



Jorma Puranen, *Icy Prospects*, n°18, 2005, c-print, 163 x 201 cm

## PAYSAGES

Support de cours, images  
Nassim Daghighian



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10





11



12



13



14



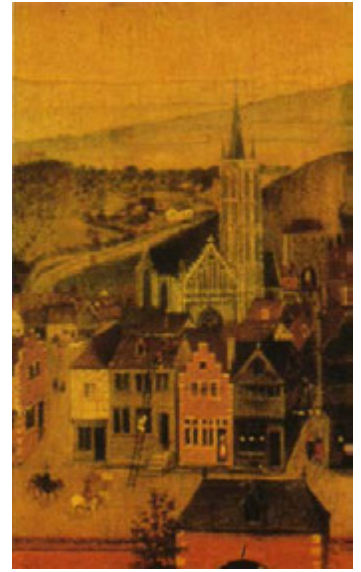
15



16



17



18



19



20



21



22



23



25



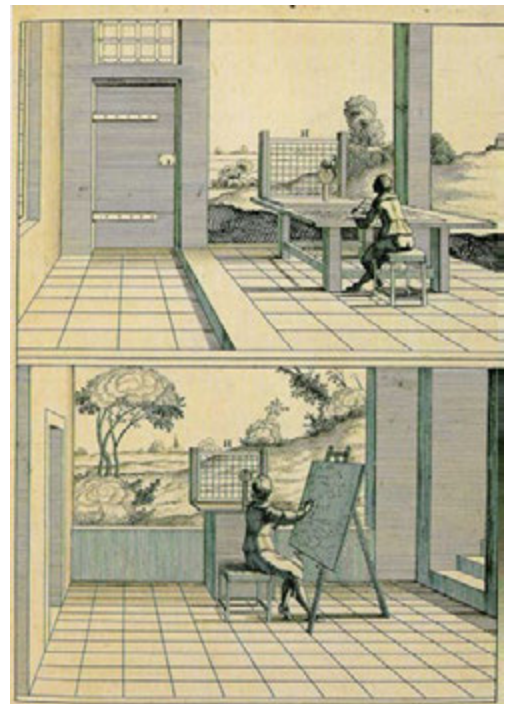
24



26



27



28



29



30



31



32



33



34



35



36



37



38

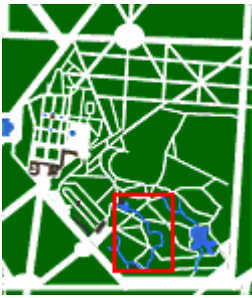


39





40 a



40 b



41



43



42



44



45



46



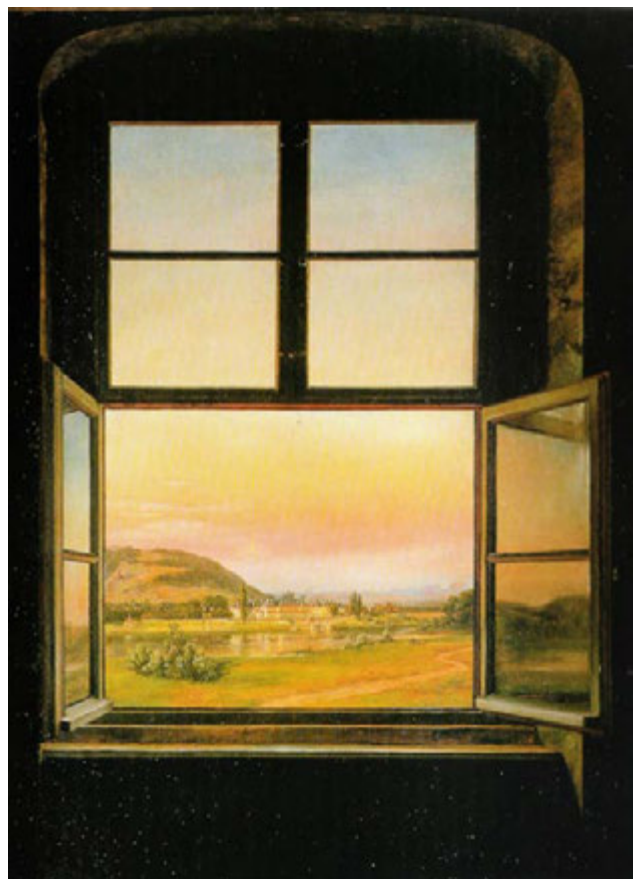
48



47



49



50



51



52



53



54



55



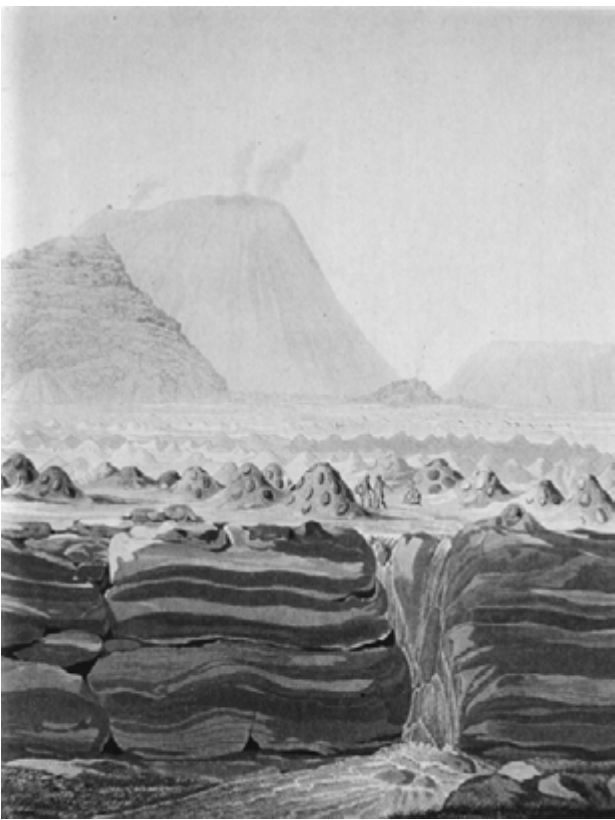
56



57



58



59



60



61



62



63



65



64



66



67



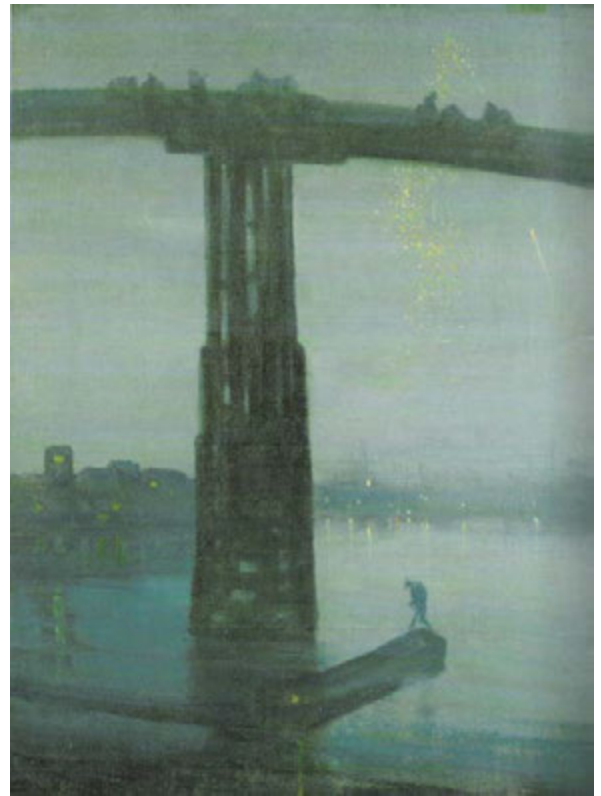
68



69



Boulevard des Italiens, cartes postales vers 1900-1910



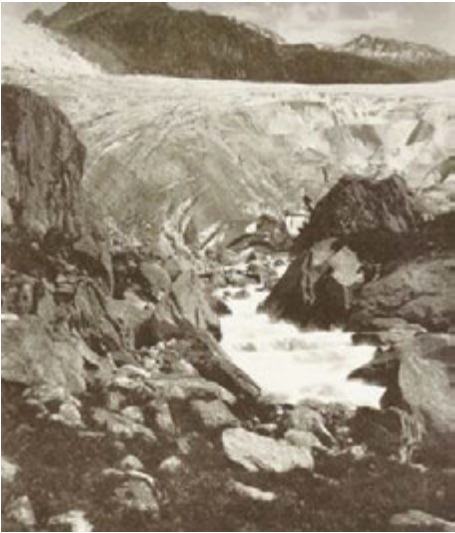
70



71



72



73



74



76



75



77



78



79



83



80



82



81



84





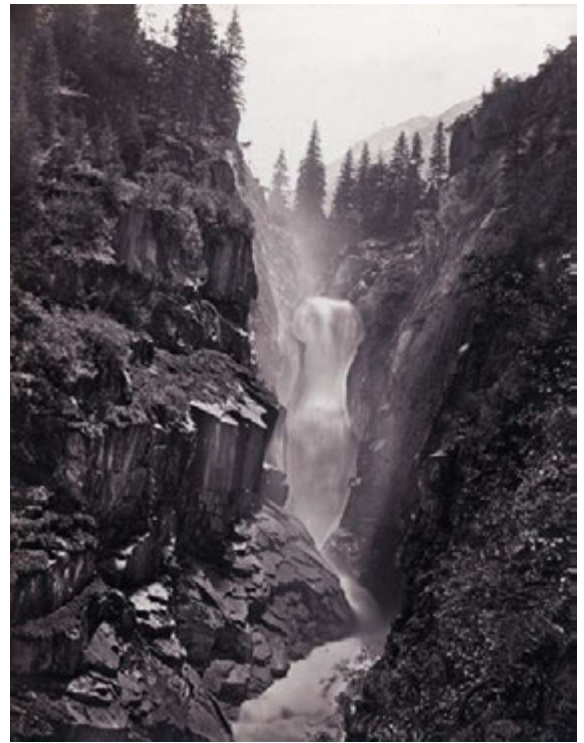
85



86



87



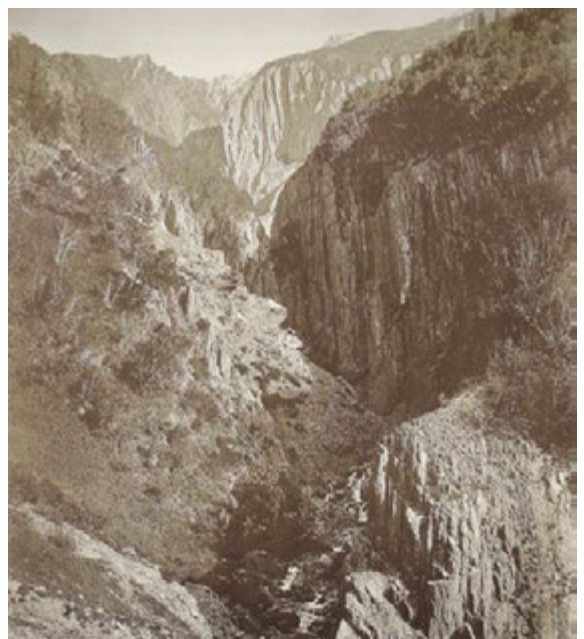
88



89



90



91



92



93



94



96



95



97



98



99



100



101



102



103



104



105



106



107



108



109



110



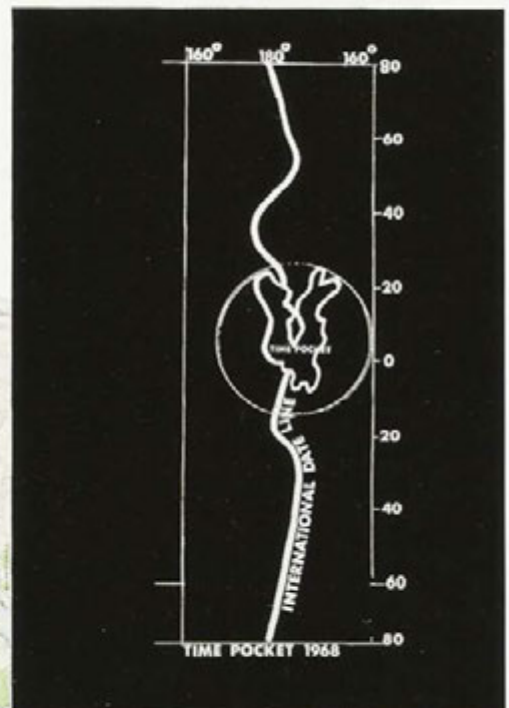
111



112



TIME POCKET.1968.  
Near Fort Kent, Maine. International Date Line reduced and plotted on frozen land-  
mass. Line truncated at island located in middle of a 1 mile plot and continued at  
other end of island for  $\frac{1}{2}$  mile. Equipment: Diesel powered skidder.





114



117



115



115



116



118



119



120

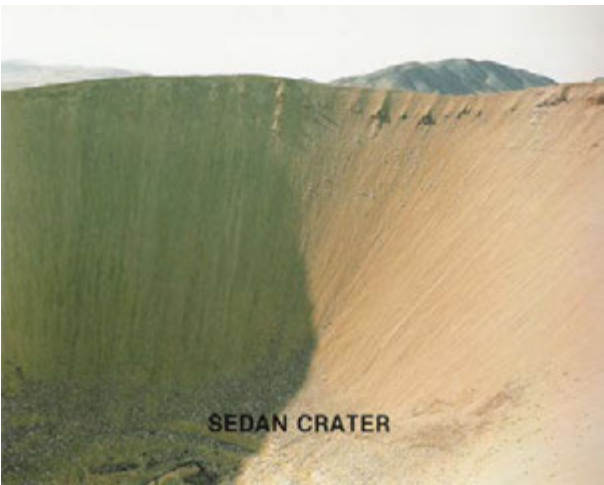




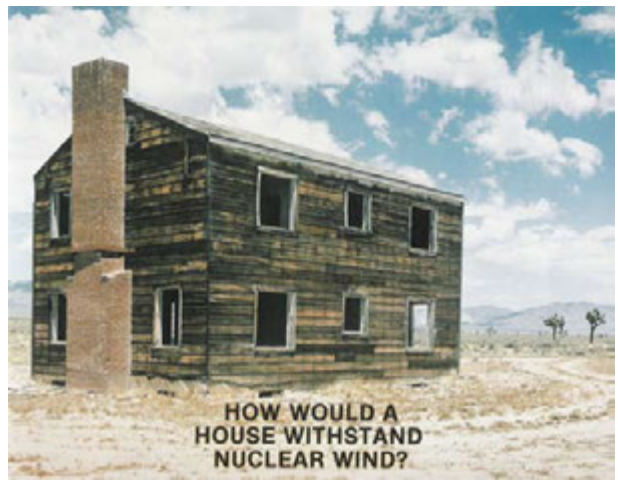
121



122



123



124



125

**Chevron's 160 Acre Uranium Mill Tailings Pond**  
 Contents: Six Million Tons of Radioactive Waste and Chemical Solvents



