leur matérialité d'objets graphiques ou photographiques, font suite des pages présentant les places, les canaux et les monuments de Venise avec une mise en page plus classique (4 ou 6 photos pour chaque page avec de courtes descriptions).⁵⁶⁵

La page dédiée au « Sightseeing in and around London » est tout aussi intéressante, car elle présente douze photographies en petit format de paysages en noir et blanc : on y trouve des vues de la rivière Avon et du « Guy's Cliffe Mill » près de Warwick (avec la légende « mill 1000 years old. Still grinding every day »). La ville de Berlin est présentée, pour sa part, à travers trois cartes postales colorées de l'« Alexander Square », du « Brandenburg Gate », et de la « Broadcasting Station », qui sont associées à des photographies des enseignantes avec leurs guides, affichées sur la partie gauche. Deux pages sur Milan montrent un plan de la ville, une image qui porte la légende « Hotel Andreola where we had lunch on sidewalk cafe », ainsi que des « sightseeing », c'est à dire des reproductions photographiques avec accompagnées des titres : « last supper by Leonardo da Vinci », « Pace Arch », « Victor Emanuel Arcade. Largest in the world- 4 arcades converge at this point. Mosaic floor », « Central Station », « Piazza of Duomo and ». ⁵⁶⁶ Une page dédiée à la France montre aussi un plan de « Paris et sa banlieue par le métro », une carte postale de l'Arc de Triomphe avec une flèche qui indique le « speldido hotel »

⁵⁶⁴ « Althea Hurst scrapbook, 1938 », <https://digital.cincinnati.library.org/digital/collection/p16998coll1/id/57/rec/100>.

⁵⁶⁵ On reconnaît des vues déjà immortalisées par le voyage stéréoscopique de Oliver W. Holmes, par exemple le monument à Colleoni devant l'hôpital.

⁵⁶⁶ Ce « end » est en suspens... peut-être on voulait y ajouter le monument à Victor-Emmanuel II ?

sur la partie droite de l'image, une photographie d'un « taxi de la Marne » conservé dans le musée de l'armée. En guise de titre nous trouvons : « Paris, France. Land of beauty and charm. France, land of letters, science, festivals + gaiety ». Convaincues que « Travel gives authoritative knowledge of strange lands and peoples whose past and present cultures one desires to understand »⁵⁶⁷ ces enseignantes-voyageuses entreprirent ce périple (traversant notamment l'Allemagne nazie et l'Italie fasciste) dans le but de confronter les informations contenues dans les manuels et les livres de cours avec la réalité.

The purpose of this trip was to give authenticity to what they had read and compare their findings to information provided in text books as a way to inspire African American children to travel and broaden their world view. Included in the scrapbook are photographs, brochures, notes, and other ephemera.⁵⁶⁸

Comme l'explique la responsable de la collection « Genealogy and local history » de la Cincinnati Public Library Patricia Van Skaik, en charge du projet de conservation, de numérisation et d'exposition de l'album, après la mort de Althea Hurst (une des quatre enseignantes) le livre est tombé entre les mains de Houston Brummit, un ami de famille. En 2015, celui ci l'a confié à la bibliothèque pour que soit partagée avec un public plus vaste l'expérience de voyage de ces femmes à une époque où étaient encore en vigueur les lois dites Jim Crow. Éléments majeur de la ségrégation raciale aux États-Unis, ces lois interdisaient par exemple les mariages interraciaux et imposaient une séparation entre Noirs et Blancs dans les transports, les lieux publics, les établissements scolaires.⁵⁶⁹ Cartes postales, instantanées d'elles-mêmes et des personnes rencontrées (des guides notamment) avec, à l'arrière-plan, des paysages ou des monuments typiques, brochures ferroviaires et métropolitaines, illustrations diverses sur les lieux et les œuvres visités, cartes des villes et flyers des expositions sont accompagnés – comme on l'a vu en particulier pour les sections sur Venise, Berlin, Milan et la France – de légendes et notations, créant à la fois un récit de voyage privé et personnel et des documents et outils pédagogiques.

⁵⁶⁷ « Althea Hurst scrapbook, 1938 », <https://digital.cincinnati.library.org/digital/collection/p16998coll1/id/2/rec/4>.

⁵⁶⁸ « Althea Hurst scrapbook, 1938 », <http://digital.cincinnati.library.org/digital/collection/p16998coll1>.

⁵⁶⁹ Mais aussi chez les barbiers et lors des matchs de base-ball amateur (Géorgie), dans les spectacles de cirque (Louisiane), aux entrées des hôpitaux (Mississippi), dans les bibliothèques (Caroline du Nord) ou encore dans les cabines téléphoniques (Oklahoma), etc. Ces codes intervenaient également sur le terrain des droits civiques et en particulier sur celui du droit de vote, entravé par de multiples tracasseries réservées aux seuls Noirs comme des taxes au bureau de vote, des tests d'alphabétisation ou d'hérédité, des découpages électoraux tarabiscotés ; autant d'obstacles érigés dans le seul but de les décourager de voter et d'accéder aux postes de décision.

Cet album est donc un exemple caractéristique d'une pratique des images (et des paysages) liée aux voyages, qui se répand à l'époque grâce au développement du matériel amateur simple et peu cher (surtout à partir de la fin du XXe siècle).⁵⁷⁰ Il est dans le même temps un exemple d'album exceptionnel puisqu'il est destiné, depuis le début, non seulement à documenter photographiquement des souvenirs personnels, mais aussi – selon les intentions des autrices que nous avons mentionnées plus haut – à comparer les informations contenues dans les manuels scolaires avec les lieux réels, et à servir à son tour d'encouragement au voyage pour les élèves. Martha Langford parle de « the semi-public nature of the traveller's album, its veneer of objective reportage »⁵⁷¹ et considère l'album de voyage comme un itinéraire en lui-même qui implique toujours un retour à la maison⁵⁷² : il montrerait ainsi les paysages traversés aussi bien que les points de vues liées aux origines et perspectives culturelles des voyageurs et des voyageuses. La mise en page et la relation entre images et textes réorganisent donc la vision des paysages à travers la (re)création d'un récit de voyage.⁵⁷³

Le livre peut être en effet considéré comme le premier mode de circulation du médium photographique, combinant distribution de masse et expression créative⁵⁷⁴, et c'est la « révolution graphique » entre 1880 et 1920 qui a transformé toute l'économie de la photographie et de la publication illustrée, stimulant entre autres pratiques la diffusion de récits de voyage illustrés et publiés par les touristes.⁵⁷⁵ Dans l'essai « Retracing the Outlines of Rome : Intertextuality and Imaginative Geographies in Nineteenth-Century Photographs », Maria Antonella Pelizzari analyse trois exemples d'intertextualité entre images et notations écrites au seuil de cette transformation, parmi lesquels l'album d'un touriste américain anonyme qui associe à des photographies achetées et produites commercialement (datant des années 1870-1880 principalement) des légendes et des textes. Les informations textuelles transcrites du guide Baedeker en marge d'une photographie intitulée « View of the Roman Forum from the Capitol

⁵⁷⁰ François Brunet parle d'un « moment kodak », quand on assiste à « la transformation de la photographie en pratique de masse, et sa refondation en instrument de la mémoire et de la fantaisie ordinaires, quotidiennes ». François Brunet, *La naissance de l'idée de photographie, op. cit.*, p. 238.

⁵⁷¹ Martha Langford, *Suspended Conversations, op. cit.*, p. 65.

⁵⁷² *Ibid.*, p. 81.

⁵⁷³ Au niveau de la composition, une nouvelle liberté était possible grâce aux nouveaux formats des albums en vente à partir de la fin du XXe siècle, qui contenaient des pages vides plutôt que des fentes adaptées à la taille standard des cartes-de-visite. Voir Sarah Greenough et al., *The Art of the American Snapshot 1888-1978: From the Collection of Robert E. Jackson* (Washington: National Gallery of Art/Princeton University Press, 2007), p. 19. Voir aussi Richard Chalfen, « La photo de famille et ses usages communicationnels », *Études photographiques*, n° 32 (1 janvier 2015).

⁵⁷⁴ Martin Parr et Gerry Badger, *The photobook: a history* (London: Phaidon, 2006).

⁵⁷⁵ François Brunet, *Photography and Literature, op. cit.*, p. 54.

Hill » révèlent une tendance à se fier à des descriptions « officielles ». Au contraire, les notations personnelles qui accompagnent l'image intitulée « Claudian Aqueduct » décrivent le départ de la ville et l'expérience d'un « magnificent prospect embracing the Campagna, the aqueducts, and the mountains »⁵⁷⁶, exprimant une géographie imaginative personnelle par delà la représentation touristique standardisée de Rome, ainsi que l'écart temporel entre le moment de la prise de la photographie et de l'expérience du paysage. Cette « liberté individuelle » d'interprétation, qui se surimpose à la représentation préétablie de la ville, est donc visible dans les notations dans le style du journal intime, autour des images, et dans les signes discrets laissés sur leur surface, ainsi que dans les passages soigneusement transcrits à partir des guides sur les pages de l'album photographique : « in the tourist's imaginary constructions of pre-packaged literary descriptions and in the intertextuality of the narrative ».⁵⁷⁷

La relation entre productions d'entreprise ou de masse et pratiques amateurs ou personnelles, qui comme nous l'avons vu à travers ces cas d'albums de voyage se crée à travers l'association d'images et de textes, de paysages « standardisés » et d'impressions individuelles, se retrouve de manière encore plus évidente dans les usages des cartes postales. Comme l'expliquent les auteurs de *La carte postale : son histoire, sa fonction sociale*, la première fonction de ces objets est celle d'une démocratisation du savoir, dans une époque sensibilisée au problème de l'enseignement pour tous : « Populariser les merveilles de la nature et de l'art, rapprocher les hommes en leur faisant prendre conscience, par l'image, de leurs ressemblances et de leurs dissemblances ».⁵⁷⁸ La carte postale illustrée a aussi une autre spécificité originelle, la communication : elle est le medium d'une relation sociale et rituelle qui se base sur la circulation d'images, de plus en plus photographiques, et représente pour une grande partie des paysages. Dès la fin du XXe siècle la production massive et internationale des cartes postales prend tantôt les caractères d'une production industrielle, tantôt ceux d'une production artisanale.

En France, l'entreprise des frères Neurdein est un bon exemple de production industrielle – participant à la création « d'imaginaires »⁵⁷⁹ – suite au « tournant commercial »⁵⁸⁰ incarné par les

⁵⁷⁶ Maria Antonella Pelizzari, « Retracing the Outlines of Rome : Intertextuality and Imaginative Geographies in Nineteenth-Century Photographs », dans Joan M. Schwartz et James R. Ryan, *Picturing Place, op. cit.*, p. 66.

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 55.

⁵⁷⁸ Aline Ripert, Claude Frère, et Sylvie Forestier, *La carte postale : son histoire, sa fonction sociale* (Paris; Lyon: CNRS ; PUL, 1983), p. 28.

⁵⁷⁹ Voir la thèse de doctorat de Marie-Ève Bouillon, « Naissance de l'industrie photographique. Les Neurdein, éditeurs d'imaginaires (1863-1918) » (Paris, EHESS, 2017).

années 1860 dans la production photographique. Pour répondre à des exigences émanant d'une nouvelle culture de masse, cette entreprise d'« édition-photographie-imprimerie » visait à une diffusion et circulation des images sur différents supports. Elle se composait d'une centaine de personnes au tournant du XXe siècle : dans ce contexte la dénomination des séries « vues de » se substitue au traditionnel « voyage en »⁵⁸¹, et les prises photographiques ne constituent qu'une étape dans un processus de gestion et diffusion des images de plus en plus large. Ainsi les campagnes photographiques sur des sites comme le Mont Saint-Michel montrent le passage d'une gestion locale à une gestion nationale de l'iconographie touristique, mettant en évidence comment « la production des images s'articule avec leur commerce qui les conditionne ».⁵⁸²

The people's photography

Une « carte postale photographique » portant en bas à gauche le titre « Besting the whirlpool rapids (niagara falls) » montre les têtes de deux hommes dans les vagues avec en arrière-plan la silhouette d'un train traversant un pont. Il s'agit probablement des Cope Frères, photographes à Clinton, Iowa, comme indiqué par la légende donnée à cette image extraite de la Collection Andréas Brown (New York) qui date l'image de 1910-1918.⁵⁸³ Cette image montre la nouvelle possibilité d'appropriation du paysage photographique (dans ce cas celui célèbre et touristique des chutes du Niagara) permise par le format carte postale photographique, qui le transforme de vue statique et « immuable », en « surface manipulable ». Si la fièvre de la carte postale illustrée atteint les États-Unis à l'extrême fin du siècle, en 1902 Eastman Kodak met sur le marché un papier sensible au format carte postale, qui permettait aux photographes amateurs de prendre, de tirer et d'envoyer leurs propres images.

La pratique de la carte photographique, qui se développa dans la première décennie du siècle, resta populaire jusqu'à la Deuxième Guerre mondiale, et elle s'avéra « rapidement un moyen de communication privilégié pour les 'petites gens' [...] Des studios étaient installés dans les foires, les parcs de loisir, sur les sites touristiques où l'on pouvait se faire tirer le portrait 'en

⁵⁸⁰ Marie-Ève Bouillon, « Photographes et opérateurs », *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle* n° 36, n° 1 (4 décembre 2018), <https://www.cairn.info/revue-mil-neuf-cent-2018-1-page-95.htm>, p. 95.

⁵⁸¹ *Ibid*, p. 100.

⁵⁸² Marie-Ève Bouillon, « Le marché de l'image touristique. Le cas du Mont Saint-Michel à la fin du XIXe siècle », *Études photographiques*, n° 30 (20 décembre 2012), <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3334>, p. 4.

⁵⁸³ Michel Deguy, *L'Amérique au fil des jours : cartes postales photographiques 1900-1920 : Collection Andreas Brown* (Paris : Centre national de la photographie, 1983), FIG. 36.

situation' ». ⁵⁸⁴ Cette forme photographique – aussi appelée la « photographie du peuple » ⁵⁸⁵ – est importante pour son contenu informatif et expressif, ses qualités documentaires et artistiques, mais aussi pour sa valeur symbolique, grâce à sa diffusion parmi toutes les catégories de la population. Manifestation de « the breadth and depth of america » ⁵⁸⁶, elle met en évidence l'importance de certains usages pratiques, comme documents pour des disputes légales concernant des questions de propriété privée par exemple ⁵⁸⁷, ou comme illustrations pour des publications locales. De plus, la grande majorité des photographes des cartes postales photographiques étaient locaux : cela donnait une perspective de l'intérieur, des représentations émanant d'une personne qui connaît bien son environnement et les paysages qui le composent.

Les campagnes et les villages isolés surtout trouvent ainsi leur identité dans l'objectif de l'amateur local, après avoir été négligés par les imprimeurs de cartes postales professionnels au profit de l'édition de cartes postales des villes, où la tendance était à montrer des éléments de transformation ou de progrès dans le paysage. En général, les paysages sans construction sont plus rares que ceux où l'on aperçoit un pont, une chapelle, une route : « Dès qu'un élément du paysage changeait, on prenait une nouvelle série de clichés. C'est ainsi que la carte postale témoigne des modifications apportées à la nature et de son appropriation par l'homme ». ⁵⁸⁸ Dans *Pastoral and monumental: dams, postcards, and the American landscape* Donald C. Jackson présente une collection de centaines de cartes postales de barrages et retenues d'eau couvrant presque tous les cinquante états américains à partir de la deuxième partie du XXe siècle. Pour ce collectionneur qui se focalise sur comment les images sont intégrées dans la construction culturelle des cartes postales (qui expriment aussi les différentes perceptions que les gens ont eu des barrages selon les moments historiques), les cartes photographiques se révèlent particulièrement intéressantes :

Real photo cards also created a special category of views that were separated from the commercial culture of international and national postcard manufacturers. [...] In regard to dam postcards, real photo cards are particularly important because some of the most intriguing views are those apparently produced for an amateur and enthusiast market. [...]

⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 1.

⁵⁸⁵ Robert Bogdan et Todd Weseloh, *Real Photo Postcard Guide: The People's Photography* (Syracuse, NY: Syracuse Univ. Press, 2006).

⁵⁸⁶ *Ibid.*, p. 207.

⁵⁸⁷ *Ibid.*

⁵⁸⁸ Aline Ripert, Claude Frère, et Sylvie Forestier, *La carte postale, op. cit.*, p. 79.

What is also important about the vibrant market for real photo cards is the way it highlights the complex and highly diffuse character of golden age postcard industry.⁵⁸⁹

L'ouvrage révèle ainsi comment la représentation des barrages en tant que technologie destructive est un phénomène relativement récent, car « in the not so distant past dams were commonly perceived, promoted and appreciated as a way to improve – and even beautify – the environment ». ⁵⁹⁰ On voit par exemple une carte postale de la Hetch Hetchy Valley « before and after » la construction du barrage comme exemple négatif. Figure aussi, cependant, une image de commémoration de la visite de Franklin Delano Roosevelt à Boulder Dam comme opportunité politique pendant sa campagne de réélection en 1936, quand la construction de barrages était encore perçue comme source d'orgueil national et l'utilisation des ressources naturelles prévalait sur leur préservation inaltérée.⁵⁹¹ Comme l'explique Donald C. Jackson, « Postcards constituted an inexpensive means of conveying visual information about the world (and most specifically about people's very local world) to others. In this way, they created the phrasing and syntax of visual narratives involving the physical landscape ». ⁵⁹² En même temps la notion de paysage concernée par l'ouvrage « encompasses both the *physical* landscape that dams transformed as well as the *cultural* landscape that dams inhabited in the minds of people who built, relied upon, observed, and at times despised them ». ⁵⁹³

Dans le titre du livre, « pastoral » indique le lien entre l'idée d'un paysage champêtre et une construction technologique qui transforme l'environnement naturel au service du désir humain⁵⁹⁴, tandis que « monumental » indique un objet de grande échelle, produit des sociétés industrialisées, qui peut être perçu comme quelque chose qui donne stabilité et sécurité, qui inspire un sentiment de confiance publique. Si la plupart des barrages se situent quelque part sur un continuum entre ces deux extrêmes, ce sont non seulement les images, mais aussi les messages qui expriment les perceptions des paysages représentés. Ils permettent par exemple de communiquer rapidement avec le destinataire tout en reportant l'écriture d'une vraie lettre, ou encore de fournir un commentaire sur les conditions météo locales. Dans certains cas, ils

⁵⁸⁹ Donald C Jackson, *Pastoral and Monumental: Dams, Postcards, and the American Landscape* (Pittsburgh, Pa.: Univ. of Pittsburgh Press, 2013), p. 3. Voir aussi le site web de l'auteur <http://www.damhistory.com/>.

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 59.

⁵⁹¹ *Ibid.*, p. 227.

⁵⁹² *Ibid.*, p. 9.

⁵⁹³ *Ibid.*, p. 36.

⁵⁹⁴ Voir surtout Leo Marx, *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*. (New York (N.Y.: Oxford University Press, 1964).

témoignent à la fois du phénomène du collectionnisme des cartes postales avec son réseau informel, et d'un mode de communication privé. Ainsi une vue de Dexter (New York), envoyée le 12 décembre 1905 porte le message : « Did you find her ? 'at the fair, I mean'. Send me a card from Pulaski. I am making a collection ». ⁵⁹⁵

D'après certains textes, les barrages monumentaux inspirent aussi des sentiments contrastants, une sorte de terreur et de fascination à la fois qui pourrait être associée à l'expérience du sublime. Les évolutions contemporaines du sublime seront traitées de manière plus approfondie dans la deuxième partie de cette thèse (en particulier dans le troisième chapitre), mais il convient ici de rappeler que le concept a originairement été associé à l'effet de phénomènes ou paysages naturels : c'est le cas, typiquement, en Amérique, des chutes du Niagara. ⁵⁹⁶ Néanmoins, comme l'explique François Brunet dans l'article « Traduire le paysage absolu. À propos des cartes postales de Niagara », dès avant 1850 le sublime associé au chutes du Niagara semble avoir été miné par sa vulgarisation touristique et une exploitation commerciale accélérée ⁵⁹⁷, ainsi que par la multiplication des récits et représentations : dans ce cadre, le « code » de la carte postale sert simultanément à banaliser et à entretenir le sublime. ⁵⁹⁸ Cela grâce à la répétition des images des chutes, alors que les textes ajoutés pouvaient monter des usages différents de ces mêmes images, selon qu'ils expriment des commentaires liés à la visite ou à la représentation photographique de Niagara, des soucis d'explication ou d'actualisation de l'expérience ou de la vision des chutes.

Les cartes postales ont transmis « une esthétique qui n'est pas celle – subjectiviste et moderniste – du *regard*, mais celle, issue de la Renaissance via la tradition pittoresque, de la *vue* et de son support topographique, le *point de vue* ». ⁵⁹⁹ Si les codes visuels résolvent le paradoxe de l'union du sublime et du beau en répartissant les marques entre points de vue et effets, c'est la logique de l'écriture, de la narration et du souvenir qui traduit les postures individuelles et les impressions personnelles, entre l'imagerie industrielle et une communication privée ⁶⁰⁰ qui parfois

⁵⁹⁵ Donald C Jackson, *Pastoral and Monumental*, *op. cit.*, p. 7.

⁵⁹⁶ Elizabeth McKinsey, *Niagara Falls: Icon of the American Sublime* (London; New York; Cambridge: Cambridge University Press, 1985).

⁵⁹⁷ Niagara fut présenté comme un exemple négatif, de faillite, lors de la discussion concernant la préservation du Yellowstone en 1870, qui aurait représenté ainsi une nouvelle occasion de préserver les merveilles naturelles.

⁵⁹⁸ François Brunet, « Traduire le paysage absolu », *Revue Française d'Etudes Américaines* 80, n° 1 (1999): 33-55, <https://doi.org/10.3406/rfea.1999.1766>, p. 34.

⁵⁹⁹ *Ibid.*, p. 40.

⁶⁰⁰ Mais aussi entre intérêt local et circulation mondiale. Voir « La circulation des paysages entre le mondial, le local et le privé : étude de cartes postales américaines (1900-1950) | Les rendez-vous de l'histoire », [/edition-2018-la-puissance-des-images/la-circulation-des-paysages-entre-le-mondial-le-local-et-le-prive-etude-de-cartes-postales](#).

reste énigmatique. Par exemple, sur une carte adressée en 1907 à une Miss Hazel Chase nous lisons dans la marge inférieure, sous l'image du déferlement vertical de la chute, les mots « Graham is very lonesome for you ». « Faut-il en déduire que la lune de miel a dû être reportée ? Est-ce Graham qui écrit ? Sinon, qui et pourquoi ? ». ⁶⁰¹

Dans nombreuses cartes postales les messages sont mystérieux, mais parfois les images et les mots semblent n'avoir rien en commun, voire être en complète discordance, comme dans certains exemples d'une collection italienne re-éditée dans le volume *In un'altra parte della città: l'età d'oro delle cartoline* (« Dans une autre partie de la ville : l'âge d'or des cartes postales »). Cette collection se compose de cartes postales datant des années 1950 aux années 1970, qui ne célèbrent pas les beaux paysages ou les vues pittoresques approuvées par les autorités, mais les rues inexplorées d'une Italie populaire, périphérique : une sorte d'archéologie géographique et urbaine d'un pays en plein miracle économique et sous le coup de la spéculation immobilière. Par exemple, au verso d'une carte montrant la vue d'une usine sidérurgique de Gênes – envoyé à une famille de Turin en 1967 – on retrouve une signature féminine accompagnée de la salutation : « Pensandoti caramente » (« Pensant à toi chaleureusement »). ⁶⁰² Dans d'autres cartes de cette collection, on voit des ajouts indiquant l'appartement où l'on vient d'aménager. Cet ensemble d'images montrent comment les photographes, les imprimeurs, les buralistes et les habitants ont contribué à la construction d'une image marginale de l'Italie. Ces photographies ressemblent parfois à des photogrammes qui pourraient être issus de films de la fin du néoréalisme ou de l'univers de Michelangelo Antonioni à ses débuts, mais aussi à des photographies américaines comme celles de Lee Friedlander lorsqu'elles incluent l'ombre du photographe. Plus souvent elles semblent anticiper le style des magazines des agences immobilières ou même créer une atmosphère de films de science-fiction.

Les gens achetaient vraiment des cartes postales de la rue dans laquelle ils habitaient. Avec une flèche ils signalaient la position de leur maison. Ensuite ils les envoyaient. C'était le signe d'un renouvellement historique, ces immeubles représentaient la chose la plus éloignée des décombres de l'après-guerre. [...] le motif de la flèche ajoutée au stylo et les pratiques liées à l'envoi de ces cartes postales étaient l'apanage d'une classe populaire, à peine

⁶⁰¹ François Brunet, « Traduire le paysage absolu », *op. cit.*, p. 51.

⁶⁰² Paolo Caredda et Ugo Gregoretti, *In un'altra parte della città: l'età d'oro delle cartoline* (Milano: Isbn Edizioni, 2014). Voir aussi « Saluti Da Cinisello », *Minima&moralia* (blog), 15 septembre 2014, <http://www.minimaetmoralia.it/wp/in-unaltra-parte-della-citta-paolo-caredda/>.

urbanisée. Des images qui illustraient les merveilles et les mystères d'un paysage nouveau.
Art populaire, produit par et pour la périphérie.⁶⁰³

Vers la fin des années 1950 les maisons et les quartiers populaires (en général les « paysages ordinaires ») deviennent donc les thèmes de nombre de cartes postales italiennes : les gens cherchaient dans les tabacs la carte de la rue dans laquelle ils habitaient et la plupart du temps ils la trouvaient. Aujourd'hui nous avons Google Street View, nous avons aussi les social networks pour nous réappropriier et faire re-circuler des cartes postales plus ou moins anciennes. Se rajoute une dimension sociale et conversationnelle contemporaine mais qui était déjà présente dans ces objets en tant que « lieux » d'actualisation et appropriation des paysages et des images, entre stéréotypes et singularités. Un exemple très intéressant est le projet de Renaud Epstein « Un jour, une ZUP, une carte postale »⁶⁰⁴ sur Twitter, média social qui se prête particulièrement à un parallèle avec les pratiques de la carte postale du fait de la brièveté de ses messages.⁶⁰⁵ Ces images de « Zones à Urbaniser par Priorité »⁶⁰⁶ françaises ou d'autres pays circulent donc maintenant sur internet plutôt que via le réseau postal et peuvent être commentées par les utilisateurs. Elles le sont d'un point de vue iconographique et esthétique, mais aussi personnel, en se basant sur la reconnaissance des paysages, ou encore avec une perspective plus politique sur ces sites et leurs connotations. Elles sont ensuite « retwittées » donc re-circulées. Plus généralement, les cartes postales anciennes de tout type sont depuis longtemps, et de plus en plus à l'ère numérique, réappropriées et détournées par des projets artistiques.⁶⁰⁷ Certains artistes et photographes réutilisent aussi la forme et l'objet carte postale comme méthode conceptuelle (on en retrouvera des exemples ponctuellement dans la suite de cette thèse).

⁶⁰³ « La gente comprava veramente cartoline della strada in cui viveva. Con una freccia segnalava il punto in cui si trovava casa sua. Poi le spediva in giro. Era il segno di un rinnovamento epocale, quel casamento rappresentava la cosa più lontana dalle macerie del dopoguerra. [...] il motivo della freccia e il consumo di queste cartoline era dominio esclusivo di una classe povera, appena urbanizzata, immagini utili a illustrare le meraviglie e i misteri di un paesaggio nuovo. Arte popolare. Prodotta da e per la periferia ». *Ibid.*

⁶⁰⁴ Renaud Epstein, https://twitter.com/renaud_epstein. Voir aussi Oliver Pohlisch, « Renaud Epstein sur les grands ensembles: «Des sas plutôt que des nasses» », *Die Tageszeitung: taz*, 3 mars 2016, sect. Kultur, <https://www.taz.de/15283637/>.

⁶⁰⁵ Dans la plupart des pays l'essor des cartes postales fut favorisé par un tarif postal préférentiel, inférieur à celui des lettres, restreignant toutefois la longueur du message.

⁶⁰⁶ Il s'agit d'une procédure d'urbanisme créée en 1958, dans un contexte de crise du logement, pour aménager ex nihilo des grands ensembles de plus de 500 logements sous la forme de tours et de barres, auxquels s'ajoutent des équipements collectifs.

⁶⁰⁷ Voir entre autres Robert Ireland et Marie-Pierre Zufferey, *Le paysage envisagé / [Suivi de] Art et cartes postales* (Gollion: Infolio, 2009) et Marie Boivent, « Cartes postales et reproductibilité de l'archive dans quelques pratiques artistiques contemporaines », <https://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=2022>.

Partant de la nécessité d'une nouvelle conceptualisation du paysage à l'ère contemporaine, le positionnement de cette recherche dans le champ de la culture visuelle plutôt que dans le seul cadre de l'histoire de l'art nous a permis de retracer sa transformation, depuis la notion de vue fixe ou stable au concept et à l'objet en diffusion par le biais de diverses disciplines et pratiques des images. L'hypothèse que des formes de représentation se matérialisent à travers des circulations (prévues avant leur production ou alimentées par leur réception et réutilisation), a été vérifiée en explorant la manière dont un processus de constitution des identités culturelles et nationales s'opère par la circulation des personnes dans les paysages, mais aussi par la circulation des images de paysages sur des supports multiples. Une perspective archéologique de longue durée permet de souligner des moments de continuité et de rupture dans les traditions et les évolutions des idées et des représentations du paysage. Elle nous a permis aussi de retracer des pratiques visuelles et d'identifier dans les usages photographiques un premier « tournant » né d'une nouvelle reproductibilité des paysages en image, dont la perception et la valeur esthétique sont influencées par des pratiques d'appropriation et réappropriation de plus en plus répandues. En particulier, le développement d'une production photographique industrielle entre le XIXe et le XXe siècle contribue au transfert du paysage en tant que genre pictural (avec ses traditions esthétiques) vers des systèmes de représentation visant à la création d'une vision ou d'un imaginaire communs, dont la représentation à la fois s'adapte et se crée à travers sa circulation touristique. Prenant le cas des cartes postales, nous avons vu par exemple que leur collecte et leur mise en page dans un album de voyage peut créer une sorte de kaléidoscope de vues personnalisés, un montage de paysages multiples. On constate par ailleurs que la valeur esthétique attachée à la représentation du sublime peut aussi se dissoudre dans ses circulations.

Dans la partie suivante nous allons poursuivre notre enquête sur la transformation du paysage et sur son éclatement contemporain à travers ses pratiques d'exposition : une forme de circulation spatiale de ses images qui est également une re-contextualisation dans un récit. Je prendrai comme points de départ des cas contemporains d'exposition photographique du paysage, pour suivre de manière plus générale les transferts et les échanges culturels, les déplacements géographiques des photographes et les circulations médiatiques des images de paysages.

Deuxième partie. Le paysage exposé

Cette deuxième partie explore la transformation contemporaine du paysage à travers les circulations géographiques et médiatiques de ses images photographiques, en prenant comme points de départ des expositions qui ont eu lieu aux États-Unis, en Italie et en France dans la période 2015-2018. Il s'agit d'un atlas personnel – donc forcément arbitraire et incomplet – qui nous permettra d'enquêter sur les pratiques d'exposition du paysage à travers des cas de redéfinition de catégories esthétiques comme le sublime, de réinterprétation d'œuvres ou d'auteurs connus, et de réactivation de collections ou d'archives non artistiques. La re-contextualisation d'images au sein de nouveaux lieux et récits (les expositions elles-mêmes se pensent souvent comme itinérantes) comporte des modes de consommation différenciés ouvrant parfois sur de nouvelles perspectives et sur une réception par des publics multiples. Qu'il s'agisse de musées nationaux ou de lieux d'art contemporain, de bibliothèques ou d'espaces publics, les expositions sont souvent accompagnées de propositions de médiation et d'approfondissement sous forme de conférences, de projections ou de rencontres.⁶⁰⁸ Les paysages s'exposent par ailleurs au-delà des frontières géographiques et temporelles, grâce à l'édition de catalogues mais aussi, de plus en plus, à la création d'expositions virtuelles sur internet.

Ma thèse affirme en effet que la circulation du paysage, notamment sous la forme d'expositions, change le sens de sa représentation ; et que la photographie en particulier contribue à faire du paysage un élément de construction des identités culturelles. Nous avons déjà mis en évidence, dans la première partie, que la circulation des images de paysages marque un tournant dans la construction des imaginaires nationaux. À travers la documentation de monuments, d'architectures et de lieux historiques (surtout en Europe) ainsi que de zones de nature sauvage ou des effets de leur exploitation (surtout aux États-Unis), la photographie contribue à la création des archives des nations et donc à la « stabilisation » de leurs identités visuelles dès la deuxième partie du XIXe siècle. La diffusion de paysages photographiques à travers les magazines (nous avons vu en particulier l'exemple du *National Geographic*) ou de formes de consommation populaires comme les vues stéréoscopiques et plus tard les cartes postales, participe à la

⁶⁰⁸ Par exemple celles qui ont eu lieu dans le cadre des deux expositions américaines *Life and times on NM route 66* et *Route 66: radiance, rust, and revival on the mother road*, ou les rencontres de l'exposition italienne *Il sorpasso. Quando l'Italia si mise a correre, 1946-1961* qui invitent les visiteurs à participer avec une photographie

promotion touristique des territoires alors même que certains photographes demandent leur protection ou leur conservation.

Il s'agit dans cette deuxième partie d'interroger à nouveau, cette fois à partir de cas contemporains d'exposition du paysage, le rôle de la photographie dans la définition des identités visuelles. Entre intericonicités et regards croisés, le point de vue ne sera plus tant celui des oppositions nationales que de celui des héritages, des influences ou des échanges culturels. En passant du XIXe au XXe siècle, les directions des regards se trouvent en partie inversées : aux réactions américaines à des modèles paysagers européens souvent précédemment adoptés, succèdent les réponses européennes au développement de certaines pratiques américaines des images. Cette évolution se déroule en parallèle à l'intensification de la circulation des images et à l'accélération de la transformation des territoires. Deux aspects récurrents dans les prochains chapitres se révèlent particulièrement importants pour l'évolution du concept de paysage à travers son exposition : d'une part le rapport de plus en plus intense, surtout à partir de l'après-guerre, entre images fixes et images en mouvement (paysages photographiques iconiques et imaginaires cinématographiques, voire ensuite télévisuels) ; d'autre part le rôle documentaire de la photographie pour des projets géographiques, architecturaux ou urbanistiques, en particulier dans le contexte de missions ou d'enquêtes à partir des années 1980, souvent matérialisés à travers des expositions.

Avant d'aborder les trois prochains chapitres à visée géographique, nous allons brièvement donner une perspective historique sur le rôle de l'exposition photographique du paysage. Il s'agit notamment de souligner son rôle dans la définition des identités nationales à partir de la deuxième moitié du XIXe et des premières décennies du XXe siècle, jusqu'à des cas et pratiques contemporains qui semblent particulièrement représentatifs à la fois des transformations et des persistances concernant l'exposition photographique du paysage. La photographie est en effet au centre de multiples recherches qui interrogent sa flexibilité, sa légèreté, sa reproductibilité et sa mobilité à travers l'hétérogénéité des formes, des espaces (publics et privés) et des supports qui ont contribué à sa diffusion.⁶⁰⁹ Dans le contexte d'expositions, les tirages se trouvent confrontés à d'autres éléments comme des objets ou des textes, qui en influencent tout autant la réception que

personnelle, ou encore la riche programmation en marge de l'exposition *Paysages français. Une aventure photographique 1984-2017* à la BnF.

les scénographies et les espaces concrets.⁶¹⁰ L'exposition du paysage nous permet aussi de suivre le mouvement centrifuge de la photographie et l'expansion de ses pratiques contemporaines.

⁶⁰⁹ Pour une approche historique et internationale voir Alessandra Mauro, *Photoshow: Landmark Exhibitions That Defined the History of Photography* (Roma: Contrasto, 2014), pour une interactionniste ou « centrifuge » Olivier Lugon, *Exposition et médias: photographie, cinéma et télévision* (Lausanne: L'Age d'homme, 2012).

⁶¹⁰ Claire-Lise Debluë et Olivier Lugon, « Introduction. Par-delà l'exposition de photographie », dans le deuxième numéro de la revue « Transbordeur » intitulé *Photographie et exposition* (Paris : Éditions Macula ; Genève : Association Transbordeur, 2018).

Paris, 1867 – 1919 – 2015

Une photographie de la section des États-Unis à l'Exposition universelle de Paris de 1867 montre la scénographie de la « galerie » numéro II, et comprend l'affichage et les cadrages de photographies de l'Ouest qui contribuèrent à recréer l'image de la nation américaine à l'étranger « as a land of opportunity ». ⁶¹¹ On reconnaît les paysages de la *Yosemite Valley* de Carleton E. Watkins (dont on a parlé dans le deuxième chapitre de la première partie de cette thèse), qui présenta aussi des images des arbres de Mariposa. ⁶¹² En comparaison avec la peinture ⁶¹³ en effet, les photographies de paysages naturels transmettaient une nouvelle « esthétique environnementale » américaine à travers le lien créé entre la qualité technique et l'attrait visuel, la dimension géographique des territoires et les possibilités de leur exploitation économique : « their ability to link economic and aesthetic values ». ⁶¹⁴

Cette photographie d'une vue de l'exposition américaine est consultable sur internet à travers le projet « Geostereoscope : an interactive cartography of the 1867 Paris World Fair » ⁶¹⁵ : un zoom arrière nous permet de la localiser sur un plan général de l'Exposition universelle au Champ de Mars qui montre la disposition des différentes sections nationales. « Geostereoscope » est à la fois une base de données interactive et un outil pour visiter cette exposition virtuellement : nous pouvons choisir parmi cinq types de plans généraux, visualiser des photographies et leur angle de prise de vue, les bâtiments, ainsi que d'autres images produites à l'époque comme des dessins, des estampes et des vues stéréoscopiques (à la fois des paysages exposés et des lieux de

⁶¹¹ François Brunet et Jessica Talley, « Exhibiting the West at the Paris Exposition of 1867: Towards a New American Aesthetic Identity? », *Transatlantica. Revue d'études Américaines. American Studies Journal*, n° 2 (31 décembre 2017), <http://journals.openedition.org/transatlantica/11280>, p. 2. Voir aussi « Aesthetics and Economics of the American West at the 1867 Paris World Fair » dans le cadre des journées d'études « “The American West: A French Appropriation” at Institut National d'Histoire de l'Art », Terra Foundation for American Art, <https://www.terraamericanart.org/what-we-offer/american-art-resources/the-american-west-a-french-appropriation-at-institut-national-dhistoire-de-lart/>. Un des objets américains qui attira le plus d'attention est la locomotive-tender « America », rendue iconique aussi par ses abondantes décorations comprenant des paysages peints, qui portèrent à la définir d'après un témoignage « a poem in iron and silver ».

⁶¹² 28 tirages de grand format de l'Ouest de Carleton E. Watkins étaient exposés. La Californie présentait aussi un grand nombre de photographies et vues stéréoscopiques de paysages, villes et sites miniers de la Californie et du Nevada.

⁶¹³ Par exemple *Niagara* de Frederic Church et *Rocky Mountains* de Albert Bierstadt (le seul tableau de l'Ouest présenté).

⁶¹⁴ François Brunet et Jessica Talley, « Exhibiting the West at the Paris Exposition of 1867: Towards a New American Aesthetic Identity? », *op. cit.*, 20.

⁶¹⁵ « Geostereoscope : an interactive cartography of the 1867 Paris World Fair. Une cartographie interactive de l'exposition universelle parisienne de 1867 », <https://geostereoscope-expo1867.huma-num.fr/>. Il s'agit de la première étape d'un projet qui visait à recréer l'expérience immersive de l'exposition à travers aussi la réalité virtuelle.

l'exposition). Si déjà au XIXe siècle ces images stéréo restituèrent aux amateurs « l'immense bazar »⁶¹⁶ où le monde entier avait envoyé ses produits, aujourd'hui les nouvelles possibilités de la numérisation en haute définition et de la cartographie en ligne permettent d'explorer et restituer des données et des images d'archive dans une perspective géographique ou spatiale.⁶¹⁷

L'exposition de ces photographies de paysage à Paris en 1867 contribua donc à faire connaître l'Ouest américain à l'étranger, selon un processus comparable (une métonymie de la partie pour le tout) à celui qui avait vu environ trente années auparavant la Hudson River School de la région de New York devenir représentative de la première école « nationale de peinture ». Comme nous l'avons montré dans le deuxième chapitre, il s'agit moins d'une expression « naturelle » de l'identité américaine dans son paysage, que de réactions à des modèles paysagers européens partiellement adoptés et réappropriés. Dans la première partie du XIXe siècle, les États-Unis étaient en effet encore fortement marqués par des modèles esthétiques européens, comparant les paysages des Rocheuses à ceux des Alpes (mis en avant par le sublime européen) et ne voyant pas malice à reproduire en stuc, sur les bords de l'Hudson, de parfaites copies des palais de marbre italiens⁶¹⁸, ou encore des piédestaux et des colonnes Corinthiennes sur les rives du Mississippi pendant le « Greek Revival ».⁶¹⁹ La deuxième moitié du siècle voit l'émergence d'une culture visuelle américaine, le paysage naturel et sauvage contribuant à la construction et à la défense de l'identité nationale comme on l'a vu. Pourtant, au tournant du XXe siècle la Californie était encore décrite comme la Méditerranée américaine ou l'« Italie des États-Unis ».⁶²⁰ À propos de la « California Midwinter Exposition » de 1894, Carolin Gørgen souligne comment « The attempt to portray San Francisco and its architecturally sophisticated fair venues

⁶¹⁶ François Brunet, « Voir et revoir l'exposition en petit volume. La couverture stéréographique de l'Exposition universelle de 1867 », dans *Photographie et exposition, op. cit.*

⁶¹⁷ Il a également été question du projet « Photogrammar » à la fin du premier chapitre.

⁶¹⁸ Géraldine Chouard, « 1840-1900. L'image s'américanise », dans *L'Amérique des images, op. cit.*, p. 76.

⁶¹⁹ Projection architecturale des aspirations politiques de la période inspirée du modèle de démocratie grecque. En particulier, les « Ruins of Windsor » ont été photographiées par Eudora Welty (qui y ajoute son ombre). Voir Géraldine Chouard, « Mississippi : An Odyssey of the In(Di)Visible », *Revue Française d'Études Américaines* no98, n° 4 (2003): 79-98, <https://www.cairn.info/revue-francaise-d-etudes-americaines-2003-4-page-79.htm>, p. 88-90.

⁶²⁰ Carolin Gørgen parle de la négociation du paysage et de l'identité californienne sur support photographique à travers cette tension entre local et national dans son article « Historiens du territoire et de la pratique : les photographes du California Camera Club », dans « Revue Histoire de l'art », n° 80 | Varia. <http://blog.apahau.org/revue-histoire-de-lart-n-80-varia-carolin-gorgen-historiens-du-territoire-et-de-la-pratique-les-photographes-du-california-camera-club/>.

as ‘the Paris of the West’ led to the emergence of a new image of the Western United States, to which photography was to contribute ». ⁶²¹

De même, si l’Exposition universelle de Paris avait été l’occasion de présenter, à travers les photographies de paysages en particulier, une nouvelle image de l’Ouest américain à l’étranger après la Guerre de Sécession, dans les années 1870 on continuait pourtant de parler, aux États-Unis, de « Suisse américaine » ⁶²² à propos du Colorado. Au sujet de la circulation géographique de modèles paysagers à travers la photographie, il est intéressant de remarquer que ce déplacement d’imaginaire depuis la Suisse donne lieu à un transfert sur des paysages grecs lors de la Conférence de paix de Paris en 1919, dans le cadre de l’exposition *La Grèce éternelle* du photographe suisse Fred Boissonnas. Comme pour les images de l’Ouest à l’exposition universelle de Paris, la qualité formelle et technique de ces photographies était essentielle à leur rôle idéologique (dans ce cas à une promesse de paix et de beauté après le trauma de la guerre). *La Grèce éternelle* se proposait comme une invitation au voyage ⁶²³ et érigeait en particulier le mont Olympe en symbole, photographié comme les montagnes suisses : l’héliogravure de 1913 intitulé « Pic Vénisélos. Le plus haut sommet de l’Olympe », par exemple, nous le montre partiellement couvert par les nuages, une vue classique du sublime.

Selon Estelle Sohier cette exposition peut être appréhendée comme l’une des étapes de l’élaboration de l’imaginaire de la Grèce sur la scène internationale, un processus déjà fondé sur l’importation d’une image du pays élaborée à l’étranger, et reposant sur une fascination pour l’Antiquité qui faisait d’Athènes le lieu de naissance de l’histoire et le berceau de la civilisation européenne. Cette « création identitaire » se basait donc « sur un transfert de technique et d’imaginaire depuis la Suisse » ⁶²⁴, utilisant le paysage comme moyen de construction identitaire nationale. ⁶²⁵ *La Grèce éternelle* témoigne ainsi du « bricolage » visuel des états et de la dimension transnationale de la fabrique de nouvelles visibilités pour imaginer la carte du monde

⁶²¹ Carolin Gørgen, *Out here it is different*, *op. cit.*, p. 148.

⁶²² Anne Crémieux et Anne Paupe, « Images de l’Ouest : exploration et transformation », dans François Brunet, dir., *L’Amérique des images*, *op. cit.*, p. 112.

⁶²³ Boissonnas propose aussi une vision dynamique des paysages et des ruines en animant les matériaux par des jeux d’eau et de lumière.

⁶²⁴ Estelle Sohier, « L’éternité en photographie. La Grèce exposée à la Conférence de paix de Paris, 1919 », dans *Photographie et exposition*, *op. cit.*, p. 72. Voir aussi Estelle Sohier et Nicolas Crispini, *Usages du monde, et de la photographie: Fred Boissonnas* (Genève: Georg Éditeur, 2013).

⁶²⁵ Organisée en marge de la Conférence, l’exposition abritait aussi une série de réceptions, de conférences, de projections de lanterne ou de films, devenant ainsi un espace de la diplomatie internationale où le spectateur pouvait être alternativement invité à contempler, lire, écouter ou dialoguer.

au sortir de la guerre. La migration des photographies sur différents supports comme les livres d'art contribua à faire de Fred Boissonnas un « passeur culturel » entre la Grèce, l'Europe et l'Amérique du Nord. La reproductibilité photographique des paysages permet en effet de disséminer, depuis Paris, une culture visuelle mobile d'une portée géographique illimitée : l'exposition fut ensuite montrée à New York et dans différentes villes américaines avant d'être dissoute, les photographies ayant été acquises par différentes universités.⁶²⁶

Nous sommes au début des années 1920 et la trajectoire « du pictorialisme au modernisme » promue par Alfred Stieglitz peut être considérée comme « accomplie », grâce surtout à l'espace d'exposition de la galerie « 291 », qui a accueilli des artistes de l'avant-garde européenne, et au magazine « Camera Work » (1903-1917). Cette pratique élitiste, qui est devenue aujourd'hui centrale dans l'historiographie de la photographie, était à l'époque minoritaire : tandis qu'Alfred Stieglitz s'efforce de la « purifier », la photographie dans l'entre-deux-guerres « pénètre toutes les couches de la société et devient un médium à la fois populaire et élitiste ». ⁶²⁷ Sa production est de plus en plus industrielle et la présence des images devient de plus en plus importante dans l'espace social, grâce aussi au développement des pratiques Kodak et des cartes postales, comme on l'a vu dans le deuxième chapitre. Le tournant du XXe siècle avait en effet été caractérisé par l'expansion simultanée des moyens de production des images, des réseaux de diffusion et des thématiques visuelles, qui s'émancipent des iconographies artistiques traditionnelles. ⁶²⁸ Ainsi les gratte-ciels de New York sont photographiés « comme les falaises du Yosemite l'avaient été par Carleton Watkins presque un demi-siècle plus tôt » ⁶²⁹, la photographie multiplie et fait circuler l'image architecturale des villes américaines en forte évolution, contribuant fortement à ériger les paysages urbains en symboles de la grandeur nationale.

La photographie de Alfred Stieglitz *The City of Ambition* (1910), par exemple, montre la ville américaine de New York comme symbole de la modernité, avec ses cheminées fumantes et ses bâtiments dont la hauteur est soulignée par la verticalité du format précédemment utilisé pour *Old and New New York* la même année : la représentation de cette « élévation » en cours à travers la

⁶²⁶ Estelle Sohier, « L'éternité en photographie. La Grèce exposée à la Conférence de paix de Paris, 1919 », dans *Photographie et exposition, op. cit.*, p. 75.

⁶²⁷ Jean Kempf, « La photographie communique », dans François Brunet, éd., *L'Amérique des images, op. cit.*, p. 232.

⁶²⁸ François Brunet, « La 'révolution graphique' : l'image à l'ère industrielle », dans François Brunet, éd., *L'Amérique des images, op. cit.*, p. 168.

⁶²⁹ Didier Aubert, « 1890-1930. L'Amérique se modernise », dans François Brunet, éd., *L'Amérique des images, op. cit.*, p. 141.

juxtaposition de vieux bâtiments montre, en arrière-plan, le squelette d'un gratte-ciel en construction. Ces deux images, porteuses d'un même message de célébration des architectures nouvelles et d'un même esprit moderniste, figuraient dans *Une brève histoire de l'avenir* au Louvre à Paris en 2015, exposition pluridisciplinaire qui faisait dialoguer des œuvres insignes du passé avec des créations contemporaines, afin de retracer au présent un récit du passé susceptible d'éclairer notre regard sur le futur.⁶³⁰ Le parcours se déroulait autour de quatre thématiques dont la scénographie a fait l'objet de commandes spécifiques à des artistes contemporains – l'ordonnement du monde, les grands empires, l'élargissement du monde et le monde contemporain polycentrique – proposant un voyage diachronique à travers civilisations, espaces, et objets.

L'exposition présentait aussi – pour la première fois en France – la série de cinq tableaux intitulée *The Course of the Empire* (1833-1836) de Thomas Cole dont on a parlé dans le deuxième chapitre, retraçant l'évolution d'une civilisation non précisée depuis ses débuts (« l'état sauvage »), et dans ses stades successifs (« l'état arcadien », « l'apogée », « la destruction »), jusqu'à « la désolation ». Dans ce nouveau contexte, le cycle se retrouve déplacé d'une collection américaine vers un musée international, le Louvre. L'extraction des œuvres de leur contexte ouvre le potentiel d'un dialogue international et permet de toucher de nouveaux publics⁶³¹ – mais les insère aussi dans un récit plus ample et les confronte à d'autres créations. Le cycle dialoguait ainsi avec l'œuvre spatialement et thématiquement proche de l'artiste contemporain Wael Shawky *La Conquista*⁶³², mais résonnait aussi avec l'installation de Ai Weiwei, *Fondation*, qui occupait la dernière salle de l'exposition : ici l'artiste avait conçu l'environnement comme un forum, proposant sa vision moderne de l'espace de débats démocratique de l'« agora » à partir de

⁶³⁰ L'exposition (visitable du 24 septembre 2015 au 4 janvier 2016) est inspirée du livre éponyme de son conseiller scientifique Jacques Attali (Paris : Fayard, 2006, nouvelle édition de 2015). Voir aussi <https://vimeo.com/140780759> ; <https://www.youtube.com/watch?v=pgvPIIwAwvU>. Deux autres photographies de Alfred Stieglitz plus tardives sont aussi exposées : les *Equivalents* montrant des nuages de la moitié des années 1920.

⁶³¹ Voir en particulier Dominique de Font-Réaulx, « Le musée au cœur de l'avenir », dans Dominique de Font-Réaulx et Jean de Loisy, *Une brève histoire de l'avenir* (Paris; Paris: Hazan ; Musée du Louvre, 2015), p. 43-49.

⁶³² Conçue pour l'exposition, elle évoque la chute de la royauté aztèque en réinterprétant le célèbre Paravent de la conquête de Mexico (Mexico, Museo Franz Mayer) dont un côté décrit le saccage de Mexico et l'attaque de Moctezuma par les Aztèques eux-mêmes, furieux que leur empereur les pousse à se soumettre aux envahisseurs espagnols, et dont l'autre côté montre la cité reconstruite par les conquérants, harmonieuse, couverte d'églises, de jardins et de fontaines, offrant un message de propagande politique... Dans l'œuvre de Wael Shawky, la cité est dévastée et calcinée : l'artiste contemporain incendie l'image et interroge ce faisant le fameux choc des civilisations et la fragile pérennité du modèle occidental autrefois destructeur, et peut-être bientôt détruit à son tour.

pierres de fondations de l'époque de la Chine ancienne, et évoquant simultanément la ruine d'un empire disparu et la possibilité d'une nouvelle société à inventer.⁶³³

L'exposition au Louvre de *The Course of the Empire* peut être aussi relue à la lumière du deuxième chapitre du livre de Jacques Attali, consacré à « la fin de l'empire américain ».⁶³⁴ Par ailleurs, les influences transatlantiques de la série et l'aspect cosmopolite de l'œuvre de Thomas Cole ont été explorées en 2018 dans le cadre de *Thomas Cole: Eden to Empire* à la National Gallery à Londres, où le cycle fut montré avec ses études et croquis ainsi qu'avec les tableaux de William Turner et de John Constable qui l'ont inspiré.⁶³⁵ En parallèle à celle de Thomas Cole, une autre série du même titre et influencée par elle était visitable à la National Gallery : *Course of Empire* d'Ed Ruscha, qui se compose de dix toiles dont cinq montrent des bâtiments ressemblant à des boîtes à chaussures.⁶³⁶ Les cinq premières, peintes en 1992, en noir et blanc, constituaient à l'origine une série intitulée *Blue Collar*, à laquelle en 2005 l'artiste adjoint cinq nouvelles toiles en couleurs représentant les mêmes bâtiments. Il s'agit d'exprimer le passage du temps et de mettre en question l'idée de progrès, à travers les banalités architecturales qui défigurent le paysage américain. Exécutée pour le pavillon des États-Unis à la Biennale de Venise de 2005, la série dans son ensemble semble évoquer l'obsolescence, la dégradation, la nostalgie, et peut-être l'entropie qui obèrent l'industrie américaine. Néanmoins, le message de ce cycle n'est pas complètement négatif, selon l'artiste : « Deterioration is a fertile area to explore [...] it could be viewed negatively, of course. But it's kind of awesome to imagine that everything has to go through its life cycle and to visualize everything that might encompass and to know that nothing lasts ». ⁶³⁷

⁶³³ Si cette œuvre peut représenter une manière de renvoyer l'individu à sa propre responsabilité – celle de reconstruire à partir de fondations existantes ou d'entreprendre une nouvelle construction – Ai Weiwei avait mis en question le mythe d'une identité nationale pure avec *Circle of Animals / Zodiac Heads*: http://www.zodiacheads.com/about_exhibit_bronze.html.

⁶³⁴ Selon l'auteur à la fin de l'empire américain vers 2035 suivra la naissance d'un monde polycentrique, géré par une douzaine de puissances régionales, et vers 2050 les états disparaîtront derrière les entreprises et les villes. Voir Jacques Attali, *Une brève histoire de l'avenir*, op. cit.

⁶³⁵ « Thomas Cole: Eden to Empire | National Gallery », <https://www.nationalgallery.org.uk/about-us/press-and-media/press-releases/thomas-cole-eden-to-empire>.

⁶³⁶ « Ed Ruscha: Course of Empire | National Gallery », <https://www.nationalgallery.org.uk/about-us/press-and-media/press-releases/ed-ruscha-course-of-empire>. Une des toiles avait déjà été exposée dans le cadre de *Ed Ruscha and the Great American West* au musée de Young à San Francisco (du 16 juillet au 9 octobre 2016).

⁶³⁷ Ed Ruscha cité dans Karin Breuer, « Fertile Ground: Ed Ruscha's Great American West », dans Karin Breuer et Edward Ruscha, *Ed Ruscha and the Great American West* (San Francisco: Fine Arts Museum of San Francisco, 2016), p. 21.

Flux humains : paysages et images migrantes

Au même moment que *The Course of the Empire* de Thomas Cole se trouvait re-contextualisé dans *Une brève histoire de l'avenir* au Louvre, le projet multidisciplinaire *Exit* était présenté à nouveau à Paris au Palais de Tokyo. Il s'agissait d'une version entièrement actualisée à l'occasion de la Conférence sur le changement climatique des Nations Unies (COP21) organisée en décembre 2015.⁶³⁸ D'un côté était présentée une série de tableaux sur le destin des empires, et de l'autre côté une série de cartes immersives et animées des migrations humaines : les deux proposaient ainsi une réflexion sur l'avenir à des échelles et à des moments historiques différents, à travers une vision panoramique.

Conçue par les artistes et architectes Diller Scofidio + Renfro sur une idée de Paul Virilio, *Exit* a été réalisée en collaboration avec l'artiste et architecte Laura Kurgan, avec l'artiste et statisticien Mark Hansen, ainsi qu'avec des géographes et des scientifiques. Composée d'un ensemble de cartes animées générées à partir de données statistiques portant sur les mouvements de population dans le monde et leurs principales causes, l'œuvre utilise des données géocodées provenant de plus d'une centaine de sources (d'organisations internationales ou non-gouvernementales et de centres de recherche) traitées grâce à un programme informatique puis interprétées visuellement. Il s'agit d'explorer les notions d'enracinement et de déracinement ainsi que les questions identitaires qui leurs sont attachées, à travers une installation vidéo immersive dans laquelle sont projetées, à 360°, six cartes animées – *Population et migrations urbaines, Des flux d'hommes et d'argent, Réfugiés politiques et migrations forcées, Catastrophes naturelles, Des mers qui montent, des villes qui disparaissent, Déforestations et langues en danger* – permettant d'appréhender visuellement les relations complexes entre les différents facteurs à l'origine des migrations actuelles. Depuis sa première présentation en 2008, chacune des six cartes révèle que le lien entre les hommes et leur environnement s'est considérablement dégradé :

⁶³⁸ Commande de la Fondation Cartier pour l'art contemporain, *Exit* a été réalisé à la fin de l'année 2008 pour l'exposition *Terre natale: ailleurs commence ici*. Voir *EXIT - Virilio, Diller Scofidio + Renfro, Hansen, Kurgan, Rubin, Pietrusko, Smith - 2008-2015*, <https://www.youtube.com/watch?v=kyMbF2uuSIw> et « EXIT », Palais de Tokyo, 26 mai 2016, <http://www.palaisdetokyo.com/ft/evenement/exit>. Voir aussi le catalogue de l'exposition de Raymond Depardon et al., *Terre natale: ailleurs commence ici* (Paris: Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2008). En particulier Paul Virilio dans le chapitre « Stop Eject » explique que déjà en 2007 on estimait à près d'un milliard le nombre des futurs migrants de l'environnement dans les quarante années à venir, à cause des grands projets (tels que l'exploitation minière intensive ou la construction de barrages hydroélectriques), des phénomènes de réchauffement climatique, d'inondation ou de submersion du sol littoral, ou des conflits engendrés par ces bouleversements catastrophiques de la répartition démographique de la planète (p. 184).

le nombre de personnes déplacées par les guerres, les persécutions et les violences a atteint un pic historique depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale.⁶³⁹

Comme le montre cette installation, mais aussi entre autres exemples connus, les films *Human flow* (2017)⁶⁴⁰ de Ai Weiwei et *The Age of Consequences* (2016)⁶⁴¹ de Jared P. Scott, l'énorme déplacement de populations actuel a des causes économiques, politiques et climatiques souvent interconnectées qui peuvent être visualisées (ou invisibilisées) par les arts et les médias. Le cinéma en particulier a la capacité de créer et de proposer des récits, et de documenter des réponses et des initiatives locales.⁶⁴² La photographie pour sa part garde toujours un rôle important dans la documentation de paysages spécifiques, notamment par sa capacité de « synthèse » des activités ou événements qui les affectent – et ce en dépit d'une certaine perte de son pouvoir de « témoignage » suite à l'arrivée du numérique et du risque d'esthétisation, qui masque comme on le verra la complexité souvent inscrite dans les paysages représentés. Dans l'introduction au catalogue de l'exposition *The Restless Earth* qui a eu lieu à la Triennale de Milan en 2017, Massimiliano Gioni s'intéresse précisément au lien entre photographie et visibilité pour la représentation du phénomène de la migration. Il se penche sur le travail de plusieurs artistes contemporains qui utilisent des images de reportages, d'archives historiques et d'objets témoignant de la culture matérielle et populaire, en accord avec l'expansion des contenus et des formes de l'art contemporain à l'époque actuelle.

Le cœur de l'exposition interrogeait le rôle de l'artiste comme témoin d'événements historiques dramatiques et son habilité à décrire les transformations sociales et politiques : une double responsabilité vis-à-vis des sujets choisis mais aussi de leur spectacularisation

⁶³⁹ L'agence d'architecture Diller Scofidio + Renfro a proposé un dispositif similaire pour le pavillon américain de la 16^e Biennale d'architecture de Venise (du 26 mai au 25 novembre 2018) dans le cadre de l'exposition *Dimensions of Citizenship*. Ce dispositif questionne les manières dont la citoyenneté peut être incarnée, définie, construite, adoptée, contestée ou exprimée dans l'environnement bâti, le tout à sept échelles spatiales différentes – celles du citoyen, de la communauté, de la région, de la nation, du globe, du réseau et du cosmos – pour soulever des questions sur des thèmes tels que l'appartenance et l'écologie ainsi que pour proposer une étude critique pluridisciplinaire du lien entre la géographie et la citoyenneté, par l'intermédiaire de l'urbanisme et de la construction conceptuelle de l'habitat. Voir « Diller Scofidio + Renfro, Laura Kurgan, Robert Gerard Pietrusko, with the Columbia Center for Spatial Research », *Dimensions of Citizenship*, <http://dimensionsofcitizenship.org/participants/diller-scofidio-plus-renfro-laura-kurgan-robert-gerard-pietrusko/>.

⁶⁴⁰ *Human flow*, <https://www.humanflow.com/>.

⁶⁴¹ *The Age of Consequences*, <http://theageofconsequences.com/>.

⁶⁴² Je renvoie au film *Demain* (2015) qui a eu beaucoup de succès en France et à sa suite *Après Demain* (2018). Du côté américain voir *Paris to Pittsburgh* (2018), <https://www.paristopittsburgh.com/>.

médiatique.⁶⁴³ Comment est-il possible de créer une image puissante dans un monde où des milliers de représentations circulent déjà? Surtout, comment peut-on produire des images qui rendent compte des complexités d'une situation dramatique sans tomber dans les formes usuelles de la banalisation et du sentimentalisme cynique? Plutôt que de rejeter la représentation photographique et sa « transparence », observe Massimiliano Gioni, plusieurs artistes de l'exposition pratiquaient une « nouvelle politique de la vérité » en cherchant à créer des représentations visuelles lisibles, informées, et capables de décrire des situations ou des événements historiques particuliers (l'idée de vérité devient inséparable d'un processus de partage et de négociation de perspectives et points de vue différents). Par exemple, en ouverture de l'exposition, deux grands collages des séries *Beyond Ruins* et *Ruins Ahead* (2016) de Thomas Hirschhorn présentaient une réflexion sur les ruines anciennes et contemporaines en combinant des photographies du Colisée et des images de photoreportages à travers la ville d'Alep. La vidéo *Solid Sea 01: The Ghost Ship* (2002), émanant du projet *Solid Sea* du collectif interdisciplinaire « multiplicity » sur les « géopolitiques de la Méditerranée », est une enquête sur l'oubli médiatique de la mort de presque 300 personnes à cause du naufrage d'un navire en 1996 : ce montage qui fait dialoguer des reportages, des images et des documents divers ainsi que des interviews des survivants de cette tragédie, était consultable sur un écran en format télévision fourni d'un casque. Avec *Ville de Calais* (2015-2016), Henk Wildschut, qui a suivi pendant dix ans les vies des réfugiés sans papiers d'Afrique et du Moyen Orient dans plusieurs camps, documente photographiquement l'évolution de la situation de ce « monde parallèle ». Il accorde une place centrale au quotidien des réfugiés et aux abris provisoires construits dans les forêts autour de Calais.

On trouve dans ces exemples, malgré la diversité de leurs techniques et de leurs sujets, des réflexions sur des paysages et des images à la fois *en* crise et *de* la crise, précaires et en mouvement, instables et capables de mettre en mouvement – de mouvoir ou d'émouvoir – les humains. Il s'agissait plus généralement pour l'exposition de considérer l'art contemporain à travers le prisme de la migration : « moving away from 'exile', with its associations with empires, tragic banishments, and harsh penal sentences, and toward 'migrant', a more impartial term with allowances for voluntary movement and self-willed acts of mutability and

⁶⁴³ Massimiliano Gioni, « The Restless Earth », dans Massimiliano Gioni et al., *The Restless Earth* (Milano: Electa, 2017), p. 14. L'exposition était visitable du 28 avril au 20 août.

becoming ».⁶⁴⁴ Selon T. J. Demos cela donnerait au concept de migration pouvoir, autonomie et potentialité, des qualités qui peuvent redéfinir à leur tour les bases de la citoyenneté : « as not opposed to the noncitizen, but rather reimagining a form of citizenship that acknowledges the fundamental condition of migration within itself ».⁶⁴⁵ Si la globalisation économique dénationalise les économies, l'immigration est en train de renationaliser les politiques et de reterritorialiser les identités nationales en provoquant par réaction une fortification des frontières géographiques. La situation globale conflictuelle qui en résulte pose donc aux artistes le défi de s'éloigner des images spectaculaires de la misère « to take up the challenge of interrogating the political complex and the economic causes behind the effects of migration hysteria and the politics of border wars, as well as showing how migration delineates a creative act of political transformation and a site of resistance and agency ».⁶⁴⁶ Les « politics of aesthetics » dont parle T. J. Demos, fondées sur les relations entre politique et esthétique, médias et mobilité, disparités socio-économiques et promesses artistiques d'émancipation qui jettent une nouvelle lumière sur les crises de la globalisation, nécessitent des approches novatrices en termes de théorie et de pratique artistique qui résistent à la séparation simpliste entre l'artistique et le politique.

Le défi posé aux utilisations artistiques contemporaines du paysage est de rendre visibles et compréhensibles les transformations environnementales et sociétales actuelles sans céder à la tentation d'une « artialisation »⁶⁴⁷ comme fin en soi ou d'un militantisme paradoxal détourné par les spéculations sur le marché de l'art. On verra dans le prochain chapitre que la beauté des images peut être considérée comme un instrument efficace pour attirer l'attention du public sur les paysages représentés, mais qu'elle peut aussi fonctionner comme un anesthésiant qui cache les différences de responsabilité et les inégalités devant les effets du changement climatique, plutôt que de mettre en évidence les liens entre dynamiques environnementales, sociales et économiques propres à l'anthropocène. Comme nous le montrent les derniers exemples, nous sommes poussés à penser les transformations des paysages au-delà des frontières nationales, entre échelles locales et globales, phénomènes visibles et invisibles, facteurs humains et non-humains. Dans ce contexte, des projets de plus en plus interdisciplinaires et multimédias

⁶⁴⁴ T. J. Demos, « Charting a Course. Exile, Diaspora, Nomads, Refugees. A Genealogy of Art and Migration », dans Massimiliano Gioni et al., *The Restless Earth*, *op. cit.*, p. 18.

⁶⁴⁵ *Ibid.*, p. 25.

⁶⁴⁶ T. J. Demos, « Destination. The Politics of aesthetics during global crisis », dans T. J. Demos, *The migrant image: the art and politics of documentary during global crisis* (Durham: Duke University Press, 2013), p. 249.

⁶⁴⁷ Voir par exemple Alain Roger, *Court traité du paysage*, *op. cit.*

montrent le mouvement centrifuge du paysage et de la photographie. Le paysage apparaît et disparaît sous forme d'image animée ou de carte géographique (comme dans les cartes animées de l'installation *Exit*)⁶⁴⁸, et la photographie dialogue souvent avec des peintures, objets et vidéos (comme dans le cadre des expositions *Une brève histoire de l'avenir* et *The Restless Earth*).

Nous remarquons pourtant, comme la suite de cette thèse le mettra en évidence, une persistance de l'utilisation de la photographie dans la représentation contemporaine du paysage qui s'explique par sa capacité de circulation et de transformation, par la diversité des médias et des supports de diffusion (des lieux d'exposition aux catalogues aux sites internet par exemple, mais aussi d'une exposition à l'autre). Ces transferts changent la réception des images aussi bien que l'identité des paysages : leur représentation, leur perception et leur définition. L'idée de « paysage migrant » est adoptée comme « métadiscours » pour la structure des trois chapitres d'orientation géographique suivants dont les sections montrent souvent des déplacements spatio-temporels – comme cela est déjà le cas dans cette introduction, où nous sommes partis de Paris et arrivés à Milan via Londres. Le prochain chapitre en particulier prend comme points de départ certaines photographies de l'exposition américaine *Ravaged Sublime. Landscape photography in the 21st century* au Dayton Art Institute pour passer ensuite de l'autre côté de l'Atlantique avec *Sublime. Les tremblements du monde* au Centre Pompidou de Metz. On retracera la mutation du concept de sublime à travers ses circulations dans le temps, l'espace et les médias – de l'Europe à l'Amérique, de la peinture à la photographie jusqu'à la série télévisée. Le sens traditionnel de ce concept et son « effet » sur l'évolution contemporaine de la notion de paysage change en effet en réponse aux transformations de l'environnement et sous l'effet des migrations géographiques et médiatiques des images.

⁶⁴⁸ Voir aussi le « paysage sonore » de *The Great Animal Orchestra* : <http://www.legrandorchestredesanimaux.com/fr>. Commissionnée par la Fondation Cartier pour l'art contemporain à Paris en 2016, l'installation est re-présentée à la Triennale de Milan dans le cadre de l'exposition de 2019 *Broken Nature: Design Takes on Human Survival*.

Troisième chapitre. États-Unis : Dayton – Santa Fe – Albuquerque

Le sublime ravagé. La photographie de paysage au XXI^e siècle

Sous un ciel gris et froid qui occupe seulement un dixième de la partie haute d'un tirage photographique en grand format (100 x 150 cm), un paysage désertique marron sombre, montrant à l'horizon, des silhouettes d'arbres bas, est traversé par le sillon brillant d'un fleuve de teinte orange, qui se déploie sous notre regard surplombant (la perspective est aérienne). En contrepoint du plaisir esthétique provoqué par cette vue s'impose la conscience qu'il ne s'agit ni d'un trucage photographique ni d'un événement naturel comme l'éruption d'un volcan, mais d'une catastrophe chimique et écologique. Cette couleur est en effet causée par l'oxydation du fer rejeté au terme du processus de séparation du nickel et des autres métaux du minerai. Il s'agit de la photographie *Nickel Tailings #30* (Sudbury, Ontario 1996) d'Edward Burtynsky, dont on retrouve aussi, dans la salle suivante, *Oil Fields #18* (Belridge, California, 2003). Cette image adopte la même perspective visuelle que la précédente, et nous permet d'embrasser du regard la vaste étendue d'un champ pétrolier jusqu'à l'horizon. Les images à grande échelle de Edward Burtynsky dialoguent avec les paysages surréels couleur rose vif de la République Démocratique du Congo de Richard Mosse, dont la série *Infra* (2011) porte sur l'intégration de rebelles issus du Congrès National de Défense du Peuple au sein de l'Armée Nationale Congolaise. Développée par Kodak pour l'armée américaine dans les années 1940 afin de déceler des camouflages (et récemment retirée du marché), la pellicule infrarouge Aerochrome révèle un spectre de couleurs invisibles à l'œil humain et est ici utilisée pour interroger la violence inscrite dans ces paysages. La photographie *Nowhere to run*, par exemple – apparemment une vue sublime sur un environnement naturel – montre les montagnes du South Kivu, abri des forces armées et ressource de minéraux rares que des mineurs artisanaux extraient pour payer les taxes aux rebelles.

Organisée en 2016 au Dayton Art Institute⁶⁴⁹, l'exposition où figuraient ces œuvres, *Ravaged sublime. Landscape photography in the 21st century*, se proposait de mettre en évidence la persistance du goût pour les paysages « sublimes », tout en montrant un changement dans les intentions et les styles. Plutôt que parler des effets de la nature sur l'esprit humain, les œuvres

présentées mettent en lumière l'impact et les traces des activités humaines sur les paysages : d'une part à travers les nouvelles topographies créées par la transformation des territoires sous l'effet de l'exploitation abusive du pétrole pour Edward Burtynsky, dont les photographies présentées sont tirées de ses séries *Oil Fields*, *Nickel Tailings* et *Alberta Oil Sands* ; d'autre part par les sites d'accidents d'avions ou les régions ravagées par la guerre comme dans la République Démocratique du Congo de Richard Mosse.⁶⁵⁰ Comme l'explique la commissaire de l'exposition Katherine Siegwath, ces nouveaux paysages altérés par des actions humaines présentent des vues géographiquement et psychologiquement lointaines de l'expérience quotidienne du public occidental, et l'exposition envisageait la nouveauté et la grandeur comme deux éléments centraux du sublime, ainsi que la beauté comme l'« instrument le plus efficace » :

Beauty is the sharpest tool in the box. If you can seduce the viewer and make them feel aesthetic pleasure regarding a landscape in which human right violations happen all the time, then you could put them in a very problematic place for themselves, they feel ethically compromised and angry with themselves... and with the photographer for making them feel that. And that moment of self-awareness is a very sort of powerful thing because the viewer is constructing their own opinions and taking their own ethical position.⁶⁵¹

Des images esthétiquement plaisantes invitent les spectateurs dans l'image, pour révéler la réalité de la scène dans un second temps seulement : le rôle de la photographie serait donc celui d'ouvrir et de stimuler la discussion et le dialogue, l'interprétation des visiteurs étant au bout du compte l'élément crucial. Comme le montre le catalogue de l'exposition de 2003 *Manufactured landscapes*, le point de vue de Edward Burtynsky est anthropologique plutôt que critique : en considérant ces paysages « manufacturés » (un terme qui renvoie explicitement à la production de

⁶⁴⁹ « Ravaged Sublime: Landscape Photography in the 21st Century », <http://www.daytonartinstitute.org/event/art/exhibitions/past-exhibitions/ravaged-sublime-landscape-photography-21st-century>.

⁶⁵⁰ L'exposition (visitable du 15 octobre 2016 au 8 janvier 2017) est présentée dans le cadre de « 2016: The year of the elements », une année d'expositions novatrices organisées par le Dayton Art Institute et centrées sur le thème des éléments classiques (le feu, l'air, l'eau, la terre et l'éther). Elle fait partie de la programmation de la FotoFocus Biennial 2016 de Cincinnati et ses environs. Cette troisième édition intitulée *Photography, the Undocument* présente plus de 60 expositions et plus de 100 événements (des rencontres et lectures avec des artistes et des curateurs, des tours et des projections) afin de questionner la nature documentaire de la photographie. Parmi ces expositions, *Picturing the West : master-works of 19th century landscape photography* et *After industry* (qui porte sur l'impact de l'industrie sur le paysage dans les années 1970) fournissent une perspective historique aux problématiques plus contemporaines concernant la photographie de paysage qui sont explorées dans *Traveling through time & color : regenerated images of history & landscape* (montages d'images du présent et du passé) et *Shine* (projet collaboratif et installation qui fait appel à des images amateurs pour réfléchir à la démocratisation de la photographie à l'époque numérique). Voir « 2016 Biennial Overview », <http://www.fotofocusbiennial.org/about-the-biennial/>.

biens à grande échelle ou à la fabrication industrielle) en tant qu'emblèmes de notre temps plutôt que comme des appels à l'action pour le changement social, il crée une harmonie ambiguë entre contenu et forme.⁶⁵² Son œuvre interroge donc le risque de neutraliser la force morale ou sociale implicite des images photographiques à travers leur exposition artistique. En épousant la collision entre esthétique et conscience ou sens moral, collision centrale à l'art contemporain, le photographe nous place au cœur de cette ambivalence et de ce paradoxe. Il utilise en effet la photographie à la fois pour explorer et contempler des parties du monde normalement hors de notre portée et pour produire des « symboles » de notre utilisation du paysage.

First, I ask myself does the subject have the capacity to transport me to a place outside my experience and the viewer's experience. When I came upon the oil fields this extraordinary proliferation of pump jacks made the landscape look like it was covered with mechanical locusts. [...] It was very interesting to learn that there was a place like this on the planet. [...] But ultimately what I am looking for are interesting places and monuments to embody my poetic narrative of the transfigured landscape and the industrial supply line and what that means in your life. We are surrounded by all kinds of consumer goods, and yet we are profoundly detached from the sources of those things. [...] I feel that by showing those places which are normally outside our experience, but very much a part of our everyday lives, I can add to our understanding of who we are and what we are doing.⁶⁵³

On peut s'interroger sur le choix des termes utilisés par Edward Burtynsky qui décrit ces environnements exploités intensément par l'homme (dont les activités ont souvent des conséquences irréversibles) comme « intéressants », et parle de lieux et monuments qui lui permettent d'incarner son « récit poétique » du paysage transfiguré. Cette tendance à faire des photographies monumentales et impressionnantes à partir de scènes de violence environnementale – définie localement par les dégâts provoqués sur des paysages régionaux, mais aussi globalement en relation à la contribution de la production industrielle de combustible

⁶⁵¹ Ces mots de Richard Mosse sont cités dans l'exposition.

⁶⁵² Lori Pauli, « Seeing the Big Picture », dans Kenneth Baker et al., *Manufactured landscapes: the photographs of Edward Burtynsky* (Ottawa: National gallery of Canada, 2003), p. 10. Pour l'idée de sublime dans l'œuvre du photographe voir en particulier Mark Haworth-Booth, « Edward Burtynsky. Traditions and Affinities », p. 55. Voir aussi Gerda Cammaer, « Edward Burtynsky's Manufactured Landscapes: The Ethics and Aesthetics of Creating Moving Still Images and Stilling Moving Images of Ecological Disasters », *Environmental Communication* 3, n° 1 (1 mars 2009): 121-30, <https://doi.org/10.1080/17524030802700599> et le très récent projet « Anthropocene », <https://theanthropocene.org/>.

⁶⁵³ Edward Burtynsky dans Michael Torosian, « The Essential Element : an Interview with Edward Burtynsky », dans Kenneth Baker et al., *Manufactured landscapes, op. cit.*, p. 53-54.

fossile – montrent l’ambivalence entre ce développement dirigé par l’industrie et la complicité du consommateur. Mais le risque est de faire passer la mise en scène de cette ambivalence au second plan, de dramatiser, sur un mode spectaculaire, la beauté visuelle perverse d’une maîtrise technologique et géologique dénuée d’éthique environnementale et de faire de l’esthétisation une fin en soi. Car si ces images peuvent représenter une métaphore du dilemme de la vie moderne (en général) et de l’*American way of life* (en particulier) – dans un dialogue entre attirance et répulsion, prospérité et préoccupation – le paradoxe émerge encore davantage dans le contexte de leur commercialisation sur le marché de l’art : lors de ventes enchères, dans les grandes galeries internationales et les foires, les chiffres dépassent souvent les 30000 euros.⁶⁵⁴

Dans *Against the Anthropocene*, T. J. Demos prend aussi l’exemple d’un essai paru en 2011 dans *National Geographic*, intitulé « Enter the Anthropocene – Age of Man »⁶⁵⁵ et accompagné entre autres d’images d’Edward Burtynsky. Les tirages à grande échelle de paysages industriels et post-industriels du photographe canadien sont à son avis « as seductive as they are horrific, as revealing as they are aestheticizing – and aestheticizing in an extremely disturbing manner when it comes to Anthropocene visualizations ». ⁶⁵⁶ La série *Oil Fields* en particulier, dont des tirages étaient présentés dans le cadre de l’exposition au Dayton Art Institute, créent une sorte de « petro-industrial sublime » par la mise en valeur d’une imposante infrastructure pétrolière symbole d’une croissance capitaliste sans limites. Ce type d’images naturalisent le petro-capitalisme par leur transformation photographique de la toxicité de l’environnement en splendeur visuelle.⁶⁵⁷

Peu avant l’ouverture de *Ravaged sublime. Landscape photography in the 21st century* au Dayton Art Institute, l’exposition *Sublime : les tremblements du monde* se terminait en France au Centre Pompidou de Metz.⁶⁵⁸ Celle-ci retraçait aussi les diverses idées qui définissent le concept de sublime devant notre rapport changeant et ambivalent à la nature, en montrant comment on passe aujourd’hui de spectateurs à acteurs, l’humanité étant devenue un agent géologique.

⁶⁵⁴ Ce type de regard pictural et « universalisant » sur les catastrophes de la planète est aussi utilisée par le photographe et réalisateur Yann Arthus-Bertrand. Pour le rapport entre photographie d’auteur et marché de l’art voir aussi « Interview with Richard Misrach, 2010 August 11-12 », <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-richard-misrach-15883>.

⁶⁵⁵ « Enter the Anthropocene – Age of Man », 1 mars 2011, <https://www.nationalgeographic.com/magazine/2011/03/age-of-man/>.

⁶⁵⁶ T. J. Demos, *Against the Anthropocene*, *op. cit.*, p. 62.

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p. 68.

⁶⁵⁸ Hélène Guenin et al., *Sublime: les tremblements du monde* (Metz: Éditions du Centre Pompidou-Metz, 2016). L’exposition était visitable du 11 février au 5 septembre 2016.

Sublime : les tremblements du monde se différencie pourtant de l'exposition américaine par la variété des œuvres et des approches présentées (on y retrouvait aussi une photographie d'Edward Burtynsky, issue de sa série *Nickel Tailings*). Son exploration « spéculative et intuitive » incluait le travail d'une centaine d'artistes internationaux et offrait des contrepoints historiques, scientifiques et cinématographiques, pour un total de près de 300 œuvres. À travers un voyage diachronique du XVIIIe au XXe siècle, les interrogations esthétiques croisaient les positions morales et les débats écologiques actuels, et proposaient une relecture à la lumière des transformations contemporaines de créations plus ou moins anciennes. Elle rassemblait par exemple une collection de lanternes magiques, des dessins de Leonardo da Vinci, des images cinématographiques de catastrophes comme celles tirées de *Melancholia* de Lars Von Trier ou du volcan du court-métrage documentaire de *La Soufrière* de Werner Herzog. S'y ajoutaient des photographies ou vidéos documentant des paysages, des performances ou des œuvres du *land art* comme l'observatoire *Star Axis* de Charles Ross, les événements atmosphériques capturés par le *Lightening Field* de Walter de Maria, le geste quasi démiurgique de l'excavation de Michael Heizer pour *Double Negative*, ou encore la révélation du caractère entropique du temps géologique dans *Spiral Jetty* de Robert Smithson.

Dans un contexte marqué par des problématiques économiques, politiques et écologiques bien spécifiques (pollution, menace nucléaire, marchandisation de l'art), les œuvres des artistes du *land art* des années 1960-1970 pouvaient apparaître « sublimes » en ce qu'elles semblaient poursuivre l'entreprise cosmique du romantisme allemand et l'aspiration mystique du transcendantalisme américain tout en les portant hors de l'univers confiné de l'atelier d'artiste : « Le sublime devient l'objet d'*expériences contemplatives* et de *pratiques nomades* ». ⁶⁵⁹ Le monde est ainsi envisagé comme un matériau artistique : Robert Smithson en particulier « saw and treated the world as an enormous text » ⁶⁶⁰ et utilisait la photographie et le cinéma comme des formes de documentation et d'intervention dans des paysages souvent lointains géographiquement, qui deviennent enfin partie de l'œuvre. *Spiral Jetty* (1972) peut être considéré comme un tryptique, composé de l'œuvre de *land art* elle-même, d'un essai comportant des photographies de l'œuvre, et d'un film réalisé depuis un hélicoptère qui déconstruit et reconstruit

⁶⁵⁹ Serge Paul, « Land art et écologie : vers une thérapie du paysage », dans Hélène Guenin et al., *Sublime: les tremblements du monde, op. cit.*, p. 28.

⁶⁶⁰ Jack Flam et Robert Smithson, *Robert Smithson: The Collected Writings* (Berkeley: University of California Press, 1996). Voir en particulier « The Spiral Jetty (1972) » à p. 143-153.

l'échelle de la spirale dans la forme d'« étapes erratiques ». Une photographie aérienne de cette œuvre montre une bande de terre qui s'enroule à la manière d'une spirale dans les eaux roses du Grand Lac salé dans le Utah. L'eau rose-orangée – couleur due à la prolifération d'une algue marine – se juxtapose aux cristaux blancs du sel accumulé alentour et aux masses de basalte noir environnantes. *Spiral Jetty* (qui mesure 457 mètres de long et 4,6 mètres de large) est censée se transformer non seulement selon les différents points de vue dans l'espace, mais aussi dans le temps, suivant les périodes humides ou de sécheresse. Elle enregistre ainsi les changements climatiques contemporains.

Par rapport à ces expériences des années 1960-1970, deux mutations radicales de l'idée de sublime sont observables aujourd'hui selon la commissaire de l'exposition Hélène Guenin : « celle de la position d'un spectateur des débordements du monde prenant progressivement conscience de son rôle d'acteur et celle de la métamorphose de l'idée même de catastrophe, qui ajoute aux déchainements de la nature l'invisibilité des effets de notre activité ».⁶⁶¹ La notion même de catastrophe aurait donc évolué face aux transformations des soixante dernières années : à l'image du déluge et du déchainement des éléments s'ajoute une conception de la catastrophe invisible et insidieuse. L'exposition montre des œuvres qui jouent sur l'ambiguïté de paysages contemplatifs ou idéalisés, dont les problématiques environnementales sont souvent invisibles.⁶⁶² Si Edmund Burke identifiait, dans sa *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* (1757), les conditions empiriques et psychologiques de l'effroi provoqué par le sublime naturel en s'appuyant sur certaines expériences concrètes (vertige, peur du noir, angoisse face à la mort), Emmanuel Kant pensait la dimension métaphysique du sublime. Dans sa *Critique de la faculté de juger* (1790), il estime que le sublime n'est ni un objet ni un spectacle naturel, mais un sentiment éprouvé à l'occasion de certains phénomènes limites ou extrêmes de la nature. L'infinité du cosmos et la puissance naturelle ne sont pas sublimes en elles-mêmes, « elles réveillent ou suscitent notre propre sublimité, à savoir notre capacité à nous confronter à ce qui nous dépasse absolument ».⁶⁶³

La pertinence du concept d'anthropocène pour l'art et l'écologie politique contemporains tient à sa réactivation des ressorts de l'esthétique du sublime. Occidentale et bourgeoise par

⁶⁶¹ Hélène Guenin, « Chaomose », dans Hélène Guenin et al., *Sublime: les tremblements du monde*, op. cit., p. 14.

⁶⁶² *Ibid.*, p. 20.

⁶⁶³ Olivier Schefer, « Sublime et cosmos. Du romantisme à l'art contemporain », dans Hélène Guenin et al., *Sublime: les tremblements du monde*, op. cit., p. 26.

excellence, elle est associée aux sensations de stupéfaction et de terreur, au sentiment de notre propre insignifiance face à une nature lointaine, vaste, manifestant soudainement sa toute-puissance. Les romantiques utilisaient le terme « sublime » pour se référer à un type de beauté dont l'expérience personnelle aurait été terrible mais dont la représentation artistique était intensément touchante et qui était liée à une expérience ou catastrophe naturelle exceptionnelle. Au contraire : « Today's hurricanes, droughts, floods, record snowfalls, and escalating temperatures create a different feeling – a constant unease, as unusual weather becomes the new normal ». ⁶⁶⁴ La thèse de l'anthropocène nous dit en effet que les traces de notre âge industriel resteront pour des millions d'années dans les archives géologiques de la planète, et son sublime réside dans « cette rencontre extraordinaire : une durée infime, quasi nulle au regard de l'histoire terrienne, aura suffi à provoquer une altération comparable au grand bouleversement qui nous sépare du mésozoïque ». ⁶⁶⁵ Si dans le passé l'impression d'un manque de sensibilité de la nature provoquait la sensation du sublime, la Terre semble aujourd'hui excessivement sensible à nos actions. ⁶⁶⁶

Sublimes américains technologiques

Comment l'art contemporain s'est-il approprié le concept de sublime, concept originellement développé dans le cadre philosophique européen, choisissant en outre de l'appliquer à des paysages technologiques plutôt que naturels ?

Italian skies have been lauded by every tongue, and sung by every poet, and who will deny their wonderful beauty? At sunset the serene arches filled with alchemy that transmutes mountains, and streams, and temples, into living gold. But the American summer never passes without many sunsets that might vie with the Italian, and many still more gorgeous – that seem peculiar to this climate. ⁶⁶⁷

⁶⁶⁴ Nicholas Mirzoeff, *How to See the World*, op. cit., p. 216. L'auteur précise qu'il faut être né avant 1985 pour avoir vécu à une époque où le monde ne se réchauffait pas mois par mois.

⁶⁶⁵ Jean-Baptiste Fressoz, « L'anthropocène et l'esthétique du sublime », dans Hélène Guenin et al., *Sublime: les tremblements du monde*, op. cit., p. 45.

⁶⁶⁶ En plus, « Cela semble réagir extrêmement rapidement à ce que Cela sent et détecte ». Bruno Latour, « L'Anthropocène et la destruction de l'image du Globe », dans Emilie Hache, *De l'univers clos au monde infini*, op. cit., p. 21.

⁶⁶⁷ « Toutes les langues ont loué et tous les poètes ont chanté les cieux italiens, et qui niera leur merveilleuse beauté ? Au coucher du soleil, la voûte sereine est pleine d'une alchimie qui transmute montagnes, cours d'eau et temples en or vivant. Mais l'été américain ne passe jamais sans de nombreux couchers de soleil qui pourraient rivaliser avec ceux d'Italie, et beaucoup d'autres encore plus splendides – qui semblent particuliers à ce climat ». Thomas Cole, *Essai sur le décor naturel américain*, op. cit., p. 69.

Dans son *Essai sur le décor naturel américain* cité dans le deuxième chapitre, Thomas Cole envisageait la nature et la *wilderness* comme expressions du sublime américain, et l'union américaine du pittoresque, du sublime et du beau en opposition à la variété des paysages européens : « dans les montagnes du New Hampshire il y a une union du pittoresque, du sublime et du magnifique »⁶⁶⁸, et le voyageur « voit le sublime se fondre dans le beau, le féroce tempéré par le magnifique ».⁶⁶⁹ Il décrit la chute d'eau comme « la voix du paysage » (« the voice of the landscape »), Niagara étant « Cette merveille du monde ! Où le sublime et le beau sont unis par une chaîne indissoluble ».⁶⁷⁰ Pour Thomas Cole, Niagara Falls remplit une définition plutôt burkienne du sublime en tant que spectacle « étonnant » qui provoque l'expansion de l'entendement, et non, comme chez Emmanuel Kant, la découverte douloureuse de « l'impossibilité d'atteindre la nature en tant que présentation des Idées ». Les idées qu'il illustre le site – immensité, durée, impétuosité et pouvoir – sont précisément celles qui en firent un symbole politique, et une liaison paradoxale du sublime et du beau se retrouvera également dans les cartes postales qui participent à la redéfinition du sentiment de sublime à travers la diffusion d'images censées le représenter.⁶⁷¹

La compréhension du sublime par rapport à la rencontre avec des paysages naturels célèbres est informée par le fait que dans certains récits de voyage, comme par exemple « My Visit to Niagara » de Nathaniel Hawthorne de 1835, la véritable découverte n'a lieu qu'au terme d'un long processus de familiarisation ou plutôt de défamiliarisation, de « dépaysement ».⁶⁷² Plusieurs écrivains et artistes au XIXe siècle rendirent compte d'une difficulté, voire d'un échec à regarder et à voir la sublimité quand ils furent confrontés à Niagara, en dépit de sa réputation de paysage le plus beau d'Amérique et d'icône du sublime, ou peut-être à cause de cette réputation. Nathaniel Hawthorne constate ainsi :

⁶⁶⁸ « in the mountains of New Hampshire there is a union of the picturesque, the sublime and the magnificent ». *Ibid.*, p. 55.

⁶⁶⁹ « sees the sublime melting into the beautiful, the savage tempered by the magnificent ». *Ibid.*

⁶⁷⁰ « that wonder of the world! – where the sublime and beautiful are bound together in an indissoluble chain ». *Ibid.*, p. 61.

⁶⁷¹ François Brunet, « Traduire le paysage absolu », *op. cit.*, p. 38. L'intention d'Edmund Burke est aussi de considérer la beauté qui se distingue du sublime : « The passion caused by the great and sublime in nature, when those causes operate most powerfully, is astonishment ; and astonishment is the state of the soul, in which all its motions are suspended, with some degree of horror ». Voir Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry Into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757 (FC and J. Rivington, Otridge and son, 1812) p. 38.

⁶⁷² François Brunet, « Traduire le paysage absolu », *op. cit.*, p. 39.

realizing that he had been made as if blind to the falls by previous and countless encounters with representations of Niagara, from poems and travel narratives to paintings and the decorative scenery that adorned dinner plates – the very words and images that had made him so eager to see this most sublime of sights in the first place. It was only after a retreat from the falls, and after days purging previous conceptions of it from his mind and eyes – days of *not looking* at the cataract – that he could see it as he felt he should, as if he were a traveler of old who had stumbled upon an « unknown wonder », facing it with eyes utterly fresh.⁶⁷³

De l'idée philosophique et européenne du sublime comme quelque chose qui suggère l'infini, inspirant stupeur, peur ou vénération, à son appropriation visuelle et américaine – des récits des écrivains en passant par les tableaux de Thomas Cole ou Frederic Church aux réinterprétations de John Pfahl⁶⁷⁴ –, l'oscillation entre plaisir et terreur et la tension créée par ces deux qualités qui semblent opposées paraît fondamentale à la compréhension de ce sentiment.⁶⁷⁵ Si la nature et la *wilderness* sont rapidement considérées comme les éléments clé du sublime américain, à partir du début du XIXe siècle le sublime technologique « has been one of America's central 'ideas about itself' – a defining ideal, able to bind together a multicultural society ». ⁶⁷⁶ Le sublime de l'anthropocène et la mise en scène d'une humanité devenue force tellurique hériteraient en effet du « sublime technologique » des XIXe et XXe siècles, époque où l'industrialisation de l'Occident fait l'objet d'une intense célébration esthétique et joue un rôle central dans la diffusion de la religion du progrès à travers les gares, les usines et les gratte-ciels, ainsi qu'à travers les œuvres matérialisant la rencontre du sublime naturel et humain comme les viaducs, les tunnels, les canaux, les ponts – en particulier le Golden Gate Bridge : « Icon of San Francisco and constantly featured on travel posters, postcards, and brochures, it has become an instantly recognizable landmark ». ⁶⁷⁷

⁶⁷³ Rachael Ziady DeLue, « Elusive Landscapes and Shifting Grounds », dans *Landscape Theory, op. cit.*, p. 4. Au sujet de l'importance et de la transformation du paysage des chutes du Niagara dans l'imaginaire américain – entre sublimité et « trop vu » – je renvoie à Elizabeth McKinsey, *Niagara Falls: Icon of the American Sublime, op. cit.* Elle voit dans l'imagerie des chutes du Niagara une fenêtre révélatrice du sublime américain (voir en particulier la quatrième partie « The recovery of the sublime at Niagara »).

⁶⁷⁴ John Pfahl et al., *Arcadia Revisited: Niagara River & Falls from Lake Erie to Lake Ontario* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 1988).

⁶⁷⁵ Pour une critique du concept de sublime, voir l'article de James Elkins « Against the Sublime », http://www.jameselkins.com/index.php?option=com_content&view=article&id=239:against-the-sublime&catid=3&Itemid=10.

⁶⁷⁶ David E. Nye, *American Technological Sublime* (Cambridge, Mass.; London: MIT Press, 2005) p. xiii.

⁶⁷⁷ *Ibid.*, p. xi.

Selon David E. Nye, lorsque l'expérience du sublime – sentiment essentiellement religieux – est faite par un grand nombre de personnes, elle peut réunir une société au-delà de ses divisions. Les Américains auraient trouvé le sublime plus nécessaire que les Européens, avant tout comme élément de cohésion sociale à travers des rituels, événements et célébrations. L'auteur s'intéresse au contexte social de la technologie et à la façon dont les nouveaux objets viennent s'intégrer dans la fabrique de la vie sociale. Dans ce cadre, son analyse concerne la construction sociale d'expériences « sublimes » à l'époque industrielle, les politiques de la perception, et l'expérience que fait le public de technologies particulières. Le sublime n'est donc pas considéré comme un sentiment immuable, mais dans ses transformations culturelles et politiques – autrement dit, il n'est non pas conçu comme une catégorie absolue de l'expérience esthétique, mais comme étant contingent et dépendant des systèmes sociaux et politiques.⁶⁷⁸

Si le sublime technologique ou industriel visait à harmoniser nature et industrie, aux XXe et XXIe siècles le sublime post-industriel et nucléaire montre plutôt la tension entre la nature du sujet et son traitement esthétique, esthétisé ou esthétisant.⁶⁷⁹ Il est possible de parler, comme le fait W. J. T. Mitchell, d'« aesthetics of sublime melancholy that cannot avoid celebrating, even as it criticizes, the gargantuan scars and inscriptions that the human species is carving into the planet ».⁶⁸⁰ L'auteur a passé son enfance dans l'état du Nevada et a grandi près des déserts de l'Ouest américain. Ainsi les altérations humaines du paysage lui sont toujours apparues comme une seconde nature, tandis qu'il ne perçut jamais le paysage comme un territoire sauvage ou non contaminé : « the notion that landscape, or pictures or especially photographs of it, represents something eternal or ahistorical has therefore never made sense to me ».⁶⁸¹

Les photographies de ces paysages altérés par les activités humaines contribuent donc à ce que W. J. T. Mitchell appelle une « paléontologie du présent », à une histoire de l'art et de la nature beaucoup plus large que celle proposée par les approches classiques, romantiques et modernes (voir la perspective « éco-critique » sur l'histoire de l'art d'Alan C. Braddock étudiée dans le premier chapitre). La collection d'« Altered Landscapes » du Musée du Nevada révèle en effet

⁶⁷⁸ *Ibid.*, p. xvii.

⁶⁷⁹ Voir par exemple Peter Goin, *Nuclear Landscapes* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1991) et Chris Jordan, *Intolerable Beauty: Portraits of American Mass Consumption* (Los Angeles: Paul Kopeikin Gallery, 2005).

⁶⁸⁰ W. J. T. Mitchell, « Painting the Sea in Carson City », dans Ann M. Wolfe et David B. Walker, *The Altered Landscape: Photographs of a Changing Environment* (New York: Skira : Rizzoli, 2011), p. 143.

⁶⁸¹ *Ibid.*

« that much of today's human activity involves the making of marks on land »⁶⁸², à travers des paysages qui montrent l'impact de l'occupation militaire et des tests nucléaires, mais aussi les traces de la production d'eau et d'énergie, des réseaux de transport et de communication, des développements urbains et péri-urbains.⁶⁸³ Si ces marques, traces ou cicatrices sont souvent visibles ou révélées à travers la photographie – comme par exemple dans l'œuvre de Richard Misrach *Bravo 20: The Bombing of the American West*⁶⁸⁴ –, de plus en plus de transformations ayant des effets sur l'environnement en termes planétaires ou des conséquences sur la santé et la vie des populations ne sont compréhensibles qu'à travers un travail de recherche et un approfondissement sur les sites. Cela se traduit par la superposition de couches visuelles – cartes graphiques, illustrations, graphiques, textes – aux surfaces picturales.

Sublimes toxiques : de l'exposition à l'atlas à la série télé

À l'approche esthétisante des vues surélevées ou aériennes d'Edward Burtynski, nous pouvons opposer celle du projet *Petrochemical America* qui fut le fruit d'une collaboration entre le photographe Richard Misrach et l'architecte paysagiste Kate Orff. Si les images d'Edward Burtynski isolent les paysages du plus large environnement socio-économique et politico-culturel (et produisent une sensation de plaisir visuel presque abstrait), cette collaboration Misrach-Orff montre au contraire les causes et les effets nuisibles du développement de l'industrie du pétrole au niveau socio-environnemental. *Petrochemical America* rejette ainsi les « esthétiques de l'anthropocène » qui vont de pair avec un déni des responsabilités, en révélant les coûts environnementaux et humains sur le terrain. Comme le dit T. J. Demos, « It thereby inspires critically and encourage viewers to participate in the growing opposition to fossil fuel extractivism and its unevenly distrusted effects – a political (and politicizing) relationality otherwise absent in Anthropocene discourse ».⁶⁸⁵

Suite à une exposition en 1998 de ses images du couloir du Mississippi River entre Baton Rouge et New Orleans – pour la série *Picturing the South* du High Museum d'Atlanta –, Richard

⁶⁸² Ann M. Wolfe, « The Altered Landscape », dans Ann M. Wolfe et David B. Walker, *The Altered Landscape*, op. cit., p. 134.

⁶⁸³ Voir aussi Frits Gierstberg et al., *Wasteland: landscape from now on* (Rotterdam: Uitgeverij 010, 1992) et William A. Ewing, *Landmark: The Fields of Landscape Photography* (London: Thames & Hudson, 2014).

⁶⁸⁴ Richard Misrach, *Bravo 20: The Bombing of the American West* (Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1990). Du même auteur voir aussi *Desert Cantos* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 1990); *The sky book* (Santa Fe: Arena, 2000); *Golden Gate* (New York: Aperture, 2012) et avec Guillermo Galindo, *Border Cantos* (New York, N.Y: Aperture, 2016).

⁶⁸⁵ T. J. Demos, *Against the Anthropocene: Visual Culture and Environment Today*, op. cit., p. 71.

Misrach est retourné sur ces mêmes lieux. Les deux séries ont été non seulement réexposées en 2012, mais aussi réimprimées pour le projet de livre photographique *Petrochemical America* qui comprend un « atlas écologique » créé par Kate Orff ainsi qu'un « Glossaire des termes et des solutions pour une culture post-pétrochimique ».⁶⁸⁶ Outre des cartes géographiques, des diagrammes d'informations et des organigrammes, l'atlas intègre aussi les photographies de Richard Misrach, offrant une place importante aux images et aux paysages. Leur présence est accompagnée d'une riche interprétation politico-écologique, comme cela est mis en exergue dans la préface : « it is not only human communities that the project investigates, but also their connection to the region's wider web of life ».⁶⁸⁷ Par exemple la photographie *Sugar Cane and Refinery, Mississippi River Corridor, Louisiana, 1998* – déjà présente dans la première série de Richard Misrach *Picturing the South* et réimprimée dans la première partie de *Petrochemical America* – apparaît dans l'« atlas écologique » de Kate Orff, agrandie sur deux pages et mise en contexte par un texte sur le « cycle de l'azote de synthèse ». De surcroît, à cette image d'une tonalité verdâtre – dont la partie inférieure conduit notre regard vers la silhouette d'une raffinerie – est superposé un organigramme qui inclut des mots et des dessins. Celui-ci « réintègre » littéralement ce paysage dans le contexte environnemental plus large et rend visibles des relations et dynamiques qui échappent à la surface photographique.

La collaboration entre Richard Misrach et Kate Orff a commencé en 2010 quand ils ont accompagné un groupe d'associés du cabinet d'architecture SCAPE en Louisiane pendant plusieurs semaines pour interviewer les personnes habitant le long de la rivière. Le début du travail de mise en séquence et de contextualisation des photographies à travers une narration visuelle à laquelle Kate Orff donne le titre de « Throughline » a ensuite influencé la façon dont Richard Misrach a regardé et re-photographié la zone, aussi appelée « Cancer Alley ». Cette exploration a permis d'interroger le pouvoir de la photographie et de l'architecture de paysage à générer du changement, et la capacité de leur conception à redessiner la vision d'un lieu en faisant affleurer les points de vue des acteurs publics et privés. Misrach et Orff ont commencé avec une discussion sur la santé publique et les politiques locales pour aboutir à un dialogue sur l'avenir du paysage américain soumis aux effets de l'obsolescence et de l'expansion des

⁶⁸⁶ Richard Misrach et Kate Orff, *Petrochemical America* (New York: Aperture, 2012). Certaines de ces images ont été réutilisées dans le générique de la première saison de la série télévisée *True Detective* pour mettre en évidence, comme nous le verrons, les relations entre paysages et personnages, paysages intérieurs et extérieurs.

agglomérations urbaines (le fameux *urban sprawl*), avec pour visée sous-jacente de critiquer notre dépendance aux produits pétrochimiques. Cette collaboration est, comparativement aux images d'Edward Burtynsky, plus critique des activités des entreprises d'extraction du pétrole, et elle propose des solutions de manière plus proactive. Cependant, en tant que travail de spécialistes du monde de la photographie, de l'art et de l'architecture, ses chances d'atteindre l'imaginaire populaire sont minces.

Une sélection de ces photographies trouve néanmoins une diffusion plus large par son appropriation et sa réinterprétation dans le générique de la première saison de la série *True Detective* produite par la chaîne télévisée HBO et diffusée en 2014. Écrite par Nic Pizzolatto et dirigée par Cary Fukunaga, elle raconte l'histoire d'une enquête policière menée par Martin Hart (Woody Harrelson) et Rustin Cohle (Matthew McConaughey) sur une série de meurtres qui hantent le cours inférieur du Mississippi, entre les villes de Bâton Rouge et de la Nouvelle-Orléans. L'utilisation de surimpressions photographiques dans le générique annonce une des stratégies narratives de la série qui consiste à révéler et à décrire les personnages à travers le paysage.⁶⁸⁸ Comme l'explique son auteur Patrick Clair, qui affirme d'avoir été inspiré par le travail de Richard Misrach, la plupart des paysages montrés et retravaillés sont des photographies de *Petrochemical America* comme celle qu'on vient de décrire (*Sugar Cane and Refinery*), ici surimposées aux silhouettes et aux visages des personnages. Le paysage dans la série assume le rôle d'un acteur.⁶⁸⁹ Il existe une forte corrélation entre les lieux où l'histoire racontée est censée se dérouler et les endroits où le tournage a effectivement eu lieu, ainsi qu'une correspondance géographique entre la série et l'atlas. Tant *True Detective* que *Petrochemical America* montrent un paysage fait d'énormes complexes industriels qui trônent sur des terrains vagues ou des milieux naturels, de petits villages au milieu de vastes étendues de terre non cultivée ou d'habitations mobiles insalubres.

Dans un article sur l'imaginaire de la Louisiane, Alfonso Pinto parle de la notion de *wasteland*⁶⁹⁰ pour décrire ces territoires dégradés et/ou en état d'abandon, les maisons rurales en

⁶⁸⁷ *Ibid.*, p. 75. Voir aussi Conohar Scott, « The Eco-Anarchist Potential of Environmental Photography: Richard Misrach's & Kate Orff's Petrochemical America », in *The Routledge Companion to Photography Theory*, *op. cit.*

⁶⁸⁸ Voir « True Detective », <http://www.artofthetitle.com/title/true-detective/>.

⁶⁸⁹ Je renvoie à Fabio Amato, « La Louisiana di True Detective. Attori e attanti geografici in una serie televisiva » 9, n° Autunno-Inverno (2015): 114-23, <https://orientale.ricerca.unior.it/handle/11574/162207#.W-tepydReYU>.

⁶⁹⁰ Terme qui indiquerait d'un côté des traits géographiques est de l'autre une connotation qualitative et culturelle.

ruine, les terrains délaissées, et l'ambiance générale de désastre.⁶⁹¹ Ici l'expérience paysagère est « marquée par certains traits du sublime qui se manifestent – notamment à travers l'usage de vues aériennes –, dans un sentiment d'égarement, d'oppression et de frustration face à un territoire qui incarne la fonction narrative d'un *deus ex machina* implacable ». ⁶⁹² Nous pouvons en effet situer *True Detective* dans l'expérience du « sublime toxique » ⁶⁹³, défini comme le résultat des tensions qui se créent à travers la reconnaissance de la toxicité d'un lieu, d'un objet ou d'une situation, « while simultaneously appreciating its mystery, magnificence and ability to inspire awe ». ⁶⁹⁴ En lien avec l'utilisation, dans la télévision contemporaine, de tropes visuels et narratifs qui renvoient à une réalité toxique, Casey Ryan Kelly interroge le rôle d'une nouvelle formulation du sublime dans le développement de notre capacité à concevoir et à critiquer les effets mortels de la pollution industrielle. Dans cette perspective, le lien de la série télé avec *Petrochemical America* ne se fait pas seulement sur un plan esthétique, car toute la narration peut être lue comme la métaphore d'un problème environnemental tristement bien réel.

Folding evocative toxic imagery into narratives of crime, violence, and the exploitation suggests that there is an intimate relationship between these social phenomena and, therefore, makes the kind of casual, commonsense connections that activists seek when they produce toxic images. [...] I suggest that toxicity can be understood as both *represented* and *representative*, as an image or impression referring to real bodies and landscapes exposed to toxins as well as metaphor for social, political, and economic relations under industrial capitalism. ⁶⁹⁵

True Detective peut être considéré comme un cas d'étude exemplaire de « l'inondation des écrans télévisuels d'images toxiques » ⁶⁹⁶ dans le but de produire un portrait de la vie et de la mort

⁶⁹¹ Alfonso Pinto, « L'imaginaire de la Louisiane dans True Detective », *Revue électronique des sciences humaines et sociales*, 22 février 2018, <https://www.espacestemp.net/articles/limaginaire-de-louisiane-true-detective/>, p. 10. L'auteur propose une analyse du rôle de ce produit audiovisuel sur la fabrication de l'identité (visuelle) d'un territoire à travers le concept d'imaginaire comme patrimoine intertextuel de représentations. Dans les rapports avec les fictions du Southern Gothic, il se concentre sur la mise en scène d'un paysage au sein duquel le rôle qui était généralement incarné par une certaine connotation de la *wilderness* se trouve être joué par l'industrialisation massive du territoire du Mississippi. Voir aussi « Necsus | Media mapping and oil extraction: A Louisiana story », <https://necsus-ejms.org/media-mapping-and-oil-extraction-a-louisiana-story/>.

⁶⁹² Alfonso Pinto, « L'imaginaire de la Louisiane dans True Detective », *op. cit.*, p. 12.

⁶⁹³ Casey Ryan Kelly, « The Toxic Screen: Visions of Petrochemical America in HBO's True Detective (2014) », *Communication, Culture & Critique* 10, n° 1 (1 mars 2017): 39-57, <https://doi.org/10.1111/cccr.12148>.

⁶⁹⁴ Jennifer Peeples, « Toxic Sublime: Imaging Contaminated Landscapes », *Environmental Communication* 5, n° 4 (1 décembre 2011): 373-92, <https://doi.org/10.1080/17524032.2011.616516>, p. 375.

⁶⁹⁵ Casey Ryan Kelly, « The Toxic Screen », *op. cit.*, 41.

⁶⁹⁶ *Ibid.*

dans la société post-industrielle qui permette de voir la pollution industrielle comme symptomatique, à la fois au niveau environnemental et politique, de la pauvreté et de la marginalisation : « With the lure of entertainment, the toxic screen can subversively un-muffle the ‘cries of anguish’ silenced elsewhere in the culture, forming the basis of new common sense about environmental justice ». ⁶⁹⁷ La série traduit donc *Petrochemical America* dans un récit d’images en mouvement qui conduisent implicitement les téléspectateurs à la conclusion que nous vivons à une époque toxique, par sa combinaison de photographie et de géographie qui évoque le collage de photos, de cartes et de graphiques du livre. Elle inscrit aussi dans sa géographie critique ce qui manquait dans le livre photographique : les histoires des personnes. ⁶⁹⁸ Il ne s’agit donc pas seulement d’une appropriation de certaines photographies de *Petrochemical America* dans le générique du début, mais d’une expansion des éléments iconiques de ces images dans l’histoire au fil des épisodes, en une géographie hétérogène où les paysages – dans ce cas ceux de la Louisiane – sont conçus comme des palimpsestes.

Instead of exploring a fantasy of Louisiana, *True Detective* charts an uncanny geography. This Louisiana-of-the-shadows uneasily combines with the one mapped by Orff and Misrach, extending the cartography of *Petrochemical America*, mutating it into a place where pipes and roots and crosses and truck stops and abandoned schools and caves and the good life and the sad withering of imagination and bigger, national and global things are so enmeshed they flatten out into landscape, one with horizon at center, and vegetation at the fore, and ghosts and industrial equipment sewn into the sky. ⁶⁹⁹

Cette description nous renvoie à l’image prise comme exemple plus haut, *Sugar Cane and Refinery*, image qui a circulé, à partir de sa première exposition en 1998 jusqu’au livre photographique *Petrochemical America* (dans la première partie et dans l’« atlas écologique »), pour venir figurer dans le générique de *True Detective*. Contrairement aux photographies d’Edward Burtynsky dont les vues picturales peuvent également être considérées comme des exemples de « sublime toxique », certains paysages de Richard Misrach réapparaissent dans une multiplicité de contextes, ce qui leur permet de contribuer à la compréhension de phénomènes environnementaux complexes. Plus généralement, nous avons vu que la circulation du paysage

⁶⁹⁷ *Ibid.*, p. 54.

⁶⁹⁸ Gwen Ottinger, Ellen G. Spears, et Kate Orff, « Petrochemical America, Petrochemical Addiction » (2013), <https://doi.org/10.18737/M7DC7Q>.

dans différents médias et contextes (de l'exposition photographique au catalogue sous forme d'atlas à la série télévisée) peut transformer une catégorie esthétique comme celle du sublime. Celle-ci, loin d'être immuable, avait déjà changé de statut dans son passage de la littérature à la peinture, de l'Europe aux États-Unis, du romantisme à l'anthropocène, des vues en hauteur aux vues aériennes, verticales ou « obliques ».⁷⁰⁰

⁶⁹⁹ Christopher Lirette, « Something True about Louisiana: HBO's True Detective and the Petrochemical America Aesthetic » 2014 (2014), <https://doi.org/10.18737/M7BG74>.

⁷⁰⁰ Les photographies aériennes obliques sont faites en tenant l'appareil de prises de vues à la main, selon un angle de -10° à -80° par rapport à l'horizontale. Ces images « inclinées », prises d'une hauteur et le plus souvent d'un avion ou d'un hélicoptère (comme on va le voir dans la prochaine section à propos d'un projet de re-photographie archéologique) permettent de distinguer différents plans sur l'image et rendent compte du relief. Au contraire des vues aériennes verticales, les vues obliques montrent normalement l'horizon dans la partie supérieure de l'image. Je renvoie aussi à André Humbert, Roland Courtot, et Colette Renard, « Les paysages lus du ciel. De l'intérêt de la photographie aérienne oblique », *Méditerranée. Revue géographique des pays méditerranéens / Journal of Mediterranean geography*, n° 120 (18 octobre 2013): 111-26, <https://doi.org/10.4000/mediterranee.6748>.

