

La distance critique et l'impossible narration photographique.

La photographie de paysage depuis Ed Ruscha

REMI COIGNET

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.36.597>

Parole chiave

Paesaggio
Territorio
Distanza Critica
Ed Ruscha
Fotografia

Keywords

Landscape
Territory
Critical Distance
Ed Ruscha
Photography

Abstract

"Raconter le paysage" ainsi que le fait Jean-Christophe Bailly est une merveilleuse manière de rendre compte de cette notion si complexe, recouvrant le réel et son image. Cependant la photographie, n'étant pas un langage, m'en semble incapable. Et je vais essayer de vous expliquer pourquoi. Ensuite, je tenterai de démontrer pourquoi, depuis au moins la parution en 1963 de *Twentysix Gasoline Stations* d'Ed Ruscha, la photographie de paysage la plus réflexive se caractérise par une distance critique, vis-à-vis de la notion de paysage et de l'acte photographique lui-même. Et comment cette distance fait-elle de la photographie de paysage le support privilégié de discours critiques, politiques, économiques, écologiques ou iconologiques.

"Describing the landscape", as Jean-Christophe Bailly does, is a wonderful way of conveying this complex notion, which encompasses both reality and its image. However, photography, not being a language, seems to me incapable of doing so. I will try to explain why. Then I will attempt to demonstrate why, since at least the publication of Ed Ruscha's *Twentysix Gasoline Stations* in 1963, the most reflective landscape photography has been characterised by a critical distance from the notion of landscape and the act of photography itself. And how does this distance make landscape photography the preferred medium for critical, political, economic, ecological or iconological discourse?

Introduction

Je ne suis pas universitaire, mais observateur de terrain de la scène photographique depuis une vingtaine d'années. Auteur, éditeur, critique surtout. J'ai tenté de développer une critique de type littéraire ou cinématographique pour le livre de photographie. Ce qui m'intéresse par-dessus tout est de tenter de comprendre la production de sens effectuée par les photos et les photographes.

Mes idées et mes observations n'ont donc pas la rigueur de la démarche scientifique et sont donc nécessairement floues et ondoyantes. Ce sont celles d'un spectateur engagé, pour reprendre la formule de Raymond Aron. Un spectateur cependant qui conçoit bien la nécessité pour comprendre le présent de connaître, fut-ce de manière empirique, le passé, l'histoire du médium.

Au fil de cette expérience, j'ai acquis un certain nombre de convictions, notamment sur la relation de la photographie au langage et au paysage que j'ai pu énoncer partiellement, ici ou là, dans divers textes ou dans des conversations publiques ou privées. Le thème de ce colloque et votre invitation sont pour moi l'occasion de les réunir et de tenter de les mettre en forme. Je vous en remercie donc.

Ma toute première conviction est que pour tenter de tenir un discours un tant soit peu conséquent sur un domaine aussi fuyant que l'image photographique, il faut tâcher d'avoir la plus grande précision terminologique possible. Si vous le permettez, avant d'en venir au paysage, je vais donc faire un petit détour par le langage.

La photographie n'est pas un langage et ne peut donc pas raconter

J'entends souvent parler de langage ou d'écriture photographique, voire de langue universelle, y compris par des curateurs ou autres autorités du milieu, mais c'est selon moi un abus de langage justement.

Souvent, je constate dans les discours qu'une confusion s'établit avec la notion de style (sur laquelle il y aurait aussi beaucoup à dire, mais c'est un autre débat). Je ne suis pas linguiste et ce n'est pas à des universitaires comme vous que je vais l'apprendre, mais je pense que l'on peut être d'accord pour dire qu'un langage (du moins les langues occidentales

basées sur un alphabet) se caractérise par des unités (les sons, les lettres) qui se combinent pour former des éléments de sens stables de plus en plus larges : les mots, les phrases, les textes. Ces textes peuvent être littéraires, philosophiques ou juridiques.

Je ne connais pas de photographie littéraire. Des photographies enchâssées dans un processus littéraire, oui, comme chez Sebald par exemple. Je connais aussi de multiples formes de photo-texte qui visent justement selon moi à combiner les capacités signifiantes des images et des mots.

