

TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES ILLUSTRATIONS.....	xi
REMERCIEMENTS.....	xv
PRÉFACE.....	xvii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE UN : INVENTIONS	13
Le paysage.....	14
La photographie.....	25
Le désert.....	33
Le tourisme.....	45
CHAPITRE DEUX : APPROPRIATIONS	55
Portrait de l'artiste en touriste.....	58
Le centre et la périphérie.....	67
Une nouvelle topographie (ou l'art de la périphérie).....	82
CHAPITRE TROIS : MODULATIONS	97
L'art, en déplacement.....	101
L'inévitable engagement.....	113
Places publiques.....	130
Le village global.....	142
CHAPITRE QUATRE : APPARITION OU DISSOLUTION	161
Conditions photographiques.....	162
Destinations.....	181
Le spectacle.....	193

CONCLUSION	201
POSTFACE Note sur un essai de méthode	207
BIBLIOGRAPHIE	217
Catalogues.....	233
Documents.....	234

TABLE DES ILLUSTRATIONS

1.1 SCENIC OUTLOOK, GREAT NORTHERN HIGHWAY.....	25
1.2 TIMOTHY O’SULLIVAN, <i>EXPEDITION OF 1873, EXPLORERS COLUMN, CANYON DE CHELLE, ARIZONA, 1873</i>	36
1.3 TIMOTHY O’SULLIVAN, <i>HORSESHOE CANYON, GREEN RIVER, CA. 1872</i>	41
2.1 ROBERT SMITHSON, <i>NONSITE, (FRANKLIN, NEW JERSEY), 1968</i>	63
2.2 ROBERT SMITHSON, <i>SPIRAL JETTY, 1970</i>	68
2.3 ROBERT SMITHSON, <i>STILLS FROM THE FILM SPIRAL JETTY, 1970</i>	69
2.4 NANCY HOLT, <i>VIEW THROUGH A SAND DUNE, 1972. NARRAGANSETT BEACH, RHODE ISLAND</i>	71
2.5 NANCY HOLT, <i>BURIED POEMS (DÉTAIL), 1969-1971</i>	72
2.6 NANCY HOLT, <i>SUN TUNNELS, 1973-76, GREAT BASIN DESERT, UTAH</i>	75
2.7 LEWIS BALTZ, <i>QUATRE ÉLÉMENTS DE LA SÉRIE THE NEW INDUSTRIAL PARKS NEAR IRVINE, CALIFORNIA COMPOSÉE DE 51 PHOTOGRAPHIES, 1974-75</i>	85
2.8 LEWIS BALTZ, <i>DEUX ÉLÉMENTS DE LA SÉRIE NEVADA COMPOSÉE DE 15 PHOTOGRAPHIES, 1978</i>	86
2.9 LEWIS BALTZ, <i>QUATRE ÉLÉMENTS DE LA SÉRIE PARK CITY COMPOSÉE DE 102 PHOTOGRAPHIES, 1978-81</i>	88
2.10 ROBERT SMITHSON, <i>TAILINGS POND, 1973</i>	93
3.1 ROBERT MORRIS, <i>EARTHWORK AT JOHNSON PIT NO 30, 1979. KING COUNTY, WASHINGTON</i>	125

3.2 MICHAEL HEIZER, <i>EFFIGY TUMULI</i> , 1983-1985. BUFFALO, STATE PARK, OTTAWA, ILLINOIS. PANNEAU DIDACTIQUE.....	129
3.3 NANCY HOLT, <i>CATCH BASIN</i> , 1982. ST-JAMES PARK, TORONTO, ONTARIO.....	132
3.4 NANCY HOLT, <i>DARK STAR PARK</i> , 1979-1984. ROSSLYN, ARLINGTON COUNTY, VIRGINIA.....	134
3.5 NANCY HOLT, <i>SKY MOUND</i> , 1984. HACKENSACK MEADOWLANDS, NEW JERSEY.	139
3.6 <i>SECOND VIEW. THE REPHOTOGRAPHIC SURVEY PROJECT</i> . TIMOTHY O'SULLIVAN, <i>QUARTZ MILL NEAR VIRGINIA CITY NEVADA</i> , 1868; MARK KLETT, <i>SITE OF QUARTZ MILL</i> , 1979.....	147
3.7 LEWIS BALTZ, DEUX ÉLÉMENTS DE LA SÉRIE <i>SAN QUENTIN POINT</i> COMPOSÉE DE 58 PHOTOGRAPHIES, 1981-1983.....	150
3.8 LEWIS BALTZ, DEUX ÉLÉMENTS DE LA SÉRIE <i>FOS, SECTEUR 80</i> COMPOSÉE DE 21 PHOTOGRAPHIES, 1986....	154
3.9 LEWIS BALTZ, ÉLÉMENT N° 11 DE LA SÉRIE <i>FOS, SECTEUR 80</i> COMPOSÉE DE 21 PHOTOGRAPHIES, 1986....	157
4.1 PETER WALKER, <i>TANNER FOUNTAIN</i> , 1980, HARVARD UNIVERSITY.	175
4.2 CARL ANDRE, <i>STONE FIELD</i> , 1977. HARTFORD, CONNECTICUT.	176
4.3 PETER WALKER, <i>TANNER FOUNTAIN</i> , 1980, HARVARD UNIVERSITY.	176
4.4 CARL ANDRE, <i>STONE FIELD</i> , 1977. HARTFORD, CONNECTICUT.	177
4.5 PUBLICITÉ « <i>SPIRAL JETTY WEEKEND</i> », PARUE DANS <i>SCULPTURE</i> , JUILLET/AOÛT 2004.....	180
5.1 LEWIS BALTZ. <i>RONDE DE NUIT</i> , 1992. DE LA SÉRIE <i>THE POWER TRILOGY</i>	205
6.1 ZABRISKIE POINT, DEATH VALLEY, CALIFORNIE.....	208