What we're concerned about is radioactive particles that go up and latch onto a particle of dust, or get into the water from underground. When you drink, eat, or breathe it, a certain kind of energy radiates in the body that socks this cell, that cell, this cell again, until it is dead, changed, or growing.

Mike Trid, Co-Chair  
 Panna Maria Concerned Citizens

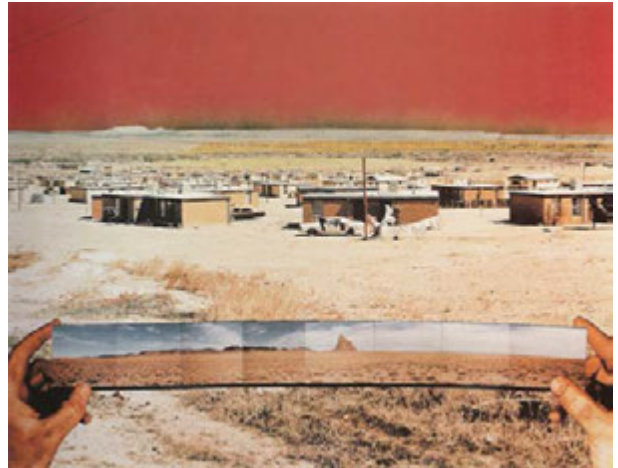
We contend that we have not damaged anyone, or will we in the future.

Kevin Ruzbe  
 Environmental/Safety Coordinator  
 Panna Maria Uranium Operations  
 Chevron Resources Company

126



127



128



129



130



131



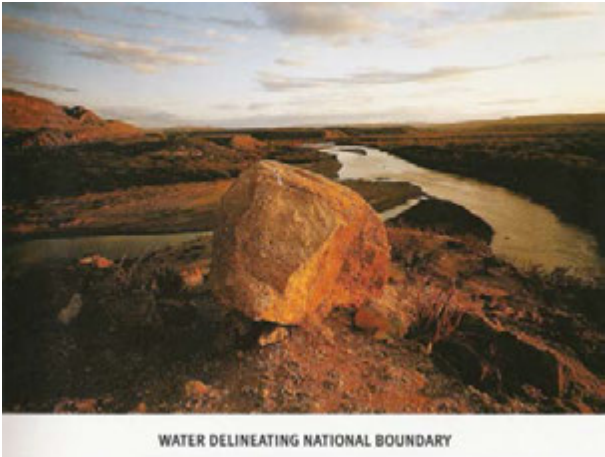
132



133

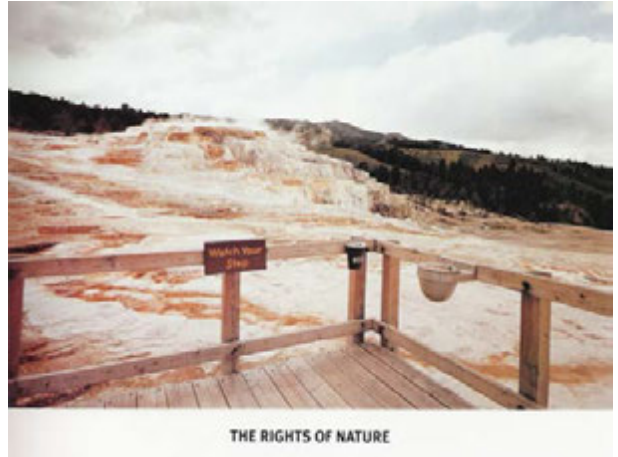


134



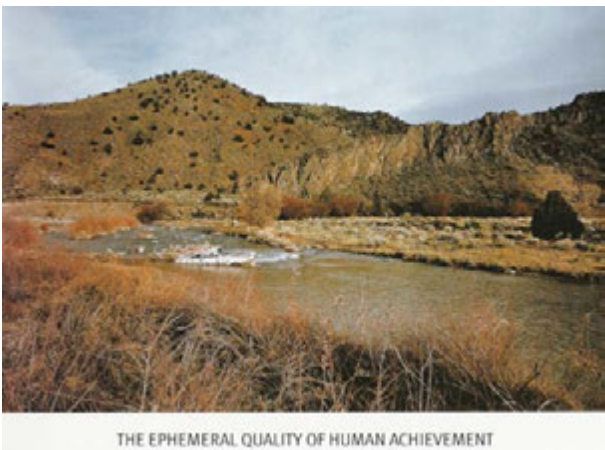
WATER DELINEATING NATIONAL BOUNDARY

135



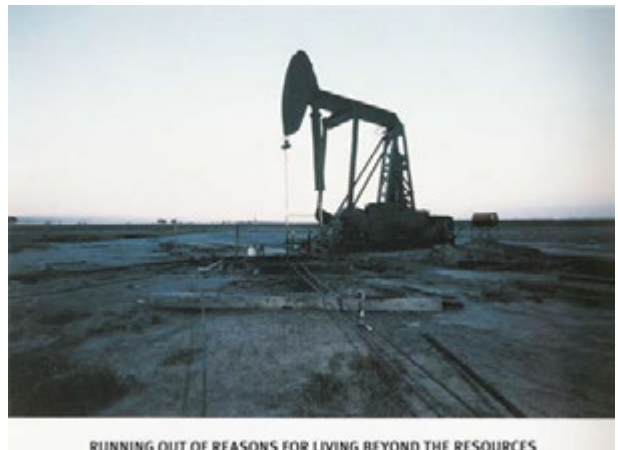
THE RIGHTS OF NATURE

136



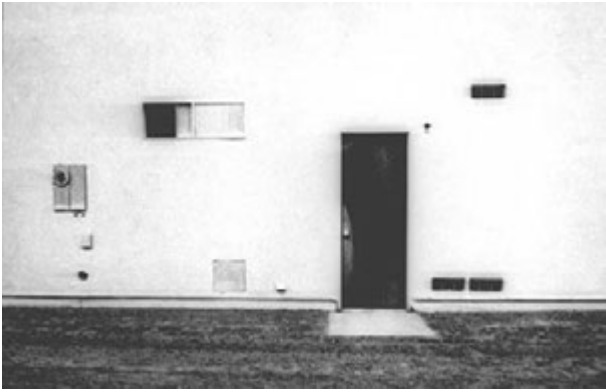
THE EPHEMERAL QUALITY OF HUMAN ACHIEVEMENT

137



RUNNING OUT OF REASONS FOR LIVING BEYOND THE RESOURCES

138



139



140



141



142



143



144



145



146





148



149



150



151



151



153



154



155



156



On April 29, 1992, four white police officers on trial for the beating of motorist Rodney King were acquitted. A videotape of King's beating had been extensively televised. The not guilty verdicts became a catalyst for widespread civil unrest. Riots began with several mob assault at this intersection. Reginald Denny, a white truck driver, was pulled from his truck and severely beaten as a camera crew broadcast the event live from a news helicopter. The Los Angeles Riots caused more than fifty deaths and an estimated one billion dollars worth of damage.

157



Marcourt Lane, near 42nd Street, West Des Moines, Iowa, January 1995

In the early morning hours of September 5, 1982, Johnny Gosch, a twelve-year-old paperboy, set out with his red wagon and his dog to deliver the *Des Moines Sunday Register*. He was last seen on this street at approximately 6 a.m., talking to a man in a dark blue car. Despite a nationwide search he is still missing.