Vues obliques : archéologie, photographie et temps. Reconstruire la vue

Dix-sept paires de vues aériennes, obliques et verticales, montrent des paysages du Sud-Ouest des États-Unis (la première image en noir et blanc et la deuxième en couleurs) accompagnées de descriptions historiques, étaient exposées sur les murs d'une salle presque carrée du Museum of Indian Arts and Culture de Santa Fe. Au centre, derrière le panneau de présentation de l'exposition intitulée *Oblique Views: Archaeology, Photography and Time*⁷⁰¹, se trouvaient deux « stations Ipad » et une vidéo sur ce projet de re-photographie aérienne. Le protagoniste de cette vidéo, le pilote et photographe Adriel Heisey, était en charge de photographier à nouveau les paysages d'aujourd'hui de Chaco Canyon, du Canyon de Chelly et de Northern Rio Grande Valley qui avaient été capturés par l'explorateur et aviateur Charles Lindbergh et sa femme Anne en 1929. Pour recréer ces photographies dans une perspective exactement identique, au même moment de l'année et du jour, Adriel Heisel comparait son image – montrée sur un ordinateur portable installé sur la place à côté de lui dans le cockpit – avec des photocopies des photographies des Lindbergh. Des paires comme celles qui montrent Santa Fe et les champs près de Chetro Ketl révèlent des transformations importantes : des maisons remplacent des terrains d'élevage et côtoient des bâtiments restructurés, quelques panneaux solaires apparaissent dans les nouvelles photographies de Santa Fe ; des routes ont été construites et le paysage réorganisé par le National Park Service pour les champs près de Chetro Ketl. D'autres photographies ne révèlent presque aucune différence, comme les images de « Standing Rock » dans le Canyon del Muerto qui abrite un site archéologique (XIIe-XIVe siècle).

Charles Lindbergh avait entrepris son enquête photographique aérienne à la demande de l'archéologue Alfred Vincent Kidder qui travaillait pour la Carnegie Institution of Washington et qui reconnaissait l'importance que la photographie aérienne pouvait avoir pour montrer les sites archéologiques dans l'intégralité de leur contexte environnemental et révéler des détails invisibles du terrain. Alfred Vincent Kidder s'intéressait en effet moins aux ruines en elles-mêmes qu'au réseau d'interrelations avec les formations géologiques qui l'entouraient, et à l'époque « the same explosion of science and innovation that gave birth to the airplane was also producing new tools and techniques for archeologists and inspiring a new generation to read the

⁷⁰¹ Elle était visitable du 25 octobre 2015 au 25 mai 2017. Voir <http://indianartsandculture.org/past-exhibitions&eventid=23&eventID=2613>.

past rather than simply collect it».⁷⁰² Les archives des Lindbergh ont été déplacées de Washington à Santa Fe et, à partir de 2006, le photographe Adriel Heisey se mit à re-photographier les sites pour l'Archeology Southwest, une organisation d'archéologie préservationniste qui s'occupe de protéger des sites culturels anciens. L'exposition a été organisée afin que le public puisse explorer les changements du paysage culturel riche et stratifié du Sud-Ouest américain habité par des populations américaines natives, hispano-mexicaines, euro-américaines, et visité de nos jours par toutes les cultures.

This is a region of great diversity, cultural and natural. Numerous Native American groups trace their roots in this land back to the beginning of time. Laid over that Native American ancestry are the long histories of Spanish, Mexican, and ultimately Euro-American colonization and settlement. The twentieth century was a time of great cultural and technological changes throughout the United States, and the Southwest was not immune to the effects of those transformations.⁷⁰³

De nombreux changements visibles dans les paires photographiques ont été causés par les actions ou les inactions humaines, par les conséquences de décisions ou de traditions, tandis que d'autres sont les résultats de forces naturelles. L'érosion, la gestion, le contrôle des cours d'eau, les méthodes de fouille archéologique et les politiques du National Park Service causèrent des transformations dans certains cas minimales, dans d'autres cas dramatiques. En utilisant des technologies modernes sur des lieux anciens, ce projet invite à lire le passé à partir du présent et à re-contextualiser les ruines monumentales, traces d'époques révolues, dans le paysage contemporain. On trouve aussi les ruines de la White House dans le Canyon de Chelly – aujourd'hui monument national géré par la Navajo Nation en accord avec le National Park Service. Dans le passé, le Canyon de Chelly fut occupé par les familles Navajo qui profitèrent des terrains relativement humides pour cultiver et faire paître les moutons et leur bétail en général dans les canyons. Pendant les terribles jours qui précédèrent la Longue Marche⁷⁰⁴, la population fut obligée de quitter le canyon où certains retournèrent après la libération de Fort Sumner.

⁷⁰² Eric O. Berg, « Aviators and Archeologists: the 1929 Lindbergh Aerial Survey », dans Charles A. Lindbergh et al., *Oblique Views: Aerial Photography and Southwest Archaeology* (Santa Fe : Museum of New Mexico Press in association with Museum of Indian Arts & Culture/Laboratory of Anthropology and Archaeology Southwest, 2015), p. 105.

⁷⁰³ Linda J. Pierce, « Preservation Archeology and Aerial Photography: a Changing Southwest », dans Charles A. Lindbergh et al., *Oblique Views, op. cit.*, p. 16.

⁷⁰⁴ L'armée des États-Unis massacra le bétail, détruisit les maisons et les réserves de nourriture. Ainsi eut lieu le déplacement involontaire des Navajos de leur terre natale à Bosque Redondo.

Ces ruines sont devenues iconiques grâce aux nombreuses photographies, parmi lesquelles on peut citer celles de Timothy H. O'Sullivan (*Ancient Ruins in the Cañon de Chelle*, New Mexico, 1873), Ansel Adams (*White House Ruin, Canyon de Chelly*, 1941), Mark Klett (*Sears Hat at White House Ruins, Canyon de Chelly, Arizona*, 1987) et enfin celles de Trevor Paglen (*Artifacts: Anasazi Cliff Dwellings, Canyon de Chelly, Spacecraft in Perpetual Geosynchronous Orbit, 35,786 km Above Equator*, 2010). Dans ces dernières, une vue des ruines est juxtaposée à une photographie à exposition prolongée prise par satellites équatoriaux à une distance d'environ 36,000 km de la surface de la Terre. Les signes lumineux de la deuxième photographie de ce diptyque représentent des satellites morts et des parties de navettes spatiales abandonnées (elles aussi devenues ruines). L'histoire archéologique des ruines est ainsi « recadrée » à l'intérieur de l'histoire géologique du canyon et à l'intérieur de l'histoire culturelle de la photographie. A travers la juxtaposition de perspectives géologiques et astronomiques – et l'entrelacement d'imageries artistiques et scientifiques – ce projet défie l'idée même de progrès en se demandant si l'expansion des frontières ne porterait pas à une re-contextualisation de notre finitude. Nous sommes ainsi invités à recadrer notre perspective à l'intérieur d'échelles qui nous dépassent largement.

Cette exposition permet donc non seulement de faire l'expérience de perspectives multiples dans le temps, mais également d'un point de vue différent, celui de l'espace, sur des lieux qui ont été déjà photographiés et re-photographiés plusieurs fois comme les ruines de la White House dans le Canyon de Chelly. Celles-ci se retrouvent ainsi insérées et re-contextualisées dans un paysage plus vaste, pour informer de manière nouvelle la vision de l'environnement en évolution. *Oblique Views* naît de la redécouverte des vues aériennes des Lindbergh grâce à un projet pour la préservation et la numérisation des négatifs, alors que *Reconstructing the View: The Grand Canyon Photographs of Mark Klett and Byron Wolfe* (2011)⁷⁰⁵ est au contraire un projet artistique initialement pensé pour être une exposition en collaboration entre le Center for Creative Photography et le Phoenix Art Museum. Les auteurs de *Reconstructing the View* utilisent différents types d'archives – nationales comme celles de la Library of Congress, mais aussi privées ou personnelles – et des documents d'origines variées – d'exploration, artistiques,

⁷⁰⁵ L'exposition incluait des photographies et des vidéos produites par Mark Klett et Byron Wolfe pendant une période de cinq ans, de 2007 à 2011, date où elles furent collectées dans un catalogue.

commerciaux, touristiques – dans l’objectif d’insérer les images existantes dans un nouveau dialogue pour la création d’œuvres d’art originales.

Le projet archivistique devenu exposition aussi bien que le projet artistique utilisant des archives reposent sur des catalogues et des sites web qui aident à montrer des images du passé en tant qu’histoire du présent, ainsi qu’à élargir la pratique de la re-photographie de ses utilisations géologiques et artistiques à d’autres plus historiques et archéologiques, voire anthropographiques-ethnographiques. Fondée sur la relocation des points de vue – donc sur la recherche et l’adoption de la même perspective visuelle d’images du passé pour voir les changements au fil du temps – cette technique de reconduction photographique fut utilisée par les scientifiques et les géologues à partir du XIXe siècle, puis par des photographes professionnels ou amateurs, avant d’être introduite dans le monde de l’art par les enquêtes photographiques dirigées par Mark Klett à partir des années 1970, comme nous le verrons.

Dans *Reconstructing the View: The Grand Canyon Photographs of Mark Klett and Byron Wolfe*, cette stratification temporelle va dans la direction d’une volonté de partager l’expérience de la découverte : « the works in *Reconstructing the View* make process and method visible, inviting the audience to join the artists in the joyful experience of creation, and the diversity of the photographs offers the opportunity for exploration ». ⁷⁰⁶ En intégrant par exemple des images historiques dans des panoramas contemporains (comme dans *Placing pieces of Thomas Moran's sketch "Grand Cañon of the Colorado" over the panoramic view from Dutton Point with part of the first photograph ever made from this remote location*) – ou des images contemporaines dans de vieux panoramas (comme *Details from the view at Point Sublime on the north rim of the Grand Canyon, based on the panoramic drawing by William Holmes (1882)*) –, nous visualisons le passage du temps et le contraste entre les différentes périodes historiques. En parallèle, nous assistons à la confrontation de représentations et de matériaux d’origines variées (exploration, projet artistique, commercial, touristique), comme dans *Reconstructing the view from the El Tovar to Yavapai Point using nineteen postcards*. Des générations et des cultures diverses font en effet des expériences différentes des lieux qui contribuent à former leur perception des territoires, comme en témoigne par exemple le processus de la transformation du Grand Canyon d’obstacle physique à icône culturelle.

⁷⁰⁶ Rebecca A. Senf, « Reconstructing the View: an Illustrated Guide to Process and Method », dans Rebecca Senf et al., *Reconstructing the View: The Grand Canyon Photographs of Mark Klett and Byron Wolfe* (Berkeley: University of California Press, 2012), p. 38.

When Euro-Americans discovered the canyon, they did not see in it an apex of European aesthetics. Rather, it defied their inherited expectations of the pastoral, the alpine, and the sublime. It lay utterly beyond the artistic reach of existing European traditions and landscapes. At first it was dismissed, even scorned, as practically worthless, intellectually barren, and aesthetically bizarre.⁷⁰⁷

Épiphanie paysagère qui défie les attentes européennes, le Grand Canyon fut réinventé par l'imagination moderniste qui en fit le symbole de l'Amérique sauvage. Il fut aussi montré par les cartes postales et les magazines à la fois comme « le spectacle le plus sublime de la Terre » et comme lieu touristique. Ce sujet était déjà populaire pour les artistes à partir du XIXe siècle, et l'une des formations naturelles les plus saturées d'images des États-Unis : le défi pour les auteurs de *Reconstructing the View* est donc d'utiliser cette tradition de manière inattendue en combinant la technologie photographique la plus récente à des images historiques qui remontent jusqu'à cent cinquante ans en arrière. Le projet présente (comme il a déjà été évoqué) une re-visitation du processus re-photographique – des paires « avant et après » aux collages d'images de provenances ou d'origines différentes avec des paysages contemporains, des panoramas intégrés ou « mashups » – qui explore aussi la re-photographie et la vidéo stéréoscopiques grâce à un viseur créé exprès pour l'exposition. Il offre donc l'occasion de réfléchir au concept de densité de l'image – comme conséquence du retour sur les mêmes lieux et l'adoption des mêmes points de vue –, au pouvoir des images à définir des lieux iconiques, et à la manière d'impliquer les spectateurs pour défier leurs perceptions. En effet, nous réagissons au paysage physique qui s'étend devant nous aussi bien qu'à des images de ce même paysage : nous pourrions dire que le Grand Canyon a des couches non seulement géologiques, mais aussi imaginaires.

During a single century, the Grand Canyon moved from the complete obscurity of a 'profitless locality' in 1858 to become one of the most popular national parks and a central iconic site for most Americans. Photographs expressed the shifting aesthetics used to understand the Canyon, and they played a crucial role in publicizing it.⁷⁰⁸

Les photographies ayant joué un rôle en tant que constructions culturelles pour la visualisation, la perception et la définition du Canyon, à travers ce projet la qualité iconique et atemporelle des images du XIXe siècle est contrastée avec l'expérience et les images des

⁷⁰⁷ Stephen J. Pyne, « The shock of the old », dans Rebecca Senf et al., *Reconstructing the View, op. cit.*, p. 48.

paysages du XX^e siècle. Il s'agit également, pour *Reconstructing the View*, de mettre en perspective les images montrant le Canyon en entier (comme les cartes géographiques)⁷⁰⁹, ainsi que sa représentation au XX^e siècle en tant que « Chapelle Sixtine américaine »⁷¹⁰ ou encore celle de monument qu'il fallait avant tout protéger.⁷¹¹

Re-photographies de l'Ouest américain : deuxièmes et troisièmes vues

Reconstructing the View représente à la fois une focalisation sur un paysage spécifique et iconique (le Grand Canyon) et une expansion de l'approche photographique et conceptuelle commencée avec *Second View: The Rephotographic Survey Project* (1984). Ce projet (*Second View*) conçu par l'historienne de la photographie Ellen Manchester et par les photographes Mark Klett et JoAnn Verburg réunit un groupe de personnes de formations diverses, notamment en histoire de la photographie, en art conceptuel et en géographie physique. Il consiste en une enquête de trois ans pour localiser et re-photographier les paysages des photographies des explorations gouvernementales de la deuxième partie du XIX^e siècle (dont il a été question dans le deuxième chapitre). L'équipe inclut les photographes Gordon Bushaw et Rick Dingus qui re-photographient en priorité les images de Timothy O'Sullivan et William Henry Jackson, mais aussi celles de J. K. Hillers, d'Andrew J. Russel, et d'Alexander Gardner, pour un total de cent vingt paires d'images. *Second View* semble résoudre le problème de la séparation entre art et science que reflète la formation de Mark Klett, le photographe en charge de diriger la mission, qui détient deux maîtrises, une en géologie et une en arts visuels, et qui avait de surcroît déjà réalisé un travail sur le terrain pour la US Geological Survey. Par sa méthodologie rigoureuse (un « visual detective work »), il propose une réponse à l'exposition *New Topographics : Photographs of a Man-Altered Landscape* dont il sera question plus bas.⁷¹² Dans l'essai de Mark Klett « Rephotographing Nineteenth-Century Landscapes », les concepts et les méthodes de l'enquête sont présentés avec d'autres exemples de re-photographie qui montrent le Mount St.

⁷⁰⁸ David E. Nye, « Visualizing Eternity : Photographic Constructions of the Grand Canyon », dans Joan M. Schwartz et James R. Ryan, *Picturing Place*, *op. cit.*, p. 94.

⁷⁰⁹ Voir W. E. Garrett, *The Grand Canyon* (Washington, D.C.: National Geographic Society, 1978).

⁷¹⁰ Voir Roderick Nash, *Wilderness and the American Mind*, *op. cit.*, p. 231.

⁷¹¹ Pete McBride, « Are We Losing the Grand Canyon? », 15 août 2016, <https://www.nationalgeographic.com/magazine/2016/09/grand-canyon-development-hiking-national-parks/>.

⁷¹² L'utilisation du terme « topographique » apparaît en effet inappropriée du point de vue de Mark Klett, qui apprécie néanmoins les photographes et les sujets de l'exposition.

Helens avant et après l'éruption de 1980, sur une carte postale et à l'aide de photographies aériennes :

The challenge for the RSP [Rephotographic Survey Project] was to merge these two extremes: the popular and vernacular matched photo pair with the scientifically accurate, repeated photograph, and to combine the purely visual, often dramatic nature of rephotography with its proven ability to collect information.⁷¹³

Tandis que Mark Klett explore des questions qui concernent par exemple l'impact de l'observateur sur la recherche des points de vue, et s'il évoque des considérations techniques comme l'étude de l'illumination ou la définition de l'espace physique, Paul Berger propose d'autres exemples de technique re-photographique en présentant des paires d'images des photographes Frank Gohlke, qui capture les effets d'une tornade sur une habitation, et Bill Ganzel qui cherche à retrouver les personnes photographiées pendant les missions photographiques de la Farm Security Administration dans les années 1930.⁷¹⁴ Dans ce projet, « survey of a survey without ambitions » libéré des conventions esthétiques de l'époque, les participants de *Second View* considèrent la recherche des mêmes points de vue que ceux des photographes des explorations du XIXe siècle comme un acte de participation et de re-expérience du paysage. Le travail en équipe permet quant à lui de contourner le stéréotype moderniste de l'artiste comme héros solitaire pour revenir à la tradition des enquêtes photographiques qui combinent observation particulière et générale, images et mots.⁷¹⁵ En même temps, l'utilisation de paires photographiques aide à aller au-delà de l'idée du tirage photographique comme objet artistique isolé : « from complete and self-contained pictures they become open-ended ».⁷¹⁶

Certaines images documentent des changements à long terme dans l'environnement. L'exemple de Virginia City donne paradoxalement l'impression de remonter le temps plutôt que d'avancer puisque le Quartz Mill photographié en 1868 par Timothy O'Sullivan a laissé place à un paysage naturel traversé par un seul sentier. Dans l'exemple de Green River, au contraire, le site a été réaménagé pour la construction d'une maison et le développement de l'infrastructure

⁷¹³ Mark Klett, « Rephotographing Nineteenth-Century Landscapes », dans Mark Klett, et al. *Second View: The Rephotographic Survey Project* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 1984), p. 12. Voir aussi Mark Klett, Patricia Nelson Limerick, et Thomas W Southall, *Revealing Territory: Photographs of the Southwest* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 1992).

⁷¹⁴ Paul Berger, « Doubling: This Then That », dans Mark Klett, et al. *Second View, op. cit.*, p. 45.

⁷¹⁵ Pour une analyse du concept de *survey* et de son histoire aux États-Unis, voir l'épilogue de François Brunet « Surveoir le paysage » dans John Brinckerhoff Jackson et al., *Habiter l'Ouest, op. cit.*

⁷¹⁶ JoAnn Verburg, « Between Exposures », dans Mark Klett, et al. *Second View, op. cit.*, p. 7.

électrique. Pourtant, le résultat général révèle un intérêt majeur pour la recherche des points de vue au cours du temps plutôt que pour les changements des paysages. Bien que la proposition de départ soit celle d'une lecture documentaire, ce qui est en réalité entrepris est une investigation artistique et conceptuelle.⁷¹⁷ Cette impression est renforcée par la précision avec laquelle, de manière presque obsessionnelle, la méthodologie des annexes est présentée. Les intitulés incluent « The geometry of a vantage point and related changes in the lens and camera positions », « A mathematical technique for checking the accuracy of a new vantage point » et « Determining the need for perspective corrections using instant positive prints ».

Comme Mark Klett l'affirmera lui-même, « rephotographs can show change but they can't explain history. Further, rephotographs can't show what is excluded by the view on either side of the picture's frame ».⁷¹⁸ Vingt ans après cette première enquête re-photographique, *Third Views, Second Sights : A Rephotographic Survey of the American West* (2004)⁷¹⁹ semble avoir une approche davantage anthropologique et ethnographique, en passant de la simple documentation à une investigation plus profonde de notre sens du lieu par l'interaction avec la population locale dont des histoires et récits sont collectés. Le projet vise à enregistrer le contexte spatial et temporel le plus large possible de la vue dupliquée, en photographiant aussi des objets trouvés.⁷²⁰ Dans son introduction, Mark Klett déclare :

Third Views was designed to address issues of representation, popular western mythologies, and the ever-changing relationship between nature and culture. The methods used by the project team explored technological advances that have made it possible to collect new data in the field, and new methods integrated various forms of electronic media into one representation. The project was influenced by parallel work in other disciplines such as literature and history and the new views of the West being created in those areas.⁷²¹

⁷¹⁷ Voir aussi François Brunet, « O'Sullivan was here : la rephotographie ou la jouissance du point de vue », *Revue Française d'Etudes Américaines* 48, n° 1 (1991), <https://doi.org/10.3406/rfea.1991.1437>, p. 314-317.

⁷¹⁸ Mark Klett dans Mark Klett et al., *Third Views, Second Sights: A Rephotographic Survey of the American West* (Santa Fe, NM: Museum of NM Press, 2004), p. 3.

⁷¹⁹ Le travail photographique est effectué entre 1997 et 2000, et l'équipe sur le terrain est composée de six personnes, parmi lesquelles cinq sont « nouvelles » à l'idée d'enquête. Le groupe voyage et travaille dans un cadre collaboratif où chacun contribue au projet avec des compétences différentes.

⁷²⁰ Voir William L. Fox, *View Finder: Mark Klett, Photography, and the Reinvention of Landscape* (Albuquerque, New Mexico: University of New Mexico, 2001). Ici, William L. Fox publie ses notes de terrain, prenant le voyage comme armature narrative à travers laquelle enquêter sur l'histoire de la photographie de paysage.

⁷²¹ Mark Klett dans Mark Klett et al., *Third Views, Second Sights, op. cit.*, p. 4.

Ce projet d'art conceptuel s'ouvre à l'art interactif par son utilisation de nouveaux médias et de nouvelles technologies. Un site web montre la première, la deuxième et la troisième vue dans le même cadre et les localise sur une carte géographique, tandis que le dvd inclus dans le livre contient une archive dotée d'un instrument recherche, des parcours de voyages et des notes de terrain. Une *time reveal window* superpose des images plus récentes sur les photographies anciennes, et des panoramas interactifs à 360° permettent d'insérer les vues d'origine dans le paysage contemporain ainsi que d'identifier la position et l'angle de vue des photographes du XIXe siècle. L'utilisation de GPS, des polaroids, des vidéos et des panoramas dans Quicktime permet de réinventer et de jouer avec la méthodologie. Elle révèle aussi comment nous visualisons le changement (donc de quelle manière nous faisons l'expérience du temps) de façon différente : « repeated photographs tell us about earlier landscapes and its photographers, but they can also reflect our changing relationship to the medium which has made the land, and our experience of its images, commonplace ». ⁷²² Si les paysages n'ont pas changé énormément, notre perception s'est transformée, et la photographie joue un rôle crucial dans cette transformation. ⁷²³

Robert Taft, dans son *Photography and the American Scene*, décrit les critères selon lesquels la valeur historique d'une photographie doit être jugée. L'auteur mentionne, outre une documentation adéquate, une pratique photographique capable de montrer non seulement le temps arrêté, mais aussi son écoulement, à travers des prises enregistrées du même lieu et à des intervalles temporels donnés. ⁷²⁴ L'idée de capturer le passage du temps est donc clairement liée à une conception des photographies en tant que documents historiques. Mais quel impact ont les nouvelles formes de re-photographie soutenues par les nouvelles technologies sur cette valeur documentaire ? Si la re-photographie peut contribuer à la construction de l'histoire des territoires ou à révéler les sens des lieux en enregistrant les transformations des paysages, son rôle dans la définition des identités visuelles est lié à sa capacité de diffusion et circulation.

⁷²² *Ibid.*, p. 40.

⁷²³ La même stratification temporelle des paysages et la forme du panorama avaient déjà été utilisées par Mark Klett et Byron Wolfe pour *Yosemite in Time: Ice Ages, Tree Clocks, Ghost Rivers* du 2004 (avec trois essais de Rebecca Solnit), un projet qui voit l'insertion de vieilles photographies des explorations du XIXe siècle ou de photographes modernistes – Eadweard Muybridge, Carleton Watkins, Edward Weston et Ansel Adams – dans des vues contemporaines.

⁷²⁴ Robert Taft, *Photography and the American Scene*, *op. cit.*, p. 319.

Les vues classiques « avant et après » sont toujours utilisées dans les livres : on peut citer celles de Mark Klett sur San Francisco⁷²⁵ ou de Peter Goin sur Lake Tahoe⁷²⁶, parmi de nombreux autres projets historiques ou culturels.⁷²⁷ Les cartes postales s'approprient aussi cette forme : celles qui montrent des lieux particuliers et leur transformations et qu'on peut toujours trouver dans les tabacs, les kiosques ou les magasins de souvenirs, celles qui furent rééditées dans des livres⁷²⁸, et d'autres encore qui sont publiées sur internet avec la photographie contemporaine correspondante, par exemple sur des pages Facebook de collectionneurs.⁷²⁹ De plus en plus de sites web montrent également des répétitions multiples (on y reviendra plus en détail dans la troisième partie de cette thèse), et un projet comme « Time-lapse Mining from Internet Photos »⁷³⁰ (développé à la University of Washington) prélève d'internet des collections photographiques de lieux populaires ou de monuments historiques pour créer des séquences vidéo 3D où une caméra virtuelle bouge continûment dans le temps et l'espace. Ici, la distance entre photographie et animation vidéo se réduit, et les photographies répétées sont collectées à partir de sources différentes plutôt que prises pour l'occasion. Par exemple, on peut voir un aperçu du Yellowstone National Park où de nombreux points de vue panoramiques sont situés dans les mêmes sites que ceux des images produites pendant les explorations de l'Ouest dans la deuxième moitié du XIXe siècle. On pourrait dire qu'aux États-Unis la tradition nationale paysagère est re-photographique depuis toujours :

Quels paysages ont été plus photographiés et rephotographiés que ceux de l'Ouest ? La tradition 'paysagiste' nationale n'est-elle pas rephotographique, presque depuis l'origine ? Vers 1865 déjà, les Californiens (Watkins, Weed, Muybridge) trainaient à tour de rôle leur matériel format 'mammouth' sur les àpics de Yosemite, s'épient, s'imitant, se démarquant pour la clientèle des amateurs. Un peu plus tard, une saga digne de la Table Ronde naissait des efforts du clan Jackson pour rephotographier la Montagne de la Sainte Croix, miraculeusement 'enregistrée' en 1873 par William. Quant à Ansel Adams, non seulement il

⁷²⁵ Eadweard Muybridge, Mark Klett, et Peter B Hales, *One City/Two Visions: San Francisco Panoramas, 1878 and 1990* (San Francisco: Bedford Arts, Publishers, 1990) et Mark Klett et al., *After the Ruins, 1906 and 2006: Rephotographing the San Francisco Earthquake and Fire* (Berkeley: University of California Press, 2006).

⁷²⁶ Peter Goin et al., *Stopping Time: A Rephotographic Survey of Lake Tahoe* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 1992) et Peter Goin, *South Lake Tahoe* (Charleston, SC: Arcadia Pub., 2010).

⁷²⁷ Voir le site « RePhotography », <http://rephotography.ning.com/>.

⁷²⁸ Par exemple, le déjà cité *Pastoral and Monumental* de Donald C. Jackson, où une carte postale montrait la Hetch Hetchy Valley « before and after » la construction du barrage comme exemple négatif.

⁷²⁹ Voir en particulier la page Facebook « Vintage Toronto ».

⁷³⁰ « Time-lapse Mining from Internet Photos », <http://grail.cs.washington.edu/projects/timelapse/>.

a le premier ‘découvert’ et imité O’Sullivan et ses collègues ; mais il a si bien inculqué aux Américains l’art de (re)photographier l’Ouest que son propre message conservationniste en a été peu ou prou éclipsé.⁷³¹

Des explorations du XIXe siècle aux expéditions modernistes du XXe, les photographies sont prises près des routes existantes et les parcs nationaux sont toujours vus comme réservoirs de *scenery* pour la réitération des images. Dans ce sens, la pratique de la re-photographie pourrait être considérée comme une forme de *boosterism*⁷³² des paysages de l’Ouest, en évidence dans des magazines qui promeuvent l’expérience des parcs nationaux comme *Arizona Highways* et *National Geographic* (voir notre deuxième chapitre). Le concept de re-photographie peut être aussi utilisé dans un sens plus métaphorique comme un acte de réinterprétation ou de recirculation : non seulement de l’Ouest, qui passe de réservoir d’icônes de nature sauvage à générateur de paysages altérés par l’homme, mais aussi des photographies de l’Ouest, à l’intérieur et à l’extérieur du monde de l’art.⁷³³ Les paysages photographiques des missions du XIXe siècle ont été plusieurs fois re-photographiés mais aussi diversement exposés : si, en 1975, l’exposition *Era of Exploration: the Rise of Landscape Photography in the American West, 1860-1885* (au Metropolitan Museum of Art à New York) les « recadrait » dans le champ artistique, réévaluant le style et la vision des photographes, en 1991 *The West As America* (au National Museum of American Art à Washington) les présentait avec d’autres types d’images (tableaux, dessins, estampes).⁷³⁴ La récente exposition *Picturing the West: Master-works of 19th century landscape photography* (dans le cadre de la « FotoFocus Biennial 2016 » au Taft Museum of Arts de Cincinnati) présentait enfin simultanément quarante-et-une de ces photographies comme documentaires, artistiques ou promotionnelles.⁷³⁵

En parallèle à ce *boosterism* des images de l’Ouest comme terre sauvage, nous assistons dans la photographie américaine de paysage, à partir des années 1970, à une tentative d’aller au-delà

⁷³¹ François Brunet, « O’Sullivan was here : la rephotographie ou la jouissance du point de vue », *op. cit.*, p. 312.

⁷³² Le terme, néologisme qui pourrait indiquer une « promotion agressive » (dans notre cas de paysages à travers la circulation de leurs images), désignait la promotion d’une ville ou d’une organisation, dans le but d’améliorer la perception du public (il a été quelque peu associé aux petites villes américaines).

⁷³³ Je renvoie à mon article « Pratiche ri-fotografiche sui paesaggi dell’ovest americano » dans la section monographique « American Constructions of Photography / Photographic Constructions of America » du numéro XI (Summer 2018) du journal « Iperstoria », <http://www.iperstoria.it/joomla/numeri/161-indice-numero-xi-summer-2018>. Ici je considère le pouvoir des représentations paysagères dans la réaffirmation ou la redéfinition des sens des lieux – donc dans la construction ou déconstruction des identités visuelles – en me focalisant sur le rôle que les images photographiques ont eu et ont toujours dans la perception et de la définition de l’Ouest américain.

⁷³⁴ Sous-entendant ainsi un statut artistique acquis vingt ans auparavant.

⁷³⁵ Voir <http://2016.fotofocusbiennial.org/venue/taft-museum-of-art/>.

de la représentation de la *wilderness* et de son importance en tant qu'identité visuelle nationale opposée aux paysages historiques européens. L'intérêt des photographes se tourne vers les « nouvelles topographies » qui à partir de l'après-guerre redéfinissent les paysages américains et européens, à travers les transformations des territoires ainsi que les circulations de leurs images, entre Amérique et Europe, photographie et cinéma. Cette tendance à l'exploration de l'ordinaire et la désacralisation du paysage naturel met en cause la notion même de paysage.

Au-delà de la wilderness, nouvelles topographies entre Amérique et Europe

En 1990, le numéro 120 de la revue *Aperture* intitulé *Beyond Wilderness* dénonce une sorte de schizophrénie aux États-Unis, entre les paysages protégés considérés comme « terre sainte » et le reste du territoire. Reconnaisant le fait que les menaces causées par la pollution et l'exploitation intensive des sols ne pèsent pas seulement sur les parcs nationaux, ce numéro évoque les nouveaux impératifs écologiques qui n'intéressent pas exclusivement les zones de nature sauvage. De nombreux articles expriment la nécessité d'une nouvelle attitude vis-à-vis de la Terre, et d'un positionnement moins contemplatif que participatif.⁷³⁶ Comme on l'a déjà vu dans la première partie de cette thèse, on s'éloigne progressivement du culte romantique et touristique des paysages naturels – pittoresques ou sublimes – pour s'approcher de l'idée d'un paysage vécu et modifié par l'homme comme l'a pensé J. B. Jackson à partir des années 1950. Dans son article lui aussi intitulé « Beyond Wilderness » (réédité dans la collection d'essais *A Sense of Place, a Sense of Time* de 1994), un sens du temps est opposé et ensuite ajouté à un sens du lieu, pour décrire un monde habité et transformé historiquement.⁷³⁷

Cette tendance fait partie d'une re-conceptualisation plus large de ce qu'est l'Ouest qui est devenue un passage obligé pour les spécialistes de ce domaine et qui concerne non seulement la photographie, mais aussi la littérature, le cinéma, et l'histoire. La nécessité d'une nouvelle définition de la *wilderness* et de l'Ouest en général comme démystifié et de-mythologisé fut également mise en avant lors de la conférence de la *New Western History* à Santa Fe en 1989.⁷³⁸

⁷³⁶ *Aperture Number 120: Beyond Wilderness* (New York, NY: Aperture Foundation, 1990).

⁷³⁷ John Brinckerhoff Jackson, *A Sense of Place, a Sense of Time*, *op. cit.*, p. 71-91. J. B. Jackson définit aussi la différence entre les termes « scenery » et « landscape » – le premier considéré comme une vue ou un beau panorama, le deuxième comme un environnement vécu ou vivant – dans son article « Of Houses and Highways » inclus dans le numéro de la revue *Aperture Beyond Wilderness* qu'on vient de citer (voir p. 64-71).

⁷³⁸ Voir en particulier Patricia Nelson Limerick, « The Trail to Santa Fe : The Unleashing of the Western Public Intellectual », dans Patricia Nelson Limerick, Clyde A Milner, et Charles E Rankin, *Trails: Toward a New Western History* (Lawrence, Kan.: University Press of Kansas, 1991).

Les deux collections d'essais *Trails: Toward a New Western History* et *The New Western History: the Territory Ahead*⁷³⁹ présentent les perspectives et l'héritage d'un mouvement qui cherche à proposer une vision plus équilibrée du passé de l'Ouest américain en racontant l'histoire régionale du point de vue des minorités et de l'environnement. L'Ouest est ici réinterprété dans une perspective multiculturelle comme le produit de relations, en opposition au déterminisme environnemental de la « thèse de la frontière » de Frederick Jackson Turner, qui lie l'identité et le développement américains exclusivement à l'existence d'une zone de terre libre et vide.⁷⁴⁰

Comme le montrait l'exposition *Road trip, photography of the American West*, il ne s'agit plus de documenter la découverte de l'Ouest (de photographier le mythe) mais plutôt d'exprimer une dimension d'imaginaire « au-delà du mythe ».⁷⁴¹ En effet « peu de photos présentées dans l'exposition nous montrent du paysage 'pur', des vues de 'belle nature' sans trace d'habitation ou de trajectoire humaine, sans événement ni inscription du photographe ».⁷⁴² Cette tendance révèle un trait général de l'art américain du paysage, à savoir sa sensibilité extrême à l'historicité du territoire. Par exemple la photographie de Ansel Adams *Moonrise, Hernandez, New Mexico* (1941) montre un paysage qu'on pourrait qualifier d'« idéal » et de pittoresque, mais aussi de profondément humain et historique. Il représente un village intégré dans l'environnement, avec à l'horizon des montagnes et des nuages, et au premier plan les croix blanches d'un cimetière illuminées par les derniers rayons du soleil couchant.⁷⁴³ Comme nous l'avons vu dans le deuxième chapitre à propos des parcs nationaux américains, Ansel Adams est surtout connu pour sa célébration des espaces naturels et sauvages et pour son engagement en faveur de leur

⁷³⁹ Forrest G. Robinson, *The New Western History: The Territory Ahead* (Tucson: University of Arizona Press, 1998).

⁷⁴⁰ Cette thèse est initialement présentée dans l'essai « The Significance of the Frontier in American History » à la Columbian Exposition de Chicago en 1893, quand le Wild West Show de Buffalo Bill tourne aux États-Unis et à l'étranger, diffusant un imaginaire qui sera approprié par les films de Western. Opposant l'idée de Turner que la frontière américaine se terminait dans les années 1890, Patricia Limerick en particulier affirme qu'elle est toujours présente dans la technologie américaine en expansion, et la *New Western History* propose de re-contextualiser la thèse de la frontière dans l'histoire de l'économie capitaliste globale. Voir en particulier Patricia Nelson Limerick, « What on Earth Is the New Western History ? », dans Patricia Nelson Limerick, Clyde A. Milner, et Charles E. Rankin, *Trails: Toward a New Western History*, *op. cit.*

⁷⁴¹ Eve Schillo, « Road Trip : la photographie de l'Ouest américain dans les collections du Los Angeles County Museum of Art », dans Sophie Barthélémy et al., *Road trip, photography of the American West: photographies XIXe-XXIe siècles du Los Angeles County Museum of Art* (Bordeaux: Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, 2014), p. 17.

⁷⁴² François Brunet, « Routes du paysage », dans Sophie Barthélémy et al., *Road trip, op. cit.*, p. 18.

⁷⁴³ Si on considère que cette même année 1941, Ansel Adams était employé par l'état fédéral pour documenter les camps d'internement des Nippo-Américains, ce paysage pourrait apparaître comme une forme de rédemption.

protection (même si en parallèle il répondait à des commandes plus commerciales, par exemple pour la Standard Oil).

Beaucoup de photographes, surtout à partir des années 1970, cherchent à réinterpréter l'Ouest en introduisant des éléments de culture urbaine ou automobile. Pour montrer comment la photographie de paysage sur cette partie du territoire américain a changé, la photographie d'Ansel Adams mentionnée ci-dessus peut être comparée non seulement avec celle intitulée *Fort Collins, CO* de Robert Adams (1976), mais aussi avec *Moonrise Over Pie Pan, Capitol Reef National Park, Utah* de John Pfahl, tirée de sa série photographique en couleurs *Altered Landscapes* de 1977. Si l'image d'Ansel Adams représente le lever de la Lune et peut être vue comme un « témoignage pittoresque du sublime »⁷⁴⁴, dans *Fort Collins, CO* de Robert Adams la source de lumière n'est ni la Lune ni le soleil naissant, mais un lampadaire planté dans une aire de parking d'une rue toute proche, et dans *Moonrise Over Pie Pan, Capitol Reef National Park, Utah* John Pfahl joue aussi bien avec les limites de la perspective qu'avec les attentes perceptives de l'observateur. On découvre en effet (grâce aussi au titre) que ce qui semble être le reflet de la Lune dans l'eau, au milieu du paysage désertique et rougeâtre de l'Utah, est en réalité le reflet des derniers rayons du soleil couchant se reflétant dans un moule à tarte.

L'exposition *Reinventing the West: The Photographs of Ansel Adams and Robert Adams* faisait aussi dialoguer les deux « Adams », opposant aux monuments naturels de Ansel les paysages ordinaires de Robert.⁷⁴⁵ Interrogeant à la fois la distinction entre images isolées en tant que mondes autonomes et la notion d'images « additives » entre différentes séries, l'exposition mettait en évidence deux attitudes générationnelles distinctes qui expriment respectivement la foi et l'ambivalence vis-à-vis des transformations des paysages. Si l'exposition *The Great West. Real/Ideal* de 1978, à l'International Center of Photography à New York⁷⁴⁶, présentait quatre cent photographies à partir de 1950 dans l'objectif d'insister sur la diversité d'approches possibles du paysage social de l'Ouest et ses transformations, celle de 1975, intitulée *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape* et organisée à la George Eastman House à Rochester réunissait déjà un groupe de dix photographes qui abandonnaient l'idée d'un paysage naturel

⁷⁴⁴ Kelly Dennis, « Eclipsing Aestheticism: Western Landscape Photography After Ansel Adams », *Miranda. Revue Pluridisciplinaire Du Monde Anglophone / Multidisciplinary Peer-Reviewed Journal on the English-Speaking World*, n° 11 (7 juin 2015), <https://doi.org/10.4000/miranda.6920>, p. 1-6.

⁷⁴⁵ Allison N. Kemmerer, John R. Stilgoe, et Adam D. Weinberg, *Reinventing the West: The Photographs of Ansel Adams and Robert Adams* (Andover, Mass.: Addison Gallery of American Art, Phillips Academy, 2001).

(beau, pittoresque ou sublime) pour laisser place aux lieux du quotidien, ordinaires et communs, comme les banlieues urbaines et résidentielles, les sites industriels, les agglomérations et les zones commerciales.⁷⁴⁷

Cette dernière exposition, qu'en réalité peu de monde a visité à l'époque, fut repropo­­sée dans plusieurs musées américains et européens dans les années 2009-2011. Elle constitue l'exemple d'un évènement dont l'importance n'est pas intrinsèque, mais réside dans la signification culturelle et l'héritage qu'il développe, puisqu'on considère aujourd'hui qu'elle a marqué un « changement de paradigme » dans la photographie de paysage.⁷⁴⁸ Le titre de l'exposition (en français « Nouvelles topographies : photographies d'un paysage altéré par l'homme ») suggère une nouvelle typologie de paysages ainsi que l'idée d'objectivité et d'anonymat stylistique. La récente re-visitation réintroduisait ce sujet et cette approche dans le contexte d'une crise culturelle, économique et environnementale plus générale. *New Topographics* a contribué à documenter les transformations de la société américaine : « the show visually summarized the beginnings of America's shift from an urban-industrial culture to a service-oriented economy defined by suburban warehouses and standardized tract house neighborhoods spreading out, especially across the West ».⁷⁴⁹ Dans la période entre la deuxième guerre mondiale et la récession de la moitié des années 1970, l'identité américaine changea radicalement en relation avec les transformations de son territoire, passant comme l'explique Robert A. Beauregard d'une urbanisation « distributive » à « parasite », suivant un « rêve suburbain » perçu d'abord comme une nouvelle forme d'exceptionnalisme américain, puis comme un modèle global à exporter.⁷⁵⁰

⁷⁴⁶ Nathan Lyons, Ellen Manchester et al., *The Great West: Real/Ideal* (Boulder; Rochester, N.Y.: The Department ; Distributed by Light Impressions, 1977).

⁷⁴⁷ Voir en particulier Cécile Whiting, « The Sublime and the Banal in Postwar Photography of the American West », *American Art* 27, n° 2 (2013): 44-67.

⁷⁴⁸ Robert Adams et al., *New Topographics* (Tucson, AZ; Rochester, NY; Göttingen: Center for Creative Photography, University of Arizona; George Eastman House International Museum of Photography and Film; Steidl, 2009). Voir aussi Annie Gilbert, *New topographics: the Trajectory from Creative Intention to Critical Response*. Tucson: Center for Creative Photography, 1997, James Hajicek, *Joe Deal: New Topographics* (Tempe: Arizona State University, 1977) et la thèse de doctorat en cours de Emilia Mickevicius intitulée « Dispassionate Landscapes: Style and Spectatorship in *New Topographics*, 1975 » (Art History, Brown University).

⁷⁴⁹ John Rohrbach, « Introduction », dans Greg Foster-Rice et John Rohrbach, *Reframing the New Topographics* (Chicago: Center for American Places at Columbia College Chicago, 2010), p. xiv.

⁷⁵⁰ Robert A. Beauregard, *When America Became Suburban* (Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 2006). Voir aussi son *Voices of Decline: The Postwar Fate of U.S. Cities* (New York; London: Routledge, 2012).

Si la nouvelle version de l'exposition présentait d'autres pratiques ou études contemporaines sur le paysage (outre les séries photographiques de l'exposition de 1975)⁷⁵¹, les essais du livre de 2010 *Reframing the New Topographics* cherchent à s'éloigner d'une photographie du banal pour proposer des interprétations différentes et des connexions internationales. On pourrait parler d'un passage du paradigme du « *readymade* »⁷⁵², qui inclut des photographies de paysages ordinaires dans le monde de l'art (interrogeant l'impact du champ artistique sur la perception de l'objet), à un paradigme « contextuel », qui essaie de s'intéresser aux relations et aux conditions externes qui déterminent le contenu des images. C'est ce qu'ont fait aussi les expositions *Robert Adams: L'endroit où nous vivons*⁷⁵³ et *Lewis Baltz: Common Objects (Alfred Hitchcock, Michelangelo Antonioni, Jean-Luc Godard)*⁷⁵⁴, respectivement au Jeu de Paume et au Bal à Paris en 2014.

Reframing the New Topographics explore les liens avec l'art sériel des années 1970 et la Düsseldorf School⁷⁵⁵, les relations avec la culture européenne, mais aussi les ressemblances avec certaines approches écologiques, la photographie commerciale et aérienne. Certains de ces photographes peuvent être considérés plus optimistes (comme Stephen Shore et John Schott) vis-à-vis de l'exposition de lieux ordinaires et du quotidien, alors que d'autres (comme Robert Adams et Lewis Baltz) sont plus critiques au regard des conséquences de la culture de masse et des transformations des territoires.⁷⁵⁶ Comme l'explique Larisa Dryansky, certains se déclarent aussi très influencés par le cinéma européen – surtout le post-néoréalisme italien et la Nouvelle Vague française des années 1960 et 1970 – dont les lieux de tournage témoignaient à leur tour d'une certaine américanisation du paysage européen, notamment sous la forme du miracle économique italien et de la société du loisir française. Lewis Baltz, en particulier, a été marqué par les films de Michelangelo Antonioni (*L'Eclisse* de 1962 est cité explicitement dans son œuvre *Total Eclipse August 1990*), tandis que le paysage périurbain de certains films de Jean-Luc

⁷⁵¹ Sont exposés aussi certains travaux de J.B. Jackson, le livre de 1972 *Learning from Las Vegas* (de Robert Venturi, Denise Scott Brown et Steven Izenour), des publications de et sur des artistes et photographes tels que Ed Ruscha, Walker Evans et Timothy O'Sullivan.

⁷⁵² Ce terme, utilisé pour la première fois par Marcel Duchamp en 1916, indique des objets ordinaires qui deviennent des œuvres d'art parce que l'artiste les appelle ainsi en les introduisant par exemple dans un musée.

⁷⁵³ Robert Adams et Joshua Chuang, *Que croire là où nous sommes ? Photographies de l'Ouest américain* (Paris ; Madrid : Jeu de Paume : La Fábrica, 2014).

⁷⁵⁴ Lewis Baltz et al., *Common Objects : Alfred Hitchcock, Michelangelo Antonioni, Jean-Luc Godard* (Göttingen : Steidl, 2014).

⁷⁵⁵ Bernd et Hilla Becher sont les seuls européens à participer à l'exposition avec leur approche typologique à l'architecture industrielle.

⁷⁵⁶ Voir Finis Dunaway, « Beyond Wilderness. Robert Adams, *New Topographics*, and the Aesthetics of Ecological Citizenship », dans Greg Foster-Rice et John Rohrbach, *Reframing the New Topographics, op. cit.*, p. 15.

Godard eurent un impact direct sur certaines séries de Robert Adams comme *The New West* (1974). En effet, pendant les années 1960 et le début des années 1970 ces deux réalisateurs européens devinrent des « fixtures of the American cultural landscape »⁷⁵⁷ et Frank Gohlke affirme même que leurs films lui ont permis de voir quelque chose de l'Amérique qu'il n'arrivait pas à saisir de l'intérieur.⁷⁵⁸

Le lien entre certains de ces photographes américains et ces réalisateurs européens se trouve dans le choix des lieux de tournage ainsi que dans celui des formes de représentation : les nouveaux environnements sont documentés moins dans leurs « moments décisifs » que dans leurs « moments intermédiaires, ce qui transforme la notion même de paysage. À la manière dont Michelangelo Antonioni montre, en couleurs, le côté caché de la vie moderne avec les paysages enfumés et insalubres de la zone industrielle près de Ravenne dans *Deserto Rosso* (1964), Lewis Baltz photographie, avec un noir et blanc très contrasté pour sa part, les « nouveaux parcs industriels »⁷⁵⁹ californiens, avec des cadres géométriques qui rendent certains paysages presque abstraits. Tout comme Jean-Luc Godard révèle les bâtiments des banlieues parisiennes dans son film de science-fiction *Alphaville* (1965) et *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1967), Robert Adams photographie les *mobile homes* et les pavillons du « nouvel ouest ».⁷⁶⁰ Le point commun entre tous ces exemples se trouve dans le lien entre une nouvelle condition moderne (une condition humaine liée à une certaine perte d'identité territoriale), de nouveaux paysages et de nouvelles formes de représentation qui privilégient une forme de détachement par l'observation, le « passage d'une esthétique de l'instantané pour une esthétique de la durée ».⁷⁶¹ Cela peut correspondre, au cinéma, au passage de l'image-mouvement à l'image-temps théorisé par Gilles Deleuze : nous ne regardons pas un moment dans le flux du temps mais plutôt le temps au travail, à travers une image qui devient « mentale » ou « pensante ». L'utilisation fréquente d'un point de vue indéfini dans les séries photographiques et les passages du grand-angle au téléobjectif dans les séquences cinématographiques contribuent ainsi à une nouvelle vision du paysage ordinaire.

⁷⁵⁷ Larisa Dryansky, « Images of Thought: The Films of Antonioni and Godard, and the New Topographics Movement », dans Greg Foster-Rice et John Rohrbach, *Reframing the New Topographics*, op. cit., p. 107.

⁷⁵⁸ *Ibid.*, p. 111.

⁷⁵⁹ Lewis Baltz et Gerhard Steidl GmbH & Co. oHG, *The New Industrial Parks Near Irvine, California* (Göttingen: Steidl, 2015).

⁷⁶⁰ Robert Adams et al., *The new West* (New York: Aperture, 2008).

⁷⁶¹ Larisa Dryansky, « Images of Thought: The Films of Antonioni and Godard, and the New Topographics Movement », dans Greg Foster-Rice et John Rohrbach, *Reframing the New Topographics*, op. cit., p. 116.

Ce sont ces mêmes paysages anonymes, de la province française cette fois, que Jean-Pierre Melville filme dans la première partie de *Le Cercle Rouge* (1970). Il suit d'abord Vauchel (Gian Maria Volonté) à bord d'un train, puis Corey (Alain Delon) dans une voiture américaine de Marseille à Paris. Nous traversons des paysages désaffectés, silencieux et désertiques sous la bruine ; des éclairages bleutés confèrent une grande froideur aux architectures des villes, créant un univers presque irréel et une ambiance crépusculaire. Le réalisateur joue sur la dilatation de l'intrigue, sur des transitions, des contre-points et des ellipses inventives, et intègre des hommages, comme celui de la scène du barrage de la gendarmerie devant le monument de Nicéphore Niépce à Saint-Loup-de-Varenes (Saône-et-Loire) après la halte au Relai-route de la Rochepot, qui ressemble à un diner américain.⁷⁶² Puisant dans la tradition policière française ainsi que dans celle du noir américain, le film est également un *road movie*, tout comme *À bout de souffle* de Jean-Luc Godard (1960), tourné une dizaine d'années plus tôt, dont le début figure lui aussi un voyage de Marseille à Paris. Considéré comme un des pères spirituels de la Nouvelle Vague, Jean-Pierre Melville interprète l'écrivain Parvulesco dans une scène de ce film qui cassait à l'époque presque tous les codes habituels du cinéma en utilisant des coupes franches, des dialogues en partie improvisés ou écrits à la dernière minute, des digressions et des citations. Il fut surtout tourné sans éclairage artificiel avec une caméra à l'épaule, dans des décors naturels extérieurs.⁷⁶³

À partir de doubles vues aériennes sur le paysage du Sud-Ouest américain réalisées à des fins archéologiques, nous avons retracé la pratique de la re-photographie et son appropriation artistique dans le cadre particulier de l'Ouest américain. Cette pratique consistant à documenter les transformations des territoires, contribue souvent à une forme de *boosterism* sur les mêmes paysages plus ou moins connus, naturels et/ou touristiques. En parallèle, à partir des années 1970 (et encore davantage depuis les années 1990), la photographie de paysage américaine participe à une re-conceptualisation de plus grande ampleur de la définition de l'Ouest, dans l'esprit de la

⁷⁶² Voir le blog du photographe Yannick Vallet qui re-parcourt le trajet : <https://fr.ulule.com/melville-delon-co/>.

⁷⁶³ De même, l'aspect expérimental de *À bout de souffle* atteignait son apogée dans la scène finale en rue Campagne Première. C'est au bout de cette rue, célèbre pour le nombre de poètes et artistes qui y ont habité, que le héros blessé Michel Poiccard (incarné par Jean-Paul Belmondo) s'écroule avant de mourir, à la fin d'une longue séquence dans laquelle la caméra le suit de loin et de derrière depuis le n° 11, ponctuée de contre-champs sur son amante Patricia. Les techniques de tournage et de montage adoptées par Jean-Luc Godard pour ce film contribuent de manière plus générale à une révolution du traitement du paysage urbain cinématographique classique. Le *remake* américain (*À bout de souffle Made In USA*, Jim McBride, 1983) essaiera de réinterpréter le scénario en le situant à Los Angeles : tandis que Michel voulait fuir avec une fille américaine en Italie (à Rome), le personnage interprété par Richard Gere rêve du Mexique avec une fille française rencontrée à Las Vegas.

New Western History. Il s'agit de redéfinir la notion même de paysage comme belle vue pittoresque, en portant attention aux environnements transformés par l'homme. De la rephotographie aux *remakes* cinématographiques, les paysages sont relus et réinterrogés en des temps ou points de vue différents. Ces revisitations et l'itinérance des expositions peuvent ouvrir à des lectures ou à des perceptions diverses des mêmes territoires par le biais d'une recontextualisation des images. De l'américanisation de certains territoires européens aux influences cinématographiques italiennes et françaises sur des photographes américains, la circulation des images contribue ainsi à la construction des imaginaires paysagers.

La Route 66 : journaux de voyages visuels, *road movies* et cartes postales

Août 2016 : dans une salle de la bibliothèque de l'University of New Mexico, l'exposition *Life and times on NM route 66*⁷⁶⁴ retraçait le mythe de cette route à l'occasion de son quatre-vingt-dixième anniversaire, à l'aide de documents provenant de plus de 25 collections du Center For Southwest Research (CSWR).⁷⁶⁵ On y retrouvait une variété de photographies, cartes postales et brochures, qui présentent des vues et des scènes locales de ses habitants et commerces, ainsi que des dessins d'enseignes au néon, des images de peintures murales, des cartes géographiques des années 1930 qui montrent les transformations de cette route. Son architecture vernaculaire était aussi documentée par les photographies récentes de la chercheuse Donatella Davanzo, qui propose un regard italien sur cet emblème de l'*American way of life*.⁷⁶⁶ Comme l'a dit la commissaire de l'exposition Audra Bellmore, « Route 66 was exciting for the travelers but Native Americans, Hispanics, Anglo Americans, African Americans and other groups also lived and worked along the road ». ⁷⁶⁷ Cette route reste toujours mythique dans l'imaginaire américain et étranger à une époque où le touriste attiré par la désertification en cours et ses villes fantômes s'intéresse moins à elle comme moyen de traverser le pays que comme « monument national ».

Au même moment, une autre exposition à l'Albuquerque Museum intitulée *Route 66: radiance, rust, and revival on the mother road*⁷⁶⁸ célébrait elle aussi l'art, l'histoire et la culture populaire de cette « Mother Road » iconique, « from her hotly debated beginnings to her decades-long role as a pathway for adventurers, migrant workers, post-war veterans, tourists, hippies and sentimental souls ». ⁷⁶⁹ Se concentrant sur le tronçon qui traverse le Nouveau

⁷⁶⁴ Visitable du mois d'août au mois de décembre 2016, elle était accompagnée d'une série de projections et de conférences. Voir <http://www.route66news.com/2016/09/04/university-new-mexico-hosting-route-66-exhibit-lecture-series/>.

⁷⁶⁵ En 2008, le Center for Southwest Research est devenu membre du National Park Service Route 66 Corridor Preservation Program et en tant que tel, il est désigné comme dépositaire national de l'histoire de la Route 66 au Nouveau Mexique, avec la mission de rendre les documents accessibles pour les chercheurs et le public.

⁷⁶⁶ Donatella Davanzo travaille sur une thèse en partie photographique sur la Route 66. Voir « Route 66 Fellow Captures Moment in Time for the 'Mother Road' », UNM Newsroom, <https://news.unm.edu/news/route-66-fellow-captures-moment-in-time-for-the-mother-road>.

⁷⁶⁷ Audra Bellmore, « Research Guides: Route 66: 90th Anniversary CSWR Exhibit », <https://libguides.unm.edu/route66/90th>.

⁷⁶⁸ Visitable du 14 mai au 2 octobre 2016 : <https://www.abqtodo.com/route-66-radiance-rust-and-revival-on-the-mother-road-opens-may-14th-2/>. Voir aussi la vidéo de présentation : https://www.youtube.com/watch?v=O_zNQQQVhMY&feature=youtu.be.

⁷⁶⁹ « Route 66: Radiance, Rust & Revival on the Mother Road », City of Albuquerque, <https://www.cabq.gov/culturalservices/albuquerque-museum/museum-collections/history/online-history-exhibitions/route-66-radiance-rust-revival-on-the-mother-road>.

Mexique et la région d'Albuquerque, cette exposition construisait un parcours sous forme de voyage à travers une grande variété d'images, d'objets et de documents : des panneaux routiers et des enseignes au néon, des œuvres d'art de Jackson Pollock, Andy Warhol et Ed Ruscha, la guitare et les bottes de cowboy de Roy Rogers, la couverture de la première édition de *On the Road* de Jack Kerouac, etc. De petits écrans permettaient de suivre les récits de résidents ou de voyageurs. Y étaient aussi présentées des projections de *road movies* américains comme *The Grapes of Wrath* (1940) de John Ford (d'après le livre de John Steinbeck de 1939 présenté dans la première salle de l'exposition), *Two-Lane Blacktop* (Monte Hellman, 1971), *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969), et *Thelma & Louise* (Ridley Scott, 1991). Les visiteurs voyageaient ainsi à travers le paysage mémoriel de cette route recréé dans un mélange de culture populaire, de littérature, d'art, de musique, de cinéma et de photographie.

Certains éléments de ces expositions serviront de point de départ à une exploration plus vaste de l'imaginaire multiple de la Route 66 (en particulier), et du rôle de la route américaine (en général) dans la transformation de l'idée de paysage. Le but est de mettre en évidence l'hybridation croissante, à partir de l'après-guerre, entre des pratiques vernaculaires et artistiques du paysage. Cette hybridation est accentuée par le dialogue entre voyages sur la route et séries photographiques. On verra aussi que l'acceptation de la couleur dans la photographie d'art marque un tournant dans cette hybridation et cette circulation iconique, ainsi que dans la perception, la représentation et la redéfinition des paysages culturels routiers.

La Route 66, baptisée ainsi en 1926 et qui lie Chicago à Los Angeles, peut être considérée comme l'icône par excellence de la route. Elle est liée à plusieurs épisodes de l'histoire américaine : les explorations de l'Ouest dans la deuxième partie du XIX^e siècle, plus tôt encore la ruée vers l'or en 1848, les migrations vers la Californie pendant la Grande Dépression comme les ont décrites aussi Woody Guthrie⁷⁷⁰ et de nombreuses photographies de la FSA. Elle accompagne et encourage également l'esprit d'aventure de l'après-guerre, période de son expansion. En unifiant l'Est et l'Ouest du pays, elle servait de « miroir de la nation », constituait la « main street » des centres villes qu'elle traversait, et « The lure of the road, especially U.S. Route 66 headed west – grew even larger in the 1950s when Walt Disney created his kingdom of Disneyland in Anaheim ». ⁷⁷¹ À la création de l'imaginaire mythique du voyage sur cette route ont

⁷⁷⁰ Voir par exemple la chanson *This land is your land* (1940) et le film *Bound for glory* (1976) de Hal Ashby.

⁷⁷¹ Michael Wallis, *Route 66: The Mother Road* (New York, N.Y.: St. Martin's Press, 1990), p. 24-25.

contribué la diffusion populaire de la série télévisée *Route 66*, des *road movies* américains (on peut ajouter à ceux déjà mentionnés *Bonnie and Clyde* de Arthur Penn en 1967) et européens comme *Paris, Texas* (Wim Wenders, 1984) et *Zabriskie Point* (Michelangelo Antonioni, 1970).⁷⁷² Ces films s'appuient d'une part sur une sorte de paralysie de la narration (avec des histoires ou récits qui n'ont pas de direction précise) et montrent d'autre part comment la route conduit non seulement dans des lieux (en tant que moyen de transport) mais devient un lieu en soi, un paysage traversé et vécu.⁷⁷³

Ainsi le *go west*, qui désigne d'abord le rêve d'exploration et d'un avenir prospère après la guerre de Sécession, se mue après la deuxième guerre mondiale en désir d'aller « voir ou découvrir le pays ».⁷⁷⁴ À la Route 66 a aussi été consacrée une chanson écrite en 1946 par Bobby Troup lors de son voyage vers Hollywood et enregistrée par Nat King Cole⁷⁷⁵, qui présente une liste des noms des villes rencontrées sur cette route. Ce sont des noms exotiques pour quelqu'un qui vient de l'Europe (c'est le cas de Robert Frank qui vient de Suisse), mais aussi pour quelqu'un qui vient de l'Est des États-Unis, comme le new-yorkais Stephen Shore, ou du Midwest comme John Schott. Les deux photographes participent à l'exposition *New Topographics* (1975) : John Schott avec sa série *Route 66 Motels* ; et Stephen Shore avec une sélection de photographies en couleurs (les seules de l'exposition) prises lors de ses traversées du continent.

Dans le texte d'introduction à son *A Road Trip Journal*, Stephen Shore inscrit son voyage de 1972 dans la lignée des voyages sur la route commencés en 1947 – il cite Jack Kerouac, mais aussi Robert Frank, Henri Cartier-Bresson et Vladimir Nabokov – et parle précisément de la litanie magique des noms des lieux et de l'état de transe qui se crée lorsqu'il conduit pendant de longues périodes. Il n'avait jamais conduit avant (comme Robert Frank d'ailleurs), et découvre

⁷⁷² Voir « Route 66 au cinéma : films de référence et séries TV », <https://www.laroute66.com/films-route66.html>. Voir aussi Bernard Benoliel et Jean-Baptiste Thoret, *Road movie, USA, op. cit.*

⁷⁷³ La voiture permet en effet de voyager dans l'espace public tout en restant dans son propre monde privé, alors que dans ce qui peut être considéré comme les premiers *road movies* – comme *It Happened One Night* de Frank Capra avec Clark Gable de 1934, qui figure la rencontre d'un journaliste avec une riche jeune fille en fuite, ou comme *Sullivan's Travels* de Preston Sturges de 1941 dont le personnage principal est un réalisateur qui décide de faire un film sur la Grande Dépression et se déguise en clochard pour partir sur la route chercher son histoire – les personnages se déplacent encore en autostop ou avec des bus de nuit. Leurs libertés individuelles sont moindres, mais les rencontres fortuites sont ainsi favorisées.

⁷⁷⁴ Le désir d'aller vers l'Ouest pour voir le pays (« going west to see the country ») a été popularisé surtout par *On the Road* de Jack Kerouac, comme nous le verrons.

⁷⁷⁵ La chanson *Route 66* a ensuite été l'objet d'une série de reprises, entre autres par Chuck Berry, les Rolling Stones, les Depeche Mode, les Cramps.

l'Amérique comme un pays fait de longues distances pour des longs voyages en voiture qui permet de voyager dans toutes les directions pendant la durée qu'on choisit. Il dit se sentir comme « un explorateur qui voyage dans une bulle de familiarité »⁷⁷⁶ et voit le paysage de la voiture comme une succession de vues ou de séquences presque cinématographiques : « *American Surfaces* is a road movie, and in that tradition it has at times a downbeat mood, its director/protagonist often drawn to the bleak and the mundane ». ⁷⁷⁷ Sorte de *road movie* avec un nombre de personnages potentiellement infini – ces personnes réelles sont en train de vivre leurs vies dans un lieu et un temps d'une certaine manière déjà passés –, *American Surfaces* de Stephen Shore est le résultat de ce voyage de deux ans à travers les États-Unis avec un Rollei 35mm, appareil portatif et peu invasif qui ne modifie pas les situations. Ce vaste ensemble d'images rivalise avec le style de l'instantané, enregistrent tout ce que le photographe rencontre pendant son voyage : les chambres où il a dormi, les repas consommés, les personnes, les routes, les stations essence, les motels, les voitures, les parkings, ses activités en tant que voyageur.

On peut donc considérer *American Surfaces* comme un journal de voyage intime et un portrait photographique de la vie de Stephen Shore sur la route - un « journal visuel ». Dans le même temps, du 3 juillet au 24 août 1973, il tient également un journal de voyage écrit où il fait le relevé des miles parcourus, des photographies prises ou des cartes postales collectées, des hôtels fréquentés et des repas mangés, dans l'idée de montrer comment des faits et des détails matériels du monde extérieur peuvent décrire une journée ou une activité. Ce travail est plus introspectif et moins conceptuel que *American Surfaces*, qui introduit pour sa part une pratique de voyage ou touristique dans un cadre artistique : « In 1971 I produced a series of 18 postcards of Amarillo, Texas. I had them printed by Dexter Press, at the time the largest printer of postcards in America. On this 1973 trip, I distributed them by placing them in postcard racks in stores and gas stations in the towns I passed through ». ⁷⁷⁸

Avant de jouer le rôle du photographe amateur adoptant le style de l'instantané pour le projet *Greetings from Amarillo. Tall in Texas* (1971), Stephen Shore avait déjà endossé le rôle du photographe professionnel et commercial à la recherche des « monuments » locaux de la ville d'Amarillo en réalisant des cartes postales qu'il distribue pendant son voyage de 1973 dans des

⁷⁷⁶ Stephen Shore, « 1947 », dans Stephen Shore, *A Road Trip Journal*, 1973 (London; New York: Phaidon Press, 2008).

⁷⁷⁷ Bob Nickas, « Introduction », dans Stephen Shore, *American Surfaces*, 1972 (Berlin: Phaidon, 2008), p. 7.

⁷⁷⁸ Stephen Shore, *A Road Trip Journal*, *op. cit.*

magasins et des stations essence. Outre le caractère parfaitement anonyme des vues (avec l'horizon au milieu du cadre et le ciel d'un bleu très saturé) et des édifices choisis (par exemple celui de l'American National Bank et ceux de Polk Street), aucune indication de lieu ne figure au dos des cartes, ce qui fait des espaces choisis de mystérieux souvenirs d'une ville sans nom.⁷⁷⁹ Le titre choisi par Stephen Shore, qui commence par « Greetings from », nous renvoie aussi à la typologie spéciale des cartes postales colorées et en lin produites par l'imprimeur allemand immigré aux États-Unis Curt Teich, qui furent très populaires des années 1930 aux années 1950. Avec leurs représentations optimistes, ces cartes postales ont accompagné l'explosion du tourisme aux États-Unis et illustrent une époque qui a vu le développement des autoroutes et de l'utilisation de la voiture changer le style de vie des Américains. Le nom de l'état ou de la ville apparaissait en grandes lettres, et des images en miniature de paysages ou de monuments locaux, aussi bien des lieux plus spectaculaires que des villages plus ordinaires, étaient intégrées car Curt Teich pensait que tout petit village méritait de voir ses attractions et monuments locaux embellis par des reproductions en couleurs. Dans la collection de cartes postales *Pastoral and Monumental* dont il a été question dans le deuxième chapitre, nous trouvons par exemple une carte de 1935 qui montre une vue du barrage municipal de Columbus, Ohio, à l'intérieur de la lettre « O », alors que « Drivers cruising along Route 66 in Missouri might select a large letter card containing tiny images of Meramec State Park and scenic bluffs along the Gasconade River, examples of the natural diversity they saw along the highway ».⁷⁸⁰

Stephen Shore voyagea sur la Route 66 d'Est en Ouest pour ensuite se concentrer plus récemment sur une seule petite ville pendant une seule journée⁷⁸¹, tandis que Ed Ruscha avait déjà voyagé vers l'Est, de Los Angeles à Oklahoma city (sa région natale), pour sa série photographique *26 gasoline stations* de 1963. Les images de cette série d'Ed Ruscha rythment 60 heures de voyage (1500 miles) le long de la Route 66 : le projet est pensé comme un reportage sur l'étendue désolée entre ces deux villes, et prend la station essence comme symbole et métaphore de l'expansion américaine.⁷⁸² Avec ses représentations touristiques détournées, Stephen Shore interroge donc, comme Ed Ruscha précédemment, les conventions formelles et

⁷⁷⁹ Marta Dahó, « Stephen Shore. Les paradoxes de la transparence », dans Marta Dahó Masdemont et al., *Stephen Shore: [exposition itinérante, Europe, 2014-2016]* (Madrid; Paris: Fundación Mapfre ; X. Barral, 2014), p. 14-15.

⁷⁸⁰ Anne Peck-Davis et Diane Lapis, « The Postcards That Captured America's Love for the Open Road », *Zócalo Public Square* (blog), 20 novembre 2018, <https://www.zocalopublicsquare.org/2018/11/20/postcards-captured-americas-love-open-road/viewings/glimpses/>.

⁷⁸¹ Stephen Shore, *Winslow, Arizona: September 19th, 2013* (Tokyo: Amana, 2014).

discursives du langage photographique, s'approchant aussi des expériences d'installations muséales et du *mail art* de Franco Vaccari.⁷⁸³ A partir de 1969 Vaccari crée une série de projets photographiques où l'évènement et l'expérience sont déclenchés par un feedback mécanique qui lie artiste, public et machine⁷⁸⁴ et met en place ses « expositions en temps réel ». Par exemple, pour *Esposizione in Tempo Reale n.8 : Omaggio all'Ariosto* (1974)⁷⁸⁵ il se rend sur les sites imaginés et chantés par l'Arioste avec un Polaroid, pour ensuite coller ces instantanés sur des cartes postales illustrées des mêmes lieux et les envoyer à la galerie d'art moderne de Ferrare : il réalise ainsi un projet où voyage, photographie et exposition se trouvent liés par le service postal italien, jouant comme le font Stephen Shore et Ed Ruscha avec le système muséal pour réinventer la représentation du paysage de la route comme superposition de traces – mémorielles et intertextuelles, regards locaux ou étrangers, références filmiques ou littéraires.

Sur la route américaine : moments intermédiaires et lieux extraordinaires

« Afoot and light-hearted I take to the open road,
Healthy, free, the world before me,
The long brown path before me leading wherever I choose ».⁷⁸⁶

Ainsi commence le poème *Song of the Open Road* de Walt Whitman, publié pour la première fois dans la deuxième édition de *Leaves of Grass* (1856) et cité entre autres au début du film de Robert Kramer *Route One/USA* (1989). Son protagoniste « Doc », un médecin qui revient aux États-Unis suite à de longues années passées en Afrique, choisit de lire ce fragment parce qu'il parle de « l'Amérique qu'il aime »⁷⁸⁷, en opposition à celle qu'il croisera au cours de son voyage. Après une séquence initiale sur le pont d'un bateau qui entre dans le port de New York, on remonte au nord du pays, à la frontière canadienne, point de départ de la Route One – première grande route des États-Unis, 5000 kilomètres le long de la côte atlantique jusqu'à la pointe de la Floride – pour commencer cet « arpentage ». *Route One/USA* a l'apparence d'un *road movie* mais réalise en réalité une hybridation des genres (fiction, journal de voyage, documentaire) : c'est un

⁷⁸² Voir Karin Breuer et Edward Ruscha, *Ed Ruscha and the Great American West*, op. cit.

⁷⁸³ Voir en particulier Franco Vaccari, *Fotografia e inconscio tecnologico* (Modena: Punto e virgola, 1979).

⁷⁸⁴ Paradigmatique est l'installation d'un Photomaton invitant les visiteurs à « laisser une trace photographique de leur passage » dans le cadre de la Biennale de Venise de 1972.

⁷⁸⁵ Voir Maria Antonella Pelizzari, *Percorsi della fotografia in Italia*, op. cit., p. 148.

⁷⁸⁶ Poetry Foundation, « Song of the Open Road by Walt Whitman », <https://www.poetryfoundation.org/poems/48859/song-of-the-open-road>.

⁷⁸⁷ Voir à partir de la quatrième minute.

film de dérives et de rencontres qui interroge l'identité multiple américaine à travers la variété de ses visages et de ses paysages.

De manière différente, dans le champ littéraire, cette tentative de dépasser les conventions esthétiques en suivant les mouvements de l'expérience du voyage avait été entreprise environ quarante années plus tôt par Jack Kerouac. L'écrivain rédigea le premier jet d'*On the Road* dans un flux unique d'écriture en trois semaines en avril 1951, s'inspirant des notes et des journaux de ses voyages à travers le pays de 1947 à 1950.⁷⁸⁸ Il avait attaché ensemble les feuilles pour qu'elles passent à travers la machine à écrire sans interrompre le flux d'écriture, pour capturer l'esprit des voyages et exprimer une expérience continue. Le résultat est un rouleau d'environ 36 mètres qui a été récemment exposé à Paris.⁷⁸⁹ Cette idée de flux et d'expérience dans la durée est une des caractéristiques que Jack Kerouac attribue au voyage et à la série photographique de Robert Frank *The Americans*, car on peut également trouver chez ce photographe une sensibilité de musicien jazz et en particulier bebop (un style de jazz avec des *tempi* plus rapides qui était en train de naître à l'époque à New York).⁷⁹⁰ Jack Kerouac écrit un texte d'introduction à cette œuvre qui deviendra un archétype pour la photographie américaine, grâce à sa publication en France en 1958 et l'année suivante aux États-Unis.⁷⁹¹

Les photographies contenues dans *Les Américains* traitent de la même façon cercueils et juke-box, voitures et personnes, routes désertes et intérieurs de maisons. Les prises de Robert Frank, souvent en mouvement, et ses cadrages « sur le vif » (en apparence spontanés et non planifiés), représentent une révolution par rapport à l'approche des grands documentaristes humanistes, ce qui montre bien comment son regard ne veut pas tant être révélateur que démocratique : le photographe est en effet à la recherche de « moments intermédiaires » et de « l'humanité du moment » comme le dit Jack Kerouac dans son introduction, plutôt que de moments décisifs à la

⁷⁸⁸ Jack Kerouac, *On the Road: The Original Scroll* (London: Viking, 2011).

⁷⁸⁹ Voir Philippe-Alain Michaud, *Beat generation: New York, San Francisco, Paris* (Paris: Centre Pompidou, 2016). Voir aussi *Les Inrocks Hors-série Sur la route avec la beat generation - Anne-Claire Norot*, <https://www.decitre.fr/revues/les-inrocks-hors-serie-sur-la-route-avec-la-beat-generation-3663322089251.html>. Pour une relecture de la période beat du point de vue d'une femme qui connaissait bien ses protagonistes voir Carolyn Cassady, *Off the Road: [Twenty Years with Cassady, Kerouac and Ginsberg]* (London: Black Spring Press, 1990), qui contient aussi des photographies.

⁷⁹⁰ Robert Frank et Peter Galassi, *Robert Frank in America* (Göttingen: Steidl, 2014), p. 19.

⁷⁹¹ Robert Frank et Jack Kerouac, *Les Américains* (Paris: Delpire, 2009). La série complète a été exposée récemment en Italie (à Milan à la Fondation «Forma»), ce qui a été l'occasion d'un cycle de rencontres : <http://www.formafoto.it/2017/02/gli-americani-di-robert-frank-da-mercoledì-30-novembre/>. Voir aussi la récente exposition sur Frank aux Rencontres d'Arles : <http://www.rencontres-arles.com/fr/expositions/view/220/robert-frank>.

Henri Cartier-Bresson. Ces moments intermédiaires reflètent la façon dont les américains vivent les transformations sociales, la diffusion de la prospérité et de la culture américaine du consumérisme, après des années de dépression économique et sécheresse. Mais ces moments montrent aussi les transformations du paysage et un certain nivellement des identités régionales et locales, en lien avec la construction des autoroutes qui renforcera la possibilité de se déplacer aussi bien en voiture que grâce aux lignes de bus Greyhound.⁷⁹² Se développe ainsi une culture de la route, en partie comme opposition à la vie monotone des petites villes de province, puis des banlieues : voyager devient synonyme de libération vis-à-vis des constrictions quotidiennes de la société, en permettant d'envisager des idéaux alternatifs et en constituant l'occasion de se mettre à l'épreuve.

En parallèle à ces transformations des paysages et des styles de vie, l'idée de la photographie documentaire en tant qu'enregistrement du réel, recommandant un effacement du photographe au profit d'une image « objective », consacrée par la période des années 1930, voit progressivement s'ouvrir des pistes diverses alimentées par l'évolution des modalités et des conceptions photographiques.⁷⁹³ On s'éloigne de la définition « pure » de l'image documentaire comme duplication du monde, notamment après la Deuxième Guerre mondiale quand le rêve américain et l'*American way of life* ainsi que les transformations des espaces urbains liés à la création des autoroutes entrent dans la communication visuelle photographique et cinématographique : à partir des années 1960, la voiture devient un symbole de mobilité et la route une icône américaine.⁷⁹⁴ Cette « substance iconique »⁷⁹⁵ ne se crée pas par hasard en Amérique, pays fait pour des longs voyages où la démocratisation et l'homogénéisation de l'expérience de conduite sont arrivées en premier. Ici, la route interminable devient l'expression d'une expérience continue et sa traversée est souvent vue comme un voyage dans le passé pour de nombreux photographes à la recherche de l'Amérique comme art et de ce que « américain » peut vouloir dire, qui tente d'établir la double cartographie d'une frontière interne et externe.

⁷⁹² À partir de 1944 est mis en place un vaste programme de construction autoroutière à l'initiative d'hommes politiques, avec une gestion centralisée, jusqu'au « Interstate Highway System » en 1956.

⁷⁹³ Géraldine Chouard, Jean Kempf, et François Brunet, « La photographie « documentaire » américaine : nouvelles approches », *Transatlantica. Revue d'études américaines. American Studies Journal*, n° 2 (30 décembre 2014), <http://transatlantica.revues.org/7245>.

⁷⁹⁴ Jean Kempf, « 1930-1960. L'ère de la propagande », dans François Brunet, éd., *L'Amérique des images*, op. cit., p. 208.

⁷⁹⁵ François Brunet, « Routes du paysage », dans Sophie Barthélémy et al., *Road trip*, op. cit., p. 18.

Grâce à l'expansion de l'imaginaire du voyage, c'est donc l'expérience de la route qui est en premier plan, ainsi que l'exploration des rapports entre nature et architecture dans des paysages communs. *Uncommon Places* de Stephen Shore (que nous avons déjà rencontré à travers ses projets sur la route 66 et sa participation à l'exposition *New Topographics*), est un bon exemple de cette pratique. Résultat d'une nouvelle série de voyages à travers l'Amérique entre 1973 et 1981, le projet reste conçu comme un journal de voyage mais aussi une réflexion sur l'expérience visuelle.⁷⁹⁶ Le photographe semble vouloir explorer à la fois l'Amérique – la route et ses architectures, l'environnement artificiel des étendues urbaines et commerciales, les carrefours, les signes et les panneaux dans le paysage, la culture du quotidien – et son médium. Ainsi passe-t-il à la chambre grand format : par rapport à la série *American Surfaces* l'approche est plus méditée et le résultat photographique donne beaucoup plus de détails. Si l'instantané demandait une capacité à capturer un moment dans le flux du temps, la chambre exige une observation plus importante et un rôle plus passif du cadre qui a la tendance à comprimer le temps plutôt qu'à le congeler. Comme l'explique Stephen Shore lui-même, si le champ de vision est constitué d'objets et de scènes, *American Surfaces* se préoccupait de capturer les objets alors que *Uncommon Places* cherchait à créer des scènes. Dans un entretien, il parle aussi de l'état d'esprit et de réceptivité du photographe, du défi qui consiste à créer l'illusion convaincante d'un espace en trois dimensions ou à faire entendre le son ou le silence.⁷⁹⁷

Il faut replacer cet intérêt pour le langage photographique, en particulier dans son rapport avec la perception du paysage, dans le contexte d'une institutionnalisation progressive de la photographie à travers les magazines, les galeries d'art et les musées à partir de la fin des années 1960 et du début des années 1970, ce moment considéré comme l'« âge d'or » de la photographie étant celui où se développe l'idée du potentiel créatif de la neutralité. Apparaissent alors des différences entre, d'une part, la côte Est (où se trouvent des centres comme la George Eastman House à Rochester et le MoMA à New York), où l'art photographique est de plus en plus conçu comme fondé sur la pratique amateur de l'instantané et où l'image vernaculaire est considérée comme une nouvelle « démocratie de la vision », et la côte Ouest d'autre part, privée de grands centres d'exposition mais influencée par le climat d'Hollywood, voire conditionnée par une

⁷⁹⁶ Stephen Shore et Stephan Schmidt-Wulffen, *Stephen Shore: Uncommon Places ; the Complete Works*, 1982 (New York: Aperture, 2015).

⁷⁹⁷ Stephen Shore dans « De la fabrication des images. Un entretien de David Company et Stephen Shore », dans Marta Dahó Masdemont et al., *Stephen Shore, op. cit.*, p. 23-55.

séparation plus faible entre réalité et fiction, où on explore les potentialités de la photographie en tant que langage, ses liens avec les médias, et l'expérimentation.⁷⁹⁸

Les livres photographiques d'Ed Ruscha sont des exemples d'utilisation conceptuelle de la photographie sur la côte Ouest par un artiste qui n'est pas seulement photographe, mais aussi peintre et réalisateur. Si *26 gasoline stations*⁷⁹⁹ est un modèle pour plusieurs de ses livres photographiques qui se plient en accordéon⁸⁰⁰, *Every building on the sunset strip* pousse à l'extrême la tendance sérielle et la négation du point de vue du photographe, effaçant presque complètement le facteur choix (il choisit toujours où aller, où placer la caméra).⁸⁰¹ L'artiste monte en effet un appareil photo 35mm sur une voiture et laisse un mécanisme automatique déclencher des prises sur une bande de pellicule cinématographique, obtenant ainsi 250 photogrammes qui capturent chaque bâtiment de chaque côté de la rue.⁸⁰² Le paysage est ainsi présenté dans sa continuité, dans une séquence d'images plutôt que dans une vue unique. De plus, Ed Ruscha considérant ses séries ou séquences de photographies instantanées comme des *readymades*, les lieux et bâtiments ordinaires deviennent des paysages, photographiés et édités dans un livre d'artiste. Ces livres ne sont pas faits artisanalement mais sont produits industriellement, des objets issus d'une production en série qui deviennent à leur tour des *readymades* lorsqu'ils sont présentés dans le cadre d'une exposition.⁸⁰³

26 gasoline stations, ainsi que *Uncommon Places* de Stephen Shore, ont été récemment re-contextualisées dans l'exposition itinérante de 2014 *The Open Road: Photography & the American Road Trip*. Celle-ci offre un panorama des voyages photographiques à travers l'Amérique, pour mettre en évidence l'expérience de l'espace traversé dans sa singularité dans un double mouvement réel et mental, à travers l'Amérique et la photographie.⁸⁰⁴ Une série photographique est proposée pour chaque auteur, en partant précisément de Robert Frank, pour

⁷⁹⁸ Maria Antonella Pelizzari, *Documenti e finzioni: le mostre americane negli anni Sessanta e Settanta: istituzioni e curatori protagonisti tra East e West Coast* (Torino: Agorà, 2006).

⁷⁹⁹ Qui est d'ailleurs aussi incluse dans *The Open Road: Photography & the American Road Trip*.

⁸⁰⁰ Ce format transmet une expérience continue, à la manière du rouleau de Jack Kerouac.

⁸⁰¹ Pour la série intitulée *34 parking lots*, il engage un photographe professionnel pour prendre des photographies aériennes un dimanche matin quand les parkings sont vides, obtenant des images plus abstraites et plates.

⁸⁰² Il s'agit de 2,5 miles concentrées en 8 mètres : la Sunset Strip est la partie la plus célèbre du Sunset Boulevard qui traverse Los Angeles. Voir Karin Breuer et Edward Ruscha, *Ed Ruscha and the Great American West*, *op. cit.*

⁸⁰³ Voir Margit Rowell et al., *Ed Ruscha, Photographer* (New York; Göttingen: Whitney Museum of American Art; Steidl, 2006).

⁸⁰⁴ David Company et Denise Wolff, *The Open Road: Photography & the American Road Trip* (New York, N.Y.: Aperture, 2014). Voir aussi Danièle Méaux, *Voyages de photographes* (Saint-Etienne: Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2009).

présenter ensuite la photographe autrichienne Inge Morath, qui utilise aussi des textes, les *street photographers* Garry Winogrand, William Eggleston et Joel Meyerowitz, connus pour l'utilisation de la couleur (comme on le verra), Lee Friedlander et son projet sur les monuments américains, le Français Bernard Plossu (dont on parlera à propos de ses images de l'Ouest américain dans le cinquième chapitre), le travail plus conceptuel du photographe anglais Victor Burgin qui inclut des textes et qui est pensé comme un *road movie*, en enfin Joel Sternfeld, attentif aux transformations saisonniers et économiques à travers des longs voyages en camping-car. On trouve également des photographes ou artistes qui présentent des projets plus récents, avec leurs propres scénarios et personnages véritables (Ryan McGinley, *The Journey is the Destination*) ou qui jouent sur les changements d'échelle et la création de paysages irréels : Taiyo Onorato et Nico Krebs ont voyagé plusieurs mois de 2005 à 2008 pour la série *The Great Unreal* qui peut être considérée comme une déconstruction des paysages iconiques américains exemplifiée par l'image d'une fausse route qui tourne sur elle-même, ajoutée à un paysage désertique, sous un ciel gris et lourd: une représentation de la « fin » de la route américaine.

En couleurs. Lumières américaines, françaises et italiennes

La diffusion d'images du paysage de la route – dont l'imaginaire est construit par des circulations iconiques de la littérature au cinéma, de la photographie à l'art d'installation – contribue, on l'a vu, à une appropriation artistique de la culture populaire. Elle participe aussi à la redéfinition de la notion classique de paysage comme vue à contempler, en lui opposant celle d'un paysage traversé ou en mouvement. Dans ce qui suit, nous chercherons à approfondir le rôle de la couleur dans une redéfinition qui a aussi une portée identitaire : l'utilisation de la couleur par des auteurs photographes redessine les frontières de la photographie artistique et celles du paysage photographique, ainsi que la perception des différences géographiques et culturelles. On a vu que Stephen Shore fut le seul à présenter des photographies en couleurs dans l'exposition *New Topographics* de 1975, un choix qui ne pourrait pas être dissocié d'une réflexion plus large autour de la culture du langage photographique (qui comprend les journaux de voyages et les cartes postales) et d'une remise en question plus générale des conventions formelles et discursives qui portent sur les différents usages et genres de la photographie. Il a été en effet l'un

des premiers à utiliser la pellicule couleur à une époque où la photographie d'art, soucieuse de se distinguer d'autres pratiques, privilégiait le noir et blanc.⁸⁰⁵

Comme l'explique Jean Kempf dans son article sur l'émergence de la couleur en photographie aux États-Unis entre 1960 et 1990, article qui propose une lecture esthétique, phénoménologique et psychologique, mais aussi sociologique et culturelle de son utilisation tardive dans la photographie créative, « ce qui est en jeu ici c'est le *regard-couleur* et non la *photo-couleur*. La couleur n'est plus simplement un défi technique, ou une marque supplémentaire de réalisme ; elle devient enfin un *problème* en intégrant le domaine de la photographie créatrice ». ⁸⁰⁶ Le noir-et-blanc – qui dans les années 1950 est assimilé à une pratique humaniste et symboliste – représente une résistance de l'art face à un glissement vers le populaire et le kitsch. Selon l'auteur, la couleur doit être vue moins comme une progression naturelle du mimétisme du médium que comme une complexification voire une opacification du visible, une déréalisation du monde qui tente de ré-enchanter le quotidien : « Si Meyerowitz cherche dans la lumière l'esprit du lieu, William Eggleston et Stephen Shore en revanche, par une dédramatisation de la couleur et un mimétisme de la pratique amateur, font de la couleur le parfait vecteur du trivial, du banal, et du quotidien ». ⁸⁰⁷

Il est utile ici de citer le directeur du MoMA John Szarkowski dans son introduction au catalogue de l'exposition *William Eggleston's Guide* de 1976 :

In the past decade a number of photographers have begun to work in color in a more confident, more natural, and yet more ambitious spirit, working not as though color were a separate issue, a problem to be solved in isolation (not thinking of color as photographers seventy years ago thought of composition), but rather as though the world itself existed in color, as though the blue and the sky were one thing. ⁸⁰⁸

Des photographes comme Joel Meyerowitz et Stephen Shore auraient fait le choix de la couleur pour ses qualités existentielle et descriptive (« existential and descriptive »), afin de produire non pas des photographies de la couleur mais des photographies de l'expérience (« photographs of experience »). Si les images de ces photographes ressemblent souvent, selon

⁸⁰⁵ Marta Dahó, « Stephen Shore. Les paradoxes de la transparence », dans Marta Dahó Masdemont et al., *Stephen Shore, op. cit.*, p. 9.

⁸⁰⁶ Jean Kempf, « La couleur du réel, *op. cit.*, p. 112.

⁸⁰⁷ *Ibid.*, p. 119.

⁸⁰⁸ John Szarkowski dans William Eggleston et John Szarkowski, *William Eggleston's Guide* (New York; Cambridge, Mass.: Museum of Modern Art, 1976).

John Szarkowski « the Kodachrome slides of the ubiquitous amateur next door »⁸⁰⁹, la différence entre les deux serait une question d'intelligence, imagination, intensité, précision et cohérence (« a matter of intelligence, imagination, intensity, precision, and coherence »).⁸¹⁰ Cette couleur, avec son potentiel de renouvellement de la vision et de la perception, va donc finalement être naturalisée et réintégrée dans une tradition photographique qui est celle du modernisme.⁸¹¹ L'exposition William Eggleston en particulier a permis à John Szarkowski de prolonger un processus de requalification du vernaculaire qu'il avait engagé depuis les années 1960, son travail établissant « une passerelle entre la couleur et la tradition documentaire héritière de Walker Evans, passant par l'esthétique de l'instantané de Garry Winogrand et croisant l'impact du travail de Henri Cartier-Bresson ».⁸¹²

Au-delà des arguments liés aux aspects descriptifs, symboliques et perceptifs de l'utilisation de la couleur qui seront mis en avant et revendiqués par certains photographes, son intégration dans le monde de l'art est vue avant tout comme une révolution du langage photographique par rapport aux conventions existantes de l'époque. Cette légitimation et cette reconnaissance allaient redessiner les frontières de la photographie artistique en prolongeant l'intégration des pratiques et approches vernaculaires dans l'art moderniste, mais aussi en redéfinissant l'idée de paysage dans sa perception et sa représentation « ordinaires ». Cela paraît particulièrement important lorsqu'on considère le rôle des paysages en couleurs dans l'expression des identités culturelles, ainsi que dans la mise en discussion des conventions visuelles et des modèles paysagers traditionnels.

Dans un texte intitulé « Form and Pressure »⁸¹³, Stephen Shore prend l'exemple d'une photographie faite à Los Angeles dans le cadre d'une commande pour l'exposition de 1976 *Signs of Life: Symbols in the American City*⁸¹⁴ organisée par Robert Venturi. Deux cent ans après la naissance de la nation américaine, Venturi s'est attaché à montrer la diffusion de signes et symboles dans le paysage urbain américain grâce à des tirages énormes (5 x 6 m) et une mise en

⁸⁰⁹ *Ibid.*

⁸¹⁰ *Ibid.*

⁸¹¹ Voir Kevin Moore et al., *Starburst: Color Photography in America ; 1970 to 1980* (Ostfildern: Hatje Cantz, 2010) et la note de lecture de Nathalie Boulouch, « Kevin MOORE, Starburst. Color Photography in America 1970-1980 », *Études photographiques*, 2 décembre 2011, <http://journals.openedition.org.rproxy.sc.univ-paris-diderot.fr/etudesphotographiques/3239>.

⁸¹² Nathalie Boulouch, « Couleur versus noir et blanc », *Études photographiques*, n° 16 (25 mai 2005): 140-51, <http://journals.openedition.org.rproxy.sc.univ-paris-diderot.fr/etudesphotographiques/726>, p. 5.

⁸¹³ On peut trouver ce texte sur le site du photographe : <http://stephenshore.net/writing.php?menu=info>.

⁸¹⁴ Robert Venturi et al., *Signs of Life: Symbols in the American City : Catalogue of an Exhibition* (Washington: Aperture, 1976).

scène originale qui mettait en valeur l'aspect communicatif de l'architecture.⁸¹⁵ Le photographe s'est rendu compte qu'il avait utilisé, pour une première image de l'intersection entre Beverly Boulevard et La Brea Avenue (montrant une station essence, quelques voitures, les montagnes à l'horizon en grande partie cachées par les panneaux routiers), un point de vue central qui donnait une perspective immobile typique des « vedute » européennes du XVIIe siècle. Il prend alors une deuxième image sans suivre un principe structurel précis ou les codes de la composition photographique classique basée sur l'équilibre des formes, et cherche à organiser les éléments visuels de façon à communiquer l'expérience et le mouvement du paysage de la Los Angeles des années 1970. Il obtient ainsi une image qui capture un fragment de la route avec son flux de voitures, ressemblant presque à un photogramme de cinéma. Cela révèle l'importance des conventions visuelles et des modèles culturels préexistants qui peuvent être adoptés, re-adoptés, mais aussi refusés par rapport aux différences géographiques ou à la transformation des territoires. Les images photographiques contribuent à leur tour à la perception des environnements et à la conception des paysages.

Stephen Shore explique que son usage de la couleur en général contribuait à augmenter l'information descriptive et la transparence de l'image pour la rendre plus proche de la vision non médiée, en trois dimensions : « It has added description because it shows the colour of light and the colours of a culture or an age ».⁸¹⁶ Ce point de vue est similaire à celui de Joel Meyerowitz ; parlant de la comparaison entre ses paires en couleur et en noir et blanc réalisées en 1966-1967 en Europe, et présentées sur deux cadres presque identiques, celui-ci affirme : « Mon constat a été que la couleur contenait davantage d'information, c'était aussi simple que ça ! il y avait avec la couleur beaucoup plus à voir et à prendre en considération, alors que le noir et blanc réduisait le monde à des nuances de gris ».⁸¹⁷ De plus, selon Joel Meyerowitz, les couleurs ont pour chacun d'entre nous un sens qui a à voir avec notre histoire autant qu'avec le moment présent : de même que nous avons des souvenirs liés aux odeurs, nous sommes porteurs de souvenirs liés aux couleurs qui nous évoquent des sensations à partir desquelles chacun développe son propre lexique de réactions.

⁸¹⁵ Comme l'explique Nathalie Boulouch, chez beaucoup de photographes l'abandon du noir et blanc pour la couleur s'articule à un autre choix, celui du grand format : « Dans l'histoire de la photographie couleur, cette association que l'on peut faire remonter au Colorama trouve également, au cours des années 1970, une application vernaculaire pour la décoration intérieure et publicitaire ». Nathalie Boulouch, *Le ciel est bleu: une histoire de la photographie couleur* (Paris: Éditions Textuel, 2011), p. 178.

⁸¹⁶ Stephen Shore, *The Nature of Photographs* (London; New York: Phaidon, 2013), p. 18.

Si l'utilisation de la couleur est donc associée à la description et à la proximité au réel ainsi qu'à un aspect mémoriel et associatif, elle est aussi liée à l'optique et à la perception : la pellicule couleur ne montre pas seulement l'intensité mais également la couleur de la lumière, qui varie considérablement d'un moment de la journée à un autre et d'un lieu à l'autre. Comme le dit Stephen Shore : « Je suis psychologiquement attiré par cette lumière de sud-ouest à cause de la clarté mentale qu'elle procure. Ce n'est pas juste un symbole de la clarté, c'est en la représentation ». ⁸¹⁸ Selon David Company, la lumière vive produit un rétrécissement des pupilles, ce qui permet de focaliser la vision sur des objets distants dans le paysage. On pourrait presque construire toute une théorie de la civilisation européenne à partir de ce paradigme : plus la lumière est voilée plus les pupilles sont dilatées et plus il est alors facile de se concentrer sur les choses proches. ⁸¹⁹ L'introduction de la couleur dans les paysages photographiques ne représente donc pas seulement une complexification de la vision, mais servirait aussi l'expression de la différence qualitative de la lumière selon le moment et le lieu. Elle serait ainsi un moyen d'expression des identités visuelles culturelles à travers les lumières sur les paysages.

Nathalie Boulouch prend 1976⁸²⁰ comme année pivot à partir de laquelle s'opère une valorisation des pratiques photographiques en couleurs (comme nous l'avons vu, c'est l'année de l'exposition de William Eggleston au MoMA et de celle organisée par Robert Venturi *Signs of Life*) pour s'interroger sur l'impact de l'utilisation de la couleur hors du territoire américain et en particulier dans le milieu photographique français. ⁸²¹ Une exposition intitulée « La deuxième génération de la photographie en couleurs » fut par exemple organisée dans le cadre des Rencontres d'Arles en 1977 (les travaux du Français John Batho furent également exposés cette année-là), et en 1978 la galerie Olivetti a présenté trois photographes coloristes italiens de l'école de Modène : Luigi Ghirri, Franco Fontana et Cesare Leonardi. Selon Nathalie Boulouch, Luigi Ghirri – qui entretient des liens privilégiés avec le milieu photographique français et dont des

⁸¹⁷ Joel Meyerowitz, *Joel Meyerowitz: Rétrospection* (Paris : Textuel, 2018), p. 286.

⁸¹⁸ Stephen Shore dans « De la fabrication des images. Un entretien de David Company et Stephen Shore », dans Marta Dahó Masdemont et al., *Stephen Shore, op. cit.*, p. 30.

⁸¹⁹ David Company dans « De la fabrication des images. Un entretien de David Company et Stephen Shore », dans Marta Dahó Masdemont et al., *Stephen Shore, op. cit.*, p. 30.

⁸²⁰ En fin de l'année sont aussi exposées des photographies de Shore extraite de *Uncommon Places*. Son travail en couleur (de la série *American Surfaces*) avait déjà été montré à New York par la Light Gallery en 1972.

⁸²¹ Nathalie Boulouch, « Les passeurs de couleur 1976 et ses suites », *Études photographiques*, n° 21 (1 décembre 2007): 106-22, <http://journals.openedition.org.rproxy.sc.univ-paris-diderot.fr/etudesphotographiques/1132>. Voir aussi la note de lecture de Géraldine Chouard, « Nathalie BOULOUCHE, Le Ciel est bleu. Une histoire de la photographie couleur », *Études photographiques*, 3 mai 2012, <http://journals.openedition.org.rproxy.sc.univ-paris-diderot.fr/etudesphotographiques/3264>.

tirages seront exposés aux IXe Rencontres d'Arles – « va apparaître comme celui qui fait le lien entre une expression documentaire américaine marquée par la figure tutélaire de Walker Evans et une expression 'créative' de la couleur en photographie ». ⁸²² Luigi Ghirri émerge ainsi comme l'intercesseur entre la tradition documentaire américaine et des photographes comme John Batho, Daniel Boudinet ou Pierre Cordier, qui sont plus préoccupés à trouver un corps ou à donner une présence tactile à la couleur. « Les photographies de Ghirri sont bourrées de pensée » ⁸²³ : là résiderait la différence avec l'approche américaine plus descriptive de la couleur.

Alors que pour Luigi Ghirri il s'agit d'assumer la « vulgarité ordinaire » de la photo couleur dans une démarche souvent conceptuelle ⁸²⁴, Franco Fontana s'intéresse davantage à une dimension perceptive qui joue sur les sensations et sur l'abstraction paysagère pour créer une nouvelle vision du paysage. ⁸²⁵ Comme presque tous les photographes italiens de sa génération, Franco Fontana a débuté son activité à l'intérieur d'un cercle d'amateurs (dans son cas le « Circolo Fotografico Modenese » dans les années 1960) où on pratiquait la photographie artistique dans le but de participer à des concours photographiques qui imposaient des critères techniques et formels bien précis. Les effets qui donnent à ses images une apparence plate, avec des dominantes chromatiques irréalistes obtenues par l'utilisation d'objectifs à longue focale qui annulent l'effet de perspective et découpent des portions d'espace restreintes. ⁸²⁶

Cette liberté de langage, qui bouleversait les modèles traditionnels, n'a pas pu être refusée dans le milieu des amateurs uniquement parce qu'elle trouvait une expression à travers l'utilisation de la couleur, un médium qui, ces années-là, commençait à se répandre à une grande échelle en Europe en dehors du circuit professionnel et, par conséquent, ne connaissait pas encore des critères esthétiques et techniques bien établis [...] au contraire, il posait des problèmes inédits d'utilisation linguistique, auxquels les photographies de Fontana semblaient apporter une réponse plausible. ⁸²⁷

⁸²² Nathalie Boulouch, « Les passeurs de couleur 1976 et ses suites », *op. cit.*, p. 7.

⁸²³ Jean-Claude Lemagny cité dans Nathalie Boulouch, « Les passeurs de couleur 1976 et ses suites », *op. cit.*, p. 7.

⁸²⁴ Dans sa mise en discussion et réinvention de la photographie comme langage visuel il est plus proche de Stephen Shore. Voir en particulier son « Kodachrome » de 1978.

⁸²⁵ Franco Fontana ne faisait pas partie du « groupe » créé autour de Luigi Ghirri associé à la nouvelle école du paysage italien, mais il connaissait la personne et ses idées, éloignées des siennes surtout en raison de l'absence d'intention esthétique et formelle chez Luigi Ghirri ainsi que des modèles artistiques qu'il choisit.

⁸²⁶ Ils résultent aussi d'un processus d'élaboration en chambre noire ou de duplications successives de l'original destinées à modifier les tons chromatiques et à gommer partiellement la netteté originale.

⁸²⁷ Massimo Mussini, « De l'espace naturel à l'espace intérieur », dans Franco Fontana et Giovanna Calvenzi, *Franco Fontana* (Milano: Motta, 2003), p. 11-12. De Franco Fontana voir aussi Franco Fontana, *Franco Fontana*:

La démarche de Franco Fontana s'inscrit dans un questionnement des possibilités linguistiques du procédé couleur, dans la recherche d'une valeur perceptive et émotive qui à la différence de la photographie américaine en couleurs (de la nature, urbaine ou péri-urbaine) ne transcrit pas l'espace mais le transforme. Pour le photographe italien, les couleurs donnent aussi la possibilité de réinterpréter personnellement le monde et de le traduire en valeurs symboliques, dans une visée antinaturaliste et antinarrative, selon un parcours créatif libéré de tout projet de représentation : « The purpose of art is to make visible the invisible ».⁸²⁸ Dans sa conception de l'acte photographique comme confrontation entre la *cosa mentale* et les éléments du réel, Fontana définit son travail comme étant ni intellectuel ni conceptuel mais « sensuel », cherchant à synthétiser l'image pour transmettre une vision altérée de la réalité.⁸²⁹ Comme dans les peintures de Giorgio De Chirico par exemple, la force de ces images est de nous transporter dans des situations visuelles à la fois inconnues et en partie reconnaissables, de nous transmettre des sensations perçues à la limite de notre cône visuel, aux frontières du conscient et de l'inconscient – des paysages subjectifs et imaginaires élaborés à partir de jeux de lignes et de tonalités.

La série de photographies américaines commencée en 1979 semble marquer une évolution importante dans la pratique de Franco Fontana car elle donne naissance à des livres « dans lesquels les aspects qui apparaissent les plus surréels à sa perception d'Européen, habitué à des lieux, des formes et des comportements différents, deviennent le sujet le plus important de sa recherche, et la couleur vive se fait instrument permettant de souligner cette différence ».⁸³⁰ Dans *Sorpresi nella luce americana*⁸³¹ (*Surpris dans la lumière américaine*), cette lumière américaine lui permet de traiter le béton et l'asphalte du paysage américain comme l'herbe et les ciels italiens. Il utilise une même méthode d'investigation sur des espaces différents, à savoir la simplification et l'extraction de quelques éléments essentiels de la totalité qui s'offre à l'œil humain. Dans *Paesaggio Urbano (Paysage Urbain)*, à la délectation visuelle de ses paysages presque abstraits s'ajoute un intérêt plus prononcé pour l'aménagement de l'espace et le rôle de

espace photographique de Paris, 19 septembre - 27 octobre 1991. (Paris: Espace Photo, 1991) et Franco Fontana, George Tatge, et Pier Paolo Preti, *Terra da leggere* (Modena: IKS, 1975).

⁸²⁸ « Franco Fontana », <http://francofontanaphotographer.com/>.

⁸²⁹ Franco Fontana et Helmut Gernsheim, *Skyline* (Paris: Contrejour, 1978).

⁸³⁰ Massimo Mussini, « De l'espace naturel à l'espace intérieur », dans Franco Fontana et Giovanna Calvenzi, *Franco Fontana* (Milano: Motta, 2003), p. 14.

⁸³¹ Franco Fontana, *Sorpresi nella luce americana* (Milano: Motta, 1999).

l'architecture dans la construction du paysage.⁸³² Dans *Kaleidoscope*⁸³³, qui collecte ses photographies des années 1960 à 1990, l'interrogation sur la nature de la couleur est menée à travers des associations de lieux différents mêlant paysages européens et américains, alors que dans *Polaroids* la technique du collage est souvent utilisée pour exprimer la surabondance et l'ambiguïté qu'il associe avec l'Amérique, terre « lointaine pour sa génération » qui était fascinée par les voitures et les mots exotiques des affiches publicitaires.⁸³⁴ Par exemple, dans l'image « USA, 1997 » la figure d'un personnage en train de marcher est collée sur un paysage onirique d'une tonalité bleu claire dans lequel une route représentée depuis un point de vue central conduit notre regard vers l'horizon et sur ce qui peut être interprété comme une montagne ou comme une île au milieu des nuages.

Après les expérimentations de *Polaroids* qui détournent une pratique populaire vers son utilisation artistique, un voyage sur la Route 66 en 2002 permet à Franco Fontana d'utiliser la couleur pour documenter cette fois la mémoire de lieux représentant une époque qui arrive à son terme, en faisant voir les traces et les signes résiduels d'un monde qui est en train de se dissoudre.⁸³⁵ Après son *boom* dans l'après-guerre que nous avons décrit précédemment, le « Federal Aid Highway Act » était en effet censé faire face à un volume de circulation croissante et la dernière portion de Route 66 (près de Williams en Arizona) fut contournée par une section de l'Interstate 40 en 1984.⁸³⁶ Déjà dans les années 1990, le photographe japonais Kōzō Miyoshi avait traversé ce qui reste de cette route pour son projet *Middle of the Road*, qui représente « a construction of American identity that is becoming increasingly self-referential; they suggest the landmark's transition from highway to scenic byway, from America to Americana ».⁸³⁷ Ses images en noir et blanc prises avec une chambre 8 x 10 du « milieu de la route » nous montrent des lieux autrefois iconiques et maintenant abandonnés comme s'ils étaient figés dans un temps révolu. De manière différente, les images en couleurs de Franco Fontana visent à restituer le sens de l'espace américain par l'alternance entre regard rapproché et vision qui se perd dans la distance, entre un focus sur les objets et sur les horizons, afin de montrer les formes ainsi que

⁸³² Franco Fontana et Guy Mandrey, *Fullcolor* (Paris: Contrejour, 1983).

⁸³³ Franco Fontana et Christian Caujolle, *Franco Fontana Kaleidoscope: [Fotografie, 1960-1990]* (Udine: Art & SRL, 1990).

⁸³⁴ Franco Fontana et Francesco Guccini, *Polaroids* (Milano: Motta, 1997).

⁸³⁵ Sandro Parmiggiani et Franco Fontana, *Franco Fontana: route 66* (Milano: Skira, 2002), p. 13-24. Il existe aussi une version de ces images en coffret de cartes postales.

⁸³⁶ Michael Wallis, *Route 66, op. cit.*, p. 24-25.

l'essence de la lumière et de la couleur. À travers cet itinéraire connu et des objets qui expriment une certaine mélancolie contemporaine, le photographe italien arrive à fondre la présence réelle des choses et l'évocation du temps perdu dans des images où l'évocation de la solitude, du silence et de l'attente rappellent les ambiances créées par le peintre Edward Hopper. Par exemple, la photographie *Route 66 Albuquerque* (69 x 100 cm) – qui capture et transfigure à travers une vue centrale la représentation de l'entrée d'un motel et d'une pompe à essence – nous rappelle le tableau célèbre de Hopper intitulé *Gas* (1940), tout en mettant en évidence la différence entre ce monde lointain (juste avant l'essor de l'automobile) et le paysage contemporain : « la Route 66 avec toute sa désolation silencieuse nous parle du courage d'accepter le monde tel qu'il est ». ⁸³⁷

La description de deux expositions célébrant la route dans son incarnation la plus iconique montre qu'à la transformation de la vision de l'Amérique via ses nouveaux paysages correspond une révolution dans la manière de percevoir, représenter et concevoir le paysage : moins un point de vue stable dans l'espace qu'une séquence portant les traces d'un mouvement. Entre intertextualité et intericonicité, la photographie et le cinéma participent avec la littérature et la musique aux imaginaires de lieux mythiques comme la Route 66, et l'introduction de la couleur dans la photographie d'art représente un tournant dans l'appropriation artistique de la culture populaire et dans l'hybridation des pratiques photographiques du paysage. Nous avons essayé de voir les conséquences de ces transformations sur les identités culturelles à travers des regards croisés entre Américains et Européens, et en nous concentrant en particulier sur deux photographes de paysages qui ont commencé à utiliser la couleur quand elle était encore presque exclusivement réservée à la photographie amateur, publicitaire et de mode. Si l'Italien Franco Fontana a voyagé de l'Emilie Romagne aux États-Unis, en passant du contexte amateur et d'une certaine photographie « bucolique » (dans le fotoclub local) au monde de l'art international, Stephen Shore fit d'une certaine manière le parcours inverse. Après avoir commencé à photographier à la Factory de Andy Warhol à New York, il voyage vers l'Ouest à de multiples reprises, partant donc d'un contexte artistique et conceptuel dans lequel il contribue à introduire des pratiques et esthétiques plus vernaculaires ou amateur pour aller vers une recherche plus spécifique sur le paysage et ses transformations. Il réapparaîtra dans le prochain chapitre avec ses

⁸³⁷ Voir « Longer Ways to Go: Photography of the American Road | Center for Creative Photography », <https://ccp.arizona.edu/exhibitions-events/exhibitions/longer-ways-go-photography-american-road>.

⁸³⁸ Fred Licht, « Route 66 », dans Sandro Parmiggiani et Franco Fontana, *Franco Fontana: route 66, op. cit.*, p. 29-32.

voyages en Italie⁸³⁹, chapitre au cours duquel se poursuivra notre exploration de la transformation de la notion du paysage à travers son exposition photographique contemporaine.

⁸³⁹ À travers des projets de « Linea di Confine per la fotografia contemporanea », notamment comme on le verra pour photographier le village de Luzzara en 1993, ensuite le MOSE à Venise en 2011.

Quatrième chapitre. Italie : Rome – Reggio d'Émilie – Milan

Il sorpasso. Quand l'Italie commença à courir, 1946-1961

Dans une première section intitulée « Rebirth », la photographie intitulée *Lunch on the newly rebuilt railway bridge. Bucine (AR), 1946*⁸⁴⁰ montre le viaduc, élément incontournable du parcours ferroviaire Rome-Florence, qui a été reconstruit en un temps record après les bombardements de la Seconde Guerre mondiale. Pour fêter cet événement, un déjeuner est organisé sur une longue table qui, dans l'image, dessine une diagonale qui suit le mouvement du viaduc. Nous remarquons un vélo garé au premier plan et le flottement de drapeaux italiens ainsi que de drapeaux rouges (dans l'image en noir et blanc ils apparaissent en gris), ceux des coopératives qui avaient effectué les travaux. Une autre image, cette fois verticale et cadrant de plus près les travailleurs, montre la reconstruction d'un pont sur le fleuve Pô à Piacenza.⁸⁴¹ Une troisième photographie montre une Venise très différente de son image conventionnelle et touristique, celle des panneaux routiers de Piazzale Roma (place de départ du pont pour la terre ferme) qui portent encore des indications de lieux militaires.

L'exposition *Il sorpasso. Quando l'Italia si mise a correre, 1946-1961 (Le dépassement. Quand l'Italie commença à courir, 1946-1961)* au Museo di Roma en 2018⁸⁴², créée par Enrico Menduni et Gabriele D'Autilia, présentait une vision collective, faite de représentations photographiques différentes, de l'entrée de l'Italie dans la modernité, qui part de la reconstruction juste après la Deuxième Guerre mondiale et va jusqu'au moment de l'essor économique. Réflexion par images sur l'Italie d'hier, et indirectement sur celle d'aujourd'hui et de demain, il s'agissait de raconter un développement économique rapide ainsi que des transformations sociales réelles et imaginaires, en rendant compte de l'esprit du temps. L'enthousiasme et les contradictions, les espoirs et les rêves de l'époque étaient explorés à travers dix sections thématiques plutôt que chronologiques.⁸⁴³ Environ 160 photographies, accompagnées de la projection (dans une salle consacrée) d'une série de documentaires de l'archive cinématographique de l'Instituto Luce, offraient ainsi une pluralité de regards (italiens et

⁸⁴⁰ Fonds Vestri.

⁸⁴¹ *Repairing the bridge over the River Po. Piacenza, summer 1945* (fonds Federico Patellani).

⁸⁴² Elle était visitable du 12 octobre 2018 au 3 février 2019, ensuite déplacée à Parme, au Palazzo del Governatore, du 16 mars au 5 mai.