6.2 VIRGIN RIVER VALLEY VUE DE LA MORMON MESA, NEVADA	209
6.3 LES <i>SUN TUNNELS</i> (1973-1976) DE NANCY HOLT. GREAT BASIN DESERT, UTAH	210
6.4 TERRILS LAISSÉS EN TÉMOIGNAGE DES ACTIVITÉS MINIÈRES. BUFFALO STATE PARK, OTTAWA, ILLINOIS	210
6.5 <i>EFFIGY TUMULI</i> (1983-85) DE MICHAEL HEIZER, EN RÉFECTION. BUFFALO STATE PARK, OTTAWA, ILLINOIS.....	211
6.6 LE <i>DOUBLE NEGATIVE</i> (1969) DE MICHAEL HEIZER. MORMON MESA, NEVADA	211
6.7 LA CABANE, AU <i>LIGHTNING FIELD</i> DE WALTER DE MARIA. HAUTS PLATEAUX DU NOUVEAU-MEXIQUE.	212
6.8 LE <i>LIGHTNING FIELD</i> (1974-1977) DE WALTER DE MARIA. HAUTS PLATEAUX DU NOUVEAU-MEXIQUE.	213
6.9 LE <i>JOHNSON PIT NO 30</i> (1979) DE ROBERT MORRIS. KING COUNTY, WASHINGTON	213
6.10 PERTH, WESTERN AUSTRALIA.....	215

Cet ouvrage a été publié grâce à une subvention de la Fédération canadienne des sciences humaines, de concert avec le programme d'aide à l'édition savante (PAES), dont les fonds proviennent du Conseil de recherche en sciences humaines du Canada.

REMERCIEMENTS

Cet ouvrage, qui fut d'abord une thèse de doctorat, aura été un travail de longue haleine. Plusieurs personnes m'ont assistée au long de ce processus et j'aimerais leur dire toute ma reconnaissance. En premier lieu mes «anges gardiennes», Lise Lamarche et Anne Cauquelin, qui m'ont apporté leur soutien moral et de précieux conseils – en plus, pour la première, de s'appuyer de fastidieuses lectures et relectures et pour la seconde, d'avoir écrit la belle préface qu'on lira plus loin. Qu'elles soient remerciées de toutes leurs générosités. Je remercie également Francine Couture, grâce à qui j'ai pu m'initier à la sociologie de la médiation. Merci à Philippe Poullaouec-Gonidec.

Un grand merci aux collègues et amis qui m'ont aidée et soutenue de diverses façons, me laissant lire leur thèse, me donnant accès à certains documents, partageant avec moi leurs réflexions: Iris Amizlev, Serge Bérard, Joanna Sassoon, Bernard St-Denis, Louise Thibodeau. Merci à Lynda Gormley pour son indéfectible soutien.

Plusieurs organismes et membres de leur personnel ont bien voulu me recevoir et fournir des documents fort utiles à mes recherches: Liz Andres, Seattle Art Museum; Galerie Michèle Chomette, Paris; Bernard Gouin, Fos Action Culture, Fos-sur-Mer; Jean-François Seguin, bureau des paysages, ministère de l'Aménagement du territoire et de l'Environnement, France; Diane Testa, King County Public Art Program, Seattle. D'autres personnes et organismes m'ont obligeamment fourni des photographies et l'autorisation de les reproduire: Lisa Cameron, New Jersey Meadowlands Commission; Bill Kaszubski, Peter Walker and Partners Landscape Architecture; Karin Dubreuil, Greater Hartford Arts Council; Roni Thomas, Salt Lake Art Center. Merci également au Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal, de même qu'au Centre de Coopération interuniversitaire France-Québec (Paris 7-Jussieu) pour le soutien à la recherche.

Je tiens à remercier les Presses de l'Université Laval de prendre le risque, loin de l'esprit mercantile ambiant, de publier ce genre d'ouvrage. Un remerciement tout particulier à Guy Mercier, directeur de la collection «Géographie» aux PUL, pour m'avoir fait confiance. Merci à Sandra Breux pour son travail irréprochable.

Finalement, et ce n'est pas la moindre des choses, je souhaite exprimer toute ma gratitude aux artistes qui m'ont si aimablement donné l'autorisation de reproduire leurs œuvres et pour m'avoir diligemment transmis tous ces pixels : mille mercis à Lewis Baltz, à Nancy Holt et à Mark Klett.

PRÉFACE

VOYAGER, DIT-ELLE

Une préface est nécessairement un voyage. Une sorte de tourisme textuel, qui a pour but d'établir des repères, de reconnaître les points de vue, en somme de photographier des sites dans l'œuvre à lire, de façon à tracer, pour le lecteur sédentaire, un itinéraire engageant...

Tout comme le voyageur qui fait l'Égypte en huit jours, et la Mésopotamie en deux semaines, l'auteur d'une préface ne prétend pas tout dire, tout voir, tout rapporter du pays qu'il traverse, mais il peut en partager les impressions.

Ce sont bien des impressions ou des instantanés que je voudrais rassembler ici, revenant de ce voyage dans le texte de Suzanne Paquet. Voyage dans le voyage, car ce livre, qui parle de paysage, en efface les limites, en franchit les frontières et en déplace les points de fuite.

Dès l'abord et résolument, l'auteure nous place devant la réalité: nous sommes dans l'ère post-industrielle. L'économie gère le monde, et pas seulement au sens politique et social, car la culture aussi a son économie, qui façonne des standards, distribue les avantages, partage ou retient les ressources. Le paysage, comme l'art et ses œuvres, sont des objets exploitables, et rentables pour peu qu'on s'y attache.

Nous voici déjà loin de l'étalon-paysage traditionnel, dont nous avons l'image et l'idée en tête. Nous voyons s'effacer peu à peu les paysages de Poussin et les ciels de Turner, les ruines des romantiques et les abîmes de Friedrich; non qu'ils aient disparu, mais ils ont changé de statut; ce ne sont plus des tableaux de musée, propres à la contemplation, des instants éternels destinés à la vue, non, ils ont pris la tangente, ils voyagent, maintenant. Et avec eux, la conception qui les a fait naître et les a soutenus tout au long des siècles jusqu'à aujourd'hui. Car les concepts aussi, voyagent, et c'est bien ce que montre ce livre de manière très originale.