Je disais littéraire, philosophique ou juridique, mais un texte, le plus souvent, est purement utilitaire : "passe-moi le sel." Je parlais d'éléments de sens stables. Si je dis "sel", tout le monde comprend de quoi je parle ou ce que je demande en fonction du contexte (suivant que nous sommes autour d'une table ou d'une route verglacée). Si je photographie une salière, pour commencer ce n'est pas du sel, ensuite c'est une salière particulière. Si je photographie un marais salant, nous aurons sans doute un beau paysage, mais le lien avec mon beefsteak que je veux saler est assez distendu. Et la communication avec mon interlocuteur pas facile.

Or si la lettre ou le mot sont l'unité de base de la langue, W.J.T. Mitchell rappelle que l'image est l'unité de sens fondamentale en histoire de l'art. Mais comme mon exemple trivial du sel le laisse apparaître, l'image photographique est toujours contingente. Et le plus souvent cette unité fondamentale va comporter plusieurs éléments : un chemin, un marais salant, une montagne de sel pour reprendre mon exemple.

Il existe un petit livre de photographie, que vous connaissez peut-être, intitulé *Point It*. Il a été référencé par Martin Parr et Gerry Badger dans leur *Histoire du livre de photographie*. Ce petit livre est destiné aux voyageurs. Il regroupe les photos de milliers d'objets et est censé permettre aux voyageurs d'obtenir ce qu'ils souhaitent dans des pays dont ils ne parlent pas la langue juste en pointant un objet du doigt.

Mais c'est une communication extrêmement limitée et qui est rendue possible parce que les différents objets sont photographiés sur fond neutre, donc décontextualisés.

Ce que je tente de dire est que la photographie est toujours contingente. Toujours liée, comme la sémiologie de la photographie l'a établi en s'appuyant

sur Peirce, au réel qui à un moment donné s'est trouvé face à l'objectif et s'est trouvé transcrit sur la pellicule ou aujourd'hui la carte-mémoire. Dans un premier temps, une photographie individuelle ne "dit" rien d'autre que "Ça a été" selon la célèbre formule de Roland Barthes. Je viens moi-même de prononcer ces mots : "une photographie individuelle ne 'dit' rien d'autre 'que' [...]." Il me semble que cela révèle notre difficulté à tenter d'expliquer ou de comprendre une œuvre plastique. Nos pensées et nos idées étant constituées de mots, il est tentant de plaquer la notion de langage sur tous les modes d'expression. Car évidemment ce n'est pas parce que la photographie n'est pas un langage qu'elle n'est pas un formidable moyen d'expression. Et c'est souvent cette crainte que la photographie ne soit pas considérée à sa juste valeur que je ressens chez ceux qui veulent absolument la faire accéder au statut de langage.

Mais revenons à nos unités de sens. Si l'image est l'unité de base, la photographie individuelle étant contingente, la plupart des photographes travaillent en séries pour tenter d'élargir et de stabiliser le sens produit et pour organiser un flux de sens entre plusieurs contingences. Certains artistes s'efforcent de verbaliser ces opérations.

Lewis Baltz, cherchant à établir le champ de la photographie, avançait ceci : "Il serait plus utile, même si pas forcément plus vrai, de penser la photographie comme un espace étroit et profond entre le roman et le film."

Daniel Blaufuks quant à lui, me disait à propos de l'un de ses livres, *Collected Short Stories* : "Il fonctionne selon un principe bien connu des gens de cinéma. Dès que tu mets ensemble deux images, même si elles sont opposées, tu crées un dialogue entre elles et tu crées un montage."

La photographie n'étant donc pas un langage, les photographes les plus ambitieux jouent avec les possibilités et les limites du médium pour produire du sens.

Ce point établi, il me semble que l'on peut chercher ce que *fait* la photographie de paysage contemporaine. Pour moi, elle développe une distance critique aussi bien vis-à-vis de l'acte photographique, que du genre et de la notion de paysage.

La distance critique dans la photographie de paysage depuis Ed Ruscha

Un point encore de terminologie avant de poursuivre : en juillet dernier dans un article du *Monde*, l'artiste Eva Jospin a eu une formule lapidaire qui a retenu mon attention :

"Ce sont les peintres qui ont inventé le paysage ; avant, il n'existe pas, il n'est qu'un territoire."