⁸⁴³ Les titres des sections en anglais sont : Rebirth, Unity, Divisions, Homeland, Love Meetings, We Believed, Dazzled by sudden prosperity, The destiny of culture, The hands on the city, Overtaking.

internationaux, de photographes célèbres et de photoreporters d'agence anonymes), mettant en dialogue la production institutionnelle avec celle d'archives plus diverses.⁸⁴⁴ Des images pour la plupart en noir et blanc – la couleur indiquant une provenance industrielle ou commerciale comme pour les collections Fiat et Olivetti – proposaient une double vision à la fois optimiste et critique concernant ce moment historique dont la photographie et le cinéma constituaient le miroir principal (souvent via les magazines). Photographie et cinéma témoignaient en effet des événements de l'époque mais influençaient aussi l'imaginaire collectif des Italiens. L'exposition se focalisait sur la vie quotidienne des personnes et leur style de vie, sur les mutations des mentalités et des comportements. Cela sans omettre les questions politiques, sociales et économiques, les différences et les migrations entre Sud et Nord, ville et campagne, ainsi que les problématiques liées aux transformations du paysage suite à l'explosion de la construction immobilière. Il s'agissait souvent d'images « écartées » (inutilisées ou négligées) qui se sont trouvées « réactivées » dans le cadre de l'exposition suite à un travail de redécouverte et une relecture des archives. Comme l'explique Enrico Menduni :

Sometimes, these off-topic snaps, these rejects, are of such high quality and express such a sense of their era that they have proved invaluable in putting together *The Overtaking*, and today they can tell us much more about their times than the photos that were actually commissioned and selected.⁸⁴⁵

On peut prendre comme exemple la photographie anonyme choisie pour l'affiche de l'exposition et la couverture du catalogue. Elle provient de l'agence VEDO et montre l'arrivée de l'actrice cubaine Chelo Alonso (qui a joué dans des films peu célèbres) à l'aéroport de Ciampino en 1959. Re-contextualisée dans le « genre » des photos représentant l'arrivée d'une star

⁸⁴⁴ Voici la liste des archives : Archivio Storico - Istituto Luce - Cinecittà (Fondo attualità – Fondo VEDO - Fondo Dial - Fondo Giustizia - Fondo Cinema -Fondo Caio Mario Garrubba - Fondo Settimana Incom), Centro Studi e Archivio della Comunicazione (CSAC) dell'Università di Parma (Fondo Publifoto - Fondo Studio Villani -Fondo Carrese Attualità), Roma Capitale, Archivio Fotografico Storico dell'Ufficio Stampa, Museo di Roma (Archivio Fotografico), Archivio Storico Eni, Rai Teche, Centro Storico Fiat, Torino, Archivio Ing. Luciano Righetti, Eboli Archivio Digitale (EBAD - Fondo Gallotta), Cineteca del Friuli, Biblioteca comunale Montevarchi (Fondo Vestri), Cecilia Mangini - visioni e passioni a cura di Claudio Domini e Paolo Pisanelli (per gentile concessione di Fondo Cecilia Mangini, Archivio Cinema del reale, Erratacorrigere, Offi cinaVisioni, BigSur), Pepi Merisio, Tazio Secchiaroli\David Secchiaroli, Fondazione Fulvio Roiter, Archivi Alinari Firenze, Archivio storico Olivetti, Archivio Romano Cagnoni, Ufficio Storico Polizia di stato - Archivio Fotografico, Fondazione Forma per la Fotografia, Fondazione Massimo e Sonia Cirulli, Getty Images, William Klein studio - Films Paris New York, Reporters Associati & Archivi srl, Museo di Fotografia Contemporanea (Cinisello Balsamo MI).

⁸⁴⁵ Enrico Menduni, « Nameless Frescoes in an Italy in Black and White », dans Gabriele D'Autilia et Enrico Menduni, *Il sorpasso: quando l'Italia si mise a correre : 1946-1961* (Cinisello Balsamo (Milano): Silvana, 2018), p. 19-21.

étrangère en Italie, cette image témoigne aussi de la nouvelle place internationale de Rome dans les années 1950, et plus généralement de la nouvelle circulation transnationale des images et des photographes, ainsi que des influences réciproques entre Italie et États-Unis, influences qui seront analysées plus loin. Comme l'explique Gabriele D'Autilia : « In the Fifties, many foreign photographers, including a number of Magnum photographers, travelled to Italy, attracted by the ancient charm of its outlying areas and the vitality of its streets, as well as the results of the quest for wealth ».⁸⁴⁶ Si les années 1950 peuvent probablement être considérées comme la période la plus riche de l'histoire de la photographie italienne du XXe siècle, elles furent plus largement des années clé pour la société, l'économie, la culture, un tournant crucial dans la préparation des transformations successives. Les questions liées à la problématique du regard de l'auteur ou de l'artiste et la catégorie d'« originalité » dans le champ photographique doivent être comprises comme participant de ce champ plus large. Si l'avant-guerre était marquée par l'existence d'une pluralité de reporters, professionnels ou amateurs, qui travaillaient dans leurs ateliers artisanaux, le photojournalisme dans l'après-guerre devient de plus en plus un phénomène transnational.

La nouvelle soif d'images de cette période transforme profondément la profession du photographe en Italie, avec des traits qui peuvent évoquer, selon Enrico Menduni, le Paris des années 1930 : le développement de lieux touristiques comme Venise, Capri, Spoleto, Riviera Ligure, Cortina, Forte dei Marmi attirent aussi les étrangers et les photographes internationaux, qui ressentent l'influence du cinéma néoréaliste et de Cinecittà.⁸⁴⁷ Ces auteurs influenceront à leur tour la photographie italienne. Les pages suivantes s'attardent donc sur les échanges culturels entre Italie et États-Unis. Plusieurs images de photographes américains étaient en effet présentes dans l'exposition comme celles de Alfred Eisenstaedt, Gordon Parks et William Klein. Ce dernier en particulier avait photographié Rome entre 1956 et 1959 où il se trouvait pour collaborer avec le réalisateur Federico Fellini, suite aux projets sur New York et Paris.⁸⁴⁸

⁸⁴⁶ Gabriele D'Autilia, « Ethics and Aesthetics in the Authorial Gaze of the Photographer », dans Gabriele D'Autilia et Enrico Menduni, *Il sorpasso*, op. cit., p. 29. Sur les photographes étrangers (et non étrangers) en Italie voir aussi Giovanna Calvenzi, *Henri Cartier-Bresson e gli altri: i grandi fotografi e l'Italia* (Roma: Contrasto, 2015).

⁸⁴⁷ Enrico Menduni, « Nameless Frescoes in an Italy in Black and White », dans Gabriele D'Autilia et Enrico Menduni, *Il sorpasso*, op. cit., p. 16-18.

⁸⁴⁸ Voir William Klein, *Roma* (Milano: Giunti Editore, 1959) réédité dans William Klein, *Rome + Klein* (New York, N.Y.: Aperture, 2009); William Klein et March'Adour, *New York 1954-55* (Manchester: Dewi Lewis, 1995); William Klein, *Parigi + Klein*. (Roma: Contrasto, 2002). Pour le rapport avec le cinéma voir en particulier David Company, *William Klein, ABC* (New York: Abrams, 2013).

La photographie qui figurait vers la fin de l'exposition, intitulée *Clint Eastwood in the countryside around Cinecittà*⁸⁴⁹ et qui montre Clint Eastwood à cheval dans un champ avec la périphérie de Rome en arrière-plan, est emblématique de la diffusion d'un certain imaginaire américain mais aussi d'une appropriation et d'une réinterprétation concrète du genre du Western sous l'impulsion de Sergio Leone dans les années 1960 (on y reviendra dans le prochain chapitre) et plus généralement par les western spaghetti. La culture photographique et cinématographique italienne avait déjà été influencée par les magazines américains (en particulier via le « Politecnico » de Elio Vittorini entre 1945 et 1947). L'après-guerre représente ainsi le début d'une époque profondément marquée par la culture visuelle et bientôt audiovisuelle qui témoigne d'une forte influence américaine : « The consolidation of visual culture was therefore a form of Italian liberation and, at the same time, an extension of it. It developed along three axes : cinema, publishing and advertising ».⁸⁵⁰

Les mêmes deux commissaires avaient précédemment organisé *War is over!: l'Italia della Liberazione nelle immagini dei U.S. Signal Corps e dell'Istituto Luce, 1943-1946*⁸⁵¹, une exposition qui montrait comment la photographie de guerre produite par les Américains visait à conquérir les *cover story* des magazines américains, mais tournait déjà le regard vers une Italie libérée, en transformation, et située dans la zone d'influence occidentale : « Advertising, the abundance of consumer goods, cinema, refrigerators, and television sets completed the work of the liberators and confirmed Italy's Western and Atlantic position ».⁸⁵² Se présentant comme un dialogue entre des visions italiennes et américaines, cette exposition proposait une comparaison entre des imaginaires culturels différents dont les conventions visuelles ne se recourent pas toujours. Elle regroupait environ 140 images (certaines inédites car censurées) et des films d'époque produits entre le débarquement des alliés en Sicile et l'immédiat après-guerre.⁸⁵³ Le but était donc de montrer deux regards différents sur la Libération en Italie, racontée non comme un épisode mais comme un processus.

⁸⁴⁹ Fonds Tazio Secchiaroli.

⁸⁵⁰ Enrico Menduni « Nameless Frescoes in an Italy in Black and White », dans Gabriele D'Autilia et Enrico Menduni, *Il sorpasso*, op. cit., p. 13.

⁸⁵¹ Visitable du 26 septembre 2015 au 24 janvier 2016 toujours au Museo de Rome et ensuite à Milan et Eboli. Voir <https://www.archivioluce.com/2017/11/07/war-is-over/>.

⁸⁵² Enrico Menduni, « Nameless Frescoes in an Italy in Black and White », dans Gabriele D'Autilia et Enrico Menduni, *Il sorpasso*, op. cit., p. 13.

⁸⁵³ Des écrans vidéo montrent l'implication de grands réalisateurs d'Hollywood comme John Ford, John Huston, Frank Capra, George Stevens et William Wyler (ce dernier montrant ensuite la présence de touristes plutôt que de soldats américains à travers en particulier son *Roman Holiday* de 1953).

Notre travail n'a pas voulu utiliser les photographies comme le support visuel d'un parcours historiographique déjà écrit, mais plutôt valoriser la diversité des deux points de vue et leurs connexions avec l'arrière-plan culturel des deux pays et avec leur imaginaire, dans ces années-là particulièrement influencé par le cinéma. Cet aspect est évident – et connu – pour le cinéma hollywoodien, mais émerge aussi dans la documentation italienne, bien que difficilement et malgré la censure.⁸⁵⁴

Parmi les images présentées, celles de l'Instituto Luce, l'organe officiel de documentation photo-cinématographique du régime, a fait du « noir et blanc » à la fois l'expression du sombre déclin du fascisme, et plus tard celui de la sobriété d'une classe dirigeante qui cherche à reconstruire à partir des ruines de la guerre.⁸⁵⁵ L'exposition incluait aussi des photographies du Signal Corps, le service de communications au service des troupes américaines, qui proviennent d'un rare répertoire conservé par la NARA (National Archives and Records Administration) de Washington. Ici, la couleur devient le signe d'une Italie différente, « révélée » par des opérateurs et des photographes plus attentifs aux aspects sociaux, et instrument d'exportation de *l'American way of life* qui atteint aussi l'Italie à l'occasion de la reconstruction. Parmi les dix sections thématiques, la quatrième était intitulée « Il 'bel paese' » (« Le 'beau pays' ») et montrait surtout les bâtiments détruits par les bombardements et les citoyens perdus dans les ruines. Pour les jeunes soldats américains souvent originaires de l'Amérique profonde, l'Italie et les Italiens devaient correspondre aux clichés qu'ils connaissaient et qu'ils partageaient avec leurs familles :

le pays se montre souvent comme un amas de ruines, épuisé, par la guerre fasciste, par les bombardements des Alliés, vécus et perçus par la population comme une calamité, en dépit de la propagande nazi-fasciste et du tragique nombre des victimes. Certaines représentations sont néanmoins partagées aussi par les photographes du Luce ; tenus de documenter les conséquences des bombardements, surtout dans les monuments détruits, ils réalisent des

⁸⁵⁴ « Il nostro lavoro non ha voluto utilizzare le fotografie come il supporto visuale di un percorso storiografico già scritto, bensì valorizzare la diversità dei due punti di vista e le loro connessioni con lo sfondo culturale dei due paesi e con il loro immaginario, in quegli anni particolarmente influenzato dal cinema. Questo aspetto è evidente – e noto – per il cinema hollywoodiano, ma emerge anche nella documentazione italiana, sia pure a fatica e attraverso le maglie della censura ». Gabriele D'Autilia et Enrico Menduni, « Introduzione », dans Gabriele D'Autilia et Enrico Menduni, *War is over!: l'Italia della Liberazione nelle immagini dei U.S. Signal Corps e dell'Istituto Luce, 1943-1946* (Roma: Contrasto, 2016), p. 11.

⁸⁵⁵ Parmi ces images, beaucoup proviennent du fonds « Reparto Guerra Riservati » dans lequel furent conservés les négatifs bloqués par la censure.

images spectaculaires qui rappellent la peinture des ruines anciennes et les gravures de Piranèse.⁸⁵⁶

La couleur contribuait à créer des tableaux attrayants qui devaient plaire localement, des paysages dont l'iconographie était donc déterminée par une diffusion future. L'image montrant les ruines d'une église bombardée à Palerme en 1943 est emblématique : le toit et un des côtés complètement détruits laissent voir les décorations intérieures, et la légende originale qui ajoute « Children help to clear away the debris, preparatory to rebuilding » traduit la tendance américaine à encourager l'espoir en l'avenir tout en montrant les drames du présent. Nombre de photographies de cette section mettent en avant une « nouvelle esthétique de la ruine »⁸⁵⁷ qui exprime non plus une nostalgie romantique pour les beautés classiques mais une réalité douloureusement proche. Si la guerre transfigura en partie le paysage italien en créant des « nouvelles ruines », celui-ci sera transformé différemment dans l'après-guerre par l'évolution des routes et des autoroutes qui donnent par ailleurs accès à des paysages auparavant inabordables.

De Rome à Las Vegas

Il sorpasso (« le dépassement », titre de l'exposition) est aussi le titre du film de 1962 de Dino Risi avec Vittorio Gassman (en français *Le fanfaron*). Outre le titre, une méthode de citation utilisée aussi pour certaines sections thématiques⁸⁵⁸, l'exposition présentait la voiture à l'entrée du musée (une Lancia Aurelia B24S Spider de 1955). Récit d'un voyage sur la route Aurelia, depuis une Rome déserte du 15 août jusqu'à Grosseto, Castiglioncello, en direction de Viareggio, *Il sorpasso* est considéré comme un film-icône de l'époque et du voyage sur la route italienne. Il fait partie de la culture populaire et a aussi inspiré, comme l'a signalé le réalisateur Dennis Hopper, le *road movie* américain *Easy Rider* de 1969, qui retrace un voyage de Los Angeles à la

⁸⁵⁶ « spesso il paese si mostra loro come un cumulo di rovine, stremato, oltre che dalla guerra fascista, dai bombardamenti degli stessi Alleati, vissuti e percepiti dalla popolazione come una dura necessità, a dispetto della propaganda nazifascista e dal tragico numero delle vittime. Alcune rappresentazioni sono tuttavia condivise anche dai fotografi del Luce ; tenuti a documentare le conseguenze dei bombardamenti, specie nei monumenti distrutti, realizzano immagini di grande effetto visivo che richiamano la pittura dei ruderi antichi e le incisioni di Piranesi ». Gabriele D'Autilia et Enrico Menduni, *War is over!*, *op. cit.*, p. 76.

⁸⁵⁷ *Ibid.*

⁸⁵⁸ Par exemple « Love Meetings », en italien « Comizi d'amore », cite le film de Pasolini sorti en 1965 ; « We believed », en italien « Noi credevamo » est aussi le titre du film de Mario Martone de 2010 « The destiny of culture », en italien « Le magnifiche sorti e progressive », fait probablement référence à « La Ginestra » de Giacomo Leopardi ; « The hands on the city », en italien « Le mani sulla città » est aussi un film de Francesco Rosi de 1963.

Louisiane en moto.⁸⁵⁹ Par ailleurs, le titre américain du film de Dino Risi est *Easy Life* : on peut parler d'une forme d'appropriation du rêve américain, où le développement de la prospérité italienne se fait sur le modèle américain de la croissance de la consommation, privée et individuelle plutôt que publique.

Le plan Marshall (1947-1951) contribua au boom économique qui a impacté beaucoup d'aspects de la société italienne, de ses coutumes et de sa culture, avec toutes les contradictions d'un développement rapide qui eut aussi pour conséquences l'émigration (à l'intérieur du pays, de la campagne à ville, du Sud au Nord) et l'urbanisation. Pier Paolo Pasolini remarquera en particulier que la nouvelle prospérité n'est pas faite exclusivement de réfrigérateurs et de vacances à la mer mais aussi d'une certaine perte d'identité, et parfois de misère et de perte des repères moraux. Les effets se lisent aussi à travers la transformation du paysage et de ses représentations. Comme l'explique Enrico Menduni dans *L'Autostrada del Sole*⁸⁶⁰ (l'autoroute A1 qui lie Milan à Naples), une fois dépassée l'urgence de l'immédiat après-guerre, les gouvernants se rendirent compte que l'occidentalisation de l'Italie, pour qu'elle ait du succès, devait mettre la prospérité et la stabilité à la portée d'une large majorité d'Italiens, selon un modèle américain qui commençait à se diffuser largement grâce au cinéma d'Hollywood, mais aussi grâce aux films de propagande contre le communisme et l'Union Soviétique.

Ils favorisaient donc l'augmentation de la consommation individuelle et familiale, même si celles-ci se faisait au prix d'entrer en contradiction avec les valeurs de sobriété et solidarité propres au catholicisme, au nom de la nécessité manifeste de mettre le travail et la prospérité à la portée tous, ou du moins au plus grand nombre. La construction de réseaux d'infrastructures devint ainsi nécessaire pour rendre la consommation et la gestion de la prospérité naissante possibles et agréables.⁸⁶¹

⁸⁵⁹ Sur l'influence du cinéma européen dans les films de ce réalisateur, voir « Conversation avec Dennis Hopper », dans Bernard Benoliel et Jean-Baptiste Thoret, *Road movie, USA, op. cit.*, p. 147-148.

⁸⁶⁰ Le livre fait référence de manière plus générale à la représentation des routes dans la culture populaire et l'imaginaire cinématographique, dans une perspective en partie comparatiste avec les États-Unis. Selon l'auteur, une certaine neutralité de l'image de l'Autostrada del Sole dans l'imaginaire et le cinéma (qui entre en contradiction avec une affection pour le train et la via Aurelia) reflète un attachement pour les biens personnels comme les voitures plutôt que pour les infrastructures collectives, signe d'une époque individualiste plutôt que d'un mouvement collectif : le progrès économique aurait été vu comme une conséquence des efforts individuels et familiaux qui se seraient passés de l'aide de l'État voire qui auraient été mobilisés contre l'État.

⁸⁶¹ « Favorirono dunque l'aumento dei consumi individuali e familiari, anche a costo di entrare in contraddizione con i valori di sobrietà e solidarietà propri del cattolicesimo, in nome della conclamata esigenza di dare a tutti, o almeno a molti, il lavoro e il benessere. Si rese così necessaria la costruzione delle reti di infrastrutture che rendessero

Le premier de ces réseaux fut la télévision, dont le développement se fit en parallèle à celui des voitures. La dernière section de l'exposition (elle aussi intitulée « Il sorpasso ») présentait entre autres des photographies de la construction de l'Autostrada del Sole et du générique du programme télévisuel italien consacré à la publicité « Carosello », qui montrent les derniers développements dans la culture visuelle et les transports. Si les médias de masse favorisaient l'unification linguistique (dans le contexte de la compétition entre dialecte et langue nationale), la mobilité sur les nouvelles autoroutes fut l'instrument d'une osmose entre des populations différentes : « Du point de vue de la culture populaire, l'Autostrada del Sole pouvait vraiment s'inscrire dans le prolongement de la télévision avec d'autres moyens ».⁸⁶²

La construction de l'Autostrada del Sole fut l'occasion d'un voyage d'étude des dirigeants de la société Autostrade aux États Unis en 1956.⁸⁶³ Inauguré en 1964, le projet avait suivi les principes et les standards des autoroutes américaines. Les Autogrill (les restoroutes, et plus généralement, les aires de repos italiennes) se sont en effet inspirés du style américain dès les années 1950, comme le montrent en particulier les cartes postales les représentant.⁸⁶⁴ En 1952, le magasin de biscuits Pavese au péage de Novara devint un véritable local public, avec un bar-restaurant appelé « Autogrill Pavese » dans un style texan et dans une veine toute américaine d'alliance entre voyage et consommation ; en 1959, la station-service de Fiorenzuola d'Arda (près de Piacenza) vit la construction du premier Autogrill « à pont » qui servait les deux voies. L'architecte Angelo Bianchetti cite ses sources : le modèle est celui du restaurant américain Oasis de Fred Harvey de Chicago, créateur des premières chaînes présentes dans les stations-service et les aires de repos des autoroutes américaines.⁸⁶⁵

possibile e piacevole il consumo, e la gestione del nascente benessere ». Enrico Menduni, *L'Autostrada del Sole* (Bologna: Il Mulino, 1999), p. 8.

⁸⁶² « Dal punto di vista della cultura diffusa, l'Autostrada del Sole poteva veramente apparire come un proseguimento della televisione con altri mezzi ». *Ibid.*, p. 30.

⁸⁶³ *Ibid.* De plus, comme en Amérique du Nord, les premières autoroutes en Italie ne se contentaient pas de faciliter la communication mais la créaient complètement : l'Autostrada del Sole (comme la Serenissima, la A4 de Turin à Venise) fut construite sur un territoire qui n'était pas encore développé.

⁸⁶⁴ Voir par exemple la collection citée à la fin de la première partie éditée par Paolo Caredda et Ugo Gregoretti, *In un'altra parte della città, op. cit.*

⁸⁶⁵ Enrico Menduni, *L'Autostrada del Sole, op. cit.*, p. 47-50. Nous avons parlé, dans la première partie de cette thèse, de Fred Harvey et de son implication dans la Santa Fe Railway en faveur de la promotion de la culture indienne qui contribua au développement d'un tourisme de masse et récréatif – et ce, à travers la création d'un musée et d'un magasin le long du chemin de fer, d'hôtels (les chambres montrant à leur tour des images) et de restaurants reprenant le style des missions espagnoles ou des pueblos indiens, ainsi que de l'organisation de voyages en voiture à partir des gares ferroviaires pour explorer les régions, dans les années 1920.

L'arrivée dans le grill représentait souvent non seulement une pause, mais la vraie destination du voyage. Les familles en voyage envoyaient des cartes postales aux parents, se faisaient photographier sur le pont, tout comme sans jamais avoir pris d'avion, elles allaient sur les terrasses des aéroports (pas encore interdites au public à cause du terrorisme) pour profiter du spectacle des atterrissages. On pensait vivre dans un monde plus moderne et mobile, où le modèle n'était toutefois jamais celui des autres pays d'Europe plus civilisés (auxquels on était au contraire liés par des vieilles discordes chauvinistes et des rapports complexes d'amour-haine), mais la patrie de l'automobile et de la consommation, l'Amérique. Il y avait l'illusion qu'il était possible de donner consistance à ce visage moderne de l'Italie par la construction de fétiches architecturaux ou par des modes alimentaires et de consommation, plutôt que par une évolution des comportements collectifs ou par une religion civile.⁸⁶⁶

La fascination pour ces lieux de passage se trouvait précisément dans une modernité sans compromis avec un passé en Italie omniprésent et ici complètement absent. Comme le montrent une photographie de l'exposition intitulée *Lunch at the motorway service station, early 1960s*⁸⁶⁷ et sa légende, la pause pour un repas en Autogrill peut devenir un rituel représentatif de la nouvelle prospérité, puisqu'elle offre la possibilité de voir un paysage différent depuis un point de vue inédit : « L'autoroute est un paysage artificiel et créé par les nouvelles architectures nées pour être vues, à distance, depuis les automobiles qui filent à toute vitesse ».⁸⁶⁸ Usines, hangars, panneaux de grandes dimensions, centres commerciaux : le paysage des vieilles rues consulaires qui suit le terrain, qui est prêt à en suivre les aspérités et les irrégularités comme un limier, est effacé.⁸⁶⁹ L'autoroute rend ainsi accessibles des lieux auparavant isolés, ouvrant de nouvelles possibilités au tourisme de masse mais transformant en même temps l'environnement et l'unicité

⁸⁶⁶ « L'arrivo nel grill spesso non rappresentava soltanto un intervallo, ma la vera meta del viaggio. Le famiglie in gita mandavano cartoline ai parenti, si facevano fotografare sul ponte così come, senza aver mai preso un aereo, andavano sulle terrazze degli aeroporti (non ancora precluse al pubblico per via del terrorismo) a godersi lo spettacolo degli atterraggi. Si pensava di vivere in un mondo più moderno e mobile, dove però il modello non era mai costituito dagli altri più civili paesi d'Europa (ai quali eravamo invece legati da vecchie contese sciovinistiche e complessi rapporti di odio-amore), ma direttamente dalla patria dell'automobile e del consumo, l'America. C'era l'illusione che fosse possibile realizzare questo volto moderno dell'Italia costruendo dei feticci architettonici o insegnando mode alimentari e di consumo, piuttosto che con un'evoluzione dei comportamenti collettivi, con una religione civile ». Enrico Menduni, *L'Autostrada del Sole, op. cit.*, p. 51.

⁸⁶⁷ Cette photographie fait en partie écho à celle intitulée *Lunch on the newly rebuilt railway bridge. Bucine (AR) 1946*, dans la première section de l'exposition.

⁸⁶⁸ « L'autostrada è paesaggio artificiale e crea nuovi manufatti nati per essere visti, a distanza, dalle automobili che sfrecciano ». Enrico Menduni, *L'Autostrada del Sole, op. cit.*, p. 62.

⁸⁶⁹ L'autoroute transforme aussi en bruit tout ce qu'elle touche. Si de l'autoroute nous voyons une belle villa, le simple fait que nous la voyons lui enlève sa beauté : ses habitants seront en effet tourmentés par le bruit de la circulation. *Ibid.*

des paysages.⁸⁷⁰ Les autoroutes et les aires de service italiennes ne furent pas les seules à subir l'influence américaine, ce fut aussi le cas des lieux de consommation comme les centres commerciaux et de divertissement ou de loisir comme les parcs d'attraction et les parcs à thème.⁸⁷¹ Il s'agit d'un paysage artificiel, en partie vernaculaire⁸⁷², surtout commercial, qui demeure pourtant intéressant pour son rôle « communicatif ».

Dans le projet *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form* (1972) – œuvre à l'époque controversée et désormais devenue légendaire dont on parlera plus en détail dans le prochain chapitre –, les architectes Robert Venturi, Denise Scott Brown et Steven Izenour se sont intéressés à l'architecture communément considérée comme vulgaire et grossière, voire kitsch, de Las Vegas. Ils ont étudié cette ville comme un phénomène de communication architecturale, analysant les panneaux de signalisation routière en tant que symboles, et créant une sorte d'inventaire de ce qui commençait à être qualifié de « strip » (de certains éléments comme les stations-service, les motels, les dîners). Robert Venturi vient de Philadelphie donc de l'Est des États-Unis, et sa femme Denise Scott Brown est née et a grandi en Afrique du Sud. Ils s'intéressent aux phénomènes visuels ordinaires et à la culture populaire américaine vue avec un regard « étranger », et photographient ces paysages, les images et les signes qui y sont présents. Contre le préjugé qui considérait à l'époque le *sprawl* urbain comme un phénomène superficiel et négatif à priori – un jugement et une perception profondément enracinés dans des conceptions de la ville européenne traditionnelle –, les architectes visent à apprendre du paysage existant. Ils se demandent comment regarder les transformations contemporaines du paysage, sans pourtant les célébrer automatiquement, ni oublier le passé. La comparaison de Las Vegas avec Rome est centrale à ce projet. Les formes et espaces anciens permettent de comprendre l'urbanisme plus récent : dans cette perspective, les arcs de triomphe de Rome sont regardés comme des prototypes des panneaux routiers.

Visiting Las Vegas in the mid-1960s was like visiting Rome in the 1940s. For young Americans in the 1940s, familiar only with the auto-scaled, gridiron city and the antiurban theories of the previous architectural generation, the traditional urban spaces, the pedestrian

⁸⁷⁰ Un peu comme aux États-Unis, la perception publique des autoroutes en Italie changea. Le sentiment initial de fascination et d'intérêt, qui voyait dans les nouvelles constructions une contribution à l'épopée nationale, a laissé place aux préoccupations face à l'altération du paysage dans la deuxième partie des années 1970.

⁸⁷¹ Voir Enrico Menduni, *Entertainment* (Bologna: Il Mulino, 2013).

⁸⁷² Comme l'aurait dit J. B. Jackson, qui étudiait le paysage de bord de route dans sa dimension ludique, qui s'oppose aux environnements de travail. Voir John Brinckerhoff Jackson, *Discovering the Vernacular Landscape*, *op. cit.*

scale, and the mixtures, yet continuities, of styles of the Italian piazzas were a significant revelation. They rediscovered the piazza. Two decades later architects are perhaps ready for similar lessons about large open space, big scale, and high speed. Las Vegas is to the Strip what Rome is to the Piazza.⁸⁷³

Robert Venturi avait fait plusieurs voyages en Europe à la fin des années 1940 avant de passer deux ans à l'American Academy in Rome entre 1954 et 1956, années lors desquelles il parcourut extensivement non seulement l'Italie mais aussi l'Europe entière et l'Afrique du Nord. Les photographies prises lors de ces voyages révèlent sa fascination pour les façades urbaines et l'idée que les images des bâtiments devraient être animées par leurs utilisateurs et le contexte humain.⁸⁷⁴ Comme l'explique Martino Stierli dans l'article « In the Academy's Garden: Robert Venturi, the Grand Tour and the Revision of Modern Architecture », le livre *Complexity and Contradiction in Architecture* de 1966⁸⁷⁵ – sorte de manifeste d'une tradition architecturale qui n'avait pas été retenue par la pureté et l'ahistoricisme du modernisme tardif – témoigne de l'assimilation intellectuelle de ses voyages en Europe.

By marrying architectural connoisseurship once again to architectural tourism, he resumed the earlier tradition of the grand tour, while by channeling the findings of the trip into a historically rich theory of architecture relevant to contemporary practice, he established the paradoxical nexus that has defined his position in more recent architectural history.⁸⁷⁶

Epousant connaissance et tourisme architecturaux, découvertes des voyages et théorie historique, Robert Venturi reprend donc la tradition du Grand Tour (comme on l'a déjà vu dans la première partie de cette thèse il s'agit, depuis le XVIIe siècle, du voyage des nobles principalement à travers la France et l'Italie). Au XIXe siècle, « the idea of the tour itself also toured, with economically and culturally aspiring American middle classes increasingly seeing in the cities of Italy and Greece a repository for a higher form of cultural learning ».⁸⁷⁷ L'émergence d'un canon d'architecture italienne était le résultat direct de ces Grands Tours aristocratiques :

⁸⁷³ Robert Venturi, Denise Scott Brown, et Steven Izenour, *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1977), p. 18.

⁸⁷⁴ Robert Venturi, « Photographs from the American Academy in Rome 1954-1956 », *AA Files : Annals of the Architectural Association School of Architecture*, n° 56 (2007), p. 56.

⁸⁷⁵ La même année de la sortie de *L'architettura della città* de Aldo Rossi.

⁸⁷⁶ Martino Stierli, « In the Academy's Garden: Robert Venturi, the Grand Tour and the Revision of Modern Architecture », *AA Files : Annals of the Architectural Association School of Architecture*, n° 56 (2007), p. 43.

« an established body of buildings and styles soon supported by European systems of architectural and artistic education ». ⁸⁷⁸ Au cours de son premier voyage en Europe en 1948 Robert Venturi était fasciné par la qualité des couleurs et par l'« air doré » de Rome, son architecture baroque et le concept de place fermée (*enclosed piazza*). Les photographies de ses voyages suivants dans le Sud des années 1950, en particulier en Calabre et en Sicile, montrent aussi une certaine modernité superposée au pittoresque, par exemple dans les façades urbaines anciennes à l'arrière-plan des pompes à essence, ou les affiches électorales qui apparaissent comme une variante politique des panneaux publicitaires.

Nouveaux voyages en Italie

Dans les conclusions de son *Viaggio in Italia (Voyage en Italie)* – publié en 1957 et résultat d'un voyage radiophonique paru sous forme de feuilleton entre mai 1953 et octobre 1956 – Guido Piovene décrit précisément la traversée du Sud de l'Italie comme une expérience irrépétibile dans des régions qui à son avis étaient amenées à se transformer considérablement quelques années plus tard, et qui nécessitent une certaine liquidation d'une vision classique et humaniste. Il se concentre sur les changements en cours – par exemple sur la fièvre immobilière avec des traits similaires à certaines zones du Far West américain, ou sur les phénomènes d'émigration in loco – dans le cadre d'un voyage du Nord au Sud (organisé par régions et par villes), qui ne se veut pas comme un itinéraire touristique ou une enquête sur la misère et le chômage, ni comme une étude politique. Malgré la perception des transformations en cours, il « photographie » une Italie fière et jalouse de sa spécificité, où chaque ville, vallée ou province est encore un microcosme en soi avec ses traditions, coutumes et dialectes propres. ⁸⁷⁹

L'Italie est variée, pas complexe. Elle change d'un kilomètre à l'autre, non seulement dans les paysages, mais dans la qualité des âmes ; c'est un mélange de goûts, de coutumes, d'habitudes, de traditions, de langues, d'héritages raciaux. Il s'agit néanmoins de diversités

⁸⁷⁷ Martino Stierli, « In the Academy's Garden », *op. cit.*, p. 43. En particulier avec la fondation de la American Academy in Rome en 1897 la tradition du grand tour fut institutionnalisée dans l'éducation architecturale américaine.

⁸⁷⁸ *Ibid.*

⁸⁷⁹ Le livre ne contient pas d'illustrations, des photographies aériennes sont ajoutés à une édition de 1960.

vécues comme des faits de la nature, qui fomentent des humeurs litigieuses et des incompréhensions, mais qui ne conduisent pas à la séparation.⁸⁸⁰

Si ces différences locales ne s'effacèrent pas quelques années plus tard – elles cohabitèrent avec une unification nationale modérée –, un espace commun fut pourtant créé, un espace public dans lequel pouvait agir pour la première fois une société de masse, animé par la télévision et dont les nervures étaient les autoroutes.⁸⁸¹ Ainsi commençait, en plein miracle économique, une importante altération de la perception géographique traditionnelle de l'Italie. On retrouve dans les observations de Guido Piovene plusieurs références aux États-Unis, de « l'amour pour l'Amérique » dans la section sur « Ferrara, il delta e Comacchio » et la description de Pescara comme « ville américaine en Italie », à la comparaison entre la Costa Ionica et l'Aspromonte avec la vallée du Tennessee, ainsi que du Nuorese (la région de Nuoro) en Sardaigne avec les canyons de l'Arizona et du Colorado. Si la Maremme est décrite par l'auteur comme ayant été située dans une mythologie méditerranéenne – après avoir soit repoussé les visiteurs en raisons de ses marécages, soit attiré les voyageurs romantiques pour son mélange de civilisation ancienne et de vie sauvage⁸⁸² –, quelques années plus tard seulement Pier Paolo Pasolini représenta cette région comme une sorte de Far West : après la « American beach » de la Tirrenia, « commence la Maremme, l'histoire se nuance, s'atténue, connaît un vide [...] commence un paysage de côte vraiment pur ».⁸⁸³

Avant la réalisation de ses premiers films, Pier Paolo Pasolini collabore en effet à plusieurs revues et c'est pour le magazine « Successo » en 1959 qu'il se lance au volant de sa Fiat Millecento dans un périple le long des côtes italiennes, de Ventimille jusqu'à Trieste, d'où il rapporte *La lunga strada di sabbia (La longue route de sable)*⁸⁸⁴, avec les photographies du

⁸⁸⁰ « L'Italia è varia, non complessa. Cambia da un chilometro all'altro, non solo nei paesaggi, ma nella qualità degli animi ; è un miscuglio di gusti, di usanze, di abitudini, tradizioni, lingue, eredità razziali. Sono però diversità vissute come fatti della natura, che fomentano umori litigiosi e incomprensioni, ma non conducono al distacco ». Guido Piovene, *Viaggio in Italia* (Milano: Mondadori, 1957), p. 661. Soixante ans plus tard, un autre voyage en Italie avec le même itinéraire présente une enquête collective et pluridisciplinaire sur les transformations historiques, sociales, démographiques, économiques et culturelles. Voir Bruno Simili et Gianfranco Viesti, *Viaggio in Italia: racconto di un paese difficile e bellissimo* (Bologna: Il mulino, 2018).

⁸⁸¹ Enrico Menduni, *L'Autostrada del Sole*, op. cit., p. 69.

⁸⁸² Guido Piovene, *Viaggio in Italia*, op. cit., p. 311. Selon la légende du cheval de la Maremme provenait le fameux cheval du Far West américain et du Texas.

⁸⁸³ Pier Paolo Pasolini et Anne Bourguignon, *La longue route de sable* (Paris: Arléa, 2015), p. 28.

⁸⁸⁴ En 2001 Philippe Séclier parcourt le même chemin pour re-photographier les lieux, et propose le texte de Pier Paolo Pasolini dans une version intégrale. Il essaie ainsi à la fois de recontextualiser l'œuvre, et de rechercher l'esprit des lieux à travers la photographie. Voir Pier Paolo Pasolini, Anne Bourguignon, et Philippe Séclier, *La longue route de sable* (Paris: X. Barral, 2005).

photographe de presse Paolo di Paolo qui avait eu l'idée du voyage. Le village de Cutro (en Calabre) est de tout le voyage le lieu qui l'impressionna le plus : au milieu des dunes jaunes, sur une sorte de haut plateau, « C'est vraiment le pays des bandits, tel qu'on le voit dans certains westerns ». ⁸⁸⁵ Revient la référence à l'Ouest américain – qui conduisit cette fois à une polémique et à l'indignation de la presse calabraise – qu'on retrouve à la toute fin avec encore une fois la « plage à l'américaine » de Jesolo, après avoir parcouru l'arc de l'Adriatique de Venise à Trieste. Ce dernier parcours en revanche, dont il était familier depuis sa jeunesse, se révèle être le plus inattendu : l'auteur ne reconnaît plus rien et se retrouve dans une sorte de terre étrangère qui, avec ses « plages d'Allemagne et d'Autriche », donne l'impression d'être vraiment en Europe, alors que peu d'années auparavant elle était l'une des régions les plus provinciales et archaïques d'Italie.

Pier Paolo Pasolini n'aurait pas aimé les autoroutes mais il ne manquait pas de voir en elles ce même signe d'unification linguistique et culturelle que l'on pouvait attribuer à l'époque à la télévision. Comme on le sait, il s'est intéressé en tant que réalisateur moins à la Rome des ruines et des monuments qu'à celle des banlieues (les « borgate »). ⁸⁸⁶ Il voyait dans ces zones périphériques une dimension de pureté qui n'était pas encore touchée ou abîmée par le capitalisme ainsi qu'un potentiel révolutionnaire qu'il retrouvera ensuite dans le tiers monde et en Afrique en particulier. Dans le cadre de sa recherche sur les périphéries du monde et sur le concept d'analogie, l'Afrique devient en effet une métaphore du sous-prolétariat. ⁸⁸⁷ Si, dans *Uccellacci e uccellini* (1966, en français *Des oiseaux, petits et gros*), il s'agit de montrer le dépaysement des protagonistes (Totò et Ninetto Davoli) à travers une promenade dans une géographie imaginaire à partir d'une route en construction (avec des panneaux indiquant Istanbul ou Cuba et des rues avec des noms inventés), *Mamma Roma* (1962) pouvait déjà être considéré comme un film sur « l'architecture en tant que structure d'un style de vie » ⁸⁸⁸, dans ces terres de frontière que sont les périphéries urbaines en construction. « La Terra vista dalla Luna » (« La Terre vue de la Lune »), qui est la contribution de Pier Paolo Pasolini au film à épisodes *Le*

⁸⁸⁵ Pier Paolo Pasolini et Anne Bourguignon, *La longue route de sable*, op. cit., p. 67-68.

⁸⁸⁶ Lino Micciché, *Pasolini nella città del cinema* (Venezia: Marsilio, 1999). La « borgata » se retrouve séparée de la ville non seulement par la distance des constructions urbaines mais aussi du fait que, tandis que la ville vit dans la dynamique de l'histoire, la borgata paraît au contraire immergée dans une préhistoire stagnante et atemporelle.

⁸⁸⁷ Voir le film Gianni Borgna et Enrico Menduni *Profezia. L'Africa di Pasolini* (2013), <https://vimeo.com/93981317> ; <https://vimeo.com/94960888>. Voir aussi « *Profezia L'Africa di Pasolini* » - *Intervista a Enrico Menduni*, <https://www.youtube.com/watch?v=ijwD3u1Xvvc>.

⁸⁸⁸ Giuliana Bruno, *Atlante delle emozioni*, op. cit., p. 31.

streghe (*Les Sorcières*) de 1967, fut tourné près de Fiumicino – fait toujours voir de ce paysage périphérique, juxtaposé au centre spectaculaire de Rome : « Ruins and remnants of war meet here with fond memories of an earlier popular culture but also with postwar vestiges of consumerism ». ⁸⁸⁹

Dans *Italian Locations: Reinhabiting the Past in Postwar Cinema* Noa Steimatsky analyse comment les films italiens de l'après-guerre peuvent être vus comme une réhabilitation de l'imaginaire culturel et paysager. Il se focalise donc sur le rôle du cinéma dans la construction de l'espace et de sa perception, et dans la reconstruction de la conscience italienne après le fascisme. Cette analyse révisé en partie le concept de modernisme et relit le néoréalisme comme une rencontre avec des paysages italiens altérés en lien avec les tensions de l'époque, moment auquel les valeurs locales et traditionnelles se mêlent aux manques ou aux anxiétés modernes. Pier Paolo Pasolini traduit sa vision du présent dans une projection allégorique avec le passé, ce qui révèle une persistance archaïque dans le monde moderne et repose sur l'anachronisme comme stratégie de pensée historique. Il utilise ainsi une méthode basée sur l'analogie pour exporter et resituer des récits anciens dans des paysages multiples, ou différents des pays d'origine. Par exemple, il tourne *Les Mille et Une Nuits* (1974) dans les déserts de l'Erythrée et du Yémen ainsi qu'au Népal, à Ispahan, en Inde et aux studios Laparo Film de Rome ; ou encore, il utilise la ville italienne de Matera ⁸⁹⁰ comme set pour Jérusalem pour son *Il Vangelo secondo Matteo* (1964).

Le paysage des ruines de Roberto Rossellini, de la trilogie de la guerre à l'après-guerre néoréaliste, révèle pour sa part une négociation entre la monumentalité épique et les transformations locales. La constellation « ruine-monument-habitation » de l'ère de la reconstruction permet de suivre l'évolution du trope des ruines, réalité matérielle qui se trouve intégrée dans une perspective culturelle plus vaste, et devient principe esthétique – des ruines locales à celles de Pompéi dans *Voyage en Italie* (1954). Sorte de « journal de voyage » *Voyage en Italie* parle de la relation géo-psychique entre affect et lieux. Selon Giuliana Bruno, ce film

⁸⁸⁹ Noa Steimatsky, *Italian Locations: Reinhabiting the Past in Postwar Cinema* (Minneapolis [u.a.: University of Minnesota Press, 2008), p. viii.

⁸⁹⁰ Sur l'image de Matera à travers un mélange de visions italiennes et étrangères (surtout américaines), je renvoie à la petite exposition organisée à l'American Academy in Rome *Matera Imagined/Matera Immaginata: Photography and a Southern Italian Town* (du 12 octobre au 26 novembre 2017). Elle retrace le rôle de la photographie la représentation de cette ville, entre documentation, engagement social et recherche esthétique. Voir « Matera Imagined/Matera Immaginata: Photography and a Southern Italian Town | American Academy in Rome », <https://www.aarome.org/event/matera-imaginedmatera-immaginata-photography-and-southern-italian-town>.

révèle « l'impact physique de l'émotion » qu'active le processus du voyage culturel.⁸⁹¹ Il se présente aussi comme une exploration intertextuelle de la ville de Naples : des vues pittoresques du « vedutismo » du XVIe siècle à « la position de qui y habite ».⁸⁹² Le récit dans *Voyage en Italie* finit par s'« adapter » au paysage, comme c'était déjà le cas dans *Stromboli* (1949), film construit autour d'éléments de la géologie, de la topographie, soit de l'âpre paysage de l'île.⁸⁹³ La deuxième partie de *Voyage en Italie* a lieu à Capri, et dans la mesure où il s'agit d'un hommage au paysage méditerranéen le film est lié, sur le plan intertextuel, au *Mépris* de Jean-Luc Godard (1963).

Le décor du film, qui en nourrit l'érotisme indolent, est la Casa Malaparte, édifice qui sert de point de vue et qui est suspendu sur un promontoire à pic sur la mer de Capri. Godard, qui admet avoir refait *Viaggio in Italia*, réinterprète cinématographiquement une des architectures méditerranéennes les plus séduisantes du XIXe siècle : la célèbre maison, dont l'architecture est en dialogue avec la topographie, devient le lieu où les personnages se déconnectent du paysage de leurs existences.⁸⁹⁴

Ici la crise du mariage (qui est également le sujet du film de Roberto Rossellini) est traduite symboliquement à travers l'achat d'une maison, car pour finir de payer l'appartement, Paul accepte l'offre de travail d'un producteur américain. Celui-ci lui demande de réécrire le scénario d'une adaptation cinématographique de *l'Odissea* dirigée par Fritz Lang. L'écran panoramique du cinémascope accroît l'impact de l'architecture dans l'environnement, y compris par la position de l'appartement, situé juste en-dehors du centre historique de Rome dans un secteur bourgeois

⁸⁹¹ L'autrice définit ce film une géographie émotionnelle, mais aussi un *travelogue*, une conférence de voyage, enfin un prétexte pour construire une vue architecturale en mouvement de la ville et de ses environs.

⁸⁹² Par exemple celle du film de Francesco Rosi *Le mani sulla città* (1963) qui dénonce la corruption et la spéculation immobilière, et décrit Naples comme « ville du 'miracle économique', un nouveau et immense chantier ». Comme l'explique Giuliana Bruno, à la différence de Michelangelo Antonioni, Francesco Rosi critique la politique architecturale de l'après-guerre, comme Jean-Luc Godard le fit pour Paris dans *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1967) où il montre les liens fragiles entre capitalisme et modernisation, transformant la nouvelle Paris des « boulevards de contournement » dans une *Alphaville* (1965). *L'amore molesto* de Mario Martone (1995) suit la trajectoire de *Le mani sulla città*, esquissant à la fois un nouveau récit urbain et une chronique architecturale.

⁸⁹³ Du point de vue de la construction d'un espace narratif moderne sur le terrain du voyage intérieur et qui connecte le paysage réel au paysage érotique d'une femme, *Voyage en Italie* évoque aussi *L'avventura* de Michelangelo Antonioni (série « d'aventures sans aventure »).

⁸⁹⁴ « In *Le Mépris* il pigro erotismo, così come il set del film, è di stanza a Casa Malaparte, l'edificio di vedute sospeso su un promontorio a picco sul mare di Capri. Godard, che ammette di aver rifatto *Viaggio in Italia*, reinterpreta filmicamente una delle più seducenti architetture mediterranee del Novecento: la famosa casa, dove l'architettura è in dialogo con la topografia, diventa il luogo in cui i personaggi si disconnettono dal paesaggio delle loro esistenze ». Giuliana Bruno, *Atlante delle emozioni*, op. cit., p. 323.

des nouveaux quartiers résidentiels de la ville.⁸⁹⁵ Le titre *Voyage en Italie* est même cité littéralement dans une scène du *Mépris* où son affiche apparaît sur la façade du cinéma d'où sortent les personnages avant de partir de Rome pour Capri. Cette île, lieu de tournage du film de Fritz Lang, permet la mise en abyme des difficultés du couple par le biais du récit de l'odyssée. Comme l'explique Jean-Luc Godard, dans *Le Mépris* des personnes se regardent et se jugent pour être ensuite à leur tour regardées et jugées par le réalisateur (Fritz Lang) qui représente la conscience du film.

Après réflexion, outre le parcours psychologique d'une femme qui méprise son mari, le *Mépris* m'apparaît comme l'histoire de naufragés du monde occidental, rescapés du naufrage de la civilisation [...]. Tandis que l'Odyssée d'Ulysse était un phénomène physique, j'ai filmé pour ma part une odyssée mentale, le regard de la caméra sur des personnages à la recherche d'Homère au lieu de celui des Dieux sur Ulysse et ses camarades.⁸⁹⁶

Avec ses vues panoramiques sur le paysage insulaire, la mer bleu intense, et ses plans architecturaux (la Casa Malaparte avec son escalier et son toit), « The film is a homage to the Mediterranean landscapes whose static quality evokes the 'noble simplicity of the serene grandeur of the Greek statues' described by Wincklemann ». ⁸⁹⁷ Pour Jean-Luc Godard, le choix de Capri pour les extérieurs était évident car la région symbolisait pour lui « the ancient world, Nature before there was civilization and all its neuroses ». ⁸⁹⁸ Mais le réalisateur est aussi sensible à la littérature et à la peinture du XVIIIe siècle, et surtout à la tension dynamique qu'elles établissent entre les différentes perspectives sur ces paysages. Il s'agit moins de rechercher l'identité des lieux que d'explorer la dimension géographique du dialogue, de l'échange de vues, et de considérer l'espace et l'histoire non pas comme des entités nationales juxtaposées mais comme des interactions complexes entre les pays : « The landscapes of *Le Mépris* are not strictly

⁸⁹⁵ Comme Antonioni dans *L'eclisse* (1962), Godard s'intéresse à l'architecture moderne : les deux films pourraient être considérés comme des essais sur la transformation des villes italiennes pendant le miracle économique. Dans *Le Mépris*, comme dans *L'eclisse*, nous observons en effet la nouvelle ville se construire, avec une attention particulière au « non fini ».

⁸⁹⁶ « A ben riflettere, oltre che la storia psicologica di una donna che disprezza il marito, *Le Mépris* mi appare come la storia di naufraghi del mondo occidentale, di scampati al naufragio della civiltà [...] Mentre l'odissea di Ulysse era un fenomeno fisico, io ho girato un'odissea mentale: lo sguardo della macchina da presa su dei personaggi alla ricerca di Omero al posto di quello degli Dei su Ulysse e i suoi compagni ». Jean-Luc Godard, « Su *Le Mépris* », dans Adriano Aprà et Patrizia Pistagnesi, *I differenti: Capri 1963, Il disprezzo: Moravia, Godard, Bardot e gli altri* (Milano: Skira, 2013). Cette publication présente aussi des essais sur les différences entre le film et le roman de Moravia, et entre les versions française et italienne.

⁸⁹⁷ Ludovic Cortrade, « *Le Mépris*. Landscapes as Tragedy », dans Tom Conley, *A Companion to Jean-Luc Godard* (Chichester: Wiley Blackwell, 2014), p. 156.

speaking Italian: they are the point of encounter between a German director filming the remake of Homer's *Odyssey* based on an adaptation crafted by a French screenplay writer using American capital ». ⁸⁹⁹

L'identité culturelle ou nationale des paysages est donc moins quelque chose de fixe que le résultat d'une circulation à la fois concrète et imaginaire. Dans le cas du *Mépris*, les paysages « establish the bases for a belief in the image all the while constraining us to go into mourning for this very image. Of absorption there remains only the temptation ». ⁹⁰⁰ La contemplation du paysage comme pure présence, le désir d'un état d'indifférenciation ou d'absorption entre l'homme et son environnement se révèle illusoire car les personnages ne sont plus en harmonie avec la nature. Le paysage est traité comme un personnage ayant un rôle égal aux acteurs, une présence en tant qu'artefact : « in *Le Mépris* the image of the landscape seems to 'stick' to our perception of it ». ⁹⁰¹ Jean-Luc Godard situe le paysage entre l'évidence de sa présence capturée par l'image photographique en mouvement et le sentiment de distance produite par la prise de conscience que ce qu'on voit est une pure représentation.

L'idée que des images (picturales, photographiques, cinématographiques) se superposent et s'entrelacent dans notre imaginaire et influencent notre perception des paysages est au cœur du récent ouvrage *Aura: viaggio in Italia* (un autre voyage en Italie), qui associe photographies et textes : « Italy thus acquires some of the most essential transformative properties of our nervous system, a storehouse of shared memories inviting exploitation by the imagination ». ⁹⁰² Deux images en particulier symbolisent une vision de l'Italie entre antiquité et modernité, identité et analogie : une vue de Capri d'en haut de la Certosa de San Martino de Naples représentant l'île de loin, et une photographie de rue avec une station essence « à l'américaine » près de Torgiano (dans la province de Pérouse, Ombrie). Cette dernière image fait écho à la photographie *Supercortemaggiore* (1954, de l'exposition *Il sorpasso*) qui représente aussi une station essence

⁸⁹⁸ *Ibid.*, p. 157.

⁸⁹⁹ Jean-Luc Godard cité dans Ludovic Cortrade, « *Le Mépris*. Landscapes as Tragedy », dans Tom Conley, *A Companion to Jean-Luc Godard*, *op. cit.*, p. 162. Dans un contexte historique complètement différent, le film de Mario Martone *Capri-Revolution* (2018) propose aussi une rencontre de points de vue différents sur l'île et une réflexion sur le rapport entre l'homme et l'environnement naturel.

⁹⁰⁰ Ludovic Cortrade, « *Le Mépris*. Landscapes as Tragedy », dans Tom Conley, *A Companion to Jean-Luc Godard*, *op. cit.*, p. 166. Sur les représentations du paysage de Capri je renvoie aussi au « Festival del Paesaggio – Arte Contemporanea a Capri », <http://www.festivaldelpaesaggio.com/>.

⁹⁰¹ *Ibid.*

⁹⁰² John Onians, « *Aura*, the Breath of Feeling », dans Alessandro Celani, *Aura: viaggio in Italia = voyage to Italy* (Passignano s. T.: Aguaplano, 2017), p. 14.

dont l'architecture dynamique et futuriste brille à la lumière d'un néon, surgissant du fond noir comme un vaisseau spatial.

L'Italie de l'après-guerre représente, nous l'avons vu, un moment important pour la transformation du paysage classique et traditionnel du « beau pays » et du Grand Tour. Le développement des infrastructures de transport et de communication visuelle, ainsi que les échanges entre photographie et cinéma, ont favorisé la circulation des images de paysages et l'hybridisation des imaginaires. Des ruines antiques aux ruines de la guerre et aux nouveaux chantiers des périphéries urbaines, les films mettent en relation l'histoire visuelle des lieux avec l'expérience du voyage. Ils participent ainsi à la redéfinition identitaire des paysages entre regards locaux et étrangers, antiquité et modernité, villes et villages.

Paul Strand et Cesare Zavattini. *Un village : histoire et héritage*

Luzzara (1953), du photographe américain Paul Strand, est une image prise à l'entrée du village italien du même nom de la province de Reggio d'Émilie (dans la région Émilie-Romagne). Sur la partie gauche, qui occupe seulement un tiers du cadre photographique vertical, figure un vélo posé sur un mur abîmé par le temps ; un aperçu de la rue (Via C. Lotti) et de la façade d'une maison apparaissent en arrière-plan. Une autre image (*Trees, near the Po River*, 1952) créé une sorte de tunnel visuel où les arbres et leurs reflets se transforment dans une composition presque abstraite (deux lignes partent des angles inférieurs du cadre et se rejoignent à l'horizon). Ces photographies dialoguent pour la première fois dans un espace d'exposition avec celles prises une vingtaine d'années plus tard sur les mêmes lieux par l'italien Gianni Berengo Gardin et avec celles des années 1990 par l'américain Stephen Shore (dont nous avons parlé dans le chapitre précédent à propos de ses voyages sur la route américaine et la couleur, et qui utilise ici au contraire une pellicule en noir et blanc). Les vélos sont des éléments récurrents dans ces images. Celles de Stephen Shore sont par ailleurs prises avec une chambre photographique grand format, qui permet des cadrages classiques sur des façades, des intersections ou des vues du fleuve Pô.

En 2017, l'exposition *Paul Strand e Cesare Zavattini. Un paese : la storia e l'eredità*⁹⁰³ (*Un village : histoire et héritage*) revenait sur ce projet de livre photographique italien, dans le cadre de l'édition du festival « Fotografia Europea » de Reggio d'Émilie, intitulée *Mappe del Tempo. Memoria, archivi, futuro* (*Cartes du temps. Mémoire, archives, futur*). L'objectif était de retracer la généalogie et les influences de ce qui est considéré comme un modèle dans la manière de concevoir la photographie d'une collectivité locale ainsi que le rapport entre images et textes. Dans la « logique de la mémoire » à l'ère numérique mise en avant par le festival, l'« archive » n'est pas considérée comme pur exercice de la mémoire mais plutôt comme « lieu d'activation du présent à travers la mémoire ».⁹⁰⁴ D'un côté la modalité de la constitution, de l'organisation et de la gestion des archives encourage une réflexion sur le fonctionnement de la mémoire et sur la vision du passé ; d'un autre côté, la recherche dans les archives mène à la découverte de moments oubliés qui peuvent ouvrir de nouveaux parcours et récits et révéler de nouvelles hypothèses de lecture. L'exposition offrait une immersion dans le village de Luzzara à travers 88 photographies

⁹⁰³ Visitable au Palazzo Magnani du 5 mai au 9 juillet 2017.

originales des années 1950⁹⁰⁵ : des tirages et des inédits de Paul Strand provenant de différents musées internationaux, et des photographies prises par sa troisième femme Hazel Kingsbury.⁹⁰⁶ Ces images étaient présentées dans le cadre d'une recherche philologique sur l'œuvre *Un paese* (1955) de Paul Strand et de Cesare Zavattini. Il s'agissait de montrer les phases de la réalisation de *Un paese*, les aspects techno-philosophiques et les relectures de la part de photographes et artistes qui ont donné à ce photo-livre du néoréalisme italien la valeur d'un véritable archétype à part entière : Gianni Berengo Gardin⁹⁰⁷ en 1976, Luigi Ghirri dans les années 1980, Stephen Shore en 1993, Olivo Barbieri en 1996 et enfin l'artiste de Luzzara Claudio Parmiggiani.⁹⁰⁸

En parallèle à cette exposition, la section *Altri Paesi (D'autres Villages)* du festival présentait les résultats des travaux de trois photographes contemporains – Tommaso Bonaventura, Aleix Plademunt et Moira Ricci. Ils étaient appelés à relire et re-imaginer l'idée d'« un village » comme métaphore du monde entier et des façons de vivre ensemble, soit en mettant en valeur le côté rural désormais perdu du village, soit en faisant voir l'aspect diffus d'un village, réel ou virtuel, désormais planétaire. Il s'agissait pour ces photographes de réfléchir à comment représenter une « réalité la plus réelle possible » (selon les mots de Cesare Zavattini) dans un contexte différent de celui auquel était confronté Paul Strand dans les années 1950. Moira Ricci a présenté par exemple son projet *Dove il cielo è più vicino (Où le ciel est plus proche)*, consacré à la culture rurale de la Maremma toscane. Commencé en 2014 et réélaboré dans une nouvelle version pour l'occasion, ce travail est composé de deux vidéos et de photographies des fermes qui, dans les années 1950, ont été attribuées par l'Ente Maremma aux familles nombreuses. Elles ont aujourd'hui perdu leur fonction d'origine, ayant été transformées en maisons de vacances.⁹⁰⁹

⁹⁰⁴ Walter Guadagnini et Elio Grazioli, « Introduzione », dans Walter Guadagnini et Elio Grazioli, *Fotografia europea 2017: mappe del tempo : memoria, archivi, futuro = European photography 2017 : time maps, memory, archives, future* (Cinisello Balsamo (Milano): Silvana, 2017), p. 15.

⁹⁰⁵ Dans le catalogue, elles sont montrées sans les textes de Cesare Zavattini.

⁹⁰⁶ Celle-ci a eu un rôle très important, ayant participé aux voyages et aux prises photographiques : à Luzzara en particulier, elle utilisait son appareil photo Rollei pour distraire les curieux intrigués par la chambre à grand format de Paul Strand.

⁹⁰⁷ L'atelier-archivé du photographe est aussi récréée et explorée dans le cadre du Festival. Voir Alessandra Mauro, « Dall'archivio al mondo. L'atelier di Gianni Berengo Gardin », dans Walter Guadagnini et Elio Grazioli, *Fotografia europea 2017, op. cit.*, p. 82-85.

⁹⁰⁸ L'exposition regroupait des œuvres sur le village de Luzzara qui avaient jusqu'alors été exposées séparément, entre réouvertures d'archives (présentation d'images, d'écrits et de lettres, modèles éditoriaux précédents ou contemporains) et relectures iconographiques ou thématiques.

⁹⁰⁹ Walter Guadagnini et Elio Grazioli, « 2017. Altri Paesi », dans Walter Guadagnini et Elio Grazioli, *Fotografia europea 2017, op. cit.*, p. 29.

Le projet historique Cesare Zavattini-Paul Strand résonne donc au-delà de l'exposition initiale. Les photographies de Hazel Kingsbury qui avaient déjà été montrées en 1989 dans le cadre de l'exposition *Strand: Luzzara*⁹¹⁰ sont ici re-exposées dans le contexte d'un dialogue entre passé et présent qui se fonde sur la relation entre tradition paysanne (en particulier celle de Luzzara et de la plaine du Pô) et modernité.⁹¹¹ L'italien Gianni Bergengo Gardin retourna sur les mêmes lieux dans les années 1970 (toujours à la demande de Cesare Zavattini, qui écrivit juste une introduction pour le livre et se dispensa cette fois de collecter des entretiens et d'écrire des légendes)⁹¹² pour offrir une lecture différente de ces paysages : une approche documentaire plus attentive à la réalité sociale qu'à l'expression d'une vision artistique (et dans une visée en partie re-photographique).⁹¹³ Dans les années 1990 Stephen Shore donna son interprétation de ces mêmes paysages, se distanciant pourtant de l'attitude formelle et poétique de Paul Strand, dans le cadre d'un projet de documentation photographique de la province de Reggio d'Émilie.⁹¹⁴ L'historien de la photographie et de l'architecture Paolo Costantini voulait en effet célébrer le quarantième anniversaire de la visite de Paul Strand avec une nouvelle enquête photographique sur le village de Luzzara, à nouveau menée par un photographe américain qui travaillait avec une chambre photographique et en noir et blanc.⁹¹⁵ Stephen Shore semble motivé par un intérêt davantage architectural que social (Gianni Berengo Gardin) ou anthropologique (Paul Strand). Selon Shore, Strand avait, dans sa tentative de représenter un idéal bucolique, évité de montrer les signes de la culture contemporaine, produisant un livre qui « aurait pu sortir en 1913 ». ⁹¹⁶

There was no way I could approach Luzzara as though I was not familiar with Strand's work. At the same time, even though I was going to Luzzara exactly forty years after Strand, I was not interested in producing a re-photographic survey-taking pictures which document the

⁹¹⁰ Paolo Costantini, *Strand: Luzzara : con 71 fotografie di Hazel Kingsbury Strand sul paese di Cesare Zavattini* (Milano: CLUP, 1989). Le catalogue est introduit par une carte géographique et contient les reproductions des tirages des prises photographiés par Ghirri (les originaux proviennent de la bibliothèque de Luzzara).

⁹¹¹ Laura Gasparini, « Paul Strand e Cesare Zavattini. *Un paese : la storia e l'eredità* », dans Laura Gasparini et Alberto Ferraboschi, *Paul Strand e Cesare Zavattini: un paese : la storia e l'eredità* (Cinisello Balsamo (Milano): Silvana, 2017), p. 12.

⁹¹² Cesare Zavattini et Gianni Berengo-Gardin, *Un Paese vent'anni dopo* (Torino: G. Einaudi, 1976).

⁹¹³ « Intervista a Gianni Berengo Gardin » a cura di Laura Gasparini et Alberto Ferraboschi, dans Laura Gasparini et Alberto Ferraboschi, *Paul Strand e Cesare Zavattini, op. cit.*, p. 76-79.

⁹¹⁴ Il s'agit d'une enquête menée pour « Linea di confine per la fotografia contemporanea », association culturelle fondée en 1989 à Rubiera (Reggio d'Émilie) dont on parlera plus en détail plus tard.

⁹¹⁵ Quelques années plus tard Olivo Barbieri entreprendra aussi une enquête sur Luzzara, sous commande de Giovanna Calvenzi et pour le magazine « Specchio ».

⁹¹⁶ Stephen Shore dans « Intervista a Stephen Shore » a cura di David Company, dans Laura Gasparini et Alberto Ferraboschi, *Paul Strand e Cesare Zavattini, op. cit.*, p. 80.

inevitable changes in the scenes and, where possible, people he photographed. In a certain way, Strand's work does not need simple updating, because the kinds of people and farms and landscapes he photographed still exist in very much the same form today. But they exist side by side with the modern world. A key feature of Italian life, at least to my New World eyes, is the presence of the traditional within the modern.⁹¹⁷

Outre sa valeur poétique et descriptive, *Un Paese*⁹¹⁸, conçu autour de 1952 par Cesare Zavattini et Paul Strand et publié en avril 1955 par l'éditeur Einaudi, a été l'un des premiers photo-livres italiens importants pour la qualité du graphisme et de la réalisation. Comme on le verra, le livre n'a pas connu de succès commercial, mais a suscité un grand intérêt dans le monde culturel italien. La critique a considéré *Un Paese* comme un document précieux pour avoir inauguré une nouvelle modalité d'enquête et de recherche visuelle qui a ouvert des horizons inédits sur des aspects moins connus de l'Italie de l'après-guerre, à travers la voix d'un habitant de cette région, déjà devenu écrivain, scénariste et réalisateur au niveau international, et le regard d'un photographe américain majeur. Les photographies des lieux et des personnes de Paul Strand ont comme contrepoint les témoignages des habitants collectés par Cesare Zavattini dans son village natal, ce qui crée comme le dira Luigi Ghirri de « fines alchimies entre la géographie des lieux et des visages »⁹¹⁹, une synthèse heureuse entre texte littéraire et photographique, une grande œuvre sur la « choralité du monde ». Cela malgré une incohérence de fond qui selon Paolo Costantini dérivait de l'incapacité des deux auteurs à entrer vraiment dans le projet de l'un et de l'autre : « Strand et Zavattini. Autrement dit, la reconnaissance de l'occasion – et le refus de toute réciprocité. [...] Strand et Zavattini. Deux mondes différents. En commun, la provenance cinématographique ; l'idée, non exprimée, de réaliser un 'film sur papier' ». ⁹²⁰

Leur correspondance documente une histoire éditoriale difficile, la réalisation du volume étant compliquée par l'obstacle de la langue (et la nécessité de se faire aider par des traducteurs). Elle met aussi en évidence la coïncidence spatio-temporelle de leurs recherches précédentes respectives qui n'avaient pas encore trouvé l'occasion de se matérialiser : la recherche d'un « village » en tant que « microcosme » chez Paul Strand qui reçoit de la part de Cesare Zavattini

⁹¹⁷ Stephen Shore, *Luzzara* (Rubiera: Comune di Rubiera, 1993).

⁹¹⁸ Paul Strand et Cesare Zavattini, *Un paese* (Torino: Giulio Einaudi, 1955).

⁹¹⁹ Luigi Ghirri, « Come un canto della terra », dans Paolo Costantini, *Strand: Luzzara, op. cit.*, p. 35-37.

⁹²⁰ « Strand e Zavattini. Ovvero il riconoscimento dell'occasione – e il rifiuto di ogni reciprocità. [...] Strand e Zavattini. Due mondi diversi. In comune, la provenienza cinematografica ; l'idea, non espressa, di realizzare un 'film

la proposition de considérer son village natal (Luzzara) en tant que village « quelconque ». Comme l'explique Elena Gualtieri dans l'introduction à la publication de cette correspondance inédite à propos du projet et de sa production, ce dialogue entre deux conceptions en partie différentes de l'art et du monde a été recomposé à travers une fouille archéologique des couches de documents.⁹²¹

Un Paese représente un texte/événement qui nous offre la possibilité d'analyser cette transformation de l'histoire de mission anthropologique à archéologique, de document d'humanité à enquête sur les conditions mêmes qui régulent le savoir historique. *Un Paese* n'est donc pas proposé seulement sous forme textuelle, aussi inimitable et unique soit-il, mais plutôt comme l'ouverture d'un horizon de connaissance différent qui reconfigure le passé de la condition paysanne dans un point d'enquête sur la condition moderne et la modernité même.⁹²²

Alors que pour Cesare Zavattini ce travail est l'occasion de relire son passé de journaliste et de tracer de possibles développements futurs, il permet à Paul Strand de revoir son répertoire de moderniste urbain, né et formé à New York, la capitale du XXe siècle (il avait été l'élève de Lewis Hine et le protégé d'Alfred Stieglitz). À travers l'œil de Paul Strand, Luzzara se transforme en contrepoint rural de la capitale de la modernité, et ses motifs formels se retrouvent reconfigurés grâce au rapport d'empathie et d'identification de Cesare Zavattini avec « son » village.⁹²³ La première rencontre entre Strand et Zavattini eut lieu au « Congresso internazionale di cinematografia » à Pérouse (via Virgilio Tosi) en 1949, où Strand se trouvait en qualité de président de « Frontier Film », société de production indépendante qu'il a fondée en 1932 et avec laquelle il réalise *Heart of Spain* et *Native Land*.⁹²⁴ Le photographe américain avait déménagé à

su carta' ». Paolo Costantini, « Più la qualsiasià che la eccezionalità », dans Paolo Costantini, *Strand: Luzzara*, op. cit., p. 21-23.

⁹²¹ Suivant l'idée de Michel Foucault d'une histoire comme gestion de documents et archive intéressée par les discontinuités et les fragmentations plutôt qu'à la tradition et la continuité, transformant les documents qui parlent du passé en monuments qui signifient le passé.

⁹²² « *Un Paese* rappresenta un testo/evento che ci offre la possibilità di analizzare questa trasformazione della storia da missione antropologica ad archeologia, da documento di umanità a indagine sulle condizioni stesse che regolano il sapere storico. *Un Paese* non viene perciò proposto solo come testo, per quanto inimitabile ed unico, ma piuttosto come l'aprirsi di un orizzonte di conoscenza diverso, che riconfigura il passato della condizione contadina in un punto d'indagine della condizione moderna e della modernità stessa ». Elena Gualtieri, « Archeologia di *Un Paese* » dans Elena Gualtieri et al., *Paul Strand, Cesare Zavattini: lettere e immagini* (Bologna: Edizioni Bora, 2005), p. 11. Cette publication a été permise grâce aux documents et aux images de l'Archivio Cesare Zavattini et de la bibliothèque de Luzzara à l'occasion du cinquantième anniversaire de *Un Paese*.

⁹²³ *Ibid.*, p. 35.

⁹²⁴ Voir *Paul Strand & Leo Hurwitz - Native Land 1942*, <https://www.youtube.com/watch?v=fKEZqnoPJvE>.

Orgeval en France et venait de publier *Time in New England*. Déjà connu en Europe, il cherchait à développer des projets éditoriaux (en particulier l'idée de faire le portrait d'un village qu'il avait conçu dans les années 1930) qui rencontraient ceux de Zavattini : la correspondance révèle en effet une double genèse qui se développe en parallèle jusqu'à l'année 1952, quand Strand lui offrit son dernier livre *La France de Profil*.

L'idée de Strand arriva alors que cela faisait un an que j'étudiais, avec l'éditeur Einaudi, une collection intitulée « Italia mia », un mélange de photographies et de commentaires relatifs à la somme d'argent qu'a dans sa poche tel homme qui traverse la place, où il est en train d'aller, ce qu'il mange, ce qu'il veut. [...] Je voulais surtout envoyer les jeunes parcourir l'Italie, faire en sorte que l'un s'arrête pour parler un peu avec un maçon en utilisant lui aussi son Leica ou son Condor, un autre avec un mécanicien, un autre encore avec n'importe quelle personne qu'il rencontre, mais la conviction était celle-ci : quel que soit l'endroit où ils s'arrêtent cela sera bien, quelles que soient les personnes avec qui ils parlent cela sera bien...⁹²⁵

Dans ces mots d'introduction de Cesare Zavattini à *Un Paese*, émerge son idée de « qualsiasità », un terme qu'il avait inventé pour dire que « tout lieu est bon » et que « chacun a quelque chose à dire ». Son projet et son ambition d'une « bibliothèque où chaque village, chaque ville soit présente avec sa collection la plus nombreuse possible de voix et visages »⁹²⁶ ne sera enfin réalisé que pour Luzzara, et partiellement pour Naples.⁹²⁷ Le projet d'« Italia Mia », inachevé à cause du milieu politico-culturel de moins en moins favorable au néoréalisme comme on le verra, trouve ses racines dans le parcours biographique de Cesare Zavattini et en particulier dans son activité de scénariste dans les années 1940 où il élaborait les premiers projets de « films-voyage ». Il s'agit d'abord d'un projet cinématographique conçu entre 1950 et 1951 (au moment de la crise du cinéma néoréaliste), adressé « à connaître son propre pays », qui était censé être

⁹²⁵ « L'idea di Strand arrivò che stavo studiando da un anno con l'editore Einaudi una collana intitolata 'Italia mia', mista di fotografie e di didascalie come quanti soldi ha in tasca quest'uomo che passa per la piazza, dove sta andando, cosa vuole cosa mangia [...] Volevo soprattutto mandare in giro per l'Italia dei giovani, uno si sarebbe fermato a parlare un po' con un muratore usando anche la sua Leica o Condor, un altro con un meccanico, un altro con chi incontrava, ma la convinzione era questa: dovunque si fermeranno va bene, con chiunque parleranno va bene, va bene, va bene... ». Cesare Zavattini dans Paul Strand et Cesare Zavattini, *Un paese*, *op. cit.*, p. 7.

⁹²⁶ À travers des livres « néoréalistes » dont les textes auraient été écrits par des réalisateurs comme Luchino Visconti, Vittorio De Sica, Roberto Rossellini, Mario Soldati.

⁹²⁷ Vittorio de Sica et Herbert List, *Napoli e i suoi personaggi: Testi di V. de S. Fotografie di H.L.* ((Milano): Rizzoli, 1968). Le livre aurait dû constituer le deuxième volume, mais paradoxalement ne fut inclus dans la collection que dans un deuxième temps, révélant l'écart entre idéation et réalisation.

constitué d'une série d'épisodes de la vie quotidienne des Italiens et se situer dans la période comprise entre la fin de la Deuxième Guerre mondiale et les années 1950.⁹²⁸

Le projet éditorial de Cesare Zavattini garde la structure cinématographique documentaire néoréaliste en se focalisant sur le quotidien de la société, ainsi que l'idée d'une forme à épisodes dans des lieux différents. Paul Strand avouera que ses livres photographiques n'auraient pas pu non plus être conçus sans l'expérience de la production de ses films qui ont fourni une structure cohésive à son travail : *Native Land* en particulier lui avait permis de développer un nouveau principe d'organisation grâce à la juxtaposition d'images formant un ensemble.⁹²⁹ En 1950, *Time in New England*⁹³⁰ constituait pour cet auteur le premier retour à la photographie après le cinéma, et une première tentative de rendre un portrait complet de cette région attentif au présent mais aussi au passé du territoire, grâce à la combinaison soignée de textes historiques et littéraires sélectionnés et édités par Nancy Newhall⁹³¹ aux photographies. Comme le remarque Paolo Costantini, les images deviennent des documents des différentes phases historiques de la relation entre l'homme et la nature au cours d'un processus non pacifique de civilisation du territoire.⁹³² Deux ans plus tard, *La France de Profil*⁹³³ met à nouveau en évidence les aspects historiques du rapport entre un paysage naturel et ses habitants. Il pourrait presque être considéré comme un « album de famille » de la France qui vise à décrire l'équilibre fragile entre environnement naturel et province française à travers des images accompagnées par des textes choisis par l'écrivain Claude Roy (poésies, notes, commentaires).

Ces livres photographiques constituent des modèles pour *Un Paese*, dans leur tentative de lecture du paysage et de l'esprit des lieux grâce à une mise en séquence et un équilibre soigné entre photographies et textes. Néanmoins, l'origine de l'idée de Paul Strand de photographier un village, dont les habitants puissent illustrer les mille visages de l'humanité, remonte à beaucoup plus tôt, en particulier à la lecture de *The Spoon River Anthology*⁹³⁴ d'Edgar Lee Masters et de

⁹²⁸ Alberto Ferraboschi, « Il cinema diventa libro : il progetto di *Italia Mia* e *Un Paese* », dans Laura Gasparini et Alberto Ferraboschi, *Paul Strand e Cesare Zavattini*, op. cit., p. 37.

⁹²⁹ Paolo Costantini, *Strand: Luzzara*, op. cit., p. 9-32.

⁹³⁰ Paul Strand et Nancy Wynne Newhall, *Time in New England* (Millerton, N.Y.; [New York: Aperture : Distributed by Harper & Row, 1950).

⁹³¹ Déjà co-auteur avec Ansel Adams de *This Is the American Earth* (1960) dont on a parlé dans le deuxième chapitre de la première partie de cette thèse.

⁹³² Paolo Costantini « Più la qualsiasi che la eccezionalità », dans Paolo Costantini, *Strand: Luzzara*, op. cit., p. 9.

⁹³³ Claude Roy et Paul Strand, *La France de Profil* (New York, N.Y.: Aperture, 1952).

⁹³⁴ Edgar Lee Masters, *The Spoon River Anthology*, 1915, <https://ia800205.us.archive.org/6/items/spoonriverantho00mastgoog/spoonriverantho00mastgoog.pdf>. Pour une des premières éditions italiennes voir Edgar Lee Masters et Fernanda Pivano, *Spoon River Anthology: Testo Integrale*

*Winesburg, Ohio*⁹³⁵ de Sherwood Anderson. Ce dernier décrit un village du Midwest à travers les récits de certains de ses habitants, dans un style littéraire concis et neutre mais attentif aux détails qui suggèrent l'esprit des choses. L'idée de photographier un petit village isolé et ses habitants, une sorte de « Spoon River inversée » faisant parler les vivants de leurs espoirs, se développe ensuite pendant ses voyages à travers le continent américain à partir de 1926 qui contribuent à un tournant dans l'intérêt du photographe pour le territoire, l'architecture et ses habitants.

Comme l'expliqua Paul Strand lui-même, faire le portrait d'un village était une vieille idée qu'il a appliquée à l'Europe après l'avoir eue en tête pendant près de vingt ans.⁹³⁶ À l'origine, il pense la réaliser à Taos en 1932 après divers séjours dans une ancienne communauté. Mais il était mal préparé et trop accaparé par le paysage du Nouveau Mexique.⁹³⁷ Il abandonne donc le projet pour se consacrer au cinéma et le reprendre dans l'immédiat après-guerre quand il déménage en France en 1949. Il explique ensuite que sa recherche d'un village français a échoué parce qu'il n'avait pas trouvé un guide qui, comme Cesare Zavattini, connaisse bien les lieux et surtout les personnes. Paul Strand est donc fasciné par la vie ordinaire des petites communautés et dans le cas spécifique de la réalisation d'*Un Paese*, il cherche à traduire les valeurs propres d'un village américain dans un pays étranger, ainsi qu'à redécouvrir un pays entier à travers des récits régionaux (Luzzara est ici considérée comme un microcosme), de l'Amérique à l'Italie en passant par la France.

D'un point de vue iconographique, Paul Strand considérait la photographie en couverture intitulée « La Famiglia » (« La Famille », une composition de six membres de la famille Lusetti sur le seuil de la porte de leur maison, les regards orchestrés dans différentes directions et la roue d'un vélo toujours présente) comme son premier large portrait de groupe, dont les premiers modèles remontent aux « conversations sacrées » organisées autour d'un axe symétrique avec la vierge Marie au centre, ou aux représentations sensuelles des pauvres du Caravage.⁹³⁸ Si l'art de

Con Traduzione a Fronte (Torino: Einaudi, 1948). La publication de cette œuvre en Italie fut difficile à cause de la censure fasciste, mais eut finalement un grand succès. Elle a inspiré notamment l'album de Fabrizio De André de 1971 *Non al denaro non all'amore né al cielo*, dans lequel il réélabore aussi certains textes.

⁹³⁵ Sherwood Anderson, *Winesburg, Ohio*, 1919 (Champaign, Ill.: Project Gutenberg).

⁹³⁶ « Fare un ritratto di un villaggio era una vecchia idea che ho applicato all'Europa, e che è stata nella mia testa per circa vent'anni. All'inizio ho pensato di realizzarla a Taos ». Paul Strand cité dans Paolo Costantini « Più la qualsiasi che la eccezionalità », dans Paolo Costantini, *Strand: Luzzara, op. cit.*, p. 11.

⁹³⁷ Voir Paul Strand, Rebecca Busselle, et Trudy Wilner Stack, *Paul Strand Southwest* (New York: Aperture Foundation, 2004).

⁹³⁸ Maria Antonella Pelizzari, « Un Paese (1955) and the Challenge of Mass Culture », *Études Photographiques*, n° 30 (20 décembre 2012), <https://etudesphotographiques.revues.org/3483>, p. 3.

Piero della Francesca, le peintre favori du photographe, est observable à la présence de corps sculpturaux et vigoureux liés à la terre, on trouve aussi une ressemblance dans la composition visuelle entre *American Gothic* – le tableau de Grant Wood de 1930 qui représente les idéaux d’austérité et de simplicité des zones paysannes du Midwest – et certaines de ses photographies comme celle d’un paysan avec sa fourche vers le centre du volume.⁹³⁹

Maria Antonella Pelizzari, dans son article « Un Paese (1955) and the Challenge of Mass Culture », part de la valeur iconique de ce livre dans la littérature italienne et de la vision portée par le photographe américain sur un « vieux monde » presque intemporel, pour enquêter sur son importance politique dans le climat de l’Italie de l’après-guerre et du Plan Marshall. Elle s’interroge en particulier sur son efficacité en tant que véhicule de communication avec les personnes communes qu’il cherchait à représenter, craignant qu’il ne représente un exercice créatif et poétique réussi mais distant des besoins réels des travailleurs.⁹⁴⁰ Sa lecture s’inspire de certaines recherches d’études culturelles qui ont examiné les transformations politiques italiennes des années 1950 pour mettre en évidence une déconnexion entre les intentions des intellectuels de gauche promouvant certains films néoréalistes et la réponse du public de masse, attiré plutôt par le divertissement populaire et la culture de consommation moderne.⁹⁴¹ *Un Paese* résulte en effet d’un dialogue interculturel entre un écrivain néoréaliste et un émigré américain sympathisant avec le Communisme : les déménagements de Paul Strand dans des pays comme la France et l’Italie (avant le Mexique), étaient en partie liés à la présence des Communistes qui se battaient pour les droits des travailleurs, et Luzzara en particulier représentait « un paradis communiste dans la région fertile de Émilie-Romagne ».⁹⁴²

Au moment de la mise en place du projet, un changement profond dans la politique et la législation italienne était en train de mettre le cinéma néoréaliste dans une impasse. En 1949 le parti de la Démocratie chrétienne avait promulgué la « Legge Andreotti » qui indiquait une censure sévère contre les films reposant sur des sujets controversés ou montrant des problématiques sociales. Selon David Forgacs, cette loi en vigueur jusqu’à 1954 favorisa trois développements : l’expansion industrielle, la dépolitisation et l’Américanisation. Comme

⁹³⁹ Voir Cesare Zavattini et Paul Strand, *Un Paese: Portrait of an Italian Village* (New York: Aperture, 1997), p. 101.

⁹⁴⁰ Maria Antonella Pelizzari, « Un Paese (1955) and the Challenge of Mass Culture », *op. cit.*, p. 3.

⁹⁴¹ Voir par exemple Stephen Gundle, *Between Hollywood and Moscow: The Italian Communists and the Challenge of Mass Culture, 1943-1991* (Durham: Duke University Press, 2000).

⁹⁴² Maria Antonella Pelizzari, « Un Paese (1955) and the Challenge of Mass Culture », *op. cit.*, p. 4.

l'explique Maria Antonella Pelizzari : « Consequently, the American film industry turned to Cinecittà studios to create Hollywood blockbusters, such as *Quo Vadis*, while other producers started collaborations with Italian directors, launching the season of so-called 'Hollywood on the Tiber' ». ⁹⁴³ En 1949, les films américains constituaient 73% des ventes au box-office. Dans ce contexte, le mandat éditorial de Guido Aristarco pour les essais documentaires dans « Cinema Nuovo » visait à mettre en évidence les fractures et les marges du pays, en opposition au déni de la part des médias dominants. ⁹⁴⁴ Tandis que le cinéma italien était en crise, le livre photographique constituait potentiellement un nouveau véhicule pour donner voix aux problèmes sociaux. Néanmoins, *Un Paese* se révéla trop cher pour être acheté par les habitants de Luzzara qui y étaient représentés, et devint ainsi un échec commercial. ⁹⁴⁵

While Strand was celebrated in New York for a few iconic pictures that summed up a timeless 'Old World,' the Italian consumer population dreamed of having the new Fiat Seicento, which had been launched the same year as *Un Paese*, and advertised in bright colours on the cover of *Epoca*. The villagers of Luzzara existed in-between the nostalgia of a disappearing world and the desire of a shiny new life, and their serene faces clashed with Italy's turbulent visual culture – a culture that surfaced only marginally in Strand and Zavattini's serene microcosm of communal life. ⁹⁴⁶

Paul Strand et Cesare Zavattini ont donc réussi à mener à son terme un projet qui répondait à leurs convictions esthétiques, mais le contexte social et politique n'était pas favorable au succès commercial. La différence de réception aux États-Unis et en Italie montre aussi l'écart entre une image presque « hors temps » d'un village italien enfermé dans ses valeurs traditionnelles (d'un « microcosme » que Paul Strand avait cherché au Nouveau Mexique et en France) et le désir de modernisation des Italiens. Le paysage sert ici de moyen et de surface d'expression et de projection d'identifications culturelles.

Le Pô entre photographie et cinéma

En 1981, Cesare Zavattini revient sur sa collaboration avec Paul Strand et écrit un texte commémoratif qui sera publié en entier dans la première édition de *Un Paese* en anglais en 1997.

⁹⁴³ *Ibid.*, p. 6.

⁹⁴⁴ *Ibid.*, p. 7. Magazines comme *Epoca*, *Tempo*, *Oggi*, *L'Europeo* avaient atteint un public de 500,000 lecteurs en 1955 et avec les bandes dessinées, les roman-photo et bientôt la télévision, diffusaient le rêve d'un monde meilleur.

⁹⁴⁵ Il coûtait 3000 liras, comme le prix d'un vélo d'occasion ou 10% d'un salaire moyen.

⁹⁴⁶ Maria Antonella Pelizzari, « Un Paese (1955) and the Challenge of Mass Culture », *op. cit.*, p. 8.

I will always be grateful to Strand for what he made me see about my own townspeople. He could always capture the moment of light and line when things have absorbed our presence and our hard work. Even in pictures where no people appear, as in *The River Po*, Luzzara, Italy (1953), the landscape itself breathes the evidence of human effort – the boats lined up in the foreground two by two, animated by the sun, a monstrosity that seemed to settle on the plain like a parachute.⁹⁴⁷

Il y a dans ces mots l'idée d'une présence humaine dans le paysage, d'une volonté de capturer et de révéler l'identité du lieu à travers les personnes, dans un échange entre visages et paysages, une symbiose des habitants avec leur terre. L'équilibre géographique précaire du paysage – entendu à la fois comme extérieur et intérieur – qui entoure le village de Luzzara est représenté emblématiquement par cette première image de la rivière et de la plaine. À la description de Cesare Zavattini qui commence par « This is the Po ; it flows from Cremona toward the town of Luzzara, which lies about fourteen kilometers away and borders on Lombardy »⁹⁴⁸, correspond la photographie de Paul Strand d'un fleuve générique et presque épique avec ses barques en diagonale au premier plan, et à l'horizon une ligne de terre où on entrevoit des arbres et une église. Cet exemple, comme c'est généralement le cas dans le livre, témoigne du rapport entre écriture et photographie qui se structure sous forme d'un dialogue entre une vision située qui insiste sur la spécificité du village Luzzara et une vision plus universelle qui est à la recherche du sens transcendantal d'« un village ». Si le paysage et la rivière furent difficiles à photographier au début – Paul Strand avait trouvé la terre autour du village natal de Cesare Zavattini « plate comme une crêpe (un *pancake*) » et comme le Texas, et voulait élargir l'horizon de son exploration à l'environnement du Pô –, ils étaient pourtant intéressants car ils montraient une Italie profonde, sans collines, villages ou ruines pittoresques : Luzzara devint enfin un microcosme qui représentait le pays entier.⁹⁴⁹

Étant donné que Cesare Zavattini considérait pour sa part *Un paese* comme un « film sur papier », ou mieux encore, comme un « documentaire imprimé », il sera montré en avant-première dans la section « Fotodocumentari » inauguré dans le numéro 39 du 15 juillet 1954 de la revue « Cinema Nuovo ». Il y côtoie un autre regard sur le Pô, celui de *Cronaca dalla bassa* de

⁹⁴⁷ Cesare Zavattini, « Remembrance », dans Cesare Zavattini et Paul Strand, *Un Paese: Portrait of an Italian Village*, *op. cit.*, p. 5.

⁹⁴⁸ Cesare Zavattini, dans Cesare Zavattini et Paul Strand, *Un Paese: Portrait of an Italian Village*, *op. cit.*, p. 6.

⁹⁴⁹ Paolo Costantini, « Più la qualsiasi che la eccezionalità », dans Paolo Constantini, *Strand: Luzzara*, *op. cit.*, p. 9-32.

Emilio Tadini et Carlo Cisventi.⁹⁵⁰ *Un paese* s'insère ainsi déjà dans une géographie artistique qui voit la rencontre avec cette rivière avant l'époque néoréaliste pendant le fascisme. À la construction de cette géographie participe par exemple l'article de Michelangelo Antonioni « Per un film sul fiume Po » (« Pour un film sur le fleuve Pô »), avec huit de ses photographies, qui fut publié dans « Cinema » (revue dirigée par Vittorio Mussolini) dans le numéro 68 du 25 avril 1939.⁹⁵¹ En ce qui concerne la production cinématographique, un total de 356 long-métrages, documentaires ou films pour la télé parlent diversement du Pô.⁹⁵² Dans les années 1960, Cesare Zavattini reprend aussi l'idée d'un photo-livre consacré à la géographie de la rivière dans sa collaboration avec le photographe William M. Zanca qui résultera dans la publication de *Fiume Po*. L'œuvre relance la réflexion sur le rapport entre textes et images photographiques et sur la représentation d'un paysage anthropisé dans lequel la figure humaine est insérée pour montrer ses liens avec l'environnement. Ce photo-livre fut un échec commercial, comme *Un Paese*, pourtant il fut apprécié par la critique italienne pour être parvenu à dessiner « une société en équilibre instable entre les mutations causées par le miracle économique et le caractère ancestral d'une terre dont le paysage est lui-même sujet à évolution »⁹⁵³, comme cela est documenté par la séquence de photographies des chantiers du port de la zone industrielle du canal navigable Milan-Cremona-Pô.

Ainsi le paysage padan pourrait-il être considéré comme un « opérateur textuel ».⁹⁵⁴ Si au début des années 1960 on assiste dans le cinéma à un retour à certains thèmes de l'immédiat

⁹⁵⁰ Une sélection des photographies de Paul Strand commentées par Cesare Zavattini apparaîtra dans le numéro du 25 février 1955. Voir Gian Piero Brunetta, *Il cinema neorealista italiano: da « Roma città aperta » a « I soliti ignoti »* (Roma: GLF ed. Laterza, 2009).

⁹⁵¹ Ces photographies prises le long du Po en 1938-39 refont surface dans l'archive Antonioni, et sont exposées dans le cadre du Sole Luna Treviso Doc Film Festival (les 15-21 septembre 2014). Voir <http://www.michelangeloantonioni.info/wordpress/2014/09/25/mostra-fotografica-il-po-di-michelangelo-antonioni-2/>.

⁹⁵² Entre autres *Ossessione* (Luchino Visconti, 1943), *Gente del Po* (Michelangelo Antonioni, 1943-47), *Paisà* (Roberto Rossellini, 1946), *Il mulino del Po* (Alberto Lattuada, 1948), *Riso amaro* (Giuseppe De Santis, 1949), *Cronaca di un amore* (Michelangelo Antonioni, 1950), *La donna del fiume* (Mario Soldati, 1955), *Uragano sul Po* (Horst Hächler, 1956), *Il grido* (Michelangelo Antonioni, 1957). Voir Paolo Micalizzi, *Là dove scende il fiume: il Po e il cinema* (Florence : Aska, 2010).

⁹⁵³ « una società in bilico tra i mutamenti indotti dal miracolo economico e i caratteri ancestrali di una terra il cui paesaggio è esso stesso soggetto a evoluzione ». Miryam Criscione, « Fiume Po (1966): la nascita di un progetto di Cesare Zavattini e William M. Zanca », *Rivista di studi di fotografia. Journal of Studies in Photography* 4, n° 8 (2018), <https://doi.org/10.14601/RSF-24625>, p. 21.

⁹⁵⁴ Giovanna Grignaffini, « Il Po si muove : da 'Ossessione' a 'Paisà' risalendo fino a 'Il grido' », dans Vittorio Savi, *Paesaggio, immagine e realtà* (Milano: Electa, 1981).

après-guerre⁹⁵⁵, la photographie parcourt ces lieux d'élection du néoréalisme jusqu'aux années 1980.⁹⁵⁶ Nous avons déjà mentionné par exemple le travail photographique de Luigi Ghirri sur Luzzara (dans le contexte de la relecture d'*Un paese* au Festival « Fotografia Europea » en 2017), projet qui avait été entrepris sur la suggestion de Vittorio Savi en 1981 pour l'exposition *Paesaggio, immagine e realtà*. Suivant la proposition de construire un essai « photo-interprétatif »⁹⁵⁷ sur le paysage de Piacenza jusqu'au Delta du Pô, en passant par Crémone et Ferrare, Luigi Ghirri ne produit pas des panoramas pittoresques ni une enquête re-photographique d'*Un Paese* (à l'exception d'une photographie de l'image de Paul Strand du mur portant le panneau avec le nom du village Luzzara), mais voyage avec une « idée intuitive du lieu » pour créer ses séquences et développer une réflexion sur la « province ».

Peut-être la province est le lieu par antonomase, mélange d'affection et de rejet, lieu où se croisent lieu et amour, le tout et le néant, l'ennui et l'excitation. [...] Les méditations métaphysiques, avec les assemblages d'histoire et de présent, s'associent à la poésie du village qui, soumis à des analyses microscopiques, au sens où elles accordent de l'attention au moindre détail, devient par analogie, de microcosme au départ, macrocosme, fondant ainsi de manière indissoluble, et mythologiquement, village et univers. [...] Pendant ce travail je me suis senti comme un voyageur, en attente d'un train, ne sachant pas si le train dans lequel il montera est un aller ou un retour.⁹⁵⁸

L'idée d'un village comme « microcosme » chère à Paul Strand émerge à nouveau ici, ainsi que celle d'un paysage instable décrit avec un style discret et anti-triompaliste, entre histoire et actualité, qui se différencie du paysage urbain et métropolitain. Comme l'explique Gianni Celati dans un texte qui accompagne l'édition de ses documentaires, « Les provinces du monde, de

⁹⁵⁵ Leonardo Quaresima, « Il paesaggio come autore » dans Vittorio Savi, *Paesaggio, immagine e realtà*, *op. cit.*, p. 288. Sur le rapport entre photographie et paysage en général, voir aussi les essais de Italo Zannier et Claudio Marra, et « Paesaggio e cinema » de Antonio Costa.

⁹⁵⁶ Sur la relation entre photographie et territoire dans le contexte italien, je renvoie au « Convegno – Cantieri SISF: Sguardi fotografici sul territorio: progetti e protagonisti fra storia e contemporaneità in Italia », *SISF* (blog), 6 juin 2016, <http://www.sisf.eu/sisf/eventi/convegno-cantieri-sisf-sguardi-fotografici-sul-territorio-progetti-e-protagonisti-fra-storia-e-contemporaneita-in-italia/>.

⁹⁵⁷ Vittorio Savi, « Immagine di paesaggio urbano contemporaneo » (« Il paesaggio della pianura Padana »), dans Vittorio Savi, *Paesaggio, immagine e realtà*, *op. cit.*, p. 275.

⁹⁵⁸ « Forse la provincia è il luogo per antonomasia, mescolanza di affetto e ripulsa, luogo dove si incrociano luogo e amore, il tutto e il nulla, la noia e l'eccitazione. [...] le meditazioni metafisiche, con gli assemblaggi di storia e presente, si associano alla poetica del paese che, sottoposto ad analisi microscopiche, nel senso dell'attenzione per il più piccolo dettaglio, diventa per analogia, da microcosmo di partenza, macrocosmo, fondendo così in maniera inscindibile, e mitologicamente, paese e universo. [...] Durante questo lavoro mi sono sentito come un viaggiatore,

l'Amérique à l'Asie, sont toutes des lieux avec des limites incertaines où on se déplace de façon différente que dans les villes monumentales, bondées et bruyantes ». ⁹⁵⁹ Dans *Strada provinciale delle anime* (*Route provinciale des âmes*), tourné aussi dans la Plaine du Pô, l'auteur veut en effet entrer en contact avec ce qui pourrait être appelé « le quotidien disponible », développer une passion pour « le monde tel qu'il est », pour s'exposer à l'inattendu et liquider le banal. Cette idée (reprise de Cesare Zavattini) que tout lieu mérite d'être observé, étudié, jamais donné pour acquis, se retrouve dans *Verso la foce* (*Vers la bouche*) de Gianni Celati, texte composé de vues fortuites et de moments quelconques dont le but était de filmer ou de décrire les choses « pour comprendre comment nous voyons, ce que nous voyons ». ⁹⁶⁰ Dans ce contexte, l'utilisation d'une perspective ou « vue centrale » est dans le cinéma comme dans la photographie la meilleure façon pour trouver un regard direct et simple sur les choses, ce qui équivaut à choisir un seuil d'intensité bas : le « temps de l'attente » s'oppose à celui « des attentes », où le temps se révèle ou se dévoile à travers les temps morts, les regards ou les gestes sans but, la fixité des vues frontales, comme par exemple dans les films de Michelangelo Antonioni. ⁹⁶¹

Sandro Bernardi met en évidence combien le paysage dans l'œuvre de ce réalisateur est au centre d'une révolution dans la représentation, dans la vision et dans la perspective. Il s'agit moins d'une question purement poétique que d'une attitude culturelle plus large concernant la perception visuelle : la découverte de l'espace ou de la matière dont l'image est faite est ici contextuellement liée à la crise de la syntaxe narrative et du personnage. ⁹⁶² Dans cette perspective, les lieux du film deviennent des personnages à travers une réflexion sur la position de l'homme dans le monde et une attention particulière sur l'activité du regard. Son film *Gente del Po* de 1942, comme le faisait remarquer Michelangelo Antonioni, a été tourné au même moment qu'*Ossessione* de Luchino Visconti, mais de l'autre côté du fleuve. Les deux films représenteraient deux formes de cinéma profondément différentes qui naissent en même temps du

in attesa di un treno, non sapendo se il treno su cui salirà è per andare o per tornare ». Luigi Ghirri, « Introduzione », dans Vittorio Savi, *Paesaggio, immagine e realtà, op. cit.*, p. 278.

⁹⁵⁹ « Le province del mondo, da quelle americane a quelle asiatiche, sono tutti luoghi con confini incerti, dove ci si muove in modo diverso che nelle città monumentali, iperaffollate, chiassose ». Gianni Celati, *Il disponibile quotidiano*, dans Nunzia Palmieri et Gianni Celati, *Documentari imprevedibili come i sogni: il cinema di Gianni Celati* (Roma: Fandango libri, 2011), p. 11.

⁹⁶⁰ Gianni Celati, *Verso la foce* (Milano: Feltrinelli, 1989).

⁹⁶¹ Gianni Celati, « La veduta frontale. Antonioni, L'avventura e l'attesa », dans Nunzia Palmieri et Gianni Celati, *Documentari imprevedibili come i sogni, op. cit.*, p. 30.

⁹⁶² Sandro Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano* (Venezia: Marsilio, 2010), p. 111. La deuxième partie de ce livre est en effet entièrement consacrée à Antonioni.

néoréalisme : d'un côté le « paysage comme espace mythique » pour Luchino Visconti, avec une narration de type tragique, de l'autre côté le « paysage comme lieu sans mythe et sans centre » pour Michelangelo Antonioni.⁹⁶³

Ayant déjà incorporé dans une imagerie moderne (faite en partie de vues aériennes) des paysages régionaux pour son article « Per un film sul fiume Po » de 1939 qu'on vient de citer, la notion de « *genius loci* » – liée dans *Gente del Po* à la fois au destin de la modernité de la région et à la place de la rivière dans l'imagination nationale (et personnelle de Michelangelo Antonioni) – est traduite par Luchino Visconti dans une mise en scène du paysage naturel qui intègre une dimension transculturelle et intertextuelle en évoquant le paysage américain. Si la Sicile dans l'œuvre littéraire d'Elio Vittorini *Conversation en Sicile* présentait déjà à son protagoniste des impressions de la Perse – créées par le souvenir de la lecture des *Milles et une nuit* se mêlant dans la mémoire au paysage réel⁹⁶⁴ –, le film *Gente del Po* pouvait bien présenter aussi des aspects d'un paysage africain. On trouve enfin des ressemblances entre la photographie de Dorothea Lange *Toward Los Angeles* de 1937 et celle de Federico Patellani *Il Po straripa a Rovigo* de 1951. La première est une image célèbre, prise dans le cadre des missions de la FSA pendant la Grande Dépression, qui montre le panneau « Next time try the tran. Relax » ; la deuxième documente le débordement du fleuve Pô, avec les courants d'eau au premier plan et un panneau publicitaire promouvant la compagnie aérienne Alitalia dans la partie haute, à gauche d'un immanquable vélo. Les deux photographies expriment le contraste entre mondes réels et rêvés, tout en montrant la nouvelle place des images dans les paysages.⁹⁶⁵ Elles renvoient aussi au rôle des images dans la création d'imaginaires d'ailleurs géographiques, renforcé par leur diffusion photographique et cinématographique.

Le paysage entre le néoréalisme et l'Amérique

Comme nous l'avons vu, *Un Paese* fut accueilli avec intérêt par la critique mais fut un insuccès commercial en raison de son coût élevé ainsi que, probablement, du contexte éditorial et culturel italien des années 1950 où le collectionnisme n'existait pas encore et où le style de Paul Strand ainsi que le néoréalisme de Cesare Zavattini risquaient d'être perçus comme hors du temps. Le

⁹⁶³ *Ibid.*, p. 131. Il serait aussi intéressant de regarder les films d'Antonioni *Cronaca di un amore* de 1950 et *Il Grido* de 1957 comme des re-visitations de *Ossessione*.

⁹⁶⁴ Commencé en 1936-1937 et publié pour la première fois en 1941. Voir Elio Vittorini, *Conversazioni in Sicilia* (Torino: G. Einaudi, 1968), p. 151-152.

contexte politique et économique est également sans doute en cause, entre la guerre froide et un fort développement industriel auquel le monde de la culture s'intéresse principalement sur deux versants : la modernisation et l'ouverture aux cultures transalpines s'ajoutent à l'américanisme déjà lancé au début du siècle.⁹⁶⁶ Les « photo-documentaires » de la revue « Cinema Nuovo » inaugurés en 1954, par exemple, s'inspiraient en partie de la tradition du livre photographique documentaire américain tel qu'elle fut développée dans les travaux de la section photographique de la FSA, qui se base sur la collaboration entre un écrivain ou un journaliste et un photographe. Le néoréalisme italien était quant à lui déjà profondément influencé par le cinéma français des années 1930 (en particulier celui de Jean Renoir), mais aussi par la photographie et la littérature américaines de la même période. Il reflète la tendance des personnages à errer sans destination, l'importance des moments vides et des rencontres imprévues – à l'opposé du système narratif classique développé par le cinéma d'Hollywood – qui expriment une certaine disparition de la distance entre personnages et environnement extérieur pour aller dans la direction d'un nouveau contact avec la réalité.⁹⁶⁷ *Ossessione* de Luchino Visconti (1943) – considéré comme le film inaugural du néoréalisme et librement inspiré du roman américain de James Cain *Le facteur sonne toujours deux fois* (1934) – pourrait presque être vu comme un « Western italien » pour la représentation de ses paysages. L'essai de Giuseppe De Santis paru dans le numéro 116 de « Cinema » du 25 avril 1941 qui a été regardé comme un manifeste du néoréalisme était intitulé « Per un paesaggio italiano » (« Pour un paysage italien ») et prenait les exemples du cinéma américain, français ou encore russe pour mettre en évidence la nécessité de situer l'homme dans l'environnement en fusionnant narration et document, personnage et paysage.

Deux années auparavant, en 1939 (au moment même de l'article de Michelangelo Antonioni « Per un film sul fiume Po » déjà mentionné) arrivait en Italie le volume *American Photographs* de Walker Evans, publié à l'occasion de l'exposition de 1938 au Museum of Modern Art de New

⁹⁶⁵ Que nous pouvons aussi remarquer par exemple dans des moments du film *La strada* (*La Route*) de Federico Fellini de 1954.

⁹⁶⁶ Laura Gasparini, « Paul Strand e Cesare Zavattini. *Un paese* : la storia e l'eredità », dans Laura Gasparini et Alberto Ferraboschi, *Paul Strand e Cesare Zavattini, op. cit.*, p. 21. En 1950 fut publié l'essai de Antonio Gramsci *Americanismo e fordismo*, qui contribuait à rallumer les débats et l'intérêt sur l'Amérique <https://quadernidelcarcere.wordpress.com/2015/05/11/indice-quaderno-22/>.

⁹⁶⁷ André Bazin considère le néoréalisme comme l'école italienne de la libération, à la fois d'un point de vue historique et en termes de langage cinématographique, dans *Qu'est-ce que le cinéma?* (Paris: Editions du Cerf, 1958). Gilles Deleuze lui reconnaît un rôle fondamental dans la transition dans l'histoire du cinéma de l'image-mouvement à l'image-temps. Pour une relecture et une critique voir par exemple Lorenzo Fabbri, « Neorealism as Ideology: Bazin, Deleuze, and the Avoidance of Fascism », *Italianist Italianist* 35, n° 2 (2015): 182-201.

York, qui établit sa réputation comme photographe documentaire. Le livre eut un fort impact sur les jeunes générations du milieu littéraire et artistique italien à la recherche d'une distance vis-à-vis de la rhétorique de célébration du régime fasciste, en raison de sa représentation directe du lien étroit entre conditions humaines et environnement à travers le paysage dans le cadre des réalités rurales et urbaines de l'Amérique des années post-dépression.⁹⁶⁸ Il fut beaucoup apprécié par les photographes, mais aussi par le milieu littéraire et le cinéma néoréaliste naissant. Il influença profondément le milieu milanais, en particulier : les revues « Corrente » et « Domus », Alberto Lattuada et sa collection de photographies « Occhio Quadrato ». *Americana*, l'anthologie éditée par Elio Vittorini en 1941 – confisquée par la censure puis remise en circulation après la suppression de son introduction – comporte beaucoup d'images, de photogrammes de films, de cartes postales, de pages de « Life » et « Look », et 27 photographies de Walker Evans.⁹⁶⁹ Cette anthologie (*Americana*), dont le sous-titre est *Raccolta di narratori (Collection de narrateurs)*, a surtout permis la rencontre italienne avec Walker Evans directement à travers des images de son *American Photographs*, accompagnées par un texte de Alberto Lattuada.⁹⁷⁰

Dans son compte-rendu de l'exposition de Walker Evans au MoMA – paru sur « Corrente » en 1939 – Giulia Veronesi décrit les photographies du photographe américain comme représentatives d'« une Amérique dénouée par l'influence de l'Europe décadente, une Amérique innocente et naturelle »⁹⁷¹, sans complaisance esthétisante. Selon Laura Gasparini, le travail de Walker Evans, en particulier ce catalogue de 1938, « devint un pont entre Amérique et Europe, entre Amérique et Italie, s'inscrivant dans un débat culturel plus vaste sur américanisme et antiaméricanisme qui a caractérisé la culture italienne depuis le début du XXe siècle ».⁹⁷² Les images de Walker Evans publiées dans *Americana* (ensuite repropoosées entre 1945 et 1946 dans les pages du « Politecnico », magazine qui mettait la photographie au centre de son programme et

⁹⁶⁸ Voir John T Hill, *Walker Evans: Argento e Carbone ; Mostra Di Fotografie Di Evans in Vari « Media » = Walker Evans : Carbon and Silver ; an Exhibition of Evans Prints in Various Media* (Firenze: Alinari, 2005).

⁹⁶⁹ Enrico Menduni, *La fotografia* (Bologna: Il mulino, 2008), p. 101-102.

⁹⁷⁰ Selon la critique, son œuvre *Occhio Quadrato* constitue la « traduction italienne » la plus proche de l'approche de Walker Evans envers la réalité.

⁹⁷¹ Giulia Veronesi citée dans Walter Guadagnini, « Innocente e naturale », dans Walker Evans et Laura Gasparini, *Walker Evans: Italia* (Cinisello Balsamo: Silvana, 2016), p. 8.

⁹⁷² « divenne un ponte tra America e Europa, tra America e Italia, innestandosi in un dibattito culturale di più ampio raggio su americanismo e antiamericanismo che ha caratterizzato la cultura italiana fin dall'inizio del Novecento ». Laura Gasparini, « Walker Evans. Italia. Le radici americane della fotografia italiana dal dopoguerra a oggi », dans Walker Evans et Laura Gasparini, *Walker Evans: Italia, op. cit.*, p. 12. Selon Laura Gasparini, l'américanisme fut une composante essentielle du pragmatisme italien, prolongeant la tradition illuministe et ensuite positiviste, tandis

de sa mise en page) sont à lire dans le cadre d'une interprétation libre et créative de la part d'Elio Vittorini. Il s'intéresse à la création d'une narration à travers l'association entre images et mots plutôt qu'à la valeur esthétique ou illustrative des photographies seules. Ce processus fut décrit par l'auteur lui-même en 1954, dans « Cinema Nuovo » :

C'était dans l'association entre les photographies, même les plus disparates, que je réobtenais ou cherchais à obtenir une valeur plus ou moins esthétique et une valeur illustrative, ou une valeur documentaire. Dans l'association des photographies, dans la réverbération par laquelle une photographie s'illuminait de l'autre, j'arrivais à des phrases narratives.⁹⁷³

Dans ce contexte, les photographies servent de contrepoint, presque d'illustration aux textes littéraires en ordre chronologique, présentant une histoire visuelle américaine des origines aux années 1930 à travers des photos, des photogrammes des films et des illustrations populaires. Les images étaient accompagnées de courtes descriptions et des légendes mais pas des noms des auteurs (des grands photographes comme Mathew Brady, William Jackson, Lewis Hine, Alfred Stieglitz, Edward Weston), qui se trouvaient ici tirés hors de leur contexte, et mêlés aux anonymes et aux reporters. Selon Walter Guadagnini, les photographies de Walker Evans ne firent pas encore à cette époque l'objet d'une réflexion sur leur nature documentaire (ainsi une lecture néoréaliste et centrée sur l'élément narratif passa au deuxième plan).⁹⁷⁴ Celle-ci sera faite seulement plus tard, dans les années 1970, grâce aux relations entre John Szarkowski du MoMA de New York et Arturo Quintavalle, directeur de l'espace d'exposition de l'« Istituto di Storia dell'arte » de l'Université de Parme, puis grâce à ce qui deviendra l'un des principaux centres de diffusion de la culture photographique en Italie, l'archive CSAC (Centro Studi e Archivio della Comunicazione).⁹⁷⁵

Deux expositions de cet auteur étaient présentées dans le cadre du Festival « Fotografia Europea » 2016 intitulé « La via Emilia. Strade, viaggi e confini » (« La rue Emilia. Routes,

que l'idéalisme crocien d'un côté et le catholicisme de l'autre refusaient en grande partie ce qui provenait du nouveau continent.

⁹⁷³ « Era nell'accostamento tra le foto, anche le più disparate, ch'io riottenevo o tentavo di ottenere un valore più o meno estetico e un valore illustrativo, o un valore documentario. Nell'accostamento delle foto, nel riverbero di cui una foto si illuminava dell'altra, giungevo alle frasi narrative ». Elio Vittorini cité dans Laura Gasparini, « Walker Evans. Italia. Le radici americane della fotografia italiana dal dopoguerra a oggi », dans Walker Evans et Laura Gasparini, *Walker Evans: Italia, op. cit.*, p. 13.

⁹⁷⁴ Walter Guadagnini, « Innocente e naturale », dans Walker Evans et Laura Gasparini, *Walker Evans: Italia, op. cit.*, p. 10.

⁹⁷⁵ Voir Paolo Barbaro, « Walker Evans e la cultura della fotografia del centro studi e archivio della comunicazione di Parma », dans Walker Evans et Laura Gasparini, *Walker Evans: Italia, op. cit.*, p. 20-23.

voyages et frontières ») : *Walker Evans. Anonymous*, dans la partie itinérante des Rencontres d'Arles 2015, et *Walker Evans. Italia*. Cette dernière était centrée sur l'influence de l'œuvre de photographe américain sur la culture italienne à partir des années 1930 et sur des auteurs comme Gabriele Basilico, Olivo Barbieri, Luigi Ghirri et Guido Guidi, grâce aussi en grande partie aux fonds du CSAC qui avaient permis dans les années 1970 d'organiser plusieurs expositions de photographie américaine et en particulier de paysage provenant du MoMA.⁹⁷⁶ C'est ainsi à partir de l'élaboration américaine du modèle de Walker Evans entre les années 1960-1970, que dans les années 1980 des personnalités comme Paolo Costantini et Gianni Celati construisirent une interprétation nouvelle de la photographie de paysage italienne. En 1987, Paolo Costantini présente dans le cadre de l'exposition *Nuovo paesaggio americano. Dialectical landscapes* des photographies des américains Robert Adams, Baltz, William Eggleston, John Gossage et Stephen Shore (presque tous déjà rencontrés dans le chapitre précédent à propos de l'exposition de 1975 *New Topographics* et de l'utilisation de la couleur). Il reconnaît à ces photographes une méthode de travail qui tient compte de la complexité du lieu historique tout en explorant les qualités du réel, en considérant le « photographique » comme enquête ou étude et non comme représentation.⁹⁷⁷

On trouvait déjà cette même méthode de travail – à la fois dans son approche envers la photographie et la réalité – dans le projet *Voyage en Italie* monté par Luigi Ghirri en 1984. Il s'agit d'une exposition et d'un catalogue (avec des textes de Gianni Celati et Arturo Quintavalle) qui comprenaient des remontages de séries photographiques de plusieurs auteurs organisées par sections thématiques dont les titres portent une valeur narrative et évocatrice.⁹⁷⁸ Le projet (qui a été beaucoup étudié au cours des dernières années) proposait une sorte « d'archéologie du regard » porté sur des lieux ordinaires et transitoires – des lieux des marges, de frontière et de passage entre l'urbain et le rural, la technologie et la nature – à travers une observation simple et énigmatique ainsi qu'une forme de dépaysement ou de solitude. Ces photographes faisaient ainsi correspondre à un paysage instable un style anti-triornphaliste. Dans l'objectif de renouveler la

⁹⁷⁶ Par exemple *New Photography USA* (1971) avec entre autres les travaux de Diane Arbus, Paul Caponigro, Joel Meyerowitz, Bruce Davison ; *Dorothea Lange* (1972) ; une rétrospective sur la Farm Security Administration et une exposition personnelle de Lee Friedlander en 1975.