L'auteure entreprend ici, en effet, d'ébranler l'évidence bien établie que le paysage est « naturel », qu'il se propose à nous dans son ingénuité, comme l'essence même de la nature.

Or, cette évidence est si bien ancrée, qu'il est difficile de l'attaquer: il y a en nous quelque chose qui refuse que nos paysages, nos parcs, nos jardins ne soient pas l'expression directe de la nature. Fraîcheur de l'enthousiasme, naïveté de l'innocence. Aller à contre-courant, alors, c'est prendre le risque de fâcher. Suzanne Paquet assure le risque et pour convaincre, choisit un point de départ irréfutable: personne ne peut mettre en doute que les paysages contemporains sont « défigurés », en ruines – friches et catastrophes – ou au contraire, sacralisés, surestimés, portés au pinacle, paradisiaques; en somme, dit-elle, « façonnés ».

« Façonné », tel est le terme qui rend compte à la fois de l'artifice paysager tel qu'il se donne à voir et à sentir, in situ, mais aussi tel que le concept le construit pour la connaissance. L'originalité de l'étude qui est présentée ici c'est justement d'insister sur ce point: le site réel et le site mental voyagent ensemble.

Car, si le paysage semble avoir changé au regard de nos anciennes images, c'est que son concept a voyagé, soit qu'il ait suscité des attaques bien pensées, soit qu'il ait subi des érosions hasardeuses.

Voyage du concept paysage à travers ses avatars. Voyage des sites paysagers à travers leur histoire. Telle est l'histoire que nous raconte l'auteure.

D'abord paysage peint, produit culturel issu d'une invention technique – la perspective – le paysage, prend peu à peu la forme que nous connaissons. Ou plutôt, dit Suzanne Paquet, que nous « reconnaissons ». Car les peintres nous ont appris à voir du paysage là où nous ne verrions rien ou un simple fouillis. Peu à peu le tableau de paysage devient la forme perceptuelle, affective, émotionnelle, de notre rapport à la nature. J'ajouterai pour ma part que cette forme paysagère agit sur nos perceptions du monde comme forme a priori qui trace le cadre de ce que nous sommes à même d'appréhender.

Bien qu'elle l'évoque ce n'est pourtant pas la peinture de paysage et son devenir qui intéressent Suzanne Paquet, c'est le présent du paysage, l'actualité de ses transformations mêmes.

Or, et là réside la seconde originalité de ce livre, ces transformations ne sont pas imputées, comme c'est le cas le plus souvent dans les ouvrages sur l'environnement, à une seule cause: le régime absurde de la vie économique, avec ses dysfonctionnements, mais à une pluralité d'interventions qu'on peut qualifier de techniques. L'auteure lie ainsi trois inventions entre elles, et trois inventions qui ne sont pas toutes de la même espèce. Elles appartiennent au

domaine de l'art, à celui de l'industrie et à celui des médias communicationnels. Le land art avec la photographie, la voiture automobile avec la car culture et le tourisme avec ses médiations culturelles se trouvent ainsi portés sur le devant de la scène, pour notre plus grand plaisir. Car ce trio percutant casse le décor statique du paysage à contempler et fait de ce dernier un enjeu pluriel, où les différents intervenants se lient entre eux, dans des configurations et des dispositifs singuliers.

Suzanne Paquet analyse en effet le parcours méandreux des métamorphoses – successives parfois, mais parfois simultanées – que les land artists font subir au paysage. Sa connaissance, très érudite, des œuvres et des écrits de Smithson et du mouvement dématérialiste américain, sert à merveille son propos et constitue la partie incontournable de la démonstration. Sur cette assise, déjà nomade, se greffe alors l'alliage automobile + photographie qui, tout en répétant l'ancienne pratique d'une reconnaissance in situ des peintures de paysages, la renouvelle entièrement. On sait en effet que les aristocrates anglais (pour ne parler que de ceux-là) faisaient le voyage en Italie pour « voir » en réalité ce qu'ils avaient déjà vu en peinture, et tenter d'en reproduire la composition dans leurs propres jardins.

De manière plus simple, et plus populaire, nous allons maintenant sur place reconnaître des paysages que nous proposent les dépliants touristiques. Nous allons, comme dit Suzanne Paquet « en reconnaissance du déjà vu », celle d'une nature façonnée en « site » à ne pas manquer. Voyages à la carte, prêts-à-porter, photographiés pour le souvenir. La photographie a sur le paysage un impact inattendu : elle le transforme en objet portable et le nomadise en quelque sorte.

La culture de l'automobile, du car, de la caravane, du voyage organisé, prend prétexte de la photographie pour renforcer son pouvoir. Et cela, même si ce que nous voyons au cours de ces itinéraires touristiques sont plutôt des ruines, des restes de cataclysme ou même les dévastations produites par les guerres. À ce propos, la série vidéo « War Tourist¹ » d'Emanuel Licha est un énoncé critique de ce goût du paysage, du montrable et du visible coûte que coûte, une certaine dénonciation du sadisme pitoyable qui guide ces excursions. Il est possible que le goût contemporain pour les friches et les espaces « autres » que décrivait Foucault participe de cette même dérive, sans toutefois rien changer au concept traditionnel de paysage. C'est le cas, comme le note fort bien Suzanne Paquet, des confins, des paysages limites ou extrêmes qui attirent les touristes.

1. Une partie de cette œuvre peut être vue à l'adresse suivante : http://www.emanuel-lich.com/war_tourist.html

La pratique et le concept

Mais le point fort de ce livre avant-coureur, sur lequel il faut insister, à mon sens, c'est le nœud complexe qui est clairement montré ici, entre le voyage «réel» que l'on accomplit en personne en se déplaçant dans des sites, et le voyage «mental» entre des conceptions différentes de l'environnement dit naturel. Autrement dit le lien entre pratique et concept, l'un se pliant à l'autre et vice-versa dans un enlacement continu.