Elle ramasse ainsi de nombreuses recherches dont celles de Jacques Rancière et résume l'acception que j'ai du mot paysage : un espace embrassé par un point de vue. Je définis ce même espace s'il n'est pas contemplé, mais exploité par des hommes ou laissé à l'état sauvage comme un territoire.

Les limitations temporelles en histoire de l'art sont bien sûr toujours un peu arbitraires, mais je considère que le livre de Ed Ruscha *Twentysix Gasoline Stations* de 1963 marque une césure dans l'histoire de la photographie de paysage. Pour deux raisons. D'abord, Ruscha rejetait la photographie comme art "en soi" telle qu'elle se développait alors aux USA : "I think photography is dead as a fine art ; its only place is in the commercial world, for technical or information purpose", déclarait-il en 1965.

Je vois là une critique de la grande tradition de photo de paysage américaine incarnée notamment par Ansel Adams, et son *zone system* qui visait à avoir le "meilleur" tirage possible de ses vues sublimes de Yosemite. Une pratique qui était couplée à une sensibilité écologiste. L'idée de Adams était que produire du sublime aiderait à protéger ce patrimoine naturel. Or évidemment (et ce n'est pas une critique de ma part) toute visée patrimoniale est conservatrice, voire réactionnaire.

Ensuite parce qu'il déplace le sujet de la photo de paysage, comme le *ready-made* de Marcel Duchamp déplaçait celui de la sculpture : "Instead of going out and calling a gas station 'art', I'm calling it's photograph art. But the photograph isn't the art. The photograph by itself doesn't mean anything to me ; it's the gas station that's the important thing."

La photographie de Ruscha n'est pas pour autant pauvre ou amateur. Il a étudié la technique photographique au Chouinard Art Institute, il a fait lui-même les tirages pour ce premier livre et lorsque l'on observe ses planches contacts on voit qu'il a choisi certains recadrages.

Donc selon moi, ce que fait Ed Ruscha est de faire entrer le territoire contemporain dans le paysage photographique. Il sort du sublime et du romantisme pour lancer : "regardez, le paysage aujourd'hui c'est ça. Des stations-service et pas des majestueuses forêts.". Il y a le même écart entre Ruscha et Adams qu'entre Duchamp (que Ruscha a d'ailleurs rencontré lors de l'exposition de ce dernier à Pasadena en 1963) ; qu'entre Duchamp, disais-je, exposant son porte-bouteille et une sculpture de Rodin.

Ou, pour rester dans le champ de la photographie, entre le *New York* de William Klein (1956) et le Paris en train de disparaître de Eugène Atget.

Ruscha introduit donc une double distance critique :

Par rapport à la prétention de la photographie à être un art "en soi" ;

Par rapport à la notion de paysage, et donc de ce qui est digne d'être regardé depuis un point de vue.

Je ne dis pas que tout aujourd'hui découle de Ruscha, mais son œuvre est comme le catalyseur d'un air du temps, d'un *zeitgeist*. Et toutes les pratiques photographiques du paysage un tant soit peu intellectuelles (par opposition à des pratiques sentimentales, disons Bernard Plossu pour faire vite) à partir de là, vont intégrer cette double dimension critique et du médium et du paysage. Je ne donnerai que deux ou trois exemples volontairement choisis en Italie, mais on pourrait les multiplier à l'infini.

Luigi Ghirri, dont certains d'entre vous ici connaissent certainement le travail bien mieux que moi, me semble emblématique de cette distance critique. Par ses cadrages, par l'inclusion de cadres ou d'écrans dans le cadre, mais surtout par l'inclusion d'images de paysage (peintures murales, cartes postales, etc.) il avertit sans cesse son spectateur de l'artifice qu'il est en train de contempler ("Ceci n'est pas une pipe", en quelque sorte), mais aussi de la construction qu'est la notion de paysage et du "spectacle" qu'elle devient plus encore dans la société de consommation. Je pense en particulier à cette photo de Salzburg où l'on voit quatre personnages contempler un panorama peint des montagnes environnantes. Ou à cette autre où en bas est inscrit au fronton d'un bâtiment "Azzuro" et sur 90% de l'image uniquement du ciel bleu.

