

Violence d'un *médium* ou tyrannie paysagère The Violence of Medium and the Tyranny of Landscape

Suzanne Paquet

Volume 53, numéro 150, décembre 2009

Géographies de la violence

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/039190ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/039190ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département de géographie de l'Université Laval

ISSN

0007-9766 (imprimé)

1708-8968 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Paquet, S. (2009). Violence d'un *médium* ou tyrannie paysagère. *Cahiers de géographie du Québec*, 53(150), 441–454. <https://doi.org/10.7202/039190ar>

Résumé de l'article

Selon Mitchell, le paysage ne serait pas un genre artistique mais bien un *médium* qui voilerait ou naturaliserait la violence inscrite dans le territoire par le regard et les gestes conquérants. Grâce à l'émergence de cet autre médium qu'est la photographie, qui sera bientôt en position dominante eu égard au paysage, il y aurait, à la fin du XIX^e siècle, un possible retournement. Le paysage, compris comme médium, passerait alors d'instrument de violence à objet lui-même tyrannique. Ce texte examine la fonction opératoire de la photographie et de ses *véhicules* pour tenter de voir si, par leur assemblage, il y a une transformation dans la conception paysagère et, si c'est le cas, de quoi elle est faite et quels sont ses effets.

Violence d'un *médium* ou tyrannie paysagère

The Violence of Medium and the Tyranny of Landscape

Suzanne PAQUET

Département d'histoire de l'art et d'études
cinématographiques, Université de Montréal
Suzanne.Paquet@umontreal.ca

Résumé

Selon Mitchell, le paysage ne serait pas un genre artistique mais bien un *médium* qui voilerait ou naturaliserait la violence inscrite dans le territoire par le regard et les gestes conquérants. Grâce à l'émergence de cet autre médium qu'est la photographie, qui sera bientôt en position dominante eu égard au paysage, il y aurait, à la fin du XIX^e siècle, un possible retournement. Le paysage, compris comme médium, passerait alors d'instrument de violence à objet lui-même tyrannique. Ce texte examine la fonction opératoire de la photographie et de ses *véhicules* pour tenter de voir si, par leur assemblage, il y a une transformation dans la conception paysagère et, si c'est le cas, de quoi elle est faite et quels sont ses effets.

Mots-clés

Paysage, photographie, véhicules, reproduction, déplacements, intermédialité.

Abstract

According to Mitchell, landscape is not an artistic genre; it is a medium with the ability to mask or naturalize the violence etched into the land by the conqueror's gaze or actions. The emergence of photography, soon to play a dominant role in the perception of landscape, precipitates a reversal at the end of the nineteenth century: landscape is henceforth transformed from an instrument of violence into an object that, in and of itself, is tyrannical. The goal of this paper is therefore to analyze the operational function of photography and its vehicles in an attempt to establish whether the combination of photography with vehicle actually altered the perception of landscape, and if so, how and with what repercussions?

Keywords

Landscape, photography, vehicles, reproduction, mobility, intermediality.

Version originale soumise en janvier 2009. Version révisée reçue en octobre 2009.



Le médium

Les représentations paysagères ordonnent vraisemblablement les perspectives idéologiques et les points de vue relatifs aux territoires d'appartenance ou aux terres colonisées, car elles sont de remarquables instruments de fabrication d'imaginaires géographiques, eux-mêmes producteurs d'identités. Le paysage, c'est bien connu, est une notion à double entrée par laquelle une portion d'espace et son image souvent se confondent. Dans l'ouvrage *Landscape and Power* (2002), W.J.T. Mitchell propose l'hypothèse selon laquelle le paysage ne serait pas un genre artistique mais un *médium*, un nœud de codes culturels propre à exprimer – et à imprimer, dirais-je – sens et valeur en termes de possession et de domination comme en termes d'attachement patriotique et identitaire. D'après Mitchell, le paysage aurait un côté sombre, la violence et les dispositions hostiles s'inscrivant dans le territoire, projetées par un regard malveillant ou avide porté sur lui, et le paysage serait la médiation par laquelle cette violence est voilée et comme naturalisée (Mitchell, 2002a : 6-7).