Ainsi, l'auteure parle-t-elle de ces lieux-cultes du land art que sont Spiral Jetty ou le Double Negative, ou encore les Sun Tunnels, que l'on connaît par les photographies et les textes, mais qui sont littéralement invisibles si l'on se déplace pour les voir. Ils ne sont appréhendés que par un déplacement mental. Le concept de paysage mis en œuvre dans ces installations trouble ainsi à la fois la perception de la chose et la pensée de ce qu'est un paysage, s'il est invisible. Ces œuvres sont donc heuristiques, ce sont des pistes pour la réflexion, tout en étant aussi des pistes dans le désert. Marches circulaires autour d'un inconnu : le site non-site.

Mobilité, fluidité, inachèvement de l'interrogation, comme aussi retournements et dérives. C'est cela que l'art nous apprend. Dans les mains des artistes, la photographie défie le code des agences de voyage et des lois sur la sauvegarde des monuments. Ce faisant, cette arme critique ne touche pas seulement le résultat des politiques de l'environnement, elle touche au plus profond l'idée qu'on se fait du paysage. Elle en invente les traits contemporains.

Paysage invisible et mobilité électronique

Un récit, ironique et captivant, clôt, ou plutôt ouvre la conclusion de ce petit livre passionnant. L'auteure entreprend la visite des sites prestigieux du land art... sans les trouver. Ils sont invisibles, et ce doit être non un hasard, mais une nécessité. Le voyage du paysage l'a conduit hors de vue, hors de portée du regard; l'espace dédié au paysage s'illimite et disparaît; seule reste une trace, celle du récit qui fait œuvre.

Cette recherche n'est pas étrangère à ce que l'on peut augurer de cette autre invention technique contemporaine, autre avatar de l'étendue: l'espace du numérique, ou cyberspace. Là, les questions soulevées par Suzanne Paquet trouvent un nouveau terrain. Comme elle l'a montré à propos du paysage traditionnel, la reconception de l'espace numérique suit la pratique, et se transforme à mesure des usages.

Cependant, à la différence du paysage qui est une invention achevée ou qui s'achève, l'invention du cyberspace reste encore à faire. Le paysage invisible d'un espace uniquement mental attend son concept.

On ne peut guère décrire cet espace lui-même, en effet, à l'aide du lexique paysager, non plus qu'architectural. Aucun des éléments qui sert à désigner, à construire ou même à concevoir l'espace que le paysage présente comme a priori – et même si le concept de cet espace est dilaté à l'extrême, étendu au-delà des limites du végétal, du minéral, de l'urbain, ou de l'environnement global – aucun de ces éléments ne peut être utilisé quand il s'agit du cyberspace. Là est peut-être le dernier pas à faire pour s'arracher aux conventions. Là est la tâche qui attend le chercheur d'espace : une invention à poursuivre.

Et cette poursuite, comme le montre la belle analyse de Suzanne Paquet sur le land art et la photographie, ne se peut qu'à la condition de l'art et de ses œuvres.

Anne Cauquelin

INTRODUCTION

Le paysage est un « fait culturel » usité depuis plusieurs siècles, à tel point qu'il serait devenu un acquis qui ne prêterait pas à l'interrogation. Toutefois, le désigner comme un objet façonné est une façon d'affirmer que le paysage est une production humaine dont les modalités d'élaboration fluctuent le temps passant.

Cet ouvrage propose une description attentive des mutations subies par cette notion à double entrée, objet ou forme culturelle. Ayant préalablement décrit les pratiques par lesquelles traditionnellement elle vient à l'existence, il s'agira d'en cerner les aspects contemporains. Car la manière d'« inventer » le paysage change. D'abord composition – ou genre – uniquement artistique, ce sont maintenant des procédés hybrides qui lui donnent naissance. Et l'apport de l'art, pourtant essentiel à sa conception, semble peu à peu s'estomper à mesure que le paysage suscite une attention grandissante. En dépit de cette tendance, l'activité artistique sera ici l'élément premier et décisif de l'analyse et ce sont les formes de son *usage* qui devront être dégagées afin de comprendre son importance. Incontestablement, l'art contribue toujours à la création de paysages nouveaux, mais cette contribution s'avère fort différente de ce qu'elle a pu être avant le XIX^e siècle.

Apparemment détaché de son origine artistique le paysage, au XX^e siècle, est converti en (une des formes du) *spectacle*¹, en une marchandise qui peut être fabriquée et consommée, et ce, en grande partie à cause de l'emprise d'une industrie dont la croissance est prodigieuse, le tourisme. La photographie, indissociable sous ses formes commerciale et populaire du phénomène touristique, est au fondement de cette transformation; son rôle historique, son essor et son ubiquité, tout particulièrement en relation au paysage, à sa consommation et à la mobilité conséquente, sont déterminants.

1. Le spectacle, selon Guy Debord, est à la fois la marchandise produite et « le moment où la marchandise est parvenue à l'occupation totale de la vie sociale » (Debord, 2001 : 39).

Auparavant bien symbolique le paysage devient, à l'ère post-industrielle, un objet que l'on produit, tangiblement, selon des règles qui ne sont autres que celles de l'offre et de la demande: on en fait une «ressource exploitable et utilisable» (Cazes, Lanquar et Raynouart, 1993: 34). Mais, fait singulier, bien que le paysage ne soit plus strictement affaire d'art, on use toutefois de certains travaux d'artistes pour légitimer le façonnement du territoire en un autre aspect du «spectaculaire intégré» pour emprunter l'expression de Guy Debord (2001: 8). En retour, le tourisme, le déplacement en reconnaissance devenu «temps spectaculaire consommable» (Debord, 2001: 153), associé à l'omniprésente photographie, est vraisemblablement le nœud par lequel la pérennité des représentations paysagères, du paysage, est assurée. Ainsi, si l'art, qui a été le facteur constitutif de l'«invention» du paysage conserve à la fin du XX^e siècle une part dans son façonnement – sa composition, perceptive et matérielle –, c'est vraisemblablement parce qu'une certaine attitude très largement partagée, à la fois position et disposition, qui sera ici identifiée comme le *mode touristique*, envahit jusqu'aux productions artistiques tout en s'insinuant dans leur réception et dans leur *lecture*. C'est dire que ce mode touristique détermine vraisemblablement tous les aspects contemporains du paysage et modèle toutes les possibles relations à celui-ci, sa saisie tout comme sa production physique. Ce sont donc les correspondances et les interactions entre l'art, le tourisme, la mobilité et la photographie, désormais fondamentales dans l'élaboration et l'intellection du paysage, qui seront décrites et débrouillées dans les chapitres qui suivent.