Ghirri ne raconte pas le paysage, mais met en garde contre la facile séduction de sa représentation. Et pour moi c'est sans doute dans sa série *Atlante*, où il photographie en *close-up* les pages d'un atlas que se radicalise au mieux sa démarche à la fois tendre et conceptuelle : pourquoi aller encore photographier dehors alors qu'existe déjà une représentation totale ? Il semble alors affirmer que le seul voyage aujourd'hui possible se situe dans les signes, dans les images. On retrouvera d'ailleurs exactement la même démarche quarante ans plus tard, lorsque des artistes comme Mischka Henner vont s'emparer de Google Maps et de Google Streetview.

Je ne dirai que deux mots de Guido Guidi pour souligner que sa manière techniquement fautive (et donc volontaire de sa part) de créer du flou sur des images réalisées à la chambre me paraît être une manière élégante de rappeler "je suis une image".

La série *Il Bel Paese* de Stefano De Luigi enfin grâce auquel en partie du moins nous sommes réunis ici. L'obscurcissement que Stefano réalise sur ses images, le voile qu'il y impose est pour moi une manière de dire "minute, on ne voit rien" : il y a l'image, stéréotypée, mondialisée, idéalisée de l'Italie. La baie de Naples pour le dire vite, mais il y a aussi les traces de l'économie du XX^e siècle et le paysage contemporain qui inclut toutes ces strates que les Italiens eux-mêmes le plus souvent ne voient sans doute pas. Je suis convaincu que le plus souvent les habitants ne considèrent pas l'espace dans lequel ils vivent comme un paysage, mais comme un territoire utilitaire : au quotidien, n'est-ce pas, nous vivons et nous ne nous regardons pas vivre.

L'artefact choisi par Stefano, qui renvoie aux pratiques les plus anciennes de la photographie, le daguerréotype ou le sténopé, est là, me semble-t-il, pour manifester, particulièrement dans un projet de cette ampleur, la nécessaire distance pour concevoir un territoire comme paysage. Mais aussi pour affirmer l'unité d'un regard. Une marque d'auctorialité en quelque sorte. Cette réunion forme donc la double distance que j'évoquais. Aussi, si la photographie ne raconte pas un paysage, elle en rend compte.

L'impossible narration, mais le support d'un discours visuel politique, économique, écologique ou iconologique

J'évoque depuis tout à l'heure des pratiques réflexives du paysage, ce qui implique des auteurs dotés d'intentions, de pensées, de questions sur le monde et l'image dont les photographies sont la manifestation plastique, comme le sont les stations services d'Ed Ruscha. Aussi, pour terminer, plutôt que de parler *in abstracto*, je me contenterai de proposer quelques exemples de discours dont la photographie de paysage peut se faire le support. On pourrait sans doute multiplier ces exemples à l'infini, mais peut-être – en tous cas, je l'espère – peuvent-ils, combinés à ce que j'exposais plus haut, former une base à l'analyse de la photographie de paysage.

Quelques exemples donc. Lewis Baltz appartient à la génération tout juste suivant celle d'Ed Ruscha. Il est diplômé du San Francisco Art Institute en 1969. Ses premiers travaux, *The Tract Houses* (1971) et *The New Industrial Parks near Irvine, CA* (1974) traitent de lotissements et de zones industrielles. Lorsque je lui demandais en 2012, s'il considérait que photographier des paysages ou des architectures était une manière de tenir un discours sur la production de richesse, sur le système capitaliste, il me répondit : "Mon Dieu, j'espère bien que ça l'est ! Tout sujet pourrait l'être, mais celui-là assurément, du fait de la cynique marchandisation des conditions de vie des gens."

Paul Graham pour son troisième livre *Troubled Land* (1987) a photographié en Irlande du Nord dans la période la plus intense de ce que l'on a nommé en anglais les "Troubles", autrement dit les affrontements entre protestants et catholiques, entre partisans du maintien dans le Royaume-Uni et du rattachement à la République d'Irlande. À première vue, il ne s'agit que de magnifiques paysages parfaitement composés à la chambre. Mais dans chaque image ou presque, de minuscules signes (comme une bordure de trottoir peinte aux couleurs républicaines ou unionistes) viennent témoigner d'un conflit politique et religieux inscrit physiquement dans le territoire. Là où de nombreux reporters ont capté des instants de manifestations ou d'affrontements, Paul Graham s'engage dans une démarche beaucoup plus réflexive, sur l'actualité, le conflit, son ancrage territorial et met la notion de paysage au service de cette réflexion

comme en témoigne le sous-titre du livre : *The Social Landscape of Northern Ireland*.