⁹⁷⁷ Paolo Costantini, « Identificazione di un paesaggio », dans Paolo Costantini et al., *Nuovo paesaggio americano dialectical landscapes ; fotografie di Robert Adams, Lewis Baltz, William Eggleston, John Gossage, Stephen Shore* (Milano : Electa, 1987), p. 12.

perception et l'expérience des lieux à travers la photographie, l'idée du projet *Voyage en Italie* était de dépasser à la fois l'image classique du « beau pays » en offrant une iconographie de l'Italie différente, voire contraire, aux icônes du Grand Tour déjà célébrées par les vues Alinari, puis par la rhétorique fasciste et par les cartes postales touristiques (comme on l'a vu dans le deuxième chapitre). Le titre joue donc sur ce paradoxe, car le livre montrera l'inverse des images célèbres des beaux lieux et des monumentalités artistiques.⁹⁷⁹ Deux ans plus tard, le projet *Esplorazioni sulla Via Emilia: vedute nel paesaggio* (*Explorations sur la Via Emilia : vues dans le paysage*) organisé par Luigi Ghirri, a rassemblé des images de ces mêmes paysages vécus, de la culture du quotidien et de la modernité. Cette exposition présentait une réflexion à la fois sur la représentation du paysage à travers la photographie et sur les transformations liées à l'urbanisation, la pollution, le bétonnage, avec leurs conséquences sur l'identité des lieux et des communautés qui y habitent. Il s'agissait en même temps d'un projet pluridisciplinaire qui faisait appel à des photographes, écrivains, poètes, musiciens, cinéastes, sous forme d'une commande publique sur le territoire et le paysage de Piacenza à Rimini suivant la route qui relie ces deux villes à travers une analyse historique et personnelle, économique et touristique.⁹⁸⁰

Nous avons vu à partir de l'exposition⁹⁸¹ du projet du photo-livre *Un Paese*⁹⁸², un cas devenu désormais classique d'échange culturel entre Italie et Amérique. Paradoxalement, cet échange de regards n'a pas conduit à une diffusion du résultat (trop cher et peut être déjà daté à l'époque), dont les images re-circulent pourtant aujourd'hui. Dans *Un Paese* les paysages photographiques dialoguaient avec les portraits des habitants et leurs interviews, alors que de nombreux films explorent ce même paysage de la rivière Pô et de sa plaine mettant en mouvement son image, à la fois lointaine et proche de celle de l'Amérique profonde ou des Grandes Plaines. La focalisation sur les représentations de cet environnement nous a donc permis de voir que le paysage culturel

⁹⁷⁸ Luigi Ghirri et al., *Viaggio in Italia* (Alessandria: il Quadrante, 1984). Voir aussi Roberta Valtorta, *Racconti dal paesaggio: 1984-2004: a vent'anni da Viaggio in Italia* (Milano; Museo di fotografia contemporanea Villa Ghirlanda: Cinisello Balsamo (MI) : Lupetti, 2004).

⁹⁷⁹ Je renvoie aussi au volume édité par Roberta Valtorta, *Luogo e identità nella fotografia italiana contemporanea* (Torino: Einaudi, 2013).

⁹⁸⁰ Giulio Bizzari et al., *Esplorazioni sulla Via Emilia: vedute nel paesaggio* (Milano: Feltrinelli, 1986). À trente ans d'écart, cette exposition est revisitée à travers des documents historiques – du catalogue aux planches-contact à une sélection d'œuvres inédites – dans le cadre de « Fotografia Europea 2016 | 1986. Esplorazioni sulla via Emilia », <http://www.fotografiaeuropea.it/fe2016/mostra/1986-esplorazioni-sulla-via-emilia/>.

⁹⁸¹ Qui est à la fois une revisitación et une expansion contemporaine.

⁹⁸² Un itinéraire de Luzzara à travers ses différentes représentations photographiques est proposé sur le site du festival. Voir « Itinerari fotografici », Fondazione Un Paese - Luzzara, <http://www.fondazioneunpaese.org/itinerari-fotografici/>.

se crée souvent dans l'espace entre mots et images, photographie et cinéma, perceptions locales et images d'ailleurs, mais aussi dans l'opposition entre ville et province, routes principales et secondaires, monuments iconiques et architectures anonymes.

Luigi Ghirri et le paysage architectural

Nous voyons des stations balnéaires et des plages de la côte adriatique le plus souvent vides, des trattorias et des stations-essence de la plaine du Pô dans une lumière violette presque surréelle. Mais aussi quelques vues depuis des fenêtres des gratte-ciels de New York et des compositions presque abstraites faites de reflets sur les vitrines de Boston. Dans la première partie de l'exposition *Luigi Ghirri e il paesaggio dell'architettura* qui s'est tenue à la Triennale de Milan en 2018⁹⁸³, des tirages en format papier photo traditionnel 10 x 15 cm étaient montés dans des cadres noir et composaient un paysage de hauts piédestaux. Ils s'alternaient avec des tables qui montraient des copies de quelques numéros de la revue d'architecture « Lotus International » avec laquelle Luigi Ghirri collabora de 1983 à 1992, accompagnés d'autres matériels iconographiques et documents d'archive. Des images que les connaisseurs du photographe italien sont habitués à voir imprimées dans des livres ou affichées sur des murs étaient ici rendues dans leur matérialité d'objets. La deuxième partie de l'exposition proposait cinq projections de grand format, à partir de diapositives numérisées, car les commandes d'architecture étaient surtout réalisées à travers ce support.

Née de la collaboration entre la Triennale et le Museo di Fotografia Contemporanea, cette exposition présentait plus de 350 photographies et était centrée sur la relation entre le regard paysager de Luigi Ghirri et l'architecture. Le paysage y était considéré de manière plus générale comme un instrument de lecture du contemporain et comme un milieu qui présente un intérêt fondateur pour la photographie italienne. Cette exposition a aussi permis de montrer un corpus d'œuvres qui semblent effacer la fine ligne de démarcation entre diverses pratiques de la photographie, notamment entre projets d'auteur ou artistiques et commandes muséales, institutionnelles, architecturales, entre expositions et publications. Luigi Ghirri a en effet effectué sur commission plusieurs reportages sur des interventions architecturales particulières et photographié des expositions à la Triennale de Milan. Il a aussi coordonné des projets éditoriaux de plus grande ampleur comme le Quaderno de « Lotus » *Paesaggio Italiano, (Paysage Italien, aussi exposition à Reggio d'Émilie en 1989)*⁹⁸⁴ et la section photographique du Quaderno *Atlante metropolitano (Atlas métropolitain, 1991)*, qui comprend quelques unes de ses photographies

⁹⁸³ Luigi Ghirri et al., *Luigi Ghirri: il paesaggio dell'architettura* (Milano : Electa, 2018). L'exposition était visible du 25 mai au 26 août.

⁹⁸⁴ Luigi Ghirri, et al., *Luigi Ghirri: Paesaggio italiano = Luigi Ghirri : Italian landscape* (Milano: Electa, 1989).

(notamment une sélection d'images rares de l'Amérique prises à New York et à Boston) et celles d'autres photographes accompagnées d'essais sur la condition métropolitaine.⁹⁸⁵

Les photographies de Luigi Ghirri montrées dans l'exposition doivent donc être considérées avec les publications et en relation avec le cadre éditorial et critique de son travail sur l'architecture, plutôt que dans leur autonomie poétique ou stylistique. La première partie les structurait en sept sections thématiques principales qui reflétaient l'articulation des matériels conservés dans l'archive de « Lotus ». La première section intitulée « Un'idea dell'Italia » (« Une idée de l'Italie »), qui constituait le centre de l'exposition, montrait les documents originels (photos et textes) de *Paesaggio Italiano* ; la deuxième section « La grande pianura » (« La grande plaine ») était consacrée aux reportages photographiques sur les projets d'Aldo Rossi à Modène et à Parme commissionnés par « Lotus » (comme le cimetière de San Cataldo près de Modène, « cube rouge » et œuvre architecturale inachevée qui compte parmi les réalisations les plus distinctives de l'architecte). La dernière section présentait les séquences de l'*Atlante fotografico della metropoli* (*Atlas photographique de la métropole*), qui était initialement un projet d'exposition à la Triennale en 1988 et qui représente un moment de synthèse sur la recherche de Luigi Ghirri concernant l'architecture et la ville.

Depuis la mort du photographe italien, son œuvre a été lue et relue, à partir des projets collectifs mentionnés dans la section précédente, en passant par ses débuts dans le contexte de l'art conceptuel italien⁹⁸⁶, jusqu'à son rôle en tant que curateur.⁹⁸⁷ Ses textes et ses cours⁹⁸⁸ ont été édités et son rapport avec l'architecture a été exploré⁹⁸⁹, entre autres par l'exposition qu'on vient de décrire.⁹⁹⁰ Pour Luigi Ghirri, l'architecture était en effet une clé pour la « quête du présent » qu'il développe dans plusieurs textes, remarquant par exemple une continuité entre

⁹⁸⁵ Pierluigi Nicolini et Marshall Berman, éd., *Atlante metropolitano* (Milano: Electa, 1991).

⁹⁸⁶ Franco Guerzoni et al., *Franco Guerzoni: nessun luogo da nessuna parte, viaggi randagi con Luigi Ghirri: [Triennale di Milano, 9 ottobre - 10 novembre 2014]* (Milano: Skira, 2014).

⁹⁸⁷ Laura Gasparini, Adele Ghirri, et Quentin Bajac, *Un'idea e un progetto: Luigi Ghirri e l'attività curatoriale: 11 maggio - 30 giugno* (Reggio Emilia: Biblioteca Panizzi, 2010).

⁹⁸⁸ Luigi Ghirri, *Luigi Ghirri. The Complete Essays 1973–1991*. (London: Mack, 2015); Luigi Ghirri et al., *Lezioni di fotografia* (Macerata: Quodlibet, 2011).

⁹⁸⁹ Paolo Costantini et al., *Luigi Ghirri - Aldo Rossi: things which are only themselves* (Milan; Montreal: Electa; CCA, 1996); Elena Re, Luigi Ghirri, et Galleria Enrico Fornello (Prato), *Luigi Ghirri e l'architettura* (Prato: Gli ori, 2006); Alessandra Moro, Gino Malacarne, et Ildebrando Clemente, *Luigi Ghirri: architetture e paesaggi* (Bologna: CLUEB, 2011); Luigi Ghirri et Francesca Fabiani, *Luigi Ghirri: pensare per immagini: icone, paesaggi, architetture* (Milano: Electa, 2014), exposition itinérante entre le MAXXI et le Festival de Fotografia Europea. Voir aussi *Conferenze: Luigi Ghirri tra architettura e paesaggio*, <https://www.youtube.com/watch?v=8hicLbKTV8s>.

la photographie américaine et le cinéma italien de Vittorio De Sica, Roberto Rossellini, Federico Fellini, Michelangelo Antonioni.

They too forgot all about the country lanes of Tuscany, the alleys of Venice and the Age-old stones of the Appian Way, telling instead of the gasometers behind the Roman fora, of petrol stations along roads in the countryside and of advertising posters in the suburbs. They were not so much alterations in the landscape as changes in patterns of living. I found that American photography was making the same kind of statements, and it is difficult to say which of the two made the greater impression on me. The similarity was a profound one, their motives and inspirations alike : understanding, transcribing, telling all about the horizon of our vision, speaking of what exists. Paradoxically, American photography no less than Antonioni's *Deserto Rosso* and Fellini's *La strada* invited us to accept the challenge of contemporaneity and the present, teaching us to construct our own identity, an identity that is inside and outside us.⁹⁹¹

Dans son essai intitulé « Architettura, immagine e parola » (« Architecture, image et parole ») David Company parle précisément de ce désir d'une « photographie holistique » ouverte à toutes les influences (de la peinture au cinéma, en passant par la musique, la littérature et la poésie). Il parle aussi des influences et résonances entre Luigi Ghirri et les photographes américains : Paul Strand, Robert Frank, Lee Friedlander, Walker Evans, mais encore plus les coloristes de sa génération comme Joel Meyerowitz et Stephen Shore, avec qui il partage aussi une certaine approche à l'architecture.⁹⁹² Si on regarde par exemple la photographie représentant une vue de Versailles en couverture du numéro de « Lotus » *Promenades architecturales*, on voit que, plutôt que de montrer un paysage italien, il s'agit pour le photographe italien de mettre en évidence une tradition figurative picturale (en l'occurrence celle de Bernardo Bellotto) ainsi qu'un nouvel

⁹⁹⁰ Une quarantaine de ses photographies ont aussi été exposées au Monastero di Astino (BG) en 2016, dans le cadre d'une trilogie consacrée au paysage, avec les photographes Giacomelli et Fontana. Voir « Luigi Ghirri – Pensiero Paesaggio », *Artribune*, 5 juin 2016, <https://www.artribune.com/mostre-evento-arte/luigi-ghirri-pensiero-paesaggio/>.

⁹⁹¹ « Anche loro si dimenticano dei sentieri della campagna toscana, delle calli veneziane, delle pietre millenarie dell'Appia Antica, e raccontano dei gasometri dietro ai Fori di Roma, delle stazioni di benzina lungo le strade di campagna, dei cartelloni pubblicitari nelle periferie. Non erano mutamenti del paesaggio, quanto cambiamenti del vivere. Nella fotografia americana trovo che parlava delle stesse cose. Mi è difficile dire quali di questi momenti mi abbia più colpito ; l'analogia era profonda, il movente e l'ispirazione simile ; comprendere, trascrivere, raccontare del nostro orizzonte visibile, parlare dell'esistente. Paradossalmente, la fotografia americana, non meno di *Deserto Rosso* di Antonioni e di *La strada* di Fellini, ci invita a raccogliere la sfida della contemporaneità e del presente, ci insegna a costruire la nostra identità che è dentro e fuori di noi, in una singolare sintesi di mondo esterno ed interno ». Luigi Ghirri, « L'obiettivo della visione », dans Luigi Ghirri, *Luigi Ghirri: Paesaggio italiano, op. cit.*, précédemment dans « Lotus », 52 (1987), *Promenades architecturales*, p. 130.

imaginaire et un temps suspendu, le paysage étant intégré dans une géographie sentimentale faite d'itinéraires non établis a priori qui suivent les « enchevêtrements du voir ».⁹⁹³ À travers sa contribution à cette publication, Luigi Ghirri accompagne le lecteur dans un parcours visuel de photographies en dialogue avec des peintures connues, des photographies historiques, des couvertures de disques, des cartes postales et des reproductions de magazines. Plusieurs légendes sont omises, par exemple celles de la *Torre di Babele* (1563) de Pieter Bruegel et du tableau *Kindred Spirits* (1849) de Asher Brown Durand représentant le peintre Thomas Cole et le poète William Cullen Bryant qui contemplent le paysage naturel américain depuis le point de vue surélevé d'un rocher. Cette image de la nature idéalisée caractéristique de la peinture de paysage du XIXe siècle est « redécouverte » et recontextualisée par Luigi Ghirri grâce à l'association et à la relation visuelle avec sa propre image *Val di Genova* de 1988, représentation photographique d'une nature « spontanée », d'un point de vue à échelle humaine. Ici, un rocher occupe cette fois toute la moitié droite du cadre, bloquant plutôt qu'il n'élève notre perspective visuelle.

Pour approfondir la relation avec la photographie américaine mentionnée plus haut, il faut aussi mettre en évidence l'importance qu'a eue la découverte de Walker Evans pour le photographe italien, grâce à l'exposition sur les photographes de la FSA à l'Institut di Storia dell'Arte de l'Université de Parme en 1975. Néanmoins, s'il se montre élogieux envers les « caresses faites au monde de Walker Evans »⁹⁹⁴, il a su aussi porter un regard critique sur les travaux des Américains. Dans son intervention « Il punto di scomparsa » (« Le point de disparition »), à l'occasion de l'exposition *Nuovo Paesaggio Americano* en 1987 déjà citée, Luigi Ghirri explique que l'évocation des grands précurseurs risque en partie d'offusquer l'originalité des images récentes. L'élément de la nouvelle tendance photographique paysagère américaine qui l'intéresse davantage est l'artificialité qu'elle fait transparaître, entendue comme le résultat d'une véritable mutation de la réalité :

Il s'agit d'un extraordinaire artifice qui a changé l'identité dans l'analogie. C'est peut-être cet écart perceptif entre identité et analogie qui me fascine le plus, comme si une feuille très fine s'interposait entre nous et le paysage que nous regardons, entre le monde et sa représentation,

⁹⁹² David Company, « Architettura, immagine e parola », dans Luigi Ghirri et al., *Luigi Ghirri: il paesaggio dell'architettura*, op. cit., p. 113-115.

⁹⁹³ Angelo Maggi, « Geometrie e rimandi : Luigi Ghirri nelle pagine di 'Lotus' », dans Luigi Ghirri et al., *Luigi Ghirri: il paesaggio dell'architettura*, op. cit., p. 161.

⁹⁹⁴ Luigi Ghirri, « Le carezze fatte al mondo di Walker Evans », dans « Grand Bazaar », n°46, octobre-novembre 1989, p. 18-19.

et que paradoxalement cela ne nous empêchait pas de voir avec clarté mais au contraire devenait le point d'équilibre le long d'une ligne qui réunit vertige et précision, temps et espace.⁹⁹⁵

Comme le remarque aussi Larisa Dryansky, pour Luigi Ghirri la photographie américaine témoigne de manière exemplaire de la contamination du réel caractéristique de la science-fiction du fait de l'impératif de l'objectivité. C'est précisément sur ce point que le photographe italien prend ses distances vis-à-vis des Américains, car entre l'extrême fidélité de la représentation et l'« anesthésie du regard »⁹⁹⁶ il n'y a qu'un pas. Le photographe italien s'intéressait quant à lui à la dimension « relationnelle » et « expérientielle » de la photographie, instrument de la perception plutôt que de la description ou du catalogage, moyen pour « renouveler la stupeur » en retrouvant un regard qui efface et oublie l'habitude : « J'ai toujours pensé que la photographie était un langage qui permettait de voir et non pas de transformer, de dissimuler, de modifier la réalité. J'ai laissé à sa magie le pouvoir de révéler à notre regard les espaces, les objets, les paysages que je veux représenter ».⁹⁹⁷ Selon Luigi Ghirri, si les premiers photographes se retrouvaient devant un paysage « doublement » libre – à la fois dans le territoire réel et dans la perception photographique – il ne s'agit plus à son époque de montrer des paysages lointains mais de fonder un « nouveau alphabet visuel », d'explorer diverses modalités représentatives unifiant regard et vision dans un équilibre entre révélation et relevé des paysages.⁹⁹⁸

Le photographe s'intéresse donc moins à la découverte des paysages et à l'histoire des images qu'à la création de nouvelles narrations et échelles visuelles qui permettent de redécouvrir le paysage contemporain, par exemple celui de ses photos de lieux de vacances, de loisir ou de divertissement populaire comme les foires, ou celui du parc « Italia in Miniatura » de la série

⁹⁹⁵ « Uno straordinario artificio che ha cambiato l'identità in analogia. Forse è questo scarto percettivo tra identità ed analogia che maggiormente mi affascina, come se ci fosse un foglio sottilissimo tra noi e il paesaggio che guardiamo, tra il mondo e la sua rappresentazione, ma che per paradosso non impedisce di vedere con chiarezza ma anzi diventa il punto di equilibrio lungo una linea che accomuna vertigine e precisione, tempo e spazio ». Luigi Ghirri, « Il Punto di Scomparsa », inédit, avril 1987, cité dans Larisa Dryansky, « Tra identità e analogia. Luigi Ghirri e la fotografia Americana », dans Luigi Ghirri et Francesca Fabiani, *Luigi Ghirri: pensare per immagini, op. cit.*, p. 52. Cet essai sur la relation entre Luigi Ghirri et la photographie américaine analyse aussi, à partir des idées du photographe, la différence entre une approche phénoménologique (américaine) et une autre linguistique ou sémiologique (européenne).

⁹⁹⁶ *Ibid.*, p. 53.

⁹⁹⁷ « Ho sempre ritenuto che la fotografia fosse un linguaggio per vedere e non per trasformare, occultare, modificare la realtà. Ho lasciato che fosse la sua magia a rivelare al nostro sguardo gli spazi, gli oggetti, i paesaggi che voglio rappresentare ». Luigi Ghirri, « L'opera aperta », dans Luigi Ghirri, Paola Ghirri, et Germano Celant, *Bello qui, non è vero?* (Roma: Contrasto, 2008), p. 118.

« Rimini » de 1977. Ici, des monuments et lieux iconiques italiens en miniature (comme la place de Sienne ou celle de San Pietro à Rome) sont photographiés comme s'ils étaient des paysages réels. Ce jeu sur différences d'échelles est parfois révélé par le passage de touristes ou par des images qui montrent leur nature de paysages fabriqués (par exemple celle qui représente la partie postérieure d'un modèle de montagnes enneigées en carton-pâte). Cette série a aussi été présentée récemment dans le cadre de l'exposition itinérante *Luigi Ghirri: The Map and the Territory*, entre le Museo Reina Sofía de Madrid, le Museum Folkwang de Essen et le Jeu de Paume de Paris.⁹⁹⁹ Elle se focalise sur les années 1970 lors desquelles le photographe explore le langage photographique, en utilisant d'une part la couleur (comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, celle-ci était encore peu commune dans la photographie d'art à l'époque), d'autre part en photographiant des fragments de cartes géographiques pour des séries comme *Atlante (Atlas, 1973)* : un travail d'exploration conceptuelle où le paysage est réinventé en tant que découpage et agrandissement photographique de détails d'atlas géographiques.

Urbanisme et commandes photographiques

Les travaux de Luigi Ghirri des années 1970 où il joue avec le réel et sa représentation, en cadrant des images dans les images ou des images dans le paysage (comme les panneaux publicitaires à interpréter en tant que « signes du temps »), évoquent certains procédés surréalistes. Ils étaient de fait influencés par sa proximité avec le milieu de l'art conceptuel, mais aussi par sa formation et son activité professionnelle de géomètre. Comme nous l'avons vu, les années 1980 témoignent d'un intérêt plus prononcé pour les paysages et les architectures ordinaires qui montrent une certaine américanisation des routes et des territoires italiens, en particulier ceux de la Plaine du Pô. Luigi Ghirri a été considéré comme une figure centrale dans l'émergence d'une nouvelle école de photographie italienne dans cette décennie, en raison de son approche inspirée par certains aspects du néoréalisme cinématographique et par la photographie de précédents artistes étrangers, notamment américains. Néanmoins, certaines recherches et expositions comme celle de la Triennale dont on vient de parler invitent plutôt à étudier les liens avec des projets développés sur le territoire, et avec la culture architecturale italienne.

⁹⁹⁸ Luigi Ghirri, « Niente di antico sotto il sole (II) », dans Luigi Ghirri, Paola Ghirri, et Germano Celant, *Bello qui, non è vero?, op. cit.*, p. 127.

⁹⁹⁹ Luigi Ghirri et al., *Luigi Ghirri: cartes et territoires : photographies des années 1970* (London : MACK, 2018).

Laissant de côté une vision générationnelle et autoréférentielle de la culture photographique, l'article d'Antonello Frongia « Fotografia, urbanistica e (re-)invenzione del paesaggio "ordinario" nell'Italia del secondo dopoguerra »¹⁰⁰⁰ (« Photographie, urbanisme et (re-)invention du paysage "ordinaire" dans l'Italie de l'après Seconde Guerre mondiale ») étudie les contacts et les échanges entre les pratiques documentaires et les études d'urbanisme sur le thème des paysages ordinaires de l'après-guerre. Il prend à la fois pour point de départ et pour exemple à dépasser la considération du projet *Voyage en Italie* comme critique des idéologies des représentations dominantes. Si la perspective d'une dimension euristique du voyage, fondée sur le concept de « palimpseste visuel » du paysage italien, reste importante pour déterminer les sujets et l'espace vécu subjectivement par le photographe, l'article vise à comprendre l'histoire des représentations du paysage par le biais de celle des transformations matérielles et des acteurs qui y ont participé. Une attention particulière est portée sur les discours pluridisciplinaires et les pratiques qui ont servi de médiation, ainsi que sur la notion de paysage vernaculaire empruntée à d'autres systèmes culturels. Dans des pays comme l'Angleterre et les États-Unis, la culture photographique du paysage présente historiquement un réseau plus complexe de rapports non seulement avec la culture urbanistique-architecturale, mais aussi avec la photographie du XIXe siècle, les enquêtes documentaires des années 1930, le *land art* et l'art conceptuel.

L'intérêt pour le paysage ordinaire est vu moins comme une invention culturelle que comme un héritage de recherches d'intellectuels, d'architectes, d'urbanistes et de spécialistes du phénomène urbain. Antonello Frongia prend comme cas d'étude le livre photographique de 1941 « Occhio Quadrato » de Alberto Lattuada – qui propose un portrait de la périphérie industrielle de Milan, en partie critique sur les transformations urbaines menées par le régime fasciste –, la section « Il volto della città americana » (« Le visage de la ville américaine ») organisée par Vittoria Calzolari sur « Urbanistica » (1960), ainsi que les recherches sur le paysage urbain du groupe anglais « Architectural Review » dans la moitié des années 1950 ou celles des américains Kevin Lynch et Peter Blake au début des années 1960. Dans le contexte italien, c'est pourtant un discours traditionnel sur le photographe comme artiste et auteur qui prévaudra, plutôt que sur les photographies comme pont vers le spectateur-citoyen :

¹⁰⁰⁰ Antonello Frongia, « Fotografia, urbanistica e (re-)invenzione del paesaggio "ordinario" nell'Italia del secondo dopoguerra », dans Annunziata Berrino et Alfredo Buccaro, *Delli aspetti de paesi. Vecchi e nuovi media per l'immagine del paesaggio* (Napoli : Centro Interdipartimentale di Ricerca sull'Iconografia della Città Europea, 2016).

on peut affirmer au contraire que les années du *boom économique* furent accompagnés par une culture photographique tout bien considéré conservatrice par rapport aux tendances internationales, bloquée entre la célébration du progrès et la dénonciation de ses contradictions, dans une double esthétisation de la ville monumentale et des périphéries.¹⁰⁰¹

La documentation de Bologne par Paolo Monti en 1969 était paradigmatique de cette tendance esthétisante. La pratique de la carte postale représentait au contraire une acceptation significative de la nouvelle ville contemporaine : des centaines de professionnels anonymes entreprirent la documentation de paysages urbains et péri-urbains, sans jugement, voire avec un certain orgueil civique. Ce corpus vaste et ramifié sur les transformations du pays n'a pas encore été catalogué ni étudié en entier, mais des projets éditoriaux commencent à voir le jour comme par exemple *In un'altra parte della città: l'età d'oro delle cartoline*¹⁰⁰² dont nous avons parlé à la fin de la première partie de cette thèse. Il faudra attendre les années 1980 pour que cette Italie ordinaire soit représentée dans la photographie d'auteur et le champ éditorial (grâce à des projets collectifs comme *Voyage en Italie*) ; puis les années 1990 pour que des enquêtes publiques initiées par des institutions locales, régionales ou nationales allient recherche territoriale et photographique pour créer des corpus et des archives documentaires, en grande partie sur le modèle de la mission française de la Datar dont on parlera dans le prochain chapitre.¹⁰⁰³

Nous avons déjà mentionné, à propos de l'enquête de Stephen Shore sur Luzzara, l'association culturelle « Linea di Confine per la Fotografia Contemporanea »¹⁰⁰⁴ fondée en 1989 à Rubiera (Reggio d'Émilie) par des institutions publiques. Elle invite des photographes italiens et étrangers à travailler sur la relation entre caractères locaux et régionaux et l'impact de processus économiques globaux sur le territoire, dans une volonté de lier recherche photographique et travail des urbanistes à travers des commandes publiques et privées. Les deux volumes du projet *Via emilia. Fotografie luoghi e non luoghi*¹⁰⁰⁵ (*Via Emilia. Photographies lieux et non lieux*) de 2000 montrent par exemple les transformations des paysages qui étaient aussi des territoires

¹⁰⁰¹ « si può sostenere al contrario che gli anni del *boom economico* furono accompagnati da una cultura fotografica tutto sommato conservatrice rispetto alle tendenze internazionali, bloccata tra la celebrazione del progresso e la denuncia delle sue contraddizioni, in una doppia estetizzazione della città monumentale e delle periferie ». Antonello Frongia, « Fotografia, urbanistica e (re-)invenzione del paesaggio "ordinario" nell'Italia del secondo dopoguerra », dans Annunziata Berrino et Alfredo Buccaro, *Delli aspetti de paesi*, op. cit., p. 540.

¹⁰⁰² Paolo Caredda et Ugo Gregoretti, *In un'altra parte della città*, op. cit.

¹⁰⁰³ Sur les commandes publiques je renvoie à Roberta Valtorta, *Fotografia e committenza pubblica: esperienze storiche e contemporanee* (Milano: Lupetti, 2009).

¹⁰⁰⁴ « Linea di Confine per la Fotografia Contemporanea », <http://www.lineadiconfine.org/>.

¹⁰⁰⁵ William Guerrieri, *Via Emilia, fotografie, luoghi e non luoghi* (Rubiera: Linea di Confine, 2000).

d'élection du néoréalisme cinématographique et de la photographie à partir de l'après-guerre, à travers le regard multiple de photographes de générations différentes.¹⁰⁰⁶

Les résultats des premières missions de « Linea di Confine », du projet photographique « Osservatorio Venezia-Marghera » lancé en 1996 par la Commission Culturelle de Venise et des enquêtes d'« Archivio dello Spazio » sur la province de Milan entre 1987 et 1997 (dont on parlera plus en détail plus bas), ont été en partie montrés à l'occasion de la signature de la Convention Européenne du paysage en 2000, grâce à l'exposition *Luoghi come paesaggi (Lieux comme paysages)*¹⁰⁰⁷ à la galerie des Offices à Florence. Ces résultats sont confrontés à ceux d'autres enquêtes européennes afin de démontrer l'ampleur des transformations des territoires et le rôle de plus en plus central que joue la photographie dans la documentation et la définition des paysages à travers des expositions dans le champ tant artistique qu'architectural. La Convention reconnaît en effet le paysage comme patrimoine culturel, naturel et identitaire, y compris comme expression des diversités, et exprime un principe d'égalité entre les espaces naturels, ruraux, urbains et périurbains : « tant les paysages pouvant être considérés comme remarquables, que les paysages du quotidien et les paysages dégradés ».¹⁰⁰⁸ Ayant pris conscience de l'accélération des transformations des territoires, elle invite à mettre en place des procédures de participation du public et des autorités et à intégrer le paysage dans les politiques d'aménagement.¹⁰⁰⁹

Les paysages photographiques à taille humaine de Gabriele Basilico, qui prend pour sujet des zones urbaines et périurbaines du paysage italien comme des échangeurs routiers ou des quartiers

¹⁰⁰⁶ Parmi les projets les plus récents, *New lands* de William Guerrieri cherche à offrir un nouveau point de vue sur les transformations du territoire du delta du Pô en tant que zone de production agro-alimentaire, alors que *Red desert now!* présente le travail de trente photographes et artistes italiens et allemands sur les thématiques du film *Il deserto rosso* (1964) d'Antonioni, dans une confrontation à la fois artistique et générationnelle. Voir William Guerrieri et Barbara Pregnolato, *New lands* (Rubiera: Linea di Confine, 2017) et Antonello Frongia et al., *Red desert now!*, op. cit.

¹⁰⁰⁷ William Guerrieri, Guido Guidi, et Maria Rosaria Nappi, *Luoghi come paesaggi: fotografia e committenza pubblica in Europa negli anni '90* (Rubiera (Reggio Emilia): Comune di Rubiera : Linea di confine, 2000).

¹⁰⁰⁸ Voir « European Landscape Convention of the Council of Europe », <https://www.coe.int/en/web/landscape/home>. Voir aussi *Living Landscape the European Landscape Convention in Research Perspective: Conference Materials* (Pontedera: Bandecchi & Vivaldi, 2010).

¹⁰⁰⁹ La Convention européenne du paysage n'est pas un acte de l'Union Européenne mais du Conseil de l'Europe (un organisme géographiquement plus important mais politiquement moins puissant) qui ne peut pas par exemple subordonner les lois italiennes, dont la complexité est connue, en la matière. Selon Salvatore Settis, cette convention peut être vue comme une tentative de promouvoir en Europe une culture et éthique de la sauvegarde (déjà centrale en Italie). En dépit de ses contradictions, elle a le mérite de considérer ensemble le paysage et le territoire, et représente ainsi l'espoir de réconcilier les lois sur le paysage et celles sur l'urbanisme, ainsi que les compétences conflictuelles entre institutions locales et nationale caractéristiques de la situation italienne, divisée entre les impératifs de l'intérêt public (de la *publica utilitas*) et ceux de la propriété privée. Voir Salvatore Settis, *Paesaggio Costituzione cemento: la battaglia per l'ambiente contro il degrado civile* (Torino: Einaudi, 2010).

résidentiels, avaient été exposés en 1996 dans le pavillon italien de la biennale d'architecture de Venise dans le cadre d'un projet en collaboration avec l'architecte et urbaniste Stefano Boeri, ensuite publié sous le titre de *Italy Cross Sections of a Country*.¹⁰¹⁰ Ces images de paysages dialoguent avec des vues satellitaires et des maquettes pour créer un « atlas éclectique » qui permette à la fois de documenter les transformations des territoires et d'explorer de nouvelles modalités de vision. Cela est réalisé à travers un assemblage de représentations à différentes échelles qui montre les échanges entre les pratiques photographiques du paysage et de l'urbanisme.

Cette même idée d'enquêter sur des « sections » du paysage national est reprise dans les années 2000 par les deux atlas commissionnés par la DARC (Direction générale pour l'architecture et l'art contemporain) : *Atlante 003. Ritratto dell'Italia che cambia* et *007. Rischio paesaggio (Portrait de l'Italie qui change et Risque paysage)*. Il s'agit de missions publiques qui offrent une présentation du territoire italien sous la forme d'une multitude de visions et d'expériences individuelles qui documentent le paysage. Le premier atlas est une investigation de trente photographes sur un « bel paese » contemporain et inhabituel à travers dix thèmes qui permettent d'identifier des zones et des notions cruciales comme celui d'agglomération urbaine. Les sections portent les titres suivants : *Malpensa/city netscape, Supercity A4 Torino Venezia, Al Roma Napoli, Adriaticità, Fronte del porto arco ligure, Continental seaside, Paesaggi a tema, Stretto di messina, Free climbing city, Firenze mare, Medioevo.com*. Chaque thématique ou zone fait l'objet d'une investigation par trois photographes dont la contribution consiste en quinze images et un court texte.¹⁰¹¹ Le deuxième atlas présente quant à lui cinq typologies de paysage – immobiliers, illégaux, abandonnés, touristiques, remarquables – suivant le thème plus général du risque et des effets de l'utilisation et de l'exploitation du territoire. L'enquête est menée par quinze photographes italiens et étrangers (dont des extraits d'interviews vidéo sont inclus dans le catalogue) qui mettent en évidence le paysage en tant qu'espace public et référence identitaire, réfléchissant ainsi au rôle de la photographie de paysage dans sa connexion avec l'architecture.¹⁰¹²

¹⁰¹⁰ Gabriele Basilico et Stefano Boeri, éd., *Italy: Cross Sections of a Country* (New York: Scalo, 1998).

¹⁰¹¹ Margherita Guccione et al., *Atlante italiano 003: [mostra MAXXI Museo Nazionale delle Arti del XXI Secolo, maggio-luglio 2003]* (Roma: Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, 2003).

¹⁰¹² Francesca Fabiani et al., *Atlante italiano 007 rischio paesaggio: ritratto dell'Italia che cambia : [mostra, Roma, MAXXI-Museo nazionale delle arti del XXI secolo, 17 ottobre-18 novembre 2007]* (Milano; Roma: Electa ; Ministero per i beni e le attività culturali. Direzione generale per l'architettura e l'arte contemporanea, 2007).

Les atlas commissionnés par la DARC sont aussi censés constituer les collections du nouveau MAXXI (Musée national des arts du XXI^e siècle), qui accueillit en 2013 l'exposition *TAV Bologna – Milano. Fotografia, ricerca, territorio (Photographie, recherche, territoire)*, résultat d'un travail d'observation et de documentation effectué de 2003 à 2009 sur la construction du trait de la ligne ferroviaire à grande vitesse allant de Bologne à Milan. L'enquête explore les conséquences micro-territoriales et l'impact social de l'infrastructure sur le territoire et son identité, à travers la vision multiple et diachronique de dix photographes de nationalité et de générations différentes. Durant les phases d'investigation, ils se sont concentrés sur des endroits ou des aspects particuliers des zones adjacentes aux structures principales du réseau ferroviaire. En particulier, entre 2003 et 2006, ils ont pris en considération les chantiers entre Parme et Bologne et certaines des principales constructions le long du tracé comme le pont « à haubans » sur le fleuve Pô, le tunnel de Fontanellato, le viaduc « Modena » et les tunnels du parcours urbain de Bologne. Pendant la dernière phase de l'investigation, de 2008 à 2009, l'attention des photographes a été tournée vers les œuvres de mitigation environnementale et vers les technologies de contrôle de la marche du train.¹⁰¹³ En 2016, avec l'exposition *Extraordinary Visions. L'Italia ci guarda. Paesaggio, istituzioni, cultura e società (L'Italie nous regarde. Paysage, institutions, culture et société)*, le MAXXI ouvre ses collections photographiques pour présenter une sélection de regards de photographes italiens et internationaux sur le paysage italien : quatre sections (*Art architecture et culture, Res publica, Paysages contemporains, Villes communauté travail*) composent un atlas à la fois poétique et documentaire de paysages sublimes et dégradés, d'architectures d'auteurs et d'espaces urbains marginaux.¹⁰¹⁴

Nous retrouvons par exemple, dans la section *Paysages contemporains*, des images de plages italiennes de Luigi Ghirri, dont on a parlé précédemment (en particulier *Riccione* de 1984), ou encore des photographies de Gabriele Basilico que nous venons de citer. Dans la section *Art architecture et culture*, est exposée sa documentation du style architectural rationaliste de la maison GIL (l'organisation de la jeunesse fasciste) de Luigi Moretti à Rome, à travers le même procédé photographique (un noir et blanc contrasté et des cadrages géométriques) qu'il avait

¹⁰¹³ Une collection de neuf monographies a été publiée sur les travaux de John Gossage, Dominique Auerbacher, William Guerrieri, Guido Guidi, Walter Niedermayr, Vittore Fossati, Bas Princen, Tim Davis, Cesare Ballardini et Marcello Galvani. Deux journées d'études interdisciplinaires et cinq ateliers photographiques accompagnent cette recherche. Voir la page du projet sur le site de « Linea di Confine per la Fotografia Contemporanea », <http://www.lineadiconfine.org/?p=ind&v=tav>.

¹⁰¹⁴ « *Extraordinary Visions. L'Italia ci guarda* », <http://www.maxxi.art/events/extraordinary-visions-italia/>.

utilisé pour ses « portraits d'usines » de la série *Milano. Ritratti di fabbriche 1978-1980*.¹⁰¹⁵ Gabriele Basilico est architecte de formation et ses vues frontales, à la fois poétiques et silencieuses des architectures industrielles de la province de Milan – qui constituent parfois de nouvelles ruines – contribuent à la documentation et à la construction visuelle d'un paysage italien à l'époque encore marginal, bien qu'emblématique de transformations ayant aussi une portée identitaire.

Milano, paysages photographiques et cinématographiques

Le travail de Gabriele Basilico sur les architectures industrielles s'inscrit dans une interrogation paysagère de plus grande ampleur menée dans le cadre des enquêtes photographiques du projet « Archivio dello spazio »¹⁰¹⁶ (« Archive de l'espace »). Il s'agit d'un grand recensement de la province de Milan et de son territoire complexe effectué entre 1987 et 1997 avec l'aide de 58 photographes, dont le but était de réfléchir à la mémoire et à l'identité des paysages en transformation. Dans cette collection, cohabitent souvent de manière hétérogène des monuments historiques faisant partie du patrimoine architectural, des constructions industrielles et post-industrielles, des zones urbaines et péri-urbaines. Alors qu'« Archivio dello spazio » se focalisait surtout sur les zones périphériques, en 2000 le projet *Milano senza confini: 10 fotografi europei leggono la città* (*Milano sans frontières : 10 photographes européens lisent la ville*) attire l'attention sur cette ville en tant que « métropole diffuse »¹⁰¹⁷ et sur ses zones centrales, non plus du point de vue des plus grands photographes italiens, mais plutôt par la confrontation entre différents regards culturels. Ici, les images de Gabriele Basilico représentant des bâtiments avec des tours bizarres dans des quartiers résidentiels dialoguent par exemple avec les vues du Dôme de l'Allemand Thomas Struth, ou encore avec les perspectives élevées depuis le toit de cette même cathédrale des Suisses Peter Fischli et David Weiss.

¹⁰¹⁵ Voir Gabriele Basilico, Roberta Valtorta, et Stefano Boeri, *Milano ritratti di fabbriche* (Milano: Motta, 2009) et Gabriele Basilico, *Milano* (Roma: Contrasto, 2015). Ce dernier volume, édité par Giovanna Calvenzi, est introduit par une lettre du photographe adressée à sa ville et accompagné par plusieurs contributions critiques. Voir aussi Angela Madiesani, « Gabriele Basilico e la città. In mostra a Milano », *Artribune* (blog), 12 janvier 2016, <https://www.artribune.com/attualita/2016/01/mostra-gabriele-basilico-fotografia-citta-milano/>.

¹⁰¹⁶ « Archivio dello Spazio », <https://www.mufoco.org/collezioni/archivio-dello-spazio/>. Dans le cadre d'un projet des Biens Architecturaux et Environnementaux de la Province de Milan

¹⁰¹⁷ Gabriele Basilico et al., *Milano senza confini: 10 fotografi europei leggono la città* (Cinisello Balsamo (Milano): Silvana Editoriale, 2000).

La région Lombardie a aussi mis en place, de 1997 à 2004, un observatoire photographique (« Osserva.Te.R: Osservatorio Territorio Rurale acqua-uomo-terra »)¹⁰¹⁸ pour la compréhension et l'aménagement du territoire rural et du paysage agricole, qui englobe un site-archive et la publication de volumes qui présentent des analyses scientifiques par des spécialistes et des techniciens suivies d'enquêtes photographiques d'artistes photographes (en 2010, un catalogue et une exposition regroupaient les dix enquêtes). Face à l'invasion urbaine accélérée qui risque de détruire l'harmonie singulière entre l'homme et son environnement, élément fondateur et persistant de la région, le paysage est ici considéré comme un élément d'identité et une condition essentielle à l'amélioration de la qualité de vie des populations. Une des publications du projet est le volume photographique de 2001 *Iconemi: storia e memoria del paesaggio (Iconemi : histoire et mémoire du paysage)*, avec des images du photographe Mimmo Jodice et un essai du géographe Eugenio Turri. Rivières, canaux, châteaux, églises, places et fermes sont tous des « iconemi » de la plaine lombarde, considérés par Eugenio Turri comme les signes ou éléments caractéristiques qui définissent le paysage plus que d'autres en raison de leur caractère distinctif ou de leur récurrence.¹⁰¹⁹ Aux textes et reproductions d'estampes sur des villes et des monuments historiques succèdent les sections photographiques, dont chacune est introduite par une carte géographique de la région et accompagnée par des citations d'écrivains. La première section photographique est une présentation du Dôme de Milan (sur la gauche on lit un texte de Stendhal de 1817) et la dernière, intitulée « l'Ikea et l'hypermarché », porte sur le paysage transformé.

Comme nous l'avons vu avec la représentation photographique de Milan, de sa province et de sa région, des éléments de tradition et de modernité se mêlent, les derniers étant probablement plus présents qu'ailleurs en Italie. Le cinéma a également contribué à créer un imaginaire de cette ville, de son centre et de ses quartiers périphériques en transformation, souvent opposé à celui de la « dolce vita » et du tourisme de Rome. Milan a été souvent représenté comme centre du miracle économique, du travail et des liens internationaux.¹⁰²⁰ Déjà en 1929, *Stramilano* de Corrado D'Errico – un court documentaire d'inspiration futuriste qui peut être classé dans le

¹⁰¹⁸ « Osserva.Te.R. », <http://www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/fondi/FON-RL230-0000001/>.

¹⁰¹⁹ Eugenio Turri, « L'immagine della pianura lombarda: gli elementi dell'identità », dans Mimmo Jodice et Eugenio Turri, *Gli iconemi: storia e memoria del paesaggio* (Milano: Electa, 2001).

¹⁰²⁰ Nous avons déjà vu l'influence de Walker Evans sur le milieu littéraire et photographique milanais. En 1957 l'« Unione Fotografica Milanese » fut invitée à présenter une petite exposition collective de vingt-six photographes (parmi lesquels Mario Giacomelli, Paolo Monti et Gianni Berengo Gardin) intitulée *Contemporary Italian Photography* (la première exposition italienne aux États-Unis) à la George Eastman House à Rochester.

« genre » des « symphonies urbaines »¹⁰²¹ – montre la modernité de cette ville, son esprit de productivité industrielle et commerciale, son rythme rapide de l'aube au coucher du soleil. Il se concentre sur les usines fumantes et les tramways qui démarrent, avec des vues en contre-plongée qui superposent les cheminées et les bâtiments. Des panoramiques suivent les mouvements des véhicules et restituent les perspectives d'en haut du Dôme. Un écran divisé en diagonale montre le départ simultané de deux trains¹⁰²², et dans une des séquences finales le montage frénétique parcourt des enseignes néon qui participent à la fragmentation et à la recomposition du paysage urbain.

Ce film constitue la première étape de l'exposition de 2018 *Milano e il cinema*¹⁰²³, qui explorait l'histoire de Milan à travers celle du cinéma grâce à un parcours chronologique fait de tirages photographiques de scènes tournées et de coulisses, mais aussi d'affiches de films et d'écrans vidéo en format télévision montrant des séquences entières. Le voyage temporel proposé par l'exposition continue avec les films de Mario Camerini *Gli uomini che mascalzoni...* (1932) et *I grandi magazzini* (1939, exemple de la période des « téléphones blancs » situé en partie aux grands magasins « la Rinascente »). C'est à partir des années 1950, avec en particulier *Cronaca di un amore* (1950) de Michelangelo Antonioni, *Miracolo a Milano* (1951) de Vittorio De Sica, *Totò, Peppino e la... malafemmina* (1956) de Camillo Mastrocinque, que des lieux comme la gare centrale, le Dôme avec sa place et la galerie Vittorio Emanuele II, le théâtre à la Scala, deviennent des sites cinématographiques de plus en plus filmés. En même temps, la tour Pirelli et des zones moins centrales comme les Navigli symbolisent la modernité. Ces lieux et éléments filmiques s'inscrivent dans une dialectique entre le centre et la périphérie (et la province) qui se développe progressivement dans les années 1960, surtout avec *Rocco e i suoi fratelli* (1960) de Luchino Visconti, *La notte* (1961) de Michelangelo Antonioni, mais aussi *Il posto* (1961) de Ermanno Olmi et *Teorema* (1968) de Pier Paolo Pasolini.

La dichotomie déjà esquissée par le premier long-métrage de Michelangelo Antonioni (*Cronaca di un amore*) entre le centre élégant et bourgeois et la marginalité des périphéries est accentuée par Vittorio De Sica dans *Miracolo a Milano* (*Miracle à Milan*) : d'un côté trônent les bidonvilles disséminés dans les zones oubliées et éloignées de la ville, de l'autre côté se distingue

¹⁰²¹ Nous en trouverons d'autres dans le dernier chapitre.

¹⁰²² Le passage de trains et de voyageurs a lieu dans l'ancienne gare centrale, juste avant sa démolition.

¹⁰²³ Au Palazzo Morando du 8 novembre 2018 au 10 février 2019. Voir « Milano e il Cinema », <http://www.mostramilanoelcinema.it/>.

la magnificence de la place du Dôme, lieu de l'épilogue fantastique qui voit les personnages voler sur des balais. Le toit du Dôme accueillera aussi la scène célèbre et poignante des amants de *Rocco e i suoi fratelli* de Luchino Visconti (qui sort la même année que *La dolce vita* de Federico Fellini, qui consacre en partie la beauté baroque de Rome). Néanmoins, la scène initiale de l'arrivée à la gare centrale mise à part, le film de Luchino Visconti est surtout situé dans des quartiers périphériques qui permettent au réalisateur de réinventer le paysage urbain, sa topographie entre industries, fosses de béton, pelouses aux bords des ponts. Ces paysages assument un rôle de contrepoint symbolique aux états d'âme des personnages. Seulement une année plus tard, *La notte* de Michelangelo Antonioni donne une image de la ville antithétique à celle de *Rocco e i suoi fratelli*. Il y explore le paysage urbain de la bourgeoisie et des intellectuels à travers une photographie moins contrastée et plus grise, tout comme les sentiments de ses personnages. Le malaise visuel est donné non pas par la dégradation périurbaine mais par le luxe, la froideur et l'incohérence architecturale des nouvelles constructions. La scène initiale se déroule dans ce nouveau paysage moderne qu'elle dévoile, à travers un traveling qui descend doucement d'en haut du célèbre gratte-ciel Pirelli inauguré tout récemment. Ce n'est pas un joli panorama qui est montré, mais une surface visuelle qui donne une nouvelle texture à l'image et qui mêle usines abandonnées, hôtels de luxe, nouvelles entreprises, bâtiments et routes.

L'exposition *Milano e il cinema* mettait surtout en évidence la relation entre Milan et la modernité. Définie déjà au début du XXe siècle comme une « deuxième Paris » (c'est l'époque du futurisme et des paysages urbains de Mario Sironi), cette ville est ensuite associée, dans sa modernité, à une certaine « américanité ». La construction cinématographique de la scène urbaine milanaise parcourt les principales phases de son histoire : de l'image de la ville du travail et de l'immigration, en passant par celle de symbole de l'industrie et de la consommation, jusqu'à la représentation de la violence criminelle au seuil des événements de 1968. Il s'agissait aussi, dans le cadre de l'exposition, d'explorer un « visible cinématographique qui représente Milan comme une métropole à l'américaine »¹⁰²⁴ et la représentation de sa transformation dans une « zone métropolitaine aux frontières toujours plus étendues et difficiles à définir réellement ».¹⁰²⁵ Un personnage de *Milano rovente* (1973) de Umberto Lenzi, pendant qu'il regarde la silhouette du

¹⁰²⁴ « visibile cinematografico che rappresenti Milano come una metropoli all'americana ». Raffaele De Berti cité dans Marco Palazzini et Mauro Raimondi, « It's a long way. Milano, la città, la modernità e oltre », dans Stefano Galli, *Milano e il cinema* (Milano : Milano in Mostra, 2018), p. 265.

¹⁰²⁵ « area metropolitana dai confini sempre più ampi e difficili da definire realmente ». *Ibid.*

Centro Direzionale (un quartier au nord entre la gare centrale et la gare porta Garibaldi), appelle même cette ville une « petite Chicago ».

Dans les années 1980-90 – qui voient la naissance du surnom « Milano da bere » (« Milan à boire ») – c’est pourtant surtout la photographie qui s’occupe de documenter les transformations des paysages périphériques et « intermédiaires » ou « anonymes ». On a mentionné le travail photographique de Gabriele Basilico, et il est important de citer en guise de conclusion sa collaboration avec la réalisatrice Marina Spada sur le film *Come l’ombra* (2006). Ici l’attention est portée sur la « ville moyenne » (zones Porta Garibaldi, Porta Romana) filmée avec des images fixes, statiques, qui créent des atmosphères raréfiées et des moments vides qui rappellent parfois les films de Michelangelo Antonioni, ou des états de suspension métaphysique qui renvoient à certains tableaux de Giorgio De Chirico, Mario Sironi et Edward Hopper.¹⁰²⁶ Ce dernier exemple nous montre comment l’imaginaire paysager et le sens du lieu d’une ville (dans ce cas Milan) sont créés et recréés grâce à une série de renvois entre époques et représentations différentes : nous nous sommes focalisés sur les circulations entre photographie et cinéma, mais l’étude des liens avec la peinture et la littérature serait également riche. Le cas particulier de Milan nous a permis aussi de remarquer que la perception et la représentation du paysage se définit souvent à travers le contraste avec d’autres villes du même pays (par exemple Rome) ou par la comparaison avec des métropoles étrangères (en particulier américaines), ainsi que par des mouvements ou des tensions entre centre et périphérie, zones urbaines et suburbaines.

Du point de vue des pratiques du paysage, la photographie s’est révélée encore une fois comme le moyen le plus efficace et flexible pour la documentation et la communication des transformations architecturales et urbanistiques, ainsi que pour la conceptualisation d’un nouveau type de paysage qui redéfinit au moins en partie les valeurs identitaires traditionnelles attachées aux lieux. À partir d’une exposition sur le rapport entre paysage et architecture focalisée sur la collaboration entre le photographe italien Luigi Ghirri et la revue d’architecture « Lotus » qui a ouvert ses archives, nous avons suivi l’hybridation, de plus en plus fréquente à partir des années 1980, entre projets photographiques personnels et commandes architecturales ou urbanistiques. Nous avons aussi parlé de collaborations professionnelles et d’influences ou d’échanges culturels. Le paysage est ici créé dans la rencontre entre regards et imaginaires multiples : si le cinéma a le pouvoir d’éclater, de mettre en mouvement et de remonter son image, la photographie permet

¹⁰²⁶ Stefano Galli, *Milano e il cinema*, op. cit., p. 273.

mieux que tout autre medium sa circulation géographique, comme on le verra plus en détail dans le prochain chapitre.

Cinquième chapitre. France : Arles – Montpellier – Paris

Couleurs de l'Ouest et Western camarguais

Deux images, dont les couleurs sont intensifiées par des bordures blanches dans des cadres noirs : l'une, avec sa route ouverte qui guide notre regard vers l'horizon, est une invitation au voyage, l'autre est une invitation à l'abri provisoire d'un *motel* dont le panneau rouge « Desert Motel » arbore une flèche. Les deux montrent des ciels bas et lourds, les nuages prenant une consistance presque palpable. Ce sont des photographies de Bernard Plossu (*Heading South* et *Deming*) prises en 1981 au Nouveau Mexique, qui ont été montrées dans l'exposition *Western Colors* à Arles en 2016. Il s'agit de tirages couleur Fresson¹⁰²⁷ dont le rendu, la matière et la texture de papier donnent un aspect onirique à ces images, qui épousent l'imagerie mythique de l'Ouest américain. Dans le même cadre des Rencontres de la Photographie d'Arles 2016, l'imaginaire de l'Ouest américain se trouvait « traduit » par des paysages français à travers l'exposition *Western Camarguais* à l'Église dominicaine des Frères-Prêcheurs. Ici le parcours était rythmé par des tirages de très grands format présentés sur des caissons lumineux, alternant avec des photographies encadrées, des cartes postales, des affiches et des projections d'extraits de films sur la Camargue, leur lieu de tournage. Par exemple, une image de *Roi de Camargue* de Jacques de Baroncelli (1922) montrait un homme à cheval qui rencontre une femme nue au bord de la mer. Le même cheval blanc fut photographié en contre-plongée et sur un fonds orange pour le poster du film, qui faisait également partie de l'exposition.

La section *Western Stories* des Rencontres d'Arles 2016 mettait l'accent sur la notion d'histoires pour aborder non seulement la photographie même, mais aussi les expositions photographiques comme actes fictionnels et espaces imaginaires. Les deux expositions (*Western Colors* et *Western Camarguais*) montraient respectivement un « raconteur d'histoires » – le photographe en tant qu'explorateur qui interroge à la fois l'histoire et le médium par la création

¹⁰²⁷ En 1899, Théodore-Henri Fresson présente à la Société française de photographie des tirages au charbon qui se développent sans transfert. La technique consiste à préparer son papier au moyen de plusieurs couches de sensibilités différentes. Mis au point par Pierre Fresson en 1952 à partir des techniques développées par son père, le procédé papier Fresson quadrichrome est une application en couleur du tirage au charbon. La méthode consiste en une décomposition des couleurs de l'image par tirage contact sur des plans-films noir et blanc, avec un filtrage permettant la sélection successive de chacune des couleurs complémentaires. Chaque plan-film est ensuite agrandi sur un papier cartoline émulsionné de pigments sensibilisés (cyan, jaune, magenta et noir). Entre chaque tirage, le papier est dépouillé et séché. Les couleurs sont obtenues par synthèse soustractive, comme dans le monde de l'édition ou de

d'une cosmologie individuelle – et une « rencontre avec l'autre photographie », à savoir des photographies d'archives ici « réactivés » pour se prêter au contexte de l'exposition. *Western Stories* reflétait ainsi la tendance des Rencontres à explorer tout le spectre du médium photographique, de la photographie en tant qu'objet artistique à sa fonction illustrative ou promotionnelle, de la photographie au cinéma, ou du réel à l'imaginaire et vice-versa.¹⁰²⁸

Quand il arrive au Nouveau Mexique au milieu des années 1960, Bernard Plossu retrouve les paysages qui avaient marqué son imaginaire d'enfant, lorsqu'il allait au cinéma, le dimanche après-midi à Paris, voir les westerns de Sam Peckinpah ou de Robert Aldrich. L'exposition *Western Colors* dans la salle Henri Comte présentait une sélection de ses photographies prises lors des voyages en voiture ou des randonnées qu'il effectua jusqu'en 1985 (date de son retour en France) au Nevada, au Nouveau Mexique, en Arizona, en Utah et en Californie. Elles montraient une Amérique détériorée, balayée par la poussière et les vents, avec ses *motels* et ses rodéos, ses déserts et ses églises isolées, ses routes et ses véhicules, ses câbles téléphoniques et ses pancartes politiques. La première série de l'exposition était consacrée à la route, comme pour rappeler l'attrait photographique de la vie nomade pour les générations de photographes américains et européens dont on a parlé dans le troisième chapitre. Considéré autrefois comme le « plus américain » des Français par le photographe américain Lewis Baltz, Bernard Plossu n'a « jamais abandonné l'Europe ni la tradition photographique française, il a, plutôt, ajouté un monde au monde qui lui appartenait de naissance ».¹⁰²⁹

À propos de ces photos, Bernard Plossu dit qu'il y retrouve les couleurs de Pieter Breughel et que la focale utilisée (un objectif 50mm) est celle qui s'approche le plus de la vision de Camille Corot, pour sa capacité à exprimer des émotions directes en accord avec son état d'âme. Si cette focale, qui n'entraîne pas la déformation du grand-angle ni l'écrasement des perspectives du téléobjectif, peut être considérée comme l'extension naturelle de son œil, son appareil Nikkormat est l'extension naturelle de sa main : « Je m'en fous de la profondeur de champ, j'aime que ça aille vite. Je vois les photos avant de les faire ».¹⁰³⁰ Son petit appareil de tradition européenne lui permet de se passer de l'étape de la prévisualisation propre aux appareils grand format de

l'impression couleur en photographie numérique. Ici cependant, le procédé se distingue par le fait que la succession de tirages remplace l'encrage.

¹⁰²⁸ Voir l'éditorial de Sam Stourdézé : <http://www.rencontres-arles.com//fr/programme-2016-raconteurs-d-histoires/view/109/programme-2016-raconteurs-d-histoires>.

¹⁰²⁹ Lewis Baltz cité dans Bernard Plossu, Max Evans, et Francis Hodgson, *Western colors* (Paris: Textuel, 2016).

tradition américaine, et de gagner en mobilité. À la tradition des paysages sublimes et des images grand format, Bernard Plossu préfère des rencontres avec la réalité immédiate qui lui permettent d'être en même temps observateur et protagoniste, comme l'était Robert Frank. Il développe ainsi une pratique intuitive et spontanée qui cherche l'émotion plutôt que l'essence des lieux et des situations et qu'il articule autour de sensations et d'impressions, ce qui donne une forte qualité autobiographique à ses images.

Ses photos du Nouveau Mexique ne sont pas un reportage en tant que tel, mais plutôt un ensemble de photographies du pays qu'il habite et qui l'habite. Il construit ses photographies à partir de sa vision de l'Ouest américain ainsi qu'à partir d'images produites par d'autres. Les paysages deviennent alors en quelque sorte des palimpsestes d'images de photographes tels que Paul Strand, Edward Weston, Ansel Adams, Paul Caponigro, Laura Giplin, Henri Cartier-Bresson, Robert Frank, Lee Friedlander, Georgia O'Keeffe, qui créent une géographie photographique précise basée sur la qualité photogénique des lieux et des signes iconiques : le Nouveau Mexique, qui se distingue par son abondance de signes culturels, s'y prête particulièrement bien.¹⁰³¹ Pour ne pas se limiter à faire écho aux œuvres de ses grands prédécesseurs, le défi consiste pour Bernard Plossu à s'approprier la réalité et à construire sa propre vision à partir de cette relation unique entre lieux imaginaires et géographiques par laquelle s'efface la qualité poétique et onirique des noms si chère à Marcel Proust.¹⁰³² L'évocation du simple nom d'une ville ne suffit plus à imaginer toutes sortes de paysages enchanteurs. Voulant s'éloigner de l'imaginaire cinématographique de l'Ouest tel qu'il est représenté dans les westerns de son enfance et se familiariser progressivement avec les paysages réels du Nouveau Mexique, le photographe français se trouve dans une sorte de double aliénation : il est à la fois séparé de ses origines et confronté à sa culture cinématographique américaine.

Tandis que *Western Colors* offrait le récit individuel de Bernard Plossu dans l'Ouest américain, *Western Camarguais* (exposition créée par Estelle Rouquette et Sam Stourdéz en coproduction avec le Musée de la Camargue) se présentait comme l'épopée de l'appropriation,

¹⁰³⁰ Bernard Plossu dans « Rencontre avec Bernard Plossu et son western coloré », <https://www.focus-numerique.com/actus/dossiers/rencontre-avec-bernard-plossu-et-son-western-colore-1575.html>.

¹⁰³¹ Voir Bernard Plossu et Gilles Mora, *Bernard Plossu's New Mexico* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 2006) et Bernard Plossu et Marc Saporta, *Go West* (Paris: Chêne, 1976).

¹⁰³² Marcel Proust insiste sur la puissance évocatrice des mots dans la troisième partie (*Noms de pays: le nom*) du premier volume (*Du côté de chez Swann*) de son œuvre *A la recherche du temps perdu*.

par le cinéma, d'une mythologie collective. « Les images sont leurs mots » : les changements de nature des images sont révélés lorsqu'elles sont utilisées pour retracer l'histoire singulière qui fait du delta du Rhône le décor de nombreux films d'aventure réalisés au cours du XXe siècle. À partir des films des années 1910 dans lesquels la Camargue joue un rôle de substitut de l'Ouest américain, en passant par les adaptations d'œuvres littéraires d'inspiration régionale des années 1920-1930 où elle est montrée pour elle-même, jusqu'à des productions comme *Crin-Blanc* ou *D'où viens-tu Johnny?* des années 1950-1960, le delta est considéré comme un sanctuaire de traditions provençales et de pratiques ancestrales comme le culte du taureau, le symbole du triomphe d'une nature vierge.

Le XIXe siècle est pour la région une véritable révolution : l'industrialisation de l'agriculture, l'endiguement des terres contre les inondations et l'arrivée de populations étrangères bouleversent les pratiques et le paysage. Ces changements sont signalés par les défenseurs d'une Camargue érigée en rempart contre le progrès qu'ils rejettent : des auteurs comme Frederic Mistral, Jean Aicard et plus tard Folco de Baroncelli célèbrent les singularités du territoire.¹⁰³³ Dans le contexte d'une véritable défense régionale de la Provence-Camargue (qui se conclut avec la participation au projet de réserve et de parc naturel régional) et d'un intérêt pour les langues et les cultures provençales, Folco de Baroncelli s'installe en 1899 à Saintes-Maries-de-la-Mer pour se consacrer à l'élevage des taureaux et des chevaux. Son engagement dans la promotion des traditions équestres locales et sa fascination pour l'Ouest Américain le conduisirent à Paris, en 1905, pour assister à une représentation du « Wild West Show » de Buffalo Bill.¹⁰³⁴ Ayant à l'origine l'ambition de proposer l'intégration de gardians camarguais dans ce spectacle qui accueillait des pratiques équestres de cultures différentes, Folco de Baroncelli s'inspire finalement de leurs pratiques et invite le réalisateur Jean Durand et le réalisateur et acteur Joë Hamman (qui travaillait dans l'équipe de Buffalo Bill) à tourner une série de films d'aventure en Camargue. Le village des Saintes-Maries-de-la-Mer, les gardians et le bétail de la manade Baroncelli participent ainsi à de nombreux tournages jusqu'à la guerre de 1914.

¹⁰³³ Laure Marchis-Mouren et Estelle Roquette, « Wild South Camargue », dans Estelle Mathé et al., *Western camarguais* (Arles: Actes Sud : Rencontres d'Arles : Musée de la Camargue, 2016), p. 16.

¹⁰³⁴ William F. Cody (Buffalo Bill) évoque ses aventures de jeunesse en tant que « Pony express rider », scout de l'armée et chasseur de buffles dans une représentation spectaculaire et héroïque de la conquête et du « drame de la civilisation ». Ce « traveling show, » qui de 1883 à 1913 transporta la vision romantique de l'Ouest Américain en Amérique et en Europe, était connu en France depuis l'exposition universelle de Paris en 1889 et servit d'inspiration à plusieurs scènes de Western.

Le cinéma français des années 1920 a par ailleurs joué un rôle dans la constitution du Western en tant que genre sans que l'on puisse affirmer qu'il l'ait véritablement « inventé ». Dans les films tournés entre 1909 et 1914, qui représentaient la partie la plus intéressante de l'exposition, la Camargue remplace l'Ouest Américain à l'écran en tant qu'univers sauvage et « frontière » propres au Western. La Camargue offre ainsi ses paysages sans fin et son ciel immense, cadre propice aux scénarios de films comme *Un drame au far West* (1909), *La prairie en feu* (1911), ou de la série *Scènes de la vie de l'Ouest américain*. Elle y joue des rôles de composition, incarnant tour à tour le Nebraska, l'Arizona, ou la réserve indienne de Sioux Falls.¹⁰³⁵ Si l'esprit était régionaliste, l'enjeu de cette entreprise semble avoir été de prouver que la France avait aussi son « Far West », qu'on devrait plutôt appeler « Far South » : « La Camargue voit ainsi consacrée son 'invention', par de Baroncelli, en tant qu'espace 'vierge', nature à l'état natif, conservatoire des us et coutumes remontant à la nuit des temps, y compris par la restauration de la pureté de la race de ses taureaux et de ses chevaux ».¹⁰³⁶ Comme le Far West, la Camargue en tant que terre sauvage est donc une invention culturelle, et le cinéma a joué une part décisive dans sa popularisation.¹⁰³⁷

Western Spaghetti

Alors que *Western Camarguais* retraçait le rôle de la Camargue en tant que « Far South », l'exposition *Il était une fois Sergio Leone* à la Cinémathèque française à Paris en 2018¹⁰³⁸ montrait l'appropriation italienne du Far West à travers la vie et la carrière de ce réalisateur, en mettant en évidence les références visuelles et culturelles qui ont nourri son cinéma. Le parcours chronologique proposait en effet une grande quantité de photographies, d'objets, d'affiches, et de documents divers qui retraçaient la production de ses films ainsi que ses influences picturales. Celles-ci étaient « matérialisées » par des insertions (par exemple d'images de Francisco de Goya, de Edgar Degas ou de Giorgio De Chirico) dans des montages d'extraits de ses films. Le public pouvait regarder ces associations entre images fixes et en mouvement à travers des fentes

¹⁰³⁵ Bernard Bastide, « Cœur Western: Joë Hamman et Jean Durand », dans Estelle Mathé et al., *Western camarguais*, op. cit., p. 50.

¹⁰³⁶ François Amy de la Bretèque, « Le paysage de la Camargue dans le western français : un rôle discret », dans Estelle Mathé et al., *Western camarguais*, op. cit., p. 112.

¹⁰³⁷ Voir aussi la section cinéma du Festival de l'histoire de l'art 2017 « Le Western a-t-il été inventé en France ? », <http://festivaldelehistoiredeleart.com/programmes/le-western-a-t-il-ete-invente-en-france/>.

¹⁰³⁸ Elle était visitable du 19 octobre 2018 au 4 février 2019. Voir « Exposition et rétrospective Il était une fois Sergio Leone - La Cinémathèque française », <http://www.cinematheque.fr/cycle/exposition-sergio-leone-462.html>.

horizontales dans des cloisons qui permettaient de voir des écrans disposés derrière. Ce dispositif faisait peut-être référence au format cinémascope typique des western spaghetti de Sergio Leone, ainsi qu'à son utilisation de très gros plans sur les yeux des personnages.¹⁰³⁹ On peut aussi approfondir les références et citations qui saturent le film de 1968 *Il était une fois dans l'Ouest* (*C'era una volta il West*) grâce à un montage vidéo consultable sur internet.¹⁰⁴⁰

Exposer Sergio Leone, sa vie et ses films inextricablement liés, c'est éprouver la formidable puissance d'un imaginaire cinématographique et suivre le destin d'un petit Romain du Trastevere qui aura beaucoup joué aux cowboys et aux Indiens avant de transformer les règles et les codes du western pour conquérir le vaste monde.¹⁰⁴¹

Autrefois « le cinéma américain par excellence » (pour citer André Bazin)¹⁰⁴², le genre du Western était sur son déclin au début des années 1960, mais fut revivifié, réapproprié et restitué à l'imaginaire collectif en grande partie grâce aux œuvres du réalisateur italien, qui contribua à rendre ce genre « sur-conscient de lui-même et capable de charrier un véritable torrent réflexif et critique ».¹⁰⁴³ Même si Sergio Leone a introduit l'ironie dans le Western, comme le dit Frédéric Bonnaud il ne le parodie pas mais le prend au contraire au sérieux et le réinvente patiemment, avec ambition et à travers une écriture qui se déploie « au pays de l'imaginaire ». Dans ce sens, il est intéressant de remarquer que selon Umberto Eco, « L'Arioste revisite le Moyen Age comme Leone revisite l'Ouest ». Pour un Italien de Rome, le grand mythe de l'Ouest avait peut-être un charme proche de ce que les chansons narrant les prouesses des guerriers de Charlemagne inspiraient à un homme de cour pendant la Renaissance italienne.¹⁰⁴⁴

La génération de Sergio Leone est la première en Italie à avoir été dotée d'un imaginaire cinématographique américain. Vivre en période de guerre conduisait à trouver un espace rêvé de liberté et de modernité dans le monde représenté par la culture populaire américaine non

¹⁰³⁹ Il s'agit aussi peut-être d'une double référence à la fois à *Il était une fois en Amérique*, où le jeune protagoniste observe depuis sa cachette et à *Il était une fois dans l'Ouest* où le personnage, dans un traveling, apparaît et disparaît derrière le mur d'une maison.

¹⁰⁴⁰ Leone fut aidé par les cinéastes italiens Dario Argento et Bernardo Bertolucci. Voir « Sergio Leone, inspirations - La Cinémathèque française », <http://www.cinematheque.fr/video/1301.html>.

¹⁰⁴¹ Frédéric Bonnaud, « A l'Ouest, du nouveau », dans Gian Luca Farinelli et Christopher Frayling, *La révolution Sergio Leone* (Paris: la Table ronde, 2018), p. 11.

¹⁰⁴² Jean-Louis Rieupeyrou et André Bazin, *Le Western: ou le cinéma américain par excellence. Préface par André Bazin* (Paris; (Bourges: Les Éditions du Cerf), 1953).

¹⁰⁴³ Frédéric Bonnaud, « A l'Ouest, du nouveau », dans Gian Luca Farinelli et Christopher Frayling, *La révolution Sergio Leone, op. cit.*, p. 12-13.

¹⁰⁴⁴ Gian Luca Farinelli et Antonio Bigini, « Sergio Leone : du cinéma muet au cinéma moderne », dans Gian Luca Farinelli et Christopher Frayling, *La révolution Sergio Leone, op. cit.*, p. 34.

seulement à travers le cinéma, mais aussi la littérature et la musique. Cette passion pour l'Amérique s'approfondit et se précisa dans l'après-guerre (le réalisateur italien avoue avoir été « amoureux de l'idée de l'Amérique plus que quiconque ne pouvait l'imaginer ») et se superposa à sa grande culture visuelle européenne : ses œuvres véhiculent des références à la peinture d'Edward Hopper autant qu'à Giorgio De Chirico, comme on l'a évoqué, dont les perspectives trompeuses sont traduites par le réalisateur par des changements de plan brusques. Également fasciné par les œuvres classiques, Sergio Leone a créé avec ses collaborateurs « un autre Ouest » où coexistent le souvenir de *Yojimbo* de Akira Kurosawa, les structures narratives de Carlo Goldoni, les personnages de Miguel de Cervantès, les poèmes homériques et les héros de *Illiade*. L'imitation a toujours été un puissant instrument de création pour les artistes, et le réalisateur italien se révéla un « traducteur » génial « en transposant dans l'Amérique du XIXe siècle filmée en Espagne l'univers médiéval des samouraïs japonais ». ¹⁰⁴⁵ *Pour une poignée de dollars* est en effet un mélange inextricable où trois cultures différentes – européenne, japonaise et américaine – se rencontrent et dialoguent, créant un univers inédit. Si le traitement de la géométrie et de la lumière redéfinit la scénographie western traditionnelle de façon stylisée et moderne, le choix de l'Andalousie pour le tournage a également eu un impact évident sur la mise en scène du duel qui s'inspire des rituels d'une corrida dans une arène. ¹⁰⁴⁶ *Il était une fois dans l'Ouest* est pour sa part composé de références à toute l'histoire du Western, d'un collage de citations qui révèle sa veine cinéphile et son approche « postmoderne » de la manière la plus flagrante. L'Espagne devient un Ouest rêvé, méditerranéen, transfiguré, et la frontière descend vers le Sud. Il a été en effet tourné en partie à Monument Valley, lieu de prédilection des westerns de John Ford, en partie en Andalousie (à Almeria, substitut des grands espaces américains), ainsi que dans les studios romains de Cinecittà.

Pour faire raccorder à même le plan ces espaces géographiquement si lointains, Leone fit venir des caisses emplies de la poussière de Monument Valley, poussière reconnaissable à sa couleur rouge. Relier un espace à un autre pour donner un sentiment d'unité se faisait ici par des envols de particules rougeâtres, une nuée colorée, présence concrète et subtile au sens étymologique d'une Amérique fantasmée. ¹⁰⁴⁷

¹⁰⁴⁵ *Ibid.*

¹⁰⁴⁶ *Ibid.*, p. 45.

¹⁰⁴⁷ Jean-François Rauger, « Sergio Leone : une révolution temporelle et spatiale », dans Gian Luca Farinelli et Christopher Frayling, *La révolution Sergio Leone, op. cit.*, p. 76.

L'exposition consacrait aussi toute une section à la musique d'Ennio Morricone, compositeur qui a le plus contribué à la perfection et à la singularité des films de Sergio Leone en les enrichissant d'un niveau narratif supplémentaire : chaque personnage a un thème, et la musique en complète par conséquent la caractérisation. De plus, les éléments méditerranéens introduits par le réalisateur dans ses westerns sont exaltés par la musique du célèbre compositeur qui y introduit des instruments de la même tradition, tels que la trompette ou la guimbarde sicilienne.¹⁰⁴⁸ Le réalisateur voulait être inspiré par la musique et non le contraire. Ainsi, à partir d'*Et pour quelques dollars de plus* il demande à Ennio Morricone d'écrire la musique avant le tournage : les extraits enregistrés étaient ensuite diffusés sur le plateau pour immerger les acteurs dans l'atmosphère du film et donner le tempo aux mouvements de caméra.¹⁰⁴⁹

Sergio Leone serait ainsi fondateur d'un cinéma transnational, globalisé, mais aussi enraciné dans la tradition italienne et pas seulement cinématographique. Cinéma populaire et cinéma moderne, cinéma global et racines locales se complètent mutuellement dans son parcours. Comme l'explique Emiliano Morreale, au début de sa carrière le Western européen existait déjà depuis plusieurs années en Allemagne de l'Ouest et en Yougoslavie, et le mythe du Far West était présent en Italie sous diverses formes.¹⁰⁵⁰ Pour identifier les racines du Western de Sergio Leone, une compréhension du développement des genres cinématographiques italiens et de leur relation particulière avec Hollywood est cruciale. Quand, dans les années cinquante, Rome devient le lieu de tournage d'une quantité de films à grand spectacle – accueillant plusieurs réalisateurs américains dont Sergio Leone fit la connaissance en tant qu'assistant réalisateur – le cinéma italien se réapproprie rapidement le genre du Western en produisant des films à coût beaucoup moins élevé. Les péplums seraient l'ancêtre direct du Western italien.¹⁰⁵¹

Si ses personnages rappellent souvent ceux de la *commedia dell'arte* – et plus encore les marionnettes et les histoires du Sud de l'Italie qui reprenaient la mythologie carolingienne (les *pupi*) – avec son « esthétique du soleil et de la violence », le Far West de Sergio Leone constituait aussi, pour les Italiens, une métaphore du Sud, un lieu absolument méditerranéen.¹⁰⁵² Comme l'a

¹⁰⁴⁸ *Ibid.*, p. 48.

¹⁰⁴⁹ Cette manière de procéder atteint son apogée avec *Il était une fois en Amérique*, dont la bande son est prête dès 1976, soit sept ans avant d'avoir réalisé un seul mètre de pellicule.

¹⁰⁵⁰ Une archéologie de la mythologie italienne du Western remonterait même à la tournée de Buffalo Bill, défié par les vachers toscans qui, de façon prophétique, l'emportèrent.

¹⁰⁵¹ Emiliano Morreale, « Modernité à l'italienne », dans Gian Luca Farinelli et Christopher Frayling, *La révolution Sergio Leone*, *op. cit.*, p. 79-81.

¹⁰⁵² *Ibid.*, p. 82.

dit Alberto Moravia en 1967, « si le western hollywoodien est né d'un mythe, le western italien est né du mythe d'un mythe ». ¹⁰⁵³ C'est peut-être aussi pour cela que dès le début, l'influence de Sergio Leone a été globale : il a non seulement créé des centaines de westerns italiens mais a surtout pesé à son tour sur le Western américain et marqué nombre de réalisateurs d'autres pays. En effet, « tous les imaginaires locaux, plus ou moins colonisés par les États-Unis, ont pu trouver dans le 'western spaghetti' un modèle à réutiliser, à se réapproprier ». ¹⁰⁵⁴ Quentin Tarantino marque la « re-réappropriation » définitive, de la part du cinéma américain, d'un imaginaire transnational, d'un postmodernisme qui fait de l'histoire, de la géographie et des cultures un système de signes qui se transforment à travers leur circulation. Son *Django Unchained* (2012) – dont la bande originale a été composée par Ennio Morricone – peut se lire comme un hommage aux western spaghetti (s'inspirant entre autres de *Django* de Sergio Corbucci de 1966). *The hateful eight* (2015), pour sa part, emprunte aussi en partie au film d'horreur. Dans le cadre d'une pratique qui consiste à puiser dans une archive d'imaginaires, le paysage se révèle moins être quelque chose qui préexiste à la vision qu'un écran-palimpseste d'une diversité de couches de projection. Des paysages récréés et composés de cet Ouest américain détourné et réapproprié à travers le cinéma, nous passons maintenant aux transformations réelles de ses paysages routiers, des archives imaginaires aux archives matérielles contenant des images de son architecture.

Résonances : Las Vegas Studio

Dans la Grande halle du parc des ateliers d'Arles, des tirages couleur, brillants et de tailles différentes, montraient un paysage fait d'intersections de routes et de stations essence, d'enseignes en forme de *donuts* et de bâtiments en forme de canards, d'architectures de néons cadrées la plupart du temps depuis la route ou l'habitacle d'une voiture. Ces photographies étaient exposées dans des cadres blancs, comme des œuvres individuelles plutôt que comme des séries, et documentaient le travail d'exploration, de recherche et d'inventaire du paysage de Las Vegas, que la publication dans les années 1970 de *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form* avait fait connaître. Des films réalisés par des étudiants de l'Université de Yale pendant cette enquête et ce voyage étaient aussi projetés sur des écrans de grande taille encadrés par des structures noires qui éloignent et focalisent à la fois notre vision.

¹⁰⁵³ Christopher Frayling, « L'héritage de Leone », dans Gian Luca Farinelli et Christopher Frayling, *La révolution Sergio Leone, op. cit.*, p. 199.

Certaines de ces photographies faisaient écho à celles de l'exposition de Toon Michiels *American Neon Signs by Day and Night* qui présentaient des paires d'images d'enseignes néon américaines de jour et de nuit (à l'Église des Trinitaires d'Arles). Certaines de ces expérimentations filmiques rappelaient, pour leur part, une des scènes initiales de *Zabriskie Point* de Michelangelo Antonioni (1970) qui consiste en un tour en voiture à travers Los Angeles tournée du point de vue du conducteur, d'autres encore des moments de *Viva Las Vegas*, film musical américain de George Sidney avec Elvis Presley (1964).

Dans le cadre de la section « Résonances » des Rencontres d'Arles de 2015, l'exposition *Las Vegas Studio* a été présentée pour la première fois en France après s'être tenue en Suisse, au Museum im Bellpark de Kriens. À l'occasion de ce projet, Robert Venturi et Denise Scott Brown ont ouvert leurs archives photographiques aux commissaires Hilar Stadler et Martino Stierli qui avaient été captivés par le discours visuel élaboré par les architectes de *Learning from Las Vegas*, projet que nous avons mentionné dans le quatrième chapitre et que nous allons ici approfondir. L'exposition à Arles considérait la photographie comme un précieux outil d'argumentation et de figuration, et traite l'architecture sous l'angle de son apparence et en tant que phénomène : « Nous avons isolé les clichés de leur contexte théorique afin de mettre en évidence leur caractère sensationnel, retournant à l'étape précédant l'analyse afin de valoriser le matériau photographique ».¹⁰⁵⁵ *Learning from Las Vegas* débuta par une série de repérages dans le cadre d'un projet universitaire en 1968 qui consistait en des séminaires où les étudiants étaient invités à documenter l'architecture dans le but de lier recherche et pratique architecturale. L'idée fondatrice de *Learning from Las Vegas* était qu'apprendre et interpréter les signes et les messages du paysage contemporain était un prélude nécessaire à son amélioration.¹⁰⁵⁶ Selon Robert Venturi, il fallait en effet « arrêter de se plaindre et commencer à apprendre » : le sujet du projet n'était pas la ville comme elle devrait être mais comme elle était dans le présent. Dans cette

¹⁰⁵⁴ Emiliano Morreale, « Modernité à l'italienne », dans Gian Luca Farinelli et Christopher Frayling, *La révolution Sergio Leone, op. cit.*, p. 91.

¹⁰⁵⁵ Les Rencontres d'Arles, « Las Vegas Studio », <http://www.rencontres-arles.com/fr/expositions/view/363/las-vegas-studio>.

¹⁰⁵⁶ Robert Venturi, Denise Scott Brown, et Steven Izenour, *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1977). Comme nous l'avons déjà vu dans le quatrième chapitre, Venturi pensait qu'il fallait apprendre du paysage contemporain, ainsi que du passé et de l'expérience du voyage. Voir aussi Dean Sakamoto, et al., *What We Learned: The Yale Las Vegas Studio and the Work of Venturi, Scott Brown and Associates : Yale School of Architecture Gallery, October 29, 2009-February 5, 2010*. (New Haven: Yale University School of Architecture, 2009) et Kester Rattenbury et al., éd., *Robert Venturi and Denise Scott Brown - Learning from Las Vegas [Event, 16 March 2004, EXP, University of Westminster, London* (Abingdon [u.a.: Routledge, 2007).

perspective, Las Vegas constituait un exemple emblématique pour étudier Los Angeles et le *sprawl* urbain, et permettait de prendre l'architecture commerciale et vernaculaire comme source d'inspiration pour réconcilier formes traditionnelles et régionales, culture élitiste et culture populaire.¹⁰⁵⁷

The aim of *Learning from Las Vegas* was to study and to present the aesthetics of the Strip as the product of an authentic popular culture – a popular culture that had found a valid form for the idea of a city « from below » ; a city that had evolved spontaneously and without the assistance of an architect or any other planning authority.¹⁰⁵⁸

Robert Venturi et Denise Scott Brown ont approché l'objet de leur étude d'un point de vue à la fois analytique et esthétique – « between aestheticization and documentary survey »¹⁰⁵⁹ – en documentant les caractéristiques visuelles spécifiques à cette forme urbaine tout en subissant la fascination des esthétiques spectaculaires de l'architecture de signes du « Las Vegas Strip ». Cela comptant surtout sur les médias visuels et populaires de la photographie et du cinéma.¹⁰⁶⁰ Les commissaires de l'exposition se sont intéressés aux images et aux aspects moins connus de ce projet aujourd'hui célèbre, avec l'intention de clarifier le vrai intérêt de l'approche de ces architectes : « Our selection focuses largely on secondary aspects and side products of the research project, without losing sight of the iconic images. It thereby shifts to the forefront previously unknown images that settled on the fringes of the Las Vegas research ».¹⁰⁶¹ Ils ont aussi mis en évidence le volet « images en mouvement » de ce projet qui était présent et important depuis le début, quoique moins connu. Pendant leur voyage de recherche à Las Vegas, les étudiants du séminaire de Yale produisirent en effet plusieurs films qui capturaient la façon dont l'espace urbain était perçu depuis les différents points de vue d'un observateur en mouvement.

Selon Denise Scott Brown (la première à avoir eu l'idée de réaliser une analyse détaillée de Las Vegas), les nouvelles techniques d'enregistrement des images pouvaient communiquer le dynamisme de cette architecture de signes et l'expérience séquentielle de vastes paysages. Si les

¹⁰⁵⁷ Martino Stierli, *Las Vegas in the Rearview Mirror: The City in Theory, Photography, and Film* (Los Angeles, Calif: The Getty Research Institute, publication program, 2013), p. 245.

¹⁰⁵⁸ Hilar Stadler, Martino Stierli, et Peter Fischli, *Las Vegas Studio: Images from the Archives of Robert Venturi and Denise Scott Brown* (Zurich: Scheidegger & Spiess, 2015), p. 29.

¹⁰⁵⁹ Martino Stierli, *Las Vegas in the Rearview Mirror*, *op. cit.*, p. 140.

¹⁰⁶⁰ Hilar Stadler, Martino Stierli, et Peter Fischli, *Las Vegas Studio*, *op. cit.*, p. 13.

¹⁰⁶¹ Hilar Stadler et Martino Stierli, « Second Reading », dans Hilar Stadler, Martino Stierli, et Peter Fischli, *Las Vegas Studio*, *op. cit.*, p. 9.

architectes étaient fascinés aussi par la lumière nocturne, leur intérêt se focalisait plus sur la perspective de l'observateur dans la voiture, « which in their view explained the form and aesthetics of the contemporary city with its billboards and symbolic dimension ».¹⁰⁶² La nouvelle forme urbaine orientée par l'expérience de l'espace faite en mouvement, depuis celui de l'automobile, demandait en effet une forme de représentation différente et dynamique. Les analyses de Robert Venturi et Denise Scott Brown étaient fondées aussi sur des images en mouvement et des séquences presque chronophotographiques ainsi que sur plusieurs recherches contemporaines qui décrivaient la perception de la ville comme une expérience filmique.¹⁰⁶³

Dans son étude intitulée *Las Vegas in the Rearview Mirror: The City in Theory, Photography, and Film* Martino Stierli s'intéresse au profond changement de la perception des villes pendant les années 1960 et 1970, et à la façon dont elles étaient interprétées par plusieurs historiens de l'architecture.¹⁰⁶⁴ Le but est d'enquêter sur ce contexte historique à travers une approche interdisciplinaire focalisée sur la culture populaire et le changement social, et s'inspirant des études visuelles pour développer une méthodologie qui puisse comprendre l'impact des signes visuels dans le contexte urbain des mégavilles. Il s'agit aussi d'essayer de comprendre de manière plus générale le rôle clé qu'a joué Los Angeles et sa forme urbaine pour l'architecture et la culture visuelle de la période moderniste et de l'après-guerre, car « *Learning from Las Vegas* renegotiated the relationship of architecture and society and thus the role of the architect, resulting in a fundamental polarization – pro or contra Venturi and Scott-Brown – of architectural discourse ».¹⁰⁶⁵

Si l'on regarde l'histoire de sa réception, on remarque l'imbrication entre un discours urbain typique du modernisme tardif des années 1950-1960 – qui porte sur la question de l'image de la ville – et le contenu et la méthode du projet qui voit la photographie et le cinéma comme moyens à la fois d'argumentation et de représentation. *Learning from Las Vegas* représente en effet une réaction à la crise de l'urbanisme et de la planification urbaine (ainsi que de son image) autour de 1960, comme cela est visible dans *God's Own Junkyard: The Planned Deterioration of*

¹⁰⁶² Hilar Stadler, Martino Stierli, et Peter Fischli, *Las Vegas Studio*, op. cit., p. 21.

¹⁰⁶³ Pour le développement d'une perception séquentielle voir surtout Kevin Lynch, *Image of the City*, 1959 (Boston : Birkhauser, 2014) et Donald Appleyard, Kevin Lynch, et John Randolph Myer, *The View from the Road*, 1963 (Cambridge: M.I.T. Press, 1971).

¹⁰⁶⁴ Parmi lesquels aussi Aldo Rossi et Reyner Banham.

¹⁰⁶⁵ Martino Stierli, *Las Vegas in the Rearview Mirror*, op. cit., p. 15.

*America's Landscape*¹⁰⁶⁶ de Peter Blake qui décrit en particulier l'impact du développement de l'automobile sur l'organisation, la structure et l'esthétique de l'espace visuel. Son point de vue était communiqué en couverture à travers un collage chaotique de panneaux routiers, de fils électriques et d'arbres. L'auteur se servait également d'une méthode comparative entre deux images passées et présentes d'un même paysage urbain pour soutenir sa thèse du déclin historique. Pour illustrer les transformations négatives du paysage américain (du point de vue de sa commercialisation), Peter Blake montrait aussi l'image d'une friterie en forme de canard qui dans *Learning from Las Vegas* sera au contraire utilisée comme exemple de bâtiments « symboles » de leur fonction. À l'époque, le discours urbain était en effet dominé par une idéalisation de la ville médiévale qui n'était pourtant plus en accord avec la réalité des développements urbains, proprement américains (« the image of the medieval European city as the ideal conception of a spatially closed urban entity »).¹⁰⁶⁷ *Learning from Las Vegas* invitait à mieux connaître le paysage contemporain à travers son image pour en élaborer la conceptualisation.

In view of the sprawl phenomenon, Venturi and Scott Brown arrived at the conviction that the traditional image of the city in the sense of a coherent, closed entity was no longer valid and that the new, paraurban city form had developed its own type of organization based on the perception of an automobilized viewer passing through at high speed.¹⁰⁶⁸

La réception controversée de *Learning from Las Vegas* est aussi à contextualiser dans le cadre du discours de l'époque qui en a souvent condamné la supposée « aestheticisation » du statu quo urbain et l'« anesthésiation » de la conscience critique. Mais les images peuvent également être vues comme un moyen d'analyse critique, comme des formes de connaissance dont l'utilisation et les effets sont à interpréter dans des contextes historiques précis, dans leur forme de diffusion et dans leur relation avec les autres éléments qui les accompagnent. Dans le cas présent, il s'agit d'un livre photographique (dont fut réalisée une édition grand format en 1972 et une autre de poche en 1977) qui fait dialoguer les photographies ou les photogrammes cinématographiques avec des croquis, des tableaux et des cartes géographiques.

¹⁰⁶⁶ Peter Blake, *God's Own Junkyard: The Planned Deterioration of America's Landscape* (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1964).

¹⁰⁶⁷ Martino Stierli, *Las Vegas in the Rearview Mirror*, op. cit., p. 16-17.

¹⁰⁶⁸ *Ibid.*, p. 128.

The debate was centered around the question of whether the « commercial vernacular » was the expression of a genuine aesthetic sensibility of the people and, thus, whether it can be considered a kind of visual folk song of consumer society or whether it was instead the inferior product of the so-called culture industry.¹⁰⁶⁹

Denise Scott Brown s'était intéressée précocement à l'image photographique urbaine. Son enfance dans une Afrique du Sud coloniale avait influencé sa fascination successive pour les phénomènes culturels pop comme le « Las Vegas Strip » : elle voyait dans son esthétique commerciale un exemple qui allait à l'encontre des normes et des valeurs culturelles de la culture architecturale élitiste de l'époque.¹⁰⁷⁰ Cet intérêt pour les subcultures et les phénomènes marginalisés, qui témoigne d'une ouverture vers une culture architecturale américaine populaire et vernaculaire, est aussi nourri par l'architecture anonyme de *The architectural review* et du magazine italien *Casabella*. Ses voyages à travers la Grande Bretagne et l'Amérique (surtout dans le Tennessee et vers l'Ouest) lui permirent de faire l'expérience de l'utilisation de l'automobile sur la vision du paysage des routes, des villes ou des banlieues avec leurs panneaux publicitaires et de signalisation, ainsi que de capturer ces vues en mouvement grâce à sa pratique de photographe amateur. Le séminaire qui portait sur la réalisation de *Learning from Las Vegas* avait en effet aussi pour but de trouver une image photographique adéquate plus explicite à cette ville déjà représentée par la littérature, l'art contemporain et le cinéma.¹⁰⁷¹ Pour Denise Scott Brown, les films avaient en particulier le pouvoir de transmettre l'image mentale spécifique d'un lieu et de ses caractéristiques spatiales et architecturales grâce à leur capacité à capturer la nouvelle mobilité du et dans le paysage contemporain.

Cette nouvelle mobilité ne faisait pas que résulter du progrès technologique. Elle était aussi l'agent d'une transformation culturelle fondamentale liée à l'expérience des voyages et des traversées. De plus, si l'on considère qu'à l'époque, « the architectural culture of the United States was in a type of colonial situation with respect to European conceptions, the appeal for the car-oriented city of the American West was equivalent to an attempt at emancipation from this

¹⁰⁶⁹ *Ibid.*, p. 245. Ce débat montre par ailleurs l'écart idéologique entre les deux écoles de pensée prédominantes dans la sociologie du XXe siècle : la théorie critique de l'école de Francfort et la sociologie urbaine américaine (l'école de Chicago). Je renvoie à Yves Grafmeyer et Isaac Joseph, *L'école de Chicago naissance de l'écologie urbaine* (Paris: Flammarion, 2009).

¹⁰⁷⁰ Martino Stierli, *Las Vegas in the Rearview Mirror*, op. cit., p. 109.

¹⁰⁷¹ *Ibid.*, p. 151.

cultural dependence ». ¹⁰⁷² Les architectes de *Learning from Las Vegas* ont reconnu l'influence du travail de J. B. Jackson (que nous avons introduit dans le premier chapitre), dont ils partagent le point de vue critique envers le modernisme architectural et la reconnaissance d'une certaine qualité esthétique et culturelle dans la « contamination » du paysage vernaculaire et commercial. Ils partagent aussi avec ce géographe culturel le fait d'avoir en quelque sorte redécouvert le paysage américain après des voyages à l'étranger, surtout en Europe. L'expérience de « devenir étranger » leur aurait en effet permis de développer leur sensibilité aux aspects culturels plus marginaux du paysage et de remarquer à leur retour l'originalité de l'architecture américaine.

Nous avons vu que la « contamination du paysage » peut passer par l'architecture, mais aussi par les imaginaires et les productions photo-cinématographiques. Le cinéma western (et précédemment à son existence, le « Wild West Show » de Buffalo Bill) a fortement contribué à la diffusion de l'imaginaire de l'Ouest américain qui a fasciné nombre de photographes européens (on a vu le cas du français Bernard Plossu). Cet imaginaire a été par exemple revisité en Camargue et réapproprié par les western spaghetti, avant d'être à nouveau repris aux États-Unis de manière complètement transformée et à travers des citations postmodernes. Le déplacement réel dans les paysages (dans notre cas, entre Est et Ouest américain, Europe et Amérique) permet de mettre à l'épreuve ces imaginaires et de contribuer à la documentation des transformations des espaces dont la perception et la conceptualisation sont à leur tour redéfinies par leurs images. Les expositions qu'on a prises comme exemples ont montré des cas de réactivation d'éléments d'archives (photographies, films, d'autres objets ou documents) qui seront le sujet de ce qui suit. On s'intéressera en particulier aux circulations des paysages photographiques entre cadres de recherche, architecturaux ou urbanistiques et artistiques, pour interroger de manière plus approfondie la notion de vernaculaire et de ce qu'elle fait, en tant que concept et pratique photographique, à l'idée traditionnelle de paysage.

¹⁰⁷² *Ibid.*, p. 270.

Notes sur l'asphalte, une Amérique mobile et précaire, 1950-1990

La visite s'ouvrait sur l'agrandissement d'une diapositive de J. B. Jackson entièrement reproduite avec sa monture annotée qui restituait sa richesse graphique. Cette reproduction photographique soulignait à la fois l'importance du support, sa maniabilité pour l'enseignement, la documentation et les classifications évolutives. Prise d'un point de vue central, l'image d'une route ouverte sur un paysage vert à l'horizon était entourée de plusieurs inscriptions sur des rubans adhésifs, parmi lesquelles on discernait « 19 century road » en lettres rouges ou encore « california turnpike » écrit en noir. Nous étions ensuite guidés à travers un parcours en forme de *road trip* par une liste de « choix thématiques établis par l'auteur » (J. B. Jackson), inventaire de ce que le visiteur va découvrir et typologie partielle du paysage « vernaculaire ». ¹⁰⁷³

L'exposition *Notes sur l'asphalte, une Amérique mobile et précaire, 1950-1990* au Pavillon Populaire de Montpellier en 2017 ¹⁰⁷⁴ révélait les travaux de six chercheurs dans les domaines de l'architecture, de l'urbanisme et du paysage : Donald Appleyard, J. B. Jackson, Allan Jacobs, Chester Liebs, Richard Longstreth et David Lowenthal. Les commissaires Jordi Ballesta et Camille Fallet ont regroupé près de 200 photographies qui n'avaient jusqu'alors été montrées que dans le cadre de publications scientifiques ou de cours universitaires. Il s'agit de « notes visuelles » sur la route américaine et son paysage, sur les manières populaires de construire et d'habiter, « qui nous permettent de postuler l'existence d'une autre photographie documentaire et paysagère américaine, faite non pas d'œuvres d'art, mais de travaux de recherche qui ont jusque-là été très peu exposés et publiés ». ¹⁰⁷⁵ Ces photographies nous montrent l'Amérique urbaine ou rurale vernaculaire, toujours instable et débordante, souvent observée depuis l'intérieur d'une voiture. Les trois parties principales du parcours de l'exposition concernaient respectivement : les archives et les travaux des chercheurs sélectionnés, les voyages sur la route américaine et ses

¹⁰⁷³ Pour J. B. Jackson, le paysage vernaculaire s'oppose au paysage politique ou imposé par l'« establishment », c'est-à-dire qu'il ne procède pas de normes et de règlements approuvés par la communauté mais de pratiques adaptées aux circonstances, qui sont le fruit d'arrangements de voisinage : le vernaculaire part du domestique puis tend à déborder provisoirement dans les espaces communs, voire publics. Voir en particulier John Brinckerhoff Jackson, *Discovering the Vernacular Landscape*, *op. cit.*

¹⁰⁷⁴ Visitable du 8 février au 16 avril 2017, elle fait partie d'un cycle de trois expositions conçu par le directeur artistique Gilles Mora comme un voyage au cœur de l'Amérique des années 1950 aux années 1990. Les deuxième et troisième volets sont consacrés respectivement au photographe autodidacte William Gedney et à l'œuvre *Trilogie* de l'artiste new-yorkais Ralph Gibson.

¹⁰⁷⁵ Jordi Ballesta dans « Vers une autre photographie documentaire. Quelques échanges autour de 'Notes sur l'asphalte' », dans Jordi Ballesta et Camille Fallet, *Notes sur l'asphalte : une Amérique mobile et précaire, 1950-1990 = Notes on asphalt : a mobile and precarious America, 1950-1990* (Paris : Hazan, 2017), p. 10.

paysages ordinaires, les convergences entre pratiques photographiques artistiques, commerciales et documentaires.

Pour chaque chercheur exposé dans la première partie, de brefs repères biographiques introduisaient un ensemble de documents qui illustraient la manière dont leurs archives étaient conservées et organisées. Une citation extraite de l'une de leurs publications accompagnait ces informations, et des vitrines présentaient une sélection de leurs ouvrages. J. B. Jackson, qui a été comme on l'a déjà vu un important géographe culturel et historien du paysage (inventeur des *landscape studies* américains), était aussi d'abord cow-boy puis éditeur du magazine *Landscape* et enfin enseignant. Ses archives, composées de plusieurs milliers de diapositives prises lors de nombreux voyages à travers les États-Unis, nous permettent aujourd'hui de le considérer aussi comme un photographe amateur (et comme un collectionneur).¹⁰⁷⁶ Donald Appleyard et Allan Jacobs étaient théoriciens de l'urbanisme et urbanistes, Chester Liebs historien et conservateur du patrimoine, Richard Longstreth historien de l'architecture et professeur, David Lowenthal professeur de géographie et le seul photographe à utiliser le noir et blanc et à privilégier un archivage chronologique. Les commissaires sont souvent partis des livres pour remonter aux archives où les photographies sont classées comme des notes de terrain factuelles et regroupées par catégorie (silos, stations-service, *mobile homes*, grand-rues, rassemblements festifs ou religieux...). Afin de rendre compte de leur organisation, des grilles thématiques reprenaient plusieurs de leurs sujets de prédilection. La diapositive, support privilégié de cinq de ces chercheurs, autorisait une organisation thématique souvent similaire qui permettait, en plus des échanges entre chercheurs à des fins pédagogiques, le développement d'une « pensée typologique » et d'une pratique de l'image fixe projetée qui a été aujourd'hui un peu oubliée au profit des pratiques d'exposition et d'édition.

Comme le montrait une carte des « diapositives localisées et routes possibles de John Brinckerhoff Jackson, 1976 », J. B. Jackson a voyagé de 1956 à 1989, année après année, en moto ou en voiture. Alternant des parcours de quelques jours et des périple plus longs et sinueux, il a interrogé le devenir du paysage américain en utilisant la photographie comme

¹⁰⁷⁶ Ses archives, conservées au Center for Southwest Research à la University of New Mexico à Albuquerque, comprennent aussi – au-delà de ses propres prises de vues et de ses dessins – des collections de cartes postales, photographies institutionnelles ou commerciales, reproductions artistiques ou architecturales. Voir « Collection of J. B. Jackson pictorial materials from various sources », <https://rmoa.unm.edu/docviewer.php?docId=nmupict000-866.xml>.

principal mode de notation sur le terrain.¹⁰⁷⁷ Dans la vaste nef centrale du Pavillon Populaire de Montpellier, l'exposition déroulait un long « ruban » de photographies, évoquant ainsi un *road trip* imaginaire à travers les États-Unis qui commence par des paysages urbains, puis montre peu à peu comment le paysage vernaculaire américain est organisé par la route. Dans une succession souple et sans rupture, les images s'attardaient parfois sur des enseignes ou panneaux publicitaires, sur le mobilier urbain ou des fresques murales. On passait ainsi du commerce en bord de route aux espaces ruraux, croisant ici et là camionneurs, vide-greniers, rassemblements religieux, boîtes aux lettres, bicoques diverses, *pick-up* ou *mobile homes* dans des territoires incertains qui peuvent se transformer dans le temps. Organisées en deux lignes discontinues qui se superposaient par endroits, les photographies se suivaient sans commentaires ni contraintes chronologiques, enchaînant des séquences thématiques qui entremêlaient les images des six chercheurs. Si David Lowenthal a voyagé et photographié du Vermont à la Pennsylvanie et de la frontière mexicaine à la Colombie britannique, Richard Longstreth est parti à la découverte de l'architecture le long d'une multitude de routes, tout comme Chester Liebs dont les photographies et d'autres images d'archive utilisées pour son œuvre *Main Street to Miracle Mile: American Roadside Architecture* (1985) décrivent l'évolution du paysage routier et commercial américain.¹⁰⁷⁸ Allen Jacobs et Donald Appleyard ont surtout investi des métropoles, comme San Francisco, Pittsburgh et San Diego, dont ils ont photographié la circulation routière et les axes urbains qui sont aussi le sujet de l'ouvrage (emblématique pour les études d'urbanisme et visuelles) *The View from the Road* (1963).

Les archives de *Notes sur l'asphalte* permettaient ainsi de façonner un voyage synthétique au cours duquel les routes américaines sont jalonnées d'enseignes et de panneaux faits à la main, d'activités commerciales spontanées et passagères, de constructions monotones et répétitives mais utilisées de diverses manières, d'habitats temporaires, ou encore de lieux de dépôt. Afin

¹⁰⁷⁷ Dans les archives de J. B. Jackson ne se trouve qu'un seul carnet de terrain rédigé durant un voyage réalisé en 1957. Un extrait en est reproduit et traduit dans le cadre de l'exposition : il s'agit d'une énumération des éléments du paysage traversé, à travers une approche descriptive et fragmentaire, presque « photographique ». Jordi Ballesta se propose de mettre en relation les manières de photographier de J. B. Jackson avec ses modes de notation écrite – se focalisant en particulier sur ses diapositives en tant que supports documentaires et sur les informations présentes sur leurs caches – dans l'essai « Notes de terrain et photographies factuelles chez J. B. Jackson », dans le troisième numéro de la revue « Transbordeur » intitulé *Câble, copie, code: Photographie et technologies de l'information* (Genève : Association Transbordeur ; Paris : Macula, 2019).

¹⁰⁷⁸ Des *main streets*, couloirs d'activité commerciale dans les cœurs des villes déjà développés au tournant du XIXe siècle, aux *strips*, extensions de ces rues principales en longues avenues commerçantes prospérant grâce au trafic. Voir Chester H. Liebs, *Main Street to Miracle Mile: American Roadside Architecture* (Boston: Little, Brown and Company, 1985).

d'éviter le montage classique, les tirages étaient maintenus par un système d'encoches plutôt que de passe-partout. Ils apparaissaient ainsi comme des documents manipulables – non pas organisés en séquences préétablies (propres à la présentation des créations artistiques) –, qui relèvent de l'archive documentaire dont ils ont été extraits pour être ensuite réactivés sur les murs de l'espace d'exposition. Ces images, documents culturels qui renvoient à une période de l'histoire américaine et ses espaces, peuvent aussi être perçues comme des « documents d'expériences » : « ces documents n'existent que parce que leurs auteurs sont allés à la rencontre de la route, et la photographie nous permet de partager leurs expériences ». ¹⁰⁷⁹

Comme l'explique Jordi Ballesta, J. B. Jackson a contribué, dès ses premières publications, à développer un champ de connaissances qui sera plus tard appelé « hodologie » : la science des routes et de leurs pourtours, de leur fabrication et de leur expérience. Un texte comme « Other-directed Houses » ¹⁰⁸⁰, qui en 1957 annonçait l'essor des études sur les axes commerciaux, leur architecture, leur systèmes d'enseignes et de panneaux, ouvrit la voie à *Learning from Las Vegas* ¹⁰⁸¹, ainsi qu'à certains ouvrages de Chester Liebs et de Richard Longstreth, soit à autant de publications scientifiques ou artistiques. ¹⁰⁸² Nous avons vu dans le troisième chapitre qu'aux États-Unis, la route est un terrain d'investigation et d'expériences majeur : dès les années 1930, des reportages photographiques interrogeaient la prolifération des publicités de bords de route alors que de 1943 à 1955, la compagnie pétrolière Standard Oil commanditait des images de route et d'expériences routières. La voiture, le parking, la station essence et le *motel* deviennent ainsi des objets de recherche de plus en plus communs ainsi que des icônes américaines.

Des pratiques photographiques partagées

Dans la dernière partie de l'exposition, les commissaires ont rassemblé les notes photographiques des chercheurs non seulement d'œuvres de photographes, mais également de travaux d'artistes qui intègrent la photographie notamment sous forme de publications. Même si

¹⁰⁷⁹ Camille Fallet dans « Vers une autre photographie documentaire. Quelques échanges autour de 'Notes sur l'asphalte' », dans Jordi Ballesta et Camille Fallet, *Notes sur l'asphalte*, op. cit., p. 17.

¹⁰⁸⁰ John Brinckerhoff Jackson, « Other-directed Houses », *Landscape*, 1956-1957, vol.6, no. 2, p. 29-35.

¹⁰⁸¹ Comme on l'a vu, cette étude urbanistique marque un tournant dans le débat architectural sur la ville contemporaine. L'ouvrage utilise la photographie à la fois comme moyen d'argumentation et de représentation de son objet de recherche – le « strip » – considéré comme produit authentique de la culture populaire américaine à travers une approche neutre (qui suspend tout jugement de valeur) opposée à l'attitude critique d'une œuvre comme *God's Own Junkyard. The planned deterioration of America's landscape* (1964) de Peter Blake.

leurs buts diffèrent, la photographie des chercheurs et celle des artistes convergent par leur pratique et leurs choix esthétiques. Walker Evans, J. B. Jackson, David Lowenthal et William Christenberry ont eu en commun un intérêt pour la modestie et l'instabilité de l'architecture vernaculaire américaine – de la bicoque en bois des métayers jusqu'au *mobile homes* du prolétariat contemporain – qui est aussi souvent le sujet des calendriers de Thomas Strong, graphiste à New Haven et ancien élève de Walker Evans. Chester Liebs, Richard Longstreth, J. B. Jackson et David Lowenthal ont lié photographie et périple, comme l'ont fait Walker Evans avec son voyage vers le Vieux Sud, ainsi que nombre de photographes de la FSA et de la Standard Oil, puis Robert Frank, Ed Rucha, Stephen Shore et beaucoup d'autres, comme on l'a vu dans le troisième chapitre.

Visual Blight in America (1973), cahier de recherches de l'Association of American Geographers auquel David Lowenthal a contribué, peut être rapproché de certains ouvrages artistiques : *Homes for America*¹⁰⁸³ de Dan Graham, proche du mouvement conceptuel, et *A Tour of the Monuments of Passaic*¹⁰⁸⁴ de Robert Smithson, un des représentants majeurs du *land art*. La série de photographies de *Homes for America* représente l'architecture sérielle des lotissements de banlieues américaines, dont un texte détaille les propriétés physiques et matérielles et l'environnement urbain qu'ils créent. Par le choix de cadrages anonymes, Dan Graham insiste sur le caractère sériel (répétition, production de masse, etc.) de ces maisons, rapprochant leur esthétique industrielle des problématiques de l'art minimal alors naissant. *A Tour of the Monuments of Passaic* est à la fois un récit et un témoignage de la visite de Robert Smithson dans sa ville natale, Passaic (New Jersey), à travers une série de paysages, d'infrastructures et de bâtiments dont la succession structure la narration et la séquence photographique. La recherche d'une « syntaxe » des sites et des curiosités topographiques de la banlieue de New York s'unit à un intérêt pour le flux du temps et le cours de l'histoire, exprimé par l'utilisation du terme « monuments » et par une comparaison avec les ruines de Rome. Malgré les différents contextes de production et publication et leurs approches divergentes notamment manifestes dans le style d'écriture des textes, les résultats présentent tous trois des paysages ordinaires proposant à la fois des interrogations esthétiques et des relevés de terrain.

¹⁰⁸² Sur l'héritage de J. B. Jackson dans les champs des études paysagères voir en particulier le volume *Everyday America. Cultural Landscape Studies after J.B. Jackson*, publié suite à la conférence « J.B. Jackson and American Landscape » (1998, University of New Mexico).

¹⁰⁸³ Originellement publiée en double page dans *Arts Magazine* (numéro de décembre-janvier 1966-1967).

Le *Landscape Manual* (1969) de Jeff Wall et *The View from The Road* (1964), co-signé par Donald Appleyard, articulent aussi les deux observations mobiles, les prises de note visuelles, les retours d'expérience et les hypothèses écrites, en se questionnant sur la perception de l'environnement extérieur depuis la voiture et sur la manière dont la photographie rend compte de l'expérience du déplacement. Sorte de « journal de voyage » dont les séquences d'images ressemblent à des photogrammes, le *Landscape Manual*¹⁰⁸⁵ peut être comparé à *The View from The Road*¹⁰⁸⁶, ouvrage de recherche en urbanisme qui vise à découvrir une « esthétique de l'autoroute » pour en suggérer un meilleur design à travers l'utilisation de séquences visuelles (photographies, photogrammes et dessins) qui expriment l'expérience du conducteur. Les deux présentent aussi par moments des mises en page similaires à celles de *Learning from Las Vegas*, dont nous avons parlé précédemment à propos de l'exposition *Las Vegas Studio*¹⁰⁸⁷ aux Rencontres d'Arles 2015.

Le premier titre du « manuel du paysage » de Jeff Wall – « A partir de et pour un travail en cours » – exprime l'idée d'un exercice sans fin, d'une activité physique, d'un travail qui « devrait être une procédure particulière en soi-même, réalisé comme l'écriture », qui n'est pas distinct de la procédure même ni d'une certaine manipulation du réel. Le photographe est plus que simplement une « machine à enregistrer » et choisit, à travers l'appareil photo, une des infinies possibilités de capture du réel. Dans son texte Jeff Wall exprime aussi l'importance de la relation entre surface et structure, route et page, et considère la route-paysage comme un environnement potentiel de surfaces de projection pour les films et la fiction. Les séquences, les paysages ordinaires et les petites images y sont donc centrales chez cet artiste qui travailla par ailleurs beaucoup sur la grande taille et les tableaux photographiques, sur la « forme-tableau » à la fois cinématographique et presque documentaire. Jeff Wall considère l'environnement comme un réservoir d'images et trouve dans l'image la possibilité de construire des choses réelles et symboliques en jouant sur la communication entre le visible et l'invisible, et sur l'opposition entre enregistrement et reproduction. Il y a dans son *Landscape Manual* un effet de démultiplication de la vue à travers un montage chronologique qui nous questionne sur la durée

¹⁰⁸⁴ Publié dans la livraison de décembre 1967 de la revue *Artforum*.