LE PAYSAGE, L'ART ET L'USAGE

D'abord création artistique, comme le démontre Anne Cauquelin dans *L'invention du paysage*, le paysage est le fait de peintres qui traduisent les connaissances relatives aux lois de l'optique en une série de règles et de procédés de réduction perspective, système qui permet d'introduire dans les tableaux la vue par la fenêtre. À partir de la Renaissance, dans certaines toiles, la description de l'espace entourant les «scènes» prend de plus en plus d'importance, de sorte que le paysage sera finalement consacré genre artistique à part entière. Éventuellement ces compositions picturales, ces *paysages*, induisent les déplacements de quelques connaisseurs vers les lieux dépeints. On veut constater de visu, recomposer sur les lieux mêmes,

et par soi-même, les perspectives saisies par les artistes, reproduire *in situ* leur point de vue. C'est ainsi que le paysage devient, particulièrement au XVIII^e siècle, objet de quête pour le voyageur. Ce phénomène de *déplacement en re-connaissance vers les lieux représentés par les artistes* est de toute première importance eu égard au développement de la notion de paysage. De même, grâce à l'universalité de son usage en peinture le dispositif perspectif est, à la longue, si bien assimilé que la façon d'appréhender l'espace en est à tout jamais modifiée. Ce système artificiel agit comme un filtre qui s'introduit systématiquement entre l'observateur et le site observé, faisant de ce dernier *aussi*, un *paysage*.

Simon Schama, dans son ouvrage *Landscape and Memory*, soutient que les paysages peu à peu se transforment en lieux de mémoire ou en symboles d'identités régionales et nationales, la mémoire et les mythes paysagers étant de l'ordre de l'héritage transmis. Selon Schama, le regard que l'on porte sur le paysage en fait un donné culturel essentiel, intégré par tous². Et avant que d'être un enchantement pour les sens, le paysage est une fabrication de l'esprit; il s'élabore aussi bien à partir des strates de la mémoire que des strates de roc, dit Schama (1996: 6-7).

C'est sans doute parce que l'on en vient à confondre la représentation et son objet et parce qu'en lui se matérialisent pour ainsi dire mémoires et identités, que le paysage est aussi considéré comme le résultat *physique* de l'action des humains sur leur milieu. Le paysage est alors compris comme un palimpseste où les modifications se recouvrent les unes les autres, les territoires étant différemment adaptés selon les époques et les modes de vie. C'est ce qu'ont voulu démontrer, dans la mouvance de tout un champ d'études paysagères actif en France depuis une trentaine d'années³, les auteurs Augustin Berque et Alain Roger, entre autres. Pour eux, le milieu est modelé par ses occupants, mais il faut également y poser un regard particulier pour qu'existe le paysage. Double construction, donc. Berque propose le néologisme de « médiance » pour décrire une réciprocité, action sur le milieu et sens ou valeur symbolique donnés par le regard (Berque, 1990), alors que Roger parle de « double articulation », pays-paysage et d'« artialisation » (autre néologisme) *in visu* et *in situ*: « "du pays" ne devient un paysage que sous la condition d'un Paysage,

2. Il est bien entendu question ici des seules cultures occidentales, comme dans tout le reste de cet essai.

3. Pour un aperçu de la diversité et du grand nombre de ces études, on peut consulter Roger (1995a).

et cela, selon les deux modalités, libre et adhérente, de l'artialisation » (Roger, 1995b : 443)⁴. Pour Roger, l'artialisation *in situ* est celle qui se fait sur le terrain, qui est directe, et l'artialisation *in visu* se réalise dans et par le regard, de façon indirecte.

John Brinckerhoff Jackson, auteur états-unien qui étudie le paysage de son pays à partir des années 1950 et pendant plus de quarante ans, présente quant à lui le paysage comme un fait matériellement élaboré, son aspect culturel étant strictement déterminé par l'intervention humaine à même le territoire. Ce qui n'exclut pas totalement (énoncé de manière un tant soit peu conventionnelle) l'importance du fait artistique : « L'art a aussi sa part dans les études du paysage comme je les envisage, car c'est seulement lorsqu'un paysage demande notre participation émotionnelle que son unicité et sa beauté nous sont révélées. » (Jackson, 1980 : 18⁵)

Ainsi, quel que soit le point de vue selon lequel on le considère et bien que les premiers paysages à « apparaître » (la montagne, le littoral, le rural) soient des lieux de nature, le paysage n'est en aucun cas une donnée naturelle. Les propositions des différents auteurs brièvement passées en revue ici seront plus amplement analysées dans le premier chapitre du présent ouvrage. Pour les besoins de cette entrée en matière, posons simplement que je m'intéresserai plus particulièrement, et pour des raisons différentes, aux deux thèses respectivement formulées par Anne Cauquelin et John B. Jackson qui établissent deux formes fortes pouvant être tenues comme décrivant bien ce qu'est le paysage. Il faut souligner que ces deux formes désignent jusqu'à un certain point des « positions » opposées ; retenons toutefois que Jackson tout aussi bien que Cauquelin, quoique leurs propositions soient antagoniques, mettent tous deux en évidence le côté construit, *artificiel*, du paysage (Cauquelin, 2000 : 8, 30 et 68 ; Jackson, 1997 : 304-305). Chez Cauquelin la construction par le cadre, le point de vue et la réduction perspective empruntés aux règles picturales puis appliqués à l'appréciation sur place, détermine une modalité d'abord *artistique*, ensuite généralement intégrée. Pour Jackson le paysage se crée par la transformation physique du milieu par les *usages*, une formule qu'il propose à partir du mot *landscape* et de ses divers sens dans différentes langues, un concept qui d'après lui existait dès avant l'invention du paysage en peinture (Jackson, 1997 : 299-306). Jackson étudie l'impact de la multiplication des infrastructures

4. Voir également Roger (1997 : 18).

5. Je traduis. Il en va de même pour toutes les autres citations en anglais intégrées dans le texte.

destinées aux transports, phénomène qui, au XX^e siècle, modifie radicalement le territoire et son appréciation. Ses études sont particulièrement pertinentes lorsqu'il s'agit de comprendre, en relation au paysage et à la mobilité, certaines formes d'art pratiquées au cours des dernières décennies du XX^e siècle.