Sous sa forme de représentation, le paysage a eu une fonction non négligeable dans l'appropriation de territoires par les empires, ainsi que dans la production de l'espace de certains pays du Nouveau Monde. Cette fonction est d'abord symbolique, mais peut entraîner de grands mouvements qui, à terme, transforment le territoire (Paquet, 2009a). Les dernières décennies du XIX^e siècle sont marquées par de grands mouvements impérialistes, entraînant une certaine violence faite à l'Autre. Ces grandes conquêtes se doublent éventuellement de «petites conquêtes», celles du tourisme de masse naissant. De pair avec ces mouvements, les images agissent comme des pièces à conviction, servant la conception, la vision et la visualisation des territoires, des empires et des nations. D'une part, monstration de l'Autre assujéti – humain ou terre nouvelle – et, d'autre part, objet de constitution d'une identité collective ou, à l'échelle individuelle, miroir d'une position sociale, les tableaux, les gravures et les photographies accompagnent, ou même précèdent, les parcours conquérants des nouveaux touristes aussi bien que les visées expansionnistes et coloniales.

Le paysage se pense comme une pratique culturelle apte à symboliser ou à signifier les relations de domination et aussi comme un instrument de pouvoir culturel, qui peut «agir» ou qu'on peut mettre au travail (Mitchell, 2002b : 1). C'est pourquoi, au XIX^e siècle, les conquérants font grand usage de représentations paysagères, par exemple en commanditant des tableaux de très grand format qu'on fait circuler dans les villes, et qu'on dévoile aux curieux pour quelques sous ; tableaux qu'on fait aussi parfois reproduire en gravure sur bois et publier dans la presse populaire.

Très vite, toutefois, la photographie deviendra le médium paysager par excellence. Les empires soumettant de nouvelles terres et les nations du Nouveau Monde en train d'ouvrir leur propre territoire se tourneront peu à peu vers elle, l'utilisant à la fois comme preuve scientifique et comme pièce à conviction légitimant le bien fondé des conquêtes, suscitant orgueil et admiration. C'est le cas, entre autres exemples, des expéditions britanniques *Photographic Surveys by the Royal Engineers in the Holy Land* (1864-1868) et de tous les *Geographical and Geological Surveys* (expéditions King, Wheeler, Hayden, Powell) qui se succèdent aux États-Unis entre 1869 et 1879. Instrument de connaissance parce que réputée exacte, témoignage aussi véridique qu'incontournable tout en étant aisée à diffuser dans la population, la photographie

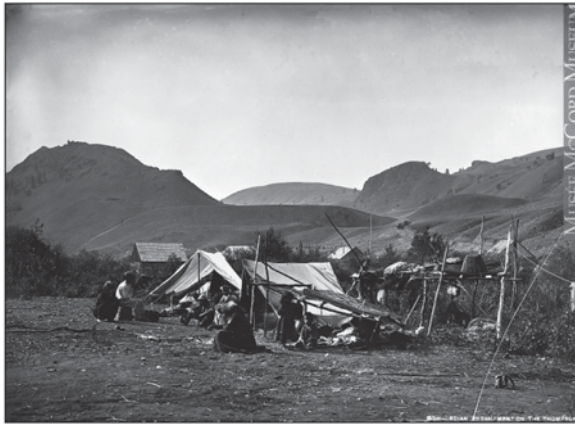
est donc reçue et appréciée par différents publics. Elle répond à l'impératif moderne de compréhension, de collection et de classification des choses du monde, tant chez les élites scientifiques que dans la classe moyenne montante.

Grâce à l'émergence de cet autre médium qu'est la photographie, qui sera bientôt en position dominante par rapport au paysage, il y aurait, à la fin du XIX^e siècle, comme le début d'un retournement. Le paysage, compris comme médium, passerait alors d'instrument de violence à objet lui-même tyrannique. J'examinerai donc la possibilité que, par la photographie, ce soit dorénavant le paysage qui nous tyrannise. Dans les pages qui suivent, je m'attacherai à celle-ci et à ses «véhicules», laissant de côté tous les autres supports de représentation, pour tenter de voir s'il y a véritablement un tournant dans la conception paysagère et, si c'est le cas, de quoi il est fait et quels sont ses effets.