¹⁰⁸⁵ Jeff Wall, *Landscape Manual* (Vancouver: Fine Arts Gallery, University of British Columbia, 1970).

¹⁰⁸⁶ Donald Appleyard, Kevin Lynch, et John Randolph Myer, *The View from the Road*, *op. cit.*

¹⁰⁸⁷ De plus, au même moment que cette exposition, la Fondation Henri Cartier Bresson à Paris présentait *Smaller Pictures*, une exposition sur Jeff Wall (visitable du 9 septembre au 20 décembre 2015) dont le commissaire était Jean-François Chevrier, et qui montrait entre autres son *Landscape Manual*.

et l'inscription du temps dans les images, ainsi que sur la nature contingente de tout évènement.¹⁰⁸⁸ L'artiste se promène en voiture dans Vancouver et utilise la photographie pour une œuvre d'art conceptuel qui se focalise sur son aspect cinématographique. Ce projet pourrait être considéré comme « un essai texte-images sur la mobilité urbaine »¹⁰⁸⁹ dans lequel la voiture n'est pas seulement un instrument d'exploration visuelle de l'environnement urbain mais aussi un environnement intérieur et de cette manière partie intégrante du paysage.

À la fin des années 1960, certains artistes nord-américains ont donc en quelque sorte emprunté un chemin parallèle à celui des chercheurs de l'exposition *Notes sur l'asphalte*, faisant coexister des textes et des images qui exprimaient une connaissance empirique du paysage américain, sous la forme de publications. S'ils ont arpenté des chemins similaires à travers les espaces ordinaires, la direction de leurs pratiques a peut-être été inverse : des images aux textes pour les artistes, de l'écrit au photographié pour les chercheurs. Les travaux photographiques de Donald Appleyard, J. B. Jackson, Allan Jacobs, Chester Liebs, Richard Longstreth et David Lowenthal s'inscrivent principalement dans le milieu universitaire en tant que supports pour l'enseignement ou la divulgation scientifique, et sont censés attirer l'attention sur les paysages ordinaires pour questionner leurs transformations. N'ayant pas été valorisées comme des œuvres à part entière, ces images ont en grande partie échappé à la notion d'auteur ainsi qu'à une histoire de la photographie « professionnelle » composée uniquement de photographies pensées et conçues pour être montrées dans des salles d'exposition ou des publications artistiques.¹⁰⁹⁰ L'exposition *Notes sur l'asphalte* a permis de donner une nouvelle vie aux archives de ces chercheurs, représentant en même temps une ré-interrogation de l'histoire de la photographie américaine de paysage en envisageant son élargissement à des pratiques plurielles (artistiques et institutionnelles, mais aussi commerciales ou amateurs) et laissant entrevoir l'ensemble de recherches et de projets qu'il reste à explorer.

¹⁰⁸⁸ Jeff Wall, « Tableaux instantanés », dans Jeff Wall et Jean-François Chevrier, *Smaller pictures* (Paris: X. Barral, 2015), p. 87.

¹⁰⁸⁹ Jean-François Chevrier, « Des petites images », dans Jeff Wall et Jean-François Chevrier, *Smaller pictures, op. cit.*, p. 16-17. La voiture à la fois en tant que cadre ou point de vue photographique et sujet sera explorée par l'exposition *Autophoto: de 1900 à nos jours*. Voir Philippe Séclier, *Autophoto: de 1900 à nos jours* (Paris: Fondation Cartier pour l'art contemporain: Éditions Xavier Barral, 2017). Voir aussi le catalogue d'une section de cette exposition montrant une collection de petits tirages « trouvés » : Sylvie Meunier, Patrick Tourneboeuf, et Marie Cordié Lévy, *Americandream* (Paris; [Fontenay-sous-Bois: Textuel; Les Instantanés ordinaires, 2017).

¹⁰⁹⁰ Comme on l'a vu dans le premier chapitre, François Brunet dans son livre *La photographie. Histoire et contre-histoire* (2017) parle de deux conceptions de l'historicité des images photographiques qui se développent à partir des années 1930 : une « internaliste » (professionnelle, techniciste et artistique) et l'autre « externaliste », concernant plus spécifiquement les archives et leurs usages.

Les commissaires ont uni leurs compétences et expériences dans les domaines géographiques et photographiques, leur intérêt pour le territoire, sa perception visuelle et sa représentation documentaire. Au-delà d'une catégorie purement esthétique liée uniquement à l'histoire de l'art, les paysages sont de plus en plus perçus en tant que miroirs des sociétés et de leur histoire, depuis la perspective de la géographie humaine française – qui a par ailleurs profondément influencé les recherches de J. B. Jackson avant qu'il développe une réflexion sur les espaces vernaculaires plus proprement américains. Les pratiques artistiques s'approprient des savoirs géographiques, et en parallèle l'image est considérée comme un instrument de connaissance et de préfiguration des territoires. Dans ce contexte, la photographie est souvent envisagée comme le moyen le plus efficace pour capturer un paysage de bord de route qui est – particulièrement en Amérique – mobile et précaire.

L'Amérique vernaculaire de Walker Evans

Nous avons vu que les travaux photographiques des chercheurs du paysage – géographes, historiens de l'architecture ou de l'urbanisme – étaient censés être des supports pour l'enseignement ou la divulgation scientifique. En ce sens, il s'agirait non seulement de paysages vernaculaires mais aussi de pratiques photographiques vernaculaires. En effet, comme l'explique Clément Chéroux, le terme « vernaculaire » sert à qualifier des productions « utilitaires ». La photographie vernaculaire est le plus souvent « appliquée » et « fonctionnelle », et sert des objectifs plus ou moins précis – on pense aux photographies scientifiques, militaires ou médicales, ou encore ethnographiques, les vues aériennes, les images servant de documents pour les artistes ou de relevés pour les architectes.¹⁰⁹¹ Subordonnées à la recherche, les images de J. B. Jackson et des autres chercheurs étaient comme on l'a vu tantôt projetées à partir de diapositives dans le cadre de cours universitaires, tantôt imprimées en accompagnement à des articles et des essais critiques. Mais elles faisaient avant tout partie d'archives, où elles étaient censées retourner.¹⁰⁹² *Notes sur l'asphalte* offrait ainsi une relecture de ces photographies qu'elle décontextualisait de leur fonction originale pour les introduire dans un espace d'exposition où elles dialoguaient avec d'autres regards et d'autres pratiques de la même période.

¹⁰⁹¹ Clément Chéroux, *Vernaculaires: essais d'histoire de la photographie* (Cherbourg: Le Point du Jour, 2013), p. 10.

¹⁰⁹² Pour un exemple important de réactivation de ses archives voir David Lowenthal, *The Past Is a Foreign Country – Revisited* (Cambridge : Cambridge University Press, 2016).

D'une manière qu'on pourrait en partie qualifier d'inverse, les relectures récentes du travail du photographe américain Walker Evans ont tenté de ne pas se limiter à parler de son « style documentaire » et d'élargir la connaissance de son travail au-delà de sa production la plus connue.¹⁰⁹³ Elles ont mis en évidence d'autres aspects de sa pratique, comme son travail pour les magazines ou son rôle dans la définition actuelle de la notion de vernaculaire. Déjà en 2015, l'exposition *Walker Evans. Anonymous*¹⁰⁹⁴ dans le cadre de la partie itinérante des Rencontres d'Arles¹⁰⁹⁵ (dans sa section « Relectures »¹⁰⁹⁶, qui comprenait aussi une rétrospective sur Stephen Shore à l'origine exposée à Madrid) portait un regard nouveau sur l'œuvre de ce photographe en mettant l'accent sur son travail imprimé, en particulier celui réalisé pour des magazines américains comme *Fortune*.¹⁰⁹⁷ Walker Evans commença en effet à publier en 1929 et fut très vite en mesure de choisir ses sujets, de définir les textes accompagnant ses photographies ainsi que leur mise en page.¹⁰⁹⁸ L'exposition présentait des pages des magazines originaux, accompagnées des tirages d'époque et de divers matériaux relatifs à ces publications, et incluait également un ensemble unique de photographies de la série *Labor Anonymous* ainsi que celles du métro new-yorkais. D'autres images montraient la manière dont il savait capturer les illustrations populaires et l'architecture vernaculaire – autant de manières pour Walker Evans de célébrer la vie quotidienne et ses paysages.

En 2017, l'exposition *Walker Evans* conçue par le conservateur Clément Chéroux au Centre Pompidou¹⁰⁹⁹, mettait plutôt en exergue la notion de « vernaculaire » : au-delà du style documentaire ou d'un idéal esthétique au sens strict, l'hypothèse de travail a en effet été d'envisager le vernaculaire non seulement comme « sujet » mais aussi comme « méthode ». Il

¹⁰⁹³ Par exemple son travail pour les missions de la FSA et ses images d'*American Photographs*, dont on a vu l'influence sur la culture photographique italienne dans le chapitre précédent.

¹⁰⁹⁴ Walker Evans, *Walker Evans: Labor Anonymous* (Köln: Walther König, 2016).

¹⁰⁹⁵ Les Rencontres d'Arles, « Walker Evans », <http://www.rencontres-arles.com/fr/expositions/view/365/walker-evans>. Voir aussi <http://rencontres-arles-photo.tv/?s=WALKER+EVANS&lang=fr#comment-devient-on-une-figure-majeure-de-lhistoire-de-la-photographie-le-cas-walker-evans>.

¹⁰⁹⁶ Voir Daniel Huber, « Walker Evans and Stephen Shore at the Rencontres de La Photographie d'Arles 2015 », *Miranda. Revue Pluridisciplinaire Du Monde*, n° 12 (24 février 2016), <http://journals.openedition.org/miranda/8411>.

¹⁰⁹⁷ Voir l'essai de David Company « 'Œuvrer pour les magazines' et 'œuvres' pour les magazines. Walker Evans, la presse populaire et l'art conceptuel », dans Walker Evans et Clément Chéroux, *Walker Evans* (Paris: Centre Pompidou, 2017).

¹⁰⁹⁸ Les essais photographiques de Walker Evans ont été négligés jusqu'à une date récente. Voir la thèse de doctorat de Anne Bertrand, « Walker Evans, écrits et propos. Edition critique » (2018) et son essai « 'I'm a writer too'. Les textes de Walker Evans », dans Walker Evans et Clément Chéroux, *Walker Evans, op. cit.*

¹⁰⁹⁹ Visitable du 26 avril au 14 août et ensuite déplacée au MoMA de San Francisco. Voir Walker Evans et Clément Chéroux, *Walker Evans, op. cit.* Voir aussi la projection-débat de Gilles Mora « Autour de Walker Evans (1903-1975) par Cité de l'architecture et du patrimoine », <https://www.dailymotion.com/video/x670cw5>.

s'agissait de la première « grande rétrospective » en France où le photographe est pourtant connu du grand public depuis plusieurs décennies, principalement pour ses images prises dans le cadre de la FSA pendant la Grande Dépression des années 1930, dont certaines sont devenues des icônes. L'œuvre multiple de Walker Evans fut abordée à travers une organisation thématique visant à restituer à la fois la « complexité du projet », « les véritables obsessions d'Evans pour certains sujets comme les vitrines, les enseignes ou les signes typographiques »¹¹⁰⁰ qui traversent sa pratique photographique, ainsi que le seuil étroit entre le non-art et le grand art. Comme l'explique François Brunet, il s'agit d'une œuvre immergée dans la culture visuelle de son pays et de son temps, « attentive à la circulation des images et des formes dans la culture de masse américaine ».¹¹⁰¹ Cet intérêt se reflète en particulier dans sa passion pour les cartes postales commerciales de l'Amérique profonde qu'il a collectionnées depuis ses douze ans, et qu'il a bien souvent imitées – on pense à ses photographies de sites urbains, à leur style impersonnel, uniformisateur et singularisant à la fois.¹¹⁰²

Le « vernaculaire » – notion que Walker Evans lui-même revendiquait autant, voire plus que le fameux « style documentaire »¹¹⁰³ – était ici abordé par Clément Chéroux non seulement comme une matière et un style, mais aussi comme une « méthode ». Terme encore peu connu en France et indiquant une forme d'art « indigène » ou « populaire », ce concept a été largement exploité aux États-Unis depuis les années 1930, d'abord dans le contexte de l'architecture et du design puis dans celui de l'esthétique américaine spontanée, systématisée à partir des années 1950 par l'historien de la culture John Kouwenhoven.¹¹⁰⁴ Le vernaculaire fut de plus en plus fréquemment associé au paysage ordinaire par les travaux de J. B. Jackson, qui ont influencé les

¹¹⁰⁰ Clément Chéroux, « L'art de l'oxymore. Le style vernaculaire de Walker Evans », dans Walker Evans et Clément Chéroux, *Walker Evans, op. cit.*, p. 9.

¹¹⁰¹ François Brunet, « Walker Evans, photographe vernaculaire ? - Métropolitiques », <https://www.metropolitiques.eu/Walker-Evans-photographe-vernaculaire.html>.

¹¹⁰² Sur la collection de cartes postales de Evans, voir l'essai de Jeff L. Rosenheim « Des documents de la culture populaire », dans Walker Evans et Clément Chéroux, *Walker Evans, op. cit.* Voir aussi du même auteur *Walker Evans and the picture postcard* (Göttingen: Steidl, 2009) et *Walker Evans: Polaroids* (Berlin-New York: Scalo in association with the Metropolitan Museum of Art, New York, 2002).

¹¹⁰³ Sur le style documentaire, voir Walker Evans, Leslie George Katz et Anne Bertrand, *Le secret de la photographie: entretien avec Leslie Katz* (Paris: Centre Pompidou, 2017). Voir aussi Olivier Lugon, *Le style documentaire: d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945* (Paris: Macula, 2001) et Peter Galassi, *Walker Evans & Company* (MoMA / Thames and Hudson, 1999).

¹¹⁰⁴ Dans son *Made in America* de 1948, John Kouwenhoven analyse cette notion d'un point de vue spécifiquement américain, c'est-à-dire d'une manière positive et pragmatique, reconnaissant une forme de beauté fonctionnelle. À l'ère industrielle, le vernaculaire ne désignerait plus simplement la production d'une région mais celle d'un pays entier. Comme l'explique Clément Chéroux, si en Europe le vernaculaire avait largement contribué à la construction des cultures régionales, aux États-Unis il participe pleinement de l'élaboration de l'identité nationale.

pratiques photographiques à partir de 1970 et ont été regagné en popularité ces dernières années, surtout en France, notamment grâce aux travaux de Jordi Ballesta, chercheur et commissaire de l'exposition *Notes sur l'asphalte*. En français comme en anglais, le mot « vernaculaire » est construit sur la racine latine *verna* qui désigne un « esclave », et plus précisément un esclave né dans la maison ; il est associé par extension à une production *home-made* qui fait que le terme est souvent associé au localisme ou au régionalisme.

« Vernaculaire » fait partie de ces mots intimidants que l'on n'ose employer sans guillemets. Il paraît toujours trop large pour ce qu'il décrit... ou pas assez précis. Il semble varier en fonction de ceux qui l'emploient. Ici, il se définit selon trois axes récis : sa fonction, son lieu et son esprit. Le vernaculaire est *utile, domestique et populaire*.¹¹⁰⁵

Depuis la Renaissance, l'adjectif vernaculaire a surtout été appliqué à la langue commune, ou plutôt locale, dialectale, « indigène », par opposition au latin et à la langue dite « véhiculaire », c'est-à-dire commune et codifiée. Pour comprendre le vernaculaire selon Walker Evans, il faudrait ainsi faire attention à un certain rapport « américain » au langage et à l'écriture, à un idéal réaliste qui a fait de la photographie puis du cinéma les arts américains par excellence, capables d'exprimer une certaine « esthétique de l'expérience » qui se trouve aussi à la base de la définition du paysage vernaculaire par J. B. Jackson. Paysage gouverné non par un plan mais par des usages humains locaux (par opposition au « paysage politique » des routes et des organisations macroterritoriales), il trouverait sa meilleure incarnation dans « l'espace liminaire » qu'est le bord de route : « C'est cette esthétique des bords ou des à-côtés, celle de l'émergence historique de formes locales non planifiées, que semble pouvoir mettre en œuvre l'image photographique, surtout la plus banale, mieux que tout autre 'médium' ». ¹¹⁰⁶

De plus, selon François Brunet il serait utile d'interpréter le vernaculaire en lien avec un idéal « nativiste » (avec une « quête de nationalité ») qui traverse les auteurs et les peintres américains du XIXe siècle jusqu'aux modernistes. Même si Walker Evans n'a rien d'un nationaliste et tout d'un grand francophile, son goût pour le vernaculaire américain se nourrit de « l'aspiration contradictoire de la 'province' à rivaliser avec la 'capitale' en suivant et dépassant à la fois ses leçons ». ¹¹⁰⁷ Profondément influencé par « l'esprit » de Charles Baudelaire et la « méthode » de

¹¹⁰⁵ Clément Chéroux, « L'art de l'oxymore. Le style vernaculaire de Walker Evans », dans Walker Evans et Clément Chéroux, *Walker Evans, op. cit.*, p. 9.

¹¹⁰⁶ François Brunet, « Walker Evans, photographe vernaculaire ? », *op. cit.*

¹¹⁰⁷ *Ibid.*

Gustave Flaubert, Walker Evans a passé près d'une année à Paris pour un séjour linguistique et culturel en 1926. Il a aussi mis en évidence le rôle joué par la culture européenne dans le développement d'une conscience artistique américaine, affirmant que sa génération fut la première à tirer de ses voyages en Europe une « technique européenne » pour l'appliquer à l'Amérique (plutôt que d'étudier l'art européen pour l'imiter).¹¹⁰⁸ Il était enfin grand admirateur du photographe français Eugène Atget et de ses photographies du « Vieux Paris », que les Américains découvrirent surtout par l'intermédiaire de Berenice Abbott, la photographe née dans le Midwest (Springfield, Ohio) qui vécut à Paris¹¹⁰⁹ et à Berlin avant de rentrer à New York en 1929 pour photographier le « tempo » et les transformations de la ville à travers son « regard neuf ».¹¹¹⁰

L'exposition *Notes sur l'asphalte* que nous avons prise pour point de départ nous a montré des exemples de circulation de la photographie – des archives aux salles d'exposition, des magazines ou diapositives aux catalogues. Nous avons mis en évidence le rôle de la photographie pour la documentation du territoire arpenté ou traversé, pour la représentation des paysages. Il s'agit de surcroît d'une « notation photographique » qui participe directement à la pensée du paysage à travers l'expérience du voyage. Cette expérience était « réactivée », dans l'exposition, par le voyage virtuel proposé aux visiteurs sous forme de *road trip*. Les voyages permettent souvent de redéfinir la perception des paysages et leur identité culturelle, et dans le cas de déplacements à l'étranger, ils font remarquer des aspects auparavant « cachés » par l'habitude à travers un regard neuf. Cette redécouverte à travers le « déplacement » concerne aussi la diffusion ou le transfert culturel de domaines de recherche (J. B. Jackson fut considérablement influencé par la « géographie humaine française » jusqu'à ce qu'il fonde les *landscape studies* américains). Elle concerne également la circulation des photographies : Walker Evans avait été marqué par les paysages urbains français d'Eugène Atget, ces « documents pour artistes » (comme les considérait le photographe français), avant de se focaliser sur le vernaculaire américain et de

¹¹⁰⁸ Walker Evans dans James R. Mellow, *Walker Evans* (Reading, Mass.; Oxford: Perseus, 2002), p. 44-45.

¹¹⁰⁹ Elle fut assistante de Man Ray, grâce à qui elle découvre les premières photographies d'Atget.

¹¹¹⁰ Avec « fresh eyes ». Voir Berenice Abbott et Elizabeth McCausland, *New York in the Thirties (Formerly Titled: Changing New York en 1939)*, (New York: Dover Publications, 1973). Le rôle de Berenice Abbott dans la diffusion transatlantique du travail d'Eugène Atget a été beaucoup étudié. Voir par exemple Berenice Abbott et Eugène Atget, *Berenice Abbott & Eugène Atget* (Santa Fe, NM: Arena Editions, 2002) et surtout Kevin D. Moore et al., *Old Paris and Changing New York: Photographs by Eugène Atget and Berenice Abbott* (Cincinnati : FotoFocus and the Taft Museum of Art, 2018), le catalogue de l'exposition organisée dans le cadre de la FotoFocus Biennial de Cincinnati 2018 « Open Archive » : « Paris to New York », *Taft Museum of Art* (blog), 17 juillet 2018, <https://taftmuseum.org/art/exhibitions/paris-to-new-york/>.

développer son « style documentaire ». C'est donc la notion de paysage vernaculaire elle-même qui s'est trouvée redéfinie grâce à ses migrations géographiques, de la même manière que celle de photographie vernaculaire l'a été à travers ses passages entre cadres de recherche et pratiques artistiques, projets personnels et commandes institutionnelles.

Paysages français. Une aventure photographique 1984-2017

En 1984-1985, le photographe italien Gabriele Basilico¹¹¹¹ voyage dans le Nord de la France : il longe la côte de la Manche, de Dunkerque au Mont Saint-Michel, entre lieux de villégiature et zones portuaires, réalisant une série qui sera intitulée « Bord de mer ». Architecte de formation et concevant la pratique photographique comme une expansion physique dans l'espace, son image *Le Tréport – Mers-les-Bains (Seine-Maritime)* exprime plus que tout autre une certaine « expérience du lieu » et son rôle dans la production d'un paysage. L'utilisation d'une chambre grand format permet d'obtenir une photographie de 30 x 40 cm très détaillée, et de privilégier une « lenteur du regard » qui contribue à conférer une dimension presque sculpturale voire virtuelle à ce paysage. Le noir et blanc accentue à la fois l'atmosphère hors temps et l'effet surréel qui évoque celui d'une simulation numérique. Vue d'une ville de Normandie de bord de mer et capturée d'une perspective en hauteur qui en fait un paysage à contempler au sens classique, cette image a été faite dans le cadre de la mission photographique française de la Datar dans les années 1980 et a été exposée entre 2017 et 2018 à Arles et à Paris.

Dans le cadre de la section « L'expérience du territoire » des Rencontres d'Arles 2017, l'exposition *Dans l'atelier de la mission photographique de la Datar* se proposait de revenir sur cette commande, désormais devenue mythique dans l'histoire de la photographie. L'exposition réunissait les travaux de vingt-neuf photographes, jeunes auteurs ou artistes confirmés, français ou étrangers, ainsi que des archives personnelles inédites.¹¹¹² Dans le but de « recréer une culture du paysage »¹¹¹³, la mission de la Datar portait l'attention sur les transformations des territoires en tant que changements de modes de vie. Elle a interrogé en même temps le rôle de la photographie dans la société et dans la documentation de la transformation des paysages à travers la participation de plusieurs photographes de nationalité différente, parmi lesquels figuraient comme on vient de le voir l'Italien Gabriele Basilico mais aussi les Américains « nouveaux topographes » Lewis Baltz et Frank Gholke. François Hers et Bernard Latarjet, les initiateurs de cette enquête collective, ont en effet expliqué que : « Nous avons invité des étrangers afin de confronter des perceptions différentes : celle de l'Américain hanté par la destruction d'une terre

¹¹¹¹ Nous l'avons rencontré dans le chapitre précédent à propos de ses photographies d'architectures industrielles à Milan.

¹¹¹² Les Rencontres d'Arles, « Dans l'atelier de la mission photographique de la Datar », <http://www.rencontres-arles.com/fr/expositions/view/153/dans-l-atelier-de-la-mission-photographique-de-la-datar>.

qu'il a connue vierge ; celle de l'Européen sensible à une réalité moins physique que culturelle, bouleversée et reconstituée depuis des siècles ».¹¹¹⁴

Disons d'abord que les Américains qui ont participé à cette mission n'avaient jamais connu leur terre « vierge »¹¹¹⁵ et avaient surtout photographié les « paysages altérés par l'homme » du nouvel Ouest, comme le montre entre autres l'exposition *New Topographics* des années 1970 dont il a été question dans le troisième chapitre. À la différence de cette exposition américaine (qui est citée parmi les références de la mission de la Datar)¹¹¹⁶ ou de certains projets italiens des années 1980 qu'on a mentionné comme *Voyage en Italie*, l'expérience française n'est pas née dans un contexte artistique-éditorial, mais est sponsorisée par l'État (en particulier par la « Délégation interministérielle à l'aménagement du territoire et à l'attractivité régionale »). Celui-ci décide en effet d'utiliser la photographie à la fois pour documenter les lieux, dans le cadre d'une analyse culturelle et historique des territoires, et pour fournir une expression artistique ou sensible aux analyses objectives, en soutien aux décisions de planification et d'aménagement des territoires. La mission de la Datar est devenue un modèle pour toute une succession d'enquêtes publiques menées dans plusieurs pays européens dans les années 1990, qui ont contribué à la création de corpus documentaires à une échelle souvent davantage locale (de villes ou régions) que nationale (nous avons cité des cas italiens dans le chapitre précédent).¹¹¹⁷

En Suède, le projet « Ekodok-90 » vise à observer la relation entre l'homme et la nature ainsi qu'à stimuler l'intégration de la photographie dans les collections des musées régionaux, tout en sollicitant l'intervention des artistes dans le débat environnemental. Par contraste, le « Vinex Photo Project » aux Pays Bas considérait la photographie comme un moyen de planification urbaine ou péri-urbaine à travers la coopération entre photographes, architectes et urbanistes. En général, ces missions portent leur attention sur le pouvoir de la photographie à atteindre un public large et sur son rôle dans la formation de l'opinion publique sur l'expérience et l'utilisation du

¹¹¹³ Augustin Berque, « Les mille naissances du paysage », dans Bernard Latarjet et François Hers, *Paysages Photographiques, en France les années quatre-vingts. Mission photographique de la Datar* (Paris: Hazan, 1989), p. 22.

¹¹¹⁴ François Hers et Bernard Latarjet, « L'expérience du paysage », dans Bernard Latarjet et François Hers, *Paysages Photographiques, en France les années quatre-vingts. Mission photographique de la Datar, op. cit.*, p. 16.

¹¹¹⁵ Ni même les photographes du XIXe siècle. Comme cette thèse a essayé de le montrer, l'idée d'une terre vierge était plutôt une invention culturelle.

¹¹¹⁶ Voir Jean-François Chevrier, « La photographie dans la culture du paysage », dans Bernard Latarjet et Holger Trülzsch, *Paysages photographiques: la Mission photographique de la Datar: travaux en cours 1984/1985* (Paris: Hazan, 1985).

¹¹¹⁷ Voir William Guerrieri, Guido Guidi, et Maria Rosaria Nappi, *Luoghi come paesaggi, op. cit.*, mais aussi Frits Gierstberg, *SubUrban options: photography commissions and the urbanization of the landscape*. (Rotterdam: Nederlands Foto Instituut, 1998).

paysage et de l'environnement. Aux États-Unis, dans les années 1980 et 1990, plusieurs enquêtes sur le territoire furent au contraire commissionnées ou financées par des musées et des universités. On peut citer *The Essential Landscape. The New Mexico Photographic Survey*, qui réunit les travaux de douze photographes et des essais de J. B. Jackson, ainsi que le *Central Arizona Project Photographic Survey* et le projet *Arid Waters* (mené dans le cadre du « Water in the West Project »¹¹¹⁸) qui cherche à donner une réponse photographique à la crise croissante de l'eau dans l'Ouest américain, combinant des questions générales d'histoire culturelle avec des préoccupations environnementales, politiques et esthétiques spécifiques.¹¹¹⁹

L'exposition sur la mission de la Datar à Arles pourrait être considérée comme un prélude à celle qui fut organisée par les mêmes commissaires – Raphaële Bertho et Héloïse Conésa – à la BnF (Bibliothèque nationale de France) à Paris à l'automne suivant, intitulée *Paysages français. Une aventure photographique 1984-2017*.¹¹²⁰ Ici l'expérience, les approches et les résultats de la mission de la Datar¹¹²¹ ont été pris comme point de départ pour montrer le territoire national à travers plus de 160 auteurs et quelque 1000 tirages. Se présentant comme une histoire récente des paysages français, l'exposition déroulait également une histoire de la photographie en France. La scénographie guidait le visiteur à travers un parcours en quatre parties : « L'expérience du paysage », « Le temps du paysage », « Le paysage comme style », « L'être au paysage ». Certains éléments du parcours de l'exposition comme la table ronde d'orientation, le promontoire servant de belvédère, ou les bornes signalétiques comme des panneaux de sentiers de randonnée s'inspiraient du modèle de la promenade. Le catalogue présente de son côté une sélection de 270 photographies réalisées à l'occasion de différentes commandes institutionnelles, ainsi que des œuvres résultant d'initiatives personnelles ou indépendantes, qui révèlent les visages d'une France multiple et en mutation, l'évolution du paysage français et de sa mise en images des années 1980 jusqu'à nos jours.

¹¹¹⁸ « Water in the West », <http://waterinthewest.stanford.edu/>.

¹¹¹⁹ En considérant l'histoire de l'eau dans l'Ouest comme celle d'une culture qui perpétue la croyance du XIXe siècle en une nature idéalisée et source de ressources illimitées, le projet passe de la simple documentation de l'utilisation et de l'exploitation abusive de l'eau à une investigation plus complexe, conçue comme une archive en cours et un travail interdisciplinaire. Certains des membres du « Water in the West Project » avaient déjà participé à *Second View: The Rephotographic Survey Project* (1984).

¹¹²⁰ Visitable du 24 octobre 2017 au 4 février 2018. Voir <http://expositions.bnf.fr/paysages-francais/index.php>.

¹¹²¹ Déposés à la BnF, les clichés n'ont jamais été exposés dans leur totalité et les douze vidéos de portraits de photographes coproduits par l'INA pour l'occasion constituent un riche témoignage.

Comme l'expliquent les commissaires de l'exposition dans le texte introductif intitulé « Nous verrons un autre monde »¹¹²², les photographes participant à la mission de la Datar lancée en 1984 avaient pour mission d'ouvrir de nouvelles voies d'exploration conceptuelle et formelle d'un espace géographique transformé entre l'arrivée des socialistes au pouvoir en 1981 et la chute du mur de Berlin en 1989. Les années 1990 étaient plus marquées par une dichotomie entre le sublime et le banal, entre grandes réalisations et lieux communs : « À l'entrée du millénaire, la possibilité d'une vision totalisante, panoramique semble inexorablement s'échapper pour finalement privilégier la figure du kaléidoscope, images fragmentées en perpétuelle recomposition dans les années 2010 ».¹¹²³ En se proposant d'explorer l'histoire particulière qui lie intimement le médium photographique, le sujet du territoire français et de son identité, avec le genre paysager, le point de départ du voyage proposé par l'exposition était le soulèvement du « masque du paysage de charme » de la part des photographes.

Si la France est longtemps caractérisée par la diversité de ses paysages, une représentation s'impose régulièrement : celle d'une colline verdoyante sous un ciel serein, d'un bosquet d'arbres, d'un village et son clocher, image d'ailleurs retenue à l'arrière-plan de l'affiche de campagne du candidat Mitterrand aux élections de 1981. Cette vision est la traduction paysagère d'un topos hérité de la III^e République, celle d'une France comme terre de modération et de synthèse harmonieuse.¹¹²⁴

Le titre de l'exposition posait trois questions cruciales sur la convocation de l'expérience paysagère, sur la possibilité de la cantonner à l'espace national et sur le rôle joué par le médium photographique au cours de ces dernières décennies : « Le parcours esthétique et réflexif signalant l'entrée dans l'ère anthropocène nous amène à repenser chacune de ces entités en interaction les unes par rapport aux autres et à réviser radicalement notre être au monde dans le temps comme dans l'espace ».¹¹²⁵ La section « L'expérience du paysage » présentait les travaux de la mission de la Datar, qui à l'époque étaient publiés dans les deux volumes *Paysages photographies : la Mission photographique de la Datar : travaux en cours 1984/1985*¹¹²⁶ et

¹¹²² Il s'agit d'une citation d'une chanson de 1984 du groupe Téléphone, qui rêve « d'un autre monde ».

¹¹²³ Raphaële Bertho et Héloïse Conésá, « Nous verrons un autre monde », dans Raphaële Bertho et Héloïse Conésá, *Paysages français: une aventure photographique, 1984-2017* (Paris: BnF éditions, 2017), p. 11.

¹¹²⁴ *Ibid.*, p. 12.

¹¹²⁵ *Ibid.*, p. 17.

¹¹²⁶ Ce catalogue se veut en effet n'être qu'un « carnet d'étape » d'un projet au long cours. L'exposition, n'étant elle-même que la présentation d'un « atelier provisoire », a lieu au Palais de Tokyo à Paris, va circuler en France et en Europe jusqu'en 1987.

Paysages photographiques: en France les années quatre-vingt. Mission photographique de la Datar, et dont l'approche et le statut de modèle pour les commandes photographiques ont été largement étudiés récemment.¹¹²⁷ La section intitulée « Le temps du paysage » présentait ensuite d'autres missions photographiques comme celle de la « transmanche »¹¹²⁸ – qui portait sur la construction du tunnel, son impact sur l'environnement et la menace qu'il constituait pour les identités nationales – et le dispositif de l'Observatoire photographique du paysage. Depuis 1991, celui-ci utilise la technique de la re-photographie pour collecter de l'information ainsi que pour contribuer à la connaissance et à l'aménagement du territoire à travers la création d'« itinéraires ».¹¹²⁹

Cette méthode est réappropriée par le projet *Paysages usagés. Observatoire photographique du paysage depuis le GR2013*¹¹³⁰ (dont on parlera plus en détail dans la prochaine section). Il s'agit de l'une des quarante-et-une explorations indépendantes qui composent *France(s) territoire liquide*¹¹³¹ : une enquête photographique collective qui donne une vision kaléidoscopique du territoire français en transformation de 2008 à 2013, et qui interroge la relation entre identité nationale et paysage au XXI^e siècle tout en abandonnant la tradition nationale de l'« inventaire ».¹¹³² Le catalogue de cette mission autoproduite et indépendante introduit les séries photographiques par des textes écrits par les photographes eux-mêmes. Les projets qui composent *France(s) territoire liquide* documentent par exemple l'expérience de villes contemporaines ou d'infrastructures de transport, ou encore visualisent des couches temporelles dans les paysages à travers l'utilisation d'images d'archives et de cartes géographiques. Par exemple Olivia Froudchine, avec « Topography of time », reconstruit le paysage de la commune

¹¹²⁷ Voir Raphaële Bertho, *La Mission photographique de la Datar : un laboratoire du paysage contemporain* (Paris : La Documentation française, 2013) et Marie-Caroline Bonnet-Galzy, *La mission photographique de la DATAR : nouvelles perspectives critiques* (Paris : La Documentation française, 2014), mais aussi les thèses de doctorat de Raphaële Bertho « Paysages sur commande les missions photographiques en France et en Allemagne dans les années 1980 et 1990 » (2012) et de Jordi Ballesta, « Le projet photographique comme expérience et document géographique » (2011), l'article de Raphaële Bertho *Analyse de la genèse institutionnelle de la Mission Photographique de la DATAR*, <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00715825> et de Jordi Ballesta « La commande au risque de l'illustration », *Etudes photographiques*. 312014 (2014): 30-53.

¹¹²⁸ Voir le site web https://www.crp.photo/?post_type=page&p=120.

¹¹²⁹ Voir <http://www.side.developpement-durable.gouv.fr/userfiles/file/P0/methodeOPP.pdf>. Voir aussi *Séquences, paysages: revue de l'observatoire photographique du paysage. 1, 1* (Paris: Hazan, 1997) et *Séquences, paysages: revue de l'observatoire photographique du paysage. 2 2* (Paris: Hazan, 2000).

¹¹³⁰ « OPP GR2013 », <http://www.opp-gr2013.com/#>.

¹¹³¹ « FTL - France(s) Territoire Liquide » <http://www.franceterritoireliquide.fr/> et l'article de Raphaële Bertho « Paysage(s) en éclats », *Territoire des images* (blog), 26 mars 2015, <https://territoiredesimages.wordpress.com/2015/03/26/paysage-en-eclats/>.

de Moliets-et-Maâ (une destination populaire de vacances sur la Côte d'Argent) en faisant dialoguer des images d'archives publiques et privées des trente dernières années : des photographies trouvées chez des particuliers ou des collectionneurs de cartes postales, à la mairie, à la Direction départementale du territoire, sur Flickr, ainsi que des vues aériennes de l'IGN et de Google Maps. La technique du collage lui permet d'intégrer des images anciennes à des prises de vues réalisées par elle-même sur des lieux ayant subi une forte mutation, et de créer ainsi « un mélange de *réalité* géographique et de dimension *imaginaire* du pays ». ¹¹³³ Ce choix esthétique met en effet en évidence les différentes couches temporelles en les intégrant dans le même paysage : par exemple la vue d'une plage et le développement progressif des infrastructures pour le tourisme balnéaire. En juxtaposant des photographies du même lieu, prises depuis des perspectives et à des dates différentes, et n'appartenant pas aux mêmes typologies d'images, ce projet suit la trace des transformations d'un territoire tout en récréant son image paysagère. ¹¹³⁴

Plusieurs photographes participant à *France(s) territoire liquide* réfléchissent à cette nouvelle fluidité des images à l'ère numérique ainsi qu'à celle, présumée, des territoires et des individus. Ils montrent en même temps comment, aujourd'hui que la photographie est partie intégrante du monde de l'art, les projets personnels précèdent souvent la demande institutionnelle : la mission débute en effet comme un projet autonome de la part de quatre photographes, et trouve un directeur artistique en la personne de Paul Wonbell dans un second temps seulement. Dans l'exposition *Paysages français* à la BnF, plusieurs séries de cette mission étaient présentées dans la section « L'être au paysage » avec quelques images de *La France vue d'ici*, projet documentaire soutenu à partir de 2014 par le site d'information indépendant et d'investigation Mediapart. ¹¹³⁵ Des projets photographiques plus personnels, poétiques ou virtuels qui empruntent à différentes formes de narration allant du témoignage à la biographie en passant par la science-fiction étaient également montrés dans cette section. Si le premier accent (« focus ») de l'exposition était placé sur « les lieux du travail » et le second sur « les grands ensembles », le troisième et dernier approfondissement (dans la section « Le paysage comme style ») était intitulé « no man's land » et modulait cette notion autour de deux approches complémentaires de la

¹¹³² Qui est encore présente pour exemple dans des projets comme « Ré-inventare » de la région Île-de-France : <http://patrimoines.iledefrance.fr/evenements/nouvelle-collection-photographique-re-inventaire>.

¹¹³³ Jean-Christophe Bailly, *France(s) territoire liquide* (Paris: Editions Seuil, 2014), p. 223.

¹¹³⁴ « FTL - France(s) Territoire Liquide », <http://www.franceterritoireliquide.fr/lesphotographes/olivia-froudchine.html>.

¹¹³⁵ Nadège Abadie et al., *La France vue d'ici* (Paris: Editions de La Martinière - Beaux Livres, 2017).

marginalité : territoriale et humaine. Des territoires situés entre ville et campagne, périphériques et périurbains, traversés mais peu habités, sont autant de lieux manifestes d'une standardisation de certaines parties du paysage contemporain comme le montre la série *Geum urbanum* (2007-2011) de Geoffroy Mathieu qui mêle des vues faites en France, en Écosse et au Maghreb.¹¹³⁶

De La France de Raymond Depardon à Impressions de France et Deux Visions

Les vidéos documentaires de portraits des photographes de la Datar coproduits à l'époque par l'INA étaient visionnables au centre de l'exposition *Paysages français* à la BnF. Par exemple, le documentaire sur Raymond Depardon réalisé par Frédéric Compain le met en scène avec sa chambre photographique et suit ses déambulations dans les paysages qu'il cherche à capter, à travers des vues fixes sur les champs, les routes ou les voies ferrées, mais aussi des plans sur l'extérieur et l'intérieur d'une maison. On voit ensuite Raymond Depardon regarder ses négatifs en grand format et choisir ses tirages. Le photographe et cinéaste avait participé en 1984 à la mission de la Datar en travaillant sur le monde rural, plus précisément sur la ferme de ses parents dans la plaine du Mâcon.¹¹³⁷ Son projet « La Ferme du Garet » documente les paysages autour de l'exploitation agricole de son enfance, entre plans rapprochés dans l'intimité de la maison familiale et vues du domaine et de ses transformations.

Comme l'indiquait l'exposition *Paysages français*, Raymond Depardon décide, une vingtaine d'années plus tard, de photographier la France seul, choisissant pendant cinq ans de voyager en camping-car dans des lieux peu photographiés, dans des lieux de passage entre les centres-villes et les périphéries, dans des espaces agricoles, ruraux et péri-urbains, dans la France des ronds-points, ordinaire et « vernaculaire », qui semble se transformer à une vitesse exponentielle. Grâce à cette démarche « folle et personnelle », il se propose de photographier « l'espace public qui raconte l'intimité des Français », rendant en même temps perceptibles les signes de la transformation du paysage.¹¹³⁸ Ces paysages « intermédiaires » sont capturés avec sa chambre grand format (20 x 25), un appareil encombrant qui impose une distance technique et formelle, et

¹¹³⁶ Voir <http://expositions.bnf.fr/paysages-francais/focus-no-mans-land.php>. Pour une perspective historique de ces espaces voir par exemple Wolfram Nitsch, « Terrains vagues en noir et blanc : la banlieue de Paris dans les albums photographiques d'après-guerre », dans Philippe Antoine, Danièle Méaux, et Jean-Pierre Montier, éd., *La France en albums: XIXe-XXIe siècles* (Paris : Hermann, 2017).

¹¹³⁷ Voir <http://missionphoto.datar.gouv.fr/fr/tags/depardon-raymond>. Avec la publication de *La ferme du Garet* (Arles: Carré: Actes Sud, 1995) il construira ainsi un récit liant autobiographie et paysage, photographies personnelles et enquête institutionnelle.

¹¹³⁸ Raymond Depardon, *La France de Raymond Depardon: exposition à la Bibliothèque nationale de France* (Paris: Télérama, 2010), p. 44.

Raymond Depardon traverse les différentes régions avec leurs spécificités et différences historiques pour se focaliser sur les lieux du quotidien. Cette expérience est d'une part caractérisée par son aspect temporel et personnel : il photographie « sa » France, à la fois familière et étrangère, dans une sorte de « recherche du temps perdu », une comparaison entre passé et modernité ; d'autre part, l'aspect spatial et politique de cette expérience est visible à la création d'une « trame invisible de la France du XXI siècle » qui traduit la volonté de documenter les transformations des territoires et l'intention de montrer des lieux qui expriment ou qui au moins interrogent les styles de vie des personnes.

L'exposition *La France de Raymond Depardon* à la BnF en 2010 présentait 36 tirages de ses photographies en très grand format (1,60 x 2 m), affichés à 60 cm du sol. En montant sur une plateforme au centre de la salle, le spectateur pouvait observer les images depuis un point de vue circulaire et surélevé avant de descendre et de remarquer la très haute qualité des détails. Le choix de ne pas inclure de légendes servait à maintenir une certaine ambiguïté pour autoriser le spectateur à la fois à reconnaître les lieux des photographies et à percevoir la grande salle qui accueillait l'exposition comme un territoire qui mélange les régions. Certains magasins et bars-tabacs aux coins des rues se ressemblent partout en France, mais souvent un détail ou une lumière particulière nous font comprendre qu'il s'agit de la Côte d'Azur plutôt que de la Normandie. Les noms des villages et des régions respectives, ainsi que les indications temporelles, étaient révélés dans une salle séparée. On nous montrait ensuite le parcours du projet : les cahiers, les cartes géographiques, les polaroids utilisées par Raymond Depardon pendant les repérages qui forment une sorte de story-board dans lequel les indications techniques sont accompagnées de notes. Le fonctionnement et les origines de l'appareil photographique utilisé (la chambre) et les travaux précurseurs étaient aussi mis en évidence, ainsi que les influences des photographes américains Walker Evans et Paul Strand.¹¹³⁹

¹¹³⁹ « La distance de Walker Evans et l'engagement politique de Paul Strand sont nécessaires à toute photographie ». Raymond Depardon et al., *La France de Raymond Depardon* (Paris: Bibliothèque Nationale de France : Seuil, 2010). Depardon a souvent reconnu son tribut envers les Américains, notamment l'héritage de la « frontalité » de Walker Evans et l'approche directe des photographes de l'après-guerre. Pour ses photographies de l'Amérique, voir en particulier Raymond Depardon et Alain Bergala, *Correspondance new-yorkaise* (France: Libération : Editions de l'Etoile, 1981) et Raymond Depardon et Serge Toubiana, *Le désert américain* (Paris: Ed. de l'Etoile, 1983). Une grande partie de ces images a été exposée aux Rencontres d'Arles 2018 dans la section « America great again ! » avec le titre « Depardon USA 1968-1999 ». Voir Les Rencontres d'Arles, « Raymond Depardon », <http://www.rencontres-arles.com/fr/expositions/view/221/raymond-depardon> ». Enfin, une sorte de re-visitation de la correspondance new-yorkaise est consultable ici : « Exposition correspondance new-yorkaise 2017 par Raymond Depardon », Libération.fr, 5 mai 2017, https://www.liberation.fr/photographie/2017/05/05/exposition-correspondance-new-yorkaise-2017-par-raymond-depardon_1567570.

En traversant la France, Raymond Depardon prend connaissance des différences régionales sociales et économiques qui sont liées à des changements au niveau national et international. Dans la courte vidéo qui était aussi consultable sur internet, l'auteur nous parlait des débuts du projet pour nous expliquer comment, en partant de Berck-Plage, il avait écarté les plages désertes et le patrimoine classique pour aller lentement vers l'espace public, le territoire, et avait opté pour la couleur. Si ce court-métrage formé d'une série de photographies qui défilent imposait un tempo de lecture, le catalogue de l'exposition nous permet de consulter à notre rythme ces 280 images qui sont une sélection des 800 photographies conservés par Rymond Depardon, à leur tour une sélection des plus de 7000 prises effectuées au cours des 70.000 kilomètres parcourus.¹¹⁴⁰

En réponse à la France illustrée de Raymond Depardon, l'artiste Alain Bublex se propose de prolonger cette enquête quelques années plus tard sans pour autant la résoudre. Il adopte à l'inverse du photographe un protocole précis, établi en collaboration avec des universitaires géographes et cartographes, dans le cadre d'une résidence à la Maison de la recherche en sciences humaines de l'université de Caen. *Impressions de France*, publication aussi bien dépourvue de textes que d'un titre sur sa couverture, oscille entre le livre d'artiste et l'ouvrage savant, rassemblant plusieurs photographies du pays et des cartes de France sans légendes. Les sites photographiés par Alain Bublex, à la différence de ceux que Raymond Depardon avait choisis arbitrairement avec pour seule contrainte de se limiter à une ou deux vues, sont déterminés en amont à l'aide d'une grille portée sur le territoire et fixée sur le méridien de Greenwich, dictant à l'avance un ensemble de points de vue repérés à l'aide d'un GPS. Ainsi, à la logique de la dérive et de l'errance propre à Raymond Depardon, Alain Bublex oppose l'arbitraire de la grille et la représentation d'une France « par coïncidence ».¹¹⁴¹

On ne cherche rien, on ne flâne pas, on organise le hasard d'une série close de prises de vue.

On pose une grille sur le territoire et on la fixe sur le méridien de Greenwich. Ses mailles sont un peu lâches, elle rate côtes et frontières [...] La coïncidence de la grille et du territoire désigne 43 points (on ajoute aux croisements des lignes les centres des carrés). 43 lieux donc.

On reporte les points sur des cartes à l'échelle plus humaine et on y va. Le point devient un

¹¹⁴⁰ *La France de Raymond Depardon* est aussi disponible en poche, en Point2, avec 401 photographies dont 121 inédites accompagnées de textes du géographe Michel Lussault.

¹¹⁴¹ Julie Noirot, « Du dépaysement au 'dépayagement'. *La France de Raymond Depardon et Impressions de France* d'Alain Bublex », dans Philippe Antoine, Danièle Méaux, et Jean-Pierre Montier, éd., *La France en albums*, *op. cit.*, p. 294.

point de vue. 43 alentours. On s'y installe, on se promène un peu, on fait l'image. Le point devient paysage, morceau d'espace autonome, bout de pays.¹¹⁴²

La France de Raymond Depardon a aussi été revisitée par Caroline Delieutraz en 2012 dans son projet *Deux Visions*, initialement présenté sur internet puis sous la forme d'une installation. L'œuvre réunit plusieurs diptyques photographiques montrant les pages imprimées du livre de Raymond Depardon en format de poche d'un côté, de l'autre les captures d'écran de Google Street View présentant les mêmes lieux selon des angles de vue similaires. Refaire ce parcours sur les pas de Raymond Depardon, dans Google Street View, et mettre en parallèle des photographies prises à la chambre avec des cadrages d'images prises automatiquement par des machines, « c'est mettre en perspective deux types d'images, deux intentions opposées, deux visions du monde ».¹¹⁴³ Par exemple, dans la version Google de la photographie de Raymond Depardon du café « Chez Daniel », on voit le fragment d'une voiture entrer dans le cadre. L'image Google de la réplique de la statue de la liberté, installée au centre d'un rond-point à l'entrée Nord de Colmar, présente des conditions atmosphériques et des ombres différentes de celles de la photographie de Raymond Depardon. Dans leur version « pauvre » de reproduction photographique à partir d'un livre (celle de Raymond Depardon) et de capture d'écran (celle de Caroline Delieutraz), ces « deux visions » construisent pourtant souvent des images de paysages similaires.

Cartes postales de grands ensembles, paysages usagés et collectifs de photographes

Outre les différents types de paysages photographiés, l'exposition *Paysages français* présentait un mélange d'images photographiques de provenances différentes, de contextes de production et de diffusion variés. Elles étaient le fruit à la fois de commandes, de projets personnels, d'appropriations artistiques de protocoles ou d'images institutionnelles et parfois de l'hybridation de tout cela. Pratiques institutionnelle et artistique se trouvent ainsi imbriquées dans le deuxième « focus » de l'exposition qui concernait « les grands ensembles », ces lieux qui s'affichaient au sortir de la Seconde Guerre mondiale comme emblèmes d'un avenir radieux. Les

¹¹⁴² Bastien Gallet dans Alain Bublex, *Impressions de France* (Caen: Presses universitaires de Caen, 2014). 15 de ces 43 points sont situés hors de France : cet élargissement du champ de recherche en dehors du territoire national s'articule à une réflexion critique menée par Bublex sur la question du seuil, des limites et de la labilité des frontières, un thème qui traverse l'ensemble du projet et qui se traduit par la présentation de nombreuses cartes montrant l'évolution des frontières dans le temps.

¹¹⁴³ « Deux visions », <http://deuxvisions.net/?og=1>.

cartes postales colorées de Mathieu Pernot¹¹⁴⁴, en particulier, témoignent de cela : sa série *Le meilleur des mondes* est une collection de 60 cartes postales éditées entre les années 1950 et 1980, puis reproduites et agrandies par l'auteur. Elles nous montrent des villes de banlieue françaises, considérées à cette époque comme des symboles de la modernité et du progrès, avec leurs couleurs brillantes similaires à celles postées sur Twitter par Renaud Epstein dans le cadre du projet « Un jour, une ZUP, une carte postale » que nous avons mentionné à la fin du deuxième chapitre. Dans une de ces images, dont le premier plan est occupé par un petit jardin entouré de bâtiments élevés, « nous » a été ajouté au stylo au milieu d'une des tours suivant une pratique d'appropriation du paysage par l'inscription que l'on a aussi déjà repérée sur des cartes postales italiennes (dont on a également parlé à la fin du deuxième chapitre). La série *Implosion* de Mathieu Pernot nous montre ensuite l'explosion de ce « meilleur des mondes », comme celle d'un immeuble à Mantes-la-Jolie le 1er juillet 2001 dont l'image présente la destruction de manière frontale, dans le cadre des opérations de rénovations urbaines. Le bâtiment s'écrase sous les lourdes volutes de poussière blanche (la photographie est en noir et blanc). Ce spectacle dénonce la vulnérabilité de la structure et vise à mettre publiquement à mort un symbole social.

Dans son article « Les grands ensembles : cinquante ans d'une politique-fiction française », Raphaële Bertho entreprend une analyse sur les politiques photographiques institutionnelles associées aux grands ensembles. Elle arrive à la conclusion que de fait, ces lieux restent indissolublement liés au mythe moderniste porté par les architectes et les urbanistes au sortir de la guerre, et que les images des grands ensembles accompagnent au cours des années les discours laudatifs ou dépréciatifs concernant ces lieux. La vue verticale en particulier vise à proposer la vision d'une ville idéale et « La vue oblique va être très fortement liée à la représentation des grands ensembles, à travers l'iconographie institutionnelle et spécialisée d'une part, mais également du fait de la reprise de ce point de vue par l'industrie culturelle de la carte postale d'autre part ».¹¹⁴⁵ Les vues aériennes favorisent ainsi une certaine abstraction des formes de ces structures, et incarnent la mise en œuvre d'une utopie sociale et politique, une vision qui prend corps à travers les vues au sol, qui permettent pour leur part d'inscrire l'utopie dans des espaces réels. La variabilité dans l'usage projectif de ces images marque bien l'importance du discours,

¹¹⁴⁴ Voir aussi « Le grand ensemble de Mathieu Pernot | Musée national de l'histoire de l'immigration », <http://www.histoire-immigration.fr/collections/le-grand-ensemble-de-mathieu-pernot>.

¹¹⁴⁵ Raphaële Bertho, « Les grands ensembles : cinquante ans d'une politique-fiction française », *Etudes photographiques / Société Française de Photographie*. 312014 (2014), p. 9.

ainsi que de l'imaginaire dans lequel s'insère l'image, pour orienter son interprétation. Ce constat tend à souligner la nécessité d'inscrire cette analyse du discours visuel étatique hexagonal dans un cadre qui intègre les productions vernaculaires et artistiques. Si les cartes postales jouèrent un rôle primordial dans la « diffusion auprès du grand public des images de la reconstruction »¹¹⁴⁶, les projets exposés dans la section « les grands ensembles » de *Paysages français* montraient des documentations, des créations ou des réappropriations artistiques de ces paysages, « autant de représentations qui constituent une histoire visuelle à laquelle concourt la politique visuelle étatique ».¹¹⁴⁷

Les cartes postales (ici, de grands ensembles) sont donc souvent réappropriées et exposées par les artistes ; elles constituent aussi parfois une pratique conceptuelle originale pour la présentation et l'exposition d'images nouvelles. C'est le cas du projet *Paysages usagés. Observatoire photographique du paysage depuis le GR2013*, qui prend la forme d'un site web et d'un coffret de cartes postales intégrant une carte géographique. Il s'agit d'un questionnement et d'une revisitation de la méthode de l'Observatoire photographique du paysage national cité précédemment. Les photographes Bertrand Stofleth et Geoffroy Mathieu se proposent en effet d'inverser les rôles du commanditaire et du commandité en considérant les images comme des propositions d'analyse des enjeux territoriaux et paysagers de la métropole d'Aix-Marseille, et non comme des illustrations de problématiques connues. Un comité de pilotage composé des artistes du Cercle des marcheurs, de géographes, de paysagistes et d'aménageurs, a accompagné les artistes dans leur appropriation et leur apprentissage du territoire, et un volet participatif propose au public d'adopter 70 des 100 photographies pour en assurer les reconductions pendant les dix années qui suivent (les 30 restantes seront reconduites annuellement par les créateurs). En détournant le protocole institutionnel par un arpentage libre des marges et frontières entre nature et ville de la zone Marseille-Provence, la conception de la prise de vue et de la reconduction s'intègre dans une vision à la fois archéologique et prospective. Le développement de réseaux et de modalités de rencontre avec la société civile est accompagné, de surcroît, par la proposition d'une randonnée alternative (le GR2013).¹¹⁴⁸

¹¹⁴⁶ Frédéric Pousin cité dans Raphaële Bertho, « Les grands ensembles », *op. cit.*, p. 17. Voir aussi Frédéric Pousin, « The Aerial View and the Grands Ensembles », dans Mark Dorrian et Frédéric Pousin, *Seeing from above: the aerial view in visual culture* (London: I.B. Tauris, 2013).

¹¹⁴⁷ Raphaële Bertho, « Les grands ensembles », *op. cit.*, p. 17.

¹¹⁴⁸ « OPP GR2013 », <http://www.opp-gr2013.com/#>.

Le verso d'une de ces cartes postales, la numéro « 94 », indique le lieu et la date de capture de la photographie (« Aix-en-Provence, Chemin des flâneurs, le 17 Octobre 2012 à 15h20 ») ainsi que les coordonnées géographiques et l'adresse du site web du projet. L'image au recto montre un terrain qui semble en partie prêt pour être aménagé, avec des carrés de terre entourés par des arbres, mais dans les reconductions des années 2013 et 2014 consultables sur internet le paysage est couvert par la végétation et se révèle être un lieu abandonné. Une ligne blanche horizontale ajoutée aux images correspond au trait du parcours de la randonnée indiqué sur la carte géographique incluse dans le projet, qui représente en quelque sorte comme le dit Jordi Ballesta une « aire de jeu »¹¹⁴⁹, celle d'un complexe urbain marseillo-provencal ouvert aux marches métropolitaines. Dans son essai « *Paysages usagés*, ouvrage photographique et cartes postales d'une métropole ordinaire » il explique comment cette enquête est fondée sur une structure complexe, articulée à d'autres formes de création photographique, géographique et administrative. Les auteurs fondent leur pratique sur l'expérience du terrain et cet ouvrage semble s'inscrire dans une démarche d'ouverture, ce que confirme sa double dénomination *Paysages usagés* et *OPP GR2013* (dont les temporalités photographiques et les composantes textuelles sont distinctes) : « Son hétéronomie, ses carences et l'absence de reliure, en font un objet modifiable à souhait ». ¹¹⁵⁰ Par sa forme hétérodoxe, ce projet invite ainsi à des types de lecture variés : désigné comme coffret, il pourrait être également envisagé comme un recueil, comme un album ou encore comme une collection.

Articuler la pratique de la marche et l'exercice de la prise de vue contribue à envisager l'espace comme « lieu pratiqué »¹¹⁵¹, c'est-à-dire, comme l'explique Danièle Méaux, doté de vecteurs de direction, associé à une vitesse et à une temporalité, riche en *stimuli* s'adressant aux différents sens, relié aussi aux perceptions kinésiques du sujet itinérant. Le marcheur n'entretient pas avec le territoire une relation de surplomb mais est rattaché à la terre, dans la proximité ou le contact avec les choses.¹¹⁵² Néanmoins, les photographes qui arpentent les territoires, enregistrant certains paysages comme on pratique des relevés scientifiques, accomplissent un travail d'exploration analogue à celui que nécessite toute entreprise cartographique : ils procèdent à des

¹¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 318.

¹¹⁵⁰ Jordi Ballesta, « *Paysages usagés*, ouvrage photographique et cartes postales d'une métropole ordinaire », dans Philippe Antoine, Danièle Méaux, et Jean-Pierre Montier, éd., *La France en albums*, op. cit., p. 314.

¹¹⁵¹ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien 1: Arts de faire* (Paris: Gallimard, 1990), p. 173.

prélèvements qui pourraient être utiles à une formalisation ultérieure, contribuant à l'hybridation des pratiques géographiques et artistiques sur le paysage à travers la photographie.¹¹⁵³ Outre le collectif créé pour la mission *France(s) territoire liquide* dont le projet *Paysages usagés* fait partie, d'autres travaux de photographes réunis par des pratiques collectives et des approches participatives étaient présentés dans le cadre de l'exposition *Paysages français*. Ces projets collectifs montrent plus en détail le rapport entre les enquêtes photographiques sur le paysage et les reportages de presse.

On trouvait le projet *Retour en Lorraine*¹¹⁵⁴ du collectif du Bar Floréal, effectué trente ans après un premier reportage en 1979 par deux de ses membres, sur les effets de la désindustrialisation et de la mondialisation sur le territoire. Les photographes de ce collectif né dans les années 1980 poursuivaient une démarche de conception et de réalisation d'images qui ne considérait pas la photographie comme une fin en soi mais en tant que moyen pour porter un témoignage sur des thématiques diverses, y compris sur les paysages urbains.¹¹⁵⁵ Le Bar Floréal était aussi un lieu réel situé à Belleville, où se développaient des recherches sur la production, mais aussi sur la présentation et l'exposition de la photographie, y compris en matière d'installations. Pour donner un exemple, en 1990 le projet *La Traversée de Belleville* présentait des photographies de Willy Ronis réalisées depuis l'après-guerre. En parallèle à l'exposition de tirages dans la galerie, le collectif du Bar Floréal a imaginé un véritable événement photographique en proposant des reproductions d'images géantes sur les lieux mêmes de la prise de vue et dans les vitrines des magasins, invitant à une promenade dans les rues de ce quartier en profonde mutation. Il s'agit donc de réintégrer des images photographiques du passé dans le paysage actuel et d'inviter le public à sa découverte ou redécouverte. Le collectif du Bar Floréal, qui a cessé ses activités en 2015¹¹⁵⁶, a eu un rôle fondateur pour d'autres structures comme

¹¹⁵² Danièle Méaux, *Géo-photographies: une approche renouvelée des territoires* (Trézélan: Filigranes Éditions, 2015), p. 72. Voir aussi son tout récent *Enquêtes. Nouvelles formes de photographie documentaire* (Trézélan: Filigranes Éditions, 2019).

¹¹⁵³ Voir aussi « Azimut », une marche photographique collective de plus de huit mois à travers le territoire français, à laquelle ont participé trente photographes (dont dix-huit invités du collectif « Tendance Floue »), en dialogue avec des écrivains, dessinateurs, peintres, scientifiques. Elle fut conçue comme une confrontation « à l'inconnu et à la liberté documentaire ».

« Tendance Floue : Azimut », LE BAL, 16 septembre 2018, <https://www.le-bal.fr/2018/09/tendance-floue-azimut>.

¹¹⁵⁴ Dominique Gaessler et al., *Retour en Lorraine* (Paris: Trans photographic Press, 2009).

¹¹⁵⁵ Voir par exemple Le Bar Floréal, *En villes* (Paris: Trans photographic Press, 2009).

¹¹⁵⁶ Voir « 'Un soir j'ai assis la beauté sur mes genoux', Le bar Floréal photographie : 1985-2015 au Pavillon Carré de Baudoin », <https://placecliche.wordpress.com/2016/05/24/un-soir-jai-assis-la-beaute-sur-mes-genoux-le-bar->

« Tendance Floue » (1991-), qui partage la même volonté de proposer une alternative à la notion d'agence photographique et à la dimension d'aventure collective. Dans ces initiatives à une époque de profondes transformations environnementales et sociétales, les interrogations sont de plus en plus posées sur le rapport entre homme et paysage à travers des projets de recherche photographique (plus généralement visuelle) dans la durée qui se proposent à la fois comme des voyages ou des itinéraires, comme on le verra aussi dans le prochain chapitre. L'exposition *Paysages français* présentait la série « Je suis d'ici » (2008-2016) de Bertrand Meunier, membre de « Tendance Floue ». Cette série interrogeait, à travers un voyage dans ses paysages personnels, les lieux de son enfance, explorant le sentiment d'appartenance propre au passage du paysage au pays.

Dans le cadre d'une autre exposition, *Autophoto: de 1900 à nos jours* (à la Fondation Cartier pour l'art contemporain à Paris en 2017)¹¹⁵⁷, fut exposé le projet du collectif « Tendance Floue » intitulé « Nationale Zéro – Bornes »¹¹⁵⁸ pour lequel il s'agissait de photographier une route qui géographiquement n'existait pas en tant que telle, tout en en créant son tracé en voiture. La « Nationale Zéro » est donc une « transeuropéenne » qui traverse les pays de l'Union Européenne grâce à un itinéraire imaginaire découpé en dix : « Une seule contrainte : s'arrêter, tous les cinquante kilomètres, et prendre une photo. Poser une borne photographique. À l'instant où l'un d'entre nous prendrait la photo, il ferait exister une portion de la route ».¹¹⁵⁹ À l'occasion de cette exposition sur l'histoire croisée de l'automobile et de la photographie (*Autophoto: de 1900 à nos jours*), le collectif « Tendance Floue » présentait une version de ce projet sous forme d'installation vidéo projetée sur un écran de très grand format (créée à partir du projet photographique initial de 2004). L'exposition originelle comprenait 72 tirages arts graphiques couleur et noir et blanc, 60 tirages numériques couleur, une carte de l'Europe et deux textes de présentation. À une lecture linéaire dans l'espace qui correspond au déplacement des visiteurs qui suivent une série de photographies affichées sur les murs de l'exposition, se substitue ici un montage d'environ 15 minutes d'images fixes, liant par des fondus enchaînés des images de routes et de bords de mer, d'architectures et de personnes croisées. La séquence est rythmée par des cartons noirs indiquant les noms des photographes et des pays traversés. Ce dernier exemple

floreale-photographie-1985-2015-au-pavillon-carre-de-baudoin/, et « L'aventure du Bar Floréal du 05 juin 2016 - France Inter », <https://www.franceinter.fr/emissions/regardez-voir/regardez-voir-05-juin-2016>.

¹¹⁵⁷ Visitable du 24 avril au 24 septembre 2017.

¹¹⁵⁸ « Nationale Zéro », *Tendance Floue* (blog), <http://tendancefloue.net/collectif/nationale-zero/>.

nous montre à nouveau la mise en mouvement du concept de paysage dans la culture visuelle contemporaine : non pas une vue stable dans l'espace, mais plutôt une série de cadres suivant un itinéraire. Cet itinéraire est documenté par des images photographiques qui créent et recréent le paysage selon leur circulation et leur exposition sous différentes formes et dans différents espaces.

Nous avons vu qu'à partir des années 1980 le paysage est de plus en plus le sujet d'enquêtes photographiques collectives, d'abord institutionnelles comme celle de la Datar, qui appelle des photographes artistes pour documenter le territoire français transformé et en transformation. Des collectifs indépendants vont ensuite s'orienter progressivement vers des collaborations avec des professionnels d'autres disciplines, mais aussi avec des collectivités locales et des citoyens. En parallèle, le développement des transports et des médias numériques intensifient considérablement la circulation physique des personnes et des images, ainsi que l'imaginaire de modèles paysagers (entre Amérique et Europe comme on l'a déjà vu dans les chapitres précédents, et entre pays européens, comme le démontrent la prolifération d'enquêtes publiques dans les années 1990). D'une part, l'expérience de la traversée du paysage, en particulier en voiture mais aussi par la pratique de la marche, reste centrale pour la prise photographique ; d'autre part, les « voyages virtuels » à l'aide de cartes géographiques numériques ou de dispositifs comme Google Street View sont de plus en plus communs parmi les artistes. Ces derniers revisitent tantôt des projets de photographes connus (comme le tour de France de Raymond Depardon), tantôt détournent des dispositifs institutionnels ou des images de production industrielle comme les observatoires photographiques du paysage et les cartes postales de grands ensembles. Ces deux tendances seront approfondies dans les deux chapitres suivants sur les transformations ultra-contemporaines du paysage à travers celles de son image.

¹¹⁵⁹ Tendances Floues dans Philippe Séclier, *Autophoto: de 1900 à nos jours, op. cit.*, p. 222.

Troisième partie. Les paysages entre cartes et atlas

Cette dernière partie se compose de deux chapitres sur les transformations du paysage photographique en synergie avec le développement des médias numériques, entre hybridations de plus en plus intenses des pratiques et des images, et géolocalisations de plus en plus répandues des paysages et des personnes. Nous avons déjà vu dans le premier chapitre que les nouvelles possibilités de production et de diffusion des images intensifient l'idéal égalitaire associé à la photographie depuis ses origines : la disponibilité accrue d'images personnelles et amateurs dans les systèmes d'archivage en ligne et les réseaux sociaux favorise l'appropriation de points de vue « ordinaires » sur les paysages dans les pratiques artistiques, ainsi que l'intégration de perspectives « non-institutionnelles » dans les systèmes publics d'information géographiques ou de cartographie. À l'idée d'« anti-paysage » avancée dans le premier chapitre en référence aux environnements non habitables de plus en plus répandus à l'ère de l'anthropocène, nous faisons correspondre ici celle de « multi-paysage » qui désigne la multiplication des images et des perspectives visuelles du paysage facilitée par le tournant numérique. On peut en effet parler d'un « nouveau système de vision » au sujet de la circulation accrue, sur les mêmes réseaux, d'images qui proviennent d'une diversité de contextes de production et de diffusion (artistiques, institutionnels, amateurs), ainsi que de différents points de vue (humains, aériens, satellitaires) et perspectives (multiples, aveugles, ou celles des machines).

Le premier chapitre (le sixième de cette thèse) présente un certain nombre de projets pluridisciplinaires, collectifs ou participatifs qui utilisent la photographie souvent comme principal moyen pour documenter et conceptualiser des paysages par le biais de pratiques d'observation dans la durée. Ces expériences représentent à la fois des enquêtes sur la transformation des paysages dans le temps et sur la matérialisation du temps dans le paysage, celui-ci se trouvant transformé par l'association entre images photographiques et cartes géographiques, par l'utilisation du GPS ou d'intelligences artificielles, ainsi qu'à travers la création d'atlas réels ou imaginaires. L'hybridation des pratiques, autre élément que les nouvelles possibilités de circulation des images facilitent, fait du paysage un moyen ou un catalyseur potentiel pour ouvrir un dialogue sur les transformations des territoires et pour développer des projets de relecture ou de réutilisation des lieux. La géolocalisation des images permet une

visualisation spatiale des paysages tout en soulignant leur rôle d'éléments déclencheurs de mémoire personnelle ou collective.

Le deuxième chapitre (le septième de cette thèse) explore les utilisations variées de la carte du monde numérique Google Maps et des appropriations artistiques des archives d'images de Google Earth et Google Street View. Mon attention se focalisera d'une part sur la projection cartographique utilisée par Google Earth, sur sa dimension idéologique et sa transformation à travers le développement de l'interactivité avec les utilisateurs ; d'autre part, sur les actes de sélection et de re-contextualisation, attribuables à l'intention et au choix humains, d'images capturées automatiquement par des machines. Ces paysages virtuels ne peuvent plus être considérés seulement comme des « fenêtres » sur les lieux réels (comme les paysages photographiques) ou des composantes de l'hétérogénéité des écrans contemporains. Ils sont aussi des surfaces qui mettent la vision en mouvement, ainsi que des interfaces qui favorisent la mobilité des corps dans les paysages réels.

Les pratiques et les exemples inscrits dans une localité spécifique (surtout en Italie, dans la première partie du sixième chapitre), sont ensuite (dans le septième chapitre) à la fois mis en relation et juxtaposés à une échelle plus globale, dans le but de réinterroger le rôle du paysage dans la constitution des identités culturelles à l'époque de la mondialisation et de l'illusion du globe. À l'idée d'enquête photographique exhaustive développée dès la fin du XIXe siècle, qui suit le modèle de l'inventaire ou de l'archive globale, succède celle d'atlas spatio-temporels de collections artistiques ou mémorielles, qui reposent souvent sur des captures d'écran plutôt que des prises photographiques. Aux circulations globales des images permises par l'infrastructure numérique et le web correspondent des réceptions très locales et des appropriations très personnelles, grâce surtout à la portabilité accrue des dispositifs mobiles qui transforment la vision du paysage par la prolifération des images et des points de vue. Il ne s'agit plus d'images figées à un moment précis, telle les photographies de paysage classiques, mais d'images mouvantes dans le temps et l'espace qui provoquent une expansion conceptuelle du paysage.

Sixième chapitre. Le paysage-temps photographié

Nous avons rencontré, au cours de cette thèse, des pratiques d'observation de paysages dans la durée, en particulier à travers des projets de reconduction photographique. Fondée sur la relocation des points de vue – donc sur l'adoption de la même perspective visuelle que celle d'images du passé –, elle permet de rendre visibles les transformations des paysages dans le temps. Cette technique de la re-photographie a été utilisée par les scientifiques et les géologues à partir du XIXe siècle, ensuite par des photographes professionnels et amateurs. Comme on l'a vu dans le troisième chapitre, aux États-Unis cette pratique a été introduite dans le monde de l'art grâce surtout aux enquêtes initiées par Mark Klett sur les sites des explorations de l'Ouest au XIXe siècle (à partir des années 1970) qui s'inscrivaient en partie dans la lignée des séries conceptuelles d'Ed Ruscha (qui a repris plus d'une dizaine de fois l'itinéraire photographique d'*Every Building on the Sunset Strip* à partir des années 1960, ainsi que l'« Hollywood Boulevard »¹¹⁶⁰). Alors que les travaux plus récents de Mark Klett utilisent de nombreuses images d'archives pour les comparer aux prises contemporaines¹¹⁶¹, les paysages de *Petrochemical America* du photographe Richard Misrach et de l'architecte paysagiste Kate Orff (une forme de re-photographie enrichie de cartes géographiques, de cartes graphiques et de textes) ont été réappropriés et reparcourus, comme on l'a vu, par les auteurs de la première saison de la série télévisée *True Detective*.

Nous avons vu aussi, à la fin du cinquième chapitre, que le projet *Paysages usagés. Observatoire photographique du paysage depuis le GR2013* des photographes Bertrand Stofleth et Geoffroy Mathieu reprend et détourne la méthode systématique de reconduction mise en place en France depuis 1992 par l'Observatoire photographique du Paysage.¹¹⁶² Comme pour la mission de la Datar, l'observation, le relevé et l'analyse photographique sont ici considérés comme des formes d'aménagement du territoire à travers le regard de photographes artistes. Raymond Depardon réalise par exemple des « documents d'auteurs »¹¹⁶³ dans l'Hérault, et la reconduction est ensuite confiée à un photographe local. La notion de « paysage-aménagement »

¹¹⁶⁰ Edward Ruscha, *Then & Now: Ed Ruscha, Hollywood Boulevard 1973-2004*. (Göttingen: Steidl, 2005). Voir aussi « Before There Was Google Street View, There Was Ed Ruscha », Popular Photography, <https://www.popphoto.com/american-photo/there-was-google-street-view-there-was-ed-ruscha>.

¹¹⁶¹ Comme pour les projets sur le Grand Canyon ou sur San Francisco qu'on a mentionnés dans le troisième chapitre.

¹¹⁶² Administration appartenant au Bureau du Paysage au sein du Ministère de l'Environnement qui passe commande à des photographes en coopération avec des organismes locaux chargés de l'aménagement du territoire.

se développe ainsi à partir d'une conception selon laquelle le projet photographique est aussi un projet sur le territoire, et à travers l'émergence de problématiques strictement paysagères qui dans les publications de l'Observatoire se fondent sur une comparaison avec des images anciennes des sites.¹¹⁶⁴ La recherche effectuée sur les paysages est ainsi à la fois prospective et archéologique, et passe par la documentation des transformations contemporaines et la collecte d'images du passé, celle-ci s'effectuant au niveau local. Dans les années 2000, plusieurs observatoires photographiques « autonomes » ou « populaires »¹¹⁶⁵ furent mis en place par des régions ou des localités, s'inspirant de l'Observatoire national tout en s'éloignant de sa mission institutionnelle. C'est aussi le cas de photographes qui ont travaillé pour le Ministère de l'Environnement avant de développer des projets indépendants, comme Daniel Quesnay qui, dans le cadre de l'« Observatoire des paysages » (un regroupement de photographes), propose des reconductions de villes et territoires à partir de cartes postales du début du XXe siècle. Selon le photographe, la couverture assez complète des espaces urbanisés menée par l'industrie de la carte postale était le seul exemple, à cette époque, d'un « *état des lieux photographique* généralisé ».¹¹⁶⁶ Daniel Quesnay présente des paires des mêmes paysages au début du XXe et du XXIe siècle, que le site web fait se succéder dans un diaporama qui montre les transformations (souvent importantes) des centres historiques et des localités touristiques.¹¹⁶⁷

Le projet flamand « *Recollecting landscapes 1904-2014* » vise aussi à lire les paysages dans le temps sur une longue période en comparant les photographies prises par le botaniste Jan Massart (commissionnées par le *National Botanical Garden* et le *Ministry of Agriculture* en 1904), avec la série de 1980 réalisée par le photographe Georges Charlier¹¹⁶⁸, avec celle de 2004 faite par Jan Kempnaeres (à la demande du *Flemish Architectural Institute* et en coopération avec *Labo S*, le laboratoire d'urbanisme de l'Université de Gand), et avec les photographies de 2014 de Michiel De Cleene (commissionnées par les Flandres françaises et *Labo S*). Il s'agit donc de quatre séries

¹¹⁶³ Voir *Séquences, paysages : revue de l'observatoire photographique du paysage. 1, 1, op. cit.*, p. 32.

¹¹⁶⁴ Voir Frédérique Mocquet, « L'Observatoire photographique national du paysage : archive rétrospective et prospective des territoires », *Livraisons de l'histoire de l'architecture*, n° 31 (14 juillet 2016): 51-64, <https://doi.org/10.4000/lha.589>.

¹¹⁶⁵ Voir par exemple « L'Observatoire Photographique Populaire du Paysage (OPPP) - Alain Bublex », *AAAR* (blog), <https://aaar.fr/agenda/evenement/observatoire-photographique-populaire-du-paysage-oppp-alain-bublex/>.

¹¹⁶⁶ « Reconductions - villes », Observatoire Photographique des Paysages, <http://observatoiredepaysages.fr/reconductions-villes/>.

¹¹⁶⁷ Par exemple celles de la corniche de Marseille sont particulièrement évidentes.

¹¹⁶⁸ Qui a conduit à la création d'une exposition et d'un livre (*Landscapes in Flanders then and now: from Green Poverty to Grey Abundance*).

de soixante photographies réalisées à des moments différents à partir du début du XXe siècle, à des fins diverses : scientifique, documentaire, écologique, artistique. Une publication¹¹⁶⁹ associe visuellement ces photographies avec des vues satellitaires, des essais critiques ou des conversations entre les différents sujets impliqués dans le projet, alors que le site web du projet – résultat d’une coopération entre la bibliothèque et le département d’architecture et d’urbanisme de l’Université de Gand qui a également recours à Google Maps¹¹⁷⁰ – montre une archive conçue à la fois comme instrument interprétatif et didactique, disponible aussi bien pour les chercheurs que pour un public généraliste.

De la botanique à la planification urbaine en passant par les transformations des paysages causées par l’expansion résidentielle, l’évolution des sites naturels et agricoles, la construction de réseaux d’infrastructures, le projet interroge les transformations des styles de vie et les identités culturelles dont les paysages portent les marques. Ces quatre séries photographiques qui reflètent quatre points de vue temporels et disciplinaires différents visent à reconstituer la mémoire des lieux et donc à redéfinir la perception des paysages en tant que sujets qui se transforment. Elles produisent à la fois des documents et des objets esthétiques, des rapports et des mises en rapport relatives aux transformations des territoires dues à des causes naturelles ou humaines. Étant donné que la signification des lieux change simultanément à leurs représentations photographiques, le passé des territoires ne peut être reconstitué que par une approche narrative qui se concentre sur les transitions entre chaque série d’images. Émerge une sorte de séquence « chronophotographique » avec trois niveaux de lecture : sur l’environnement, sur l’évolution des paysages dans le temps, sur leur interprétation et leur projection dans le futur. Dans le cadre de ce projet, une série prospective pour 2030 a aussi été créée par un groupe d’étudiants de l’Université de Gand.¹¹⁷¹

En ce qui concerne les pratiques de re-photographie artistique ou institutionnelle, scientifique, architecturale ou urbanistique, émergent en Italie des expériences plus fragmentées, moins systématiques et plus focalisées sur des lieux porteurs d’imaginaires ou d’héritages culturels, en

¹¹⁶⁹ Bruno Notteboom et Pieter Uyttenhove, *Recollecting Landscapes: Rephotography, Memory and Transformation : 1904-1980-2004-2014* (Amsterdam : Roma Publications, 2018).

¹¹⁷⁰ « Recollecting Landscapes », <http://www.recollectinglandscapes.be/#>.

¹¹⁷¹ La créativité imaginative ferait se rencontrer la fiction littéraire et la pratique conceptuelle des architectes urbanistes, et permettrait d’enquêter sur la dimension temporelle du paysage qui porte les traces de processus historiques et de l’envisager comme espace de projets. Je renvoie à la communication de Pieter Uttenhove au colloque « Le paysage-temps photographié » : <http://www.youtube.com/playlist?list=PLpEMKw8jHgdTbTM3rSRajnCur3xtTy56I>.

particulier cinématographiques. Comme nous l'avons vu dans le quatrième chapitre, le village de Luzzara a été photographié à plusieurs reprises à partir des années 1950, tout comme la zone du Delta du Pô et la via Emilia, la province de Milan et toute la région Lombardie (on a cité en particulier les enquêtes de « Linea di Confine » et d'« Archivio dello Spazio »). Des sections entières du paysage national ont aussi été le sujet de missions photographiques publiques à partir de la fin du XXe et du début du XXIe siècle (on a mentionné *Italy Cross Sections of a Country* et les deux atlas de la DARC).¹¹⁷² Les pratiques contemporaines du paysage dont on traitera maintenant s'inscrivent dans la durée. Elles témoignent de l'héritage et de l'influence de ces projets – notamment pour leur intérêt pour les lieux ordinaires ou intermédiaires, négligés ou dégradés – ainsi que de divergences. En effet, non seulement les territoires sont en train de changer¹¹⁷³, mais le rôle et la place de la photographie dans les institutions artistiques, culturelles ou en charge des politiques territoriales sont également en train de se diversifier.

Comme nous l'avons déjà vu à la fin du chapitre précédent (le cinquième) à propos de certaines expériences françaises (par exemple *France(s) territoire liquide*), de plus en plus de projets indépendants et collectifs, interdisciplinaires et multimédia exploitent la capacité de l'image photographique à se modifier et à s'adapter à différents supports. Leur approche relationnelle et participative crée des moments d'exploration, de partage et de relecture des paysages¹¹⁷⁴, et élargit – d'un point de vue conceptuel et médiatique – l'idée même de photographie de paysage. Cela se fait par le biais de la création d'archives sur des blogs et les réseaux sociaux (grâce aussi à la diffusion des contributions des utilisateurs), de sites internet officiels, et grâce à l'exposition dans le cadre de festivals de photographie ou d'art contemporain. Ces projets organisent souvent des voyages ou des événements *site specific* destinés à un public

¹¹⁷² On pourrait aussi considérer que les cartes postales, les images des magazines ou des guides touristiques participent à une sorte de redécouverte des mêmes paysages qui deviennent de véritables « lieux photographiques » à part entière.

¹¹⁷³ Selon plusieurs photographes et artistes, la vraie province italienne photographiée par Ghirri est en train de disparaître et de devenir une « périphérie du monde », comme le dit Filippo Minelli. Voir par exemple « Natura morta con Padania », *Altreconomia* (blog), 20 octobre 2015, <https://altreconomia.it/natura-morta-con-padania/>.

¹¹⁷⁴ Une nouvelle dimension collaborative et itinérante est aussi observable dans la photographie documentaire contemporaine américaine. Par exemple, le projet « Postcards from America » permet à un groupe de photographes de l'agence Magnum de faire l'expérience du travail collectif à travers des voyages, des rencontres, la création d'un blog et d'une page Facebook. Voir Jean Kempf, « La photographie documentaire contemporaine aux États-Unis », *Transatlantica. Revue d'études américaines. American Studies Journal*, n° 2 (30 décembre 2014), <https://transatlantica.revues.org/7127>, p. 8-9.

varié et qui sont l'occasion de prendre d'autres photographies.¹¹⁷⁵ Enfin, les livres photographiques sous forme d'atlas présentent des images géo-localisées et accompagnées de textes, d'essais, de cartes géographiques, d'images satellitaires, d'autres illustrations ou d'informations contextuelles. Ces atlas visent à doter ces mélanges ou réseaux d'« images-textes-données », d'un système de navigation ou de lecture, d'un langage et d'une narration, ainsi que d'une forme imprimée.

Ces pratiques de photographie « diffuse » permettent de dilater la durée de l'observation de paysages souvent soit trop familiers soit ignorés, mais aussi de proposer des regards photographiques dont les finalités sont multiples – telles que le fait de reconnaître, de documenter et de partager, afin de se donner la possibilité de changer la perception des paysages, voire l'utilisation des territoires. Comme on l'a déjà dit, l'étude de ces projets contemporains révèle leurs différences par rapport aux enquêtes photographiques ou aux pratiques artistiques précédentes, en particulier en termes de leurs conditions socio-économiques et de leurs réseaux de production et de médiation. On passe en effet de la sponsorisation d'institutions publiques ou artistiques – qui conduisent à des expositions et à des publications – à un réseau de productions, de collaborations et d'interventions dans des contextes multiples, ainsi qu'à des dialogues entre des acteurs d'horizons différents. Ces formes de diffusion traditionnelles encore centrales (l'exposition et la publication) constituent des étapes ou moments du parcours des paysages-images photographiques, parcours plus long et complexe dans l'espace comme dans le temps.

¹¹⁷⁵ Les participants aux événements ou initiatives organisés dans le cadre de certains projets dont on parlera dans ce chapitre sont en effet des photographes, des cinéastes, des journalistes, des architectes, des critiques d'art, mais aussi des amateurs, des habitants des lieux, des étudiants, ou simplement des curieux.

Atlas des classiques de la plaine du Pô

Padania Classics est un projet de recherche visuelle contemporaine sur les transformations des territoires routiers, commerciaux et habités de l'Italie du Nord.¹¹⁷⁶ Commencé par l'artiste Filippo Minelli en 2010 et alimenté par un blog, des pages Facebook, Twitter et Vimeo, ce projet présente une enquête collaborative menée pendant sept ans, dont les résultats sont maintenant visibles sur le site web officiel. Un livre a aussi été publié, en partie en *crowdfunding*, avec plus de mille images géo-localisées et des approfondissements sur des thèmes récurrents concernant ces paysages de la plaine du Pô.¹¹⁷⁷ L'objectif est de tenter d'« écouter le paysage » sans prendre en compte les éléments historiques ou naturels des territoires (les « iconemi » d'Eugenio Turri dont on a parlé dans le quatrième chapitre par exemple) mais plutôt en identifiant ce qu'on peut appeler les nouveaux « classiques » de cette partie du territoire italien « dans l'esthétique, l'architecture et les comportements humains ». ¹¹⁷⁸ Cela à travers l'investigation, la documentation (photographique et vidéo), la production et la diffusion de contenus sur internet, ainsi que dans diverses publications, expositions ou festivals.¹¹⁷⁹

Sur le site web de *Padania Classics*, qui se présente comme l'observatoire de la « Padania macro-région », on nous explique que la Padanie est un territoire sans frontières nationales – même si l'ancien parti séparatiste Lega Nord aurait souhaité qu'il en ait¹¹⁸⁰ – mais en réalité facile à identifier visuellement. Son paysage a été fortement marqué par des décisions politiques et entrepreneuriales qui ont donné lieu à une construction immobilière sans répit, également permise par une explosion de richesse inégalée dans ces régions qui furent les principaux acteurs de la prospérité économique des années 1950.¹¹⁸¹ La Lega Nord aimait s'identifier avec l'idée d'une tribu en quête de son pays natal cherchant désespérément à se débarrasser de ses oppresseurs cruels : « Of course, no one has ever expelled the people of Padania from their dear homeland, but in hindsight the area's transformation from the 1950s to the present would justify

¹¹⁷⁶ Surtout des régions Lombardie, Piémont, Vénétie qui depuis 2013 ont été administrativement unifiées dans ce que les politiciens appellent « Macro-région ».

¹¹⁷⁷ Francesco D'Abbraccio, Filippo Minelli, et Emanuele Galesi, *Atlante dei classici padani* (Brescia: Krisis Publishing, 2015).

¹¹⁷⁸ Voir « Padania Classics » About », <http://www.padaniaclassics.com/en/about/>.

¹¹⁷⁹ À la Triennale et l'espace Forma Meravigli de Milan, dans le cadre de Fotografia Europea 2016 à Reggio Emilia.

¹¹⁸⁰ Voir Helga Marsala, « Che ne è della Padania? Dall'avanzata di Salvini al tramonto del mito indipendentista. L'artista Filippo Minelli cataloga i Classici Padani, con un progetto esilarante », *Artribune* (blog), 16 décembre 2014, <https://www.artribune.com/tribnews/2014/12/che-ne-e-della-padania-dallavanzata-di-salvini-al-tramonto-del-mito-indipendentista-lartista-filippo-minelli-cataloga-i-classici-padani-con-un-progetto-esilarante/>.

them feeling slightly disorientated ». ¹¹⁸² Là où le processus d'industrialisation a profondément transformé le paysage, là où la campagne a été dévorée, et là où la construction immobilière et les infrastructures ont altéré les lieux souvent jusqu'à qu'ils deviennent méconnaissables, les lamentations au sujet du paradis perdu (« the gentle breezes of our native land ») ont de fortes chances d'être alimentées : « The real unity of Padania lies not its Celtic DNA. What unites the Promised Land are the heaps of detritus that litter the road of obsessive compulsive progress ». ¹¹⁸³

Ronds-points, chantiers, treillis, hangars, piscines transportables, palmiers, statues de jardin néoclassiques, totems publicitaires, décharges, filets orange de sites en construction, carrefours en croix, centres de massage, motels, restaurants de sushi, maisons mitoyennes, grandes aires de parking, centres commerciaux : tels sont les sujets inconsciemment sédimentés dans l'imaginaire visuel paysager de ces territoires. Les auteurs de l'*Atlas of Padania Classics*, originaires de cette partie de l'Italie, parlent même d'une sensation de gêne, voire de malaise, mêlée à leur familiarité avec ces paysages comme si ceux-ci avaient cessé d'être compréhensibles à leurs yeux, à la manière de l'effet étrange « de reconnaître et refuser à la fois sa propre voix enregistrée ». ¹¹⁸⁴ La propagande de la Lega a créé l'imaginaire d'une Italie du Nord propre comme la Suisse, où tout fonctionne et où tout est beau, où la faillite n'existe pas et dont il faut chasser les immigrants – mais il est évident que cela ne correspond pas à la réalité, surtout après la crise de 2008 : « In 2013, the worst year of all, companies were going out of business at the rate of two an hour. In percentage terms, the tertiary sector has been most affected, but no area has been spared ». ¹¹⁸⁵

Le projet *Padania Classics* propose une investigation paysagère de la durée, et s'est développé grâce à la diffusion de contributions des utilisateurs sur les réseaux sociaux, à la création d'un site internet puis à la publication d'un livre qui, sur le modèle de l'atlas, comporte des sections thématiques, des textes, des cartes, des images satellitaires et des illustrations. Il présente aussi des citations du livre d'Eugenio Turri *La megalopoli padana* (« la mégalopole padane »), un terme originalement emprunté de Jean Gottman qui l'avait utilisé pour parler des États-Unis. ¹¹⁸⁶

¹¹⁸¹ « Padania Classics » <http://www.padaniaclassics.com/en/>.

¹¹⁸² Voir « Towards the Promised Land », <http://www.padaniaclassics.com/en/towards-the-promised-land/>.

¹¹⁸³ *Ibid.*

¹¹⁸⁴ ContemporaryArt Torino, *Secondo - Intervista a Filippo Minelli ed Emanuele Galesi (Padania Classics)*, <https://www.youtube.com/watch?v=vcl6Eb0hq9o>.

¹¹⁸⁵ « Padania Classics » Cathedrals of Doom », <http://www.padaniaclassics.com/en/cathedrals-of-doom/>.

¹¹⁸⁶ Jean Gottmann, *Megalopolis: The Urbanized Northeastern Seaboard of the United States: A Twentieth Century Fund Study* (Cambridge: The M.I.T. Press, 1964).

Dès 2000, l'auteur décrivait la plaine du Pô comme un espace urbanisé unique qu'il fallait considérer moins comme une aggrégation urbaine que comme une constellation de villes – petites, moyennes et grandes. Se fondant les uns dans les autres, ces centres habités ont une apparence différente des précédents espaces agricoles et urbains caractérisés par une variété de styles architecturaux : « The mixture of rural, industrial, commercial and residential districts on wide scale is a feature difficult to observe elsewhere in Europe and in the world; this is the element that visually unifies the entire aesthetic of Po River valley ». ¹¹⁸⁷ Un modèle de développement urbain administré localement (en vigueur des Alpes Occidentales à la mer Adriatique) a permis à tout un village de construire son quartier industriel ou commercial. Selon Eugenio Turri, qui fonde ses descriptions de ce territoire sur des recherches scientifiques et universitaires ainsi que sur son expérience vécue – ajoutant des cartes, des vues aériennes et satellitaires à d'autres vues obliques et prises depuis la rue –, la mégapole padane révèle de manière emblématique comment le processus de transformation urbaine est à la fois géré localement et reflète des mutations qui suivent la même direction dans la région entière, tout en étant liées aux systèmes national, européen et mondial.

La mégapole padane, diversement des autres mégapolises, peut et doit enrichir le sens de l'habiter et du vivre des padans à travers une double dimension : celle du passé historique et celle de la modernité la plus avancée, même au prix que du passé les cœurs historiques fassent fonction seulement de décor, de *monumenta*. ¹¹⁸⁸

Dès 1990, le géographe affirmait que l'ancienneté et la noblesse de l'histoire des villes de Lombardie était visible au charme des vieux centres historiques tels que celui de Bergame : « Bergamo is the most evocative and intact; perched high on the crest of a hill it seems to look out with venerable dismay over the devastated plain below ». ¹¹⁸⁹ Villes principales et centres historiques ne sont qu'un des visages de l'Italie du Nord. Si le projet *Padania Classics* donne une vision alternative des éléments récurrents de cette macro-région – laissant de côté les belles vues et les monuments iconiques pour se concentrer sur les paysages des habitations, des infrastructures de transport, de la consommation et du loisir –, l'*Atlas of Padania Classics*

¹¹⁸⁷ « Padania Classics », <http://www.padaniaclassics.com/en/>.

¹¹⁸⁸ « La megalopoli padana, diversamente da altre megalopoli, può e deve arricchire il senso dell'abitare e del vivere dei padani attraverso una duplice dimensione : quella del passato storico e quella della modernità più avanzata, anche a costo che del passato i nuclei storici fungano soltanto da scenari, da *monumenta* ». Eugenio Turri, *La megalopoli padana*, 2000 (Venezia: Marsilio, 2004), p. 13.

¹¹⁸⁹ Eugenio Turri dans Pepi Merisio et Eugenio Turri, *Italy: One Hundred Cities, op. cit.*, p. 40.

systematise cette lecture du territoire. Ses pages présentent les contenus, la structure et le système de navigation, si bien qu'elles restituent le territoire sous la forme d'une narration. Comme le dit le journaliste Emanuele Galesi dans un des textes introductifs, l'*Atlas* :

placed a seal on the construction anarchy and on the cannibalisation of the territory, but not just on that. It tells the behavior of men through the action they perform on the landscape, from the more private to the collective and public ones. It has united the epicentres of the disaster by remaining indifferent to their collocation on the map : by blending construction sites, shopping malls, palm trees, sushi wok, beltways, pylons, corporate churches, warehouses, advertising billboards, neoclassical statues, cash for gold shops, pools or housing lots in order to elevate them to an identitarian dimension.¹¹⁹⁰

Ce projet révisé la notion même de photographie de paysage en l'élargissant conceptuellement et médiatiquement, en exploitant l'idée d'archive sur internet, et en enrichissant son matériel ainsi que sa capacité à se modifier et à s'adapter à différents supports dans une dynamique relationnelle et participative. Depuis le lancement de la page *Padania Classics* sur les réseaux sociaux, les abonnés ont senti le besoin de poster des images prises dans les mêmes lieux que ceux qui apparaissent dans le projet, « and this has triggered a participatory dynamic that has sparked a new critical awareness, accomplishing one of the author's objective : that of getting the inhabitants of Padania's landscapes to see them from outside ». ¹¹⁹¹ Une autre dimension du projet consistait en la création, à l'occasion d'Expo 2015 à Milan, d'un site web d'une agence de voyage fictive (visitpadania.com) qui proposait des voyages touristiques thématiques avec le slogan « Not just a region, but a state of mind! Experience an unusual mix of ancient traditions, entertainment, typical architecture and business solutions ». ¹¹⁹² Sur la page Facebook du projet ¹¹⁹³, les images sont accompagnées d'un langage ironique qui parodie la langue

¹¹⁹⁰ Emanuele Galesi, « The name of things », dans Francesco D'Abbraccio, Filippo Minelli, et Emanuele Galesi, *Atlante dei classici padani*, op. cit., p. 690 (traduction en anglais).

¹¹⁹¹ Carlo Sala, « An ideology in images. A tour of the hybrid landscapes of the Macro-region », dans Francesco D'Abbraccio, Filippo Minelli, et Emanuele Galesi, *Atlante dei classici padani*, op. cit., p. 691 (traduction en anglais).

¹¹⁹² Slogan publicitaire du site web cité dans Carlo Sala, « An ideology in images. A tour of the hybrid landscapes of the Macro-région », dans Francesco D'Abbraccio, Filippo Minelli, et Emanuele Galesi, *Atlante dei classici padani*, op. cit., p. 691 (traduction en anglais).

¹¹⁹³ <https://www.facebook.com/padaniaclassics/>.

technique entrepreneuriale par ses jeux de mots ludiques qui miment les slogans du marketing commercial : « un langage technique à la place d'un langage humaniste ».¹¹⁹⁴

Padania Classics organise aussi des voyages d'affaires spéciaux (des *business trips*) pour visiter certains des épencentres de ce que les auteurs appellent le désastre « psycho-urbanistique » de la plaine. Par exemple, le flyer du « trip 2017 » décrivait l'expérience comme « une reconnaissance participative, une conférence paradoxale et un échange d'idées informel »¹¹⁹⁵, pour réfléchir à l'identité de la région devenue macro-région et au mécanisme qui exploite sa confusion et son égarement. Environ cinquante photographes, cinéastes, journalistes, architectes, critiques d'art et amateurs ont accepté l'invitation de Filippo Minelli et d'Emanuele Galesi à participer au catalogage des éléments constitutifs du paysage padan, pour comprendre les transformations des territoires et leurs effets sur les personnes qui les traversent, dans le but de stimuler une analyse critique qui mêle toujours ironie et sarcasme. Ils proposent un itinéraire de Milan à Brescia, entre les boutiques d'achat d'or, de béton en solde et les sex shops, les chantiers, les périphériques, les palmiers et les supermarchés, les architectures inachevées ou abandonnées.

Unfinished, abandoned, mummified. A tour of the archaeology of the Macropolis reveals a vista of industrial decomposition, among the ruins of the present [...] Shops, restaurants, bars, shopping centres, offices, factories, homes, buildings that never got a roof, or have had their roof removed so as to pay less property tax, buildings abandoned to a process of slow but inexorable decay [...] The Cathedrals of Doom will be ubiquitous: irretrievable ruins made eternal by their permanent lack of purpose. The economic appetite of the Plains is no longer ravenous enough to devour them, so they will live on: too expensive to tear down and too dilapidated to use, temples of Macropolis that bear eternal witness to the mysticism of destruction.¹¹⁹⁶

¹¹⁹⁴ Pier Paolo Pasolini cité dans Carlo Sala, « An ideology in images. A tour of the hybrid landscapes of the Macro-region », dans Francesco D'Abbraccio, Filippo Minelli, et Emanuele Galesi, *Atlante dei classici padani*, op. cit., p. 691 (traduction en anglais).

¹¹⁹⁵ Voir Wu Ming 2, « Piccolo tour del disastro nella pianura padana », *Internazionale*, 15 mai 2017, <https://www.internazionale.it/reportage/wu-ming-2/2017/05/15/tour-disastro-pianura-padana>.

¹¹⁹⁶ « Padania Classics » Cathedrals of Doom », <http://www.padaniaclassics.com/en/cathedrals-of-doom/>.

Inachevé sicilien : la naissance d'un style

L'objectif de *Padania Classics* d'effacer l'accoutumance perceptive inhérente à l'habitude par l'utilisation de la photographie de paysage comme outil de compréhension du présent, ainsi que certains de ses sujets comme les architectures inachevées, la tendance au grotesque et au paradoxal, peuvent être comparés au projet *Incompiuto siciliano* (« Inachevé sicilien »). Ce dernier a été une source d'inspiration pour *Padania Classics* et a conduit à la publication récente d'un catalogue intitulé *Incompiuto: the birth of a style*¹¹⁹⁷, qui a fait l'objet d'un financement participatif. Il s'agit d'une recherche sur les architectures inachevées en Italie menée par le collectif artistique « Alterazioni Video »¹¹⁹⁸, qui a pour objectif de faire reconnaître ces « monuments » comme patrimoine artistique culturel en tant que lieux de mémoire qui parlent de l'histoire nationale récente. Comme l'explique Andrea Masu – un des membres du collectif qui était présent au business trip de *Padania Classics* de 2017 – l'idée est aussi de créer « un grand tour des ruines modernes ».¹¹⁹⁹

Le processus d'« historicisation » du style inachevé a été réalisé grâce à un réseau complexe de productions, de collaborations et d'interventions dans des contextes multiples – espaces d'art, universités, télévision, cinéma, journaux, publications et catalogues – et à travers le dialogue et la rencontre de plusieurs acteurs venus d'horizons différents, gardant l'expérience et le voyage – qui sont le cœur de la recherche du collectif – au centre de la pratique photographique. *Incompiuto* enquête donc sur un phénomène, celui des architectures incomplètes, qui peut être rencontré sur l'intégralité du territoire italien : « It is the perspective through which it is possible to change the perception of unfinished public works from negative to positive, and the sense of defeat that pervades them ».¹²⁰⁰ Pour déclencher cette transformation dans la perception de ces architectures, le collectif a d'abord proposé une relecture d'un point de vue artistique – une opération de « légèreté latérale et radicale » – en regardant les œuvres inachevées comme des monuments et des ruines contemporains, tout en fournissant une analyse aussi scientifique que possible, en produisant de la documentation et des instruments de lecture photographiques. En 2007 commence la cartographie avec la publication en ligne de la première liste des œuvres

¹¹⁹⁷ Alterazioni Video et Fosbury Architecture, *Incompiuto: la nascita di uno stile = the birth of a style*, (Milano: Humboldt, 2018).

¹¹⁹⁸ « Alterazioni Video », <http://www.alterazionivideo.com/>.

¹¹⁹⁹ Voir Wu Ming 2, « Piccolo tour del disastro nella pianura padana », *op. cit.*

inachevées, et en 2008 « Alterazioni Video » écrit un *Manifesto dell'incompiuto siciliano* (« manifeste de l'inachevé sicilien »)¹²⁰¹ qui définit les éléments constitutifs de ce qu'il considère être un véritable style architectural à part entière, et qui définit le paradigme interprétatif de l'architecture publique en Italie de l'après-guerre à aujourd'hui : « Unfinished works are contemporary ruins generated by the creative enthusiasm of liberalism. Products of a compressed time, their postulate is the partial execution of the original project. They do not fall into ruin, but rather they rise into ruin ».¹²⁰²

Les cinquante dernières années ont vu une baisse et une dilapidation des financements publics, ce qui a eu pour conséquence de laisser des centaines de travaux publics inachevés en Italie pour des raisons économiques, politiques ou environnementales, à cause de mauvais calculs, de problèmes liés à la corruption ou à la mafia, et enfin à la crise financière de 2008. *Incompiuto* était initialement sicilien, parce que c'est dans cette région que le style atteint sa plus haute expression et sa diffusion maximale.¹²⁰³ C'est en collaboration avec la municipalité de Giarre en Sicile, lieu considéré comme la capitale des œuvres inachevées italiennes, que fut créé en 2010 un parc archéologique (« Parco dell'incompiuto »). Giarre devient aussi le centre du premier festival organisé dans les monuments inachevés de la ville (« Festival dell'incompiuto siciliano »)¹²⁰⁴, ainsi que le lieu d'importantes collaborations, comme celle avec Marc Augé pour le tournage du film *Per troppo amore*¹²⁰⁵, ou avec Gabriele Basilico qui en 2007 réalise un essai photographique. Pendant trois jours, plusieurs bâtiments inachevés ont été réappropriés pour accueillir des performances, des visites guidées, des ateliers, des concerts et même une assemblée

¹²⁰⁰ Filippo Minelli et Davide Giannella, « What remains », dans Alterazioni Video et Fosbury Architecture, *Incompiuto: la nascita di uno stile = the birth of a style*, op. cit., p. 7-8.

¹²⁰¹ « Incompiuto Siciliano », https://www.domusweb.it/it/portfolio/2017/05/09/alterazioni_video_incompiuto_siciliano.html.

¹²⁰² « The Incompiuto Manifesto », dans Alterazioni Video et Fosbury Architecture, *Incompiuto: la nascita di uno stile = the birth of a style*, op. cit., p. 18. Voir aussi « Incompiuto Siciliano », http://www.alterazionivideo.com/new_sito_av/projects/incompiuto.php. Il s'agit ici d'une citation de Robert Smithson lors de sa visite des curiosités topographiques de Passaic dans la banlieue de New York : « That zero panorama seemed to contain *ruins in reverse*, that is – all the new construction that would eventually be built. This is the opposite of the 'romantic ruin' because the buildings don't *fall* into ruin *after* they are built but rather *rise* into ruin before they are built ». Robert Smithson, « The Monuments of Passaic », *Artforum* 6, n° 4 (1967): 48-51.

¹²⁰³ Pour l'amplification de ce phénomène en Sicile voir Piero Messina, « La Sicilia alla deriva », dans « Quanto vale l'Italia », *Limes*, 5/1 2018.

¹²⁰⁴ Voir « Festival Dell'Incompiuto », *Abitare* (blog), 3 juin 2010, <http://www.abitare.it/en/architecture/2010/06/03/festival-dellincompiuto-2/>.

¹²⁰⁵ « Per troppo amore », http://www.alterazionivideo.com/new_sito_av/projects/pertroppoamore.php.

de citoyens.¹²⁰⁶ Une des performances consistait par exemple à démolir une colonne inachevée qui fut ensuite transportée au pavillon italien de la Biennale d'architecture de Venise la même année. Il y eut aussi des spectacles de théâtre, comme celui des « Coloco » (collectif français de paysagistes, urbanistes, botanistes, jardiniers et artistes) intitulé « L'origine du monde », et un opéra en quatre actes (apparition, croissance, autodestruction, renaissance) qui mettait en scène le cycle de la vie.

Dans la revendication de l'inachevé comme style architectural, dans le projet pour la création d'un parc archéologique et dans la mise en place d'un festival, le but est donc de changer la perception négative de ces architectures en les faisant passer par le filtre de l'ironie, du sarcasme et du double sens. Il s'agit aussi de développer une nouvelle appréciation pour ensuite ouvrir la possibilité d'une utilisation différente de ces lieux, qui pourraient dans un premier temps devenir des destinations touristiques. Comme l'explique l'architecte Pablo Arboleda dans l'article « The paradox of 'Incompiuto Siciliano Archaeological Park' or how to mock heritage to make heritage », la démarche est provocatrice (voire « pataphysique »¹²⁰⁷) : elle joue sur un détournement d'éléments temporels, de mémoire et d'esthétique, et fait correspondre au processus conservateur de monumentalisation un mouvement contraire et subversif de demonumentalisation. Ce dernier est rendu particulièrement flagrant par la base participative du projet et de l'idée du festival qui engage la population locale pour promouvoir le parc, permettant ainsi la réappropriation des œuvres inachevées (quoique provisoire) et la collaboration avec des partenaires locaux.

By taking to the extreme a formal architectural style or the official designation of a site, the importance of ISAP lies in satirically employing the traditionally hegemonic mechanisms of heritage, turned on their head: ISAP is presented in such a *conservative* way that, paradoxically, it ends up being a *subversive* proposal. [...] On the one hand, and as above mentioned, ISAP's monumentalizing aspects refer to the way Incompiuto Siciliano has been presented as a formal architectural style in need of imminent official recognition. On the

¹²⁰⁶ Environ 200 personnes de différents âges et d'horizons professionnels divers ont été impliquées. Voir Pablo Arboleda, « Reimagining unfinished architectures: ruin perspectives between art and heritage », *Cultural Geographies*, 2018, p. 5-6.

¹²⁰⁷ Notamment dans la proposition d'introduire des aspects du grotesque à l'intérieur de la société en utilisant l'humour comme manière de contredire le pouvoir, l'autoritarisme, et la pensée académique et institutionnalisée.

other, it is envisaged that its subsequent de-monumentalizing process could simply make the buildings safe, placing them back in the urban dynamics of Giarre.¹²⁰⁸

Dans le cadre du projet, cette monumentalisation-démonumentalisation vise à respecter la matérialité incomplète des sites, qui demandent d'être réadaptés et finalement « habités » sans perdre leur particularité de ruines modernes. Les paysages postindustriels en Allemagne dans la Ruhr illustrent que cela est possible, la région ayant fait des efforts pour transformer les anciens sites industriels en lieux de tourisme, culture et mémoire.¹²⁰⁹ L'idée de créer un parc archéologique d'architectures inachevées peut être vue comme une démarche d'héritage critique (un nouvel « héritage inachevé ») qui vise à créer plutôt qu'à protéger, grâce à une approche paradoxale qui transforme une lecture négative en une proposition constructive, et implique les gens à l'aide de l'utilisation créative de l'ironie, du sarcasme et du double sens.¹²¹⁰ Pablo Arboleda cite aussi à ce propos l'approche de Banksy pour « Dismaland »¹²¹¹ en 2015, qui a utilisé un dispositif touristique comme élément banalisant pour montrer des réalités actuelles gênantes.¹²¹²

The project is an ongoing process, and while at the beginning the attempt was to bring these works forgotten or removed from the collective consciousness to the fore, today the declared aim is to ensure the term « incompiuto » is included in the Italian dictionary, to endow it with the meaning of a broader and shared notion.¹²¹³

Le livre photographique *Incompiuto: the birth of a style* a été créé en collaboration avec « Fosbury Architecture », un collectif de recherche et de conception de projets architecturaux. La section « Texts » propose une vision multidisciplinaire du phénomène pour fournir les bases de la discussion, et la section photographique « Works » offre, avec plus de 160 images, une vue

¹²⁰⁸ Pablo Arboleda, « The paradox of 'Incompiuto Siciliano Archaeological Park' or how to mock heritage to make heritage », *International Journal of Heritage Studies* 23, n° 4 (21 avril 2017): 299-316, <https://doi.org/10.1080/13527258.2016.1278255>, p. 301-302.

¹²⁰⁹ La photographie – à partir des séries typologiques de Bernd et Hilla Becher – a d'ailleurs probablement joué un rôle dans la perception et esthétisation de ces paysages.

¹²¹⁰ Pablo Arboleda, « The paradox of 'Incompiuto Siciliano Archaeological Park' or how to mock heritage to make heritage », *op. cit.*, p. 303.

¹²¹¹ Voir *One Day in Dismaland - Banksy's Bemusement Park - ARTE Creative*, <https://www.youtube.com/watch?v=VCpYYZQJ3c>.

¹²¹² « Dismaland was a critique of how our society behaves today, most notably expressed as an enjoyable spectacle. One month later, the park shut down and its remnants were used as construction materials to ameliorate the worsening conditions of refugees in the now dismantled Calais jungle ». Pablo Arboleda, « The paradox of 'Incompiuto Siciliano Archaeological Park' or how to mock heritage to make heritage », *op. cit.*, p. 301-302.

¹²¹³ Filippo Minelli et Davide Giannella, « What remains », dans Alterazioni Video et Fosbury Architecture, *Incompiuto: la nascita di uno stile = the birth of a style*, *op. cit.*, p. 10.

d'ensemble de ce style à la fois en termes historiques et formels, descriptifs et interprétatifs. Les « Maps » redessinent ensuite le profil du « bel paese » grâce à l'identification des différents sites publics inachevés dispersés sur le territoire national. Le « Catalogue » réorganise l'ordre de centaines d'œuvres suivant un ensemble de données et de statistiques qui révèlent le mécanisme à la base de leur production, définissent leur nature, leur histoire, leur phénoménologie et leur esthétique ; lorsque cela est possible, le montant et le type de financement accordé est indiqué. Le « Logbook », conçu par les artistes avant tout comme un témoignage à usage interne, nous présente enfin une vision parallèle à la narration principale, nous accompagnant dans ce nouveau voyage en Italie ou Grand Tour des ruines modernes.¹²¹⁴

By historicising the Incompiuto style as we would do with any other element of our historical heritage, Alterazioni Video – together with the collaboration of illustrious authors found in this volume – proposes their protection and study, their unveiling, their temporary activation, reuse and valorisation.¹²¹⁵

La proposition du collectif « Alterazioni Video » a donc pour ambition, on l'a vu, de rendre ces architectures inachevées attractives à travers l'invention d'un style et d'un cadre qui permettent aux gens de les adopter et de les adapter. Le but est de les transformer dans un premier moment en destinations touristiques, mais plus généralement en ressources potentiellement utiles afin de surmonter le sentiment de faillite et de générer une identité italienne plus positive à travers l'humour et l'autocritique. En effet, la région Sicile compte le plus grand nombre d'œuvres inachevées – sur plus de 750, 350 se trouvent dans cette région – mais il s'agit bien d'un problème national, et même international. Salvatore Settis, dans son texte « The necessity for ruins » (titre inspiré par J. B. Jackson)¹²¹⁶ parle de la tendance à oublier ce type d'architectures, à ne pas les regarder ou à les considérer comme un phénomène ponctuel, plutôt que comme un phénomène global qui dessine un réseau entier ou une carte d'éléments et de lieux non finis. À propos des actions qu'on pourrait envisager sur ces nouvelles ruines, Salvatore Settis

¹²¹⁴ Voir aussi « Incompiuto, un Grand Tour tra le rovine dell'Italia contemporanea | Giornale dell'Architettura | Periodico in edizione multimediale », <http://ilgiornaledellarchitettura.com/web/2018/10/31/incompiuto-un-grand-tour-tra-le-rovine-dellitalia-contemporanea/>; « La Triennale Di Milano » Incompiuto. La Nascita Di Uno Stile », <http://www.triennale.org/evento/incompiuto-la-nascita-di-uno-stile/> et Alterazioni Video, *Incompiuto the Birth of a Style*, <https://www.youtube.com/watch?v=XdaKGsFa9LQ>.

¹²¹⁵ Filippo Minelli et Davide Giannella, « What remains », dans Alterazioni Video et Fosbury Architecture, *Incompiuto: la nascita di uno stile = the birth of a style*, op. cit., p. 11.

¹²¹⁶ John Brinckerhoff Jackson, *The Necessity for Ruins, and Other Topics* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1980).

suggère qu'il serait nécessaire de considérer de manière plus générale la raison pour laquelle il faudrait les « regarder » avant de les oublier. Il rappelle en effet que la protection d'aucun monument ne devrait constituer une sauvegarde passive ou abstraite *a priori* mais plutôt être accompagnée d'un « livret d'instructions mentales » sur ses fonctions passées et présentes.