Sunset Avenue at New York Avenue, Fair Oaks, California, November 1993

Thirteen-year-old Carl Lightner was walking home with a friend on May 3, 1980, when she was hit and killed by a drunk driver. The driver had been released on bail two days earlier, following a previous drunk-driving accident.

After her daughter's death, Candy Lightner founded Mothers Against Drunk Driving (MADD), a national organization that fights for stricter laws against drunk driving.



Across from 11777 Foothill Boulevard, Lake View Terrace, Los Angeles, California, November 1993

Rodney King, a black motorist, was beaten by 4 white Los Angeles police officers in the early morning hours of March 3, 1991. King was pulled over after leading police on an 8-mile high-speed chase; he was drunk and resisted arrest. Some 20 officers looked on as extreme force was used to restrain him. George Holliday, one of many local residents who witnessed the incident, recorded seven minutes of the beating with his new camcorder. King's injuries included 11 skull fractures, a shattered eye socket, a broken leg, and nerve damage that left his face partially paralyzed. Sergeant Stacey Koon, one of the 4 officers accused of using unnecessary force, wrote in his report that King's injuries were of a "minor nature." The 4 officers were acquitted of all criminal charges by an all-white jury.



Taylor Hall Parking Lot, Kent State University, Kent, Ohio, May 1994

President Nixon's decision on April 30, 1970 to expand the Vietnam War into Cambodia incited protests throughout the nation. At Kent State University, demonstrators took over the campus and burned the ROTC building. On May 4, at 12:24 p.m., twenty-eight Ohio National Guardsmen opened fire on students for thirteen seconds, killing Allison Krause, Jeffrey Miller, William Schroeder, and Sandra Scheuer in this parking lot.

Nine years later, without acknowledging wrongdoing, the state of Ohio paid the parents of each dead student \$15,000.



The National Civil Rights Museum, formerly the Lorraine Motel, 450 Mulberry Street, Memphis, Tennessee, August 1993

Speaking at a rally on April 3, 1968, Dr. Martin Luther King, Jr. said: Longevity has its place. But I'm not concerned about that now. I just want to do God's will. And he's allowed me to go up to the mountain. And I've looked over and I've seen the Promised Land. I may not get there with you. But I want you to know tonight that we, as a people, will get to the Promised Land. And I'm happy tonight. I'm not worried about anything. I'm not fearing any man. My eyes have seen the glory of the coming of the Lord.

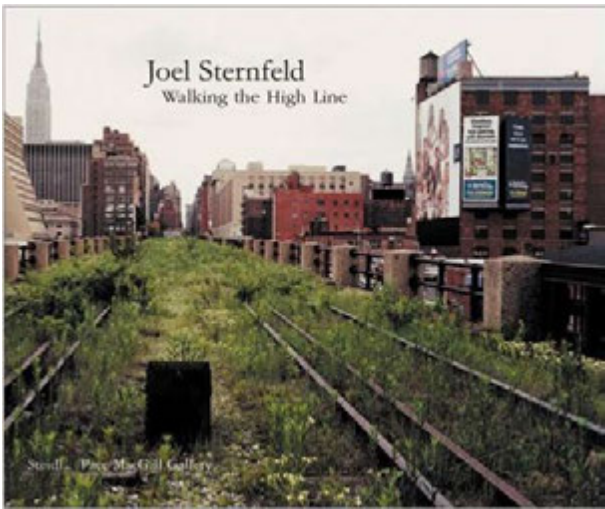
The next day, he was assassinated on this balcony outside room 306.



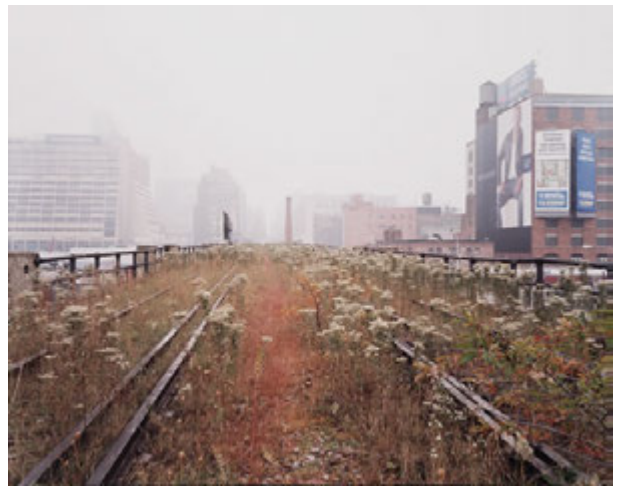
The Masjid-Al-Rasul, 11211 Central Avenue, Watts, Los Angeles, California, July 1993

In this mosque, members of the Bloods and the Crips, rival Los Angeles gangs, negotiated and signed a truce on April 26, 1992.





159



160



161



162

**Invention du paysage en Chine (3-4<sup>e</sup> siècles) et en Occident (15<sup>e</sup> siècle)**

1. Anonyme chinois, *Village au bord du fleuve*, 11<sup>e</sup> ou 12<sup>e</sup> siècle, section d'un rouleau horizontal
2. Attribué à Mou-k'i, *Lumière du soir sur un village de pêcheurs*, milieu du 13<sup>e</sup> siècle, tiré du rouleau horizontal *Huit vues de la région du Siao et du Siang*
3. Anonyme, *Maison des Pygmées*, paysage nilotique (bord du Nil), fresque du péristyle de la maison dite du Sculpteur, Pompéi, 1<sup>e</sup> siècle
4. Art byzantin, *Saint Apollinaire*, mosaïque, 533-549, abside de Saint-Apollinaire-in-Classe, Ravenne
5. Art roman, *Printemps*, début 13<sup>e</sup> siècle, manuscrit *Carmina Burana*
6. Maître Oberrhein (Alsace), *Jardinet du Paradis*, 15<sup>e</sup> siècle
7. Anonyme (B), *Maugis et Oriande la belle*, illustration d'une chanson de geste, in *Renaud de Montauban*, Bruges, 1462-1470, manuscrit 5072, f71v
8. Jérôme Bosch (Fl, ?-1516), *Jardin des délices*, détail du panneau central, vers 1500
9. Anonyme, *La récolte des choux et Poissons frais*, milieu 14<sup>e</sup> siècle, manuscrit *Tacuinum sanitatis in Medicina* (Tableau médical de santé), Codex Vindobonensis, series nova 2644, Italie du Nord, probablement écrit et enluminé à Vérone vers 1365-1380
10. Artiste inconnu, *Février* / Paul, Jean et Herman Limbourg, *Août*, tirés du *Calendrier* du livre d'heures appelé les *Très Riches Heures du duc de Berry*, miniatures, 1410-1416 [*Août* : les frères Limbourg (NL) et le duc de Berry (F), le commanditaire, meurent de la peste en 1416] / 1438-1442 [*Février* : un artiste inconnu prend la relève en 1438, puis Jean Colombe et d'autres personnes compléteront le manuscrit en 1485 seulement !]
11. Ambrogio Lorenzetti (v.1290-1348), *Château au bord du lac*, environs de Sienne, début 14<sup>e</sup> siècle
12. Ambrogio Lorenzetti (v.1290-1348), *Ville sur la mer*, environs de Sienne, début 14<sup>e</sup> siècle
13. Giovanni Bellini (I, 1431-1516), *Saint François en extase*, vers 1485, peinture sur bois, 120x138 cm
14. Giorgione (I, 1478-1510), *La Tempête*, vers 1505, peinture sur toile, 70x80 cm
15. Jan Van Eyck (Fl, v.1390-1441), *La Vierge au chancelier Rolin*, vers 1433
16. Robert Campin (Fl, v.1375-1444), *Nativité*, vers 1420-1425
17. Robert Campin (Fl, v.1375-1444), dit le Maître de Flémalle, *La Madone à l'écran d'osier*, vers 1420
18. Robert Campin (Fl, v.1375-1444), dit le Maître de Flémalle, *La Madone à l'écran d'osier*, vers 1420, détail
19. Geertgen Tot Sint Jans / Gérard de Saint Jean (Fl, v.1460-1490), *Saint Jean-Baptiste dans le désert*, 1480-90
20. Albrecht Dürer (D, 1471-1528), *L'étang dans la forêt*, vers 1495, aquarelle, 26x37 cm
21. Albrecht Dürer (D, 1471-1528), *Montagne Welsch. Paysage près de Segonzano dans la vallée de la Cembra*, vers 1495, aquarelle, 21x31 cm (porte l'inscription "welsch pîrg", montagnes italiennes)
22. Albrecht Altdorfer (D, v.1480-1538), *Bataille d'Alexandre*, 1529, peinture sur bois 119x158 cm
23. Albrecht Altdorfer (D, v.1480-1538), *Bataille d'Alexandre*, 1529, peinture sur bois 119x158 cm, détail
24. Albrecht Altdorfer (D, v.1480-1538), sans titre, vers 1526-1528, huile sur parchemin monté sur bois, 30x22 cm
25. Joachim Patinir / Patenier (Fl, v.1485-1524), *La Tentation de saint Antoine*, 1515
26. Joachim Patinir (Fl, v.1485-1524), *L'Extase de sainte Marie-Madelaine*, vers 1512-1515
27. Conrad Witz (D, v.1400-1446), *La Pêche miraculeuse*, 1444 [vue sur le Mont Blanc depuis le Lac Léman]