À cause de leur égale importance et des croisements possibles entre les deux cas de figure, représentation et perception ou espace possédant ses caractéristiques propres, il semblerait présomptueux de définir trop strictement le terme paysage. Anne Cauquelin insiste d'ailleurs sur les perpétuels allers et retours *entre l'image et sa chose* qui lui sont propres. De même, l'examen des théories le concernant montre qu'il y a toujours une hésitation ou une sorte de va-et-vient entre l'art et l'usage, dans les modes de conception ou les modalités de formation du paysage. Il faudra donc considérer qu'en substance, le paysage reste attaché au fait perspectif qui passe d'abord par la représentation pour être ensuite comme tout *naturellement* reproduit dans la perception, selon la thèse de Cauquelin. La notion de mobilité, sur laquelle s'appuient les travaux de John B. Jackson, pourra se greffer à cette figure première du paysage, car elle influe doublement sur tout ce le qui concerne au XX^e siècle : cela parce que le territoire est transformé par la mobilité, et qu'en retour celle-ci procure le détachement nécessaire à son appréciation comme paysage. Il est rare en effet que l'on considère son propre milieu de vie comme un paysage, car il faut du recul, de la distance (Cosgrove, 1998 : 18-19).

L'ÂGE INDUSTRIEL

Le XIX^e siècle est assurément le moment où se mettent en place les éléments indispensables à la transformation qui sera ici analysée. C'est un temps fort de l'ère industrielle, de nouvelles découvertes techniques autorisant le développement des moyens de locomotion, avec pour conséquences l'augmentation de la mobilité des personnes aussi bien que l'émergence d'une nouvelle façon de percevoir le paysage. Alain Corbin, de même que John B. Jackson ont bien explicité ce phénomène : les transports rapides commandent une nouvelle posture, une attitude différente du voyageur, qui auparavant se déplaçait de toute autre manière (Corbin, 2001 : 111-112 ; Jackson, 1997 : 199-209).

La mise au point du procédé photographique en 1839 est concurrente de cette augmentation de la mobilité. Produit de

l'industrie, la photographie est « elle-même un emblème de progrès industriel et technologique » (Snyder, 1994: 187). Elle contribue, tout comme les transports rapides, à modifier les manières d'appréhender le paysage. Photographie et mobilité, appariées, forment une variante du mouvement induit par la peinture, ce déplacement en re-connaissance vers les lieux représentés par les artistes, variante associée à de nouvelles conquêtes.

L'ouverture au XIX^e siècle d'un rare territoire encore à conquérir en cette ère industrielle est révélatrice de la portée de la combinaison mobilité et photographie. L'avancée vers l'Ouest, aux États-Unis, marque le début d'une double quête qui est illustrée et renforcée par la production intensive de photographies. D'une part, la recherche de bénéfices matériels se concrétise par l'ouverture et l'occupation de nouvelles terres ainsi que par l'exploitation des ressources du sous-sol. D'autre part, la poursuite de richesses symboliques, d'images fortes et significatives de son identité et de sa *destinée* pour la population états-unienne donne lieu à la production d'images nombreuses.

C'est toute l'importance du couple photographie et mobilité, son impact sur les façons d'apprécier, voire de *fabriquer* le paysage, que l'on pourra comprendre à partir de l'étude de la conquête de la *frontière*, qui sera analysée à travers deux types de photographies réalisées par Timothy O'Sullivan, entre 1868 et 1874. La photographie telle que pratiquée par O'Sullivan sert deux buts, l'un scientifique et l'autre commercial : l'objectif scientifique correspond à la recherche de richesses matérielles – *surveys* et investigations géologiques – et l'objectif commercial répond au besoin naissant de biens symboliques – images de sites grandioses diffusées dans tout le pays. En observant quel rôle ont joué de telles images, il sera possible de démontrer que dès le XIX^e siècle, en partie à cause de ces pratiques photographiques particulières, le paysage commence à se détacher de son *a priori* artistique. S'amorce alors un important processus, le glissement du paysage vers son nouvel état de produit façonné ; « évolution » graduelle qui trouvera son aboutissement en Occident, après la Deuxième Guerre mondiale.

L'ÈRE POSTINDUSTRIELLE ET SES TERRITOIRES

À l'époque postindustrielle, un certain nombre de facteurs concourent à la progression du changement de condition du paysage.

La production et la diffusion de plus en plus soutenues d'images obtenues par des moyens mécaniques, tout comme l'augmentation puis la massification des déplacements agissent en prolongement des innovations du XIX^e siècle. De plus, en Occident, après la Deuxième Guerre mondiale, l'attention portée aux altérations subies par les territoires (ce que l'on appelle l'environnement) et la volonté de contrôler, et même de réparer les torts causés par l'exploitation des ressources naturelles, suscite l'émergence de divers mouvements sociaux et la prise en compte du fait environnemental à différents niveaux décisionnels. Bien des sites, que l'on a de plus en plus tendance à qualifier immédiatement de paysages, sont reconnus comme des richesses à sauvegarder, mais surtout comme des lieux de mémoire ou des figures d'identités culturelles que l'on se ré-appropriera localement ou selon des politiques nationales concertées, pour l'usage de groupes, de communautés, de visiteurs. Dean MacCannell observe que la primauté de la recherche des biens symboliques dans la société moderne, pour lui synonyme de société postindustrielle, conduit au *marquage* puis à la *sacralisation* de sites, au profit des touristes (MacCannell, 1999: 39-48), ce qui semble être l'une des manières contemporaines de « fabriquer » du paysage, un mode de façonnement fondé comme il sera montré, sur l'importance réciproque de la photographie et de la mobilité.