When we speak of protecting the landscape, the common myth is that landscape protection means leaving nature intact. But there has been no such thing as virgin nature for quite some time, especially in a country like Italy, where our most beautiful landscapes, are now heavily anthropised, transformed by man over the course of the centuries. [...] Thus, in reflecting on the ruins of the present and of the future that we are creating, it's possible to imagine that a handbook may be created (be it real or metaphorical) to accompany some of them, making them visitable and accessible, as monuments to themselves or perhaps as tributes to our foolhardiness. And that this too is part of a general project of reflection on this very strange phenomenon of our time : the *Incompiuto*.¹²¹⁷

Un point de vue similaire sur une préservation réfléchie et adaptée au cas par cas avait déjà été exprimé par l'urbaniste Kevin Lynch dans son *What Time Is This Place?* de 1972. Cet ouvrage se focalise sur l'évidence du temps inscrit dans le monde physique – en particulier sur la présence de l'histoire dans l'environnement urbain – afin de comprendre comment on peut « adapter le temps intérieur au temps extérieur ». Il enquête sur le rôle des images dans notre perception des changements environnementaux et propose des actions de prévention ou de conservation adaptées aux contextes et aux transformations spécifiques. Il s'agirait de développer une théorie du « traitement environnemental » : « Rather than simply saving things I emphasize the use of saved things to say something ». ¹²¹⁸ Dans son article le plus récent, Pablo Arboleda passe en revue les différentes approches que les artistes de « *Alterazioni Video* » ont envisagées pour s'occuper des œuvres publiques inachevées. Comme l'explique Andrea Masu dans son intervention « *TEDxPotenza* » en 2016, après dix ans d'expérience avec ces architectures les membres du collectif se sont rendus compte qu'il y avait quatre traitements possibles de l'inachevé : finir les constructions, les démolir, les laisser comme telles ou trouver des utilisations alternatives tout en respectant leur spatialité et leur matérialité incomplètes. ¹²¹⁹

¹²¹⁷ Salvatore Settis, « The necessity for ruins », dans *Alterazioni Video* et Fosbury Architecture, *Incompiuto: la nascita di uno stile = the birth of a style*, op. cit., p. 77.

¹²¹⁸ Kevin Lynch, *What Time Is This Place?* (Cambridge Mass; London: MIT Press, 1972), p. 237.

¹²¹⁹ L'inachèvement constitue donc une question vaste et complexe qui n'a pas une seule solution, mais plutôt une combinaison de ces quatre.

This is intended to be important not only in Italy but also in those countries affected by unfinished geographies resulting from the 2008 financial crisis, where, though the temporal, political and economic contexts differ from the Italian case, incompleteness is increasingly viewed as a new form of ruination – susceptible to being studied from a cultural point of view.¹²²⁰

Le projet *Incompiuto: the birth of a style* a été le sujet d'expositions, de conférences et d'événements en Italie et ailleurs¹²²¹, et d'autres architectures inachevées commencent à être identifiées et photographiées partout dans le monde : la série « Future rust, future dust » de Loïc Vendrame en est un exemple¹²²², ainsi que le projet de recherche européen « Architecture of Shame ».¹²²³

¹²²⁰ Pablo Arboleda, « Reimagining unfinished architectures: ruin perspectives between art and heritage », *op.cit.*, p. 3.

¹²²¹ Il a récemment été présenté à Paris à travers une collaboration avec le designer et artiste Virgil Abloh. Voir <https://www.campolipresti.com/exhibitions/incompiuto>.

¹²²² Simone Sbarbati, « Un fotografo gira il mondo per catalogare gli edifici rimasti incompleti dopo la grande crisi economica », *Frizzifrizzi* (blog), 18 février 2019, <https://www.frizzifrizzi.it/2019/02/18/future-rust-future-dust/>.

¹²²³ <https://www.architectureofshame.org/Home/Menu>.

Cartes de l'abandon et cartes hybrides

Alors que les architectures inachevées « s'érigent en ruine » (*raise into ruin*) d'autres « tombent en ruine » (*fall into ruin*), comme les « Cathedrals of doom » de *Padania Classics* ou les structures cartographiées par l'artiste Giacomo Zaganelli sur sa *Mappa dell'Abbandono* (*Map of abandoned places*). Ce projet vise à explorer comment les espaces abandonnés peuvent constituer des ressources pour des projets artistiques, culturels et sociaux. La quatrième solution envisagée par « Alterazioni video », la réappropriation (qui peut être considérée comme une forme de « détournement »), consiste à faire d'un bâtiment un usage différent de celui pour lequel il avait été initialement conçu. La *Mappa dell'Abbandono* commence avec la cartographie du territoire florentin en 2011 et s'étend rapidement pour couvrir la région Toscane dans sa totalité.

The research examines four different aspects of the topic: the historical memory, the contemporary archeology, the reuse strategies and the soil consumption. [...] the project faces the problem mapping the territory, organizing meetings, conferences and workshops and using some of these places as spaces for artistic interventions. The Italian Senate, inspired by the project, promoted a national survey with the same name and invited me to present the research there in November 2015.¹²²⁴

Une carte web interactive comprend la géolocalisation de presque trois cent structures abandonnées sur Google Maps – un clic sur chaque site fait s'afficher une photographie du lieu –, alors que l'« archive photographique » présente ces images suivant une séquence qu'on peut visionner à travers un défilement vers le bas, ainsi qu'en une série présentée horizontalement. En 2018, l'édition du volume *Mappa dell'Abbandono* « traduit » le projet numérique en livre papier qui prend la forme d'un guide d'artiste articulé sur deux niveaux de lecture : six itinéraires accompagnent le lecteur à travers une quarantaine de lieux cartographiés, tandis que les pages en papier fin présentent le carnet de l'artiste, dont les notes et les croquis personnels se superposent au texte imprimé.¹²²⁵ Dans ce livre d'artiste, cette sélection de photographies (en couleurs sur la carte web) est reproduite en noir et blanc et accompagnée de toutes les informations techniques et contextuelles concernant ces édifices. On nous indique leur emplacement, le type de projet, leur taille, leur fonction, leurs dates de construction et d'abandon. Un texte explique aussi en détail

¹²²⁴ « La mappa dell'abbandono », <http://www.giacomozaganelli.com/projects/la-mappa-dell-abbandono/>.

¹²²⁵ *La mappa dell'abbandono* est la première édition de « XXI. Guide d'artista », une collection consacrée à l'Italie et réalisée par vingt artistes, soit un par chaque région.

l'histoire de chaque site en s'appuyant sur un croquis et les notes personnelles de l'artiste. Par exemple, à la description de la « SI.TO.CO » (une usine de production d'engrais construite au début du XXe siècle et active jusqu'aux années 1980, qui représente un exemple imposant d'architecture industrielle), est superposée la description par Giacomo Zaganelli du chemin parcouru pour rejoindre le site et de la conversation qu'il a eue avec un gardien, ainsi que le dessin de la silhouette d'un des villages traversés.

Les six itinéraires de cette version imprimée du projet tentent de remettre en ordre l'archive photographique et sa géolocalisation sur la carte web. Ils fournissent des directions de lecture des images qui sont aussi des formes d'interprétation du paysage régional. Ces itinéraires sont précédés de quatre courts textes (« The Map in Four Acts ») dont le premier décrit le déplacement de l'artiste en 2009 de Florence à Berlin, ville qui lui a communiqué son énergie, sa capacité à embrasser le changement et son état d'esprit de tolérance.

As time went on I began to take an increasing interest in the way old buildings were reactivated by people to develop their ideas and activities. Everywhere I went I found semi-abandoned and semi-reactivated spaces. It was astonishing. At times it happened that I would go to exhibitions in places where the stairs leading to the upper floors had holes in them big enough for people to fall through.¹²²⁶

Si Berlin est aujourd'hui une des villes où l'expérimentation sociale est la plus centrale, c'est aussi, selon Giacomo Zaganelli, grâce à la conversion de tous les espaces vides qui y abondaient, qui se trouvaient occupés et réactivés de manière assez spontanée. Les institutions de cette ville se rendirent compte au fil des années des avantages de cette pratique et Berlin fut une des premières villes en Allemagne à introduire le « *Zwischennutzung* ». Cette réglementation de l'utilisation d'un bien immobilier pendant le laps de temps déterminé et transitoire entre sa destination d'origine et son usage ultérieur permit la réouverture de grands bâtiments. Conscient du moment historique spécifique et des différences profondes entre les contextes berlinois et florentin, l'artiste a souhaité activer un débat sur le sujet dans les lieux tombés en désuétude dans sa terre d'origine. Suite à la publication sur internet d'une base de données photographique géo-référencée, il a donc commencé à organiser des rencontres et des colloques, d'abord au sein de la région puis à l'échelle nationale et internationale, autour de la question de la cartographie et de la

¹²²⁶ Giacomo Zaganelli, *La mappa dell'abbandono* (Firenze: Centro Di, 2018), p. 11.

réutilisation du patrimoine tombé en désuétude. Son objectif était de familiariser les citoyens avec un thème très peu débattu mais pourtant très actuel.

In general, the project which started out as the *Mappa dell'Abbandono* has strongly influenced my practice, offering me the opportunity to present my research and explore its related arguments both in Italy and abroad, and supplying me with constantly changing ideas relating to *space*, understood as the product of landscape, territory and environment.¹²²⁷

De plus, l'artiste se rend compte que l'éloignement d'un lieu pendant quelque temps est le meilleur moyen d'en comprendre la valeur.¹²²⁸ Chaque fois qu'il retournait dans la région après avoir été à Berlin, il passait son temps à découvrir le territoire avec enthousiasme, à se promener en voiture pour se perdre dans des paysages jamais vus auparavant et à traverser des espaces dont il ignorait jusqu'alors l'existence. Il dit même avoir développé une sorte de « sixième sens pour l'abandon » : même si parfois il n'avait aucune idée de l'endroit où il se trouvait, il suivait la route et se trouvait comme par magie devant un bâtiment abandonné (le « géant dormant »). Errer et se perdre lui permettaient de définir sa propre géographie, et chaque moment qu'il avait de libre était l'occasion d'aller découvrir une zone non encore explorée.

One of the German words for experience, *Erfahrung*, is from the Old High German *Irfaran* : « to travel », « to go out », « to traverse » or « to wander ». Roaming around with no specific aim has been an activity common to human beings since the dawn of time, encouraging self-reflection, fueling curiosity, inducing us to pose new questions and consequently seek new answers.¹²²⁹

La mappa dell'abbandono de Giacomo Zaganelli partage donc avec *Padania Classics* et *Incompiuto* une pratique qui fait de l'expérience du voyage et du déplacement des moyens pour mener une recherche en premier lieu photographique sur les paysages. Cette recherche s'appuie sur des objets virtuels (des archives d'images sur internet) puis éditoriaux, auxquels s'ajoutent des cartes, des textes, des données, et d'autres types d'illustrations (des dessins dans le cas de *La mappa dell'abbandono*). Enfin, l'organisation d'événements tels que des visites de groupe, des festivals, des ateliers ou des rencontres, dans des cadres plus ou moins institutionnels, est un autre aspect important de ces pratiques et met en évidence comment les images de paysages peuvent

¹²²⁷ *Ibid.*, p. 16.

¹²²⁸ Filippo Minelli recommence aussi à se concentrer sur sa terre d'origine pour *Padania Classics* après avoir mené de nombreux projets à l'étranger ; le collectif « Alterazioni vidéo » est situé entre Milan, Berlin et New York.

¹²²⁹ Giacomo Zaganelli, *La mappa dell'abbandono*, *op. cit.*, p. 20.

contribuer au développement d'une culture participative. Ces projets présentent aussi tous trois une réflexion sur les ruines contemporaines en tant que « déclencheurs » de l'attention portée sur le rapport entre passé, présent et futur, donc sur le passage du temps et sur la relation entre nature et culture – les exemples locaux permettant de développer une perspective culturelle plus globale.

In recent years some of the buildings on the map have been demolished, others have collapsed and others still have been partly salvaged, yet the majority of them remain empty and waiting : contemporary ruins bearing witness to the transformation of society and at the same time an opportunity to explore and understand our common roots.¹²³⁰

C'est donc moins dans le « miroir du Grand Tour » que dans les morceaux brisés et recomposés de ce miroir que se reflète l'Italie contemporaine parcourue par ses habitants qui – parfois revenus de séjours à l'étranger – sont à la recherche non plus d'un « Genius Loci » mais plutôt d'un « Genius Itinérís ». Leurs itinérances composent des cartographies qui peuvent rester imaginaires ou se matérialiser dans la création de cartes et d'atlas géographiques. En retraçant ou en proposant des itinéraires, ces projets transforment les notions même de paysage et de photographie, qu'ils ne considèrent plus comme de simples images mais comme des objets hybrides composés d'éléments visuels et textuels.

La volonté de réfléchir aux relations entre les échelles locale et mondiale – que l'on peut déceler dans le paysage en articulant la photographie à des cartes ou à des systèmes d'information géographiques – se retrouve également dans des projets collectifs, interdisciplinaires et multimédia nés dans le cadre de recherches universitaires comme « Migropolis », une enquête sur la ville de Venise qui a fait l'objet d'un site web, d'un livre, et d'une exposition. En 2006, sous l'égide du philosophe Wolfgang Scheppe, un collectif d'étudiants de l'université IUAV¹²³¹ de Venise a réalisé une cartographie pseudo-scientifique de la structure de cette ville. Ils ont développé un projet urbain d'une durée de trois ans avant de constituer son archive qui comprend des dizaines de milliers de photographies, ainsi que des graphiques et des tableaux de données, des études de cas et des entretiens, des statistiques une modélisation des déplacements. Cette archive est consultable sur internet à travers un système complexe dont les niveaux de lecture peuvent être explorés à l'aide de trois outils : la « structure » faite de chapitres, sous-chapitres, cas d'études et extraits de l'archive visuelle ; les contenus qui organisent les thèmes traités par

¹²³⁰ *Ibid.*, p. 22.

¹²³¹ Institut universitaire d'architecture de Venise.

« rues », par exemple « global street », « entertainment street », « subsistence street » et « displacement street » ; les routes, dont la carte géographique représente les flux touristiques et migratoires vers Venise. Les paysages photographiques, présentés en double page et accompagnés de courtes descriptions placées au-dessous d'eux, font ainsi partie d'un système visuel plus large et servent de support à un discours plus général sur la création de l'image de cette ville à travers la circulation des personnes.

In this archive, Venice, the place of longing at the junction of three migration corridors, emerges as a front-line European city and an exemplary prototype of the increasingly globalized city in which a decimated inner-city population meets armies of tourists and a parallel economy supported by illegal immigrants.¹²³²

« Migropolis » est donc deux choses à la fois. C'est d'une part une enquête sur l'idée de ville globale, qui prend le territoire urbain de Venise pour paradigme afin d'anticiper les intensifications urbaines futures ; d'autre part, en tant qu'investigation expérimentale, elle vise à tester l'efficacité du concept de « spectacle » qui caractérise les médias visuels. Le projet exploite également l'idée situationniste de « psycho-géographie », une approche de la géographie qui se concentre sur le vagabondage propre aux environnements urbains, sur la création de chemins personnels et émotionnels.¹²³³ Wolfgang Scheppe a en effet voulu montrer comment Venise est à la fois exemplaire des réseaux migratoires de plus en plus complexes qui se tissent sur notre planète, et un lieu emblématique des dynamiques de la « société du spectacle » décrite par Guy Debord. Le projet vise à mettre en évidence l'interconnexion entre flux migratoires et flux touristiques en vertu desquels un nombre croissant de travailleurs étrangers convergent et traversent la ville.¹²³⁴ Une carte hybride qui mêle textes, images et données dissèque, à une échelle quasi microscopique, le territoire globalisé de Venise défini comme une métaphore urbaine : la ville devient ainsi l'« atlas d'une situation globale ».¹²³⁵

Symbole des changements urbains, des flux touristiques et migratoires, de la spectacularisation de l'art et de la société observables dans le reste du monde, Venise est aussi

¹²³² « Migropolis », <http://www.migropolis.com/>. Voir aussi <http://www.exibart.com/notizia.asp?IDNotizia=29692&IDCategoria=59>.

¹²³³ Les situationnistes s'étaient intéressés à Venise (en particulier à son ghetto) dès 1957, quand la ville fut choisie par Ralph Rumney comme zone d'expérimentation pour la « première opération exhaustive 'psycho-géographique' appliquée à l'urbanisme ».

¹²³⁴ « Bibliographic Archive », <http://www.wolfgangscheppe.com/bibliographic-archive/articles/entry/119/si-doman-il-futuro-di-venezia-tra-incanto-e-disincanto/>.

¹²³⁵ Sur Venise comme « site touristique mondialisé » voir le début de Michel Lussault, *Hyper-lieux, op. cit.*.

emblématique des transformations environnementales causées par le réchauffement climatique, notamment en raison de sa vulnérabilité face à la montée du niveau des eaux. En 2008, cinq ans avant le début de la construction du MOSE – la barrière de protection de Venise contre la montée des eaux – Walter Niedermayr et Stephen Shore ont réalisé une enquête photographique sur la zone concernée par les chantiers. L'enquête fut ensuite publiée dans deux volumes de « Linea di Confine », avec le soutien du Consorzio Venezia Nuova et de la Fondazione Bevilacqua La Masa.¹²³⁶ Le volume de Walter Niedermayr rassemble ses photographies des sites de construction situés à l'entrée du port ainsi que le long de la barrière côtière et de certaines des îles affectées par la mise en œuvre de ce système de protection autour de Venise : « The photographer returned after some 10 years to work on a territory held together thanks to a network of 'exceptional complexity' around the lagoon city, perceived as a secondary landscape of the Venetian area and generally little known to the common gaze ».¹²³⁷

Ce paysage « secondaire » est restitué sous une lumière très claire qui lui donne un aspect évanescent. Les objets capturés par le cadre photographique semblent flotter, ce qui déstabilise aussi bien nos références spatiales que les conventions de la perspective fondées sur un modèle géométrique et mathématique censées structurer l'image. Walter Niedermayr ajoute sous ses photographies des mots ou des phrases prélevés à partir de nombreux textes scientifiques écrits dans le cadre du projet MOSE. De cette manière, il les décontextualise et les re-contextualise, voire les « détourne » en les associant à des images qui prennent une apparence parfois surréelle sous l'effet de la lumière éblouissante. Cette opération de découpage, en partie analogue au cadrage de l'appareil photo, fait de ces fragments de textes non pas de simples légendes mais des contrepoints sémantiques visant à souligner les limites de la représentation photographique.

Le photographe américain Stephen Shore rassemble quant à lui, dans son « Preliminary Report », des documents traitant du phénomène de la montée du niveau des eaux et de la construction de la barrière artificielle de défense de Venise. Ces ressources incluent des photographies d'archive, des cartes historiques, des coupures d'articles de journaux, des dessins techniques, des schémas d'ingénieurs, des vues aériennes. Les prises de vue sur les paysages sont ainsi confrontées à des représentations différentes qui se succèdent les unes après les autres

¹²³⁶ Voir « Connessioni #2 - Il paesaggio e il MOSE di Giovanni Vanoglio », http://www.fpmagazine.eu/ita/FPmag_002-12/Connessioni_2_Il_paesaggio_e_il_MOSE-8/.

¹²³⁷ Tiziana Serena, « Keep the distance, Mind the distance », dans Walter Niedermayr et Tiziana Serena, *Mose* (Rubiera: Linea di confine, 2011).

comme les éléments hétérogènes d'une enquête en cours, organisés en une séquence qui impose un ordre : « Within this apparently linear display structure, every page continues to question us, as subtly as it is insistent, on the very fragmentary nature of what we see and think ». ¹²³⁸ Par cette association visuelle entre les images photographiques des chantiers et les documents qui traitent de l'impact de la marée sur l'écologie marine ¹²³⁹, sur la géographie locale ainsi que sur le débat international, notre vision fragmentaire s'articule dialectiquement à une perspective géographique mondiale. Ce projet met de cette manière en évidence l'aspect communicatif et interdisciplinaire de la culture photographique contemporaine.

Qu'il s'agisse de projets nés dans un contexte artistique (*Padania Classics, Inachevé sicilien, Map of Abandoned Places*), universitaire (« Migropolis »), ou dans le cadre d'enquêtes sponsorisées par des institutions publiques et privées et menées par des photographes confirmés, les paysages photographiques s'intègrent dans un « écosystème » plus large. Le sens de leur représentation est en effet dépendant des relations et des associations propres à chacun de ces contextes. Le paysage contemporain est redéfini par sa fragmentation et sa recomposition sous la forme d'un collage de photographies et de documents visuels ou textuels, ainsi que par l'articulation des images à des cartes ou à des systèmes d'information géographique.

¹²³⁸ Antonello Frongia, « Afternote », dans Antonello Frongia et al., *Stephen Shore: Mose, a preliminary report* (Rubiera: Linea di Confine Editore, 2011).

¹²³⁹ Ils présentent les résultats fournis par des laboratoires d'analyse physico-chimique.

Psycho-géographies et géolocalisations

L'étude de la fragmentation et de la recomposition du paysage contemporain (de sa disparition et de sa réapparition sous forme « photo-cartographique »), sera maintenant approfondie à travers deux projets qui utilisent la technologie GPS (global positioning system)¹²⁴⁰ et la cartographie numérique pour exprimer ou influencer l'expérience des villes contemporaines. Le concept de « psycho-géographie », qui s'intéresse à la relation entre espaces et émotions, servira de point de départ à l'analyse de deux premiers exemples qui datent d'avant 2007.¹²⁴¹ Comme l'explique Guy Debord dans « Introduction à une critique de la géographie urbaine » en 1955, la psycho-géographie est plus précisément « l'étude des lois exactes, et des effets précis du milieu géographique, consciemment aménagé ou non, agissant directement sur le comportement affectif des individus ».¹²⁴² Le but de la psycho-géographie, envisagée d'abord comme une nouvelle approche de la cartographie, était de défier les pratiques habituelles et de rendre les participants attentifs à l'espace à l'aide de stratégies leur permettant de ré-imaginer leur relation au milieu urbain – plutôt que de suivre des inscriptions ou des chemins prédéterminés prévus pour favoriser avant tout la circulation des véhicules motorisés. La notion de psycho-géographie rappelle ainsi non seulement la pratique du « détournement »¹²⁴³ des objets ou des concepts de leur utilisation et de leurs significations d'origine ; elle évoque également l'idée surréaliste selon laquelle une ville peut être changée par la simple altération de la manière dont on la regarde.¹²⁴⁴

Le projet « Bio Mapping »¹²⁴⁵, débuté en 2004 par Christian Nold, inclut des milliers de participants vivant dans seize pays différents. Il consiste à cartographier leurs corps aussi bien que leurs émotions à l'aide d'un dispositif portable qui ajoute au GPS un capteur biométrique permettant de mesurer la conductivité de la peau (la « Galvanic Skin Response » ou « réaction

¹²⁴⁰ Il s'agit, comme on le sait, du système de relevé satellitaire de la position d'un point : des satellites envoient vers la Terre des signaux radio numériques qui permettent de relever une position grâce à la mesure du temps que prend le signal pour parcourir cette distance. Développé par le département de la défense des États-Unis dans les années 1970, et réservé à une utilisation militaire jusqu'en 1991, il est maintenant utilisé par tous, notamment dans les navigateurs des voitures ou les applications pour les téléphones portables.

¹²⁴¹ On peut considérer cette année comme un moment de transition dans notre utilisation des téléphones portables comme moyens de communication vocale et d'accès aux données.

¹²⁴² Guy Debord, « Introduction à une critique de la géographie urbaine », <https://www.larevuedesressources.org/introduction-a-une-critique-de-la-geographie-urbaine,033.html>.

¹²⁴³ Guy Debord, « Mode d'emploi du Détournement » http://sami.is.free.fr/Oeuvres/debord_wolman_mode_emploi_detournement.html.

¹²⁴⁴ De manière plus générale, on peut renvoyer à la figure du « flâneur urbain », de Charles Baudelaire, en passant par Walter Benjamin, jusqu'à sa version photographe avec Susan Sontag. On peut aussi faire référence à l'art de se promener de Michel de Certeau comme décrite dans *L'invention du quotidien. I, I* (Paris: Gallimard, 1980).

galvanique cutanée »). Le fait d'enregistrer l'état émotionnel d'une personne selon sa position lie le personnel et l'intime aux satellites en orbite autour de la Terre. Ces données sont ensuite reportées sur une « carte émotionnelle » qui intègre aussi des photographies de paysages et peut être utilisée comme activateur de la mémoire des participants : « generating a new type of knowledge combining 'objective' biometric data and geographical position, with the 'subjective story' as a new kind of psychogeography ». ¹²⁴⁶ L'objectif de ce projet est d'explorer les implications politiques, sociales et culturelles de la visualisation des données biométriques intimes et des émotions humaines que permet la technologie la plus récente, à travers la création d'une cartographie émotionnelle publique. Les données sont en effet visualisées sur un logiciel géographique de cartographie tel que Google Earth qui retrace visuellement le trajet dont les variations de niveau indiquent l'excitation physiologique à certains moments précis, ainsi que les modifications de sensations en rapport avec l'environnement extérieur.

Les cartes de Christian Nold enregistrent des chemins personnels à la fois physiques et émotionnels, et se combinent rétrospectivement en une carte collective composite qui intègre l'interprétation des participants de ces parcours urbains et la discussion à propos de ces mêmes données qui a lieu dans le cadre d'ateliers. Ces cartes mêlent émotions et expériences, dans l'optique de transformer des sensations momentanées et des phénomènes transitoires en récits. Les vies des personnes se mêlent à l'histoire et à la vie politique locale pour former une vision partagée des lieux. ¹²⁴⁷ Les ateliers qui se tenaient initialement de manière ponctuelle dans les galeries d'art des centres-villes ont été ensuite déplacés dans des quartiers moins centraux et prolongés dans le temps, grâce au soutien d'organisations locales. Cela a permis de distribuer gratuitement les cartes imprimées aux populations locales, comme celles des projets sur Greenwich, sur San Francisco ¹²⁴⁸, sur Stockport ¹²⁴⁹, comme la « Brentford Biopsy » et la « East Paris Emotion Map ». Ces cartes matérialisent une certaine vision des lieux : leur concentration d'une multiplicité de sensations personnelles explore la relation entre émotions et espace

¹²⁴⁵ Christian Nold, « Bio Mapping / Emotion Mapping by Christian Nold », <http://biomapping.net/>.

¹²⁴⁶ Christian Nold, « Introduction », dans Christian Nold, « Emotional Cartography. Technologies of the Self », 2009, <http://www.emotionalcartography.net/EmotionalCartographyLow.pdf>, p. 5.

¹²⁴⁷ *Ibid.*, p. 6-7.

¹²⁴⁸ Les ateliers de création d'une carte collective de l'expérience des lieux passée et présente se tinrent sur une durée de cinq semaines et comptèrent 98 participants.

¹²⁴⁹ Six évènements de cartographie publique furent organisés sur une durée de 2 mois, et comptèrent environ 200 participants. Ils étaient structurés en cinq thématiques traitant des problématiques des lieux.

physique, faisant ainsi explicitement référence à la notion situationniste de psycho-géographie et de dérive urbaine.

Les cartographies de l'espace de la perception et de l'expérience humaine du projet « Bio Mapping » de Christian Nold témoignent de l'héritage de cette notion situationniste, et se démarquent des cartes géographiques ordinaires représentant des infrastructures et un réseau routier statique et vide, puisque leurs représentations vécues et changeantes reflètent un espace construit avant tout par le mouvement humain. La série « Shadows from another place » de Paula Levine mobilise pour sa part l'idée psycho-géographique en errant dans une région donnée à l'aide de la carte géographique d'un autre lieu. Les cartes de deux lieux différents se trouvent ainsi superposées.

La fabrication de cartes psychogéographiques, voire même divers truquages comme l'équation, un tant soit peu fondée ou complètement arbitraire, posée entre deux représentations topographiques, peuvent contribuer à éclairer certains déplacements d'un caractère non certes de gratuité, mais de parfaite insoumission aux sollicitations habituelles.¹²⁵⁰

Ces séries de cartes géographiques hybrides, à la fois en ligne et *site specific*, utilisent le GPS pour imaginer comment les changements politiques ou culturels ayant lieu dans un site peuvent se répercuter sur un autre. Elles traduisent selon l'artiste l'expérience « interlocational » alimentée par les technologies de communication qui semblent dissoudre les frontières entre les lieux. Ces cartes sont créées :

by shadowing distant events, overlying the impact of political and cultural traumas, such as wars or shifts in borders or boundaries, upon local landscapes. Collapsing 'foreign' and 'domestic', these maps bridge local and global, and allow walkers/viewers to experience spatial and narrative contiguity between separate and distant locations.¹²⁵¹

Pour le projet « San Francisco Baghdad » en particulier (commencé au moment où les États-Unis envahissent l'Irak en 2003), Paula Levine superpose la carte de Baghdad à celle de San Francisco. Elle trace des points sur les lieux des bombardements dans le but de rendre ce qui est étranger familier. L'utilisation de la technologie des satellites GPS, développée dans un cadre

¹²⁵⁰ Guy Debord, « Introduction à une critique de la géographie urbaine », *op. cit.*

¹²⁵¹ Paula Levine, « shadows from another place: transposed space », *Media in Transition* 4 (2003), p. 2.

militaire, sert de surcroît à critiquer les actions de cette guerre.¹²⁵² Le projet est né du sentiment étrange de dislocation qu'elle a éprouvé en écoutant des voix à la radio et en regardant des images satellitaires de Bagdad depuis San Francisco : le flux d'information provenant de médias, anciens aussi bien que récents, faisait de l'invasion américaine un événement à la fois distant et simultané. L'artiste cherchait donc à rendre compte de l'expérience de cette séparation géographique en se servant d'un système d'information géographique et en ajoutant plusieurs types d'images et d'informations. Elle donne ainsi à voir un espace où l'expérience vécue se chevauche aux flux des médias. Le résultat est une carte géographique hybride qui présente des couches thématiques différentes et utilise la technologie GPS ayant servi à cibler les sites d'attaque en Irak pour localiser ces mêmes sites bombardés. La mise à disposition du GPS au grand public, à partir de 2000, a conduit au développement d'une nouvelle activité qui consiste à utiliser le monde comme une sorte de plateau de jeu : le « geocache ». Paula Levine s'en sert pour inclure dans chaque « cache » une liste intitulée « The Iraq War - Roll Call of the U.S. Dead : Day by Day, Death by Death », qui comprend les noms des personnes tuées en Irak entre mai 2003 et mars 2004 : « Each San Francisco site has a geocache: a small container holding information about the website project and contact information for public commentary ».¹²⁵³

Le projet « Bio mapping » initié par Christian Nold visait à mettre en valeur les sensations, les émotions, et les opinions de la population locale comme des éléments essentiels de toute discussion publique. Il s'adressait donc à un public plus large pour ouvrir la possibilité d'une politique alternative des lieux. Le but de Paula Levine dans « Shadows from another place » est de subvertir les utilisations militaires du GPS afin de prendre de la distance par rapport à cette technologie et de créer un espace de critique sociale. Qu'il s'agisse de créer des cartes collectives en suivant les mouvements des corps à l'aide du GPS ou les variations des émotions, ou qu'il s'agisse d'utiliser les cartes pour subvertir nos perceptions ordinaires des villes, les déplacements des individus ou les actions des gouvernements sont cartographiés pour être ensuite projetés à nouveau dans l'espace dans une forme de psycho-géographie inversée. Les paysages se matérialisent parfois sous forme de photographies intégrées dans des cartes hybrides, tandis que la conception du paysage comme vue stable et comme image autonome se trouve remise en question par la relation nouvelle entre mobilité et géolocalisation.

¹²⁵² « Shadows from another place – San Francisco Bagdad », http://paulalevine.net/portfolio_page/shadows-from-another-place-san-francisco-baghdad/.

¹²⁵³ Paula Levine, « shadows from another place: transposed space », *op. cit.*, p. 10.

La technologie GPS utilisée dans « *Shadows from another place* » pour « détourner » son application militaire est aussi appropriée par Bruce Myren pour son projet « *Fortieth Parallel* » (2012) qui revisite l'histoire de l'exploration de l'Ouest ainsi que tradition américaine de la perspective surplombante et panoramique. Les photographies de paysage prises d'un point de vue surélevé traduisent d'abord la domination et l'appropriation du site historiquement associé aux explorateurs anglo-européens ; le désir de contemplation ne vient que de manière secondaire. Cela contraste avec les photographies en vue rapprochée du « rock art » de Linda Connor¹²⁵⁴, qui nous renvoient à la relation à l'environnement propre aux Amérindiens. Dans sa version panoramique, le point de vue en hauteur est également considéré comme un langage masculin. La photographe Deborah Bright s'est attachée à perturber cette convention avec sa série « *Battlefield Panoramas* » (1981-1984), dans laquelle elle déplace le point de vue élevé et détaché (qu'il traduise la maîtrise ou la contemplation) de la tradition de paysage panoramique pour le faire entrer en adéquation avec une perspective corporelle qui serait celle des soldats sur le terrain. De plus, elle fragmente la vision linéaire et continue en une séquence composite de cadres photographiques et de vues diverses. Chaque image est accompagnée d'un texte qui inclut non seulement la date de la bataille mais aussi sa durée et d'autres détails, si bien que chaque « vue » est associée à la mortalité des soldats et des Indiens plutôt qu'avec l'idée de la « destinée manifeste » américaine. La série « *Battlefield Panoramas* » de Deborah Bright vise donc à situer le paysage de l'Ouest dans un contexte culturel plus large caractérisé par la violence de la lutte occidentale pour la possession de la terre.

Bruce Myren situe lui aussi la destinée manifeste américaine dans le contexte historique et politique de l'exploitation et des idéologies du territoire, en enregistrant les ambivalences de notre rapport au paysage plutôt que de retracer simplement les pas des arpenteurs. La composition des vues dans une aire de 20 pieds carrés lui permet de reconstituer une perspective à échelle humaine en imitant le champ de vision d'un observateur sur place. Cela donne à la série une dimension expérientielle, car le fait même d'avoir pris des photographies pendant 12 ans investit le projet de son histoire personnelle. Le photographe se sert d'une chambre photographique (appareil utilisé par les photographes du XIXe siècle), ainsi que d'une carte

¹²⁵⁴ Voir « Linda Connor », AWARE Women artists / Femmes artistes, <https://awarewomenartists.com/artiste/linda-connor/>.

Google Maps pour localiser, à travers les États-Unis, les 52 points où le quarantième parallèle croise une des lignes de longitude.¹²⁵⁵

The line N 40° 00' 00" roughly bisects the country and runs from the New Jersey shore through Pennsylvania, Ohio, Indiana, Illinois, Missouri, running along the border of Nebraska and Kansas, then traversing Colorado, Utah, Nevada, ending in Northern California. I am photographing the view from the intersection of 40th parallel with each whole of degree of longitude across the United States. This panoramic series unites many of my interests and references several "histories" – my personal history, the history of the mapping of the US and photography's role within it, and the history of GPS and new locative technologies. I am fascinated by our human desire to create systems and then locate ourselves within them.¹²⁵⁶

Le projet est donc une investigation panoramique de lieux à la fois « précis et arbitraires » trouvés à travers le paysage américain le long de ce parallèle dont une portion avait été explorée par Clarence King avec le photographe Timothy O'Sullivan, dans les années 1860. Davantage un projet personnel qu'une enquête re-photographique, « Fortieth Parallel » interroge la façon dont les humains circonscrivent et conçoivent le monde. Bruce Myren s'intéresse en effet aux transformations de notre relation aux espaces et de notre perception du paysage liées au développement des outils de production, de diffusion et de géolocalisation des images. Ce projet nous renvoie aussi au rapport de plus en plus étroit entre les choix effectués par le photographe et l'automatisation croissante des technologies qui permettent d'articuler de plus en plus d'images aux coordonnées géographiques où elles ont été prises.

Comme on le verra dans le prochain chapitre, les intelligences artificielles sont désormais capables de « créer des paysages » à partir des images panoramiques de Google Street View, leurs algorithmes ayant été programmés pour rivaliser avec la création humaine. Elles sont également capables d'« écrire » un livre « en temps réel » à partir de l'enregistrement de données, comme ce fut le cas lors d'un voyage de quatre jours de New York jusqu'à La Nouvelle-Orléans, un des trois itinéraires de *Sur la route* de Jack Kerouac.¹²⁵⁷ Ross Goodwin¹²⁵⁸ avait placé une

¹²⁵⁵ « The Fortieth Parallel », Kickstarter, <https://www.kickstarter.com/projects/brucemyren/the-fortieth-parallel>.

¹²⁵⁶ « Fortieth Parallel », <http://brucemyren.com/fortieth-parallel.html>.

¹²⁵⁷ Voir « 1 the Road by an Artificial Neural Network by JBE », JBE, <https://www.jean-boite.fr/product/1-the-road-by-an-artificial-neural> ; Nicole Vulser, « Une intelligence artificielle « écrit » un livre sur les traces de Kerouac », 17 septembre 2018, https://www.lemonde.fr/actualite-medias/article/2018/09/17/une-intelligence-artificielle-ecrit-un-livre-sur-les-traces-de-kerouac_5356179_3236.html et « 1 the road », France Culture, <https://www.franceculture.fr/oeuvre/1-road>.

caméra de surveillance sur le coffre d'une Cadillac de location, un système de GPS sur le toit, une horloge et un micro pour capter les conversations dans la voiture, le tout lié à un ordinateur et une imprimante. Comme l'explique l'« auteur », chaque donnée a fourni aux réseaux de neurones artificiels des points de départ narratifs : une image à transcrire en texte, un lieu à décrire, une ligne de dialogue à développer ou simplement l'heure de la journée. En vertu d'une méthode d'apprentissage profond fondée sur environ deux-cent œuvres de la littérature américaine, les images de paysages capturées lors de ce voyage sont transformées en données puis en phrases. Le texte contient de nombreuses indications des lieux où se trouvait le véhicule au moment de l'écriture, cette information étant dérivée des coordonnées géographiques fournies en temps réel par Foursquare, le réseau social servant à géolocaliser restaurants, bars et commerces.

*I The Road*¹²⁵⁹ finit par devenir une carte du monde à l'ère du techno-capitalisme, puisque le paysage est assimilé à une séquence de possibilités d'achat. Cette cartographie constitue ainsi une sorte de miroir de la situation économique des États-Unis, avec les bars à bières artisanales et les cafés raffinés des villes les plus aisées d'une part, les chaînes bon marché et les stations essence des zones rurales d'autres part. Entre les deux, des hangars vides et des usines désertes composent un paysage industriel qui témoigne des bouleversements économiques rencontrés dans le pays lors des dernières décennies, notamment après la crise de 2007. De plus, si Jack Kerouac racontait une Amérique dans laquelle on pouvait se perdre, cette création littéraire expérimentale, qui résulte d'une collaboration entre l'homme et la machine, nous montre un territoire dans lequel il est devenu presque impossible de s'égarer en raison de sa couverture de plus en plus complète par les instruments de géolocalisation. Enfin, tandis que la recherche de la liberté et de l'hédonisme étaient au cœur du voyage de Jack Kerouac et des autres classiques de la route américaine utilisés par *I The Road* – comme *Electric Kool-Aid Acid Test* (Tom Wolfe, 1968) et *Fear and Loathing in Las Vegas* (Hunter S. Thompson, 1971) –, aujourd'hui la technologie peut être source d'« hallucinations », la cause d'une altération du monde, et dans ce sens « stupéfiante ».¹²⁶⁰ La dizaine d'images présentes dans le livre sont des reconstructions en noir et blanc des prises de vue envoyées par la caméra de surveillance placée sur le coffre de la voiture.

¹²⁵⁸ Il fut par le passé l'écrivain de Barack Obama et de l'ex-secrétaire d'État des États-Unis John Kerry. Dans cette aventure, il était accompagné par Kenric McDowell, directeur d'Artists and Machine Intelligence au sein du programme Arts & Culture de Google.

¹²⁵⁹ Ross Goodwin, Kenric McDowell, et Google, *I the road* (Paris : Jean Boite Éditions, 2018).

Elles sont ensuite associées par l'ordinateur à des données et à des lettres du clavier : ce sont des codes plus que des illustrations.¹²⁶¹ Dans ce cas extrême, les paysages capturés par une caméra en mouvement (donc sous formes d'images) sont traduits en mots et en données : d'une certaine manière, le paysage disparaît et laisse place à la « vision » d'une machine.

Nous avons vu dans cette dernière section que l'utilisation de technologies de géolocalisation (liées à une intelligence artificielle dans le dernier exemple) peut transformer notre vision et notre conception du paysage en proposant de nouveaux modes visuels de spatialisation des images sur la carte géographique. Comme mon propos vise à le démontrer, les représentations du paysage sont en effet conditionnées par leur circulation, qui a été entendue dans ce chapitre au sens de diffusion, d'association ou d'articulation des paysages photographiques à des systèmes cartographiques. Nous pouvons remarquer que les outils numériques et du web permettent l'expansion du paysage et de la photographie vers des pratiques topographiques et d'exploration spatiale plus ou moins personnelles, qui nous poussent à parler d'un « tropisme géographique »¹²⁶² dans la photographie contemporaine. Pour les artistes et les participants des trois projets italiens analysés dans la première partie de ce chapitre, l'errance est par exemple au centre de la découverte et de la documentation des paysages, comme c'était déjà le cas chez Luigi Ghirri dans les années 1970 et 1980. Celui-ci est encore aujourd'hui la principale référence italienne de la photographie « exploratoire » du paysage, grâce à sa passion pour les « tout petits voyages du dimanche, dans un rayon de trois kilomètres autour de chez moi » ainsi que pour les voyages virtuels sur un atlas tels que ceux que nous avons cités dans le quatrième chapitre. Luigi Ghirri affirma en effet : « Je n'ai pas cherché à faire des PHOTOGRAPHIES, mais des CARTES, des MAPPEMONDES qui soient aussi des photographies ».¹²⁶³ Cette sorte de « géographie personnelle » est aujourd'hui en train de se transformer.

Comme on l'a montré précédemment dans ce chapitre, l'utilisation du GPS dans la création de cartes géographiques hybrides se fonde en partie sur l'idée de psycho-géographie, mais a contribué à en inverser la signification initiale, à savoir celle de dérive. De même, la géolocalisation permet de redéfinir une expérience considérée comme étant typiquement

¹²⁶⁰ Voir Federica Colonna, « Kerouac diventa un computer e in America non sa più perdersi », *La Lettura* (Corriere della Sera), 21 ottobre 2018, p. 28-29. Voir aussi Jan Baetens « Être Écrit. À propos de 1 the road », « *Image & Narrative* », Vol 19 No 4 (2018), <http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/2019>.

¹²⁶¹ Voir aussi « Narrated Reality », <http://narratedreality.com/>, qui présente par exemple un appareil photo qui « narre des images ».

¹²⁶² Voir Danièle Méaux, *Géo-photographies: une approche renouvelée des territoires*, op. cit.

américaine, le voyage sur la route. Le modèle du flâneur urbain européen et de l'aventurier américain semblent laisser place à des formes d'itinérances et d'errances différentes, non seulement grâce au développement des transports et à la transformation des espaces¹²⁶⁴, mais aussi grâce aux nouvelles technologies qui conduisent à repenser l'idée même de paysage culturel sous l'effet de la circulation et de la géolocalisation de ses images.

Nous avons exploré au cours de cette thèse des modèles géographiques différents qui doivent être appréhendés de diverses manières – on « fait le tour » de la France et de l'Italie alors qu'on « traverse » les États-Unis – et qui semblent donner lieu à des modèles paysagers différents. Nous avons aussi mis en lumière des motifs récurrents dans les paysages – comme les ruines et les routes – dont on peut retracer les acceptions traditionnelles et les origines culturelles pour observer leurs transformations contemporaines. Nous sommes passés, par exemple, des ruines italiennes contemplées par les voyageurs du Grand Tour, photographiées par les touristes, et filmées par de nombreux réalisateurs, à celles de la guerre et des chantiers de l'après-guerre ; ou encore, des ruines des villages indiens du Sud-Ouest américain et des villes-fantômes de la Route 66, aux ruines modernes propres aux architectures industrielles abandonnées, et enfin aux ruines « inversées » des constructions inachevées.¹²⁶⁵ Le projet italien intitulé « Inachevé sicilien » nous a permis de constater que le phénomène des architectures incomplètes n'est pas spécifique à cette région, mais est de plus en plus global (surtout depuis la crise de 2008) – nous pensons ici aux bâtiments abandonnés qui hantent jusqu'aux paysages classiques de la Toscane ou ceux, américanisés, de la plaine du Pô. On les retrouve aussi au cours des nouveaux voyages sur la route américaine dont les paysages (autrefois représentés par les récits littéraires, les séries photographiques et les *road movies*) sont désormais capturés par des machines, notamment Google Street View. Ces nouveaux paysages sont de plus en plus souvent comparés à des images anciennes ou prises depuis une perspective humaine.¹²⁶⁶ Les transformations des territoires conditionnent donc la perception des paysages, parallèlement aux transformations de leurs

¹²⁶³ Luigi Ghirri dans Luigi Ghirri et al., *Luigi Ghirri: cartes et territoires : photographies des années 1970*, op. cit..

¹²⁶⁴ La « fin » de la frontière américaine est souvent comparée à la transformation des villes européennes emblématisée par les travaux d'Hausmann à Paris.

¹²⁶⁵ Très récemment, à la Galleria Nazionale de Rome, le concept de « ruines » était récontextualisé et re-semantisé en lien avec l'anthropocène à travers un projet d'exposition à plusieurs dimensions. Voir « ILMONDOINFINE: vivere tra le rovine », La Galleria Nazionale, <http://lagallerianazionale.com/mostra/ilmondoinfine-vivere-tra-le-rovine/>.

¹²⁶⁶ Par exemple, l'exposition récente « Longer Ways to Go » au Center for Creative Photography à Tucson – qui explore la relation entre la photographie et le folklore de l'autoroute américaine à partir des années 1930 – propose aussi une page internet avec les vues correspondantes en Street View <https://lwtg.tumblr.com/?og=1>.

images. Le prochain chapitre se concentrera sur les ruines et les routes virtuelles de Google Earth pour étudier cette carte du monde interactive et son archive d'images : si la première permet une nouvelle mobilité dans le paysage, la deuxième facilite la création de collections personnelles d'un nouveau type de cartes postales le plus souvent produites par des captures d'écran plutôt que par des prises photographiques.

Septième chapitre. Cartes postales de Google Earth : cartes re-médiatisées et appropriations artistiques entre collections personnelles et archive globale

Ce dernier chapitre explore comment différentes utilisations de la carte du monde numérique Google Maps et appropriations artistiques des archives d'images de Google Earth et Street View contribuent à la transformation du paysage dans la culture visuelle contemporaine. Mon attention se focalisera d'une part sur la projection cartographique utilisée par Google Earth, sa fonction idéologique et sa transformation sous l'effet de l'interactivité croissante de l'interface avec ses utilisateurs ; d'autre part sur les actes de sélection et de re-contextualisation – fruits de choix et d'intentions d'origine humaine – d'images capturées automatiquement par des machines. J'aimerais montrer comment des objets ou des dispositifs qui se sont à l'origine développés dans des contextes militaires ou coloniaux – comme les cartes géographiques, la photographie aérienne ou satellitaire, mais aussi le GPS – voient leurs fonctions se diversifier sous l'effet de leurs utilisations par les civils et les artistes, et deviennent aussi, en partie, des instruments de mobilité ou de connaissance du monde.

Il est nécessaire d'avoir à l'esprit que Google Earth n'est pas seulement un système d'information géographique (GIS) mais également une base de données (donc une archive) déguisée en représentation photographique. Il semble réaliser le rêve qui existe au moins depuis la naissance de la photographie, celui d'avoir un registre visuel du monde, une « reproduction du monde instantanée » permettant la compréhension de la diversité des cultures, mais aussi le contrôle et la surveillance. Oliver W. Holmes présente l'idée d'une bibliothèque visuelle (une « Imperial, National or City Stereographic Library ») et d'une « banque de la nature » dans les articles qu'il écrit entre 1859 et 1863 dans le *Atlantic Monthly*.¹²⁶⁷ Au début du XXe siècle, l'ambition d'un inventaire photographique et cinématographique de la surface du globe est à l'origine du projet « Archives de la planète » d'Albert Khan¹²⁶⁸, dont l'objectif était de documenter le monde entier pour montrer l'unité et la diversité de l'humanité. Plus tard, en 1988, *The New York Times* signalait que, quelque part dans une prairie désolée du North Dakota « the

¹²⁶⁷ En particulier dans « The stereoscope and the stereograph » et « Sun Painting and Sun Sculpture, with the Stereoscopic Trip Across the Atlantic » dont on a déjà parlé dans le deuxième chapitre de la première partie.

¹²⁶⁸ Voir par exemple Teresa Castro, « From the “Atlases” to the “Archives” of the World », *Transbordeur*, n° 1 (2017), <https://transbordeur.ch/en/issues/2017/focus/from-the-atlases-to-the-archives-of-the-world/>. Voir aussi « Le musée Albert Kahn offre ses “archives de la Planète” en open content sur la toile », <http://www.club-innovation-culture.fr/musee-albert-kahn-archives-open-content/>.

Federal Government was selling pictures of everywhere ».¹²⁶⁹ Le Earth Resources Observation Systems Data Center (EROS) était alors en train de constituer une archive d'environ six millions d'images – des photographies aériennes et satellitaires « non-militaires » d'utilisation pratique pour les géographes, les urbanistes, les groupes d'aide humanitaire ou d'intérêt public.

Si nous considérons la mission de Google (telle que Google même la présente) d'« organiser les informations à l'échelle mondiale dans le but de les rendre accessibles et utiles à tous »¹²⁷⁰, on peut dire que ce rêve utopique a été réalisé « techno-politiquement » mais qu'il a été aussi trahi, car ce moteur de recherche présélectionne et établit des priorités dans l'information à travers des « nuages de mots ».¹²⁷¹ De plus, en ce qui concerne Google Earth, la fracture numérique due aux disparités d'accès à internet dans le monde s'ajoute aux inégalités de représentation des espaces – certains lieux, tels que les pays occidentaux, étant plus détaillés que d'autres.¹²⁷² Mon interrogation dans ce chapitre s'intéresse en premier lieu aux effets des innovations technologiques, dans leurs interactions avec des pratiques sociales et artistiques, sur l'expérience et la culture visuelle ainsi que sur l'imaginaire géographique du paysage. Néanmoins, il est important de souligner les tensions entre la présumée démocratisation des cartes géographiques, de leur accessibilité et de la possibilité de créer une sorte de cartographie personnelle, et la vision occidentale ou Nord-Américaine de Google caractérisée par ses prétentions impériales et ses impératifs financiers qui se traduisent par l'exploitation des données des utilisateurs, de leur localisation et de leurs mouvements. À partir de 2009, la « personnalisation » de la recherche sur internet permet d'adapter notre expérience de navigation sur la base des données accumulées : notre comportement « is now a commodity, a tiny piece of a market that provides a platform for the personalization of the whole Internet ».¹²⁷³

Comme le montrent les recherches récentes sur les « cultures de la surveillance », la numérisation et la dématérialisation des technologies de surveillance provoquent des transformations fondamentales mais qu'il semble aisé d'ignorer. Les métaphores liées au regard panoptique, influencées par les composantes visuelles des caméras de sécurité, des CCTV, des

¹²⁶⁹ Voir Alan Trachtenberg, *Reading American Photographs*, op. cit., p. 20.

¹²⁷⁰ « Comment fonctionne la recherche Google ? | Notre mission », <https://www.google.com/intl/fr/search/howsearchworks/mission/>.

¹²⁷¹ Boris Groys, « Google: Words Beyond Grammar », *100 Notes-100 Thoughts*, n°46, DOCUMENTA 13, 2012.

¹²⁷² Au sujet du risque de reproduction et de recréation en ligne des divisions économiques et raciales présentes dans la société, voir par exemple Michael Crutcher et Matthew Zook, « Placemarks and Waterlines: Racialized Cyberscapes in Post-Katrina Google Earth », *Geoforum*, 40, 4, 2009.

¹²⁷³ Eli Pariser, *The Filter Bubble: What the Internet Is Hiding from You* (London: Penguin Books, 2012), p. 35.

drones et des photographies satellitaires, ne s'appliquent pas à une forme de contrôle basée sur une collecte de quantités de données en croissance constante.¹²⁷⁴ Ce qui peut être appelé la « dataveillance » de l'activité d'une personne stimule l'imagination autour d'une surveillance dont l'infrastructure est « normalisée »¹²⁷⁵, mais qui est aussi considérée comme un élément de la vie de tous les jours.¹²⁷⁶ Par conséquent, contrairement au principe de la surveillance panoptique décrit par Michel Foucault suivant le dispositif imaginé par Jeremy Bentham pour les prisons¹²⁷⁷, la « surveillance algorithmique »¹²⁷⁸ actuelle passe par des processus, silencieux et cachés, intégrés dans nos actions quotidiennes et constituant une forme d'« architecture de surveillance dématérialisée » difficile à visualiser ou à examiner pour les individus.¹²⁷⁹

Cependant, plusieurs recherches dans le domaine des études géographiques et culturelles voient dans Google Earth davantage qu'un simple appareil idéologique d'État qui renforce le pouvoir cartographique hégémonique. Elles y décèlent également le potentiel de « renversement du panoptique »¹²⁸⁰, surtout si la dialectique domination-résistance fondée sur l'idée d'un « œil apollonien »¹²⁸¹ est élargie à des « alternatives dionysiennes » suivant lesquelles le dionysien constitue « a politics of the artist, anarchist, hacker ».¹²⁸² En effet, les interactions avec la structure et les éléments du système étant possibles, plusieurs projets artistiques défient le regard universel, technologique et automatique de Google et réintroduisent l'élément humain dans la gestion de ce qu'on peut considérer une mémoire externe. Ces projets ne détruisent pas le système mais le redirigent, opposant au concept de base de données ou d'archive – considérée

¹²⁷⁴ Wibke Schniedermaier et Wolfgang Hallet, « Editorial: On the Cultural Dimensions of Surveillance », dans « Surveillance Cultures », *On_Culture*, Issue 6 (2018), <https://www.on-culture.org/journal/issue-6/editorial-surveillance/>.

¹²⁷⁵ Jörn Ahrens, « The Ubiquitous View », dans « Surveillance Cultures », *op. cit.*, <https://www.on-culture.org/journal/issue-6/ahrens-ubiquitous-view/>.

¹²⁷⁶ David Lyon, « Exploring Surveillance Culture », dans « Surveillance Cultures », *op. cit.*, <https://www.on-culture.org/journal/issue-6/lyon-surveillance-culture/>.

¹²⁷⁷ Selon l'analyse de Michel Foucault, ce modèle architectural induit un état de visibilité conscient et permanent chez le prisonnier, et assure ainsi l'intériorisation du pouvoir institutionnel. Voir le troisième chapitre « Le panoptisme » de *Surveiller et punir: naissance de la prison* (Paris: Gallimard, 1975), p. 201-204.

¹²⁷⁸ See João Carlos Magalhaes et Jun Yu, « Algorithmic Visibility: Elements of a New Media Visibility Regime », <https://ecpr.eu/Filestore/PaperProposal/e40a7961-0fe3-42a5-8727-f9097552f2fe.pdf>.

¹²⁷⁹ Kirstie Ball, Kevin Haggerty et David Lyon, eds, *The Routledge Handbook of Surveillance Studies* (Londres: Routledge, 2014), p. 43.

¹²⁸⁰ Asa Mittman, « Inverting the Panopticon: Google Earth, Wonder and Earthly Delights », *LIC3 Literature Compass*, 9.12, 2012, p. 938-954.

¹²⁸¹ La référence ici est Denis Cosgrove, *Apollo's Eye a Cartographical Genealogy of the Earth in the Western Imagination* (Baltimore: John Hopkins UP, 2001).

¹²⁸² Paul Kingsbury et John Paul Jones, « Walter Benjamin's Dionysian Adventures on Google Earth », *Geoforum*, 40.4 (July 2009), [10.1016/j.geoforum.2008.10.002](https://doi.org/10.1016/j.geoforum.2008.10.002), p. 509. Pour une critique de cette approche, voir Gwilym Eades, « An Apollonian Appreciation of Google Earth », *Geoforum*, 41. 5, 2010, p. 671-673.

comme une structure de pouvoir déshumanisé – celui de la collection comme forme de mémoire humaine, idiosyncratique et asystématique.¹²⁸³

La figure de l'artiste comme collectionneur est présente dans l'histoire de l'art au moins depuis Marcel Duchamp, mais c'est dans les années 1960 qu'on assiste à une explosion de l'« impulsion archivistique »¹²⁸⁴, puis à la redéfinition contemporaine des relations entre avant-gardes et culture de masse, professionnalisme et amateurisme¹²⁸⁵, qui permet aux utilisateurs d'internet de créer des nouveaux récits et histoires à travers la constitution de collections spécifiques. Dans ce contexte, le concept d'atlas comme modalité de lecture devient central et s'oppose à l'archive ou à la base de données. Le choix et la juxtaposition des éléments dans *Mnemosyne Atlas* de Aby Warburg transforme pour la première fois la notion même d'atlas en créant un espace de pensée dynamique qui se veut à la fois représentatif de la culture occidentale et subjectif. Commencé en 1924 et inachevé à la mort d'Aby Warburg en 1929, il présente différents types de mémoire historique et sociale à travers des photographies d'origines variées, qu'elles soient artistiques, scientifiques ou ordinaires. La cartographie sert ici à développer une forme visuelle et spatiale de généalogie, si bien que la chronologie définitoire de l'idée d'historicité se trouve déconstruite et reconstruite : des éléments et des thèmes hétérogènes expriment des contrastes et des polarités, plutôt qu'une vision unifiante des différents styles.¹²⁸⁶

D'autres exemples plus récents témoignent de ce même intérêt pour la collection sous forme d'atlas : le projet en cours de Gerhard Richter *Atlas*¹²⁸⁷, celui de Marcel Broodthaers¹²⁸⁸, l'exposition de Georges Didi-Huberman *Atlas, How to Carry the World on One's Back?*¹²⁸⁹, ainsi que *Nouvelles histoires de fantômes*, organisé avec Arno Gisinger au Palais de Tokyo à Paris en 2012, où des images de films entrent en résonance avec des photographies d'archives

¹²⁸³ Domenico Quaranta, et al., *Collect the WWWorld. The Artist as Archivist in the Internet Age* (Brescia: LINK Editions, 2011), p. 18.

¹²⁸⁴ Je fais référence ici à Hal Foster et à sa figure de l'« artiste-comme-archiviste » dans son « An Archival Impulse », *October* (1 octobre 2004): 3-22, <https://doi.org/10.1162/0162287042379847>.

¹²⁸⁵ Comme l'explique Henry Jenkins dans *Convergence Culture, op. cit.*

¹²⁸⁶ Voir Aby Warburg, *L'atlas Mnemosyne* (Paris: Ecarquille, 2012).

¹²⁸⁷ Il fut conçu en 1962 comme un album de photographies, de collages et de dessins à voir dans le temps et l'espace, sur les murs des salles d'exposition.

¹²⁸⁸ *The Conquest of Space. Atlas for the Use of Artists and the Military* est un livre d'artiste, publié à l'origine en 1975. Les jeux de langage véhiculent le sarcasme de Marcel Broodthaers : tandis que le titre fait référence à l'utilisation historique des atlas de la part des militaires pour des conquêtes territoriales, l'atlas de l'artiste est imprimé à une échelle en miniature, ce qui le rend inutilisable et inadapté à cette fonction. De plus, il ne suit pas d'organisation géographique établie, préférant présenter seulement une petite sélection de pays organisés par ordre alphabétique et représentés tous dans la même taille (sans respecter les différences de proportions entre les pays).

¹²⁸⁹ Au Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia à Madrid en 2010.

documentaires, anthropologiques ou ethnographiques, témoignant de l'hybridation des images qui caractérise la culture visuelle contemporaine. De manière plus générale, nous pouvons parler d'une « iconologie des intervalles »¹²⁹⁰ propre à une culture du montage qui se fonde sur une temporalité complexe et poly-chronique générée par les tensions dialectiques et les juxtapositions anachroniques entre les images.

La section sur Google Earth qui suit traitera de ce système d'information géographique comme d'une « nouvelle forme esthétique du visuel ». Elle sera suivie d'une étude plus approfondie de Google Maps en tant que carte géographique flexible qui peut être modifiée et enrichie des données ou des contenus audiovisuels, sur des sites web ou applications mobiles, et de son association avec le GPS. Je décrirai ensuite un certain nombre de projets artistiques qui se présentent comme des collections personnelles d'images capturées lors de voyages virtuels sur Google Earth ou Google Street View, pour finir avec des réflexions sur la mobilité et l'hétérogénéité des écrans contemporains sur lesquels les paysages se révèlent être à la fois des surfaces et des interfaces.

Google Earth : une nouvelle forme esthétique du visuel

Le système d'information géographique (GIS) de Google Earth était autrefois réservé à un public spécialisé, et est maintenant ouvert à un public de masse. En effet, le modèle 3D du monde qui s'appelait à l'origine « Earth Viewer » et qui appartenait à Keyhole a été acheté en 2004 par Google qui l'a rendu accessible à tous et gratuit à partir de 2005. Il s'agit aussi d'un modèle cartographique qu'on peut manipuler, parcourir et avec lequel on peut interagir. Il est doté d'un simulateur de vol, d'un système de zoom ou de vue panoramique, et permet de regarder aussi bien le ciel que la planète Mars ; depuis 2009, une frise chronologique montre même des images du passé.¹²⁹¹ Se présentant comme un globe flottant dans l'espace à 11.000 kilomètres de la surface de la Terre, Google Earth mêle l'iconicité des premières photos de la Terre de la NASA, un niveau d'interactivité élevé grâce au web 2.0 – dont le *blogging*, le *networking* et l'*uploading* d'une variété de contenus générés par les utilisateurs (*user generated contents*) sont des

¹²⁹⁰ Voir Georges Didi-Huberman, *Atlas, ou, le gai savoir inquiet* (Paris: Editions de Minuit, 2011).

¹²⁹¹ Jason Farman, « Mapping the Digital Empire: Google Earth and the Process of Postmodern Cartography », *New Media and Society*, 12. 6 (2010), p. 6-7.

manifestations communes –, et un passage entre des différents types d'images caractérisé par une fluidité accrue qui semble donner la possibilité d'une navigation ininterrompue du globe.¹²⁹²

Si la photographie de 1968 aujourd'hui célèbre sous le nom de *Earthrise* était déjà une image iconique pour beaucoup de mouvements sociaux et politiques¹²⁹³ et pour la représentation visuelle du « village global » théorisé par Marshall McLuhan en 1964¹²⁹⁴, celle de 1972 du vaisseau spatial Apollo 17, *Blue Marble*, avait elle aussi une portée spirituelle et environnementale. Elle représentait pour la première fois la planète totalement éclairée : la Terre semblait être un lieu unique, à la fois immense and connaissable.¹²⁹⁵ Ce monde unifié, visible depuis un point précis, peut sembler hors de portée aujourd'hui, à l'heure où le changement climatique est en train de transformer notre planète sous nos yeux. Pour donner une idée de la distance parcourue depuis cette photographie, Nicholas Mirzoeff propose d'étudier deux images de l'espace prises en 2012 : le selfie « ultime » réalisé par l'astronaute Aki Hoshide, où la Terre apparaît comme un reflet, et la nouvelle version de *Blue Marble* de la NASA, une image composite qui assemble une série d'images numériques produites par un satellite. De la perspective nouvelle sur le monde propre à la première photographie *Blue Marble*, on passe à une image qui donne l'illusion d'avoir été prise à un moment spécifique depuis un point précis de l'espace, mais qui est en réalité le résultat de plusieurs scans.¹²⁹⁶

Un tel rendu en mosaïque (*tiled rendering*) est un mode standard de construction de l'imagerie numérique, et constitue une métaphore pertinente de la manière dont le monde est visualisé aujourd'hui. Si grâce à la photographie on avait la possibilité de regarder à travers les yeux de quelqu'un d'autre – ceux du photographe¹²⁹⁷ – grâce au satellite on voit tout « de nulle part ».¹²⁹⁸

¹²⁹² Cette fluidité de l'expérience était déjà annoncée dans la vidéo *Powers of ten* réalisée par le couple de designers Charles et Ray Eames en 1977, qui propose un voyage entre l'infiniment grand et l'infiniment petit grâce au zoom. Ce processus n'est plus celui mécanique d'une photographie instantanée mais ressemble plutôt à celui d'un scan, et transforme toute image fixe en image en mouvement.

¹²⁹³ On considère que cette photographie, prise par les astronautes à bord du vaisseau spatial Apollo 8 au moment de son entrée dans sa quatrième orbite autour de la Lune, a joué un rôle clé dans le développement du [mouvement de conscience environnementale emblématisé par l'initiation de l'« Earth Day » l'année suivante. Voir Jason Farman, « Mapping the Digital Empire », *op. cit.*, p. 2.

¹²⁹⁴ Cette idée est présentée dans son livre *Understanding Media*, *op. cit.*

¹²⁹⁵ Cette photographie a inspiré les idées utopiques de gouvernement mondial et de langue unique globale, et a été utilisée sur la couverture du catalogue de contreculture *The Whole Earth Catalog*. Voir Nicholas Mirzoeff, *How to See the World*, *op. cit.*, p. 2.

¹²⁹⁶ Nicholas Mirzoeff, *How to See the World*, *op. cit.*, p. 6-8.

¹²⁹⁷ Je fais référence ici au début de la *Chambre claire* (1980) de Roland Barthes, qui en tombant sur une photographie du frère de Napoléon se dit « Je vois les yeux qui ont vu l'Empereur » (p. 13).

¹²⁹⁸ Je cite ici le titre de l'édition de 2009 de Geoforum « The 'view from nowhere'? Spatial politics and cultural significance of high-resolution satellite imagery », qui à son tour cite *The View from Nowhere* de Thomas Nagel de

Google Earth, contrairement aux photographies ou aux cartes, n'a pas à transformer la vision 3D du monde en une représentation bidimensionnelle, mais se retrouve plutôt devant le défi inverse de devoir transférer des images plates en 3D. Il utilise pour faire cela le brevet « Universal Texture », un système qui crée un collage géant composé de photographies aériennes et satellitaires de différentes sources pour les cartographier ensuite sur un modèle tridimensionnel lui aussi formé d'images de différentes natures. Nous pouvons choisir parmi différentes couches de réalité – qu'il s'agisse de l'expérience de la vision du globe, des vues aériennes ou des vues depuis la rue – accessibles sur le même écran et presque sans solution de continuité, grâce aux fonctionnalités de Google Maps et de Street View.

Dans son article « A World of 'Slippy Maps': Google Earth, Global Visions, and Topographies of Memory », Veronica della Dora explique comment le simple acte de zoomer ou de passer de Google Maps à Street View fait fusionner deux traditions de représentation spatiale (en même temps de l'expérience de l'espace), à savoir les traditions géographique et chorégraphique. Cette différence n'est pas une simple question d'échelle (globale vs. locale), mais aussi de manière (quantitative vs. qualitative, maths vs. art, espace vs. lieu, formation spécialisée vs. compétence accessible aux amateurs) et de pensée (la science analytique vs. l'art de la mémoire, la grille vs. les vignettes picturales).¹²⁹⁹ Avec la projection de Ptolémée, il y a presque deux millénaires (IIe siècle ap. J.-C), on assiste à l'invention du réseau géographique, du système de coordonnées de latitude et de longitude qu'on utilise encore aujourd'hui. On pourrait considérer que ce système correspond verticalement à ce que la perspective linéaire de la Renaissance a fait horizontalement, c'est-à-dire à une représentation, à travers le seul organe de la vue, du monde en tant qu'espace.¹³⁰⁰ Cet effort de régularisation systématique de la totalité du monde sera au contraire totalement absent de la carte du monde imaginaire de Hereford (c. 1300). Dessinée sur une peau de veau, cette carte est considérée comme la plus grande et détaillée de l'histoire de la cartographie. Cet ensemble d'illustrations, de symboles, de dessins et d'inscriptions mélange lieux réels et imaginaires religieux, monde physique et perçu, faits et *storytelling*, reflétant ainsi la vision du monde qu'on avait au Moyen Âge.¹³⁰¹

1986, et interroge la possibilité d'une réconciliation entre une perspective détachée et de « nulle part » avec un point de vue personnel et situé dans un lieu particulier.

¹²⁹⁹ Veronica della Dora, « A World of "Slippy Maps": Google Earth, Global Visions, and Topographies of Memory », *Transatlantica*, 2 (2012), <http://transatlantica.revues.org/6156>, p. 4-5.

¹³⁰⁰ Voir Franco Farinelli, *Il globo, la mappa, il mondo*, 2003 (Bluebook, 2007), p. 32.

¹³⁰¹ Jerry Brotton, *A History of the World in Twelve Maps* (New York: Viking, 2012), p. 82-113.

Selon Veronica Della Dora, Google Earth se fonde sur la « rhétorique de la vérité » traditionnellement attribuée à la science géographique tout en réveillant ironiquement la tradition chorégraphique plus ancienne, car « the user is invited to navigate the world as a sequence of memory-place ». ¹³⁰² Tandis que les cartes modernes du monde sont normalement des instantanés d'un moment spécifique de l'histoire qui reflètent le point de vue et les ambitions de la culture ou du contexte d'origine, la rhétorique composite de Google Earth est similaire à celle qui étaye les *mappae mundi* du Moyen Âge, dont la fonction primaire n'était pas liée à la navigation mais était plutôt d'ordre mnémotechnique. Ce modèle cartographique nous permet en effet d'une certaine manière de donner une forme spatiale à nos souvenirs, qui y sont ajoutés et intégrés sous forme d'images. Dans ce vaste « mémorial » composé de temporalités multiples, le paysage est considéré moins comme une vue unique que comme une séquence d'images : « Landscape is experienced as a sequence of loci, rather than as a synoptic coherent view ». ¹³⁰³

Google Earth peut ainsi être vu comme une métaphore de notre expérience du réel, faite de plusieurs réalités parallèles superposées, mais est aussi utilisé comme une carte géographique qui devient un medium à part entière qui se situe à la charnière entre les sphères publique et privée. Il crée ainsi une nouvelle forme esthétique du visuel et un nouveau sens du lieu, fondés à la fois sur la virtualisation de l'expérience géographique et sur l'interactivité. ¹³⁰⁴ Il peut être aussi bien un outil pour la mobilité, qu'un espace virtuel à explorer : dans ce qui suit, on s'occupera d'abord de quelques exemples de sites web et d'applications mobiles qui utilisent Google Maps et le GPS, puis d'une sélection de projets artistiques qui réinterprètent ce monde virtuel à travers la capture ou le recadrage de paysages.

Projets de géolocalisation et d'applications mobiles reposant sur Google Maps

Google Maps a été créé en 2005 comme une carte graphique virtuelle qui intègre Google Earth. Aujourd'hui, son API (application programming interface) est libre et gratuite et utilisée par plus de 350.000 sites web à travers le monde. ¹³⁰⁵ À partir des années 1990, MapQuest ¹³⁰⁶ et les services de cartographie en ligne en général ouvrent une nouvelle ère pour la cartographie et

¹³⁰² Veronica della Dora, « A World of “Slippy Maps” », *op. cit.*, p. 9.

¹³⁰³ *Ibid.*, p. 18.

¹³⁰⁴ Enrico Menduni, *I media digitali. Tecnologie, linguaggi e usi sociali* (Bari: Laterza, 2007), p. 217-221.

¹³⁰⁵ Jerry Brotton, *A History of the World in Twelve Maps*, *op. cit.*, p. 425-426.

¹³⁰⁶ Il s'agit d'un service de cartographie web en ligne, né en 1996 à partir d'une société de services cartographiques fondée en 1967.

la « démocratisation » des cartes. Leur accès gratuit et la possibilité de les comparer entre elles montrent la variété et la multitude de leurs objectifs. Il ne faut néanmoins pas oublier que l'histoire de la cartographie est liée à l'histoire coloniale : le cartographe choisit de représenter un aspect de la réalité pour satisfaire un besoin particulier souvent motivé politiquement ou idéologiquement. Par exemple, la déformation des masses terrestres propre à la projection cartographique de 1569 par le cartographe et mathématicien flamand Mercator (qui est celle qu'utilise Google Maps) ne visait pas seulement à faciliter la navigation navale, mais aussi à confirmer la domination coloniale et la place de l'Europe dans le monde en plaçant ce continent au centre (la taille de l'Afrique et de l'Amérique latine est aussi réduite sous l'effet de la courbe du globe).¹³⁰⁷ Malgré leur apparence objective, les cartes sont imprégnées des perspectives culturelles de la société qui les a créées et de son système de pouvoir. Elles représentent ainsi à la fois des sources d'information et des points de vue qui organisent l'espace en le « produisant ».¹³⁰⁸

Parmi ce qu'on considère comme les premières représentations géographiques du monde figurent la carte du monde babylonienne (tracée sur une tablette d'argile et généralement datée du V^e siècle av. J.-C), la carte d'Anaximandre (qui avait été accusé d'impiété pour avoir représenté le monde d'en haut comme seulement les Dieux pouvaient le voir) et la projection d'Hérodote, qui dans l'Athènes de Périclès (V siècle a.C.) se moquait de la sphéricité de la carte d'Anaximandre et lui opposait son modèle rectangulaire.¹³⁰⁹ Ce ne sont là que quelques exemples de cartes du monde qui montrent combien le besoin de cartographier est un réflexe humain fondamental et durable qui n'est pas limité au monde occidental, mais qui est systématiquement filtré par les différents points de vue historiques et culturels. Les cartes permettent de voyager dans le monde, mais aussi dans le cerveau humain à travers les époques. La carte précède le territoire non seulement en fournissant des informations, mais en influençant aussi la logique de la découverte du monde – Christophe Colomb essayera notamment jusqu'au bout de faire coïncider ce qu'il voyait de ses yeux avec ce que représentait sa carte. Toute projection cartographique est nécessairement infidèle, car il est mathématiquement impossible de représenter une sphère sur un plan, et les paramètres des déformations reflètent le point de vue et

¹³⁰⁷ Jason Farman, « Mapping the Digital Empire », *op. cit.*, p. 5-6.

¹³⁰⁸ Comme l'affirme Henri Lefebvre, l'espace est un produit ou un coproduit, c'est-à-dire une construction sociale complexe, plutôt qu'un réceptif. Voir *La production de l'espace*, 1974.

¹³⁰⁹ Jerry Brotton, *A History of the World in Twelve Maps*, *op. cit.*, p. 1-6.

les ambitions de la culture d'appartenance. Par contraste avec la projection de Mercator, qui était payé par les Hollandais, la projection Gall-Peters de 1973 est considérée comme étant plus fidèle aux proportions du monde, et propose ainsi des corrections idéologiques ; la carte japonaise de 2016 « AuthaGraph »¹³¹⁰, quant à elle, essaye de déformer le moins possible la taille réelle des continents en variant les formes que peut prendre la sphère, ce qui reflète peut-être une nouvelle vision du monde.

L'idéologie inhérente à Google Maps et à sa technologie supposément neutre réitère la domination occidentale sur la distribution de l'information. Mais on participe en même temps au développement d'une nouvelle forme de souveraineté qui régule les échanges globaux par le biais des réseaux.¹³¹¹ De plus, la cartographie et sa dimension idéologique acquièrent un nouveau sens à l'ère de l'« impérialisme numérique », car la re-contextualisation des données et des éléments à l'intérieur des structures existantes qu'elles permettent peuvent devenir un moyen de résister à, ou de subvertir les représentations et les récits dominants. Ici on peut emprunter la notion de « bricolage » à Claude Lévi-Strauss¹³¹² pour caractériser l'adaptation des outils existants à de nouvelles fonctions, ou l'idée de « détournement » à Guy Debord pour parler de l'altération des utilisations et des significations des objets ou des concepts initialement prévues, ou encore celle de « psycho-géographie » pour qualifier la création de parcours personnels dont il a été question dans le chapitre précédent.

Par exemple, avec le réseau social Google Earth Community qui est maintenant devenu un forum¹³¹³, on assiste à une déconstruction et à une réinvention de la façon de lire les cartes. Grâce à la possibilité de poster des repères et de créer des couches, d'ajouter des trajets ou des zones d'intérêt dans le logiciel de Google Earth, les signes qui forment le système de représentation cartographique deviennent flexibles, et non plus fixes. Les utilisateurs, y compris non-professionnels, sont invités à discuter des cartes dans l'espace même des cartes, par le biais des outils mêmes qu'ils utilisent. On pourrait presque dire que l'espace est construit comme une expérience sociale, résultat de dialogues et de collaborations. Selon Jason Farman, « Google

¹³¹⁰

« AuthaGraph オーサグラフ 世界地図 », <http://www.authagraph.com/projects/description/%E3%80%90%E4%BD%9C%E5%93%81%E8%A7%A3%E8%A%AC%E3%80%91%E8%A8%98%E4%BA%8B01/?lang=en>.

¹³¹¹ Correspondant à notre société en réseaux comme décrite par Manuel Castells dans sa trilogie *The Information Age: Economy, Society and Culture* (1996; 1997; 1998). Notre vision du monde se trouve en partie redéfinie par cette logique basée sur des réseaux.

¹³¹² Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, op. cit.

Earth is able to connect people across borders in the discussion of those borders »¹³¹⁴, puisqu'il est capable de présenter ces débats non plus sous forme de liste mais spatialement en associant la discussion d'une communauté avec la représentation visuelle de l'espace qui est son sujet. Google Map Maker, récemment intégré dans Google Maps, permet de surcroît d'améliorer la cartographie des lieux familiers, en ajoutant ou en modifiant une route par exemple. Reste pourtant à savoir si ces modifications dans le système Google sont suffisantes dans des situations pratiques d'urgence. Il est légitime d'en douter, lorsque l'on considère que le plan de la ville de Port-au-Prince à Haïti, suite au violent séisme du 2010, a été développé sur Open Street Map et non sur Google Maps.

Nous pouvons aussi, comme on le sait, poster des photographies ou des vidéos personnelles, et les applications ou sites web qui utilisent le modèle de carte numérique de Google Maps sont de plus en plus nombreux. On a déjà mentionné des exemples de projets photographiques sur le paysage dans le chapitre précédent (comme « Recollecting Landscapes » et « La carte de l'abandon ») ; nous pouvons ici citer « Mapping Main Street »¹³¹⁵, une plateforme multimédia qui vise à créer une nouvelle carte visuelle des États-Unis faite par les citoyens : elle présente des photographies, des textes, des fichiers vidéos et audio, et utilise Google Maps tout en la « détournant ».¹³¹⁶ Ce modèle de carte numérique est aussi intégré par des sites de collectionneurs d'images anciennes et en particulier de cartes postales, comme « C'era una volta Ponte San Pietro » (« Il était une fois Ponte San Pietro », un village dans le Nord de l'Italie). Sur ce site web, la collection de cartes postales numérisées est présentée par groupements thématiques et géo-localisée, alors que sur la page Facebook les mêmes cartes postales sont ajoutées en fonction de circonstances particulières et en lien avec des événements précis, avant d'être commentées par les membres et accompagnées de photographies plus récentes des mêmes lieux.¹³¹⁷ Google Maps est également utilisée pour constituer la « mémoire filmique » et l'héritage visuel des lieux par le

¹³¹³ Il présente des catégories comme « Earth » ou « Civilization », mais aussi des sections concernant l'espace autour de la Terre ou des outils pédagogiques.

¹³¹⁴ Jason Farman, « Mapping the Digital Empire », *op. cit.*, p. 20.

¹³¹⁵ « Mapping Main Street », MIT - Docubase, <https://docubase.mit.edu/project/mapping-main-street/>. Voir aussi « Mapping Main Street », Vimeo, <https://vimeo.com/user2156921> et Karine Chambefort-Kay, « Collaborative Documentary Photo Projects: From Techno-Utopia to Imagined Community », *Transatlantica. Revue d'études Américaines. American Studies Journal*, n° 2 (30 décembre 2014), <https://transatlantica.revues.org/7171>.

¹³¹⁶ Voir « Jesse Shapins and James Burns on Mapping Main Street - YouTube », <https://www.youtube.com/watch?v=lQr50zAPtns>.

¹³¹⁷ Voir « C'era una volta Ponte San Pietro » <http://www.ceraunavoltapontesanpietro.com/> et <https://www.facebook.com/pontediunavolta/>.

biais des archives de films numérisées. On évoquera à ce titre l'exemple de « La memoria visibile »¹³¹⁸, qui associe de vieux films de famille aux images des mêmes lieux sur Google Street View ; ou celui de « Mémoire filmique Pyrénées-Méditerranée »¹³¹⁹, initié par l'Institut Jean Vigo de Perpignan et la Cinémathèque de Toulouse en France.

Ces sites web utilisent principalement Google Maps pour géo-localiser des images ou des contenus audiovisuels. Ils élargissent potentiellement notre mémoire visuelle collective à travers la démocratisation de l'accès aux archives non-institutionnelles et permettent leur réutilisation dans des projets historiques ou artistiques. L'association du GPS à des dispositifs mobiles conduit pour sa part à une transformation profonde de notre expérience (visuelle) de tous les jours, qui est confrontée à des paysages à des échelles différentes. Comme on peut le voir sur plusieurs applications de parcours en vélo qui utilisent Google Maps, le monde virtuel des interfaces mobiles affecte la façon dont on se déplace au quotidien, créant une relation fluide entre réalité et représentation, expérience matérielle et virtuelle, dispositifs et paysages. Si comme le dit Jason Farman « our traversal of space has long been understood as the correspondence between the material world and the ways we represent that world »¹³²⁰, notre capacité à parcourir l'espace est intrinsèquement liée au mode de représentation qui construit cet espace.

En particulier, nous sommes poussés à ré-imaginer notre utilisation des téléphones portables, qui sont non seulement des « montres de poche » indiquant le lieu et l'heure, des outils de communication vocale, mais aussi des dispositifs qui collectent des données, et des écrans sur lesquels on peut regarder des images en mouvement.¹³²¹ Une autre caractéristique clé des dispositifs mobiles associés au GPS est la réalité augmentée, qui permet de voir les « paysages comme des interfaces d'information »¹³²² grâce à des systèmes qui repèrent des données et des contenus sur les lieux où on se trouve, au fur et à mesure qu'on se déplace. Par exemple, dans le domaine des arts et de la préservation historique, en 2010 le Museum of London développait une application pour l'iPhone appelée « Streetmuseum », qui permet aux utilisateurs de superposer des photographies historiques de la collection du musée aux paysages réels correspondants. De

¹³¹⁸ « La memoria visibile », <http://www.lamemoriavisibile.lab80.it/>.

¹³¹⁹ « Mémoire filmique Pyrénées-Méditerranée », <http://www.memoirefilmiquedusud.eu/>.

¹³²⁰ Jason Farman, *Mobile Interface Theory: Embodied Space and Locative Media* (London: Polity, 2010), p. 45.

¹³²¹ Voir Martine Beugnet, « Miniature Pleasures : On Watching Films on an iPhone », dans Jeffrey Geiger et Karin Littau, *Cinematicity in Media History* (Edinburgh University Press, 2013), p. 196.

¹³²² Jason Farman, *Mobile Interface Theory, op. cit.*, p. 43. Voir aussi Martínez-Graña, A. M., et al., « A Virtual Tour of Geological Heritage: Valourising Geodiversity Using Google Earth and QR Code », *CAGEO Computers and Geosciences*, 61, 2013, p. 83–93.

Tower Bridge à Piccadilly Circus, elles mettent en lumière les changements qu'ont subis de nombreux monuments emblématiques de la capitale : une fois l'endroit repéré, l'image du passé s'affiche à l'écran, accompagnée d'une description détaillée du lieu dont la perception se retrouve redéfinie par cette juxtaposition de l'ancien et de l'actuel. Comme l'explique Jason Farman, la spécificité du dispositif et des applications pratiques de la technologie est dans le cas de la réalité augmentée définitoire, car le « contenu intégré » n'est pas transférable : par exemple, accéder à de l'information sur Wikipedia depuis notre maison est une expérience complètement différente de celle de consulter le même contenu en utilisant « GeoPedia ».¹³²³ Cela donne un contexte réel à l'information avec laquelle nous interagissons et le sens final de son contenu se retrouve ainsi altéré. Vice-versa, la consultation d'une information « sur place » influe à son tour sur la perception du paysage que nous voyons. La portabilité des images et la réalité augmentée des dispositifs mobiles nous permettent aujourd'hui de voir les paysages comme des « interfaces d'information ».

Projets artistiques avec Google Earth et Street View

Les premières vues photographiques aériennes prises d'une montgolfière au milieu du XIXe siècle avaient ouvert de nouvelles dimensions visuelles, en se démarquant du paysage représenté à échelle humaine et d'un point de vue unique, comme le voulaient les conventions de la perspective de la Renaissance. Les vues de Paris réalisées par Nadar (Gaspard-Félix Tournachon) furent considérées métaphoriquement comme une « élévation » de l'art de la photographie¹³²⁴ et utilisées pour documenter les transformations de la ville voulues par le Baron Haussmann. Napoléon III comprit aussi leur importance stratégique : en 1859, il négocia pour que le photographe lui fournisse des vues aériennes de la guerre contre l'Autriche en Italie – en particulier de la bataille de Solferino – moyennant 50 000 francs, proposition généreuse¹³²⁵ qu'il se vit néanmoins refuser.¹³²⁶ À la même époque, aux États-Unis, les vues aériennes de Boston réalisées par James Wallace Black et Samuel A. King en 1860 étaient perçues comme annonçant les expérimentations pratiques (telles qu'on les retrouvera par la suite dans le domaine de

¹³²³ « GeoPedia », <https://www.geopedia.info/>. Cette application permet de choisir Google Maps parmi d'autres modèles cartographiques comme Open Street Map ou encore Open Bicycle.

¹³²⁴ Cela est illustré par la lithographie d'Honoré Daumier, *Nadar élevant la Photographie à la hauteur de l'Art*, publiée dans *Le Boulevard*, 25 mai 1863.

¹³²⁵ À l'époque un franc vaut environ deux euros.

¹³²⁶ Nadar était au contraire prêt à réaliser ce type de vues stratégiques pour la Commune de Paris. Voir Denis Cosgrove et William L. Fox, *Photography and Flight* (Reaktion Books, 2010), p. 26.

l'aménagement du territoire et de l'urbanisme par exemple) : « the time has come when what has been used for public amusement can be made to subserve some practical end ».¹³²⁷

Nous pouvons affirmer que, de manière générale, le développement des dispositifs de la vision aérienne à partir du début du XXe siècle est dépendante de l'évolution des technologies militaires. Les repérages aériens pendant les deux guerres mondiales conduisent en effet à la création de cartes photographiques des champs de bataille, et l'imagerie satellitaire américaine se développe en réaction à la menace du premier satellite russe (le Sputnik) pendant la guerre froide.¹³²⁸ La colonisation et la planification territoriale contribuent aussi à diversifier les utilisations de la vision aérienne à partir des années 1920, époque où la tradition régionale de la « géographie humaine française »¹³²⁹ était déjà bien établie, et ce jusqu'au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, quand l'idée d'« espace social » commence à entrer en ligne de compte dans la configuration de la planification urbaine. Dans ce contexte, la photographie aérienne puis satellitaire est considérée comme neutre, en raison de son association avec les machines et de son opposition au point de vue situé du photographe dans la rue. Ce sont pourtant là deux visions qu'il serait utile et nécessaire d'envisager conjointement afin de permettre une compréhension complète des phénomènes globaux.¹³³⁰

Paradoxalement, le rêve de pouvoir passer facilement de la vue d'ensemble à la vue particulière ou de la vision désincarnée à la vision située, de l'échelle globale à la localité spécifique de la rue grâce au zoom, des cartes aux vues aériennes ou obliques aux paysages, a été atteint à travers ce qui est en partie, et ce dès le départ, un moteur de recherche commercial. Tous les dix ou vingt mètres, les neuf appareils photos dont Google Street View équipe chacun de ses véhicules capturent automatiquement tout ce qui passe devant leur cadre ; ensuite, un logiciel informatique relie les photos entre elles pour créer des images panoramiques à 360°, obtenant ainsi des sphères. Mis en application en 2007, la fonction Street View est définie partiellement comme une aide à la navigation et une enquête routière, mêlant carte géographique, jeux vidéo et simulation de voyage. Parmi ses « ancêtres », on mentionnera les « Photo-Auto Guides » de G.

¹³²⁷ Voir Robert Taft, *Photography and the American Scene*, op. cit., p. 186-187.

¹³²⁸ Aujourd'hui que la vision aérienne est devenue commune, ce sont les drones qui représentent une nouvelle accessibilité dans les terrains de guerre. Voir par exemple « Vol. 16 Drone Cultures », *Culture Machine* (blog), <http://culturemachine.net/drone-cultures/>.

¹³²⁹ Cette discipline inaugurée par le géographe Paul Vidal de la Blache à l'École Normale Supérieure de Paris entre le XIXe et le XXe siècles, visait à comprendre les relations entre les régions ainsi qu'entre le naturel et l'humain. Voir Jeanne Haffner, *The View from above: The Science of Social Space* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2013), p. 22.

S. Chapin publiées pendant les premières décennies du XXe siècle – ces séries de livres substituaient aux cartes conventionnelles des photographies prises du point de vue du conducteur et intégraient des flèches pour indiquer les directions – ainsi que la « Aspen Movie Map », première carte interactive et multimédia réalisée en 1978 par le MIT pour explorer virtuellement la ville d’Aspen au Colorado, et qui proposait comme option de choisir une saison ou une époque historique donnée.¹³³¹

Comme on l’a déjà dit, Google Earth est un nouveau modèle de représentation ainsi qu’une collection automatisée de données et d’images issues de sources différentes – des images hybrides, des données photographiques 2D et des données topographiques 3D – qui sont constamment mises à jour et combinées à l’infini pour créer l’illusion d’une représentation exacte et sans heurts du monde. Pour son projet « Postcards from Google Earth » (commencé en 2010) Clement Valla se lance dans un espace virtuel et temporel, qui existe numériquement pendant un instant seulement, à la manière d’un touriste. En faisant des captures d’écran, il congèle ces images et les retire du système avant qu’elles disparaissent du cycle de mises à jour. L’artiste découvre par hasard des moments où l’illusion d’un espace homogène fait défaut, la représentation se trouvant alors court-circuitée. Notre attention se focalise par conséquent sur le processus et le fonctionnement du logiciel, qui est basé sur un réseau d’algorithmes, d’ordinateurs, de systèmes de stockage, d’appareils photos automatisés, de cartes, de pilotes, d’ingénieurs, de photographes, de géomètre-experts et de cartographes. Par exemple, certains bâtiments se retrouvent à l’envers, certains ponts sont coupés au milieu, et certains paysages semblent se dissoudre : « I could tell there were two competing visual inputs here – the 3D model that formed the surface of the earth, and the mapping of the aerial photography; they didn't match up ». ¹³³²

Comme l’explique l’artiste, ces déformations ne sont pas dues à des bugs ou à des erreurs dans l’algorithme, mais sont plutôt le résultat logique ou une condition limite du système « Universal Texture » déjà cité. Ce système dérive du mappage de texture développé dans les années 1970 et de la modélisation 3D – une carte de texture étant une image plate appliquée comme une peau sur la surface d’un modèle 3D et pouvant être interprétée par notre cerveau comme une photographie

¹³³⁰ Jeanne Haffner, *The View from Above, op. cit.*, p. 7-17, 81-107.

¹³³¹ Voir Andrew Higgott et Timothy Wray, eds. *Camera Constructs: Photography, Architecture and the Modern City* (Farnham/Burlington: Ashgate, 2012), p. 150.

¹³³² Clement Valla, « The Universal Texture », <http://rhizome.org/editorial/2012/jul/31/universal-texture/>.

en 3D. Ce système élabore donc une représentation particulière du monde – automatisée, statistique, continue et universelle – et les images collectées paraissent parfois venues d’un autre monde parce que ce sont des représentations incorrectes de la surface de la Terre créées par un algorithme qui a préféré sélectionner des images plates avec moins d’ombres et de nuages et des prises de vue surélevées. L’idée du projet de Clement Valla est donc de capturer et de collectionner des images qui disparaîtront lors de leurs mises à jour et de leurs améliorations pour ensuite les afficher sur les murs des espaces d’exposition ou sur le sol dans des espaces publics, ou encore pour les transformer en cartes postales. Le projet « Postcards from Above » de Akos Papp vise pour sa part à montrer des images de Google Maps comme si elles étaient des photographies aériennes ou des cartes postales du passé en circulation sur le web. L’aspect ancien de ces images retravaillées et de leurs sujets pourraient faire croire à des vues du monde en croissance économique des années 1950 et 1960, bien qu’elles soient de purs produits de la technologie du XXI^e siècle.¹³³³

Les images du projet de Doug Rickard « A New American Picture », commencé en 2010, sont elles aussi des produits de la technologie du XXI^e siècle, mais acquièrent une valeur documentaire du fait que l’artiste re-photographie, avec un appareil photo numérique en 35mm, des scènes de dégradation urbaine ou rurale et des lieux dévastés par la crise économique comme Detroit que Google Street View affiche sur son écran. Doug Rickard collecte ainsi presque 15 000 images en deux ans, et 80 seulement seront choisies pour le livre *A New American Picture*. Ce projet s’inscrit dans la tradition de la photographie de rue américaine tout en utilisant la sélection et le recadrage pour montrer l’envers du rêve américain, ce qui donne à ces vues un objectif et un sens inédits.¹³³⁴ La création de photographies à basse définition, souvent pixélisées et prenant parfois une apparence picturale, accentue l’isolement et l’anonymat des figures humaines, tandis que le choix d’un cadrage à l’intérieur d’une vue panoramique à 360° congèle le temps et l’espace : « The photographs are thus imbued with an added surrealism and anonymity, which reinforces the isolation of the subjects and emphasizes the effects of an increasingly stratified American social structure ».¹³³⁵

Pour son projet « The 9 Eyes of Google Street View » commencé en 2009, l’artiste canadien Jon Rafman est quant à lui attiré par l’esthétique amateur et spontanée d’images qui semblent

¹³³³ « Postcards from Above », <http://postcardsfromabove.tumblr.com/>.

¹³³⁴ Doug Rickard, *A New American Picture* (New York: Aperture, 2012).

¹³³⁵ « A New American Picture », <http://www.dougrickard.com/a-new-american-picture/>.

avoir été prises à travers un regard neutre et en vertu d'un processus automatique dans lequel l'intervention humaine est minimale. Traitant ce mode de production comme un texte culturel et une grammaire visuelle, l'auteur propose sa sélection personnelle en guise de réflexion sur la relation entre collection et archive, point de vue particulier de l'artiste et vision aveugle ou multiple de Google Street View. À travers la recherche, la capture, et la re-contextualisation d'images produites automatiquement (par des machines) dans différents types de collections (regroupant par exemple des images d'accidents, mais aussi des scènes qui s'inspirent du style de Henri Cartier-Bresson ou des tableaux photographiques de Jeff Wall), l'artiste explore et interprète le monde d'une nouvelle manière. Il sillonne des lieux qu'il n'a pas encore pu visiter en personne, ou retourne dans des endroits parcourus par le passé.

Le personnage de sa vidéo « You, the World and I » (2010) retourne sur les lieux visités avec son amante dans l'espoir de trouver des images d'elle capturées au hasard sur Google Street View. Le voyage virtuel de Jon Rafman suit ainsi une logique affective et personnelle plutôt que celle d'une continuité géo-spatiale proposée par Google.¹³³⁶ Il explore le globe à travers le paysage virtuel de Google Earth et Street View, à la fois dépeuplé et bouleversé technologiquement, fait de figures et d'objets distants et solitaires, de routes ou de paysages infinis, mais aussi de constructions connues comme celles de la ville de Chicago ou les pyramides Maya. L'atmosphère de cette vidéo est perturbante et troublante, le mystère et la mélancolie étant traduits par l'image trouvée de l'ex-amante : une femme sur une plage, pétrifiée par le manque de contexte et le bruit numérique, est à peine entrevue avant de disparaître aussitôt. Lorsque l'image est recherchée à nouveau, elle n'est déjà plus disponible.¹³³⁷ L'artiste réagit aux prétentions impériales de Google d'organiser l'information à notre place, en opposant à ce regard détaché et indifférent une collection personnelle et un regard humain qui reflètent à la fois notre expérience moderne et notre condition de spectateurs devant cette archive d'images.

Selon Jacques Derrida – qui dans « Archive Fever: a Freudian Impression » parle de la dimension performative de l'archive, qui produit l'événement autant qu'elle l'enregistre – « the archivization produces as much as it records the event ».¹³³⁸ Dans cette ligne de pensée, Jon Rafman invente un récit pour opposer son atlas personnel, qui lui permet de réactiver certaines

¹³³⁶ « The 9 Eyes of Google Street View », <http://9-eyes.com/?og=1>.

¹³³⁷ « You, the World and I », <http://youtheworldandi.com/>.

¹³³⁸ Jacques Derrida, « Archive Fever: a Freudian Impression », *Diacritics*. 25. 2 (1995), p. 17. Ici l'auteur relie aussi le besoin d'archives à la mémoire et à la psychanalyse et parle de la dimension institutionnelle de l'archive.

images, à l'archive globale de Google. L'artiste Franci Duran utilise elle aussi des captures d'écran de Google Street View dans son installation vidéo « 8401 » qui traite de l'état de surveillance mis en place par la dictature militaire au Chili. Une boucle vidéo équipée d'un dispositif audio montre les images de l'ancien site d'un centre de détention, de torture et d'extermination, désormais transformé en parc mémoriel, et des rues devant. Cette vidéo est le résultat de plusieurs années de catalogage et de reconstruction de la vue à partir d'une série de collages fondés sur des perspectives changeantes et ensuite disposés en plusieurs couches et animés dans une « peinture de lumière » (*light painting*) du site : « fluctuating across time, recollection, and recognition ».¹³³⁹

Fenêtres et écrans

Les artistes voyagent ainsi à travers le monde depuis leur canapé, découvrant des paysages déformés, dégradés ou en train de disparaître. Google Earth permet aussi de découvrir des lieux artistiques ou mystérieux¹³⁴⁰, de transformer des bâtiments de zones périurbaines en objets d'art¹³⁴¹, ou de convertir une forme d'anxiété en potentiel artistique. C'est ce qu'a fait Jacqui Kenny, qui a commencé à explorer le monde à travers Google Street View en 2016 alors qu'elle traversait une période d'oisiveté et de dépression.¹³⁴² Souffrant d'agoraphobie, elle trouve ainsi une manière de « visiter » des lieux où elle ne pourrait jamais se rendre en personne. Après avoir collecté environ 26 000 captures d'écran en un an, elle commence à poster une sélection de ses images préférées sur Instagram (“streetview.portraits.”), choisissant un style et une perspective particulière. Une exposition a ouvert en 2017 à Manhattan, où les visiteurs pouvaient voir certains de ces lieux de voyage en réalité virtuelle, à travers une transposition de ses cadrages à l'intérieur des panoramiques de Google Street View : « In a 360-degree scene, a frame would slowly appear around the point where Kenny cropped out a photo as she explained in an audio track why she chose that sliver ».¹³⁴³ Google a aussi proposé à Jacqui Kenny d'« apprendre à un

¹³³⁹ Franci Duran et Wibke Schniederermann, « Interview with Franci Duran about Her Video Art Installation 8401 », *GEB-IDN/13903*, <http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2018/13903/>, p. 5. Voir aussi <https://www.on-culture.org/journal/perspectives/duran-schniederermann-8401/>.

¹³⁴⁰ Comme le champ d'épouvantails en Finlande, intitulé *Silent People*, de Reijo Kela. Voir « Voici l'endroit le plus effrayant de Google Maps », Les Inrocks, <http://www.lesinrocks.com/2017/10/news/voici-lendroit-le-plus-effrayant-de-google-maps/>.

¹³⁴¹ « Thibault Brunet – Typologie du Virtuel », <http://thibaultbrunet.fr/>.

¹³⁴² L'entreprise qu'elle avait cofondée presque dix ans auparavant venait d'être fermée.

¹³⁴³ « 'The Agoraphobic Traveller' Confronts Anxiety with Google Street View », Engadget, <https://www.engadget.com/2017/10/02/street-view-photography-exhibition-jacqui-kenny-interview/>.

réseau neuronal » à comprendre son style de photographie, pour qu'il puisse identifier des caractéristiques qu'elle aime et capturer les images à sa place. Un réseau neuronal artificiel qui essaye de simuler la façon dont le cerveau fonctionne est par exemple au cœur du projet de Google « Creatism »¹³⁴⁴ qui imite le flux de travail d'un photographe professionnel errant dans les paysages panoramiques de Street View et cherchant la meilleure composition possible.¹³⁴⁵

Si Jacqui Kenny est capable de se parachuter partout dans le monde, ses vues, angles et lumières sont entre les mains de Google. Elle ne peut par exemple pas suivre une vue intéressante lorsque des tronçons ne sont pas couverts par l'itinéraire de Street View. Ce phénomène est simultanément le révélateur et la source d'un éloignement du réel.¹³⁴⁶ L'interface de Google Earth se présente donc comme une fenêtre ouverte depuis l'espace – ce qui correspond à la vue d'un satellite sur notre planète –, depuis le ciel – ce qui correspond à la vue d'un avion sur la surface de la Terre –, ou depuis un véhicule – comme la vue d'une voiture sur la route. En même temps, le globe que l'on voit sur l'écran peut être manipulé comme un objet, les vues aériennes peuvent révéler des paysages impossibles ou irréels (comme dans « Postcards from Google Earth » de Clement Valla), et les images prises dans les rues sont souvent pixélisées et les visages floutés (comme dans « A New American Picture » de Doug Rickard et « The 9 Eyes of Google Street View » de Jon Rafman). Le système déclare sa transparence et sa proximité au réel tout en révélant son opacité et sa distance vis-à-vis du réel, en raison de la quantité de médiations impliquées. C'est la logique double de la « remédiation »¹³⁴⁷ qui vise à la fois à multiplier les médias et à masquer leur présence, à effacer la distance entre les spectateurs et les objets pour aller au-delà de la médiation et atteindre l'authenticité de l'expérience.

Selon Richard Grusin, le concept de « médiation radicale » est plus pertinent que celui de remédiation pour parler du XXI^e siècle : considérée comme une « pré-médiation » ou « pré-présentation » qui n'est pas de nature dérivative mais est coprésente à l'acte de création, la médiation radicale est aussi affective et expérientielle plutôt que strictement visuelle. Cette notion pourrait également aider à dépasser la référence à la communication typique du XX^e

¹³⁴⁴ « Using Deep Learning to Create Professional-Level Photographs », *Research Blog* (blog), <https://research.googleblog.com/2017/07/using-deep-learning-to-create.html>.

¹³⁴⁵ Voir aussi « Google's Creatism AI creates stunning images of landscapes », <http://www.dailymail.co.uk/sciencetech/article-4724468/Google-s-Creatism-AI-creates-stunning-images-landscapes.html>.

¹³⁴⁶ Andrea DenHoed, « An Agoraphobic Photographer's Virtual Travels, on Google Street View », *The New Yorker*, 29 Jun. 2017, (<https://www.newyorker.com/culture/photo-booth/an-agoraphobic-photographers-virtual-travels-on-google-street-view>)

siècle, pour mettre en place un nouveau cadre théorique fondé sur la continuité entre médias artistiques et non-artistiques, pouvoir humain et non-humain : « Radical mediation also insists upon taking account of the multiple materialities of our communication media [...] takes everything as a form of mediation ».¹³⁴⁸ Si le terme de « remédiation » indique la médiation d'une médiation (Google Earth peut être vu comme un médium qui re-médiate le médium cartographique, photographique et satellitaire), il est aussi synonyme de réformation ou d'amélioration non seulement de la vision mais de la réalité elle-même. Avec la réalité augmentée proposée par certaines applications pour les dispositifs mobiles qui utilisent l'interface de Google Maps et le GPS, un nouvel espace visuel unifié, qui comprend les lieux, leurs représentations et des données ou contenus ajoutés, est créé. Cela est possible grâce à l'écran, qui est à l'origine une fenêtre virtuelle sur un espace autre, qui protège et sépare.¹³⁴⁹ L'écran, qui connotait autrefois l'opacité, est désormais lumineux ; tandis qu'il était autrefois immobile et vertical, il est devenu mobile, portable et tactile. Selon Martine Beugnet, « the iPhone as a screening device arguably encourages us not only to interface in a tactile way through our fingers, but also to exercise our tactile gaze ».¹³⁵⁰ La vision est ainsi une forme de contact, comme le souligne également Laura Marks à travers le concept de « visualité haptique ».¹³⁵¹

Pour bien comprendre l'importance de cette idée par rapport aux liens entre la représentation, la perception et la conceptualisation du paysage, nous allons maintenant remonter le temps pour analyser brièvement le rôle de l'écran cinématographique dans la création d'un « lieu du spectateur »¹³⁵² dans le contexte du cinéma primitif et d'avant-garde. Les deux mêmes pôles du concept de remédiation – l'immédiateté et l'hypermédiateté – se retrouvent, selon qu'on regarde des *travelogues* ou des « symphonies urbaines ». On s'intéressera d'une part à la mobilisation imaginaire du spectateur, d'autre part à l'appropriation et à la reconstruction des paysages par le réalisateur au début du XXe siècle, au moment où l'« expérience haptique » (la perception basée sur des expériences tactiles et kinesthésiques) se développe par la création à l'écran d'un voyage

¹³⁴⁷ Comme elle est décrite par Jay David Bolter et Richard Grusin dans *Remediation, op. cit.*

¹³⁴⁸ Richard Grusin, « Radical Mediation », *Critical Inquiry*, 42:1 (2015), p. 145.

¹³⁴⁹ Anne Friedberg, *The Virtual Window from Alberti to Microsoft, op. cit.*

¹³⁵⁰ Martine Beugnet, « Miniature Pleasures : On Watching Films on an iPhone », dans Jeffrey Geiger et Karin Littau, *Cinematicity in Media History, op. cit.*, p. 204.

¹³⁵¹ Laura U Marks, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses* (Durham; London: Duke University Press, 2000), p. 162.

¹³⁵² Antonio Somaini, *Il luogo dello spettatore, op. cit.*

immobile et illusoire, ou inversement par la recréation de paysages artificiels à travers le montage.

Jusqu'au milieu des années 1900, la plupart des films ne duraient que quelques minutes et consistaient en un seul ou quelques plans-séquences d'actualités, de scènes de rue ou d'autres sujets topographiques parfois filmés depuis des véhicules ou des bateaux en mouvement, comme nous l'avons vu dans le deuxième chapitre à propos de la collection de films *Grand Tour italiano*. Les films tournés du devant des locomotives étaient connus sous le nom de *phantom rides* probablement en raison de la sensation de conscience désincarnée qu'ils provoquaient. Noël Burch, dans *La lucarne de l'infini*, cite l'exemple des « Hale's Tours », une attraction de fête foraine qui invitait les spectateurs à entrer dans un wagon ferroviaire pour regarder des scènes qu'ils pourraient voir s'ils étaient vraiment assis dans un train voyageant à travers les régions du monde les plus pittoresques – cette attraction reposant sur la projection de films véritablement tournés depuis un train.

Les visiteurs de l'Exposition universelle de Saint-Louis de 1904, où ils pouvaient goûter aux premiers cornets à glace et aux premiers hot dogs, suivre les premières démonstrations publiques de la T.S.F. de Lee DeForest et découvrir le cinéma sonore du pionnier allemand Oskar Messter, firent aussi la connaissance d'une première version des Hale's Tours. [...] il se serait agi d'un wagon de chemin de fer auquel aurait manqué l'un des flancs, et qui aurait tourné dans un tunnel circulaire, dont la paroi formait un écran sans fin et sur lequel étaient projetées des images prises à partir d'un train en mouvement.¹³⁵³

Comme l'explique Noël Burch, l'illusion de voyager créée par les « Hale's Tours » peut être vue comme une anticipation de ce que le montage narratif « invisible » fera dix ou quinze ans plus tard, quand l'exclusion du spectateur de l'espace filmique sera surmontée dans le passage du « Mode de Représentation Primitif » au « Mode de Représentation Institutionnel ». En opposition à la recherche des effets de réel et à la création d'un voyage illusoire par le mouvement à l'intérieur des plans, de nombreux films de l'avant-garde des années 1920 jouaient explicitement sur une reconstruction de la réalité à l'écran à l'aide du montage. Par exemple, *Manhatta*

¹³⁵³ Noël Burch, *La lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, op. cit. p. 39-40. L'illusion du voyage devait être accentuée par le recours à une voie inégalement balisée, ce qui devait provoquer vibrations et balancements, et créer ainsi la sensation de la grande vitesse. Une sorte de soufflerie devait également fonctionner à l'intérieur du tunnel, provoquant un fort courant d'air qui parcourrait le wagon de bout en bout. On peut supposer qu'il y avait aussi un bruitage approprié : le fracas de la locomotive, des coups de sifflet, cliquetis et grincements du wagon, etc.

(réalisée par Charles Sheeler et Paul Strand en 1921) peut être considérée comme la première des « symphonies urbaines », avec sa fascination pour la mécanisation, la vitesse et les moyens de transport modernes qui se traduit par la marche des images des corps (biologiques et mécaniques) et le rythme unifié du film. La structure et le principe d'autres symphonies urbaines est similaire : la ville se réveille, les machines et les personnes qui dormaient se mettent en marche. Comme dans *Berlin, Symphony of a Great City* (1927) de Walter Ruttmann, tous les secteurs de la vie sociale entrent dans un état d'agitation : la ville, la machinerie et les citoyens créent une interaction dans laquelle chaque élément se présente comme une métaphore de l'autre, et contribue à créer à une représentation harmonieuse.

Au montage temporel – le temps d'une journée est fragmenté, accéléré et recomposé – s'ajoute le montage géographique, non seulement de parties différentes de la même ville (comme dans *Berlin*) mais aussi de villes différentes, comme par exemple dans *The Man With the Movie Camera* (1929) de Dziga Vertov, où une « ville virtuelle » est composée de fragments de Moscou (le paysage urbain en ouverture), Odessa (la côte battue par le vent) et Kiev (le cinéma).¹³⁵⁴ Cet effet, généré par la combinaison de moments de la journée et de lieux différents à l'aide du montage, avait été initialement découvert par Lev Kuleshov qui avait décidé de l'appeler « paysages artificiels »¹³⁵⁵ pour indiquer un terrain cinématographique qui n'existe nulle part dans la réalité. On peut également évoquer le « montage des attractions » théorisé par Sergueï Ejzenštejn, qui définit l'« attraction » comme un « moment agressif », un élément censé produire un choc émotionnel spécifique chez le spectateur, en relation avec les autres éléments.¹³⁵⁶

Concernant la vision haptique du paysage sur l'écran cinématographique qui nous intéresse ici, il est important de mettre en évidence, comme le fait Antonio Somaini, que Sergueï Ejzenštejn considère l'écran à la fois comme condition de visualisation des images projetées, comme surface de dimensions et de formes variables, et comme lieu d'expérimentations sur le

¹³⁵⁴ Voir Dziga Vertov et Annette Michelson, *Kino Eye: The Writings of Dziga Vertov* (Berkeley, Calif: University of California Press, 1984). Pour un ensemble de textes inédits et de nouvelles traductions en français, voir le récent Dziga Vertov et al., *Le ciné-œil de la révolution: écrits sur le cinéma* (Dijon : les Presses du réel : Film museum, 2018).

¹³⁵⁵ Cet effet sera aussi connu comme « géographie créative ». Voir Ronald Levaco, *Introduction*, dans L. V. Kuleshov et Ronald Levaco, *Kuleshov on Film: Writings by Lev Kuleshov* (Berkeley, Calif.: University of California Press, 1974), p. 8-9.

¹³⁵⁶ Sergueï Ejzenštejn, *The montage of film attractions* (1924), dans Sergei Eisenstein et Richard Taylor, *Selected Works: Writings, 1922-34* (Londres : BFI Publishing, 1988). Voir aussi Antonio Somaini, *Ejzenštejn: il cinema, le arti, il montaggio* (Torino: Einaudi, 2011).

montage et l'espace cinématographique.¹³⁵⁷ La photographie des années 1920 – celle de la « nouvelle vision » en Europe et celle « directe » en Amérique si on veut simplifier – adoptait des points de vues nouveaux sur des formes urbaines en évolution, à travers aussi la composition de séquences ou de collages (surtout surréalistes et dadaïstes). Le cinéma se consacrait quant à lui à représenter des perspectives encore plus inédites et à rendre compte de la nouvelle mobilité des paysages urbains grâce aux possibilités kinésiques et temporelles du montage.

Dans les symphonies urbaines que nous avons mentionnées comme dans plusieurs films documentaires à partir des années 1930¹³⁵⁸, les vues aériennes offrent une perception et une expérience originales du paysage. En effet, le cinéma altérait à cette époque la perception moderne, alors même que les perspectives aériennes changeaient la vision du monde, « at a time when technological advances were producing a myriad of new ways of coming to terms with an increasingly globalized world ».¹³⁵⁹ La perception moderne est très liée à l'expérience cinématographique qui, en vertu du montage de perspectives visuelles différentes, peut être perçue comme « both immersive et comprehensive ».¹³⁶⁰ Dès 1936, Walter Benjamin suggère que si le fait de regarder un film met le spectateur dans la situation d'observateur désincarné, l'espace cinématographique illusoire lui « redonne son corps » dans l'espace haptique, considéré comme « habitable », que l'expérience cinématographique a en commun avec celle de l'architecture : « Buildings are received in a twofold manner: by use and by perception. Or, better: tactilely and optically ».¹³⁶¹ Le cinéma « is felt as much as is seen »¹³⁶², et comme l'explique Martine Beugnet au sujet de l'« esthétique de la sensation » développée par un certain cinéma français, la théorie contemporaine met en œuvre une critique de l'idée que l'« optique » représenterait le principal mode de vision occidentale, l'« haptique » étant considérée de plus en

¹³⁵⁷ Antonio Somaini, « Lo schermo come quadrato dinamico e l'architettura di vetro », *Rivista di estetica*, n° 55 (1 mars 2014): 155-67, <https://doi.org/10.4000/estetica.993>.

¹³⁵⁸ Citons, du côté américain, *The Memphis Belle: A Story of a Flying Fortress* de William Wyler (1944).

¹³⁵⁹ Jeffrey Geiger, « Making America Global : Cinematicity and the Aerial View », dans Jeffrey Geiger et Karin Littau, *Cinematicity in Media History*, *op. cit.*, p. 133. Voir aussi Teresa Castro, « Aerial views and cinematism, 1898-1939 », dans Mark Dorrian et Frédéric Pousin, *Seeing from above: the aerial view in visual culture* (London: I.B. Tauris, 2013).