## La transition paysagère du 15<sup>e</sup> au 19<sup>e</sup> siècle

28. Jean Dubreuil (F, 1602-1670), Instrument utilisé par un peintre pour dessiner en perspective, in *La perspective pratique, nécessaire à tous les Peintres, Graveurs, Sculpteurs, Architectes, Orphevres, Brodeurs, Tapissiers, & autres qui se meslent de dessiner*, Paris, 1642, p.121 [l'ouvrage de Dubreuil, père jésuite, fut une référence pour les artistes. "La soumission du regard à la perspective assure le primat du visuel. Elle impose une position spectatorielle qui maintient l'individu à distance de la scène observée. La perspective modifie radicalement la vision de l'espace et autorise la construction d'un paysage." <sup>1</sup>]
29. Jan van Goyen (NL, 1596-1656), *Moulin à vent près d'une rivière*, 1642, huile sur bois, 25x34 cm
30. Jacob van Ruysdael (NL, 1628 ?-1682), *Étang entouré d'arbres*, vers 1665-1670, huile sur toile, 108x143 cm
31. Nicolas Poussin (F, 1594-1665), *L'Été ou Ruth et Booz*, 1660-1664, huile sur toile, 118x160 cm ["Ce tableau de Nicolas Poussin, dans lequel la scène biblique se mêle à l'évocation d'un âge d'or virgilien, n'a ici pour fonction que de montrer la force du thème des saisons et celle de la référence à la beauté classique du paysage et des hommes. Cela permet de saisir l'écart qui sépare ce chef-d'œuvre du tableau pittoresque et de la scène sublime. L'important est que ce système de représentations de l'espace, certes réaménagé, a pesé sur le regard jusqu'à la fin du 19<sup>e</sup> siècle, pour le moins." <sup>2</sup>]
32. Nicolas Poussin (F, 1594-1665), *Les Funérailles de Phocion*, 1648, huile sur toile, 47x71 cm, détail
33. Nicolas Poussin (F, 1594-1665), *Les Bergers d'Arcadie (Et in Arcadia ego)*, 1638-1639, huile sur toile, 85x121 cm [l'inscription latine signifie "Même en Arcadie je suis", c'est-à-dire que la Mort règne même sur l'Arcadie, terre pastorale de songes idylliques située en Grèce dans le Péloponnèse <sup>3</sup>]
34. Claude Lorrain (F, 1600-1682), *Le Berger*, vers 1655-1660, huile sur toile
35. Claude Lorrain (F, 1600-1682), *Paysage avec le père de Psyché sacrifiant au temple d'Apollon*, 1662-1663, huile sur toile, 174x220 cm
36. Francesco Guardi (I, 1712-1793), *Vue de San Giorgio Maggiore à Venise*, vers 1775-1780, huile sur toile, 71x94 cm
37. Antoine Watteau (F, 1684-1721), *Divertissements champêtres*, vers 1719, huile sur toile, 128x193 cm
38. Antoine Watteau (F, 1684-1721), *L'Embarquement pour Cythère*, 1717, huile sur toile, 127x182 cm [typique scène de genre : la fête galante ; tout à droite, statue de Vénus, déesse de l'amour]
39. Jean-Honoré Fragonard (F, 1732-1806), *Les Baigneuses*, vers 1765, huile sur toile, 64x80 cm
40. Jardins du Trianon, Versailles : **a.** Jardin Français, vers 1750 ; **b.** Jardin Anglais réalisé pour Marie-Antoinette d'Autriche sous Louis XVI, 2<sup>e</sup> moitié du 18<sup>e</sup> siècle ["Le Jardin Français, encadré de roseraies, relie le Petit Trianon au Pavillon Français. Il dispose, en son centre, d'un bassin orné d'enfants jouant avec des oiseaux." "Ce Jardin Anglais, conçu pour Marie-Antoinette, est vallonné de collines artificielles. Il est agrémenté d'un petit lac, de rivières et de chemins de promenade." <sup>4</sup>]
41. Thomas Gainsborough (GB, 1727-1788), *Robert Andrews et sa femme*, vers 1748-1750
42. John Constable (GB, 1776-1837), *Wivenhoe Park*, Essex, 1816
43. John Constable (GB, 1776-1837), *Le Chariot de foin*, 1821, huile sur toile, 130x185 cm
44. Humphrey Repton (GB, 1752-1818), lithographie extraite de *Théorie et pratique de l'architecture du jardin*, 1816, détail de la partie droite [Repton est à l'origine de l'expression "landscape gardening" dans l'idée d'unir esthétique du peintre de paysage et sens pratique du jardinier paysagiste. "La délectation du jardin anglais est fondée sur une mécanique du regard. Le panorama que celui-ci se doit de parcourir résulte d'un long travail de l'architecte qui a su utiliser la morphologie du lieu, tout en l'artificialisant. Au sein de ce paysage, la variété des scènes se doit d'assurer, au fil de la déambulation, le plaisir de la vue, de l'ouïe et de l'odorat." <sup>5</sup>]

<sup>1</sup> CORBIN, Alain, *L'homme dans le paysage. Entretien avec Jean Lebrun*, Paris, Textuel, 2001, p.34

<sup>2</sup> *Ibidem*, p.153

<sup>3</sup> GOMBRICH, Ernst H., *Histoire de l'art*, Paris, Gallimard, 1997<sup>10</sup>, p.395

<sup>4</sup> source : <http://www.insecula.com/salle/MS01849.html>

<sup>5</sup> CORBIN, Alain, *op. cit.*, p.37

45. Révérend William Gilpin (GB, 1724-1804), *Goodrich Castle*, 2<sup>e</sup> moitié du 18<sup>e</sup> siècle ["William Gilpin demeure, sans conteste, le principal théoricien du pittoresque. Sa réflexion s'appuie sur un espace restreint : celui de la Grande-Bretagne. Son art répond presque toujours à une visée didactique, comme c'est ici le cas. La quête de la surprise au détour du chemin dérive, bien entendu, de la mécanique du regard imposée par le jardin, mais Gilpin en étend considérablement le champ. Les guerres de la Révolution et de l'Empire [en France], en interdisant le "grand tour" et en imposant un repli sur l'île, ont facilité la diffusion des pratiques suggérées par le pasteur." <sup>6]</sup>
46. Révérend William Gilpin (GB, 1724-1804), *Dinewarv Castle*, in *Observations on the River Wye*, 1782 [pour ses paysages, il est fort possible que Gilpin ait utilisé le verre de Claude, un miroir convexe qui permet d'observer le paysage par réflexion dans une lumière dorée proche des tableaux de Claude Lorrain]
47. Révérend William Gilpin (GB, 1724-1804), *Tintern Abbey*, in *Observations on the River Wye*, 1782
48. Révérend William Gilpin (GB, 1724-1804), *Bord d'une rivière*, aquarelle, fin du 18<sup>e</sup> siècle
49. Henry Le Jeune (GB, 1819-1904), *Jeune femme dessinant, paysage*, 2<sup>e</sup> moitié du 19<sup>e</sup> siècle, huile sur toile ["Au 18<sup>e</sup> siècle déjà, tandis que leurs frères effectuaient le "grand tour", les jeunes filles de l'aristocratie britannique croquaient le paysage. Au cours du siècle suivant, cette pratique, qui ancre peu à peu le code pittoresque dans la profondeur sociale, s'associe étroitement à l'écriture de soi et à la saisie des vibrations de l'être intime. Sur l'album de la jeune fille se succèdent les confidences à soi-même, les vers sollicités du soupirant et les dessins de paysage qui participent à l'épanchement." <sup>7]</sup>
50. Johann Christian Clausen Dahl (D, 1788-1857), *Vue du château de Pillnitz*, vers 1824, huile sur toile, 70x46 cm ["La fenêtre ouverte sur le parc délimite, en abyme, un tableau pittoresque offert à l'admiration du spectateur. Le procédé de construction par le regard est, ici, mis en scène avec une particulière évidence. Les rectangles qui découpent le ciel démultiplient l'invitation, tandis que les reflets sur les vitres obliques indiquent la profondeur de l'espace intime où se situe le spectateur invisible." <sup>8]</sup>
51. Isidore baron Taylor (F, 1789-1879) et Charles Nodier (F, 1780-1844), *Ruines du château de Tancarville du côté de la forêt*, Normandie, gravure in *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, Paris, 1820, tome I, p.42 ["En 1820, la publication du premier tome des *Voyages...*, consacré à la Normandie, constitue un événement. Cette abondante série a déterminé, pour longtemps, le regard posé sur les provinces dont les images se fabriquent alors. Elle a codifié, en France, le genre du voyage pittoresque et romantique. À la délectation des beautés naturelles, celui-ci associe la fascination pour les ruines et la quête d'un peuple perçu comme transparent, qui s'accorde au paysage et au travers duquel se reflètent les êtres du passé." <sup>9]</sup>
52. Abraham-Louis-Rodolphe Ducros (CH, 1748-1810), *Cascata delle Marmore*, Terni, vers 1785, plume et encre noire, aquarelle et rehauts de gouache et d'huile sur papier encollés sur toile, 74x97 cm [Lors du "Grand Tour" en Italie, la plupart des voyageurs sur le chemin de Florence à Rome faisaient le détour par Terni pour y admirer les chutes du Velino dans la Nera. Les *Cascate delle Marmore* étaient comparées aux plus belles chutes des Alpes et inspiraient une jouissance sublime aux voyageurs romantiques. Ce fut l'un des motifs paysagers dont Ducros fit sa spécialité. <sup>10]</sup>
53. Abraham-Louis-Rodolphe Ducros (CH, 1748-1810), *Intérieur de la villa de Mécène à Tivoli*, vers 1785, plume et encre de chine, aquarelle, restes de vernis sur papier, 54x74 cm [Tivoli, province de Rome, fut un lieu de villégiature des riches romains tels Mécène ou Hadrien ; "Inspiré par la *veduta* du même site qu'avait gravé G.B. Piranesi quelques années auparavant, Ducros fait ici une de ses premières tentatives dans la peinture des grottes qui deviendra après 1793 une de ses spécialités. [...] On peut noter en outre la présence, tout à fait inhabituelle chez Ducros, de figures antiquisantes qui viennent animer la composition." <sup>11]</sup>
54. Abraham-Louis-Rodolphe Ducros (CH, 1748-1810), *Le Grand-Duc Paul et La Grande-Duchesse Maria à Tivoli*, vers 1787, huile sur toile, 100x138 cm ["Située exactement au-dessous du Temple de la Sibylle, en face de la Grande Cascade, la Grotte de Neptune est une des curiosités pittoresques des jardins de la *Villa Gregoriana*, très appréciées des voyageurs qui visitent Tivoli. La représentation de ce site est un sujet fréquemment adopté par les paysagistes qui en donne pourtant une vue plus générale permettant de voir en même temps le Temple de la Sibylle. Ducros adopte un point de vue beaucoup plus rapproché qui lui permet de se concentrer uniquement sur les beautés naturelles (cascades, végétation, roches)." <sup>12]</sup>

---

<sup>6</sup> *Ibidem*, p.75

<sup>7</sup> *Ibidem*, p.40

<sup>8</sup> *Ibidem*, p.35

<sup>9</sup> *Ibidem*, p.73

<sup>10</sup> CHESSEX, Pierre, A.L.R. Ducros (1748-1810). Paysages d'Italie à l'époque de Goethe, Genève, Tricorne, 1986, p.88-89