Les années 1960, 1970 et 1980 sont particulièrement importantes à cet égard, puisque ce sont les années pendant lesquelles se produit le recul de l'industrie lourde et partant, un changement de régime économique. Ce sont les années où s'intensifie rapidement la mobilité des Occidentaux, phénomène directement lié à l'abondance d'après-guerre et dont l'impact sur le territoire et le paysage est considérable. Ce « paysage » de la mobilité, c'est-à-dire l'*espace* radicalement modifié par des fluctuations économiques sera ici considéré comme postindustriel au sens large. Plus strictement – et l'un n'exclut pas l'autre –, le territoire postindustriel, ses lieux et ses terrains, seront des *motifs* d'investigation, car en eux se télescopent pour ainsi dire l'âge industriel et l'ère postindustrielle. Certains sites, les zones dévastées par l'extraction des matières premières puis désaffectées, portent les traces de la frénésie industrielle prédominante pendant plus d'un siècle. Une frénésie causée par les besoins grandissants de matières premières, par la production à grande échelle de biens de consommation et la construction de voies pour leur transport. Ces territoires sont les séquelles de la conquête de la mobilité. D'autres

lieux, aussi étudiés ici, peuvent être vus comme les produits ou les emblèmes de l'intensification radicale des déplacements – une mobilité territoriale mais aussi sociale – et du développement d'une économie postindustrielle. Ce sont les territoires suburbains, la banlieue, et périurbains, de vastes zones transitionnelles entre l'urbain, le suburbain et le rural.

Ces motifs et ces lieux ont été largement appropriés et exploités par les trois artistes à partir des travaux desquels on pourra observer comment dans la deuxième moitié du XX^e siècle s'opère le changement d'état du paysage, comment à cet égard le travail artistique devient partie de vastes entreprises, comment l'art y est instrumentalisé. Les travaux de Robert Smithson (1938-1973) et de Nancy Holt (née en 1938), tous deux artistes du *land art*, ainsi que ceux de Lewis Baltz (né en 1945), artiste photographe, seront analysés suivant cette perspective. Certaines œuvres d'autres artistes qui leur sont contemporains, par exemple Robert Morris et Michael Heizer, seront aussi parfois examinées. Deux types de pratiques artistiques, le *land art* et la photographie, sont donc pris en compte; mais tous deux tendent finalement à se rejoindre. Cette conjonction s'accomplit par la commande, que caractérisent d'incessants glissements entre l'art et l'usage, et qui prend de plus en plus d'importance dans le domaine artistique à partir des années 1960.

Le passage du paysage de bien symbolique à objet façonné advenant par des processus hybrides et par la conjugaison de multiples éléments, ce sont les *interactions* entre ceux-ci qui seront décrites, selon un modèle inspiré par la sociologie de la médiation telle que proposée en sciences par Bruno Latour et appliquée au domaine des arts par Antoine Hennion (Latour, 1995; Hennion, 1993a et 1993b; Latour et Hennion, 1993).

Selon Bruno Latour, les innovations sont généralement le résultat du travail collectif d'agents hétérogènes, de choses et de gens de toutes sortes⁶. Lorsqu'elles sont bien au point, parfaitement opérationnelles et durables, les innovations se propagent et sont reprises par d'autres groupes et en d'autres lieux et d'autres contextes: «chaque fois qu'un objet devient « indiscutable » il se répand ailleurs» (Latour, 1995: 321). Des déplacements permettent aux innovations, devenues entre-temps des faits et des concepts avérés ou des objets fonctionnels, d'être utilisées à d'autres fins que ce pourquoi elles

6. «Décrire l'association des choses ou décrire l'association des humains, c'est un seul et même travail» (Latour, 1995: 341).

avaient été élaborées, parce qu'on les intégrera à d'autres faits et objets ou parce qu'elles seront transformées par de nouveaux groupes. Si ce modèle peut être appliqué à ces recherches sur le paysage, c'est qu'en le suivant, il est possible d'examiner un processus « en train de se faire » (Latour, 1995: 29). Ainsi j'observerai les séries d'actions réciproques ou successives des humains et des « non humains » (les choses), les réseaux d'alliances et de controverses par lesquels on en arrive à ce résultat, connu à l'avance, mais dont il s'agira d'analyser les tenants et aboutissants, le paysage devenu spectacle, c'est-à-dire un objet que l'on façonne selon les lois de l'offre et de la demande. Il importera donc de « moins s'intéresser aux réalités installées qu'à l'installation des réalités » (Hennion, 1993a: 224).

BREF ITINÉRAIRE

Le premier chapitre expose comment certaines innovations, la perspective des peintres, la photographie et le tourisme, deviennent des faits et des concepts avérés qui, parce que tous trois sont de plus en plus indissociables et aussi parce qu'ils feront éventuellement l'objet de reprises et de combinaisons inédites, sont les éléments constitutifs du processus étudié dans cet ouvrage. Ce détour historique par la Renaissance puis le XIX^e siècle permettra d'établir les assises de l'argumentation développée dans les chapitres subséquents, démontrant comment les « non- humains » – objets et œuvres d'art, territoires, systèmes politiques et économiques – et les humains – artistes, critiques, membres d'institutions muséales, autres groupes professionnels –, tous considérés comme des « opérateurs de transformations ou de traductions » (Heinich, 2001: 66), concourent, par leurs actions mutuelles à faire passer le paysage (l'idée ou la chose) par diverses modulations, pour que finalement se définissent une forme et une approche très différentes de celles que l'on connaissait jusqu'à l'époque industrielle.