¹³⁶⁰ Jeffrey Geiger, « Making America Global », dans Jeffrey Geiger et Karin Littau, *Cinematicity in Media History*, *op. cit.*, p. 139.

¹³⁶¹ Walter Benjamin et al., *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media* (Cambridge, Mass.; London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2008), p. 39-40.

¹³⁶² Vivian Carol Sobchack, *Carnal thoughts: embodiment and moving image culture* (Berkeley: University of California Press, 2004), p. 39-40.

plus comme une alternative à la perspective de la Renaissance qui a reçu plus ou moins d'attention selon les époques.

Changes in focus, unusual angles and framing, long shots alternating with close-ups and extreme close-ups, graphic editing and the combination of different media (8mm, 16mm, high- and low-definition digital footage) with their variations in ratio and graininess and so on : the choice of techniques operates a constant passage from optical to haptic perception, where the material presence of the image competes with, and often supersedes, its representational power.¹³⁶³

Surfaces et interfaces

Dans le domaine du cinéma, au début du siècle dernier, nous avons identifié deux modèles de vision – qui pourraient en fait remonter à la Renaissance, voire plus tôt – centraux pour la définition du concept et de l'idée de paysage dans la culture occidentale. D'une part, la création d'un effet de réel, d'immersion et d'illusion de voyage, est typique des *phantom rides* ; d'autre part, la reconstruction d'un espace de représentation illusoire à travers l'utilisation de points de vue différents, impossibles ou inhumains, est typique des montages des avant-gardes dont les changements d'échelles provoquent une défamiliarisation de la perspective habituelle et des « effets expérientiels ».¹³⁶⁴ Selon Andrea Pinotti, l'expérience immersive – dont la généalogie comprend entre autres les panoramas, les stéréoscopes et les *travelogues* – peut aujourd'hui « se passer » des écrans traditionnels en vertu de la transformation des images dans des environnements ou des paysages habitables et du passage de l'observation à l'expérience.¹³⁶⁵ L'auteur retrace aussi la différence entre interactivité et immersivité, citant l'exemple de la série télé *Westworld* (HBO, 2016) pour laquelle les auteurs Jonathan Nolan et Lisa Joy ont choisi un « parc d'attractions » à 360° où il est impossible de distinguer les androïdes des êtres humains : cet aspect hyperréaliste est précisément ce qui est considéré comme une garantie d'immersivité totale. De manière différente, et en prolongeant la perspective de la reconstruction de l'espace à

¹³⁶³ Martine Beugnet, *Cinema and Sensation French Film and the Art of Transgression* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007), p. 67-68.

¹³⁶⁴ Voir Martine Beugnet et Annie Van Den Oever, « Gulliver goes to the movies: screen size, scale, and experiential impact – a dialogue », dans Dominique Chateau et José Moure, *Screens: From Materiality to Spectatorship: A Historical and Theoretical Reassessment*, (Amsterdam : Amsterdam University Press, 2016), p. 252-255.

¹³⁶⁵ Voir Andrea Pinotti, « Self-Negating Images: Towards An-Iconology », *Proceedings*, 1, 2017 : <https://www.mdpi.com/2504-3900/1/9/856>.

travers le montage de ses images, les écrans contemporains nous permettent de passer d'une expérience visuelle à une expérience haptique et de saisir la matérialité du numérique sur des surfaces qui sont en même temps des interfaces.

We live in a multi-screen world. This means that from the cell phone to the IMAX screen and all the types in-between – “regular” theater, television, computer, tablet, smartphone – there is now the possibility to transform video content into a number of different formats, to use one type of screen in a wide range of situations or just to waste time going from one kind of screen to another. In general, living in a multi-screen world implies the growth of material and new ways of screening.¹³⁶⁶

De la portabilité et de la mobilité des smartphones et des caméras *Go-Pro* (qui se veulent des extensions prothétiques de notre corps et de notre cerveau) aux écrans urbains et aux dispositifs d'affichage horizontal des images de plus en plus utilisés dans les espaces d'exposition, les surfaces des lieux de connexion entre la circulation des images et la vision du spectateur/utilisateur sont de plus en plus omniprésentes et hétérogènes. Cela a attiré l'attention des disciplines artistiques et des sciences sociales sur le passage d'un mode optique à un mode haptique de perception visuelle, ainsi que sur la matérialité de la texture des surfaces qui révélerait leur composition et leur profondeur.¹³⁶⁷ Giuliana Bruno parle de la relation entre les *media* et les matérialisations et d'une « matérialité virtuelle »¹³⁶⁸ à propos des écrans vidéo présents dans des installations muséales ou dans les espaces urbains. Des études plus récentes affirment qu'une conception de la vision dans le monde contemporain implique nécessairement d'examiner son incorporation dans la surface, ce qui conduirait à élaborer une ontologie et une épistémologie de la surface et de sa matérialité technologique.¹³⁶⁹

Notre attention se recentre donc sur la relation entre vision et perception, qui selon Jonathan Crary n'ont pas des histoires autonomes mais sont liées à des forces plurielles qui composent le « champ » dans lequel a lieu la perception : « And what determines vision at any given historical moment is not some deep structure, economic base, or world view, but rather the functioning of a

¹³⁶⁶ Dominique Chateau and José Moure, « Introduction: screen, a concept in progress », dans Dominique Chateau et José Moure, *Screens: From Materiality to Spectatorship*, op. cit., p. 13.

¹³⁶⁷ Tim Ingold, « Surface Visions », *Theory, Culture & Society*, 0(0), 2017 : 99-108.

¹³⁶⁸ Giuliana Bruno, *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media* (Chicago: The University of Chicago Press, 2014).

¹³⁶⁹ Rebecca Coleman et Liz Oakley-Brown, « Visualizing Surfaces, Surfacing Vision: Introduction », *Theory, Culture & Society*, 0(0), 2017 : 1-23.

collective assemblage of disparate parts on a single social surface ».¹³⁷⁰ Dans cette perspective, l'observateur est à la fois producteur et utilisateur de surfaces de matérialités et d'échelles différentes : on pourrait considérer l'observateur « as a distribution of events located in many different places »¹³⁷¹ dont la vision est conçue, avec Rebecca Coleman et Liz Oakley-Brown, comme étant toujours déjà dans la situation imaginée.¹³⁷²

Dans son livre sur le flou au cinéma, Martine Beugnet affirme que le plaisir que nous éprouvons dans l'alternance entre un rendu net et un rendu flou (une vision distanciée et une proximité où l'œil n'a plus la distance nécessaire pour focaliser), « est comparable au plaisir procuré par certains collages, lorsque des fragments de matières diverses, choisis pour leurs textures, jouxtent des éléments figuratifs rendus précisément et selon les règles de la perspective ».¹³⁷³ Il est fréquent que Google Earth nous montre des images pixélisées ou floutées et juxtapose des éléments visuels différents tout en donnant la possibilité d'interagir ou de créer des collages ou des mosaïques d'images de types et de définitions variés. Par exemple, un des « Google Experiments », « Land lines »¹³⁷⁴, est une sorte de jeu qui connecte plusieurs routes non contiguës dans le monde en partant d'une ligne dessinée par l'utilisateur : ce geste recompose d'une certaine façon le monde à partir de fragments de vues satellitaires qui peuvent aussi être visualisés sur un smartphone.

De la mobilité des écrans à leur hétérogénéité – à savoir la multiplicité de fenêtres et de contenus disponibles sur le même écran au même moment –, on passe de l'espace incarné au temps spatialisé. Les écrans nous proposent une perspective multiple et simultanée qui comprend des images fixes et en mouvement, des vues aériennes et de la rue, des mémoires du passé et des images du présent. C'est le cas de la vidéo interactive « The Wilderness Downtown »¹³⁷⁵ (un autre « Google Exprimment ») du groupe rock canadien Arcade Fire, qui présente en même temps des images de Google Earth et de Street View, et demande une adresse du passé – comme celle de la maison où on a grandi – pour montrer des images de ce lieu aujourd'hui, sur la même surface. Ce procédé souligne l'existence de la fracture numérique concernant la représentation des lieux, car si nous avons grandi dans le monde occidental ou dans une grande ville nous

¹³⁷⁰ Jonathan Crary, *Techniques of the Observer*, *op. cit.*, p. 7.

¹³⁷¹ *Ibid.*

¹³⁷² Dans le cas de la photographie non pas à l'extérieur mais « inside the situation of photography ». Rebecca Coleman et Liz Oakley-Brown, « Visualizing Surfaces, Surfacing Vision: Introduction », *op. cit.*, p. 18.

¹³⁷³ Martine Beugnet, *L'attrait du flou*, *op. cit.*, p. 53-54.

¹³⁷⁴ « Land Lines », <https://lines.chromeexperiments.com/>.

verrons probablement des images de haute qualité. Au contraire, une adresse dans le « tiers monde » ou dans un petit village aura une définition moindre, si tant est qu'elle ait la chance de pouvoir être repérée. Google Earth semble ainsi dépasser les pôles de l'opposition entre universel et singulier en réitérant le rêve (ou l'utopie) d'une connaissance totale, mais génère en même temps un nouveau type de carte politique structurée par les résolutions de l'image et la mise à jour des données :

given that high image resolution has intended to intersect with the key locations of the « digital first world », it comes as no surprise that a certain bravado can come to be attached to image definition in relation to national territories : more than once I have come across the phrase « third world lo-res », which implies that being first world may come to mean not just having air-conditioned offices and a motorway network, but also having hyper clear territorial images on Google Earth.¹³⁷⁶

La section spéciale de l'édition du printemps 2018 de la revue « Necsus » était consacrée à la notion de « résolution », décrite par Francesco Casetti et Antonio Somaini comme une propriété qui indique la quantité de détails dans des images qui sont « rastérisées » (*rasterized*). La question de la résolution, lorsqu'elle est abordée depuis différentes perspectives – de la théorie et de l'archéologie des médias aux théories de la culture visuelle –, soulève toute une série d'implications esthétiques, épistémologiques et politiques. En effet, contrôler la résolution signifie contrôler la visibilité : « Resolution may be increased or decreased, and its various degrees determine not only the visual appearance of a digital image, but also the conditions of its production, storage, and circulation ».¹³⁷⁷ Le progrès technologique et les stratégies de marketing ayant tendance à encourager des niveaux de résolution de plus en plus élevés, le degré de résolution d'une image ou d'un dispositif peut aussi être interprété comme « un signe de son état temporel », de son appartenance à une phase spécifique de l'histoire des technologies numériques. La transformation de la résolution d'une image modifie ainsi ses connotations temporelles et historiques :

Given that the resolution of a digital image may change depending on the format it is stored in, on the transmission technology that allows it to circulate, and on the display through

¹³⁷⁵ « The Wilderness Downtown », <http://www.thewildernessdowntown.com/>.

¹³⁷⁶ Mark Dorrian, « On Google Earth », dans Mark Dorrian et Frédéric Pousin, *Seeing from above, op. cit.*, p. 302.

¹³⁷⁷ Francesco Casetti et Antonio Somaini, « Resolution: Digital materialities, thresholds of visibility », *Necsus* 7 (1), Spring 2018:87-103, <https://necsus-ejms.org/resolution-digital-materialities-thresholds-of-visibility/>.

which it is visualised, focusing on the question of resolution and of its various degrees is a way of emphasising *the specific, layered materialities of digital technologies*, thereby countering a whole ideology that tends to present digital images as dematerialised.¹³⁷⁸

Les auteurs parlent ensuite de la double tendance, dans la culture visuelle contemporaine, vers la haute et la basse résolution, en référence à l'essai « In defense of the poor image » de Hito Steyerl de 2009 et en inscrivant cette opposition dans la lignée de la distinction entre médias chauds et froids chez Marshall McLuhan. Ils présentent aussi des pratiques artistiques qui révèlent des « seuils de visibilité », comme par exemple la série de photographies de Thomas Ruff intitulé *Jpegs* (2004-2009) – qui montre des scènes de catastrophes humaines ainsi que de paysages naturels qui, en basse résolution mais imprimées en haute définition, montrent la matérialité de leur nature numérique – ou encore les investigations visuelles de Forensic Architecture, qui combinent des vidéos d'archives rares avec de l'animation 3D et des images satellitaires, ainsi qu'avec des images en haute et basse résolution. À propos de cette distinction et de cette coprésence, Laura Marks a récemment expliqué que sa définition d'images « haptiques » inclut des images « pleines » dans lesquelles il y aurait trop à voir (des images en haute résolution), alors qu'au sujet des images en basse résolution il faudrait se demander si elles invitent à un'étroite symbiose avec le pro-filmique ou attirent simplement l'attention sur leur matérialité : « I do find that looking at an extremely low-resolution or glitchy image invites a rather terrifying shared embodiment with the unfiltered noise of the universe itself ».¹³⁷⁹

Du point de vue de leur surface, les images en basse résolution portent les traces de leur circulation et de leur adaptation à différents médias et supports, tandis que celles en haute résolution (comme les vues satellitaires utilisées par Google Earth) peuvent au contraire contenir et cacher toute une série d'opérations et d'abstractions propres à une « vision experte » ou à une « vision machine ». Dans son article de 2016 « Invisible Images (Your Pictures Are Looking at You) », le photographe Trevor Paglen insiste sur le fait que, depuis environ une décennie, la culture visuelle s'est détachée des yeux humains pour devenir en grande partie invisible. La majorité des images serait aujourd'hui produite « par des machines pour d'autres machines », ce qui remet en question le postulat même de l'existence – voire la nécessité – d'un sujet humain pour regarder ces images : « If we take a peek into the internal workings of machine-vision

¹³⁷⁸ *Ibid.*

¹³⁷⁹ Laura U. Marks, Dominique Chateau et José Moure, *The skin and the screen – a dialogue*, dans Dominique Chateau et José Moure, *Screens: From Materiality to Spectatorship*, *op. cit.*, p. 261.

systems, we find a menagerie of abstractions that seem completely alien to human perception. The machine-machine landscape is not one of representations so much as activations and operations ».¹³⁸⁰ Afin de comprendre le monde invisible de la culture visuelle « machine-machine », il faudrait donc presque se défaire de la vision humaine pour saisir combien la relation entre images et pouvoir est fondée sur une idéologie d'autant plus pernicieuse qu'elle se déclare objective et égalitaire.

We no longer look at images – images look at us. They no longer simply represent things, but actively intervene in everyday life. We must begin to understand these changes if we are to challenge the exceptional forms of power flowing through the invisible visual culture that we find ourselves enmeshed within.¹³⁸¹

Dans son travail sur les « paysages invisibles », Trevor Paglen se penche sur des problématiques concernant le lien entre la surveillance et les technologies de communication visuelle.¹³⁸² À travers son projet « The Other Night Sky »¹³⁸³ il localise et photographie par exemple des satellites américains classés secrets, ainsi que des débris dans l'espace et d'autres objets obscurs en orbite autour de la Terre. Dans « Limit Telephotography » il photographie des paysages qui ne peuvent pas être vus à l'œil nu : « The technique employs high powered telescopes whose focal lengths range between 1300mm and 7000mm. At this level of magnification, hidden aspects of the landscape become apparent ».¹³⁸⁴ Plusieurs bases et installations militaires classées secrètes se trouvent en effet dans les zones les plus isolées des États-Unis, cachées dans les déserts de l'Ouest et protégées par des dizaines de kilomètres de terrains interdits d'accès. Beaucoup de ces sites sont si étendus qu'il n'y a aucun endroit sur Terre depuis lequel un civil puisse les voir à l'œil nu : des techniques d'« astrophotographie » sont nécessaires pour produire des images de ces paysages « invisibles ».

Un autre type d'invisibilité concerne les réseaux des technologies de communication, souterrains et spatiaux, qui enveloppent tout paysage naturel en apparence. Comme Trevor

¹³⁸⁰ Trevor Paglen, « Invisible Images (Your Pictures Are Looking at You) », *The New Inquiry* (blog), 8 décembre 2016, <https://thenewinquiry.com/invisible-images-your-pictures-are-looking-at-you/>.

¹³⁸¹ *Ibid.* Voir aussi « Hito Steyerl et Trevor Paglen | Centre Pompidou », <https://www.centrepompidou.fr/id/cdA8A5e/roE6bxq/it>.

¹³⁸² Voir Trevor Paglen et Rebecca Solnit, *Invisible Covert Operations and Classified Landscapes* (New York: Aperture, 2010). Voir aussi *Trevor Paglen | Talks at Google*, <https://www.youtube.com/watch?v=mApBa2qKVDM>.

¹³⁸³ « The Other Night Sky », <http://www.paglen.com/?l=work&s=othernightsky&i=2>.

¹³⁸⁴ « Limit Telephotography », <http://www.paglen.com/?l=work&s=limit>.

Paglen l'explique lors d'une conférence¹³⁸⁵, la photographie d'une plage pittoresque par exemple devrait, pour montrer vraiment « ce qui se passe » dans le paysage, être accompagnée soit de cartes et de données expliquant les phénomènes invisibles et globaux qui traversent l'environnement représenté, soit d'images qui révéleraient la présence des câbles sous-marins et des réseaux satellitaires présents au-dessous et au-dessus du niveau terrestre. L'invisibilité caractérise enfin les technologies de la vision par ordinateur ou artificielle¹³⁸⁶ qui « voient » des paysages grâce à des algorithmes « entraînés » à leur reconnaissance et à leur redéfinition.¹³⁸⁷ La transformation mathématique de l'image menée par les algorithmes est basée sur une sélection préétablie de modèles de paysages, ce qui conduit à la création d'images sur la base d'autres images, et de paysages sur la base d'autres paysages (comme cela est en partie le cas pour la vision humaine).

Pendant presque deux siècles, la photographie a été considérée comme une activité qui, malgré sa dimension mécanique, exprimait des intentions et des points de vue de source humaine ; nous assistons aujourd'hui à son appropriation progressive par les machines. La matérialisation d'une certaine invisibilité des paysages est certes une possibilité offerte par le médium photographique ; mais aujourd'hui on assiste de plus en plus à la création d'images de synthèse à travers des processus de capture étalés dans l'espace et le temps, plutôt que de saisies d'instantanés. On peut citer à ce sujet la capture de l'ensemble de l'Univers faite par le satellite Planck¹³⁸⁸, ou encore la toute première image d'un trou noir réalisée récemment « en synchronisant les instruments de huit observatoires puis en croisant les données récoltées ».¹³⁸⁹ Les évolutions technologiques ont toujours accompagné et alimenté de nouvelles perspectives visuelles et de nouvelles possibilités de capture des images : pour la photographie en particulier on peut mentionner les pratiques des longues expositions ou des instantanés. Comme par le passé, aujourd'hui aussi certaines représentations de paysages ne peuvent se matérialiser qu'à travers des dispositifs techniques de

¹³⁸⁵ *Artist Lecture with Trevor Paglen*, <https://www.youtube.com/watch?v=EP-Vb-S9KFs>.

¹³⁸⁶ Voir « An Urgent Look at How Artificial Intelligence Will See the World - Photographs from Trevor Paglen's exhibition "A Study of Invisible Images" Review by Alexander Strecker », *LensCulture*, <https://www.lensculture.com/articles/trevor-paglen-an-urgent-look-at-how-artificial-intelligence-will-see-the-world>.

¹³⁸⁷ Sabine Süssstrunk, « Calculer les images. Photographie et intelligence artificielle », *Transbordeur. Photographie histoire société* (« Câble, copie, code. Photographie et technologies de l'information »), Paris, Macula, n° 3, 2019, p. 106-111. Voir aussi « Necsus | How machines see the world: Understanding image annotation », <https://necsus-ejms.org/how-machines-see-the-world-understanding-image-annotation/>.

¹³⁸⁸ « The Microwave Sky as Seen by Planck », <http://sci.esa.int/planck/47339-the-microwave-sky-as-seen-by-planck/>.

¹³⁸⁹ « Voici la toute première image d'un trou noir », *CNRS Le journal*, <https://lejournel.cnrs.fr/articles/voici-la-toute-premiere-image-dun-trou-noir>.

production et de diffusion des images. Ces moyens sont néanmoins de plus en plus puissants, globalisés et gérés par des scientifiques ou des entreprises du web comme Google.

Nous avons dit que les images en basse résolution portent souvent les traces de leur diffusion et de leur adaptation aux différents médias et supports ; mais à cette « pauvreté » de la représentation correspond parfois un excès de circulation. Comme on l'a vu dans le premier chapitre, la valeur des images « pauvres » réside moins dans leur qualité que dans leur accessibilité. La mutation numérique leur permet de circuler au-delà des frontières nationales et constitue une « résurrection » pour des contenus auparavant difficilement accessibles comme les films expérimentaux.¹³⁹⁰ Inversement, les images en haute résolution cachent des opérations et des abstractions appartenant à une vision « experte » ou « machine », mais à cette qualité de représentation peut correspondre une invisibilité due à un défaut de circulation. Si on se focalise sur le cas spécifique de Google Earth, le point de départ de ce chapitre, notre vision du paysage se trouve découplée de celle de Google, voire phagocytée par elle. Néanmoins, les images en haute résolution de Google (comme ses vues satellitaires) peuvent être appauvries par de simples captures d'écran. Alors que les appropriations et les collections de paysages virtuels par des artistes ou des utilisateurs tentent de leur redonner une perspective humaine et mémorielle, à travers une re-contextualisation et la re-circulation de leurs images, la capacité des satellites à nous indiquer notre position en nous géolocalisant sur une carte indique un renversement de la perspective humaine traditionnelle sur laquelle se fondait la vision du paysage.

¹³⁹⁰ Hito Steyerl, « In Defense of the Poor Image - Journal #10 November 2009 - e-Flux », *op. cit.*

Conclusion

À travers cette recherche, nous avons découvert que le paysage dans la culture visuelle contemporaine, qui était considéré comme le résultat d'un point de vue humain stable dans l'espace et le temps, se révèle être au contraire un objet multiple et en mouvement, dont les changements suivent les transformations des territoires et dont les images sont de plus en plus créées par des machines. Dans le premier chapitre, nous avons en effet rencontré l'idée d'« anti-paysage » qui fait référence aux environnements non habitables. Elle a été développée en opposition à celle de paysage en tant que création humaine pour l'existence collective, et ses exemples se multiplient à l'ère de l'anthropocène. À cette idée correspond celle d'« anti-image » (que nous venons d'étudier dans le dernier chapitre), dans le contexte d'une culture visuelle « invisible » composée de plus en plus par des « opérations et activations », plutôt que par des représentations. Je défends la thèse que les représentations du paysage et les valeurs esthétiques, sociales ou politiques qui lui sont associées sont créées par des circulations, c'est-à-dire par la re-contextualisation de ses images à l'intérieur de discours, de médias ou d'espaces différents. J'ai suivi la matérialisation du paysage à travers son exposition ainsi qu'à travers son hybridation et son expansion dans les pratiques photographiques contemporaines. Quelques derniers exemples de « transferts » ou de « migrations » du paysage à travers la circulation de ses images suivant un mouvement descendant, de l'échelle de l'univers à l'échelle humaine, permettront de réinterroger la thèse de la « mort du paysage » développée dans les années 1980, qui était mon point de départ. Il s'est agi de constater le dépassement, aujourd'hui, de cette perspective nostalgique, pour réaffirmer au contraire la vivacité du paysage dans la culture visuelle contemporaine, d'un point de vue à la fois identitaire et disciplinaire.

À propos de la visualisation de paysages « invisibles » dans les échanges entre pratiques artistiques, scientifiques et amateurs, nous avons cité à la fin du dernier chapitre le projet de Trevor Paglen « The Other Night Sky » (2011) qui se servait de données d'observation produites par un réseau international d'« observateurs de satellites amateurs » pour localiser et photographier des satellites américains classés secrets et des « débris » flottant dans l'univers.¹³⁹¹ Un vaste réseau au croisement entre sciences naturelles et sociales, fait de collaborations entre

¹³⁹¹ Il est intéressant de remarquer que les mêmes technologies que l'artiste a utilisées pour prendre ces photographies (un télescope digital et un observatoire astronomique) avaient été utilisées précédemment pour lancer ces objets dans l'espace.

artistes, anthropologues, philosophes et entreprises a permis la réalisation de *Last Pictures*¹³⁹², une collection de cent images censées « représenter » la civilisation humaine qui a été lancée en orbite géosynchrone autour de la Terre, dans un satellite qui tournera pour des milliards d'années, probablement après la disparition de l'humanité.

Earth's new moon, *EchoStar XVI*, embodies the anthropocene contradiction between the hyperspeed of capital and the deep time of anthropogeomorphology, the torrential flow of twenty-first-century pictures and their utter ephemerality. While it whirls and hums with energy over its fifteen-year lifespan, *EchoStar XVI* will broadcast more than a trillion pictures and video frames to earth-based televisions and computer screens. All of these pictures will be as evanescent as the radio signals that carry them. But *EchoStar XVI* holds other pictures. A modest collection, to be sure, but one designed to transcend the Anthropocene and to transcend deep time itself. A collection of pictures designed for the time of the cosmos. A collection of pictures that very well may be the last.¹³⁹³

Il s'agit de reproductions photographiques en miniature gravées sur un disque en silicium scellé dans une enveloppe dorée, qui acquièrent donc une nouvelle matérialité à l'épreuve de la circulation spatiale. Provenant de contextes de productions variés et ayant été diffusées dans d'autres lieux et sur d'autres supports par le passé, ces images sont ainsi envoyées dans l'espace et acquièrent un sens encore différent au fil de leur circulation autour de la Terre, bien qu'elles soient destinées à n'être peut-être jamais reçues. Si on se réfère à la thèse de la représentation à travers la circulation, la valeur de ces représentations consiste en leur diffusion potentielle ou imaginaire pour les extra-terrestres, ou pour les humains qui sont poussés à regarder à ces images depuis une perspective renouvelée par l'opération de « mise à distance » artistique.

Beaucoup de ces reproductions en miniature montrent des paysages, comme entre autres les photographies du *Dust Bowl* ou de la construction de *Hoover Dam*, ou encore du désert du Nevada de *Sand Dunes* de Timothy O'Sullivan (1867). On y retrouve aussi *Earthrise* de la NASA (évoquée dans le dernier chapitre à propos de Google Earth), première photo de la Terre et « paysage ultime » qui, depuis sa capture en 1968, a été largement reproduite et diffusée sous des formes multiples et reste en circulation aujourd'hui. Située à la croisée du scientifique et du poétique, *Earthrise* a fait la une de tous les journaux de l'époque ; en 1969, un timbre a même repris cette photo et l'a associée aux mots « *In the beginning God...* » en référence au passage de

¹³⁹² Trevor Paglen, *The Last Pictures* (New York: Creative Time, 2012).

la Genèse qu'avait lu l'équipage quand *Earthrise* fut diffusé à la télévision.¹³⁹⁴ Cette image du « lever de Terre » symbolisait à l'époque l'éveil d'une conscience nouvelle, écologique, relativiste, voire inquiète. Prise par les astronautes à bord du vaisseau spatial Apollo 8 au moment de son entrée dans la quatrième orbite autour de la Lune, on considère qu'elle a joué un rôle clé dans le développement du nouveau mouvement de conscience environnementale emblématisé par l'inauguration de l'« Earth Day » l'année suivante.¹³⁹⁵ Avec la photographie *Blue Marble*¹³⁹⁶ quelques années plus tard, elle est devenue l'« image du globe » – à la fois une représentation réelle et un espace virtuel. Selon Denis Cosgrove, ces deux images inscrites dans l'imaginaire occidental ont été encadrées depuis les années 1970 par deux discours corrélés entre eux qui réinterprètent la généalogie des significations globales : « A 'whole-earth' discourse stresses the globe's organic unity and matters of life, dwelling, and rootedness. It emphasizes the fragility and vulnerability of a corporeal earth and responsibility for its care »¹³⁹⁷, et « A 'one-world' discourse, by contrast, concentrates on the global surface, on circulation, connectivity, and communication. [...] Consistently associated with technological advance, it yields an implicitly imperial spatiality ». ¹³⁹⁸

Ces deux approches et interprétations mettent en évidence l'importance des discours qui accompagnent les images, ainsi que du contexte de réception aussi bien du média que du support, et enfin de la perspective culturelle et de la période historique qui conditionnent la perception et la vision des images. Si *Earthrise* était devenue à l'époque une image symbole de la naissance d'une conscience environnementale et d'une connectivité universelle, dans le contexte actuel de l'anthropocène et du changement climatique elle prend toute une autre dimension. Plutôt que de représenter le rêve utopique du « village global », l'image simple et directe du globe qui semble se lever depuis la Lune cache la fragilité de la Terre et la complexité des transformations actuelles. Comme nous l'avons dit au cours de cette thèse, ces transformations révèlent l'interdépendance entre les changements climatiques et les migrations de masse, mais aussi entre les conflits, les fluctuations du prix des denrées alimentaires selon les régions du monde, et la gentrification. Cette photographie iconique a circulé sous des formes et sur des supports

¹³⁹³ *Ibid.*, p. xiii.

¹³⁹⁴ Voir François Brunet, dir., *L'Amérique des images*, *op. cit.*, p. 273.

¹³⁹⁵ Voir Jason Farman, « Mapping the Digital Empire », *op. cit.*, p. 2.

¹³⁹⁶ Cette photographie de 1972, a été utilisée aussi pour la couverture de *The Whole Earth Catalog* et, comme on l'a vu dans le dernier chapitre, constitue en un certain sens le « modèle iconique » du globe virtuel de Google Earth.

¹³⁹⁷ Denis Cosgrove, *Apollo's Eye*, *op. cit.*, p. 263.

différents – et son iconicité dérive de cette circulation même – mais est également passée du contexte scientifique de la mission de la NASA à une diffusion médiatique, avant de faire l’objet d’une exploration artistique avec le projet de Trevor Paglen. Elle a récemment été reproduite dans le catalogue de l’exposition de design *Broken Nature*¹³⁹⁹ à la Triennale de Milan, qui présentait aussi d’autres images scientifiques de la NASA, celles du projet « Images of Change »¹⁴⁰⁰ qui montrent des paires de vues satellitaires des changements anthropogéniques des dernières décennies sur des écrans géants, au tout début de l’exposition. À cet exemple de circulation des mêmes images d’un paysage de l’espace à travers la science, l’art et le design, nous pouvons ajouter leurs passages par les pratiques photographiques, cinématographiques et les partages sur les réseaux sociaux. Un des objectifs principaux de « Full Moon » (1999) par Michael Light, une collection de photographies des 9 missions Apollo de la NASA, est en effet de réinterpréter ces images de l’espace en tant que représentations paysagères : « to think about the some 33,000 Apollo images in terms of the traditions and meanings of landscape representation, rather than science, cold-war politics, and exploration alone ».¹⁴⁰¹ Cette collection est devenue une bible pour les décors du film *Moon* (2009) du réalisateur anglais Duncan Jones.¹⁴⁰² Enfin l’hybridation des pratiques scientifiques et « sociales » contemporaines grâce à la simplification et la numérisation des appareils et des supports photographiques est manifeste dans l’activité de l’astronaute Thomas Pesquet, qui poste ses images sur Instagram.¹⁴⁰³

National Geographic tire parti des possibilités de diffusion des images sur des médias et des supports multiples à l’époque numérique (comme nous l’avons vu en partie dans le deuxième chapitre, à propos des parcs nationaux américains). Les photographies de paysage circulent des pages du magazine à des écrans géants où elles se transforment en projection vidéo et invitent les visiteurs de l’exposition *Capire il cambiamento climatico*¹⁴⁰⁴ à « comprendre le changement climatique » en leur offrant une expérience immersive et olfactive. Cette tentative d’utiliser la photographie, l’image en mouvement et les nouvelles technologies expérientielles risque pourtant

¹³⁹⁸ *Ibid.*

¹³⁹⁹ Adam Bly, « Ridisegnare il sistema », dans Paola Antonelli et Ala Tannir, *Broken nature: XII Triennale di Milano* (Milano: Electa, 2019).

¹⁴⁰⁰ « Images of Change », NASA, <https://nasa.tumblr.com/post/155672209564/images-of-change>.

¹⁴⁰¹ « Full Moon », Michael Light, <http://www.michaellight.net/fm-intro>.

¹⁴⁰² « Moon Rising: Two New Lunar Movies Are Taking Viewers Back into Orbit », *The Independent*, 23 octobre 2008, <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/moon-rising-two-new-lunar-movies-are-taking-viewers-back-into-orbit-969621.html>.

¹⁴⁰³ « Thomas Pesquet (@thom_astro) », https://www.instagram.com/thom_astro/.

¹⁴⁰⁴ « Capire il cambiamento climatico », <https://natgeoexperience.com/>.

d'esthétiser cette compréhension que recherche également le projet multidisciplinaire *Anthropocene* initié par Edward Burtynsky, photographe dont on a parlé dans le quatrième chapitre à propos du « sublime toxique ». À la fois livre photographique, film, exposition, installation de réalité virtuelle et application de réalité augmentée, *The Anthropocene Project*¹⁴⁰⁵ représente bien le paradoxe de certaines approches environnementales contemporaines, surtout nord-américaines, qui produisent des images « belles mais laides ».¹⁴⁰⁶ Cela confirme notre idée que le « message » et la valeur artistique de la représentation du paysage sont créés par la circulation de ses images, ainsi que par les discours et les contextes qui les encadrent.

Du paysage « ultime », capturé de l'espace, d'*Earthrise* et des vues satellitaires de la NASA, nous descendons vers la Terre et retrouvons les photographies aériennes de William Garnett qui documentent la construction de Lakewood dans les années 1950, un quartier résidentiel péri-urbain dans le Sud de la Californie. Ici les circulations redéfinissent le message des représentations selon que les images sont intégrées dans un discours promotionnel, écologiste, architectural, ou encore dans un récit plus personnel. Initialement commissionnée par un promoteur immobilier pour célébrer ces constructions résidentielles, une série de ces vues aériennes fut incluse dans le livre de l'association écologiste Sierra Club *This Is the American Earth* de 1960 (cité dans le deuxième chapitre), qui contient des photographies d'Ansel Adams et de plus de cinquante autres photographes ainsi qu'un texte poétique de Nancy Newhall.¹⁴⁰⁷ Son objectif est de présenter l'interconnexion entre la crise culturelle et la crise environnementale, spécialement dans les banlieues en forte expansion de la nation américaine. Une sélection de ces images fut également présentée dans *God's Own Junkyard* (1964) de l'architecte Peter Blake (mentionné dans le cinquième chapitre). Si les deux œuvres incluent ces vues aériennes pour montrer que Lakewood dénigrerait le paysage contemporain, les réponses proposées sont très différentes. Le récit construit par Ansel Adams et Nancy Newhall partait de ces vues d'une nature dénaturée pour leur opposer des photographies de nature sauvage, et mettre l'accent sur la valeur thérapeutique de la *wilderness* pour la conservation de l'identité individuelle. Peter Blake pour sa part « gestured toward a more collective vision of reform, a 'better way' that offered the prospect

¹⁴⁰⁵ L'exposition de ce projet est (au moment de l'écriture de cette conclusion) en train de se déplacer du Canada (Art Gallery of Ontario et National Gallery of Canada) à l'Italie (à la Fondazione MAST de Bologne). Voir « Anthropocene », <https://theanthropocene.org/>.

¹⁴⁰⁶ Voir François Brunet, « Photographie et écologie aux États-Unis: l'image à contre-emploi », *op. cit.*, p. 11.

¹⁴⁰⁷ Aussi co-auteur de *Time in New England* de Paul Strand.

of a ‘beautiful suburban community’ ». ¹⁴⁰⁸ Les photographies de William Garnett furent ensuite aussi reproduites dans *Holy Land : A Suburban Memoir* (1996) de D. J. Waldie, cette fois pour accompagner les souvenirs de l’auteur et pour confirmer le rôle de cette série d’images dans la définition de Lakewood. Ce quartier résidentiel devient ainsi le symbole de la banlieue américaine et ces photos représentent à la fois un document historique et une image toujours actuelle. ¹⁴⁰⁹

En descendant depuis la perspective aérienne jusqu’à la rue, nous retrouvons le paysage routier qui montre une friterie en forme de canard que nous avons également rencontrée dans le cinquième chapitre. Cette image avait été utilisée par Peter Blake dans *God’s Own Junkyard* pour illustrer les transformations négatives du paysage américain en particulier sous l’impact du développement de l’automobile. Deux ans plus tard, elle a été incluse par Robert Venturi dans son *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966) pour soutenir un discours opposé, que la question « is not main street almost all right ? » ¹⁴¹⁰ résume parfaitement. Plusieurs images du livre de Peter Blake ont aussi été présentées dans une perspective différente dans *Learning from Las Vegas* (1972), qui comme on l’a vu rejetait explicitement la théorie élitiste du *visual blight* de l’époque, fondée sur la persistance de modèles paysagers urbains européens anciens, pour une exploration plus tolérante du « vernaculaire commercial » américain. L’intention de *Learning from Las Vegas* était d’apprendre du paysage contemporain et de ses transformations sans pourtant le célébrer de manière irréfléchie, ni oublier le passé.

La deuxième partie de cette thèse a contribué à montrer que le développement des routes a été un facteur central de la transformation du paysage et de sa définition dans la deuxième partie du XXe siècle. Les représentations photographiques du paysage routier révèlent une convergence et une porosité entre les pratiques artistiques, architecturales et urbanistiques, dernièrement au cœur de plusieurs expositions. Quelques photographies des paysages de bord de route américain prises par Robert Venturi et Denise Scott Brown lors de leur voyage de repérage pour le projet sur Las Vegas ont été exposées à Arles en 2015 (comme on l’a vu dans le cinquième chapitre), puis re-exposées en 2019 à Rome dans le cadre de l’exposition multidisciplinaire *The Street. Where the*

¹⁴⁰⁸ Finis Dunaway, « Beyond Wilderness. Robert Adams, *New Topographics*, and the Aesthetics of Ecological Citizenship », dans Greg Foster-Rice et John Rohrbach, *Reframing the New Topographics*, *op. cit.*, p. 20-21.

¹⁴⁰⁹ Voir Cécile Whiting, « The Sublime and the Banal in Postwar Photography of the American West », *op. cit.*, p. 63.

¹⁴¹⁰ Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture* (New York : Museum of Modern Art 2014), p. 102.

World Is Made.¹⁴¹¹ Ce dernier exemple de circulation d'images d'un contexte à un autre est un cas de transfert entre des expositions et des pays différents.¹⁴¹² L'exposition *Las Vegas Studio* aux Rencontres de la Photographie d'Arles montrait ces photos dans le cadre d'une mise en valeur artistique des archives des architectes de Philadelphie, et les inscrivait dans un dialogue avec les films réalisés par des étudiants pendant ce projet de recherche universitaire. L'exposition italienne au MAXXI (Musée national des arts du XXI^e siècle) réunissait pour sa part plus de deux cents œuvres provenant de partout dans le monde pour explorer le dialogue constant entre la route – considérée comme lieu d'interaction entre public et privé et comme instrument de régénération de l'espace urbain – et les interventions d'artistes, d'architectes, d'urbanistes et de designers. Dans la section « Mapping », les images de Robert Venturi et de Denise Scott Brown se retrouvaient ainsi re-contextualisées dans une perspective historique et internationale, en dialogue avec le projet italien « Paesaggi ibridi. Un viaggio nella città contemporanea » une vingtaine d'années plus tard (« Paysages hybrides. Un voyage dans la ville contemporaine »). Ce projet présentait le résultat d'un « voyage d'étude » organisé par l'association d'architectes Abaco (Vicenza) sur l'autoroute A4 de Milan à Venise et structuré par des haltes aux « monuments » typiques de cette métropole diffuse, tels que les aires de service routier, les postes de péage, les aéroports et les centres commerciaux.¹⁴¹³

L'exposition *Dentro La Strada Novissima*¹⁴¹⁴ (visitable au même moment que *The Street. Where the World Is Made* au MAXXI en 2019) permettait de revisiter cette expérience collective organisée par Paolo Portoghesi en 1980, à l'occasion de la première exposition internationale d'architecture de la Biennale de Venise intitulée *La Presenza del Passato (La Présence du*

¹⁴¹¹ « The Street. Where the World Is Made », *MAXXI* (blog), 26 janvier 2018, <https://www.maxxi.art/en/events/la-strada-dove-si-crea-il-mondo/>.

¹⁴¹² Un autre exemple est la photographie de Dorothea Lange *Migrant Mother* (1936), exposée dans le cadre de *The Restless Earth* à Milan en 2017 (dont on a parlé au début de la deuxième partie de cette thèse), puis en 2018 au Jeu de Paume à Paris dans *Dorothea Lange. Politiques du visible* : voilà deux cas de re-circulation et re-contextualisation de cette image devenue une icône non seulement de la production de la photographe, mais aussi des enquêtes photographiques de la FSA. Voir en particulier le début de « Une discussion dans l'exposition « Dorothea Lange. Politiques du visible » », le magazine, 22 janvier 2019, <http://lemagazine.jeudepaume.org/2019/01/discussion-exposition-dorothea-lange>

¹⁴¹³ Voir Mirko Zardini et Olivo Barbieri, *Paesaggi ibridi: un viaggio nella città contemporanea* (Milano: Skira, 1996). Deux bus pleins d'étudiants et d'architectes ont fait ce voyage pour écouter les conférences d'Aldo Aymonino, de Stefano Boeri, de Pippo Ciorra, de Paolo Desideri, de Mirko Zadini, et de Cino Zucchi sur le rôle de la route et en particulier de l'autoroute dans le dispositif de fondation et de formation du continuum urbain contemporain. Ce projet rappelle en partie les voyages de *Padania Classics* dont on a parlé dans le sixième chapitre.

¹⁴¹⁴ « Dentro La Strada Novissima », *MAXXI* (blog), 15 novembre 2018, <https://www.maxxi.art/en/events/dentro-la-strada-novissima/>. Voir aussi « La Strada Novissima : The 1980 Venice Biennale »,

Passé). Cela grâce à un parcours entre documents d'archives, photographies, dessins du projet et témoignages. S'insérant dans le débat sur le rôle du passé et de la tradition dans le présent, le but de l'exposition de 1980 était de « réhabiliter » la route traditionnelle et l'échelle humaine en mettant en relation l'architecture passée et présente. Cette manifestation permettait aussi de comparer des approches européennes et américaines (Robert Venturi et Denise Scott Brown figuraient parmi les participants) dans l'objectif « d'encourager le pluralisme, l'ouverture mentale et la variété du discours ».¹⁴¹⁵ Elle fut l'occasion d'une discussion sur le paysage urbain à « reformer » et à « re-imaginer » du point de vue de son architecture, pour passer de la pureté moderniste à la contamination postmoderniste. Elle finit ainsi par constituer un véritable Manifeste de l'architecture postmoderne qui, après avoir été présenté à Paris au Festival d'Automne, traversa l'Atlantique pour arriver jusqu'à San Francisco en 1982.

Nous revenons ainsi à notre point de départ, c'est-à-dire au moment du développement de la thèse d'une « mort du paysage » dans les mêmes années 1980, mais appréhendé dans une perspective esthétique et philosophique. Dans les actes du colloque intitulé *Mort du paysage ? Philosophie et esthétique du paysage* qui eut lieu à Lyon en 1982 et qui regroupait entre autres des architectes et des paysagistes, il est affirmé que « le paysage – géographiquement et esthétiquement – n'existe plus ».¹⁴¹⁶ Cette thèse avait cependant une portée identitaire : le paysage n'existait plus dans ses valeurs traditionnelles liées à la belle nature et à sa représentation artistique ; mais il avait également disparu en raison d'une crise des spécificités géographiques nationales et d'une homogénéisation des territoires, qui auraient rendu le concept de paysage dépassé et inefficace pour saisir les transformations de l'époque.¹⁴¹⁷

Dans un effort pour dépasser ce point de vue nostalgique, métaphysique et autoréférentiel d'une perspective culturelle exclusivement française, ma thèse s'est développée pour affirmer, au contraire, la vivacité du paysage dans la culture contemporaine. L'actualité de ce sujet dans différentes disciplines et la variété des pratiques de ses images m'ont poussée à repenser le

<https://www.domusweb.it/en/from-the-archive/2012/08/25/-em-la-strada-novissima-em--the-1980-venice-biennale.html>.

¹⁴¹⁵ Massimiliano Savorra, « Venezia 1980. La Biennale Del Post-Modern e La “Fine Del Proibizionsimo” (2017) », [https://www.academia.edu/34684261/Venezia_1980. La Biennale del Post-modern e la fine del proibizionsimo 2017](https://www.academia.edu/34684261/Venezia_1980._La_Biennale_del_Post-modern_e_la_fine_del_proibizionsimo_2017).

¹⁴¹⁶ François Dagognet, François Guéry et Odile Marcel, « Mort et résurrection du paysage », dans François Dagognet, éd., *Mort du paysage ? Philosophie et esthétique du paysage : actes du colloque de Lyon*, 1982 (Seyssel : Champ Vallon, 1989), p. 32.

¹⁴¹⁷ Voir en particulier François Béguin, « Architectures et paysages », dans François Dagognet, éd., *Mort du paysage ?*, op. cit.

paysage par rapport à sa définition traditionnelle en tant que genre artistique ou concept géographique, en passant de l'idée d'une vue stable à celle d'un objet médiatique diffusé sur des supports multiples. Il s'est agi aussi d'élargir l'enquête des paysages naturels ou urbains (voire toxiques), représentés par des images pittoresques ou sublimes, aux paysages ordinaires ou « vernaculaires », et ce à travers leur documentation et leur conceptualisation photographique. Le renouveau des approches scientifiques et artistiques du paysage vernaculaire, c'est-à-dire non-institutionnel et non planifié (comme nous l'avons vu surtout dans le premier et le cinquième chapitre), s'accompagne aujourd'hui d'une recrudescence d'expositions artistiques de photographie vernaculaire qualifiée le plus souvent d'« appliquée » et de « fonctionnelle », ainsi que d'« amateur » ou de « populaire ».

Comme la première partie de cette thèse l'a mis en évidence, la photographie marque un tournant dans la circulation des images grâce à sa reproductibilité et sa transportabilité qui sont exacerbées à l'époque numérique, et contribue à faire du paysage un moyen pour la constitution d'imaginaires géographiques nationaux et pour le développement des « sens des lieux ». Selon ma thèse, les identités culturelles sont à considérer moins comme des entités fixes ou autochtones que comme des processus, le résultat d'échanges, de confrontations ou de réactions, d'appropriations ou de réappropriations de modèles autres. Cela peut aussi s'appliquer aux transferts culturels de concepts ou aux transferts entre différents domaines de recherche. Par exemple, l'origine et l'utilisation américaine de l'acception contemporaine du vernaculaire relève d'une réaction au modernisme ainsi que d'une réaction aux modèles paysagers européens, ce qui explique l'intérêt pour une architecture et une esthétique américaine spontanée, populaire, voire commerciale.¹⁴¹⁸ Ce même intérêt pour un paysage vernaculaire américain, considéré par Robert Venturi et Denise Scott Brown dans son aspect communicationnel et comme le résultat d'expériences et d'usages locaux, était aussi observable dans les pratiques de plusieurs photographes américains à partir des années 1970 – comme ceux qui furent présentés dans l'exposition *New Topographics* que nous avons étudiée dans le troisième chapitre. Certains de ces photographes américains avaient été marqués par le cinéma post néoréaliste italien et la Nouvelle Vague française, et documentent en partie l'« américanisation » du paysage européen. Ils furent à leur tour une source d'inspiration pour les photographes européens, et devinrent pour

¹⁴¹⁸ J. B. Jackson fut influencé par ses voyages en Europe et par la géographie humaine française avant de développer une réflexion sur les paysages vernaculaires spécifiquement américains et de fonder les *landscape studies*. Ceux-ci sont à leur tour en train de devenir importants en France, tout comme la notion de vernaculaire.

certaines de véritables « passeurs » entre l'Amérique et l'Europe grâce à leur participation à des commandes photographiques françaises et italiennes dans les années 1980-1990 (comme nous l'avons vu dans la deuxième partie de cette thèse).

Si la perspective de la culture visuelle a permis de construire une vision kaléidoscopique du paysage au prisme de l'esthétique, du politique et du social, la perspective interculturelle entre trois « aires » géographiques (États-Unis, Italie et France) a focalisé mon attention sur les échanges culturels et les phénomènes d'hybridations dans les paysages et à travers leurs images. Une approche archéologique a permis de retracer sur le long terme diverses généalogies dans les conceptions et les pratiques du paysage. Nous avons situé celui-ci entre « tournants visuels » et traditions artistiques et culturelles, nous l'avons exploré dans son exposition photographique contemporaine, et nous l'avons suivi à travers ses mutations, ses expansions numériques et sur le web. Nous avons ainsi interrogé la relation entre identités visuelles et paysage dans des pratiques picturales et photographiques du XIXe siècle, grâce aux intericonicités entre photographie et cinéma au XXe siècle, en étudiant des projets de recherche visuelle de documentation des territoires (sous forme d'atlas ou de cartes géographiques), et des collections personnelles et artistiques sur internet au début du XXIe siècle.

Nous avons remarqué l'hybridation croissante des pratiques du paysage (artistiques, institutionnelles, amateurs), due en grande partie à la forte circulation des images, mais aussi une transformation progressive de la vision du paysage sous l'effet des possibilités de visionnage des images et de leur géolocalisation sur des cartes interactives. La portabilité inédite des représentations paysagères que la photographie fut la première à permettre a été intensifiée par la miniaturisation actuelle des dispositifs de capture, de diffusion et de réception des images, qui focalise notre attention sur une mise en mouvement accrue de la vision du paysage. On assiste en parallèle à la transformation de la position, voire de la « situation » des observateurs qui ont accès à des expériences visuelles de plus en plus personnalisées, et qui sont à la fois créateurs et diffuseurs de contenus, ainsi qu'utilisateurs d'applications mobiles. Nous avons en effet aujourd'hui la possibilité de regarder mais aussi de créer et de faire circuler des images avec une facilité nouvelle. Comme on le sait, les événements de l'actualité sont désormais « couverts » à la fois par des images professionnelles et amateurs. Comme on l'a vu en particulier dans le dernier chapitre, on assiste également à une sorte de création artistique généralisée grâce à la diffusion de la technique de l'appropriation facilitée par les possibilités permises par internet, même si cela ne

signifie pas forcément que l'accès au milieu ou au marché de l'art contemporain est démocratisé. Cette réduction progressive de l'autonomie des images artistiques et la porosité grandissante entre art et culture populaire reflète aussi la fin des séparations caractéristiques de la société industrielle.

Selon Nicholas Mirzoeff dans *How to See the World*, à l'organisation et à la représentation du temps et de l'espace propres à l'époque industrielle, influencées par le développement du chemin de fer, de la photographie et du cinéma, se substituerait à l'époque d'internet une vision du monde fondée moins sur la compression et la standardisation de l'espace et du temps que sur sa diversification. Dans le chapitre « The world on screen », il s'intéresse aux trains¹⁴¹⁹ et aux médias numériques comme deux réseaux qui ont produit différentes manières de voir le monde. Le développement du chemin de fer et du cinéma contribuèrent en effet à renouveler la perception et la vision du paysage. De plus, le train fut non seulement le sujet et le décor privilégié du cinéma¹⁴²⁰, mais portait parfois aussi littéralement les films dans des localités éloignées des centres urbains.¹⁴²¹ Les trains ont été les créateurs d'une manière de voir le monde, « just as today's combination of financial globalization and networked computers has created the 24/7 constantly updating-and-refreshed world in its own image ».¹⁴²² À la comparaison actuelle du cerveau avec l'ordinateur (fondée sur l'idée de réseau), correspondait à l'époque la métaphore de la technologie du train comme vue du monde, fréquente à ses débuts.¹⁴²³ Nous pouvons aussi ajouter qu'après l'« annihilation de l'espace par le temps » de l'époque – les technologies de communication et transport contribuant à anéantir l'espace à travers une accélération du temps –, on assiste aujourd'hui à une « annihilation du temps par l'espace ». L'anthropocène révèle en effet à la fois le temps profond (*deep time*) de la Terre et les transformations anthropogéniques des paysages, la « coïncidence entre histoire de l'homme et histoire de la Terre », paysages humains et naturels. Toujours selon Nicholas Mirzoeff : « Since 1895, we have watched the

¹⁴¹⁹ Les trains ont été considérés comme des conducteurs de l'invention des images en mouvement, les premières étant celles prises depuis leurs fenêtres.

¹⁴²⁰ De l'*Arrivée d'un train en gare de la Ciotat* des frères Lumières de 1897, à *Strangers on a Train* de Alfred Hitchcock en 1951 ou à *La Chinoise* de Jean-Luc Godard en 1967.

¹⁴²¹ Comme à travers les « Agit Trains » soviétiques.

¹⁴²² Nicholas Mirzoeff, *How to See the World*, *op. cit.*, p. 128.

¹⁴²³ Karl Marx en particulier, dans son analyse de la « superstructure » – de la société et de la conscience humaine – et de l'« infrastructure » économique des usines, mines et autres formes de production, utilisa des termes empruntés directement au lexique du chemin de fer : « *Infrastructure* meant tracks and associated systems, while the *superstructure* was the train. In short, for Marx, the human mind was a train running on a set of economic tracks ». *Ibid.*, p. 129.

world as moving pictures on screen. The world we see has in turn been shaped and ordered by the way we see it, from film to television and today's digital networks ». ¹⁴²⁴ La différence est que si on devait par le passé aller dans des lieux spécifiques pour regarder des écrans, aujourd'hui ces écrans nous accompagnent en permanence et permettent des expériences visuelles de plus en plus personnalisées.

Dans le dernier chapitre, nous avons analysé brièvement le rôle de l'écran cinématographique dans la mobilisation virtuelle des corps et des imaginaires. Nous nous sommes concentrés sur la place du spectateur comme créée par un certain cinéma primitif (en particulier les « Hale's Tours » qui représentaient l'union du train et du cinéma et les *phantom rides*) et d'avant-garde (des « symphonies urbaines » qui exploitaient le pouvoir créatif et récréatif du montage dans la représentation des paysages). En s'éloignant de la dichotomie entre mobilité des images et immobilité du spectateur, typique de l'expérience cinématographique du XXe siècle, les évolutions contemporaines des écrans et notamment leur portabilité focalisent notre attention sur les transformations de la vision du paysage. Cela dans le contexte d'une personnalisation et d'une dispersion progressives de l'expérience visuelle qui redéfinit notre perception des espaces. En ce qui concerne les contextes urbains, pour le flâneur de Walter Benjamin la ville « s'ouvre à lui comme paysage et elle l'enferme comme chambre ». ¹⁴²⁵ Au contraire, la diffusion d'images de paysages sur des surfaces différentes accompagne et reflète aujourd'hui la fragmentation et la diversification de notre perspective visuelle, de nos dispositifs portables aux écrans urbains en passant par les panneaux installés dans les stations de métro et les gares.

On peut citer ici, à propos du rôle des images dans les espaces publics, le cas des *Colorama* ¹⁴²⁶ de la firme américaine Kodak, placés dans le hall de la gare *Grand Central* à New York de 1950 à 1990. Il s'agissait d'images panoramiques colorées et élargies à des dimensions monumentales (18 mètres de large sur 5,5 mètres de haut), présentées dans des caissons rétro-éclairés aux couleurs éclatantes et renouvelées toutes les trois semaines environ. Elles montraient des paysages grandioses et des sites touristiques emblématiques de l'Amérique insérés dans des scènes de vacances en bord de mer, à la montagne, ou de célébrations et d'événements familiaux. Elles révèlent la construction idéologique, matérialiste et patriote d'une image idéale de la société

¹⁴²⁴ Nicholas Mirzoeff, *How to See the World*, op. cit., p. 126.

¹⁴²⁵ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle: le livre des passages*, op. cit., p. 435.

¹⁴²⁶ Voir « musée Nicéphore Niépce - Colorama : La vie en Kodak », <http://www.museeniepce.com/index.php?/exposition/passees-2017/expo-Colorama>.

américaine blanche¹⁴²⁷, qui contribuait à la constitution d'un imaginaire national collectif. Ces images, réalisées par quelques grands noms de la photographie américaine tels qu'Ansel Adams et Eliot Porter, associaient les effets de la projection de diapositives au format Cinémascope et facilitaient l'identification des passants à travers une mise en abyme de l'image du photographe placé à l'intérieur du cadre du panorama. Cette intégration du photographe dans la photographie est aujourd'hui de plus en plus répandue, avec les selfies représentant des paysages qui permettent de prendre part à ce fragment de monde dont la photographie permet la possession. La vision même du paysage se transforme à travers l'appropriation de son image. Cela soulève la question de l'impact de la multiplication des écrans tactiles et des surfaces visuelles sur la construction de l'espace public à travers la personnalisation des images et des regards.

It is no longer the surface that is inserted into public space, but public space that enters the surface. Cities are captured not only by Google street view but also by amateur shots directly posted on social networks based around specific themes. The unfolding of the image no longer embraces the unique and enormous area of the surface as it appears in public space; it operates in the multiplicity of smaller but also more varied private surfaces.¹⁴²⁸

Nous avons vu dans le dernier chapitre qu'avec la réalité augmentée de certaines applications pour dispositifs mobiles qui utilisent le GPS, comme « Streetmuseum » ou « GeoPedia », un nouvel espace visuel unifié est créé qui comprend les lieux, leurs représentations et d'autres données ou contenus audiovisuels. L'utilisateur peut donc accéder à différentes couches thématiques géo-référencées et superposer des données, des images et des graphiques à la vision des paysages réels. Du point de vue de la production et de la diffusion plus que de celui de la réception, les images ajoutées des smartphones sur les réseaux sociaux comme Instagram ont des *tags* géo-temporels. Les pratiques photographiques qui utilisent les appareils photo intégrés dans les téléphones nous poussent ainsi à garder le concept de mouvement au centre de notre compréhension des usages des médias contemporains qui voient le passage de la « visualité en réseaux » (*networked visuality*) de la première génération à la « visualité située » (*emplaced visuality*) de la deuxième génération. Cette dernière implique l'enchevêtrement du mouvement et du positionnement dans leurs dimensions temporelles, géographiques, électroniques et spatiales :

¹⁴²⁷ Dans le contexte des revendications du mouvement des droits civiques, les premiers modèles africains-américains font ainsi leur apparition à la fin des années 1960.

« Rather than just being about networked visualities in which movements through space, time, and place are frozen into a networked snapshot to share, emplaced visualities are about an embracement of camera phone images as a co-present part of movement through place and spaces ». ¹⁴²⁹

La portabilité accrue des dispositifs de production et de visualisation des images, grâce en particulier à leur intégration dans les smartphones, ces interfaces main-œil qui permettent une « prise en main du visuel » ¹⁴³⁰, contribue à rendre la vision et la perception du paysage de plus en plus haptique, plutôt qu'exclusivement optique. Comme nous l'avons vu brièvement dans le dernier chapitre, l'idée de « visualité haptique » a été beaucoup développée dernièrement dans les études cinématographiques. La diffusion massive des écrans tactiles contemporains révolutionne notre façon d'interagir avec ces surfaces, et conduit à remettre en question la suprématie du sens de la vue qui a caractérisé la culture occidentale depuis au moins la Renaissance. Ainsi se trouve activé un modèle fondé sur une perception tactile qui était toujours présent quoique moins considéré autrefois, ce qui révèle combien la culture visuelle n'est jamais seulement visuelle.

Du point de vue de la vision du paysage, les écrans tactiles des dispositifs mobiles contribuent à rendre ses images manipulables tout en participant à son « animation » et à celle de sa représentation photographique. Par exemple, parmi les applications qui accompagnent de plus en plus d'expositions ou de projets de valorisation du patrimoine, je cite le récent « France e-motion, le voyage animé » ¹⁴³¹ qui associe entre eux des paysages actuels et anciens, des espaces réels et imaginaires. Cette exposition itinérante emmène le spectateur dans une promenade à la rencontre du patrimoine français, au croisement entre photographie, réalité augmentée et animation numérique, à l'aide d'une application mobile qui anime 35 dytiques photographiques de sites ou de paysages historiques (de l'Arc de Triomphe, au Mucem, en passant par le Mont Saint Michel)

¹⁴²⁸ Vivien Philizot, « Kodak's Colorama and the Construction of the Gaze in Public Space », dans Allison Huetz, Clémence Lehec, et Thierry Maeder, « What do Images in the Public Space do? », *Journal of Urban Research*, n° 19 (1 février 2019), <http://journals.openedition.org/articulo/3847>.

¹⁴²⁹ Larissa Hjorth and Natalie Hendry, « A Snapshot of Social Media: Camera Phone Practices », *Social Media + Society*, 1-3 (April-June 2015), p. 2. Voir aussi « Necsus | To double or diffuse: Art and the mobility of images, ca. 2005 », <https://necsus-ejms.org/to-double-or-diffuse-art-and-the-mobility-of-images-ca-2005/>.

¹⁴³⁰ Voir Emmanuelle André, « Seeing through the Fingertips », dans Martine Beugnet, Allan Cameron et Arild Fetveit, *Indefinite Visions: Cinema and the Attraction of Uncertainty* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017). Voir aussi Emmanuelle André et Dork Zabunyan, *L'attrait du téléphone* (Crisnée (Belgique); [Le Kremlin-Bicêtre: Yellow now ; Diff. les Belles lettres, 2013).

¹⁴³¹ « France e-motion, le voyage animé », <http://atout-france.fr/actualites/france-emotion-le-voyage-anime>.

grâce à un personnage dessiné, sorte de guide d'exposition qui circule et se métamorphose dans les images.¹⁴³²

*

Sans ignorer la fracture numérique toujours présente – à travers les inégalités d'accès à internet et de l'usage des outils ou des applications, ou les différences de résolution dans la représentation des lieux comme on l'a vu à propos de Google Earth – nous pouvons affirmer que le tournant web fait du paysage l'affaire de tout le monde, car, en théorie, chacun peut contribuer à documenter les paysages et leurs transformations en photographiant et en publiant directement sur internet. Des projets comme « rePhoto »¹⁴³³ aident par exemple à intégrer une photographie ancienne dans le paysage contemporain : à travers l'application mobile, l'image, avec toutes les métadonnées supportées par le téléphone (GPS, marque temporelle, exposition, etc.), peut être chargée directement sur la base de données et le site web du projet. L'application présente une carte géographique centrée sur la position actuelle du téléphone, avec des sujets « rePhoto » proches parmi lesquels l'utilisateur peut aussi choisir (plutôt que de prendre les siens propres ou d'en créer de nouveaux), qui seront montrés dans la première moitié de l'écran, ce qui permet d'aligner avec précision les nouvelles photographies. Ces séries d'images se veulent des enregistrements visuels des transformations des environnements dans le temps, et peuvent ainsi être utiles pour mesurer les effets du changement climatique. On y trouve par exemple des projets personnels sur des arbres, des rivières et des plages, ou des communautés locales dans des quartiers et des villages spécifiques, ou encore d'autres menés soit par des instituts du patrimoine paysager, soit par des universités. « rePhoto » fait en effet partie de l'« ImageQuest project » consacré au développement et à la diffusion d'outils pour soutenir des projets de science destinés au grand public, et constituer une source publique d'imagerie.

Nous avons également désormais accès à des images de paysages ainsi qu'à des perspectives visuelles auparavant réservées au milieu scientifique. Par exemple, le projet « Blueturn »¹⁴³⁴ exploite les données du satellite DSCOVR de la NASA situé à 1,5 millions de kilomètres de la planète pour « offrir à tout le monde » une vue de la Terre totalement éclairée et en rotation, avec son application interactive et la production de vidéos, consultables sur l'ordinateur aussi bien que

¹⁴³² Résultat du travail de quatre photographes internationaux et de deux artistes, après sa présentation à Paris, l'exposition s'arrêtera en Espagne, en Italie, en Allemagne, au Brésil, aux États-Unis, ou encore au Bénin, puis continuera son itinérance internationale jusqu'en 2020.

¹⁴³³ « rePhoto », <http://projectrephoto.com/>.

sur des dispositifs portables. La technologie développée par « Blueturn » sert à traiter de multiples images de la Terre prises à différentes heures et à les interpoler dans une animation continue et fluide en temps réel (pour être plus précise, la NASA fournit des photos prises par l'appareil EPIC environ 12 fois par jour), tandis que l'interface utilisateur permet de naviguer dans le temps et l'espace autour de cette « Terre vivante ». L'objectif est de « diffuser cette vue unique sur tous les écrans et déclencher ainsi une réelle prise de conscience planétaire », en s'inspirant de l'« effet de vision globale » (*overview effect*) ressenti par la majorité des astronautes ayant voyagé en orbite autour de notre planète, à savoir un amour intense pour la Terre et un sentiment de profond bien-être qui transforma leur vie. À travers la mise à disposition de ces images pour des projets éducatifs, artistiques et de méditation, « Blueturn » vise à diffuser cet effet le plus possible afin que tous puissent éprouver ce sentiment.

Ces deux derniers exemples nous montrent que nous avons aujourd'hui la possibilité de documenter photographiquement la transformation d'un paysage local en la publiant directement sur internet, ainsi que celle de regarder une vidéo du « paysage global » et de télécharger ces images pour d'autres projets – tout cela depuis l'écran de notre téléphone portable. Alors que dans la première partie du XIXe siècle, les images de paysage étaient produites localement en vue d'une diffusion nationale ou internationale et pour servir les des ambitions identitaires, au début du XXIe siècle les images en ligne circulent de manière potentiellement globale et simultanée, mais peuvent aussi faire l'objet d'appropriations très locales et personnelles. Les dispositifs portables permettent en effet une vision en mouvement, mais aussi de géolocaliser notre propre position et point de vue, ce qui a des conséquences sur leur traçabilité. Les innovations technologiques récentes – en particulier celles qui concernent la portabilité et la mobilité des dispositifs de capture, de partage et de visionnage des images et qui sont en pleine évolution – offrent une perspective stimulante pour continuer à interroger les transformations du paysage à travers celles de sa vision. Si l'évolution des pratiques de production et de diffusion des images nous permet de les faire circuler, de garder certaines représentations en mémoire ou de documenter les transformations des paysages locaux, certains paysages globaux ne sont visibles qu'à travers leurs images, et ces images interagissent parfois avec l'aménagement des environnements ainsi qu'avec notre perception des espaces. Ainsi la complexification du sens du lieu naît-elle de la mise en mouvement du paysage et de la mobilité de ses images.

¹⁴³⁴ « Blueturn | The Whole Earth Experience », <http://blueturn.earth/>.

Bibliographie

Archives

Center for Creative Photography, University of Arizona (Tucson)

Ansel Adams Archive, AG31

Bernard Plossu Archive, AG 71

Paul Strand Collection, 1902-1976, AG 17

Paul Strand Miscellaneous Acquisitions Collection, AG 94

Robert Frank Miscellaneous Acquisitions, 1967-1982, AG 102

Stephen Shore Collection, 1973-1978, AG 50

Oral History

« Arizona Highways : Celebrating the Tradition », 21/3/2000.

« Batchen: In Absentia. The Politics of Cameraless Photographer », 29/1/2016.

« Mark Klett, Perspective on the Field... Landscape Legacies », 10/22/96.

« Mark Klett, Revealing Territory », Lecture, CCP, 3/5/1993.

« Mark Klett/Byron Wolfe: Working through Space and Time Equations », 16/11/2007.

« New Topographics Panel: Discussion Moderated by Britt Salvesen with Bill Jenkins and Frank Gohlke », 19/2/2010.

« Joanne Stuhr, 'Depicting Arizona', Looking into the Collection : Arizona », CCP 3/7/2000.

« Peter Ensenberg and Richard Maack, 'From Land Scrapers to Landscapes', Looking into the Collection : Arizona », Slide Lecture, CCP, 2/29/2000.

« Richard Misrach », 10/18/2012.

University of Arizona Libraries (Tucson)

Andereck, Kathleen L., et Evelyn Ng. *Arizona highways magazine's impact on tourism*. Phoenix, Ariz. : [Springfield, Va: Arizona Dept. of Transportation, 2005.

Center for Southwest Research, University of New Mexico (Albuquerque)

Chester H. Liebs Papers, 1869-2006

Collection of J. B. Jackson pictorial materials from various sources, 1940-1990

J. B. Jackson Pictorial Collection, 1940-1990

J. B. Jackson Papers, 1808-1996

J. B. Jackson textual materials from various sources, circa 1959-1998

William J. Lucas Route 66 Photograph Collection, 1967-1986

Museum for Contemporary Photography (Chicago)

Midwest Photographers Project

Special Collections and Preservation Division de l'Harold Washington Library (Chicago)

Gloria Cassens Collection, circa 2012-2016

Italians in Chicago Project Records

Lillian M. Campbell Memorial Collection, 1858-1940

Knowles Postcard Collection, circa 1890 – circa 1967

Suburbia Collection, 1871-1969

World's Columbian Exposition Snapshots Collection, 1893

Public Library of Cincinnati and Hamilton County (Cincinnati)

« Althea Hurst scrapbook, 1938 », collection « Genealogy and local history »

Communications personnelles

- 12 octobre 2015 : William Guerrieri, coordinateur de « Linea di Confine per la Fotografia Contemporanea », (L'Ospitale, Via Fontana, 2, 42048 Rubiera, Reggio Emilia, Italie)
- 21 décembre 2015 : Roberta Valtorta, directrice (2004-2015) du « Museo di Fotografia Contemporanea », coordinatrice du projet « Archivio dello spazio », (Villa Ghirlanda, Via Frova, 10, 20092 Cinisello Balsamo, Milano, Italie)
- 9 août 2016 : Audra Bellmore, responsable des archives de J. B. Jackson et commissaire de l'exposition « Route 66: 90th Anniversary CSWR Exhibit » au Center for Southwest Research, (University of New Mexico, Albuquerque)
- 22 octobre 2016 : Katherine Siegwarth, commissaire de l'exposition « Ravaged Sublime: landscape photography in the 21st century » au Dayton Art Institute, (Dayton Art Institute)
- 22 octobre 2016 : Mary Ellen Goeke, directrice de la « Cincinnati FotoFocus Biennial », (Dayton Art Institute)
- 24 octobre 2016 : Patricia Van Skaik, responsable de la collection « Genealogy and local history » de la Cincinnati Public Library, en charge du projet de conservation et numérisation du « Althea Hurst scrapbook », (Cincinnati Public Library)

Articles

Blogs et sites web

- « 1 the Road by an Artificial Neural Network by JBE ». JBE. Consulté le 23 février 2019.
<https://www.jean-boite.fr/product/1-the-road-by-an-artificial-neural>.
- « 30 years later, woman recreates her Europe vacation photos ». 20 juillet 2017.
<http://www.cnn.com/travel/article/europe-vacation-photos-retaken/index.html>.
- « Ansel Adams in Color ». Smithsonian. Consulté le 4 juin 2019.
<https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/ansel-adams-in-color-145315674/>.
- Bertho, Raphaële. « Mon paysage au quotidien, une pratique ordinaire ? » *Territoire des images* (blog), 12 juillet 2015. <https://territoiredesimages.wordpress.com/2015/07/12/mon-paysage-au-quotidien-une-pratique-ordinaire/>.
- . « Paysage(s) en éclats ». *Territoire des images* (blog), 26 mars 2015.
<https://territoiredesimages.wordpress.com/2015/03/26/paysage-en-eclats/>.
- « Breaking Bad transformé en un film de deux heures ». *Premiere.fr*, 14 mars 2017.
<http://www.premiere.fr/Series/Breaking-Bad-transforme-en-un-film-de-deux-heures>.
- Company, David. « Safety in Numbness: Some remarks on the problems of ‘Late Photography’ ». 14 juillet 2003. <http://davidcompany.com/safety-in-numbness/>.
- « Chris Marker et La Photographie ». *Chris Marker* (blog), 11 mai 2016.
<https://chrismarker.org/chris-marker-et-la-photographie/>.
- « Civiltà americana ed europea ». *Antonio Gramsci: I quaderni del carcere* (blog), 31 mai 2015.
<https://quadernidelcarcere.wordpress.com/2015/05/31/civiltà-americana-ed-europea/>.
- « Climate Change Is Violence ». *Truthout*. Consulté le 7 novembre 2018.
<https://truthout.org/articles/climate-change-is-violence/>.
- « Comment fonctionne la recherche Google ? | Notre mission ». Consulté le 25 février 2019.
<https://www.google.com/intl/fr/search/howsearchworks/mission/>.
- Dolek, Carine. « Filippo Minelli / Padania Classics ». *OAI13* (blog), 20 juin 2017.
<http://www.oai13.com/portfolio/filippo-minelli-padania-classics/>.
- « European Landscape Convention ». Consulté le 6 janvier 2018.
<https://www.coe.int/en/web/conventions/full-list/-/conventions/treaty/176>.

- « Introduction à l'Intermédialité Pour une méthodologie interdisciplinaire de l'art – Archée ». Consulté le 19 juin 2019. <http://archee.qc.ca/wordpress/introduction-a-lintermedialite-pour-une-methodologie-interdisciplinaire-de-lart/>.
- « Italia incompiuta ». *Il Tascabile* (blog), 6 mars 2019. <https://www.iltascabile.com/linguaggi/italia-incompiuta/>.
- « Itinéraires photographiques. Méthode de l'Observatoire photographique du paysage ». Side.developpement-durable.gouv.fr. Consulté le 3 novembre 2017. <http://www.side.developpement-durable.gouv.fr/userfiles/file/P0/methodeOPP.pdf>.
- « La carte du Cinéma de l'Est parisien – Le carnet de Marguerite ». Consulté le 15 juillet 2019. <https://mediathequemargueriteduras.wordpress.com/2017/12/21/la-carte-du-cinema-de-lest-parisien/>.
- « Le Western a-t-il été inventé en France ? » Festival de l'histoire de l'art. Consulté le 21 novembre 2018. <http://festivaldelhistoiredelart.com/programmes/le-western-a-t-il-ete-invente-en-france/>.
- « Les Cahiers de l'ARIP n°1 : La photographie, un art révolutionnaire ? ». Billet. *ARIP* (blog). Consulté le 22 novembre 2018. <https://arip.hypotheses.org/4035>.
- Ming, Wu. « #PadaniaClassicsEP | Wu Ming 2 + Frida X Suonano l'«Atlante Dei Classici Padani» ». *Giap* (blog), 17 janvier 2018. <https://www.wumingfoundation.com/giap/2018/01/padaniaclassicsep-wu-ming-2-frida-x-suonano-latlante-dei-classici-padani/>.
- « Natura morta con Padania ». *Altreconomia* (blog), 20 octobre 2015. <https://altreconomia.it/natura-morta-con-padania/>.
- « Quando la Maremma incontrò il West ». Il Portale del Cavallo. Consulté le 6 janvier 2018. http://www.ilportaledelcavallo.it/articolo.asp?tit=&id_articolo=3921.
- « Route 66 au cinéma : films de référence et séries TV ». Consulté le 6 décembre 2018. <https://www.laroute66.com/films-route66.html>.
- « Rovine d'Italia ». *La Nuova Ecologia* (blog), 8 novembre 2018. <https://www.lanuovaecologia.it/rovine-ditalia/>.
- « 'The Agoraphobic Traveller' confronts anxiety with Google Street View ». Engadget. Consulté le 8 novembre 2017. <https://www.engadget.com/2017/10/02/street-view-photography-exhibition-jacqui-kenny-interview/>.

- « The Map Is A Lie! » Consulté le 8 novembre 2017. <http://commonsensekiller.blogspot.com/2010/06/map-is-lie.html>.
- « The Microwave Sky as Seen by Planck ». Consulté le 8 mai 2019. <http://sci.esa.int/planck/47339-the-microwave-sky-as-seen-by-planck/>.
- « The Postcards That Captured America's Love for the Open Road ». *Zócalo Public Square* (blog), 20 novembre 2018. <https://www.zocalopublicsquare.org/2018/11/20/postcards-captured-americas-love-open-road/viewings/glimpses/>.
- « True Detective ». Consulté le 14 novembre 2018. <http://www.artofthetitle.com/title/true-detective/>.
- « Using Deep Learning to Create Professional-Level Photographs ». *Research Blog* (blog). Consulté le 8 novembre 2017. <https://research.googleblog.com/2017/07/using-deep-learning-to-create.html>.

Magazines et journaux

Aperture Magazine Number 98: Western Spaces. Millerton, New York: Aperture Foundation, 1985.

Aperture Magazine Number 120: Beyond Wilderness. New York: Aperture Foundation, 1990.

Aperture Magazine Number 231 : Film & Foto. New York: Aperture Foundation, 2018.

Aperture Magazine Number 234 : Earth. New York: Aperture Foundation, 2019.

Artpress2 : La photographie, un art en transition, n°34, Août 2014.

Cahiers du Cinéma, n°746, Juillet-Août 2018.

DenHoed, Andrea. « An Agoraphobic Photographer's Virtual Travels, on Google Street View ».

The New Yorker, 29 juin 2017. <https://www.newyorker.com/culture/photo-booth/an-agoraphobic-photographers-virtual-travels-on-google-street-view>.

« Exposition correspondance new-yorkaise 2017 par Raymond Depardon ». Libération.fr, 5 mai 2017. https://www.liberation.fr/photographie/2017/05/05/exposition-correspondance-new-yorkaise-2017-par-raymond-depardon_1567570.

« Festival Dell'Incompiuto ». *Abitare* (blog), 3 juin 2010. <http://www.abitare.it/en/architecture/2010/06/03/festival-dellincompiuto-2/>.

« Georges Didi-Huberman et Arno Gisinger, Nouvelles histoires de fantômes ». Consulté le 5 décembre 2017. <http://esse.ca/fr/georges-didi-huberman-et-arno-gisinger-nouvelles-histoires-de-fantomes>.

« Google Street View Now Lets You Take a Walk Around the Large Hadron Collider ». Time. Consulté le 7 mars 2019. <http://time.com/5545922/google-street-view-large-hadron-collider/>.

« Google's Creatism AI creates stunning images of landscapes ». Daily Mail Online. Consulté le 5 janvier 2018. <http://www.dailymail.co.uk/sciencetech/article-4724468/Google-s-Creatism-AI-creates-stunning-images-landscapes.html>.

« How Do You Travel When You're Afraid to Leave Your House? ». Travel, 22 mars 2017. <https://www.nationalgeographic.com/travel/photography/agoraphobic-traveler/>.

« Incompiuto Siciliano ». Consulté le 26 juillet 2018. https://www.domusweb.it/it/portfolio/2017/05/09/alterazioni_video_incompiuto_siciliano.html.

- « Incompiuto, un Grand Tour tra le rovine dell'Italia contemporanea ». *Giornale dell'Architettura* | Periodico in edizione multimediale. Consulté le 1 novembre 2018. <http://ilgiornaledellarchitettura.com/web/2018/10/31/incompiuto-un-grand-tour-tra-le-rovine-dellitalia-contemporanea/>.
- Lirette, Christopher. « Something True about Louisiana: HBO's True Detective and the Petrochemical America Aesthetic ». 2014. <https://doi.org/10.18737/M7BG74>.
- « Luigi Ghirri, archi textures ». *Libération.fr*, 12 août 2018. http://next.liberation.fr/arts/2018/08/12/luigi-ghirri-archi-textures_1672283.
- Marsala, Helga. « Che ne è della Padania? Dall'avanzata di Salvini al tramonto del mito indipendentista. L'artista Filippo Minelli cataloga i Classici Padani, con un progetto esilarante ». *Artribune* (blog), 16 décembre 2014. <https://www.artribune.com/tribnews/2014/12/che-ne-e-della-padania-dallavanzata-di-salvini-al-tramonto-del-mito-indipendentista-lartista-filippo-minelli-cataloga-i-classici-padani-con-un-progetto-esilarante/>.
- Ming 2, Wu. « Piccolo tour del disastro nella pianura padana ». *Internazionale*, 15 mai 2017. <https://www.internazionale.it/reportage/wu-ming-2/2017/05/15/tour-disastro-pianura-padana>.
- Ottinger, Gwen, Ellen G. Spears, et Kate Orff. « Petrochemical America, Petrochemical Addiction ». 2013. <https://doi.org/10.18737/M7DC7Q>.
- Paglen, Trevor. « Invisible Images (Your Pictures Are Looking at You) ». *The New Inquiry*, 8 décembre 2016. <https://thenewinquiry.com/invisible-images-your-pictures-are-looking-at-you/>.
- Simmonds, Charlotte, Gabrielle Canon, et Todd Wilkinson. « Crisis in Our National Parks: How Tourists Are Loving Nature to Death ». *The Guardian*, 20 novembre 2018, sect. Environment. <https://www.theguardian.com/environment/2018/nov/20/national-parks-america-overcrowding-crisis-tourism-visitation-solutions>.
- Steyerl, Hito. « In Defense of the Poor Image ». *Journal #10* November 2009 - e-Flux. Consulté le 19 juin 2018. <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>.
- Tanni, Valentina. « I software intelligenti di Google alla fine sostituiranno i fotografi? » *Artribune*, 5 août 2017. <http://www.artribune.com/progettazione/new->

media/2017/08/google-ha-messo-a-punto-un-algoritmo-che-imita-il-lavoro-dei-fotografi-ecco-le-immagini/.

« The Journal of Aesthetics & Protest ». Consulté le 14 janvier 2019.
<http://www.joaap.org/1/TacticsWithout/>.

Vulser, Nicole. « Une intelligence artificielle « écrit » un livre sur les traces de Kerouac », 17 septembre 2018. https://www.lemonde.fr/actualite-medias/article/2018/09/17/une-intelligence-artificielle-ecrit-un-livre-sur-les-traces-de-kerouac_5356179_3236.html.

National Geographic

Craighead, Karen, Derek Craighead, et Sam Abell. « Yellowstone at 100: A Walk through the Wilderness ». *National Geographic*, 141, n° 5 (1972).

Findley, Rowe. « Our National Forests : problems in paradise ». *National Geographic*, September 1982.

Garrett, W. E. « The Grand Canyon ». *National Geographic*, July 1978.

Grosvenor, G. Hovey. « Our National Parks ». Washington: National Geographic Society, 1966.

———. « The Land of the Best ». Washington: National Geographic Society, 1916.

Hall, Alice J, et James L Amos. « Buffalo Bill and the Enduring West ». *National Geographic*, 160, n° 1 (1981): 76-103.

McBride, Pete. « Are We Losing the Grand Canyon? » *National Geographic*, 15 août 2016.
<https://www.nationalgeographic.com/magazine/2016/09/grand-canyon-development-hiking-national-parks/>.

Mitchell, Elliott. « A New National Park ». *National Geographic*, March 1910.

Morrell, Virginia. « The Unexpected Canyon ». *National Geographic*, January 2006.

Neumann, Jens, et Edgar Rodtmann. « Enter the Anthropocène – Age of Man ». *National Geographic*, 1 mars 2011. <https://www.nationalgeographic.com/magazine/2011/03/age-of-man/>.

« Our Big Trees Saved ». Washington, D.C.: National Geographic Society, 1917.

Quammen, David, Michael Nichols, David Guttenfelder, Charlie Hamilton James, Erika Larsen, et Joe Riis. *Yellowstone: The Battle for the American West : Special Issue*. Washington, D.C: National Geographic, 2016.

Richards, Bill, et Dean Krakel. « The Untamed Yellowstone ». *National Geographic*, 160, n° 2 (2011).

Revues

- « #Mapping ». Necsus | Autumn 2018. Consulté le 9 février 2019. https://necsus-ejms.org/portfolio/autumn-2018_mapping/.
- « #Resolution ». Necsus | Spring 2018. Consulté le 9 février 2019. https://necsus-ejms.org/portfolio/spring-2018_resolution/.
- Alice Fornari, Anastasia Lambert, Matthew R. Anderson, Maria Baquero, Theodore B. Lefer, et Jason Fletcher. « Using Google Earth as an Innovative Tool for Community Mapping ». *Public Health Reports* 123, n° 4 (2008): 474-80.
- Amato, Fabio. « La Louisiana di True Detective. Attori e attanti geografici in una serie televisiva », n° 9, Autunno-Inverno (2015): 114-23.
- Arboleda Pablo. « Reimagining Unfinished Architectures: Ruin Perspectives between Art and Heritage ». *Cultural Geographies*, 2018.
- . « ‘Ruins of Modernity’: The Critical Implications of Unfinished Public Works in Italy ». *IJUR International Journal of Urban and Regional Research* 41, n° 5 (2017): 804-20.
- . « The paradox of ‘Incompiuto Siciliano Archaeological Park’ or how to mock heritage to make heritage ». *International Journal of Heritage Studies* 23, n° 4 (21 avril 2017): 299-316.
- « Archaeology of the Anthropocene | Edgeworth | Journal of Contemporary Archaeology ». Consulté le 23 novembre 2018. <https://journals.equinoxpub.com/index.php/JCA/article/view/24264>.
- Arnold, Taylor, Stacey Maples, Lauren Tilton, et Laura Wexler. « Uncovering Latent Metadata in the FSA-OWI Photographic Archive ». *Digital Humanities Quarterly* 11 (2017). <http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/11/2/000299/000299.html>.
- Arrivé, Mathilde. « Introduction: Remediating Remediation? », 2019. https://doi.org/10.21412/leaves_0700.
- . « L’intelligence des images - l’intericonicité, enjeux et méthodes ». *E-rea. Revue électronique d’études sur le monde anglophone*, n° 13.1 (15 décembre 2015). <http://journals.openedition.org/erea/4620>.
- « Atlante dei Classici Padani ». Consulté le 6 janvier 2018. https://www.domusweb.it/it/recensioni/2015/07/31/atlante_dei_classici_padani.html.

- Ballesta, Jordi. « John Brinckerhoff Jackson, au sein des paysages ordinaires ». *L'Espace géographique* Tome 45, n° 3 (14 septembre 2016): 211-24. <https://www.cairn.info/revue-espace-geographique-2016-3-page-211.htm>.
- . « John Brinckerhoff Jackson. Discours pour la cérémonie de remise des diplômes, Département de géographie – Berkeley, 1986, inédit présenté et traduit par J. Ballesta ». *L'Espace géographique* Tome 45, n° 3 (14 septembre 2016): 225-31. <https://www.cairn.info/revue-espace-geographique-2016-3-page-225.htm>.
- . « La commande au risque de l'illustration ». *Etudes photographiques / Société Française de Photographie*. 312014 (2014): 30-53.
- Banks, Marcus, et Richard Vokes. « Introduction: Anthropology, Photography and the Archive ». *History and Anthropology* 21, n° 4 (2010): 337-49.
- Batchen, Geoffrey. « Carnal Knowledge ». *Art Journal* 60, n° 1 (2014): 21-23.
- Berger, Alan. « Representation and Reclaiming: Cartographies, Mappings, and Images of Altered American Western Landscapes ». *Landscape Journal*. 21, n° 1 (2002): 1.
- Berque, Augustin. « Milieu et motivation paysagère ». *L'Espace géographique* 16, n° 4 (1987): 241-50. <https://doi.org/10.3406/spgeo.1987.4266>.
- Bertho, Raphaële. « Les grands ensembles: cinquante ans d'une politique-fiction française ». *Etudes photographiques / Société Française de Photographie*. 312014 (2014): 4-29.
- Besse, Jean-Marc. « Fonder l'étude des paysages : John Brinckerhoff Jackson face à la géographie humaine française ». *L'Espace géographique* Tome 45, n° 3 (14 septembre 2016): 195-210. <https://www.cairn.info/revue-espace-geographique-2016-3-page-195.htm>.
- . « John Brinckerhoff Jackson, la géographie et le paysage ordinaire ». *L'Espace géographique* Tome 45, n° 3 (14 septembre 2016): 193-94. <https://www.cairn.info/revue-espace-geographique-2016-3-page-193.htm>.
- Beugnet, Martine, et Jane Sillars. « The reflexive turn: mediating and remediating Hollywood: introduction ». *Screen* 58, n° 2 (2017): 197-201.
- Blaschke, Estelle, et Davide Nerini. *Câble, copie, code: Photographie et technologies de l'information*, Transbordeur (Photographie, histoire et société) n° 3. Genève : Association Transbordeur ; Paris : Macula, 2019.

- Boivent, Marie. « Cartes postales et reproductibilité de l'archive dans quelques pratiques artistiques contemporaines ». Consulté le 7 février 2019. <https://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=2022>.
- Bossen, Howard. « A Tell Tale Retold: The Influence of the Photographs of William Henry Jackson upon the Passage of the Yellowstone Park Act of 1872 ». *Studies in Visual Communication* 8, n° 1 (19 mai 2017): 98-109. <https://repository.upenn.edu/svc/vol8/iss1/10>.
- Bouillon, Marie-Ève. « Le marché de l'image touristique. Le cas du Mont Saint-Michel à la fin du xix^e siècle ». *Études photographiques*, n° 30 (20 décembre 2012). <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3334>.
- . « Photographes et opérateurs ». *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle* n° 36, n° 1 (4 décembre 2018): 95-114. <https://www.cairn.info/revue-mil-neuf-cent-2018-1-page-95.htm>.
- Boulouch, Nathalie. « Couleur versus noir et blanc ». *Études photographiques*, n° 16 (25 mai 2005): 140-51. <http://journals.openedition.org.rproxy.sc.univ-paris-diderot.fr/etudesphotographiques/726>.
- . « Les passeurs de couleur 1976 et ses suites ». *Études photographiques*, n° 21 (1 décembre 2007): 106-22. <http://journals.openedition.org.rproxy.sc.univ-paris-diderot.fr/etudesphotographiques/1132>.
- Braddock, Alan C. « Ecocritical Art History ». *American Art* 23, n° 2 (2009): 24-28. <https://doi.org/10.1086/605707>.
- Brunet, François, « Walker Evans, photographe vernaculaire ? ». *Métropolitiques*. Consulté le 16 janvier 2019. <https://www.metropolitiques.eu/Walker-Evans-photographe-vernaculaire.html>.
- . « La photographie de l'ouest ou l'histoire expérimentale du paysage ». *Revue Française d'Études Américaines* 26, n° 1 (1985): 417-29. <https://doi.org/10.3406/rfea.1985.1213>.
- . « Nationalities and Universalism in the Early Historiography of Photography (1843-1857)" ». *History of Photography* 35 (2011), n° 2 (avril 2011): 98-110. <https://hal-univ-diderot.archives-ouvertes.fr/hal-01378184/document>.

- . « O’Sullivan was here : la rephotographie ou la jouissance du point de vue ». *Revue Française d’Études Américaines* 48, n° 1 (1991): 309-19. <https://doi.org/10.3406/rfea.1991.1437>.
- . « Photographie et écologie aux États-Unis: l’image à contre-emploi ». *Transatlantica. Revue d’études américaines. American Studies Journal*, n° 1 (30 décembre 2017). <http://journals.openedition.org/transatlantica/8878>.
- . « Picture Maker of the Old West : W. H. Jackson et la naissance des archives photographiques américaines ». *Revue Française d’Études Américaines* 39, n° 1 (1989): 13-28. <https://doi.org/10.3406/rfea.1989.1348>.
- . « Reproduction as Remediation? The Case of Nineteenth-century Photography ». 2019. https://doi.org/10.21412/leaves_0702.
- . « The sequoia files : L’arbre merveilleux ». *Transatlantica. Revue d’études américaines. American Studies Journal*, n° 2 (31 décembre 2017). <http://journals.openedition.org/transatlantica/9881>.
- . « Théorie et politique des images : W. J. T. Mitchell et les études de visual culture, Abstract ». *Études anglaises* Tome 58, n° 1 (2005): 82-93. <https://www.cairn.info/revue-etudes-anglaises-2005-1-page-82.htm>.
- . « Traduire le paysage absolu. À propos des cartes postales de Niagara ». *Revue Française d’Études Américaines* 80, n° 1 (1999): 33-55. <https://doi.org/10.3406/rfea.1999.1766>.
- Brunet, François, et Jessica Talley. « Exhibiting the West at the Paris Exposition of 1867: Towards a New American Aesthetic Identity? » *Transatlantica. Revue d’études Américaines. American Studies Journal*, n° 2 (31 décembre 2017). <http://journals.openedition.org/transatlantica/11280>.
- Buck-Morss, Susan. « Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin’s Artwork Essay Reconsidered ». *October* 62 (1992): 3.
- Cammaer, Gerda. « Edward Burtynsky’s Manufactured Landscapes: The Ethics and Aesthetics of Creating Moving Still Images and Stilling Moving Images of Ecological Disasters ». *Environmental Communication* 3, n° 1 (1 mars 2009): 121-30. <https://doi.org/10.1080/17524030802700599>.

- Carruth, Allison, et Robert P Marzec. « Environmental Visualization in the Anthropocene: Technologies, Aesthetics, Ethics. » *Public Culture*. 26, n° 2 (2014): 205-11.
- Casetti, Francesco, et Antonio Somaini, « Resolution: Digital materialities, thresholds of visibility », *Necus* 7 (1), Spring 2018: 87-103, <https://necus-ejms.org/resolution-digital-materialities-thresholds-of-visibility/>.
- Casetti, Francesco, et Antonio Somaini. « The Conflict between High Definition and Low Definition in Contemporary Cinema ». *Convergence* 19, n° 4 (1 novembre 2013): 415-22.
- Castro, Teresa. « From the “Atlases” to the “Archives” of the World ». *Transbordeur* (Photographie, histoire et société), n° 1 (2017).
- . « Le cinéma et la raison cartographique des images ». *Travaux de l'Institut de Géographie de Reims* 33, n° 129 (2007): 27-37. <https://doi.org/10.3406/tigr.2007.1529>.
- Célius, Carlo A., Sophie Raux, Riccardo Venturi, et James Elkins. « Interview with James Elkins ». *Perspective. Actualité En Histoire de l'art*, n° 2 (5 décembre 2015). <https://doi.org/10.4000/perspective.6056>.
- Chalfen, Richard. « La photo de famille et ses usages communicationnels ». Traduit par Jean-François Allain. *Études photographiques*, n° 32 (1 janvier 2015). <http://etudesphotographiques.revues.org/3502>.
- Chambefort-Kay, Karine. « Collaborative Documentary Photo Projects: From Techno-Utopia to Imagined Community ». *Transatlantica. Revue d'études Américaines. American Studies Journal*, n° 2 (30 décembre 2014). <https://transatlantica.revues.org/7171>.
- Chéroux, Clément. « Vues du train. Vision et mobilité au XIXe siècle ». *Études photographiques*, n° 1 (1 novembre 1996). <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/101>.
- Chevallier, Raymond. « Le paysage palimpseste de l'histoire: pour une archéologie du paysage ». *Mélanges de la Casa de Velázquez* 12, n° 1 (1976): 503-10. <https://doi.org/10.3406/casa.1976.2239>.
- Chouard, Géraldine. « L'Amérique comme patchwork ». *Revue française detudes américaines* no89, n° 3 (2001): 70-85. <https://www.cairn.info/revue-francaise-d-etudes-americaines-2001-3-page-70.htm>.
- . « Mississippi: An Odyssey of the In(Di)Visible ». *Revue Francaise Detudes Americaines* no98, n° 4 (2003): 79-98. <https://www.cairn.info/revue-francaise-d-etudes-americaines-2003-4-page-79.htm>.

- . « «Once Upon a Quilt»: la fabrique de l'Amérique ». *Revue française d'études américaines* n° 116, n° 2 (4 septembre 2008): 20-33. <https://www.cairn.info/revue-francaise-d-etudes-americaines-2008-2-page-20.htm>.
- Chouard, Géraldine, Jean Kempf, et François Brunet. « La photographie « documentaire » américaine : nouvelles approches ». *Transatlantica. Revue d'études américaines. American Studies Journal*, n° 2 (30 décembre 2014). <http://transatlantica.revues.org/7245>.
- « Cinéma et intermédialité. Volume 10, numéro 2-3, printemps 2000 – Cinémas ». Érudit. Consulté le 22 juin 2019. <http://www.erudit.org/fr/revues/cine/2000-v10-n2-3-cine1881/>.
- « Climats - N°7 - Remediating Images ». Consulté le 22 mars 2019. <https://climas.u-bordeaux-montaigne.fr/numeros-parus/n-7-remediating-images>.
- Coleman, Rebecca. « Theorizing the present: digital media, pre-emergence and infra-structures of feeling ». *Cultural Studies* 32, n° 4 (4 juillet 2018): 600-622. <https://doi.org/10.1080/09502386.2017.1413121>.
- Coleman, Rebecca, et Liz Oakley-Brown. « Visualizing Surfaces, Surfacing Vision: Introduction ». *Theory, Culture & Society* 34, n° 7-8 (1 décembre 2017): 5-27. <https://doi.org/10.1177/0263276417731811>.
- Corboz, Alain. « Le territoire comme palimpseste ». *Diogenes* 121 (1983): 14-35.
- Cosgrove, Denis. « Landscape and Landschaft » (Lecture delivered at the “Spatial Turn in History” Symposium, German Historical Institute, February 19, 2004)
- Costello, Diarmuid. « The Question Concerning Photography ». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 70, n° 1 (1 janvier 2012): 101-13. <https://doi.org/10.1111/j.1540-6245.2011.01502.x>.
- Costello, Diarmuid, et Dominic Mciver Lopes. « Introduction ». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 70, n° 1 (1 janvier 2012): 1-8. <https://doi.org/10.1111/j.1540-6245.2011.01493.x>.
- Criscione, Miryam. « Fiume Po (1966): la nascita di un progetto di Cesare Zavattini e William M. Zanca ». *Rivista di studi di fotografia. Journal of Studies in Photography* 4, n° 8 (2018): 8-26-26. <https://doi.org/10.14601/RSF-24625>.
- Crutcher, Michael, et Matthew Zook. « Placemarks and Waterlines: Racialized Cyberscapes in Post-Katrina Google Earth ». *Geoforum*. 40, n° 4 (2009): 523.

- De Paor, Declan, Filis Coba, et Stephen Burgin. « A Google Earth Grand Tour of the Terrestrial Planets ». *Journal of Geoscience Education* 64, n° 4 (2016): 292-302.
- Debord, Guy. « Introduction à une critique de la géographie urbaine ». *Les lèvres nues*, n° 6, 1955. <https://www.larevuedesressources.org/introduction-a-une-critique-de-la-geographie-urbaine,033.html>.
- . « Mode d'emploi du Détournement ». *Les lèvres nues*, n° 8, Mai 1956. http://sami.is.free.fr/Oeuvres/debord_wolman_mode_emploi_detournement.html.
- Deluermoz, Quentin, Emmanuel Fureix, Manuel Charpy, Christian Joschke, Ségolène Le Men, Neil McWilliam, et Vanessa Schwartz. « Le XIXe siècle au prisme des visual studies. Entretien de Quentin Deluermoz et Emmanuel Fureix avec Manuel Charpy, Christian Joschke, Ségolène Le Men, Neil McWilliam, Vanessa Schwartz ». *Revue d'histoire du XIXe siècle. Société d'histoire de la révolution de 1848 et des révolutions du XIXe siècle*, n° 49 (1 décembre 2014): 139-75. <https://doi.org/10.4000/rh19.4754>.
- Demos, T. J. « Photography at the End of the World ». *Image & Narrative* 16, n° 1 (2015).
- Dennis, Kelly. « Eclipsing Aestheticism: Western Landscape Photography After Ansel Adams ». *Miranda. Revue Pluridisciplinaire Du Monde Anglophone / Multidisciplinary Peer-Reviewed Journal on the English-Speaking World*, n° 11 (7 juin 2015). <https://doi.org/10.4000/miranda.6920>.
- Derrida, Jacques, et Eric Prenowitz. « Archive Fever: A Freudian Impression ». *Diacritics* 25, n° 2 (1995): 9. <https://doi.org/10.2307/465144>.
- Didi-Huberman, Georges. « Connaissance par le kaleidoscope ». *Études photographiques*, n° 7 (1 mai 2000). <https://etudesphotographiques.revues.org/204>.
- Dodge, Martin, et Chris Perkins. « The 'view from nowhere'? Spatial politics and cultural significance of high-resolution satellite imagery ». *Geoforum*, Themed Issue: The 'view from nowhere'? Spatial politics and cultural significance of high-resolution satellite imagery, 40, n° 4 (1 juillet 2009): 497-501. <https://doi.org/10.1016/j.geoforum.2009.04.011>.
- Dora, Veronica della. « A World of "Slippy Maps": Google Earth, Global Visions, and Topographies of Memory ». *Transatlantica. Revue d'études américaines. American Studies Journal*, n° 2 (10 octobre 2012). <http://transatlantica.revues.org/6156>.

- Dryansky, Larisa. « Le musée George-Eastman ». *Études photographiques*, n° 21 (1 décembre 2007): 74-93. <https://etudesphotographiques.revues.org/1082>.
- Duran, Franci, et Wibke Schniedermann. « Interview with Franci Duran about Her Video Art Installation 8401 ». *GEB-IDN/13903*. Consulté le 10 janvier 2019. <http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2018/13903/>.
- Eades, Gwilym. « An Apollonian Appreciation of Google Earth ». *Geoforum* 41, n° 5 (2010): 671-73.
- Erickson, Kenneth A. « Ceremonial landscapes of the American West ». *Landscape*, Autumn 1977.
- Espagne, Michel. « La notion de transfert culturel ». *Revue Sciences/Lettres*, n° 1 (18 avril 2013). <https://doi.org/10.4000/rsl.219>.
- Fabbri, Lorenzo. « Neorealism as Ideology: Bazin, Deleuze, and the Avoidance of Fascism ». *Italianist Italianist* 35, n° 2 (2015): 182-201.
- Farman, Jason. « Mapping the Digital Empire: Google Earth and the Process of Postmodern Cartography ». *New Media & Society* 12, n° 6 (1 septembre 2010): 869-88. <https://doi.org/10.1177/1461444809350900>.
- Fickers, Andreas. « Experimental Media Archaeology: A Plea for New Directions ». Annie van Den Oever (Ed.). *Technē/Technology Researching Cinema and Media Technologies – Their Development, Use, and Impact*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013.
- Foster, Hal. « An Archival Impulse ». *October* (1 octobre 2004): 3-22. <https://doi.org/10.1162/0162287042379847>.
- Foucault, Michel. « Des espaces autres », 1967, *Empan* no54, n° 2 (2004): 12–19, <https://www.cairn.info/revue-empan-2004-2-page-12.htm> (Conférence au Cercle d'études architecturales le 14 mars 1967, publiée dans «Dits et écrits » en 1984).
- Fox, J. E, et C Miller-Idriss. « Everyday Nationhood ». *Ethnicities Ethnicities* 8, n° 4 (2008): 536-63.
- Frongia, Antonello. « Fotografia, urbanistica e (re-)invenzione del paesaggio “ordinario” nell'Italia del secondo dopoguerra ». *Delli aspetti de paesi. Vecchi e nuovi media per l'immagine del paesaggio*. Napoli : CIRICE - Centro Interdipartimentale di Ricerca sull'Iconografia della Città Europea, 2016.

- Fusco, Serena, et Mauro Pala. « Special Section / Sezione monografica American Constructions of Photography / Photographic Constructions of America Concezioni Americane della Fotografia / Concezioni Fotografiche dell'America ». *Iperstoria*, Numero XI - Summer 2018. Consulté le 21 janvier 2019. <http://www.iperstoria.it/joomla/numeri/161-indice-numero-xi-summer-2018>.
- Garlick, Steve. « Revealing the unseen: tourism, art and photography ». *Cultural Studies* 16, n° 2 (2002): 289-305.
- Gorelick, Noel, Matt Hancher, Mike Dixon, Simon Ilyushchenko, David Thau, et Rebecca Moore. « Google Earth Engine: Planetary-Scale Geospatial Analysis for Everyone ». *RSE Remote Sensing of Environment* 202 (2017): 18-27.
- Görgen, Carolin. « Historiens du territoire et de la pratique : les photographes du California Camera Club ». *Revue Histoire de l'art*, n° 80 | Varia. Consulté le 13 août 2018. <http://blog.apahau.org/revue-histoire-de-lart-n-80-varia-carolin-gorgen-historiens-du-territoire-et-de-la-pratique-les-photographes-du-california-camera-club/>.
- . « Symposium “Photo Archives V: The Paradigm of Objectivity” . The Getty Center & The Huntington, Los Angeles / San Marino, February 25-26, 2016 ». *Transatlantica. Revue d'études Américaines. American Studies Journal*, n° 2 (15 décembre 2015). <http://journals.openedition.org/transatlantica/7655>.
- Grusin, Richard. « Radical Mediation ». *Critical Inquiry* 42, n° 1 (2015): 124-48. <https://doi.org/10.1086/682998>.
- Guigueno, Vincent. « La France vue du sol. Une histoire de La Mission photographique de la Datar (1983-1989) ». *Études photographiques*, n° 18 (1 mai 2006): 96-119. <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/1432>.
- Gunning, Tom. « Le Cinéma d'attraction : le film des premiers temps, son spectateur, et l'avant-garde ». *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n° 50 (15 décembre 2006): 55-65. <https://doi.org/10.4000/1895.1242>.
- Gunthert, André. « L'image partagée. Comment internet a changé l'économie des images ». *Études photographiques*, n° 24 (9 novembre 2009): 182-209. <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/2832>.

- . « Que dit la théorie de la photographie ? » *Études photographiques*, n° 34 (4 juin 2016). <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3588>.
- Haraway, Donna. « Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin ». *Environmental Humanities* 6, n° 1 (1 mai 2015): 159-65. <https://doi.org/10.1215/22011919-3615934>.
- Harwood, Amii R, Andrew A Lovett, et Jenni A Turner. « Customising Virtual Globe Tours to Enhance Community Awareness of Local Landscape Benefits ». *Landscape and Urban Planning Landscape and Urban Planning* 142 (2015): 106-19.
- Hassler-Forest, Dan. « “Two Birds with One Stone”: Transmedia Serialisation in Twin Peaks ». *M/C Journal* 21, n° 1 (14 mars 2018). <http://journal.media-culture.org.au/index.php/mcjournal/article/view/1364>.
- Huetz, Allison, Clémence Lehec, et Thierry Maeder. « What do Images in the Public Space do? » *Articulo - Journal of Urban Research*, n° 19 (1 février 2019). <http://journals.openedition.org/articulo/3847>.
- Humbert, André, Roland Courtot, et Colette Renard. « Les paysages lus du ciel. De l'intérêt de la photographie aérienne oblique ». *Méditerranée. Revue géographique des pays méditerranéens / Journal of Mediterranean geography*, n° 120 (18 octobre 2013): 111-26. <https://doi.org/10.4000/mediterranee.6748>.
- Irvin, Sherri. « Artwork and Document in the Photography of Louise Lawler ». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 70, n° 1 (1 janvier 2012): 79-90. <https://doi.org/10.1111/j.1540-6245.2011.01500.x>.
- Jackson, John Brinckerhoff, « Other-directed Houses », *Landscape*, vol.6, n° 2 (1956-1957): 29-35.
- Jay, Martin, Bay Press Seattle, et Michèle Albaret. « Les régimes scopiques de la modernité ». *Réseaux. Communication - Technologie - Société* 11, n° 61 (1993): 99-112. <https://doi.org/10.3406/reso.1993.2406>.
- Jenkins, Henry. « Transmedia Storytelling and Entertainment: An annotated syllabus ». *continuum Continuum: Journal of Media & Cultural Studies* 24, n° 6 (2010): 943-58.
- John Brinckerhoff Jackson. Les Carnets du paysage n° 30*. Arles; Versailles: Actes Sud ; École nationale supérieure de paysage, 2016.

- Joschke, Christian, Olivier Lugon, et Estelle Blaschke. *Photographie et exposition*, Transbordeur (Photographie, histoire et société), n° 2. Paris: Éditions Macula ; Genève : Association Transbordeur, 2018.
- Kelly, Casey Ryan. « The Toxic Screen: Visions of Petrochemical America in HBO's True Detective (2014) ». *Communication, Culture & Critique* 10, n° 1 (1 mars 2017): 39-57. <https://doi.org/10.1111/cccr.12148>.
- Kempf, Jean. « La couleur du réel. La photographie couleur(s) a-t-elle un sens ? (États-Unis 1960-1990) ». *Revue française d'études américaines*, n° 105 (2005): 110-24. <https://doi.org/10.3917/rfea.105.0110>.
- . « La photographie documentaire contemporaine aux États-Unis ». *Transatlantica. Revue d'études américaines. American Studies Journal*, n° 2 (30 décembre 2014). <https://transatlantica.revues.org/7127>.
- . « Posséder/immobiliser : l'archive photographique de la Farm Security Administration ». *Revue Française d'Études Américaines* 39, n° 1 (1989): 45-56. <https://doi.org/10.3406/rfea.1989.1350>.
- Kingsbury, Paul, et John Paul Jones. « Walter Benjamin's Dionysian Adventures on Google Earth ». *Geoforum*, Themed Issue: The 'view from nowhere'? Spatial politics and cultural significance of high-resolution satellite imagery, 40, n° 4 (1 juillet 2009): 502-13. <https://doi.org/10.1016/j.geoforum.2008.10.002>.
- Kitchin, Rob, et Martin Dodge. « Rethinking Maps ». *Progress in Human Geography* 31, n° 3 (1 juin 2007): 331-44. <https://doi.org/10.1177/0309132507077082>.
- « La ville, nouvel écosystème du XXIe siècle. Ville, réseaux, développement durable ». *Vraiment durable*, n° 2 (2012): 171-75. <https://doi.org/10.3917/vdur.002.0171>.
- Larminat, Eliane de. « Journée d'études « Photographie et histoire américaine ». Université Paris Diderot, 25 septembre 2015 ». *Transatlantica. Revue d'études américaines. American Studies Journal*, n° 2 (15 décembre 2015). <http://journals.openedition.org/transatlantica/7663>.
- Léon, Véra, Anaïs Mauuarin, Eliane de Larminat, et Alice Morin. « Introduction ». *Image & Narrative* 18, n° 2 (15 juillet 2017). <http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/1525>.

- Levine, Paula. « Shadows from another place: transposed space ». *Media in Transition* 4 (2003): 6–8.
- Lévy, Jacques. « La mondialisation : un événement géographique ». *L'Information géographique* Vol. 71, n° 2 (2007): 6-31. <https://www.cairn.info/revue-l-information-geographique-2007-2-page-6.htm>.
- Lowenthal, David. « The American Scene ». *Geographical Review* 58, n° 1 (1968): 61-88. <https://doi.org/10.2307/212832>.
- Marramao, Giacomo. « Spatial turn: spazio vissuto e segni dei tempi ». *Quadranti* I (2013), n° 1 (2013): 31-37. <https://iris.uniroma3.it/handle/11590/138575#WydoAal9jEY>.
- Martínez-Graña, A.M, J.L Goy, et C.A Cimarra. « A Virtual Tour of Geological Heritage: Valourising Geodiversity Using Google Earth and QR Code ». *CAGEO Computers and Geosciences* 61 (2013): 83-93.
- Meehan, Sean Ross. « Emerson's Photographic Thinking ». *Arizona Quarterly: A Journal of American Literature, Culture, and Theory* 62, n° 2 (2006): 27-58.
- Menduni, Enrico. « Fotografia prima e dopo: rotture e continuità intorno alla svolta digitale ». *Comunicazioni sociali*, n° 1 (2016): 15-23.
- . « I caratteri nazionali e l'influenza americana nella nascita della televisione in Italia ». *Memoria e Ricerca*, n° 26 (settembre-dicembre 2007): 97-109.
- Mirzoeff, Nicholas. « The Right to Look ». *Critical Inquiry* 37, n° 3 (2011): 473-96.
- . « Visualizing the Anthropocene ». *Public Culture*. 26, n° 2 (2014): 213-32.
- Mittman, Asa. « Inverting the Panopticon: Google Earth, Wonder and Earthly Delights ». *LIC3 Literature Compass* 9, n° 12 (2012): 938-54.
- Mocquet, Frédérique. « L'Observatoire photographique national du paysage : archive rétrospective et prospective des territoires ». *Livraisons de l'histoire de l'architecture*, n° 31 (14 juillet 2016): 51-64. <https://doi.org/10.4000/lha.589>.
- Müller, Jürgen. « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision ». *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies* 10, n° 2-3 (2000): 105-34. <https://doi.org/10.7202/024818ar>.
- Nicolin, Pierluigi, et Marshall Berman, éd. *Atlante metropolitano*. Milano: Electa, 1991.

- « On_Culture 6 (2018): Surveillance Cultures ». On_Culture. Consulté le 12 janvier 2019. <https://www.on-culture.org/journal/issue-6/ahrens-ubiquitous-view/>.
- Peeples, Jennifer. « Toxic Sublime: Imaging Contaminated Landscapes ». *Environmental Communication* 5, n° 4 (1 décembre 2011): 373-92. <https://doi.org/10.1080/17524032.2011.616516>.
- Pelizzari, Maria Antonella. « Nouvelles pistes conceptuelles entre photographie et architecture ». *Perspective / Institut National d'Histoire de l'Art*, 2009, 573-80.
- . « Un Paese (1955) and the Challenge of Mass Culture ». *Études Photographiques*, n° 30 (20 décembre 2012). <https://etudesphotographiques.revues.org/3483>.
- Philizot, Vivien. « Kodak's Colorama and the Construction of the Gaze in Public Space ». *Journal of Urban Research*, n° 19 (1 février 2019). <https://doi.org/10.4000/articulo.3975>.
- « Photo-graphies ». N° 40, 2015. Consulté le 27 décembre 2017. <https://doi.org/10.4000/genesis.1128>.
- Pinto, Alfonso. « L'iminaire de la Louisiane dans True Detective. » *Revue électronique des sciences humaines et sociales*, 22 février 2018. <https://www.espacestemp.net/articles/liminaire-de-louisiane-true-detective/>.
- Poivert, Michel. « La photographie est-elle une « image » ? » *Études photographiques*, n° 34 (4 juin 2016). <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3594>.
- Powers, Martin J. « The Cultural Politics of the Brushstroke ». *The Art Bulletin / Ed. John Shapley* (2013): 312-27.
- « Qu'est-ce que le « spatial turn » ? ». Table ronde avec Jean-Marc Besse, Pascal Clerc, Marie-Claire Robic organisée par Wolf Feuerhahn et Olivier Orain ». *Revue d'histoire des sciences humaines*, n° 30 (3 avril 2017): 207-38. <http://journals.openedition.org/rhsh/674>.
- Rouquet, Camille. « Symposium “Visual Studies / Études visuelles: un champ en question” . Université Paris 7, Institut Charles V, October 20-22, 2011 ». *Transatlantica. Revue d'études américaines. American Studies Journal*, n° 2 (21 décembre 2011). <http://journals.openedition.org/transatlantica/5431>.
- Runte, Alfred. « Yosemite Valley railroad; highway of history, pathway of promise ». *National Parks Conservation Magazine*, December 1974.
- Salari, Chiara. « “For the Benefit and Enjoyment of the People”: From Wilderness Icons to National Geographic's Bear's-Eye Views on the Occasion of the National Park Service's

- 100th Anniversary ». *Transatlantica. Revue d'études Américaines. American Studies Journal*, n° 1 (28 février 2016). <http://journals.openedition.org/transatlantica/8265>.
- . « 'Notes sur l'asphalte, une Amérique mobile et précaire, 1950-1990'. Vers une autre photographie documentaire : premier volet de la saison 2017 au Pavillon Populaire de Montpellier ». *Transatlantica. Revue d'études américaines. American Studies Journal*, n° 2 (31 décembre 2016). <http://journals.openedition.org/transatlantica/8348>.
- . « Western stories. Arles 2016-2017, Les Rencontres de la photographie ». *Transatlantica. Revue d'études américaines. American Studies Journal*, n° 1 (28 février 2016). <http://journals.openedition.org/transatlantica/8256>.
- Serena, Tiziana. « The Art Museum as a Place of Authority for the Photographic Archive ». *Transbordeur (Photographie, histoire et société)*, n° 1 (2017).
- Sheppard, Stephen R.J, et Petr Cizek. « The Ethics of Google Earth: Crossing Thresholds from Spatial Data to Landscape Visualisation ». *YJEMA Journal of Environmental Management* 90, n° 6 (2009): 2102-17.
- Smithson, Robert. « The Monuments of Passaic », *Artforum* 6, n° 4 (1967): 48-51.
- Sohier, Estelle. « L'éternité en photographie ». *Transbordeur* n° 2 (2018).
- Somaini, Antonio. « Lo schermo come quadrato dinamico e l'architettura di vetro ». *Rivista di estetica*, n° 55 (1 mars 2014): 155-67. <https://doi.org/10.4000/estetica.993>.
- . « Utopies et dystopies de la transparence. Eisenstein, Glass House, et le cinématisme de l'architecture de verre ». *Appareil*, n° 7 (4 mars 2011). <https://doi.org/10.4000/appareil.1234>.
- . « Walter Benjamin's Media Theory: The Medium and the Apparat ». *Grey Room* 62 (1 janvier 2016): 6-41.
- Steffen, Will, Paul J. Crutzen, et John R. McNeill. « The Anthropocene: are humans now overwhelming the great forces of nature ». *AMBIO: A Journal of the Human Environment* 36, n° 8 (2007): 614–621.
- Stierli, Martino. « In the Academy's Garden: Robert Venturi, the Grand Tour and the Revision of Modern Architecture ». *Aafiles AA Files*, n° 56 (2007): 42-55.
- Strohl, Hélène, et Patrick Tacussel, *Le voyage*. Paris : CNRS éditions, 2017.