<sup>11</sup> *Ibidem*, p.93

<sup>12</sup> *Ibid.*

55. Abraham-Louis-Rodolphe Ducros (CH, 1748-1810), *Orage nocturne à Cefalù*, vers 1800, aquarelle, gouache et huile sur papiers vergés encollés sur toile, 74x96 cm [Cefalù est une ville de Sicile au pittoresque port de pêche ; cette œuvre est l'une des plus célèbres de Ducros, son iconographie est proche de l'atmosphère du roman noir et du *Gothic Romance* anglais, avec un goût préromantique pour l'extraordinaire et le sublime dont les commanditaires britanniques de l'artiste étaient imprégnés <sup>13</sup>]
56. Joseph Mallord William Turner (GB, 1775-1851), *Maisons du parlement en feu*, 1834, aquarelle, ~30x45 cm
57. Joseph Mallord William Turner (GB, 1775-1851), *Le Négrier*, 1839-1840, huile sur toile, 90x120 cm [Le navire, transportant des esclaves, jette par-dessus bord les morts et les malades atteints d'une épidémie, alors qu'un typhon approche. À propos d'une œuvre similaire : "La référence à l'ancienne physique des éléments se trouve tout à la fois magnifiée et brouillée. La mer, l'air, le feu, la terre se confondent en un chaos sublime. En 1835, Turner renouvelle en profondeur le pathétique du naufrage du siècle précédent. Il n'est plus, ici, question de récapitulation des sentiments et des gestes. Le destin de l'individu se fond dans le tragique qui constitue la scène. L'œuvre témoigne du changement du regard posé sur l'espace. Elle fait ressentir, par le paroxysme [la] manière dont l'homme peut, désormais, s'éprouver dans le paysage." <sup>14</sup>]
58. J. M. William Turner (GB, 1775-1851), *Vapeur dans une tempête de neige*, 1842, huile sur toile, 92x122 cm
59. Alexander Freiherr von Humboldt (D, 1769-1859), *Volcan de Jarullo*, in *Vue des Cordillères*, 1810-1815, aquarelle de Gemlin dans carnet de voyages, détail (partie droite de l'image) ["On ne dira jamais assez l'influence exercée par Humboldt sur l'imaginaire de l'espace. Ses carnets de voyage, ses autres ouvrages, notamment *Cosmos*, ont fortement contribué à ancrer le désir de découverte de la planète. Ils ont élargi la gamme des paysages rêvés. Ils ont révélé la diversité du monde. Selon sa démarche scientifique, Humboldt associe étroitement les météores à la morphologie. Il accentue ainsi un trait de la culture sensible du premier 19<sup>e</sup> siècle." <sup>15</sup>]
60. Caspar David Friedrich (D, 1774-1840), *Le Promeneur au-dessus de la mer de nuages*, 1818, huile sur toile, 74x95 cm ["Les historiens de l'art ont multiplié les interprétations du *Promeneur*, presque aussi célèbre que *La Joconde*. Nous renvoyons à leurs analyses. En ce qui nous concerne, nous y lisons l'illustration du nouveau statut de l'homme-spectateur face au sublime de la nature qui lui fait, tout à la fois, éprouver sa petitesse et sa grandeur. Le choc perceptif que produit le tableau sur le spectateur de ce spectateur relève, lui aussi, du sublime. Il le renvoie à sa propre condition. La délectation du paysage revêt, ici, une portée métaphysique qui est bien, désormais, celle de la nouvelle posture de l'homme dans le paysage." <sup>16</sup>]
61. Caspar David Friedrich (D, 1774-1840), *La Brume s'élevant dans le Riesengebirge*, vers 1815-1820, huile sur toile, 55x70cm
62. Gustave Courbet (F, 1819-1877), *"Bonjour, Monsieur Courbet"*, 1854, huile sur toile, 129x149 cm
63. Jean-François Millet (F, 1814-1875), *Les Glaneuses*, 1857, huile sur toile, 84x111 cm
64. Camille Corot (F, 1796-1875), *Batelier à Mortefontaine*, 1865-1870, 90x61 cm
65. Édouard Manet (F, 1832-1883), *Déjeuner sur l'herbe*, 1863, 81x101 cm
66. Édouard Manet (F, 1832-1883), *Claude Monet dans son bateau-atelier* [à Argenteuil, où il vit de 1871-78], 1874, huile sur toile, 83x105 cm
67. Claude Monet (F, 1840-1926), *Meule de foin en hiver*, 1891
68. Claude Monet (F, 1840-1926), *Meule de foin au lever du soleil près de Giverny*, 1891
69. Camille Pissarro (F, 1830-1903), *Boulevard des Italiens, matin, effet de soleil*, 1897, huile sur toile, 73x92 cm
70. James Abbott McNeil Whistler (USA, 1834-1903), *Nocturne en bleu et argent. Le pont d'Old Battersea*, vers 1872-1875, huile sur toile, 68x51 cm
71. Vincent van Gogh (NL, 1853-1891), *Champ de blé jaune et cyprès*, 1889, huile sur toile, 72x91 cm
72. Paul Cézanne (F, 1839-1906), *Montagnes en Provence*, vers 1886-1890, huile sur toile, 64x80 cm

---

<sup>13</sup> *Ibidem*, p.110

<sup>14</sup> CORBIN, Alain, *op. cit.*, p.79

<sup>15</sup> *Ibidem*, p.76

<sup>16</sup> *Ibidem*, p.80

## L'invention d'un paysage au 18<sup>e</sup> siècle : la montagne, du "pays affreux" au "sublime paysage"

"Dans ses aspirations vers la Nature la société du dix-huitième siècle procéda, en effet, par évolutions successives. D'abord, avec de Haller, elle se tourna vers la Montagne par opposition à la plaine [comme dans le tableau de Conrad Witz, n°27], puis avec Rousseau elle se fixa sur les bords du Léman en face de ce décor complet, donnant au premier plan les hauteurs riantes et fertiles, au second plan, dans un lointain suffisamment éloigné pour qu'aucune impression de crainte n'en résulte, les monts arides du Valais, aux cimes sourcilleuses [voir la photographie de Frith prise sur les hauts de Montreux, n° 87 et les tableaux romantiques de Friedrich, n°60-61]. Puis enfin, peu à peu, avec Pezay, avec Boufflers, avec Bourrit, avec de Saussure, avec De Luc, avec Dusaulx, elle s'approchera de ces sublimes horreurs, – que dis-je ! – elle ne verra plus qu'elles. [voir la gravure réalisée par le dessinateur attitré de Saussure, n°82]" <sup>17</sup>

73. Friedrich von Martens (F, vers 1809-1875), *Glacier du Rhône et le Galenstock*, Valais, vers 1853, épreuve sur papier salé d'après calotype, 25x32 cm [Martens est né à Venise et s'est établi à Paris dès les années 1840 pendant lesquelles il pratique le daguerréotype puis le calotype. Dans *La Revue photographique* de 1859, il est mentionné qu'« en 1844, deux savants, MM. Bravais et Martens, chargés par le gouvernement de faire un voyage scientifique dans les Alpes, publiaient un rapport dans lequel ils faisaient connaître à la fois les résultats de leurs études et les difficultés qu'ils avaient rencontrées sans pouvoir les vaincre. [...] Déjà en 1855, un maître en photographie, M. Martens, avait reproduit sur une grande échelle la chaîne du mont Rose, et plus tard le panorama du mont Blanc ».<sup>18]</sup>
74. Friedrich von Martens (F, vers 1809-1875), *Le Lac de Moerl et le glacier d'Aletsch*, Valais, vers 1853, épreuve sur papier salé d'après négatif papier, 24x32 cm ["Plus encore que la cascade, le glacier est le symbole de la haute montagne. Surprenant ou effrayant, il intrigue toujours par sa nature hybride : il est à la fois solide et liquide, immobile et en mouvement ; il semble animé d'une vie secrète et mystérieuse." <sup>19]</sup>
75. Attribué à Friedrich von Martens (F, vers 1809-1875), *Au sommet de l'Eggishorn*, [vue sur un lac périglaciaire et le glacier d'Aletsch à l'arrière-plan], vers 1865, épreuve à l'albumine, 17x23 cm
76. Frères Bisson (F, Louis Auguste 1814-76 et Auguste Rosalie 1826-1900), *Crevasses*, Ascension du mont Blanc, 1861, épreuve à l'albumine d'après négatif sur verre au collodion humide ["Ils abordèrent ainsi tous les genres de la photographie : reproduction d'œuvres d'art, images à caractère scientifique, compositions architecturales. Mais leurs photographies les plus prestigieuses – elles relèvent de la prouesse – sont les images qu'ils firent du massif de Mont-Blanc et des glaciers alpins que Bisson jeune sut saisir au cours de difficiles ascensions (1855, 1859, 1860, 1961, 1862, 1868). À l'occasion de la réunion de la Savoie à la France, ces photographes firent paraître, en 1860, un album retraçant l'ascension qu'ils firent au mont Blanc [...] De leur voyage en Suisse, où ils accompagnèrent Napoléon III et l'impératrice, ils rapportèrent, en 1861, un reportage de photographies également monumentales." <sup>20]</sup>
77. Auguste-Rosalie Bisson (F, 1826-1900), *Pyramide de l'Impératrice*, Mer de Glace, massif du mont Blanc, 1862, épreuve à l'albumine, 23x39 cm ["C'est ainsi que les souverains eurent l'avantage de poser avec toute leur suite et prirent, en quelque sorte, possession de la nouvelle frontière lors de leur excursion du 3 septembre 1860 à la mer de Glace, un des sommets de leur voyage dans les provinces de Savoie et de Nice tout juste arrachées à Victor-Emmanuel II." <sup>21]</sup>
78. Auguste-Rosalie Bisson (F, 1826-1900), *Le mont Blanc et le glacier des Bossons*, 1862, épreuve à l'albumine, 28x45 cm ["La caravane de Bisson jeune, qui utilisait des plaques 44x54 cm, ne comptait pas moins de vingt-cinq guides et porteurs ; et quand on sait que le bagage de Civiale, lors de ses expéditions alpines, était de 250 kg, qu'il fallait « transporter à dos d'homme ou de mulet dans les points choisis pour les stations », on apprécie comme il convient [...] <sup>22</sup> l'héroïsme des photographes conquérant les sommets munis de leur chambre photographique et de leur laboratoire permettant de préparer leurs négatifs sur plaques de verre au collodion humide, avec des températures descendant en-dessous de zéro.]
79. Auguste-Rosalie Bisson (F, 1826-1900), *Le Cervin pris du Riggi*, Valais, 1862, épreuve à l'albumine, 24x39 cm [L'un des pionniers de l'alpinisme, l'Anglais Edward Whymper, également photographe, a effectué la première ascension du Cervin en 1864]

<sup>17</sup> GRAND-CATERET, John, *La Montagne à travers les âges*, Grenoble, 1903-1904, rééd. Genève, Slatkine, 1983, p.384

<sup>18</sup> GUICHON, Françoise, *Montagne, Photographies de 1845 à 1914*, Paris, Denoël/Chambéry, Musée de Chambéry, 1984, p.122

<sup>19</sup> BROCC, Numa, "Une découverte « révolutionnaire ». La haute montagne alpestre", in *Composer le paysage. Constructions et crises de l'espace (1789-1992)*, MARCEL, Odile, éd., Seyssel, Champ Vallon, coll. Milieux, 1989, p.44-59 ; citation p.53

<sup>20</sup> *Ibidem*, p.119

<sup>21</sup> Source : <http://expositions.bnf.fr/napol/grand/054.htm> [dossier de l'exposition à la Bibliothèque nationale de France, 2004, "Des photographes pour l'empereur. Les albums de Napoléon III"]

<sup>22</sup> ROGER, Alain, "Naissance d'un paysage", in GUICHON, Françoise, *Montagne, Photographies de 1845 à 1914*, Paris, Denoël/Chambéry, Musée de Chambéry, 1984, p.13