Une bonne vingtaine d'années plus tard l'apparition de Google Maps et Google Street View a suscité une gigantesque production métaphotographique de paysages. Par-delà le jeu, les plus intéressantes de ces œuvres d'appropriation, comme celles de Mischka Henner, se font le support de réflexions tant iconographiques que politiques. Dans *Dutch Landscape* (2011), dont le titre est évidemment une référence ironique au siècle d'or de la peinture hollandaise, il relève le choix curieux fait par les autorités de ce pays pour dissimuler sur les cartes satellites les lieux sensibles (aéroports, bases militaires, etc.) par des taches de couleur très picturales. Il y a donc là une double réflexion sur la nature du paysage à l'heure du numérique et sur ce qui est montrable ou non à l'ère de la transparence proclamée.

Pour *Human Territoriality* (2020), Roger Eberhard a photographié sur quatre continents d'anciennes frontières, depuis le mur d'Hadrien jusqu'à la Crimée, qui soit ont cessées d'exister soit se sont déplacées. Son objectif était de montrer comment un "objet" supposément aussi intangible qu'une frontière était mouvant au fil du temps. Il parle "d'histoire de la politique spatialisée." Les photos sont de magnifiques paysages réalisés à la chambre. Le "problème" est que la plupart du temps l'on ne voit absolument aucune trace de la frontière. Aussi, Eberhard qui n'est absolument pas dupe de la capacité de la photographie à "raconter" cette histoire des frontières s'est adjoint l'aide d'un universitaire, professeur de géopolitique et de géographie qui en quelques lignes en regard de l'image, résume l'histoire de la frontière représentée. Car sans ce texte, "on ne voit rien". Les images que Roger Eberhard est allé collecter aux quatre coins du monde (donc un effort de temps et d'argent important) ne sont que le support muet d'un discours qui se veut d'une grande neutralité philosophique ou politique (Roger est Suisse), mais conduit le lecteur/spectateur à s'interroger sur la volonté de pouvoir, l'expansionnisme et toutes les violences commises au nom de frontières ou plus largement sur la vanité de toute action humaine.

Ce travail me permet aussi de pointer une caractéristique essentielle à mes yeux de la notion de paysage : la rencontre de la géographie et de l'histoire

(y compris l'histoire économique ou récente). Chose que l'on trouve déjà chez Ruscha.

Le puissant projet de Roger Eberhard résume pourtant au fond l'aporie de tout le courant de l'*Aftermath Photography* : la photographie n'étant pas un langage, ne connaît pas le temps verbal (passé, présent, futur) et sans l'appui d'un discours textuel ou verbal le fameux "ça a été" n'est au fond que le présent de la prise de vue regardé avec plus ou moins de nostalgie.

Enfin, peut-être en réaction à ce précédent projet, ou comme l'autre face d'une médaille, Roger Eberhard vient tout juste de publier en septembre 2023 un nouveau livre, *Escapism*. Il s'agit cette fois d'appropriation : en Suisse, dans les bars, le café est servi avec un petit pot de crème dont le couvercle en aluminium comporte une image miniature. On peut y voir des représentations de la Suisse pittoresque ou de pays exotiques (plages paradisiaques, icebergs majestueux ou vastes déserts). Depuis des décennies, ces images diffusées massivement ont contribué à façonner une compréhension visuelle stéréotypée du monde. Aujourd'hui, selon les mots du photographe, ces photographies ressemblent à un requiem pour l'écosystème de la planète.

En reproduisant et en agrandissant environ 100 fois ces miniatures, Eberhard rend visibles les points de trame du procédé d'impression et donc la matérialité de la représentation. C'est ainsi un lien puissant qu'il établit entre paysage, image et leur indéniable séduction d'une part, et d'autre part leur usage économique par une société de consommation qui *in fine* vient détruire le territoire, source de l'un et de l'autre.