- « Themed Issue: The ‘view from nowhere’? Spatial politics and cultural significance of high-resolution satellite imagery ». *Geoforum*, 40, n° 4 (1 juillet 2009). [https://doi.org/10.1016/S0016-7185\(09\)00083-9](https://doi.org/10.1016/S0016-7185(09)00083-9).
- « Vol. 16 Drone Cultures ». *Culture Machine*, 4 janvier 2015. <http://culturemachine.net/drone-cultures/>.
- Venturi, Robert. « Photographs from the American Academy in Rome 1954-1956 ». *AA Files : Annals of the Architectural Association School of Architecture*, n° 56 (2007): 56.
- Véra Léon et al. « (Re)politiser les discours sur la photographie ». *Image & Narrative*, 18, n° 2 (2017). <http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/issue/view/88>.
- Weigle, Marta. « From Desert to Disney World: The Santa Fe Railway and the Fred Harvey Company Display the Indian Southwest ». *Journal of Anthropological Research* 45, n° 1 (1989): 115-37.
- Whiting, Cécile. « The Sublime and the Banal in Postwar Photography of the American West ». *American Art* 27, n° 2 (2013): 44-67.

Films, séries télévisées et vidéos

Antonioni, Michelangelo. *Blow-Up*. 1967.

———. *Cronaca di un amore*, 1950.

———. *Gente del Po*. 1947.

———. *Il deserto rosso*. 1964.

———. *Il grido*. 1958.

———. *La notte*. 1961.

———. *L'avventura*. 1960.

———. *L'eclisse*. 1962.

———. *Zabriskie Point*. 1970.

Antonioni, Michelangelo, et Wim Wenders. *Par-delà les nuages*. 1995.

Ashby, Hal. *Bound for glory*. 1976.

Baker, Sean. *The Florida Project*. 2017.

Balog, James. *Chasing Ice*. 2015. <https://chasingice.com/>.

Baroncelli, Jacques de. *Roi de Camargue*. 1922.

Beaumont, Sidney, et Michael Bonfoglio. *Paris to Pittsburgh*. 2019.

Biemann, Ursula. *Deep Weather*, 2013.

Borgna, Gianni, et Enrico Menduni. *Profezia. L'Africa di Pasolini*. 2013.

<https://vimeo.com/93981317> ; <https://vimeo.com/94960888>.

Camerini, Mario. *I grandi magazzini*, 1939.

Capra, Frank. *It Happened One Night*. 1934.

Corbucci, Sergio. *Django*. 1966.

Crichton, Michael. *Westworld*. 1973.

D'Errico, Corrado. *Stramilano*, 1929.

De Palma, Brian. *The Untouchables*. 1987.

De Seta, Vittorio. *Il mondo perduto. I cortometraggi di Vittorio De Seta 1954-1959*. 2008.

De Sica, Vittorio. *Miracolo a Milano*, 1951.

Diller Scofidio + Renfro. *EXIT*. 2008-2015. <https://www.youtube.com/watch?v=kyMbF2uuSIw>.

Dion, Cyril, et Mélanie Laurent. *Demain*. 2015.

Eames, Charles et Ray. *Powers of Ten*. 1977.

Ejzenštejn, Sergueï. *Le Cuirassé Potemkine*. 1925.

Fellini, Federico. *Amarcord*. 1973.
 ———. *La strada*. 1954.
 ———. *Roma*. 1972.

Ford, John. *The Grapes of Wrath*, 1940.

Gilligan, Vince. *Breaking Bad*. 2008-2013.

Godard, Jean-Luc. *Alphaville*. 1965.
 ———. *À bout de souffle*. 1960.
 ———. *Deux ou trois choses que je sais d'elle*. 1966.
 ———. *La Chinoise*. 1967.
 ———. *Le mépris*. 1963.

Grand tour italiano 61 film dei primi anni del '900 = 61 films from early 1900s. 2016.

Hathaway, Henry. *Niagara*. 1953.

Hellman, Monte. *The Shooting*. 1966.
 ———. *Two-Lane Blacktop*. 1971.

Herzog, Werner. *Lessons of Darkness*. 1992.

Hitchcock, Alfred. *North by Northwest*. 1959.
 ———. *Psycho*. 1960.
 ———. *Strangers on a Train*. 1951.

Hopper, Dennis. *Easy Rider*. 1969.

Jarmusch, Jim. *Dead Man*. 1996.

Kramer, Robert. *Route One USA*. 1989.

L'Herbier, Marcel. *Feu Mathias Pascal*. 1926. <https://www.youtube.com/watch?v=sso3H4xjGfc>.

L'homme a mangé la Terre. ARTE. Consulté le 30 avril 2019.
<https://www.arte.tv/fr/videos/073938-000-A/l-homme-a-mange-la-terre/>.

Landis, John. *The Blues Brothers*. 1980.

Leone, Sergio. *C'era una volta il West (Il était une fois dans l'Ouest)*. 1968.

Lumières, frères. *Arrivée d'un train en gare de la Ciotat*. 1897.

Lynch, David. *Wild at Heart*. 1990.
 ———. *Twin Peaks: Fire Walk with Me*. 1993.
 ———. *The Straight Story*. 1999.
 ———. *Blue Velvet*. 1986.

Lynch, David, et Mark Frost. *Twin Peaks*. 1990-1991 ; 2017.

Malick, Terrence. *Days of Heaven*. 1978.

———. *Badlands*. 1973.

———. *The New World*. 2005.

Marcello, Pietro. *Bella e perduta*. 2015.

Marino, Claire, et Janet Mendelsohn. *Figure in a Landscape: A Conversation with J.B. Jackson*. 1988. https://www.youtube.com/watch?v=bc_wkuxIWwE.

Marker, Chris. *La Jetée*. 1962.

Martone, Mario. *Capri-Revolution*. 2018

McBride, Jim. *À bout de souffle Made USA*, 1983.

Melville, Jean-Pierre. *Le Cercle Rouge*, 1970.

Mendelsohn, Janet. *J.B. Jackson and The Love of Everyday Places*. 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=8oyKOi1UCdw>.

Olmi, Ermanno. *Il posto*, 1961.

One Day in Dismaland - Banksy's Bemusement Park. ARTE. Consulté le 27 juillet 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=VCpYYYzQJ3c>.

Pasolini, Pier Paolo. *Mamma Roma*. 1976.

———. *Uccellacci e uccellini*. 1969.

Peckinpah, Sam. *Pat Garrett and Billy the Kid*. 1973.

Penn, Arthur. *Bonnie and Clyde*, 1967.

Pizzolatto, Nic. *True Detective*. 2014-.

Rafman, Jon. *You, the World and I*. 2010. <http://youtheworldandi.com/>.

Risi, Dino. *Il sorpasso*. 1962.

Robert Smithson, Spiral Jetty (1970). Consulté le 12 novembre 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=vrbNsHs7ptE>.

Rosi, Francesco. *Le mani sulla città*. 1963.

Rosi, Gianfranco. *Below Sea Level*. 2008.

———. *Fuocoammare*. 2016.

———. *Sacro GRA*. 2013.

Rossellini, Roberto. *Europa '51*. 1952.

———. *Stromboli, terra di Dio*. 1950.

———. *Viaggio in Italia*. 1954.

Ruttman, Walter. *Berlin, symphony of a great city*, 1927.

Scorsese, Martin. *My Voyage to Italy*. 1999.

Scott, Jared P. *The Age of Consequences*. 2016.

Scott, Ridley. *Thelma & Louise*. 1991.

Sergio Leone, inspirations. La Cinémathèque française. Consulté le 22 mai 2019.
<http://www.cinematheque.fr/video/1301.html>.

Sheeler, Charles, et Paul Strand, *Manhatta*, 1921.

Sidney, George. *Viva Las Vegas*. 1964.

Silliphant, Stirling. *Route 66*. 1960-1964.

Strand, Paul, et Leo Hurwitz. *Native Land*. 1942.
<https://www.youtube.com/watch?v=fKEZqnoPJvE>.

Sturges, Preston. *Sullivan's Travels*. 1941

Tarantino, Quentin. *Django Unchained*. 2012.

Tarantino, Quentin. *The Hateful Eight*. 2015.

Thoret, Jean-Baptiste. *We Blew It*. 2017.

Toscana. 1929. Archivio Storico Luce. <https://patrimonio.archivioluca.com/luce-web/detail/IL3000051119/1/toscana.html>.

Vertov, Dziga. *The man with the movie camera*, 1929.

Visconti, Luchino. *Ossessione*. 1959.

———. *Rocco e i suoi fratelli*. 1961.

Weiwei, Ai. *Human flow*, 2017.

Wenders, Wim. *Paris, Texas*. 1984.

Westworld. 2016-.

Wyler, William. *Roman Holiday*. 1953.

Wyler, William. *The Memphis Belle: A Story of a Flying Fortress*. 1944.
https://www.youtube.com/watch?v=DW4F_ZMrS3A.

Ouvrages

Catalogues d'exposition

- Adams, Robert, et Joshua Chuang. *Que croire là où nous sommes ? : photographies de l'Ouest américain*. Paris; Madrid: Jeu de Paume : La Fábrica, 2014.
- Adams, Robert. *Robert Adams: the Place We Live*. New Haven: Yale Univ. Press, 2010.
- Adams, Robert, et al. *New Topographics*. Tucson, AZ; Rochester, NY; Göttingen: Center for Creative Photography, University of Arizona; George Eastman House International Museum of Photography and Film; Steidl, 2009.
- Antonelli, Paola, et Ala Tannir. *Broken nature: XII Triennale di Milano*. Milano: Electa, 2019.
- Baker, Kenneth, Mark Haworth-Booth, Lori Pauli, et Michael Torosian. *Manufactured landscapes: the photographs of Edward Burtynsky*. Ottawa: National gallery of Canada, 2003.
- Ballesta, Jordi, Camille Fallet. *Notes sur l'asphalte: une Amérique mobile et précaire, 1950-1990 = Notes on asphalt : a mobile and precarious America, 1950-1990*. Paris: Hazan, 2017.
- Baltz, Lewis, David Company, et Dominique Païni. *Common Objects: Alfred Hitchcock, Michelangelo Antonioni, Jean-Luc Godard*. Göttingen: Steidl, 2014.
- Barral, Xavier, et Philippe Séclier. *Autophoto: de 1900 à nos jours*. Paris: Fondation Cartier pour l'art contemporain : Éditions Xavier Barral, 2017.
- Barthélémy, Sophie, Michael Govan, Eve Schillo, et Sandra Buratti-Hasan. *Road trip photography of the American West: photographies XIXe-XXIe siècles du Los Angeles County Museum of Art*. Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, 2014.
- Basilico, Gabriele, et Stefano Boeri. *Italy: Cross Sections of a Country*. New York: Scalo, 1998.
- Bertho, Raphaële, et Héloïse Conésa. *Paysages français: une aventure photographique, 1984-2017*. Paris: BnF éditions, 2017.
- Bizzari, Giulio, Eleonora Bronzoni, Emilia-Romagna, et Reggio nell'Emilia. *Esplorazioni sulla Via Emilia: vedute nel paesaggio*. Milano: Feltrinelli, 1986.
- Breuer, Karin, et Edward Ruscha. *Ed Ruscha and the Great American West*. San Francisco: Fine Arts Museum of San Francisco, 2016.

- Brunet, François, et Bronwyn A. E Griffith. *Visions de l'Ouest: photographies de l'exploration américaine, 1860-1880*. Giverny; Paris: Musée d'art américain-Terra Foundation for american art ; Éd. de la Réunion des musées nationaux, 2007.
- Burtynsky, Edward. *Burtynsky Water*. Göttingen: Steidl, 2013.
- Burtynsky, Edward, Jennifer Baichwal, et Nick de Pencier. *Anthropocene*. Göttingen: Steidl, 2018.
- Calvenzi, Giovanna. *Henri Cartier-Bresson e gli altri: i grandi fotografi e l'Italia*. Roma: Contrasto, 2015.
- Company, David, et Denise Wolff. *The Open Road: Photography & the American Road Trip*. New York, N.Y.: Aperture, 2014.
- Chéroux, Clément, et Martin Parr. *From here on....* Arles: Rencontres d'Arles, 2011.
- Conforti, Roberta, Elio Grazioli, et Riccardo Panattoni. *Fotografia europea: vedere; uno sguardo infinito = European photography: seeing; an infinite gaze*. Cinisello Balsamo, Milano: Silvana Editoriale, 2014.
- Costantini, Paolo, Silvio Fuso, et Sandro Mescola. *Nuovo paesaggio americano dialectical landscapes; fotografie di Robert Adams, Lewis Baltz, William Eggleston, John Gossage, Stephen Shore*. Milano: Electa, 1987.
- Dahó Masdemont, Marta, David Company, Sandra S Phillips, Carlos Martín García, et Anne Testut. *Stephen Shore*. Madrid; Paris: Fundación Mapfre ; X. Barral, 2014.
- D'Autilia, Gabriele, et Enrico Menduni. *Il sorpasso: quando l'Italia si mise a correre: 1946-1961*. Cinisello Balsamo (Milano): Silvana, 2018.
- D'Autilia, Gabriele, et Enrico Menduni. *War is over!: l'Italia della Liberazione nelle immagini dei U.S. Signal Corps e dell'Istituto Luce, 1943-1946*. Roma: Contrasto, 2016.
- Denoyelle, Françoise, et Le Bar Floréal. *Le bar Floréal, photographie*. Grâne (Drôme): Créaphis, 2005.
- Depardon, Raymond. *La France de Raymond Depardon*. Paris: Bibliothèque Nationale de France : Seuil, 2010.
- Depardon, Raymond, et Paul Virilio. *Terre natale: ailleurs commence ici*. Paris: Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2008.
- dOCUMENTA (13)*. 3,3. Ostfildern: Hatje Cantz, 2012.

- Eggleston, William, et John Szarkowski. *William Eggleston's Guide*. New York; Cambridge, Mass.: Museum of Modern Art ; Distributed by the MIT Press, 1976.
- Evans, Walker. *Walker Evans: Labor Anonymous*. Köln: Walther König, 2016.
- . *Walker Evans*. New York: The Museum of Modern Art, 1979.
- . *Walker Evans: Labor Anonymous*. Köln: Walther König, 2016.
- Evans, Walker, et Clément Chéroux, *Walker Evans*. Paris: Centre Pompidou, 2017.
- Evans, Walker, et Laura Gasparini. *Walker Evans: Italia*. Cinisello Balsamo: Silvana, 2016.
- Evans, Walker, et Lincoln Kirstein. *Walker Evans: American Photographs*. New York: Museum of Modern Art, 1938.
- Fabiani, Francesca. *Atlante italiano 007 rischio paesaggio: ritratto dell'Italia che cambia*. Milano; Roma: Electa ; Ministero per i beni e le attività culturali. Direzione generale per l'architettura e l'arte contemporanea, 2007.
- Fontana, Franco. *Franco Fontana*. Paris: Espace Photo, 1991.
- Font-Réaulx, Dominique de, Jean de Loisy, et Musée du Louvre. *Une brève histoire de l'avenir*. Paris; Paris: Hazan ; Musée du Louvre, 2015.
- Frongia, Antonello et William Guerrieri. *Red desert now! l'eredità di Antonioni nella fotografia italiana contemporanea: the legacy of Antonioni in contemporary Italian photography*. Rubiera: Linea di Confine, 2017.
- Galli, Stefano. *Milano e il cinema*. Milano : Milano in Mostra, 2018.
- Gasparini, Laura, et Alberto Ferraboschi. *Paul Strand e Cesare Zavattini: un paese : la storia e l'eredità*. Cinisello Balsamo (Milano): Silvana, 2017.
- Gasparini, Laura, Adele Ghirri, et Quentin Bajac. *Un'idea e un progetto: Luigi Ghirri e l'attività curatoriale*. Reggio Emilia: Biblioteca Panizzi, 2010.
- Ghirri, Luigi. *Luigi Ghirri: Paesaggio italiano = Luigi Ghirri: Italian landscape*. Milano: Electa, 1989.
- Ghirri, Luigi, Olivo Barbieri, Arturo Carlo Quintavalle, et Gianni Celati. *Viaggio in Italia*. Alessandria: il Quadrante, 1984.
- Ghirri, Luigi, et Francesca Fabiani. *Luigi Ghirri: pensare per immagini : icone, paesaggi, architetture*. Milano: Electa, 2014.
- Ghirri, Luigi, et James Lingwood. *Luigi Ghirri: cartes et territoires : photographies des années 1970*. London : MACK, 2018.

- Ghirri, Luigi, et Michele Nastasi. *Luigi Ghirri: il paesaggio dell'architettura*. Milano : Electa, 2018.
- Gierstberg, Frits, Bas Vroege, Tim Druckrey, et D.H Mader. *Wasteland: landscape from now on*. Rotterdam: Uitgeverij 010, 1992.
- Gioni, Massimiliano. *Il palazzo enciclopedico: Biennale Arte 2013*. Venezia: Marsilio, 2013.
- Gioni, Massimiliano, et Micola Brambilla. *The Restless Earth*. Milano: Electa, 2017.
- Greenough, Sarah, Diane Waggoner, Robert E Jackson, Sarah Kennel, et Judy Metro. *The Art of the American Snapshot 1888-1978: From the Collection of Robert E. Jackson*. Washington: National Gallery of Art in association with Princeton University Press, 2007.
- Guadagnini, Walter, et Elio Grazioli. *Fotografia europea 2017: mappe del tempo : memoria, archivi, futuro = European photography 2017: time maps, memory, archives, future*. Cinisello Balsamo (Milano): Silvana, 2017.
- Guccione, Margherita, Maria Rosaria Nappi, et Mosè Ricci. *Atlante italiano 003*. Roma: Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, 2003.
- Guenin, H el ene, et Centre Pompidou-Metz. *Sublime: les tremblements du monde*. Metz:  ditions du Centre Pompidou-Metz, 2016.
- Guerrieri, William, Guido Guidi, et Maria Rosaria Nappi. *Luoghi come paesaggi: fotografia e committenza pubblica in Europa negli anni '90*. Rubiera (Reggio Emilia): Comune di Rubiera : Linea di confine, 2000.
- Guerzoni, Franco, Luigi Ghirri, Giulio Bizzarri, et Arturo Carlo Quintavalle. *Franco Guerzoni: nessun luogo da nessuna parte, viaggi randagi con Luigi Ghirri*. Milano: Skira, 2014.
- Hill, John T. *Walker Evans: Argento e Carbone ; Mostra Di Fotografie Di Evans in Vari « Media » = Walker Evans : Carbon and Silver ; an Exhibition of Evan Prints in Various Media*. Firenze: Alinari, 2005.
- Kemmerer, Allison N, John R Stilgoe, et Adam D Weinberg. *Reinventing the West: The Photographs of Ansel Adams and Robert Adams*. Andover, Mass.: Addison Gallery of American Art, Phillips Academy, 2001.
- Ko strun, Peter. *Sense of Place: European Landscape Photography*. Munich; London; New York: Prestel, 2012.
- Klett, Mark, et Byron Wolfe. *Reconstructing the View: The Grand Canyon Photographs of Mark Klett and Byron Wolfe*. Berkeley: University of California Press, 2012.

- Lindbergh, Charles A, Anne Morrow Lindbergh, Adriel Heisey, et Maxine McBrinn. *Oblique Views: Aerial Photography and Southwest Archaeology*. Santa Fe : Museum of New Mexico Press in association with Museum of Indian Arts & Culture/Laboratory of Anthropology and Archaeology Southwest, 2015.
- Lyden, Anne M. *Railroad Vision: Photography, Travel, and Perception*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2003.
- Maffioli, Monica, Silvio Balloni, et Nadia Marchioni. *I macchiaioli e la fotografia*. Firenze: Fratelli Alinari, 2008.
- Manchester, Ellen, Gary Metz, et Nathan Lyons. *The Great West: Real/Ideal*. Boulder; Rochester, N.Y.: The Department ; Distributed by Light Impressions, 1977.
- Mathé, Estelle, et Sam Stourdézé. *Western camarguais*. Arles: Actes Sud : Rencontres d'Arles : Musée de la Camargue, 2016.
- Meunier, Sylvie, Patrick Tourneboeuf, et Marie Cordié Lévy. *Americandream*. Paris; [Fontenay-sous-Bois: Textuel ; Les Instantanés ordinaires, 2017.
- Meyerowitz, Joel. *Joel Meyerowitz: Rétrospection*. Paris : Textuel, 2018.
- Michaud, Philippe-Alain. *Beat generation: New York, San Francisco, Paris*. Paris: Centre Pompidou, 2016.
- Moore, Kevin, et James Crump. *Starburst: Color Photography in America ; 1970 to 1980*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2010.
- Moore, Kevin, Eugène Atget, et Berenice Abbott. *Old Paris and Changing New York: Photographs by Eugène Atget and Berenice Abbott*. Cincinnati : FotoFocus and the Taft Museum of Art, 2018.
- Mosquera, Gerardo. *Perduti nel paesaggio*. Rovereto: Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, 2014.
- Naef, Weston J, et James N Wood. *Era of Exploration: The Rise of Landscape Photography in the American West, 1860-1885*. Boston: New York Graphic Society, 1975.
- Ollier, Christine. *Paysage cosa mentale: le renouvellement de la notion de paysage à travers la photographie contemporaine*. Paris : Loco, 2013
- Parmiggiani, Sandro, et Franco Fontana. *Franco Fontana: route 66*. Milano: Skira, 2002.
- Plossu, Bernard, Max Evans, et Francis Hodgson. *Western colors*. Paris: Textuel, 2016.

- Quaranta, Domenico, et al. *Collect the World the Artist as Archivist in the Internet Age*. Brescia: Link éd., 2011.
- Ribalta, Jorge. *Universal Archive the Condition of the Document and the Modern Photographic Utopia*. Barcelona: MACBA, 2008.
- Rosenheim, Jeff L, et Walker Evans. *Walker Evans: Polaroids*. Berlin-New York: Scalo in association with the Metropolitan Museum of Art, New York, 2002.
- Rosenheim, Jeff L. *Walker Evans and the picture postcard*. Göttingen: Steidl, 2009.
- Rowell, Margit, et Edward Ruscha. *Ed Ruscha, Photographer*. New York; Göttingen: Whitney Museum of American Art ; Steidl, 2006.
- Savi, Vittorio. *Paesaggio, immagine e realtà*. Milano: Electa, 1981.
- Stadler, Hilar, Martino Stierli, et Peter Fischli. *Las Vegas Studio: Images from the Archives of Robert Venturi and Denise Scott Brown*. Zurich: Scheidegger & Spiess, 2015.
- Szarkowski, John. *The Photographer and the American Landscape*. New York: Museum of Modern Art, 1966.
- Tiddia, Alessandra. *Viaggio in Italia: i paesaggi dell'Ottocento dai Macchiaioli ai Simbolisti*. Rovereto: Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, 2018
- Venturi, Robert. *Signs of Life: Symbols in the American City*. Washington: Aperture, 1976.
- Wall, Jeff, et Jean-François Chevrier. *Smaller pictures*. Paris: X. Barral, 2015.
- Wolfe, Ann M, et David B Walker. *The Altered Landscape: Photographs of a Changing Environment*. New York: Skira : Rizzoli, 2011.

Culture générale, théorie et histoire culturelle

- Agamben, Giorgio. *Qu'est-ce que le contemporain?*. Paris: Éd. Payot & Rivages, 2008.
- . *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Paris: Éd. Payot & Rivages, 2007.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London; New York: Verso, 2006.
- Attali, Jacques. *Une brève histoire de l'avenir*. Paris: Éd. France loisirs, 2007.
- Bachelard, Gaston. *L'eau et Les Rêves: Essai Sur l'imagination de La Matière*. Paris: Librairie José Corti, 1942.
- Bakhtine, Mikhaïl. *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Paris: Gallimard, 1970.
- Barthes, Roland. *L'obvie et l'obtus*. Paris: Seuil, 1992.
- . *Mythologies*. Paris: Éditions Points, 2014.
- Baudrillard, Jean. *Amérique*. Paris: Grasset, 1986.
- Beauregard, Robert A. *Voices of Decline: The Postwar Fate of U.S. Cities*. New York; London: Routledge, 2012.
- . *When America Became Suburban*. Minneapolis, Minn.; London: University of Minnesota Press, 2006.
- Bennett, Ross. *The New America's Wonderlands: Our National Parks*. Washington, D.C.: The Society, 1980.
- Benjamin, Walter. *Paris, capitale du XIXe siècle: le livre des passages*. Paris: Éditions du Cerf, 1997.
- . *Sens unique ; précédé de Enfance berlinoise ; et suivi de Paysages urbains*, Paris: Nadeau, 2013.
- Bertrand, Gilles. *Le Grand Tour revisité. Pour une archéologie du tourisme : le voyage des Français en Italie (milieu 18e siècle-début 19e siècle)*. Rome: Ecole Française de Rome, 2008.
- Bhabha, Homi K. *Nation and Narration*. London; New York: Routledge, 1990.
- Burckhardt, Jacob. *The Civilization of the Renaissance in Italy*. New York: Harper, 1980.
- Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry Into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. FC and J. Rivington, Otridge and son, 1812.
- Certeau, Michel de. *L'invention du quotidien. 1, 1*. Paris: Gallimard, 1980.

- Chow, Rey. *Entanglements: Or Transmedial Thinking about Capture*. Durham and London: Duke University Press, 2012.
- De Seta, Cesare. *L'Italia nello specchio del Grand Tour*. Milano: Rizzoli, 2014.
- Deleuze, Gilles, et Claire Parnet. *Dialogues*. Paris: Flammarion, 1977.
- Deleuze, Gilles, et Félix Guattari. *Mille Plateaux: Capitalisme et Schizophrénie. Tome 2*. Paris: Éditions de Minuit, 1980.
- Didi-Huberman, Georges. *Atlas, ou, le gai savoir inquiet*. Paris: Editions de Minuit, 2011.
- Eco, Umberto. *Dalla periferia dell'impero: cronache da un nuovo Medioevo*. Milano: Bompiani, 1977.
- Foucault, Michel. *Dits et écrits: 1954-1988*. Paris: Gallimard, 2001.
- . *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard, 1969.
- . *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard, 1966.
- . *Surveiller et punir: naissance de la prison*. Paris: Gallimard, 1975.
- Francastel, Pierre. *Art et Technique Aux XIXe et XXe Siècles*. Paris: Éditions de Minuit, 1972.
- Ginsborg, Paul. *A History of Contemporary Italy: Society and Politics, 1943-1988*. New York: Palgrave Macmillan, 2003.
- Gundle, Stephen. *Between Hollywood and Moscow: The Italian Communists and the Challenge of Mass Culture, 1943-1991*. Durham: Duke University Press, 2000.
- Harvey, David. *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Cambridge (Mass.): Blackwell, 2015.
- Hawkins, Stephanie L. *American Iconographic: National Geographic, Global Culture, and the Visual Imagination*. Charlottesville; London: University of Virginia Press, 2010.
- Heacox, Kim. *National Geographic the National Parks: An Illustrated History*. Washington, D.C.: National Geographic, 2015.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.
- Kempf, Jean. *Une histoire culturelle des États-Unis*. Paris: Colin, 2015.
- Latour, Bruno, et Catherine Porter. *We Have Never Been Modern*. Estados Unidos: Harvard University, 1991.
- Leslie, Esther, et Ursula Marx. *Walter Benjamin's Archive: Images, Texts, Signs*. London; New York: Verso, 2007.

- Leuthold, Steven. *Cross-Cultural Issues in Art Frames for Understanding*. New York; London: Routledge, 2011.
- Limerick, Patricia Nelson, Clyde A Milner, et Charles E Rankin. *Trails: Toward a New Western History*. Lawrence: University Press of Kansas, 1991.
- Lutz, Catherine A, et Jane Lou Collins. *Reading « National Geographic »*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1993.
- Marin, Louis. *Utopiques: Jeux d'espaces*. Paris: Les Editions de Minuit, 1984.
- Martin, Robert K, et Leland S Person. *Roman Holidays: American Writers and Artists in Nineteenth-Century Italy*. Iowa City: University of Iowa Press, 2002.
- Marx, Leo. *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*. New York: Oxford University Press, 1964.
- McKinsey, Elizabeth. *Niagara Falls: Icon of the American Sublime*. London; New York; Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- Menduni, Enrico. *Andare per treni e stazioni*. Bologna: Il mulino, 2016.
- . *Entertainment*. Bologna: Il Mulino, 2013.
- . *L'Autostrada del Sole*. Bologna: Il Mulino, 1999.
- Mickelson, Siegfried. *The Northern Pacific Railroad and the Selling of the West: A Nineteenth-Century Public Relations Venture*. Sioux Falls, SD: Center for Western Studies, 1993.
- Miller, Perry. *Nature's Nation*. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 1967.
- Monga, Luigi. *Americans in Italy*. Moncalieri: Centro Interuniversitario di Ricerche sul « Viaggio in Italia », 1987.
- Mumford, Lewis. *Technique et civilisation*. Paris: Seuil, 1950.
- Nash, Roderick. *Wilderness and the American Mind*. New Haven; London: Yale University Press, 1967.
- Nye, David E. *American Technological Sublime*. Cambridge, Mass.; London: MIT Press, 2005.
- Rabau, Sophie. *L'intertextualité*. Paris: Flammarion, 2011.
- Robinson, Forrest G. *The New Western History: The Territory Ahead*. Tucson: University of Arizona Press, 1998.
- Rothenberg, Tamar Y. *Presenting America's World: Strategies of Innocence in National Geographic Magazine, 1888-1945*. Hampshire; Burlington, VT: Ashgate, 2007.

- Runte, Alfred. *Trains of Discovery: Railroads and the Legacy of Our National Parks*. Lanham: Roberts Rinehart Publishers, 2011.
- Rydell, Robert W, et Rob Kroes. *Buffalo Bill in Bologna: The Americanization of the World, 1869-1922*. Chicago: University of Chicago Press, 2010.
- Schivelbusch, Wolfgang. *The Railway Journey. The Industrialization of Time and Space in the 19th Century*. Berkeley: University of California Press, 1977.
- Soja, Edward W. *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. London: Verso, 1989.
- Tocqueville, Alexis de. *De la démocratie en Amérique*. Paris: De Medicis, 1951.
- Turner, Frederick Jackson. *The Significance of the Frontier in American History*. Alexandria, VA: Alexander Street Press, 1893.
- Wallis, Michael. *Route 66: The Mother Road*. New York: St. Martin's Press, 1990.
- Warburg, Aby. *L'atlas Mnemosyne*. Paris: Ecarquille, 2012.
- Williams, Raymond. *The Country and the City*. London: Chatto and Windus, 1973.
- Yates, Frances A. *The Art of Memory*. Chicago: University of Chicago Press, 1966.

Environnement

- Carson, Rachel. *Silent Spring*. Boston: Houghton Mifflin, 1962.
- Cronon, William. *Nature's Metropolis: Chicago and the Great West*. New York: W.W. Norton, 1997.
- . *Uncommon Ground: Rethinking the Human Place in Nature*. New York: W.W. Norton & Co., 1996.
- Descola, Philippe. *Par-delà nature et culture*. Paris : Editions Gallimard, 2015.
- Hache, Emilie. *De l'univers clos au monde infini*. Bellevaux: Editions Dehors, 2014.
- Hamilton, Clive, Christophe Bonneuil, et François Gemenne. *The Anthropocene and the Global Environmental Crisis: Rethinking Modernity in a New Epoch*. London and New York: Routledge, 2015.
- Latour, Bruno. *Face à Gaïa: huit conférences sur le nouveau régime climatique*. Paris: La Découverte, 2015.
- Lovelock, James. *Gaia: A New Look at Life on Earth*. Oxford [Oxfordshire: Oxford University Press, 1979.

———. *The Revenge of Gaia: Earth's Climate in Crisis and the Fate of Humanity*. New York: Basic Books, 2007.

Marsh, George Perkins. *Man and Nature*; New York, C. Scribner & co., 1867.

Morton, Timothy. *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*. Cambridge, Mass.; London: Harvard University Press, 2009.

Littératures

Anderson, Sherwood. *Winesburg, Ohio*. Champaign : Project Gutenberg, 1919.

Cassady, Carolyn. *Off the Road: [Twenty Years with Cassady, Kerouac and Ginsberg]*. London: Black Spring Press, 1990.

Celati, Gianni. *Verso la foce*. Milano: Feltrinelli, 1989.

Emerson, Ralph Waldo. *Nature*. Jacksonville: Perma-Bound Books, 2013.

Formica, Maura, Michael Jakob, et Francesco Petrarca. *Francesco Petrarca, La lettera del Ventoso: familiarium rerum libri IV,1 : testo a fronte*. Verbania: Tarara Ed., 1996.

Goethe, Johann Wolfgang von. *Viaggio in Italia: 1786-1788*. Milano: Rizzoli, 1991.

Goodwin, Ross et Kenric McDowell. *I the road*. Paris : Jean Boite Éditions 2018.

Kerouac, Jack. *On the Road: The Original Scroll*. London: Viking, 2011.

Masters, Edgar Lee, et Fernanda Pivano. *Spoon River Anthology: Testo Integrale Con Traduzione a Fronte*. Torino: Einaudi, 1948.

Pasolini, Pier Paolo, et Anne Bourguignon. *La longue route de sable*. Paris: Arléa, 2015.

Petrarca, Francesco, et Sabrina Stroppa. *Canzoniere*. Torino: Einaudi, 2017.

Pétrarque. *L'ascension du Mont Ventoux*. Paris: Mille et une nuits, 2001.

Piovene, Guido. *Viaggio in Italia*. Milano: Mondadori, 1957.

Simili, Bruno, et Gianfranco Viesti. *Viaggio in Italia: racconto di un paese difficile e bellissimo*. Bologna: Il mulino, 2018.

Stoppani, Antonio. *Il bel paese: conversazioni sulle bellezze naturali : la geologia e la geografia fisica d'Italia*. Milano: Cogliati, 1915.

Thoreau, Henry David. *Walden, or, Life in the Woods*. Boston: Ticknor and Fields, 1854.

Vittorini, Elio. *Conversazioni in Sicilia*. Torino: G. Einaudi, 1968.

Culture visuelle et médias, images et vision

- André, Emmanuelle. *L'attrait du téléphone*. Crisnée: Yellow now, 2013.
- Bartholeyns, Gil. *Politiques visuelles*. Dijon : les presses du réel, 2016.
- Bellour, Raymond. *L'entre-images: photo, cinéma, vidéo*. Paris: La Différence, 1990.
- Belting, Hans. *Pour une anthropologie des images*. Paris: Gallimard, 2004.
- Benjamin, Walter. *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*. Cambridge, Mass.; London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2008.
- Berger, John. *Ways of Seeing*. London; New York: British Broadcasting Corporation and Penguin Books, 2008.
- Boidy, Maxime. *Les études visuelles*. Saint-Denis: PU Vincennes, 2017.
- Bolter, J. David, et Richard Grusin. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge; London: MIT Press, 2002.
- Boorstin, Daniel Joseph. *The Image, or What Happened to the American Dream*. New York: Atheneum, 1962.
- Brennan, Teresa, et Martin Jay. *Vision in Context: Historical and Contemporary Perspectives on Sight*. New York: Routledge, 1996.
- Brunet, François. *L'Amérique des images: histoire et culture visuelles des États-Unis*. Paris: Hazan : Université Paris Diderot-Paris 7, 2013.
- Bruno, Giuliana. *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture and Film*. New York: Verso, 2000.
- . *Public Intimacy in the Visual Arts*. Cambridge, MIT Press, 2007.
- . *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*. Chicago: The University of Chicago Press, 2014.
- Chateau, Dominique, et José Moure. *Screens: From Materiality to Spectatorship : A Historical and Theoretical Reassessment*. Amsterdam : Amsterdam University Press, 2016.
- Crary, Jonathan. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge; London: MIT Press, 1990.
- Crary, Jonathan, Maxime Body, et Frédéric Maurin. *Techniques de l'observateur: vision et modernité au XIXe siècle ; suivi de Spectacle, attention, contre-mémoire*. Bellevaux : Editions Dehors, 2016.

- Criqui, Jean-Pierre, Jean-Christophe Bailly, Clément Chéroux, et David Company. *L'image-document, entre réalité et fiction*. Paris; Marseille: Le Bal ; Images en manœuvres, 2010.
- Crouch, David, et Nina Lübbren. *Visual Culture and Tourism*. Oxford; New York: Berg, 2003.
- Debray, Régis. *Vie et mort de l'image: une histoire du regard en Occident*. Paris: Gallimard, 2011.
- Demos, T. J. *Against the Anthropocene: Visual Culture and Environment Today*. Berlin: Sternberg Press, 2017.
- Dorrian, Mark, et Frédéric Pousin. *Seeing from above: the aerial view in visual culture*. London: I.B. Tauris, 2013.
- Dubuisson, Daniel. *A perte de vue: les nouveaux paradigmes du visuel*. Dijon: Presses du réel, 2015.
- Elkins, James. *Visual Cultures*. Bristol: Intellect, 2010.
- . *Visual Studies: A Skeptical Introduction*. Hoboken: Taylor and Francis, 2013.
- Farman, Jason. *Mobile Interface Theory: Embodied Space and Locative Media*. New York: Routledge, 2012.
- Flichy, Patrice. *Le sacre de l'amateur: sociologie des passions ordinaires à l'ère numérique*. Paris: Éditions du Seuil, 2010.
- Foster, Hal. *Vision and Visuality*. New York: New Press, 1999.
- Freedberg, David. *Le pouvoir des images*. Paris: G. Monfort, 1998.
- Friedberg, Anne. *The Virtual Window from Alberti to Microsoft*. Cambridge: MIT Press, 2009.
- Hansen, Mark B. N. *New Philosophy for New Media*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2006.
- Huhtamo, Erkki, et Pekka Parikka. *Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications*. Berkeley, Calif.: University of California Press, 2011.
- Jenkins, Henry. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York [u.a.: New York Univ. Press, 2006.
- Lugon, Olivier. *Exposition et médias: photographie, cinéma et télévision*. Lausanne: L'Age d'homme, 2012.
- Manovich, Lev. *The Language of New Media*. Cambridge, MA; London: The MIT Press, 2006.
- McLuhan, Marshall. *Understanding media: the extensions of man*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1964.
- Menduni, Enrico. *I media digitali: tecnologie, linguaggi, usi sociali*. Roma; Bari: Laterza, 2007.

- Meyrowitz, Joshua. *No Sense of Place: The Impact of Electronic Media on Social Behavior*. New York: Oxford University Press, 1985.
- Mirzoeff, Nicholas. *How to See the World: An Introduction to Images, from Self-Portraits to Selfies, Maps to Movies, and More*. New York: Basic Books, 2016.
- . *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*. Durham, NC: Duke Univ. Press, 2011.
- . *The Visual Culture Reader*. London: Routledge, 1998.
- Mitchell, W. J. T. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.
- . *Image Science: Iconology, Visual Culture, and Media Aesthetics*, Chicago: University of Chicago Press 2018.
- . *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago; London: University of Chicago Press, 2007.
- . *What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images*. Chicago: University of Chicago Press, 2006.
- Mitchell, W. J. T., Maxime Boydy, et Stéphane Roth. *Que veulent les images?: une critique de la culture visuelle*. Dijon: Presses du réel, 2014.
- Moholy-Nagy, László. *Painting, photography, film*. London: Lund Humphries, 1987.
- Pariser, Eli. *The Filter Bubble: What the Internet Is Hiding from You*. London: Penguin Books, 2012.
- Pinotti, Andrea, et Antonio Somaini. *Cultura visuale: immagini, sguardi, media, dispositivi*. Torino : Einaudi. 2016.
- Ravesi, Giacomo. *La città delle immagini: cinema, video, architettura e arti visive*. Soveria Mannelli (Catanzaro): Rubbettino, 2011.
- Somaini, Antonio. *Il luogo dello spettatore: forme dello sguardo nella cultura delle immagini*. Milano: Vita e pensiero, 2005.
- Steyerl, Hito. *The Wretched Of The Screen*. Berlin : Sternberg P., 2012.
- Stierli, Martino. *Las Vegas in the Rearview Mirror: The City in Theory, Photography, and Film*. Los Angeles: The Getty Research Institute, publication program, 2013.
- Summerhayes, Catherine. *Google Earth: Outreach and Activism*. New York; London: Bloomsbury, 2016.
- Urry, John. *The Tourist Gaze*. London; Thousand Oaks: Sage Publications, 2010.

Cinéma et audiovisuel

- Aprà, Adriano, et Patrizia Pistagnesi. *I differenti: Capri 1963, Il disprezzo: Moravia, Godard, Bardot e gli altri*. Milano: Skira, 2013.
- Bazin, André. *Qu'est-ce que le cinéma?*. Paris: Editions du Cerf, 1958.
- Benoiel, Bernard, et Jean-Baptiste Thoret. *Road movie, USA*. Paris: Hoëbeke, 2011.
- Bernardi, Sandro. *Il paesaggio nel cinema italiano*. Venezia: Marsilio, 2010.
- Beugnet, Martine. *Cinema and Sensation. French Film and the Art of Transgression*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.
- . *Indefinite Visions: Cinema and the Attractions of Uncertainty*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017.
- . *L'attrait du flou*, Crisnée : Yellow Now, 2017.
- Borton, Terry, et Deborah Borton. *Before the Movies: American Magic Lantern Entertainment and the Nation's First Great Screen Artist, Joseph Boggs Beale*. Bloomington.: Indiana Univ. Press, 2014.
- Brunetta, Gian Piero. *Il cinema neorealista italiano: da « Roma città aperta » a « I soliti ignoti »*. Roma: GLF ed. Laterza, 2009.
- Burch, Noël. *La lucarne de l'infini naissance du langage cinématographique*. Paris: L'Harmattan, 2008.
- Cadieux, Axel. *Voyages à Twin Peaks*. Nantes : Capricci Editions, 2017.
- Conley, Tom. *A Companion to Jean-Luc Godard*. Chichester: Wiley Blackwell, 2014.
- Deleuze, Gilles. *L'image-temps: cinéma 2*. Paris: Minuit, 1985.
- Farinelli, Gian Luca. *La révolution Sergio Leone*. Paris: la Table ronde, 2018.
- Foubert, Jean. « *Twin Peaks* » et ses mondes. Paris: l'Harmattan, 2017.
- Geiger, Jeffrey, et Karin Littau. *Cinematicity in Media History*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013.
- Habib, André. *L'attrait de la ruine*. Crisnée : Yellow now, 2011.
- Kuleshov, L. V, et Ronald Levaco. *Kuleshov on Film: Writings by Lev Kuleshov*. Berkeley, Calif.: University of California Press, 1974.
- Marks, Laura U. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham; London: Duke University Press, 2000.

- . *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.
- Meneghelli, Andrea. *Grand tour italiano 61 film dei primi anni del '900 = 61 films from early 1900s*. Bologna: Cineteca di Bologna, 2016.
- Micalizzi, Paolo. *Là dove scende il fiume: il Po e il cinema*. Florence: Aska, 2010.
- Miccichè, Lino. *Pasolini nella città del cinema*. Venezia: Marsilio, 1999.
- Montagne, Albert. *Le train des cinéastes*. Condé-sur-Noireau: Éditions Charles Corlet, 2012.
- Palmieri, Nunzia, et Gianni Celati. *Documentari imprevedibili come i sogni: il cinema di Gianni Celati*. Roma: Fandango libri, 2011.
- Parigi, Stefania, et Giacomo Ravesi. *Il paesaggio nel cinema contemporaneo*. Imago studi di cinema e media n. 9. Roma: Bulzoni, 2014.
- Rieuepeyrou, Jean-Louis, et André Bazin. *Le Western: ou le cinéma américain par excellence. Préface par André Bazin*. Bourges: Les Éditions du Cerf; Impr. de Tardy, 1953.
- Sobchack, Vivian Carol. *Carnal thoughts: embodiment and moving image culture*. Berkeley: University of California Press, 2004.
- Somains, Antonio. *Ejzenštejn: il cinema, le arti, il montaggio*. Torino: Einaudi, 2011.
- Steimatsky, Noa. *Italian Locations: Reinhabiting the Past in Postwar Cinema*. Minneapolis [u.a.: University of Minnesota Press, 2008.
- Vertov, Dziga, et Annette Michelson. *Kino Eye: The Writings of Dziga Vertov*. Berkeley, Calif: University of California Press, 1984.
- Vertov, Dziga, François Albera, Antonio Somains, et Irina Černeva. *Le ciné-œil de la révolution: écrits sur le cinéma*, Dijon : les Presses du réel : Film museum, 2018.

Histoire de l'art et art contemporain

- Alpers, Svetlana. *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- Arasse, Daniel. *Le détail: pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris: Flammarion, 2014.
- Arnold, Dana, et David Peters Corbett. *A Companion to British Art: 1600 to the Present*, Chichester : Wiley Blackwell, 2013.
- Baxandall, Michael. *Formes de l'intention: sur l'explication historique des tableaux*. Nîmes: J. Chambon, 2000.
- . *Painting and Experience in 15th Century Italy*. Oxford: Clarendon Press, 1972.

- Braddock, Alan C, Christoph Irmscher, et Lawrence Buell. *A Keener Perception: Ecocritical Studies in American Art History*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2009.
- Brunet, François. *Circulation*. Chicago ; Paris : Terra Foundation for American Art, 2017.
- Damisch, Hubert. *L'origine de la perspective*. Paris: Flammarion, 1987.
- Davis, John, Jennifer A. Greenhill, et Jason David LaFountain. *A Companion to American Art*. Chichester: Wiley Blackwell, 2015.
- DeLue, Rachael Ziady. *Picturing*. Chicago: Terra Foundation for American Art, 2016.
- Demos, T. J. *Decolonizing Nature: Contemporary Art and the Politics of Ecology*. Berlin: Sternberg Press, 2016.
- . *The Migrant Image: the Art and Politics of Documentary During Global Crisis*. Durham: Duke University Press, 2013.
- Dunlap, William. *History of the Rise and Progress of the Arts of Design in the United States*. New York: G.P. Scott, 1834.
- Flam, Jack, et Robert Smithson. *Robert Smithson: The Collected Writings*. Berkeley: University of California Press, 1996.
- Flexner, James Thomas. *History of American Painting. the Native School from Thomas Cole to Winslow Homer 3, 3*. New York: Dover publications, 1970.
- Gierstberg, Frits. *Documentary Now!: Contemporary Strategies in Photography, Film and the Visual Arts*. Rotterdam: NAI Publishers, 2005.
- Greenberg, Clement. *Art and Culture: Critical Essays*. Boston: Beacon Press, 2006.
- Howard, Kathleen L, et Diana F Pardue. *Inventing the Southwest: The Fred Harvey Company and Native American Art*. Flagstaff: Northland Publ., 1996.
- Kastner, Jeffrey. *Nature*. London; Cambridge, Mass.: Whitechapel Gallery ; MIT Press, 2012.
- Kwon, Miwon. *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge; London: MIT Press, 2002.
- Miller, Angela L. *American Encounters: Art, History and Cultural Identity*. Upper Saddle River, N.J.: Prentice-Hall, 2007.
- Miller, David C. *American Iconology: New Approaches to Nineteenth-Century Art and Literature*. New Haven; London: Yale University Press, 1993.
- Panofsky, Erwin. *Perspective as symbolic form*. New York: Zone Books, 1924.

- . *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. Boulder: Westview Press, 2010.
- Russell, Karen Kramer, et Janet Catherine Berlo. *Shapeshifting: Transformations in Native American Art*. New Haven: Yale University Press, 2012.
- Szacka, Léa-Catherine. *Exhibiting the Postmodern. The 1980 Venice Architecture Biennale*. Venezia : Marsilio, 2016.
- Zeri, Federico. *La percezione visiva dell'Italia e degli italiani nella storia della pittura*. Torino: Einaudi, 1976.

Paysage : esthétique et géographie, architecture et urbanisme

- Appleyard, Donald, Kevin Lynch, et John Randolph Myer. *The View from the Road*. Cambridge: M.I.T. Press, 1971.
- Augé, Marc. *Non-lieux*. Lausanne: EPFL Département d'architecture, 1994.
- Bailly, Jean-Christophe. *Le Dépaysement: Voyages En France*. Paris: Seuil, 2011.
- Berque, Augustin. *Les raisons du paysage: de la Chine antique aux environnements de synthèse*. Paris: Hazan, 1995.
- Besse, Jean-Marc. *Opérations cartographiques*. Arles: Actes Sud, 2017.
- Besse, Jean-Marc. *Voir la terre: six essais sur le paysage et la géographie*. Arles; Versailles: Actes Sud ; ENSP, Centre du paysage, 2000.
- Blake, Peter. *God's Own Junkyard: The Planned Deterioration of America's Landscape*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1964.
- Brotton, Jerry. *A History of the World in Twelve Maps*. New York: Viking, 2013.
- Butor, Michel. *Le génie du lieu*. Paris: Grasset, 1958.
- Cassatella, Claudia. *Iperpaesaggi*. Torino: Testo & Immagine, 2002.
- Cauquelin, Anne. *L'invention du paysage*. Paris: Plon, 1989.
- Clark, Kenneth. *Landscape into Art*. London: The Folio Society, 2013.
- Clément, Gilles. *Manifeste du Tiers paysage*. Paris: Sens & Tonka, 2014.
- Cole, Thomas, François Brunet, Christian Fournier, et Karim G Chabani. *Essai sur le décor naturel américain*. Pau: Publications de l'université de Pau, 2004.
- Collot, Michel. *La pensée-paysage: philosophie, arts, littérature*. Arles; Versailles: Actes Sud ; ENSP, 2011.
- Cosgrove, Denis. *Apollo's Eye a Cartographical Genealogy of the Earth in the Western Imagination*. Baltimore: John Hopkins UP, 2001.
- . *Mappings*. London: Reaktion Books, 2002.
- Dagognet, François. *Mort du paysage?: philosophie et esthétique du paysage : actes du colloque de Lyon*. Seyssel: Champ Vallon, 1989.
- Daniels, Stephen. *Fields of Vision: Landscape Imagery and National Identity in England and the United States*. New Jersey: Princeton University press, 1993.
- DeLue, Rachael Ziady, et James Elkins. *Landscape Theory*. Milton Keynes UK; New York: Lightning Source UK Ltd. : Routledge, 2011.

- Desportes, Marc. *Paysages en mouvement: transports et perception de l'espace, XVIIIe-XXe siècle*. Paris: Gallimard, 2005.
- Farinelli, Franco. *Il globo, la mappa, il mondo*. Bluebook, 2003.
- . *L'invenzione della Terra*. Palermo: Sellerio, 2007.
- Gottmann, Jean. *Megalopolis: The Urbanized Northeastern Seaboard of the United States: A Twentieth Century Fund Study*. Cambridge: The M.I.T. Press, 1964.
- Grafmeyer, Yves, et Isaac Joseph. *L'école de Chicago naissance de l'écologie urbaine*. Paris: Flammarion, 2009.
- Haffner, Jeanne. *The View from above: The Science of Social Space*. Cambridge: MIT Press, 2013.
- Hubbard, Phil, Rob Kitchin, et Gill Valentine. *Key Texts in Human Geography*. Los Angeles: SAGE, 2008.
- Jackson, John Brinckerhoff. *A Sense of Place, a Sense of Time*. New Haven: Yale University Press, 1996.
- . *Discovering the Vernacular Landscape*. New Haven: Yale University Press, 1984.
- . *Landscapes: selected writings of JB Jackson*. Univ of Massachusetts Press, 1970.
- . *The End of Landscape*. Berkeley: University of California, Berkeley, College of Environmental Design, 1977.
- . *The Necessity for Ruins, and Other Topics*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1980.
- Jackson, John Brinckerhoff, et Helen Lefkowitz Horowitz. *Landscape in Sight: Looking at America*. New Haven; London: Yale Univ. Press, 2000.
- Jackson, John Brinckerhoff, et Sébastien Marot. *De la nécessité des ruines et autres sujets = The necessity for ruins and other topics*. Paris: Linteau, 2005.
- Jakob, Michael. *Le paysage*. Gollion: Infolio, 2008.
- Liebs, Chester H. *Main Street to Miracle Mile: American Roadside Architecture*. Boston: Little, Brown and Company, 1985.
- Lippard, Lucy R. *The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicentered Society*. New York; London: New Press ; I.B. Tauris, 1998.
- Living Landscape the European Landscape Convention in Research Perspective: Conference Materials*. Pontedera: Bandecchi & Vivaldi, 2010.

- Lussault, Michel. *Hyper-lieux: les nouvelles géographies de la mondialisation*. Paris: Éd. du Seuil, 2017.
- Lynch, Kevin. *Image of the City*. Boston: Birkhauser, 2014.
- . *What Time Is This Place?* Cambridge: MIT Press, 2001.
- Malpas, J. E. *Place and Experience: A Philosophical Topography*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Meinig, D. W. *The Interpretation of Ordinary Landscapes: Geographical Essays*. New York: Oxford University Press, 1979.
- Miller, Angela L. *The Empire of the Eye: Landscape Representation and American Cultural Politics, 1825-1875*. Ithaca: Cornell University Press, 1996.
- Mitchell, W. J. Thomas. *Landscape and Power*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- . *Landscape and Power*. Chicago: The University of Chicago Press, 2002 (2nd edition).
- Norberg-Schulz, Christian. *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*. New York: Rizzoli, 1984.
- Novak, Barbara. *Nature and Culture: American Landscape and Painting, 1825-1875*. Oxford; New York: Oxford University Press, 1980.
- Nye, David E, et Sarah Elkind. *The Anti-Landscape*. Amsterdam: Editions Rodopi B V, 2014.
- Roger, Alain. *Court traité du paysage*. Paris: Gallimard, 1997.
- . *La théorie du paysage en France: 1974-1994*. Seyssel: Champ Vallon, 2009.
- Rossi, Aldo. *L'architettura della città*. Macerata: Quodlibet, 2012.
- Schama, Simon. *Le Paysage et la mémoire*. Paris: Éditions du Seuil, 1999.
- Scott Brown, Denise, Robert Venturi, et Claude Massu. *Vu depuis le Capitole et autres textes*. Marseille: Éd. Parenthèses, 2014.
- Settis, Salvatore. *Paesaggio Costituzione cemento: la battaglia per l'ambiente contro il degrado civile*. Torino: Einaudi, 2010.
- Straus, Erwin W. *Du sens des sens: contribution à l'étude des fondements de la psychologie*. Grenoble: Jérôme Millon, 2000.
- Tuan, Yi-Fu, et Céline Perez. *Espace et lieu: la perspective de l'expérience*. Gollion: Infolio, 2006.
- Turri, Eugenio. *Il paesaggio e il silenzio*. Venezia: Marsilio, 2010.
- . *La megalopoli padana*. Venezia: Marsilio, 2004.

———. *Semiologia Del Paesaggio Italiano*. Milan: Longanesi, 1990.

Venturi, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. New York, NY [u.a.: Museum of Modern Art [u.a., 2014.

Vitta, Maurizio. *Il Paesaggio: una storia fra natura e architettura*. Torino: Giulio Einaudi, 2005.

Wilson, Chris, et Paul Erling Groth. *Everyday America: Cultural Landscape Studies after J.B. Jackson*. Berkeley: University of California Press, 2003.

Photographie : théorie, histoire et études critiques

- Adams, Robert, Carole Naggar, et Jean-François Chevrier. *Essais sur le beau en photographie: (défense des valeurs traditionnelles)*. Périgueux: Fanlac, 1996.
- Azoulay, Ariella. *Civil Imagination: A Political Ontology of Photography*. London; New York: Verso, 2015.
- Azoulay, Ariella. *The Civil Contract of Photography*. New York: Zone Books, 2008.
- Barthes, Roland. *La chambre claire: note sur la photographie*. Paris: Gallimard - Le Seuil, 1980.
- Batchen, Geoffrey. *Burning with Desire: The Conception of Photography*. Cambridge: MIT Press, 2006.
- . *Each Wild Idea: Writing, Photography, History*. Cambridge; London: MIT Press, 2002.
- Benjamin, Walter. *Petite histoire de la photographie*. Paris: Éd. Allia, 2012.
- Boulouch, Nathalie. *Le ciel est bleu: une histoire de la photographie couleur*. Paris: Éditions Textuel, 2011.
- Brunet, François. *La naissance de l'idée de photographie*. Paris: Presses universitaires de France, 2012.
- . *La photographie, histoire et contre-histoire*, 2017.
- . *Photography and Literature*. London: Reaktion, 2009.
- . *Agissements du rayon solaire: textes américains du XIXe siècle sur la photographie et les images : anthologie critique*. Pau: Presses universitaires Pau Aquitaine, 2010.
- Company, David. *Photography and Cinema*. London: Reaktion, 2008.
- Caraffa, Costanza, et Tiziana Serena. *Photo Archives and the Idea of Nation*. Berlin: De Gruyter, 2015.
- Chéroux, Clément. *Vernaculaires: essais d'histoire de la photographie*. Cherbourg: Le Point du Jour, 2013.
- Cosgrove, Denis, et William L Fox. *Photography and Flight*. Reaktion Books, 2010.
- D'Autilia, Gabriele. *Storia della fotografia in Italia dal 1839 a oggi*. Torino: Einaudi, 2012.
- Davies, Alan. *An Eye for Photography: The Camera in Australia*. Carlton; Sydney: Miegunyah Press ; State Library of New South Wales, 2004.
- Dubois, Philippe. *L'acte photographique et autres essais*. Bruxelles: Éditions Labor, 1990.
- Earle, Edward W. *Points of View: The Stereograph in America, a Cultural History*. Rochester: The Visual Studies Workshop Pr., 1979.

- Edwards, Elizabeth. *The Camera as Historian: Amateur Photographers and Historical Imagination, 1885-1918*. Durham; London: Duke University Press, 2012.
- Elkins, James. *Photography Theory*. New York; London: Routledge, 2007.
- Ennis, Helen. *Photography and Australia*. London: Reaktion Books, 2007.
- Evans, Walker, Leslie George Katz, et Anne Bertrand. *Le secret de la photographie: entretien avec Leslie Katz*. Paris: Centre Pompidou, 2017.
- Galassi, Peter. *Before Photography: Painting and the Invention of Photography*. New York: Museum of Modern Art, 1982.
- Ghirri, Luigi, Giulio Bizzarri, Paolo Barbaro, et Gianni Celati. *Lezioni di fotografia*. Macerata: Quodlibet, 2011.
- Gunthert, André. *L'image partagée: la photographie numérique*. Paris: Editions Textuel, 2015.
- Gunthert, André, et Michel Poivert. *L'art de la photographie: des origines à nos jours*. Paris: Citadelles & Mazenod, 2007.
- Higgott, Andrew, et Timothy Wray. *Camera Constructs: Photography, Architecture and the Modern City*. Farnham, Surrey, England; Burlington, VT: Ashgate, 2012.
- Images of the World: Photography at the National Geographic*. Washington: National Geographic Society, 1988.
- Joschke, Christian. *Les yeux de la nation: photographie amateur et société dans l'Allemagne de Guillaume II, 1888-1914*. Dijon: Presses du réel, 2014.
- Kelsey, Robin Earle. *Archive Style: Photographs & Illustrations for U.S. Surveys, 1850-1890*. Berkeley: University of California Press, 2007.
- Kroes, Rob. *Photographic Memories: Private pictures, Public Images, and American History*. University Press of New England, 2007.
- Langford, Martha. *Suspended Conversations: The Afterlife of Memory in Photograph Albums*. Montreal; London: McGill-Queen's University Press, 2001.
- Lugon, Olivier. *Le style documentaire: d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*. Paris: Macula, 2001.
- Mauro, Alessandra. *Photoshow: Landmark Exhibitions That Defined the History of Photography*. Roma: Contrasto, 2014.
- Menduni, Enrico. *La fotografia*. Bologna: Il mulino, 2008.

- Menduni, Enrico, et Lorenzo Marmo. *Fotografia e culture visuali del XXI secolo*. Roma: Roma TrE-Press, 2018.
- Mitchell, William J. *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Cambridge: MIT Press, 1992.
- Nye, David E, et Mick Gidley. *American Photographs in Europe*. Amsterdam: VU Univ. Press, 1994.
- Osborne, Peter. *Traveling Light: Photography, Travel, and Visual Culture*. New York: Manchester University Press, 2000.
- Parr, Martin, et Gerry Badger. *The photobook: a history*. London: Phaidon, 2006.
- Pelizzari, Maria Antonella. *Documenti e finzioni: le mostre americane negli anni Sessanta e Settanta : istituzioni e curatori protagonisti tra East e West Coast*. Torino: Agorà, 2006.
- . *Percorsi della fotografia in Italia*. Roma: Contrasto, 2011.
- Photographs Then and Now*. Washington: National Geographic Society, 1998.
- Poivert, Michel. *La photographie contemporaine*. Paris: Flammarion, 2010.
- Russo, Antonella. *Storia culturale della fotografia italiana: dal Neorealismo al Postmoderno*. Torino: Giulio Einaudi, 2011.
- Sandweiss, Martha A. *Print the Legend: Photography and the American West*. New Haven: Yale University Press, 2002.
- Sheehan, Tanya, et Andrés Mario Zervigón. *Photography and Its Origins*. London; New York: Routledge, 2015.
- Shore, Stephen. *The Nature of Photographs*. London; New York: Phaidon, 2013.
- Sontag, Susan. *On Photography*. London: Penguin Books, 2008.
- Szarkowski, John. *The Photographer's Eye*. New York: Museum of Modern Art, 2009.
- Taft, Robert. *Photography and the American Scene: A Social History, 1839-1889*. New York: Dover, 1938.
- Trachtenberg, Alan. *Reading American Photographs Images as History Mathew Brady to Walker Evans*. New York: Hill and Wang, 1989.
- . *The American Image: Photographs from the National Archives, 1860-1960*. New York: Pantheon Books, 1979.
- Vaccari, Franco. *Fotografia e inconscio tecnologico*. Modena: Punto e virgola, 1979.

Études critiques sur photographie et paysage

- Antoine, Philippe, Danièle Méaux, et Jean-Pierre Montier. *La France en albums: XIXe-XXIe siècles*. Paris: Hermann, 2017.
- Bertho, Raphaële. *La Mission photographique de la Datar: un laboratoire du paysage contemporain*. Paris: La Documentation française, 2013.
- Bonnet-Galzy, Marie-Caroline. *La mission photographique de la DATAR: nouvelles perspectives critiques*. Paris: La Documentation française, 2014.
- Ewing, William A. *Landmark: The Fields of Landscape Photography*. London: Thames & Hudson, 2014.
- Foster-Rice, Greg, et John Rohrbach. *Reframing the New Topographics*. Chicago: Center for American Places at Columbia College Chicago, 2010.
- Méaux, Danièle. *Géo-photographies: une approche renouvelée des territoires*. Trézélan: Filigranes Éditions, 2015.
- . *Voyages de photographes*. Saint-Etienne: Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2009.
- Pousin, Frédéric. *PhotoPaysage: débattre du projet de paysage par la photographie*. Paris: Les Productions du Effa, 2018.
- Schwartz, Joan M, et James R Ryan. *Picturing Place: Photography and the Geographical Imagination*. London; New York: I.B. Tauris, 2003.
- Seelig, Thomas, Urs Stahel, et Marina Ballo Charmet. *Trans Emilia: the Linea di confine collection: a territorial reconnaissance of the Emilia-Romagna*. Basel; Fotomuseum: Winterthur : Merian, Christoph, 2005.
- Sicard, Monique, Aurèle Crasson, et Gabrielle Andries. *La fabrique photographique des paysages*. Paris: Hermann, 2017.
- Valtorta, Roberta. *Fotografia e committenza pubblica: esperienze storiche e contemporanee*. Milano: Lupetti, 2009.
- . *Luogo e identità nella fotografia italiana contemporanea*. Torino: Einaudi, 2013.
- . *Racconti dal paesaggio: 1984-2004 : a vent'anni da Viaggio in Italia*. Milano; Museo di fotografia contemporanea Villa Ghirlanda: Cinisello Balsamo (MI) : Lupetti, 2004.
- Wells, Liz. *Land Matters: Landscape Photography, Culture and Identity*. London; New York: I.B. Tauris, 2011.

Woods, Mary N. *Beyond the Architect's Eye: Photographs and the American Built Environment*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2009.

Sur les cartes postales

Bogdan, Robert, et Todd Weseloh. *Real Photo Postcard Guide: The People's Photography*. Syracuse: Syracuse Univ. Press, 2006.

Caredda, Paolo, et Ugo Gregoretti. *In un'altra parte della città: l'età d'oro delle cartoline*. Milano: Isbn Edizioni, 2014.

Deguy, Michel. *L'Amérique au fil des jours: cartes postales photographiques 1900-1920 : Collection Andreas Brown*. Paris : Centre national de la photographie. 1983.

Ireland, Robert, et Marie-Pierre Zufferey. *Le paysage envisagé / [Suivi de] Art et cartes postales / Marie-Pierre Zufferey*. Gollion: Infolio, 2009.

Jackson, Donald C. *Pastoral and Monumental: Dams, Postcards, and the American Landscape*. Pittsburgh: Univ. of Pittsburgh Press, 2013.

Ripert, Aline, Claude Frère, et Sylvie Forestier. *La carte postale: son histoire, sa fonction sociale*. Paris; Lyon: CNRS ; PUL, 1983.

Photolivres, projets et monographies de photographes et d'artistes

- Abbott, Berenice, et Elizabeth McCausland. *New York in the Thirties (Formerly Titled: Changing New York)*. New York: Dover Publications, 1973.
- Abbott, Berenice, et Eugène Atget. *Berenice Abbott & Eugène Atget*. Santa Fe: Arena Editions, 2002.
- Adams, Ansel. *Photographs of the Southwest ; Selected Photographs Made from 1928 to 1968 in Arizona, California, Colorado, New Mexico, Texas and Utah*. New York: Little, Brown & Co., 1976.
- Adams, Ansel, et Nancy Newhall. *This Is the American Earth*. San Francisco: Sierra Club, 1960.
- Adams, Robert, et John Szarkowski. *The New West*. New York: Aperture, 2008.
- Baltz, Lewis. *Ronde de nuit*. Nord-Pas-de-Calais, France: Centre régional de la photographie Nord Pas-de-Calais, 1992.
- . *The New Industrial Parks Near Irvine, California*. Göttingen: Steidl, 2015.
- Barbieri, Olivo. *Site Specific_Las Vegas 05 : Learning from Las Vegas, Again?*. Firenze; Toronto: Brancolini Grimaldi Arte Contemporanea; Wonder, 2005.
- . *Site Specific_Milano 09*. Cinisello Balsamo: Silvana, 2009.
- Barbieri, Olivo, et Sabrina Zannier. *Olivo Barbieri: viaggi in Italia, 1982-2009*. Milano: Skira, 2010.
- Basilico, Gabriele. *Milano*. Roma: Contrasto, 2015.
- Basilico, Gabriele, Roberta Valtorta, et Stefano Boeri. *Milano ritratti di fabbriche*. Milano: Motta, 2009.
- Bublex, Alain. *Impressions de France*. Caen: Presses universitaires de Caen, 2014.
- Burtynsky, Edward, et Michael Mitchell. *Edward Burtynsky: Quarries: The Quarry Photographs of Edward Burtynsky*. Göttingen: Steidl, 2007.
- Company, David. *William Klein, ABC*. New York: Abrams, 2013.
- Celani, Alessandro. *Aura: viaggio in Italia = voyage to Italy*. Passignano: Aguplano, 2017.
- Corner, James M, et Alex S MacLean. *Taking Measures across the American Landscape*. New Haven; London: Yale University Press, 2000.
- Costantini, Paolo. *Strand: Luzzara : con 71 fotografie di Hazel Kingsbury Strand sul paese di Cesare Zavattini*. Milano: CLUP, 1989.

- Costantini, Paolo, Luigi Ghirri, et Aldo Rossi. *Luigi Ghirri -- Aldo Rossi: things which are only themselves = Luigi Ghirri -- Aldo Rossi: des choses qui ne sont qu'elles-mêmes = Luigi Ghirri -- Aldo Rossi: cose che sono solo se stesse*. Milan; Montreal: Electa ; CCA, 1996.
- De Bonis, Maurizio G, et Orith Youdovich. *Cosa devo guardare: riflessioni critiche e fotografiche sui paesaggi di Michelangelo Antonioni*. Roma: Postcart, 2012.
- De Sica, Vittorio, et Herbert List. *Napoli e i suoi personaggi: Testi di V. de S. Fotografie di H.L.* Milano: Rizzoli, 1968.
- Depardon, Raymond. *La ferme du Garet*. Arles: Carré : Actes Sud, 1995.
- Depardon, Raymond, et Alain Bergala. *Correspondance new-yorkaise*. Paris : Ed. de l'Etoile, 1981.
- Depardon, Raymond, et Serge Toubiana. *Le désert américain*. Paris: Ed. de l'Etoile, 1983.
- Doisneau, Robert, et Claude Eveno. *La banlieue en couleur*. Paris: Carré, 2017.
- Fontana, Franco. *Sorpresi nella luce americana*. Milano: Motta, 1999.
- Fontana, Franco, et Christian Caujolle. *Franco Fontana Kaleidoscope: Fotografie, 1960-1990*. Udine: Art & SRL, 1990.
- Fontana, Franco, et Francesco Guccini. *Polaroids*. Milano: Motta, 1997.
- Fontana, Franco, et Giovanna Calvenzi. *Franco Fontana*. Milano: Motta, Federico, 2003.
- Fontana, Franco, et Guy Mandrey. *Fullcolor*. Paris: Contrejour, 1983.
- Fontana, Franco, et Helmut Gernsheim. *Skyline*. Paris: Contrejour, 1978.
- Fox, William L. *View Finder: Mark Klett, Photography, and the Reinvention of Landscape*. Albuquerque: University of New Mexico, 2001.
- Frank, Robert. *Paris*. Gottingen: Steidl, 2008.
- Frank, Robert, et Jack Kerouac. *Les Américains*. Paris: Delpire, 2009.
- Frank, Robert, et Peter Galassi. *Robert Frank in America*. Göttingen: Steidl, 2014.
- Galindo, Guillermo, et Richard Misrach. *Border Cantos*. New York: Aperture, 2016.
- Ghirri, Luigi, Paola Ghirri, et Germano Celant. *Bello qui, non è vero?* Roma: Contrasto, 2008.
- Goin, Peter. *Nuclear Landscapes*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1991.
- Graham, Paul. *Paul Graham: Europe : America*. Santander; Madrid: Fundación Botín ; La Fábrica, 2011.
- Gualtieri, Elena, Paul Strand, et Cesare Zavattini. *Paul Strand, Cesare Zavattini: lettere e immagini*. Bologna: Edizioni Bora, 2005.

- Hajicek, James. *Joe Deal: New Topographics*. Tempe: Arizona State University, 1977.
- Jackson, John Brinckerhoff, Peter Brown, Jordi Ballesta, Jessica Shapiro, et François Brunet. *Habiter l'Ouest*. Marseille: Éditions Wildproject, 2016.
- Jordan, Chris. *Intolerable Beauty: Portraits of American Mass Consumption*. Los Angeles: Paul Kopeikin Gallery, 2005.
- Klein, William. *Parigi + Klein*. Roma: Contrasto, 2002.
- . *Roma*. Milano: Feltrinelli, 1959.
- . *Rome + Klein*. New York: Aperture, 2009.
- Klein, William, et March'Adour. *New York 1954-55*. Manchester: Dewi Lewis, 1995.
- Klett, Mark, Michael Lundgren, Philip Lawrence Fradkin, et Karin Breuer. *After the Ruins, 1906 and 2006: Rephotographing the San Francisco Earthquake and Fire*. Berkeley: University of California Press, 2006.
- Klett, Mark, Patricia Nelson Limerick, et Thomas W Southall. *Revealing Territory: Photographs of the Southwest*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1992.
- Lowenthal, David. *The Past Is a Foreign Country – Revisited*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- MacLean, Alex S. *Over: The American Landscape at the Tipping Point*. New York: Abrams, 2008.
- Mellow, James R. *Walker Evans*. Reading; Oxford: Perseus, 2002.
- Merisio, Pepi, et Eugenio Turri. *Italy: One Hundred Cities*. London: Tauris Parke Books, 1991.
- Misrach, Richard. *Desert Cantos*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1990.
- Misrach, Richard, et Kate Orff. *Petrochemical America*. New York: Aperture, 2012.
- Misrach, Richard, et Myriam Weisang Misrach. *Bravo 20: The Bombing of the American West*. Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1990.
- Misrach, Richard, et Rebecca Solnit. *The sky book*. Santa Fe: Arena, 2000.
- Mormorio, Diego. *Paysages italiens: photographies du XXe siècle*. Arles: Actes Sud, 1999.
- Moro, Alessandra, Gino Malacarne, et Ildebrando Clemente. *Luigi Ghirri: architetture e paesaggi*. Bologna: CLUEB, 2011.
- Muybridge, Eadweard, Mark Klett, et Peter B Hales. *One City/Two Visions: San Francisco Panoramas, 1878 and 1990*. San Francisco: Bedford Arts, 1990.

- Nabhan, Gary Paul, et Mark Klett. *Desert Legends: Re-Storying the Sonoran Borderlands*. New York: Henry Holt, 1994.
- Nolan, Edward W, et F. Jay Haynes. *Northern Pacific Views: The Railroad Photography of F. Jay Haynes, 1876-1905*. Helena: Montana Historical Society Press, 1983.
- Nold, Christian. *Emotional Cartography. Technologies of the Self*. 2009. <http://www.emotionalcartography.net/EmotionalCartographyLow.pdf>.
- Paglen, Trevor. *The Last Pictures*. New York: Creative Time, 2012.
- Paglen, Trevor, et Rebecca Solnit. *Invisible Covert Operations and Classified Landscapes*. New York: Aperture, 2010.
- Pasolini, Pier Paolo, Anne Bourguignon, et Philippe Séclier. *La longue route de sable*. Paris: X. Barral, 2005.
- Pfahl, John. *Arcadia Revisited: Niagara River & Falls from Lake Erie to Lake Ontario*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1988.
- Pfeifer, Mario. *Reconsidering The New Industrial Parks near Irvine, California by Lewis Baltz, 1974*. New York; Santa Monica: Sternberg Press, 2011.
- Piovene, Guido. *Italia*. Milano: Bestetti-Edizioni d'Arte, 1971.
- Plossu, Bernard, et Gilles Mora. *Bernard Plossu's New Mexico*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2006.
- Plossu, Bernard, et Marc Saporta. *Go West*. Paris: Chêne, 1976.
- Rafman, Jon. *16 Google Street Views*. 2009. <http://googlestreetviews.com/16GoogleStreetViews.pdf>.
- Rafman, Jon. *The nine eyes of Google Street View*. Paris: Boîte, 2011.
- Re, Elena, et Luigi Ghirri. *Luigi Ghirri e l'architettura*. Prato: Gli ori, 2006.
- Rickard, Doug, David Company, et Erin O'Toole. *A New American Picture*. New York: Aperture, 2012.
- Roy, Claude, et Paul Strand. *La France de Profil*. New York, N.Y.: Aperture, 1952.
- Ruscha, Edward. *Then & Now: Ed Ruscha, Hollywood Boulevard 1973-2004*. Göttingen: Steidl, 2005.
- Shore, Stephen. *A Road Trip Journal*. London; New York: Phaidon Press, 2008.
- . *American Surfaces*. Berlin: Phaidon, 2008.
- . *Winslow, Arizona: September 19th, 2013*. Tokyo: Amana, 2014.

- Shore, Stephen, et Stephan Schmidt-Wulffen. *Stephen Shore: Uncommon Places ; the Complete Works*. New York: Aperture, 2015.
- Sohier, Estelle, et Nicolas Crispini. *Usages du monde, et de la photographie: Fred Boissonnas*. Genève: Georg Éditeur, 2013.
- Strand, Paul, et Cesare Zavattini. *Un paese*. Torino: Giulio Einaudi, 1955.
- . *Un Paese: Portrait of an Italian Village*. New York: Aperture, 1997.
- Strand, Paul, et Nancy Wynne Newhall. *Time in New England*. Millerton; New York: Aperture, 1950.
- Strand, Paul, Rebecca Busselle, et Trudy Wilner Stack. *Paul Strand Southwest*. New York: Aperture Foundation, 2004.
- Turri, Eugenio, et Lucia Turri. *L'occhio del geografo sulla montagna: scatti e pensieri di Eugenio Turri*. Sommacampagna (Verona): Cierre, 2007.
- Waldie, D. J. *Holy Land: A Suburban Memoir*. New York; London: W.W. Norton, 1996.
- Wall, Jeff. *Landscape Manual*. Vancouver: Fine Arts Gallery, University of British Columbia, 1970.
- Wenders, Wim. *Written in the West: Revisited*. New York: Distributed Art Publishers, 2015.
- Zavattini, Cesare, et Gianni Berengo-Gardin. *Un Paese vent'anni dopo*. Torino: Einaudi, 1976.

Projets de recherche visuelle et missions photographiques sur les territoires

- Alterazioni Video, et Fosbury Architecture. *Incompiuto: la nascita di uno stile = the birth of a style*, Milano: Humboldt, 2018.
- Auerbacher, Dominique, William Guerrieri, et Tiziana Serena. *Vous avez-dit « il progresso »?: Linea Veloce Bologna-Milano/2*. Rubiera: Linea di Confine, 2004.
- Bailly, Jean-Christophe. *France(s) territoire liquide*. Paris: Editions Seuil, 2014.
- Basilico, Gabriele, Stefano Boeri, et Roberta Valtorta. *Milano senza confini: 10 fotografi europei leggono la città*. Cinisello Balsamo (Milano): Silvana Editoriale, 2000.
- Berger, Alan. *Drosscape: Wasting Land in Urban America*. New York: Princeton Architectural Press, 2007.
- . *Reclaiming the American West*. New York: Princeton architectural Press, 2002.
- Chevrier, Jean-François, et William Hayon. *Paysages territoires: l'Ile-de-France comme métaphore*. Marseille: Editions Parenthèses, 2002.

- D'Abbraccio, Francesco, Filippo Minelli, et Emanuele Galesi. *Atlante dei classici padani*. Brescia: Krisis Publishing, 2015.
- Davis, Tim, William Guerrieri, et Tiziana Serena. *Tim Davis: il tecnogiro dell'ornitorinco*. Bologna: Damiani, 2010.
- Edwy Plenel, Christian Caujolle, Sophie Dufau, et Gilles Favier. *La France vue d'ici*. Paris: Editions de La Martinière - Beaux Livres, 2017.
- Frongia, Antonello. *Stephen Shore: Mose, a preliminary report*. Rubiera: Linea di Confine, 2011.
- Gaessler, Dominique, Marcel Trillat, Michel Olmi, et Le Bar Floréal. *Retour en Lorraine*. Paris: Trans photographic Press, 2009.
- Gibert, Marc, François Bon, et Le Bar Floréal. *En villes*. Paris: Trans photographic Press, 2009.
- Gierstberg, Frits. *SubUrban options: photography commissions and the urbanization of the landscape*. Rotterdam: Nederlands Foto Instituut, 1998.
- Goin, Peter. *South Lake Tahoe*. Charleston: Arcadia Pub., 2010.
- Goin, Peter, et Ellen Manchester. *Arid Waters: Photographs from the Water in the West Project*. Reno: University of Nevada Press, 1992.
- Goin, Peter, C. Elizabeth Raymond, et Robert E Blesse. *Stopping Time: A Rephotographic Survey of Lake Tahoe*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1992.
- Gossage, John R, William Guerrieri, et Tiziana Serena. *John Gossage: 13 modi per perdere un treno. per Franco Vaccari = John Gossage : 13 ways to miss a train. for Franco Vaccari*. Rubiera: Linea di Confine, 2004.
- Guerrieri, William. *Via Emilia, fotografie, luoghi e non luoghi*. Rubiera: Linea di Confine, 2000.
- Guerrieri, William, et Barbara Pregnolato. *New lands*. Rubiera: Linea di Confine, 2017.
- Guerrieri, William, et Tiziana Serena. *William Guerrieri: Where it was*. Rubiera: Linea di Confine, 2006.
- Guerrieri, William, Tiziana Serena, et Vittore Fossati. *Vittore Fossati: in riva ai fiumi vicino ai ponti*. Rubiera: Linea di Confine, 2008.
- Guidi, Guido, William Guerrieri, et Tiziana Serena. *Guido Guidi: PK TAV 139+500*. Rubiera: Linea di Confine, 2006.
- Jodice, Mimmo, et Eugenio Turri. *Gli iconemi: storia e memoria del paesaggio*. Milano: Electa, 2001.

- Klett, Mark, et al. *Second View: The Rephotographic Survey Project*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1984.
- . *Third Views, Second Sights: A Rephotographic Survey of the American West*. Santa Fe: Museum of NM Press, 2004.
- Klett, Mark, Lawrence McFarland, Ruthe Morand, et Ann Simmons-Myers. *Central Arizona Project Photographic Survey*. Tucson: University of Arizona Press, 1986.
- Latarjet, Bernard, et Francois Hers. *Paysages photographies: en France les années quatre-vingt*. Paris: Hazan, 1989.
- Latarjet, Bernard et Holger Trülzsch. *Paysages photographies: la Mission photographique de la DATAR : travaux en cours 1984/1985*. Paris: Hazan, 1985.
- Niedermayr, Walter, et Tiziana Serena. *Mose*. Rubiera: Linea di Confine, 2011.
- Niedermayr, Walter, William Guerrieri, et Tiziana Serena. *Walter Niedermayr: TAV viadotto Modena*. Rubiera: Linea di confine, 2006.
- Notteboom, Bruno, et Pieter Uyttenhove. *Recollecting Landscapes: Rephotography, Memory and Transformation : 1904-1980-2004-2014*. Amsterdam : Roma Publications, 2018.
- Observatoire photographique du paysage. *Séquences, paysages: revue de l'observatoire photographique du paysage. 1, 1*. Paris: Hazan, 1997.
- . *Séquences, paysages: revue de l'observatoire photographique du paysage. 2 2*. Paris: Hazan, 2000.
- Shore, Stephen. *Luzzara*. Rubiera: Linea di Confine, 1993.
- Venturi, Robert, Denise Scott Brown, et Steven Izenour. *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form*. Cambridge: MIT Press, 1977.
- Yates, Steven A, Thomas F Barrow, et John Brinckerhoff Jackson. *The Essential Landscape: The New Mexico Photographic Survey*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1985.
- Zaganelli, Giacomo. *Toscana: la mappa dell'abbandono*. Firenze: Centro Di, 2018.
- Zardini, Mirko, et Olivo Barbieri. *Paesaggi ibridi: un viaggio nella città contemporanea*. Milano: Skira, 1996.

Thèses

Balibar, Justine. *Le beau pays : esthétique des paysages réels*. Lille: Lille 3, 2015.

Ballesta, Jordi. *Le projet photographique comme expérience et document géographique*. Paris: École des hautes études en sciences sociales, 2011.

Bertho, Raphaële, *Paysages sur commande. Les missions photographiques en France et en Allemagne dans les années 1980 et 1990*. Paris: École pratique des hautes études, 2012.

Brunet, François. *La collecte des vues: explorateurs et photographes en mission dans l'Ouest américain : 1839-1879*. Paris: École des hautes études en sciences sociales, 1993.

Dell'Aria, Annie. *The Moving Image in Public Art: U.S. and U.K., 1980-Present*. CUNY Academic Works: 2016.

Görge, Carolin. *Out here it is different - The California Camera Club and community imagination through collective photographic practices. Toward a critical historiography, 1890-1915*. Paris : Sorbonne Paris Cité, 2018

Kempf, Jean. *L'oeuvre photographique de la "Farm Security Administration" (1935-1943) — Quelques problèmes de rapport entre photographie et société*. Lyon: Université Lumière Lyon 2, 1988.

Quillay, Angélique. *A reverse Image : la culture visuelle du Pennsylvania Hospital for the Insane sous la direction de Thomas Kirkbride (1840-1883)*. Paris: Sorbonne Paris Cité, 2016.

Sources internet

Enregistrements audio et vidéo

- « 1 the road ». France Culture. Consulté le 21 février 2019.
<https://www.franceculture.fr/oeuvre/1-road>.
- Adriel Heisey interview for Oblique Views*. Consulté le 16 mai 2019.
<https://www.youtube.com/watch?v=T-fwWinZgwA&index=2&list=PLpByf0zT8uFty1HR8o4396c3Rht5KtSuP>.
- Agoraphobic Traveller*. Consulté le 8 novembre 2017.
<https://www.youtube.com/watch?v=KBSrXV5ND4Q>.
- Alterazioni Video. *Incompiuto the Birth of a Style*. Consulté le 12 novembre 2018.
<https://www.youtube.com/watch?v=XdaKGsFa9LQ>.
- « “American Art in a Global Context” at Smithsonian American Art Museum ». Terra Foundation for American Art. Consulté le 2 janvier 2018.
<https://www.terraamericanart.org/what-we-offer/american-art-resources/american-art-in-a-global-context-at-smithsonian-american-art-museum/>.
- Artist Lecture with Trevor Paglen*. Consulté le 10 novembre 2018.
<https://www.youtube.com/watch?v=EP-Vb-S9KFs>.
- Automatic On The Road - Gonzo AI Robot Writes Road Trip Novel*. Consulté le 21 février 2019.
https://www.youtube.com/watch?time_continue=8&v=TqsW0PMd8R0.
- « Autour de John Brinckerhoff Jackson (1909-1996) par Cité de l’architecture et du patrimoine ». Consulté le 9 novembre 2017. <http://www.dailymotion.com/video/x4ytjbl>.
- « Autour de Walker Evans (1903-1975) par Cité de l’architecture et du patrimoine ». Consulté le 9 novembre 2017. <https://www.dailymotion.com/video/x670cw5>.
- « *Comment penser l’Anthropocène ?* » : Ouverture par Catherine Larrère et Philippe Descola. Consulté le 27 novembre 2018. https://www.youtube.com/watch?v=yY_mVVtkQi4.
- « Conférence de Tim Davis ». *PhotoPaysage* (blog), 13 octobre 2016. <http://photopaysage.humanum.fr/conference-de-tim-davis/>.
- Conferenze: Luigi Ghirri tra architettura e paesaggio*. Consulté le 24 février 2018.
<https://www.youtube.com/watch?v=8hicLbKTV8s>.

- Ed Ruscha: Course of Empire* | National Gallery. Consulté le 7 avril 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=IidGsafONKs>.
- « Edward Burtynsky – Kunst Haus Wien. Museum Hundertwasser ». Consulté le 11 janvier 2018. https://www.kunsthauwien.com/en/exhibitions/edward-burtynsky/?utm_source=General+List&utm_campaign=02b142119a-08-23-17-ED-Newsletter&utm_medium=email&utm_term=0_f1724e682d-02b142119a-90049797&mc_cid=02b142119a&mc_eid=df304de792.
- « France(s) territoire liquide - Mission Photographique ». Consulté le 9 novembre 2017. <http://www.dailymotion.com/video/x17mise>.
- « Hito Steyerl et Trevor Paglen ». Centre Pompidou. Consulté le 26 février 2019. <https://www.centrepompidou.fr/id/cdA8A5e/roE6bxq/it>.
- « *Humain, trop humain* » : *Intervention de Philippe Descola*. Consulté le 27 novembre 2018. https://www.youtube.com/watch?v=yY_mVVtkQi4.
- Intervista a Filippo Minelli ed Emanuele Galesi (Padania Classics)*. Consulté le 9 novembre 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=vcl6Eb0hq9o>.
- « Interview with Richard Misrach, 2010 August 11-12 ». Consulté le 20 novembre 2018. <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-richard-misrach-15883>.
- « Inventer le possible. Une Vidéothèque éphémère ». Le Jeu de Paume. Consulté le 17 février 2019. <http://www.jeudepaume.org/index.php?page=article&idArt=2338>.
- « Jesse Shapins and James Burns on Mapping Main Street ». Consulté le 19 février 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=IQr50zAPtns>.
- « La circulation des paysages entre le mondial, le local et le privé : étude de cartes postales américaines (1900-1950) ». Les rendez-vous de l'histoire. Consulté le 8 janvier 2019. </edition-2018-la-puissance-des-images/la-circulation-des-paysages-entre-le-mondial-le-local-et-le-privé-etude-de-cartes-postales>.
- « La mission photographique transmanche ». 2013. <http://www.crlv.org/conference/la-mission-photographique-transmanche>.
- « La photographie dans le projet de paysage ». Cité de l'architecture & du patrimoine. Consulté le 27 décembre 2017. <http://www.citedelarchitecture.fr/fr/evenement/la-photographie-dans-le-projet-de-paysage>.

- « Le paysage temps photographié – Colloque international ». Consulté le 8 février 2019. <http://www.youtube.com/playlist?list=PLpEMKw8jHgdTbTM3rSRajnCur3xtTy56I>.
- « Les parcs nationaux aux Etats-Unis ». France Inter. Consulté le 27 décembre 2017. www.franceinter.fr/emissions/la-marche-de-l-histoire/la-marche-de-l-histoire-19-juillet-2016.
- « “No Representation without Circulation: An Alternative History of American Visual Culture” at Collège Franco-Britannique ». Terra Foundation for American Art. Consulté le 17 juin 2019. <https://www.terraamericanart.org/what-we-offer/american-art-resources/no-representation-without-circulation-an-alternative-history-of-american-visual-culture-at-college-franco-britannique/>.
- Oblique Views photo juxtaposition*. Consulté le 16 mai 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=GeQvn0zwdZk&list=PLpByf0zT8uFty1HR8o4396c3Rht5KtSuP&index=1>.
- « On the road, le sentiment de la route ». France Culture. Consulté le 6 juillet 2019. <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-poetes/road-le-sentiment-de-la-route>.
- « Paysage (1/5): La pensée-paysage ». France Culture. Consulté le 30 juin 2019. <https://www.franceculture.fr/emissions/pas-la-peine-de-crier/paysage-15-la-pensee-paysage>.
- « Paysages de l’inhospitalité par Cité de l’architecture et du patrimoine ». Consulté le 6 janvier 2018. <https://www.dailymotion.com/video/x6abh9f>.
- « *Profezia. L’Africa di Pasolini* »: *Intervista a Enrico Menduni*. Consulté le 13 octobre 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=ijwD3u1Xvvc>.
- « Rencontre autour de la revue Transbordeur : “Photographie et exposition” ». 12 mars 2018. <http://lemagazine.jeudepaume.org/2018/03/photographie-et-exposition/>.
- « “Rethinking Pictures: A Transatlantic Dialogue” at Terra Foundation Paris Center & Library and DFK Paris ». Terra Foundation for American Art. Consulté le 17 juin 2018. <https://www.terraamericanart.org/what-we-offer/american-art-resources/rethinking-pictures-a-transatlantic-dialogue-at-terra-foundation-paris-center-library-and-dfk-paris/>.
- « Soirée Autour de Lewis Baltz ». Le Bal, 7 octobre 2015. <http://www.le-bal.fr/en/node/251>.

- « Technological Uncanny - L'étrangeté technologique à l'ère du numérique - UDPN ». Consulté le 16 juillet 2019. <http://udpn.fr/spip.php?article88>.
- « “The American West: A French Appropriation” at Institut National d’Histoire de l’Art ». Terra Foundation for American Art. Consulté le 6 janvier 2018. <https://www.terraamericanart.org/what-we-offer/american-art-resources/the-american-west-a-french-appropriation-at-institut-national-dhistoire-de-lart/>.
- « “The Future of the Image” ». Le Jeu de Paume. Consulté le 17 février 2019. <http://www.jeudepaume.org/index.php?page=article&idArt=1121>.
- Thomas Cole: Eden to Empire | National Gallery*. Consulté le 7 avril 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=BRFT1RBXrUQ>.
- T. J. Demos | Against the Anthropocene*, 2018. <https://vimeo.com/251618816>.
- Trevor Paglen | Talks at Google*. Consulté le 10 février 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=mApBa2qKVDM>.
- Une brève histoire de l'avenir*. Consulté le 7 février 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=pgvPIIwAwvU>.
- « Une discussion dans l'exposition « Dorothea Lange. Politiques du visible » ». 22 janvier 2019. <http://lemagazine.jeudepaume.org/2019/01/discussion-exposition-dorothea-lange/>.
- « Walker Evans ». Médiathèque des Rencontres d'Arles. Consulté le 12 décembre 2018. <http://rencontres-arles-photo.tv/?s=WALKER+EVANS&lang=fr#comment-devient-on-une-figure-majeure-de-lhistoire-de-la-photographie-le-cas-walker-evans>.

Expositions

- « Anthropocene ». Art Gallery of Ontario. Consulté le 23 avril 2019. <https://ago.ca/exhibitions/anthropocene>.
- « ArcipelagoItalia ». Consulté le 21 octobre 2018. <http://www.arcipelagoitalia.it/it/home>.
- « Arizona Highways: Celebrating the Tradition, The Photography of Ansel Adams, David Muench, and Jack Dykinga ». Consulté le 16 juin 2019. <http://www.tfaoi.com/aa/1aa/1aa621.htm>.
- « Axel Hütte. Night and Day ». Stiftung Museum Kunstpalast. Consulté le 19 février 2018. <https://www.smkp.de/en/exhibitions/archive/exhibitions/2017/axel-huette-night-and-day/>.
- « Beat Generation ». Centre Pompidou. Consulté le 6 décembre 2018. <https://www.centrepompidou.fr/id/c58Xyrx/r95XLR6/it>.
- Bellmore, Audra. « Route 66: 90th Anniversary CSWR Exhibit ». Consulté le 16 février 2018. <https://libguides.unm.edu/route66/90th>.
- « Capire il cambiamento climatico », Consulté le 26 juin 2019. <https://natgeoexperience.com/>.
- « Coal + Ice | Exploring climate through art + innovation ». Consulté le 27 novembre 2018. <http://coalandice.org/>.
- « Dans l'atelier de la mission photographique de la Datar ». Les Rencontres d'Arles. Consulté le 25 novembre 2018. <http://www.rencontres-arles.com//fr/expositions/view/153/dans-l-atelier-de-la-mission-photographique-de-la-datar>.
- « Dentro La Strada Novissima ». *MAXXI*, 15 novembre 2018. <https://www.maxxi.art/en/events/dentro-la-strada-novissima/>.
- Diller Scofidio + Renfro, Laura Kurgan, Robert Gerard Pietrusko, with the Columbia Center for Spatial Research. « Dimensions of Citizenship ». Consulté le 26 juin 2019. <http://dimensionsofcitizenship.org//>.
- « Ed Ruscha: Course of Empire | National Gallery, London ». Consulté le 27 novembre 2018. <https://www.nationalgallery.org.uk/whats-on/exhibitions/past/ed-ruscha-course-of-empire>.
- « Elger Esser. De Sublime ». Stelline, 11 avril 2017. <https://www.stelline.it/it/la-fondazione/mostre/elger-esser-de-sublime>.
- « EXIT ». Consulté le 26 juin 2019. <http://www.palaisdetokyo.com/fr/evenement/exit>.

- « Exposition et rétrospective Il était une fois Sergio Leone – La Cinémathèque française ». Consulté le 27 janvier 2019. <http://www.cinematheque.fr/cycle/exposition-sergio-leone-462.html>.
- « Extraordinary visions. L'Italia ci guarda ». *MAXXI* (blog), 23 février 2016. <http://www.maxxi.art/events/extraordinary-visions-italia/>.
- « Festival del Paesaggio – Arte Contemporanea a Capri ». Consulté le 16 août 2018. <http://www.festivaldelpaesaggio.com/>.
- « FotoFocus Biennial 2016 ». Consulté le 5 décembre 2017. <http://www.fotofocusbiennial.org/about-the-biennial/>.
- « FotoFocus Biennial 2018 ». Consulté le 19 février 2018. <http://www.fotofocusbiennial.org/>.
- « Fotografia Europea 2016 | Filippo Minelli ». Consulté le 13 novembre 2018. <https://www.fotografiaeuropea.it/fe2016/mostra/filippo-minelli/>.
- « Fotografia Europea 2017 | Moira Ricci ». Consulté le 13 décembre 2018. <https://www.fotografiaeuropea.it/fe2017/mostra/moira-ricci/>.
- « France eMotion – Le voyage animé ». Consulté le 19 février 2019. https://it.france.fr/it/campagna/france-emotion-le-voyage-anime?utm_campaign=France_eMotion&utm_medium=referral&utm_source=InstitutFrancais&utm_term=HP.
- « Gli Americani di Robert Frank ». Fondazione Forma per la fotografia. Consulté le 8 avril 2019. <http://www.formafoto.it/2017/02/gli-americani-di-robert-frank-da-mercoledi-30-novembre/>.
- « Go West ! Apprivoiser la nature pour aménager l'espace américain au XIXe siècle ». Festival de l'histoire de l'art. Consulté le 6 mai 2019. <http://festivaldelhistoiredelart.com/programmes/go-west-apprivoiser-la-nature-pour-amenager-lespace-americain-au-xixe-siecle/>.
- « Il Po di Michelangelo Antonioni ». Consulté le 22 décembre 2018. <http://www.michelangeloantonioni.info/wordpress/2014/09/25/mostra-fotografica-il-po-di-michelangelo-antonioni-2/>.
- « Ilmondoinfine: vivere tra le rovine ». La Galleria Nazionale. Consulté le 30 avril 2019. <http://lagallerianazionale.com/mostra/ilmondoinfine-vivere-tra-le-rovine/>.

- « La Strada Novissima: The 1980 Venice Biennale ». Consulté le 9 mai 2019. <https://www.domusweb.it/en/from-the-archive/2012/08/25/-em-la-strada-novissima-em--the-1980-venice-biennale.html>.
- « Las Vegas Studio ». Les Rencontres d'Arles. Consulté le 26 novembre 2018. <http://www.rencontres-arles.com//fr/expositions/view/363/las-vegas-studio>.
- « Le grand ensemble de Mathieu Pernot ». Musée national de l'histoire de l'immigration. Consulté le 26 novembre 2018. <http://www.histoire-immigration.fr/collections/le-grand-ensemble-de-mathieu-pernot>.
- « Le Grand Orchestre des Animaux ». Consulté le 16 mai 2019. <http://www.legrandorchestredesanimaux.com/fr>.
- « Lieux Infinis - Pavillon français – La biennale di Venezia ». Consulté le 21 octobre 2018. <http://lieuxinfinis.com/>.
- « Longer Ways to Go: Photography of the American Road | Center for Creative Photography ». Consulté le 30 juin 2018. <https://ccp.arizona.edu/exhibitions-events/exhibitions/longer-ways-go-photography-american-road>.
- « Matera Imagined/Matera Immaginata: Photography and a Southern Italian Town | American Academy in Rome ». Consulté le 16 février 2018. <http://www.aarome.org/it/content/matera-imaginedmatera-immaginata-photography-and-southern-italian-town>.
- « Milano e il Cinema ». Consulté le 28 janvier 2019. <http://www.mostramilanoecilcinema.it/>.
- « Migropolis – Venezia, Fondazione Bevilacqua La Masa ». Consulté le 19 février 2019. <http://www.exibart.com/notizia.asp?IDNotizia=29692&IDCategoria=59>.
- « Musée de la Photographie - Expositions de photographies ». Consulté le 13 juin 2019. <https://www.museedelaphotographie.com>.
- « Musée Nicéphore Niépce – Colorama: La vie en Kodak ». Consulté le 19 mars 2019. <http://www.museeniepce.com/index.php?/exposition/passees-2017/expo-Colorama>.
- « Nature's Nation: American Art and Environment | Princeton University Art Museum ». Consulté le 25 septembre 2018. <http://artmuseum.princeton.edu/art/exhibitions/2818>.
- « Oblique Views: Archaeology, Photography, and Time | Museum of Indian Arts & Culture | Santa Fe, New Mexico ». Consulté le 8 avril 2019. <http://indianartsandculture.org/past-exhibitions&eventid=23&eventID=2613>.

- « Off the Map: Landscape in the Native Imagination | National Museum of the American Indian ». Consulté le 15 novembre 2018. <https://americanindian.si.edu/explore/exhibitions/item/?id=918>.
- « Paysages français - BnF », Consulté le 26 juin 2019. <http://expositions.bnf.fr/paysages-francais/index.php>.
- « Ravaged Sublime: Landscape Photography in the 21st Century | Dayton Art Institute ». Consulté le 5 décembre 2017. <http://www.daytonartinstitute.org/event/art/exhibitions/past-exhibitions/ravaged-sublime-landscape-photography-21st-century>.
- « Robert Adams ». Le Jeu de Paume. Consulté le 13 février 2018. <http://www.jeudepaume.org/index.php?page=article&idArt=2007>.
- « Route 66: Radiance, Rust & Revival on the Mother Road ». City of Albuquerque. Consulté le 16 février 2018. <https://www.cabq.gov/culturalservices/albuquerque-museum/museum-collections/history/online-history-exhibitions/route-66-radiance-rust-revival-on-the-mother-road>.
- « Sense of Place ». BOZAR. Consulté le 6 janvier 2018. <https://www.bozar.be/fr/activities/3658-sense-of-place>.
- « Sublime. Les tremblements du monde | Centre Pompidou Metz ». Consulté le 27 novembre 2018. <https://www.centrepompidou-metz.fr/sublime-les-tremblements-du-monde>.
- « The Great Animal Orchestra by Bernie Krause, United Visual Artists ». Fondation Cartier pour l'art contemporain, 4 décembre 2017. <https://www.fondationcartier.com/en/collection/artworks/the-great-animal-orchestra>.
- « The Street. Where the World Is Made ». *MAXXI* (blog), 26 janvier 2018. <https://www.maxxi.art/en/events/la-strada-dove-si-crea-il-mondo/>.
- « Thomas Cole: Eden to Empire | National Gallery, London ». Consulté le 27 novembre 2018. <https://www.nationalgallery.org.uk/whats-on/exhibitions/past/thomas-cole-eden-to-empire>.
- « War is Over ». *Archivio Storico Luce* (blog), 7 novembre 2017. <https://www.archivioluce.com/2017/11/07/war-is-over/>.
- « Windy City in Motion: Movies + Travel in Chicago ». Consulté le 5 décembre 2017. <http://www.lakeforest.edu/chicago/digitalchicago/windy-city-in-motion.php>.

Projets multimédia et pluridisciplinaires, historiques et artistiques

- « Anthropocene ». Consulté le 17 juin 2019. <https://theanthropocene.org/>.
- « Agoraphobic Traveller (@streetview.portraits) ». Consulté le 8 novembre 2017. <https://www.instagram.com/streetview.portraits/>.
- « Cartoline di Ponte San Pietro ». Consulté le 26 février 2019. <http://www.ceraunavoltapontesanpietro.com/>.
- « Deux visions ». Consulté le 26 novembre 2018. <http://deuxvisions.net/?og=1>.
- « Facing Change | Documenting America ». Consulté le 6 février 2018. <http://www.facingchangeusa.org/>.
- « Fortieth Parallel ». Consulté le 19 février 2019. <http://bruceyren.com/fortieth-parallel.html>.
- « France(s) Territoire Liquide ». Consulté le 6 janvier 2018. <https://fr.ulule.com/frances-territoire-liquide/>.
- « FTL - France(s) Territoire Liquide ». Consulté le 9 novembre 2017. <http://www.francesterritoireliquide.fr/>.
- « Incompiuto Siciliano ». Consulté le 14 novembre 2018. http://www.alterazionivideo.com/new_sito_av/projects/incompiuto.php.
- « La carte open source du cinéma de l'Est parisien », 12 décembre 2017. <https://cyrzbib.net/2017/12/12/la-carte-open-source-du-cinema-de-lest-parisien/>.
- « L'Observatoire Photographique Populaire du Paysage (OPPP) - Alain Bublex ». Consulté le 6 janvier 2018. <https://aar.fr/agenda/evenement/lobservatoire-photographique-populaire-du-paysage-oppo-alain-bublex/>.
- « Migropolis ». Consulté le 19 février 2019. <http://www.migropolis.com/>.
- « MWNF - Museum With No Frontiers - The Virtual Museums ». Consulté le 27 novembre 2018. <http://www.museumwnf.org/>.
- « Narrated Reality ». Consulté le 22 février 2019. <http://narratedreality.com/>.
- Nold, Christian. « Bio Mapping / Emotion Mapping ». Consulté le 5 janvier 2018. <http://biomapping.net/>.
- « NoWorking ». Consulté le 8 mai 2019. <https://noworking.net/>.
- « OPP GR2013 ». Consulté le 4 décembre 2017. <http://www.opp-gr2013.com/>.
- « Padania Classics ». Consulté le 13 novembre 2018. <http://www.padaniaclassics.com/en/>.

- Levine, Paula. « Shadows from another place – San Francisco Baghdad ». Consulté le 7 novembre 2017. http://paulalevine.net/portfolio_page/shadows-from-another-place-san-francisco-baghdad/.
- « Postcards From Above ». Consulté le 8 novembre 2017. <http://postcardsfromabove.tumblr.com/?og=1>.
- Raffa, Yan. « Urban Drifts ». Consulté le 5 janvier 2018. <http://www.ryanraffa.com/parsons/blog/urban-drifts/>.
- Rafman, Jon. « The 9 Eyes of Google Street View ». Consulté le 8 novembre 2017. <http://9-eyes.com/?og=1>.
- Rickard, Doug. « A New American Picture ». Consulté le 8 novembre 2017. <http://www.dougrickard.com/a-new-american-picture/>.
- « See America ». Creative Action Network. Consulté le 3 juin 2019. <https://creativeaction.network/collections/see-america>.
- « The Anonymous Project » Consulté le 30 juin 2018. <http://www.anonymous-project.com/>.
- « Third View ». Consulté le 5 décembre 2017. <http://thirdview.org/3v/home/index.html>.
- « Time-lapse Mining from Internet Photos ». Consulté le 5 décembre 2017. <http://grail.cs.washington.edu/projects/timelapse/>.
- « Un jour, une ZUP, une carte postale (@renaud_epstein) ». 12 novembre 2018. https://twitter.com/renaud_epstein.
- Valla, Clement. « Postcards From Google Earth ». Consulté le 8 novembre 2017. <http://www.postcards-from-google-earth.com/>.
- Vavarella, Emilio. « Report a problem ». Consulté le 27 décembre 2017. <http://emiliovavarella.com/archive/google-trilogy/report-a-problem/>.
- « Vintage Toronto ». Consulté le 1 décembre 2018. <https://www.facebook.com/VintageToronto/?jazoest=2651001219011511268861007056113997277122971168071511157312073106114109688653815473855012048988552568011686103586510012010910687811084885537055835288561031211169987100691131031037477109991111187651101718687781091171178211165>.
- Zaganelli, Giacomo. « La mappa dell'abbandono ». Consulté le 20 décembre 2018. <http://www.giacomozaganelli.com/projects/la-mappa-dell-abbandono/>.

Sites web, plateformes, archives online et observatoires photographiques

- « A Bear's-Eye View of Yellowstone ». Consulté le 9 novembre 2017. <https://www.nationalgeographic.com/magazine/2016/05/yellowstone-national-parks-bears-video/>.
- « Alice's Adventures in the New Wonderland [Brochure] - Yellowstone National Park (U.S. National Park Service) ». Consulté le 5 juin 2019. <https://www.nps.gov/yell/blogs/alices-adventures-in-the-new-wonderland-brochure.htm>.
- « antiAtlas des frontières ». Consulté le 6 janvier 2018. <http://www.antiatlas.net/>.
- « Architecture Of Shame ». Consulté le 12 mars 2019. <https://www.architectureofshame.org/Home/Menu>.
- « Archivio dello Spazio ». Consulté le 9 novembre 2017. <https://www.mufoco.org/collezioni/archivio-dello-spazio/>.
- « Blueturn | The Whole Earth Experience ». Consulté le 8 mai 2019. <http://blueturn.earth/>.
- « Cinéma de l'Est parisien - uMap ». Consulté le 16 juillet 2019. http://umap.openstreetmap.fr/it/map/cinema-de-lest-parisien_158150#12/48.8714/2.4657.
- « Collectif l'œil arpenteur | penser l'espace avec les yeux ». Consulté le 6 janvier 2018. <http://www.oeil-arpenteur.org/blog/>.
- « CRP Collection ». Consulté le 26 novembre 2018. https://www.crp.photo/?post_type=page&p=120.
- « Documerica: The Environmental Protection Agency's Program to Photographically Document Subjects of Environmental Concern ». Consulté le 14 janvier 2019. <https://catalog.archives.gov/Id/542493>.
- « Environmental Resistance, UK Collective ». Consulté le 13 janvier 2019. <http://environmentalresistance.org/intent/>.
- « F & P Daguerreotype, The Cincinnati Panorama of 1848 ». Consulté le 5 décembre 2017. <http://1848.cincinnati.library.org/>.
- « Francigena Streetview ». Consulté le 6 janvier 2018. <https://francigenastreetview.wordpress.com/tag/iconemi/>.
- « Géoportail ». Consulté le 17 août 2018. <https://www.geoportail.gouv.fr>.

- « Geostereoscope : an interactive cartography of the 1867 Paris World Fair. Une cartographie interactive de l'exposition universelle parisienne de 1867 ». Consulté le 17 avril 2019. <https://geostereoscope-expo1867.huma-num.fr/>.
- « Images of Change ». NASA. Consulté le 10 juin 2019. <https://nasa.tumblr.com/post/155672209564/images-of-change>.
- « InTwinPeaks ». Consulté le 17 février 2019. <https://www.twinpeaksblog.com/tag/intwinpeaks/>.
- « Itinerari fotografici ». Fondazione Un Paese - Luzzara. Consulté le 6 mars 2019. <http://www.fondazioneunpaese.org/itinerari-fotografici/>.
- « L'image sociale ». Consulté le 19 janvier 2018. <http://imagesociale.fr/>.
- « La memoria visibile ». Consulté le 8 novembre 2017. <http://www.lamemoriavisibile.lab80.it/>.
- « Land Lines ». Consulté le 26 février 2019. <https://lines.chromeexperiments.com/>.
- « Linda Connor ». AWARE Women artists / Femmes artistes. Consulté le 8 juin 2019. <https://awarewomenartists.com/artiste/linda-connor/>.
- « Linea di Confine per la Fotografia Contemporanea ». <http://www.lineadiconfine.org/>.
- « Mapping Main Street ». 16 juin 2010. <https://collabdocs.wordpress.com/2010/06/16/mapping-main-street/>.
- « Mapping Main Street Vimeo ». Consulté le 3 juin 2019. <https://vimeo.com/user2156921>.
- « Mémoire Filmique Pyrénées-Méditerranée ». Consulté le 8 novembre 2017. <http://www.memoirefilmiquedusud.eu/>.
- « Museum of London - Street Museum ». Consulté le 10 juin 2019. https://www.museumoflondon.org.uk/Resources/app/Dickens_webpage/home.html.
- « NYC Municipal Archives ». Consulté le 22 novembre 2018. <http://nycma.lunaimaging.com/luna/servlet>.
- « Observatoire Photographique des Paysages ». Consulté le 6 juin 2019. <http://observatoiredespaysages.fr/a-propos/>.
- « Osserva.Te.R. (post 1997 - ante 2004) – Fotografia – Lombardia Beni Culturali ». Consulté le 9 novembre 2017. <http://www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/fondi/FON-RL230-0000001/>.
- « Photogrammar ». Consulté le 9 novembre 2017. <http://photogrammar.yale.edu/>.
- « Radio Garden ». Consulté le 8 novembre 2017. <http://radio.garden>.

- « Recollecting Landscapes ». Consulté le 9 novembre 2017.
<http://www.recollectinglandscapes.be/content.aspx?lang=EN>.
- « rePhoto ». Consulté le 5 décembre 2017. <http://projectrephoto.com/>.
- « RePhotography ». Consulté le 1 décembre 2018. <http://rephotography.ning.com/>.
- « The Center for Creative Ecologies ». Consulté le 16 novembre 2018.
<https://creativeecologies.ucsc.edu/>.
- « The New Everyday ». Consulté le 29 juillet 2018.
<http://mediacommons.futureofthebook.org/tne/about>.
- « The Wilderness Downtown ». Consulté le 8 novembre 2017.
<http://www.thewildernessdowntown.com/>.
- « Then and Now: An interactive look at downtown Cincinnati's past ». 5 mars 2017.
<http://www.wcpo.com/about-us/history/then-now-an-interactive-look-at-downtown-cincinnati-past>.
- « U.S. National Park Service ». Consulté le 11 juin 2019. <https://www.nps.gov/index.htm>.
- « World of Matter ». Consulté le 5 décembre 2017. <http://www.worldofmatter.net/>.