80. Auguste-Rosalie Bisson (F, 1826-1900), *Vallée blanche, Chamonix*, 1862, épreuve à l'albumine, 24x40 cm
81. Auguste-Rosalie Bisson (F, 1826-1900), *Le mont Maudit et aiguilles de Saussure*, 1862, épreuve à l'albumine, 24x40 cm [les noms propres nous rappellent ici que la montagne fut longtemps considérée comme maléfique et que le Siècle des Lumières – particulier des scientifiques comme Saussure – a rationalisé ces superstitions en faisant de la montagne un lieu d'observation...]
82. Marc-Théodore Bourrit (CH, 1739-1819), *Vue circulaire des montagnes qu'on découvre du sommet du glacier du Buet*, gravure, planche VIII des *Voyages dans les Alpes*, 4 volumes, 1779-1796, du géologue Horace Benedict de Saussure (CH, 1740-1799) [Saussure aurait inventé le tour d'horizon ou panorama total dans les cadres de son exploration scientifique du massif du mont Blanc ; cette vue circulaire combine en quelque sorte la perspective oblique et la vue aérienne dans le but d'atteindre la plus grande exactitude]
83. Aimé Civiale (F, 1821-1893), *Pic d'Azpiglia*, 1865 [Aimé Civiale est géographe, passionné d'orographie. Civiale souligne qu'il « recherchait naturellement les points les mieux placés pour faire ressortir la structure des roches, la disposition régulière ou anormale des couches, les brisements ou plissements qu'elles présentent [...], enfin toutes les circonstances qui rendent aussi fructueux au géologue qu'intéressant pour le touriste le parcours des Alpes »<sup>23</sup>
84. Adolphe Braun (F, 1812-1877), *Le lac de Matternar et le glacier de Allalin*, Valais, 1866, épreuve à l'albumine, 24x49 cm [À partir de 1859, il publie de très nombreuses vues touristiques en tous formats et stéréoscopiques, avec une prédilection particulière pour les formats panoramiques à partir de 1866.<sup>24</sup>]
85. Francis Frith (GB, 1822-98), *Ouchy*, vers 1875, épreuve à l'albumine
86. Francis Frith (GB, 1822-98), *Château de Chillon*, 1865-1885, épreuve à l'albumine
87. Francis Frith (GB, 1822-98), *Vue sur Montreux*, 1865-1885, épreuve à l'albumine
88. Francis Frith (GB, 1822-98), *Chutes de l'Aar*, 1865, épreuve à l'albumine
89. Francis Frith (GB, 1822-98), *Le lac de Märjele, Aletschhorn*, 1865, tirage à l'albumine
90. Francis Frith (GB, 1822-98), *Mer de Glace et massif du mont Blanc*, vers 1870, tirage à l'albumine [« Excellent photographe de paysage, il réalisa en Suisse des centaines de vues en montagne, précédant les diverses étapes du tourisme naissant. Il photographia tout d'abord les rives du Lac Léman, puis le Valais et les principales villes de Suisse alémanique, pour aborder enfin la montagne telle que la découvraient ses compatriotes dans leur quête des hauts sommets, connue dès 1876 sous le nom d'alpinisme. [...] Son approche esthétique des lieux est nettement influencée par l'héritage littéraire et pictural du romantisme. Elle porte la marque du passage de son compatriote George Gordon Byron (1788-1824), chassé d'Angleterre par ses pairs, venu trouver en 1816 refuge et inspiration au bord du lac Léman. Byron y termina le troisième chant de *Childe Harold*, publia *Le Prisonnier de Chillon* et commença *Manfred* dont la tragédie se déroule sur la Jungfrau. Frith est empreint de cette vision romantique de la nature et des sites, perceptible dans son approche des traces médiévales, des ruines, des grottes, des cascades et des glaciers. Ceux-ci offraient une vision grandiose qui le mit au défi d'une matérialisation du sublime, ce que sa photographie - dite documentaire - a parfaitement su transcrire jusque dans notre imaginaire contemporain. De nombreuses photographies présentent des humains seuls face à l'immensité hostile mais fascinante d'une nature encore intacte et souvent inaccessible.<sup>25</sup>]
91. Samuel Bourne (GB, 1834-1912), *Chaîne de l'Himalaya*, 1863-1870, épreuve à l'albumine, 29x24 cm [«Lors de trois expéditions ambitieuses, dans l'Himalaya, au Cachemire et aux sources du Gange, il fait preuve d'un grand courage et d'une excellente résistance physique et morale. En effet, les conditions de travail sur le terrain sont rudes pour un photographe voyageur de l'époque. Alors qu'il cherche vainement à reproduire les vues bucoliques à la mode en Angleterre, Bourne découvre un paysage sauvage, parfois hostile, qui l'amène à une véritable révélation. Face aux neiges éternelles, il se sent plus proche que jamais de la puissance divine et il n'aura de cesse de lui rendre hommage. Ainsi trouve-t-on dans son œuvre à la fois un sens du pittoresque et de l'exotisme, influencé par l'esthétique du sublime, et, en contre-point, une approche beaucoup plus classique des monuments et des portraits. Pour ces sujets-là, Bourne privilégie la symétrie et la hiérarchie, la composition étant toujours étudiée avec soin.»<sup>26</sup>]

<sup>23</sup> CIVIALE, Aimé, "Rapport présenté à l'Académie des sciences et relatif à des études photographiques sur les Alpes, faites au point de vue de l'orographie et de la géographie physique", 1866, cité in ROGER, Alain, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines, 1997, p.97

<sup>24</sup> GUICHON, Françoise, *op. cit.*, p.120

<sup>25</sup> Source : texte d'exposition, Musée de l'Elysée, Lausanne, "Francis Frith. Sur les traces de Byron", 22.11.01 au 24.02.02

<sup>26</sup> Source : texte d'exposition, Musée de l'Elysée, Lausanne, "Samuel Bourne. India (1863-1870)", 13.09.01 au 11.11.01

92. Samuel Bourne (GB, 1834-1912), *Paroi rocheuse*, Chini, vallée de Wangra, 1866, épreuve à l'albumine
93. Samuel Bourne (GB, 1834-1912), *Pont construit par Akbar*, près de Śrīnagar, Cachemire, 1864, épreuve à l'albumine
94. Samuel Bourne (GB, 1834-1912), *Promenade près de Srinagar*, Cachemire, 1864, épreuve à l'albumine
95. William F. Donkin (GB, 1845-1888), *Mont Blanc, mont Maudit et mont Blanc du Tacul*, vers 1880, tirage au gélatino-bromure d'argent, 40x60 cm [Parmi les premiers clubs, l'Alpine Club a été créé à Londres en 1857, marquant la naissance de l'alpinisme. "Chimiste de formation, William Donkin est considéré aujourd'hui comme un des plus grands alpinistes et photographes anglais de son temps. Ses premières images faites dans les Alpes datent de 1877. Il fait partie de la seconde génération des photographes de montagne, après les frères Bisson, Civiale ou Victor Tairraz. Son matériel était encore lourd ; il le portait toujours lui-même au dire de ses guides. Il utilisait un appareil à plaque 7,5 x 5 inch [...]"]<sup>27</sup>
96. Anonyme, *Randonneurs aux alentours de Zermatt*, vers 1900, photographie ["Cette randonnée, malgré la rampe de fer, ne semble pas exempte de danger. En cette extrême fin de l'ère victorienne, apprécier l'espace, se délecter de certains paysages implique de savoir se vaincre par l'effort. Ici, les joies nées de l'admiration de la nature se font récompenses et s'accompagnent d'une réelle héroïsation de soi."]<sup>28</sup> Cette photographie est représentative de l'apparition des loisirs et du tourisme de montagne à la fin du 19<sup>e</sup> siècle. L'altitude est devenu un critère d'hygiène : air pur, calme, activité physique, sanatoriums, etc.]

---

<sup>27</sup> GUICHON, Françoise, *op. cit.*, p.121

<sup>28</sup> CORBIN, Alain, *op. cit.*, p.113



## La photographie de paysage aux U.S.A. : de la conquête de l'Ouest à l'époque contemporaine

### U.S.A. : la conquête de l'Ouest et la photographie dans la deuxième moitié du 19<sup>e</sup> siècle

- Le développement des chemins de fer, donc des moyens de transport, permet la découverte de paysages inédits et la conquête de nouveaux territoires, gagnés sur la nature sauvage et souvent hostile aux premiers colons qui, dès le 17<sup>e</sup> siècle, aspirent à la domestiquer.
- Dès 1780, l'élite urbaine de la côte Est valorise progressivement la nature à travers les notions de pittoresque et de sublime ; en 1840, la villégiature dans la nature est une distraction recherchée.
- L'esthétique romantique influence les peintres et les photographes de paysage ; dès 1780, la notion de "wilderness" contribue à établir un lien entre le sublime de la nature intacte, don de Dieu – dont la pureté serait rédemptrice – et l'identité américaine démocratique qui aspire à s'affirmer par rapport à l'Europe ; cette identité est donc une combinaison de valeurs romantiques (contempler la nature grandiose) et de valeurs colonisatrices, "dominatrices" (domestiquer la nature hostile).
- Les photographes du 19<sup>e</sup> siècle ont suivi la "frontier", le front pionnier vers l'ouest, limite sans cesse changeante du territoire américain, dans des missions gouvernementales ou des expéditions privées ; les photographies d'exploration, de type documentaire topographique, sont ainsi utilisées à des fins politiques, scientifiques, commerciales et artistiques.
- Deux types distincts de diffusion des images de paysage se sont mis en place : les photographies artistiques destinées à l'élite (format géant des négatifs au collodion humide sur plaque de verre, les "mammoth plates", 40x50 cm) et les images destinées à la diffusion de masse sous forme de stéréogrammes permettant de voir le monde "en relief" et de voyager par l'imagination, fort populaires jusqu'au début du 20<sup>e</sup> siècle.