Le chapitre deux est consacré à l'étude des liens *land art*, photographie, mobilité et paysage. Il y est montré que grâce à ces associations, le *land art* peut devenir un *art du paysage*, cependant que la photographie artistique, même lorsque son motif est le paysage, *ne peut tenir ce rôle*. Il est ainsi observé que le *land art*, par son utilisation de photographies aux fins de documentation d'une action à même le territoire, participe de la mécanique de « représentation incitant aux déplacements en re-connaissance » qui conditionne à la fois l'appari-

tion des paysages et le tourisme. L'analyse des travaux de Robert Smithson et de ceux de Nancy Holt est à cet égard révélatrice. On comprendra pourquoi on a dit des *land artists* qu'ils ont créé de « nouveaux » paysages et qu'il s'ensuit qu'à l'ère postindustrielle le *land art* a un rôle de premier plan – quoique occulté pendant un certain temps – dans l'évolution de l'idée de paysage. On pourra aussi voir pourquoi il n'est pas étonnant que les artistes du *land art*, en particulier Smithson, se soient intéressés les premiers aux zones postindustrielles, l'agitation des années 1960 disposant les artistes à réfléchir à leur fonction sociale, ce qui les conduira éventuellement à la réalisation d'œuvres d'art public. On comprendra par quelles interactions ils en viennent à prendre part à des opérations d'aménagement de lieux en zones de loisir ou de tourisme⁷, quelquefois sur des sites ruinés par l'industrie, et comment leurs travaux feront l'objet de traductions et éventuellement de reprises par d'autres groupes professionnels. Suivant ces observations, au chapitre trois, toutes les médiations par lesquelles l'art et les artistes en viennent à contribuer à la constitution de l'espace postindustriel en spectacle sont décrites et disséquées, pour montrer quelle est à cet égard la part du *land art* dans les villes (et dans les banlieues) et quelle est, à l'échelle de territoires nationaux, la part de la photographie artistique.

Concurremment, aux chapitres deux et trois, les rapports entre les recherches de Robert Smithson et celles de Lewis Baltz sont examinés, car les deux artistes *collectionnent* les paysages postindustriels, le premier un peu à la manière d'un touriste et le second comme le photographe engagé qu'il est. Mais si le *land artist* peut se permettre l'ironie de jouer au touriste, l'artiste photographe dont l'outil de travail est aussi l'instrument privilégié du touriste doit se démarquer de ce dernier. Il est, d'une part, un « *activist landscape photographer* » selon les termes de Lucy R. Lippard (1998 : 60), sa production s'éloignant de la photographie commerciale qui agit comme invitation au voyage. D'autre part, l'artiste photographe produit des photographies pour certains usages « scientifiques » à la façon des prédécesseurs du XIX^e siècle, parmi lesquels Timothy O'Sullivan. Les images réalisées pour des « missions photographiques », des commandes sur le modèle des *surveys* du siècle précédent, servent les mêmes fins

7. Cette association loisir et tourisme sera généralement employée ici, les loisirs « de courte durée des populations urbaines » étant une forme de tourisme de proximité. (Cazes, Lanquar et Raynouart, 1993 : 5). John Urry décrit par ailleurs une sorte d'*indifférenciation* des activités qui mène au remodelage « en mode touristique » de nombre de sites auparavant consacrés aux activités quotidiennes (2002 : 161). L'envergure de ce phénomène est décrite aux chapitres trois et quatre.

qu'un certain art public inspiré du *land art*: le façonnement des lieux en aires de loisir et de tourisme; cette pratique, la mission photographique, s'inscrit donc comme un autre opérateur de transformation dans la production de l'espace postindustriel.

Ces analyses successives ou synchrones de différentes matières abordées en résonance permettront de comprendre que l'espace ainsi façonné, ainsi *produit*, en vient à s'envisager globalement comme une série de *paysages*, devenant capital (touristique), lorsque de nouveaux acteurs tendent à s'instituer en gardiens et dépositaires de tout ce qui concerne le paysage. Le dernier chapitre explique comment le *land art* et la photographie artistique font l'objet de reprises lorsque de nouveaux groupes ou un nouveau champ s'en réclament et en usent pour légitimer leurs entreprises et comment, en retour, cette médiation assure une certaine pérennité au *land art*: «S'ils ne le reprennent pas à leur compte, l'énoncé sera restreint à un point de l'espace et du temps [...], mais s'ils le reprennent, ils peuvent le transformer jusqu'à le rendre méconnaissable» (Latour, 1995: 260).

*

Le paysage est donc, depuis son «invention» une fabrication, un objet qui est de l'ordre de l'artificiel, qu'il s'agisse de construction visuelle fondée sur les règles de la projection perspective ou bien d'intervention à même le milieu ou le site. Les lieux ici étudiés sont déjà radicalement artificialisés, construits, altérés (selon les deux acceptions du mot), dévastés. De plus, ils se prêtent si mal à l'exercice conceptuel qui pourrait en faire des paysages que l'on voudra littéralement les modeler à cet effet. C'est pourquoi il faudra tenir compte des oscillations entre le sens large et le sens plus étroit de la notion de «paysage postindustriel». Quelques constats au sujet de possibles définitions de ce paysage particulier et de ses conditions d'apparition sont offerts en conclusion.

Prenant pour motif ces singuliers territoires, tout au long d'un examen attentif des rapports entre représentation et mobilité à travers la photographie, le *land art* et le tourisme, il sera possible de vérifier dans quelle mesure le paysage se produit et se consomme et quelles sont la part de l'*art* et la part de l'*usage* dans cette nouvelle conception des lieux, le paysage façonné en une des formes du spectaculaire intégré. Aux fins de cette investigation, de nombreux facteurs devront être pris en compte, au risque parfois de certains allers et retours – on aura déjà compris l'importance de ce mouvement –

pour tenter d'en arriver à circonscrire ce qu'a pu devenir le paysage à la fin du XX^e siècle, un «paysage postindustriel» qui est celui-là même de la mobilité, de la communication, du transport et de la transmission érigés en mode de vie.