Quelques références :

- BRUNET, François, "La photographie du territoire américain au XIX<sup>e</sup> siècle", in "Le Territoire", *Les Cahiers de la Photographie*, n°14, Paris, Association de critique contemporaine en photographie, 1984, p.30-39
- CONAN, Michel, "La nature sauvage, lieu de l'identité américaine", in *Maîtres et protecteurs de la nature*, Seyssel, Champ Vallon, coll. Milieux, 1991, p.267-275

97. Platt D. Babbitt, *Niagara Falls*, vers 1855, daguerréotype, 13x18cm
98. William England, *Niagara Suspension Bridge*, 1859, épreuve à l'albumine d'après négatif sur verre au collodion humide [même procédé pour les épreuves à l'albumine mentionnées ci-après], 24x29 cm
99. Carleton E. Watkins, *Malakoff Diggins*, North Bloomfield, Nevada County, California, vers 1871, albumine, 38x52 cm
100. Carleton E. Watkins, *Yosemite Valley from the Best General View*, vers 1866, albumine, 40x52 cm [comme les célèbres chutes du Niagara, la vallée de Yosemite, dans les montagnes de la Sierra Nevada, à l'est de San Francisco, connut un succès touristique précoce dans les années 1850 (suite à la découverte de gisements d'or en 1848) ; elle fut protégée légalement dès 1864 et devint en 1890 le troisième parc national]
101. Albert Bierstadt, *Sunset in the Yosemite Valley*, 1869, huile sur toile, 90x132 cm
102. Albert Bierstadt, *Sunrise, Yosemite Valley*, vers 1870, huile sur toile, 91x132 cm
103. Timothy O'Sullivan, *Black Canyon, Colorado River, From Camp 8 Looking Above*, 1871, albumine, 20x28 cm, tiré de *Geological and Geographical Explorations and Surveys West of the 100th Meridian*, 1873 [O'Sullivan was also hired by military engineer Lt. George M. Wheeler's (1842-1905) as a survey photographer for the Geographical and Geological Explorations and Surveys West of the 100th Meridian in 1871, 1873, and 1874. He took the photograph displayed here during the 1871 expedition up the Colorado River. Although the scene conveys tranquility, Wheeler, and presumably also O'Sullivan, intended it to express exactly the opposite. In a caption, Wheeler refers to the canyon's "somber shadows which are perpetual in its depths" and to the "perils and fatigues encountered on [the] journey." source au 06 10 20 : <http://rbsc.princeton.edu/exhibitions/western/detail.php?id=3>]
104. William Henry Jackson, *Old Faithful Geyser*, Yellowstone National Park, 1870, albumine, 51x43 cm [l'œuvre de Jackson joue un rôle majeur au 19<sup>e</sup> siècle dans la mise en valeur du paysage américain ; ses images ont sensibilisé les Américains aux curieux phénomènes naturels et aux beautés géomorphologiques de leur pays ; elles ont certainement largement contribué à la création des réserves naturelles, les "National Parks". Yellowstone, premier parc national, est créé en mars 1872.]
105. William Henry Jackson, *Royal Gorge*, Grand Canyon of the Arkansas, 1882, albumine, 43x53 cm
106. William Henry Jackson, *The Grand Canyon of the Colorado*, 1883, albumine, 43x53 cm

## U.S.A. : la période moderne des avant-gardes dans la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle

- La modernité, née vers 1850, est liée au développement de la société industrielle capitaliste et aux valeurs positivistes bourgeoises (critiquées par Baudelaire, notamment dans "Le public moderne et la photographie", chapitre II du Salon de 1859).
- Les conséquences de l'industrialisation sur le paysage américain sont toutefois reléguées au second plan dans les photographies modernes qui glorifient la beauté, voire le sublime de la nature sauvage présentée dans un idéal de pureté originelle non dépourvu de patriotisme !
- La période moderne, dans l'art du 20<sup>e</sup> siècle, est celle des avant-gardes. Aux Etats-Unis, elle succède au pictorialisme et prend la forme d'une photographie pure, directe, appelée *Straight Photography*.
- Dans le domaine du paysage, la *Straight Photography* est représentée essentiellement par le groupe f/64 (ou f.64) et par deux célèbres photographes basés en Californie : Ansel Adams et Edward Weston. Le groupe f/64, fondé en septembre 1932 à San Francisco, réunit onze photographes : Ansel Adams, Imogen Cunningham, John Paul Edwards, Preston Holder, Consuelo Kanaga, Alma Lavenson, Sonya Noskowiak, Henry Swift, Willard Van Dyke, Brett Weston et Edward Weston. Les photographes de la côte ouest sont mus par une volonté de s'émanciper de New York et du monopole d'Alfred Stieglitz.
- Le groupe f/64 définit clairement ses objectifs, ses exigences techniques et formelles : f.64 (f pour focale) est la plus petite ouverture de diaphragme de l'objectif utilisé avec la grande chambre (20x25 cm le plus souvent), ce qui permet une parfaite netteté sur les différents plans, donc une grande profondeur de champ ; les photographes n'admettent aucune retouche du négatif ni du positif ; ils défendent le tirage par contact sur papier argentique brillant (éventuellement l'épreuve au platine) ; un soin extrême est apporté à la réalisation de chaque image. Finalement c'est la pureté et la spécificité du médium qui est défendue par l'ensemble des photographes, quels que soient leurs sujets, afin de mettre en valeur la beauté de l'image.
- Bien que le groupe f/64 soit dissout rapidement, en 1935, lorsque Adams rencontre Stieglitz en vue d'une exposition à New York l'année suivante, il a une influence majeure sur la photographie américaine pendant près de cinquante ans ! La perfection technique des photographies de Weston ou d'Adams est intimement liée à un souci esthétique : la monumentalité des paysages ou la simplicité d'un nu féminin, une forte sensualité des matières et des jeux de lumières, caractérisent leur œuvre.

107. Ansel Adams, *Monolith. The Face of Half Dome*, Yosemite Valley, California, 1927, tirage argentique, 48x36 cm

108. Ansel Adams, *Clearing Winter Storm*, Yosemite Valley, 1944, tirage argentique, 40x50cm

109. Ansel Adams, *Moonrise*, Hernandez, New Mexico, 1941, tirage argentique, 40x50 cm

110. Ansel Adams, *Winter Sunrise*, Sierra Nevada, from Lone Pine, California, 1944, tirage argentique, 38x49 cm

111. Edward Weston, *Shell and Rock Arrangement*, 1931, tirage argentique, 19x24 cm

112. Edward Weston, *Steamsovel & Donner Lake*, 1937, 19 x 24 cm

## U.S.A. : la période post-moderne, du Land Art à la prise de conscience écologique

- Le postmodernisme correspond à une tendance esthétique née au début des années 1960 (avec Andy Warhol notamment) alors que la post-modernité est une caractéristique propre aux sociétés dites post-industrielles : le "capitalisme multinational ou consumériste, axé sur le marketing et la consommation de marchandises et de denrées – et non sur leur production –, qui est associé avec des technologies nucléaires et électroniques, et dont le postmodernisme émerge comme genre esthétique qui lui est propre." (Mary Klage). Le sujet postmoderne est un individu fragmenté, décentré, un être sans lieu propre, voué à la mobilité permanente...
- On observe deux conceptions du postmodernisme : une réaction contre le modernisme (retour à la figuration par ex.) et une nouvelle acception de l'art ("post" : après le modernisme) tenant compte des textes fondamentaux des post-structuralistes Michel Foucault, Jean Baudrillard, Jacques Derrida ou Frédéric Jameson (art postmoderne au sens restreint).
- Dans le domaine du paysage, l'art postmoderne aux U.S.A. est représenté par le Land Art qui utilise la nature comme support ou matériau critique, souvent avec des outils industriels (tracteurs, etc.) et qui se distingue nettement de la tradition du paysage basée sur la contemplation de la nature (le pittoresque et le sublime).
- Le Land Art opère une identité effective entre l'œuvre d'art *in situ* à l'échelle 1/1 et l'environnement dans lequel elle s'inscrit : l'œuvre, l'image est le paysage véritable, et le paysage est transformé en image, en représentation. Le Land Art remet en question la nature même de l'œuvre d'art, le lieu de l'œuvre et également les institutions et le marché de l'art, tout en mettant l'accent sur l'implication physique du spectateur.
- Dès le dernier tiers du 20<sup>e</sup> siècle se met en place le "paradigme écologique" (Augustin Berque), avec une prise de conscience de la fragilité et de la finitude de la biosphère. Voir la Terre depuis la lune en 1969 marque ce changement d'attitude : la nature n'est plus une vaste étendue infiniment exploitable, elle est constituée d'écosystèmes interdépendants où chaque entreprise humaine a des conséquences qui peuvent être graves. L'équilibre entre nature et culture a été détruit progressivement par l'ère mécanique (période industrielle dès le 19<sup>e</sup> siècle), donnant lieu à une crise du paysage et de l'identité américaine dans les années 1970-1980.
- Après les premiers essais nucléaires de la Deuxième guerre mondiale, le paysage américain est considéré comme fragile et menacé par les photographes sensibles à l'écologie. Une photographie postmoderne influencée par le style documentaire prôné par Walker Evans depuis les années 1930 propose des images qui n'idéalisent plus la nature mais montrent un paysage altéré par l'homme. L'événement considéré comme fondateur est l'exposition célèbre de 1975, *New Topographics : Photographs of a Man-Altered Landscape*, à l'International Museum of Photography, George Eastman House à Rochester, état de New York (commissaire de l'exposition : William Jenkins).
- Parmi les différents aspects du paysage postmoderne, le concept de non-lieu prend une grande importance dans la photographie américaine, dès Robert Smithson (entropie, *site/non site*) et Lewis Baltz au début des années 1970. Dans des paysages souvent vides, sans être humain, les lieux sont dépourvus d'identité propre, de passé, ce sont des non-lieux où l'homme ne fait que passer. Les images représentent ainsi la "déterritorialisation", l'aliénation du sujet postmoderne, devenu étranger aux espaces qu'il parcourt.

### Quelques références :

- *The Altered Landscape*, POOL, Peter, éd., Reno, Nevada University Press / Nevada Museum of Art, 1999
- AUGÉ, Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, coll. Librairie du XXI<sup>e</sup> siècle, 1992
- BERQUE, Augustin, "De paysage en outre-pays", in "Au-delà du paysage moderne", *Le Débat : histoire, politique, société*, n°65, mai-août 1991, p.3346-359
- BESSE, Jean-Marc, "Entre modernité et postmodernité : la représentation paysagère de la nature", in ROBIC, Marie-Claire, éd., *Du milieu à l'environnement. Pratiques et représentations du rapport homme/nature depuis la Renaissance*, Paris, Economica, 1992, p.89-121
- GARRAUD, Colette, *L'idée de nature dans l'art contemporain*, Paris, Flammarion, coll. La création contemporaine, 1994
- KLAGE, Mary, "Modernes / Postmodernes : lignes de fracture", traduction de Frank BELLAICHE, directeur de la rédaction, *Psythère*, revue de psychiatrie, lundi 10 mars 2003, consultable sur [http://psythere.free.fr/article.php?id\\_article=25](http://psythere.free.fr/article.php?id_article=25)
- *Land art et art environnemental*, KASTNER, Jeffrey, éd., essai de WALLIS, Brian, Paris, Phaidon, 2004
- LEENHARDT, Jacques, "L'activité artistique face à la nature", "Art et paysage", *Critique*, revue générale des publications françaises et étrangères, n°577-578, Paris, juin-juillet 1995, p.437-448
- *La nature dans l'art. Sous le regard de la photographie*, TIBERGHEN, Gilles A., éd., Arles, Actes Sud, coll. Photo Poche, n°99, 2005
- *Paysages. Lieux et non-lieux. Le paysage dans la photographie européenne contemporaine*, Luxembourg, Café Crème, 1995
- TIBERGHEN, Gilles A., *Nature, art, paysage*, Arles, Actes Sud, 2001
- TIBERGHEN, Gilles A., *Land Art*, Paris, Carré, 1993

## Le land art et la photographie comme document et mode de représentation

"Il est évident que, dans un premier temps, la photographie peut intervenir dans de telles pratiques, au titre de moyen d'archivage, de support d'enregistrement du travail de l'artiste *in situ*, d'autant mieux que ce travail s'effectue le plus souvent en un lieu (et parfois en un temps) unique, isolé, coupé de tout et plus ou moins inaccessible, bref, un lieu et un travail qui, sans la photographie, resteraient quasiment inconnus, lettre morte pour tout public. [...] Il est en effet rapidement apparu que la photographie, loin de se limiter à n'être que l'instrument d'une reproduction documentaire du travail, intervenant après coup, était d'emblée pensée et intégrée à la conception même du projet, au point que plus d'une réalisation environnementale a finalement été élaborée *en fonction de* certaines caractéristiques du procédé photographique." DUBOIS, Philippe, "La photographie et l'art contemporain", in *Histoire de la photographie*, Paris, Bordas, 1986, p.241-244

113. Dennis Oppenheim, *Time Pocket*, 1968, près de Fort Kent, Maine. Documentation photographique et cartographique, schéma, 102x152 cm. Matériel : un *skidder* à moteur diesel. [Texte dactylographié : "Configuration de la ligne de changement de date, réduite et tracée sur le terrain gelé. La ligne s'interrompt quand elle parvient à une île située au milieu du tracé long de un mile ; elle reprend à l'autre bout de l'île et se continue pendant un demi-mile."]
114. Walter De Maria, *The Lightning Field* (Le champ de foudre), 1977, 400 piquets en acier inoxydable, 1.6 x 1 km, Nouveau-Mexique [L'installation est située dans le centre-ouest du Nouveau-Mexique, à 2195 mètres d'altitude et 18.5 km de la ligne de crête des Rocheuses. Quatre cents piquets fabriqués spécialement en acier inoxydable parfaitement poli et dotés de pointes aiguës ont été disposés selon un quadrillage rectangulaire. Ils sont espacés de 67 m : seize en largeur (1 km), orientés nord-sud, sur vingt-cinq en longueur (1.6 km), orientés est-ouest. L'électricité atmosphérique doit être à environ 61 m au-dessus du *Lightning Field* pour détecter les piquets et déclencher la foudre. Faire l'expérience de cette œuvre en relation directe avec la nature – les lumières changeantes, l'espace mouvant, la chaleur et l'attente de l'événement (la foudre) – exalte le sens de l'échelle de l'espace et du temps " *Land art et art environnemental*, KASTNER, Jeffrey, éd., essai de WALLIS, Brian, Paris, Phaidon, 2004, p.109]
115. Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970, Great Salt Lake, Utah, 4.5x450m [" Des engins ont travaillé 292 heures et des ouvriers 625 heures pour remuer 6783 tonnes de terre. Deux *dumpers*, un tracteur et une grande pelle mécanique ont été amenés sur le site. De la terre et des blocs de basalte ont été récupérés sur la plage, d'où part la jetée, puis accumulés dans l'eau pour commencer l'ouvrage, construit ensuite par dépôts successifs de matériaux. La forme de l'œuvre a été influencée par le site, où l'on extrayait autrefois du pétrole ; l'idée de spirale est inspirée de la topographie locale, mais aussi d'une légende selon laquelle un tourbillon existerait au milieu du lac. Elle reflète également la configuration des cristaux de sel qui recouvrent les rochers. Smithson a d'abord été attiré par le site à cause de la coloration rouge du lac salé [due à un phytoplancton, une algue microscopique]. L'œuvre est modifiée par l'action de l'environnement, ce qui témoigne de la fascination de l'artiste pour l'entropie, due aux forces de transformation de la nature. Quand elle est submergée par les eaux, cette structure monumentale est un témoignage « en creux » de la domination exercée par l'homme sur le paysage et une illustration de sa relation avec la monumentalité. Périodiquement, l'œuvre réémerge des eaux du lac." *Land art et art environnemental*, KASTNER, Jeffrey, éd., essai de WALLIS, Brian, Paris, Phaidon, 2004, p.58]
116. Robert Smithson, *Nonsite Essen*, 1969 [" Le champ de convergences entre *Site* et *Nonsite* est fait d'une suite de hasards, c'est une voie double faite de signes, de photographies et de cartes qui appartiennent aux deux versants de la dialectique au même moment. Les deux versants sont à la fois présents et absents. On place la terre ou le sol extrait du *Site* dans l'art (*Nonsite*) au lieu de placer l'art sur le sol. Le *Nonsite* est un contenant dans un autre contenant (la salle d'exposition). Le terrain ou la cour au-dehors est encore un autre contenant. Des choses en deux et trois dimensions échangent leurs places respectives dans le champ de convergences. Ce qui est à grande échelle devient petit et ce qui est à petite échelle devient à grande échelle. Un point sur la carte s'élargit aux dimensions d'une masse de terre. Une masse de terre se réduit à un point. Est-ce que le *Site* reflète le *Nonsite* (miroir), ou est-ce le contraire ? Les règles de ce réseau de signes se découvrent en suivant des voies mentalement et physiquement incertaines. ", tiré de la note 1, Robert Smithson, "Spiral Jetty", *Parts of the Environment*, 1972, publié en français in SMITHSON, Robert, *Une rétrospective. Le paysage entropique 1960-1973*, Marseille, Musées de Marseille-Réunion des musées nationaux, 1994, p. 209]
117. Robert Smithson, *Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan* (Incidents d'un voyage de miroirs dans le Yucatan), 1969, 9 épisodes, photographies couleurs de 27x27 cm chacune
118. Robert Smithson, tiré de *Monuments of Passaic*, 1967, photographies n/b
119. John Pfahl, *Australian Pines (Fort DeSoto, Florida, February 1977)*, 1977, tirage dye transfert, 36x46 cm
120. John Pfahl, *Wave, Lave, Lace (Pescadero Beach, California, March 1978)*, 1978, dye transfert, 36x46 cm

## La prise de conscience écologique : le paysage altéré par l'homme

121. Robert Adams, *Burning Oil Sludge*, Boulder County, Colorado, 1974, tirage argentique, 15x19 cm
122. Lewis Baltz, n°7, tiré de *The Nevada Portfolio* [15 image], 1977, tirage argentique, 16x24 cm
123. Peter Goin, *Sedan Crater*, de la série *Nuclear Landscapes : The Nevada Test Site*, 1987, c-print, 27x35 cm
124. Peter Goin, *How Would a House Withstand Nuclear Wind ?*, de la série *Nuclear Landscapes : The Nevada Test Site*, 1987, c-print, 27x34 cm
125. Emmet Gowin, *Pivot Agriculture*, Washington, 1987, tirage argentique, 24x24 cm
126. Sharon Stewart, *Chevron's 160 Acre Uranium Mill Tailings Pond, Contents : Six Million Tons of Radioactive Waste and Chemical Solvents*, 1989, tirage argentique, 48x36 cm [Texte en dessous de la photographie :  
"What we're concerned about is radioactive particles that go up and latch onto a particle of dust, or get into the water from underground. When you drink, eat, or breathe it, a certain kind of energy radiates in the body that nicks this cell, that cell, this cell again, until it is dead, changed, or growing."  
Mike Trial, Co-Chair, Panna Maria Concerned Citizen  
"We contend that we have not damaged anyone, or will we in the future."  
Kevin Raabe, Environmental/Safety Coordinator,  
Panna Maria Uranium Operations, Chevron Resources Company]
127. Patrick Nagatani / Andree Tracey, *Trinitite, Ground Zero*, Trinity Site, New Mexico, 1988-89, c-print, 43x58 cm
128. Patrick Nagatani, *Bida Hi / Opposite Views; Northeast – Navaho Tract Homes and Uranium Tailings, Southwest – Shiprock*, New Mexico, 1990, c-print, 43x56 cm
129. Eric Paddock, *Louisiana-Pacific Waterboard Mill*, Near Olathe, California, 1989, c-print, 31x45 cm
130. Eric Paddock, *Imploded Molasses Tank*, Loveland, Colorado, 1991, c-print, 31x46 cm
131. Robert Dawson, *Polluted New River*, Calexico, Mexican American Border, California, 1989, 34x46 cm
132. Robert Dawson, *Clear Cutting Slopes, Klamath River Basin, California*, 1992, tirage argentique, 35x46 cm
133. Marilyn Bridges, *Highway Emerging*, Nevada, 1991, tirage argentique, 26x33 cm
134. Len Jenschel, *Machias Maine*, 1993, c-print, 38x55 cm
135. Wanda Hammerbeck, *Water Delineating National Boundary*, 1993, c-print, 41x59 cm
136. Wanda Hammerbeck, *The Rights of Nature*, 1993, c-print, 41x59 cm
137. Wanda Hammerbeck, *The Ephemeral Quality of Human Achievement*, 1993, c-print, 41x59 cm
138. Wanda Hammerbeck, *Running Out of Reasons for Living Beyond the Resources*, 1992, c-print, 41x59 cm

## Non-lieux dans la photographie américaine

139. Lewis Baltz, tiré de *Tract House*, n°17, 1971
140. Lewis Baltz, tiré de *Tract House*, n°19, 1971
141. Lewis Baltz, *North Wall, Semicoa*, 333 McCormick, Costa Mesa, n°36, tiré de *The New Industrial Parks Near Irvine*, California, publié en 1975
142. Lewis Baltz, *South Wall, Mazda Motors*, 2121 East Main Street, Irvine, 1974, n°40, tiré de *The New Industrial Parks Near Irvine*, California, publié en 1975
143. Lewis Baltz, tiré de *Park City Interior*, 1978-1979, publié en 1980
144. Lewis Baltz, tiré de *Park City Interior*, 1978-1979, publié en 1980
145. Lewis Baltz, tiré de *San Quentin Point*, 1982-83, publié en 1985
146. Lewis Baltz, tiré de *San Quentin Point*, 1982-83, publié en 1985

## Le paysage vernaculaire américain et la photographie couleur

147. William Eggleston, *Election Eve*, 1977, portfolio
148. Stephen Shore, *Merced River*, Yosemite National Park, California, 13 août 1979
149. Stephen Shore, *U.S. 97*, South of Klamath Falls, Oregon, 21 juillet 1973
150. Stephen Shore, *Proton Avenue*, Gull Lake, Saskatchewan, 1974
151. Stephen Shore, *West Fifteenth Street and Vine Street*, Cincinnati, Ohio, 1974
152. Stephen Shore, *Victoria Avenue and Albert Street*, Regina, Saskatchewan, 1974
153. Joel Sternfeld, *McLean*, Virginia, décembre 1978
154. Joel Sternfeld, *After a Flash Flood*, Rancho Mirage, California, juillet 1979
155. Joel Sternfeld, *Exhausted Renegade Elephant*, Woodland, Washington, juin 1979
156. Joel Sternfeld, *Domestic Workers Waiting for the Bus*, Atlanta, Georgia, avril 1983
157. Joel Sternfeld, *The Northwest Corner of Florence and Normandie Avenue*, Los Angeles, California 1993, tiré de *On this Site – Landscape in Memoriam*, San Francisco, 1996
158. Joel Sternfeld, ", 6 images avec texte tirés de *On this Site – Landscape in Memoriam*, San Francisco, 1996
159. Joel Sternfeld, *Looking South From 29th Street, Late June Afternoon*, 2000, tiré de *Walking The High Line* [New York City], publié en 2002
160. Joel Sternfeld, *Looking East on 30th Street on a Late September Morning*, 2000, *Walking The High Line*
161. Joel Sternfeld, *Looking North From 26th Street*, novembre 2000, *Walking The High Line*
162. Joel Sternfeld, *Looking East Towards the Empire State Building*, janvier 2001, *Walking The High Line*