La photographie, l'autre et l'ailleurs

Immédiatement après son invention, la photographie accompagne et soutient les missions civilisatrices que se donnent les Occidentaux. Elle est emblème et vecteur de civilisation, à la fois symbole de progrès technique et instrument permettant de s'appropriier l'Autre et l'Ailleurs, de cataloguer et d'ordonner le monde. Elle participe à la construction des hiérarchies raciales, à la constitution des imaginaires géographiques et à la diffusion des stéréotypes qui alimentent les représentations et les pratiques coloniales (Tissier et Staszak, 2006: 191). Au XIX^e siècle, la photographie contribue largement à l'élaboration d'une image du monde, à partir d'un point de vue dominant qui s'autorise à mettre l'Autre à distance, à en faire un objet d'étude (figure 1). Le pré-

Figure 1 Campement indien, Rivière North Thompson, CB, 1871



Source : Benjamin Baltzly (Studio William Notman & Sons), CPR & Geological Survey, Musée McCord, I69927

texte scientifique participe à la démonstration de supériorité, tout comme la possession des moyens techniques différencie les civilisés de ceux qui, à leurs yeux, ne le sont pas. Et la photographie est évidemment partie prenante d'un pouvoir technologique qui autorise à violenter l'Autre aux fins de lui apporter le progrès.

Dans le cas des représentations paysagères, la diffusion des images photographiques sert d'abord des fins propagandistes, puisqu'il s'agit de montrer les nouveaux territoires maîtrisés, en même temps

que la grandeur de la nation ou de l'empire qui a accompli un tel exploit, éveillant ou excitant la fierté du regardeur ou du possesseur de l'image. Car de ces terres nouvellement annexées, la photographie donne à son acquéreur l'impression de posséder un double, un équivalent rapetissé et portatif (Paquet, 2009b: 29). Cela, parce que la

photographie est transparente. Ce qu'on voit quand on la regarde n'est pas la représentation d'un motif mais le motif lui-même : en un seul acte visuel, l'image et l'objet sont d'un coup absorbés, l'objet étant préféré à l'image (Edwards et Hart, 2004 : 2). Selon Joel Snyder, les photographies, au XIX^e siècle, sont en effet considérées comme des «vues enregistrées» (*recorded sights*), ce qui signifie que n'importe qui, se rendant sur les lieux de la prise, retrouverait la vue, telle qu'en elle-même et prête à être contemplée ou prélevée de nouveau.

The assumption is that photographs stand in a special relation to vision, but vision detached from any particular viewer. It is a distributed vision, one that transcends individual subjectivity and, accordingly, individual interest. These photographs are to be understood as disinterested reports. Thus the photographer's achievement does not involve the sensitivity of an artist's eye or the use of an artist's imagination or the intelligent choice of the right depictive conventions; rather, it rests on the technical capacity to record a sight that is understood to be a natural image of nature. (Snyder, 2002 : 183)

Précisément parce qu'on les conçoit comme des vues enregistrées, et corrélativement à la fonction idéologique que leurs commanditaires assignent à ces images photographiques – la transparence jouant l'évidence –, elles deviennent bientôt des objets de collection. Avec les collectionneurs de vues enregistrées, apparaît une certaine pratique du voyage en fauteuil, qui devient une activité très répandue dès le milieu du XIX^e siècle (figure 2). Et lorsque le voyageur passera du fauteuil à l'acte, la photographie de paysage gardera toute son emprise.

Figure 2 Rivières et chutes Niagara, 1859-1860



Source : Studio William Notman & Sons, Groupe de stéréogrammes, Musée McCord, N0000_193_230_238

Fait significatif, parce qu'elle est multiple – d'un seul négatif, une multitude d'épreuves peuvent être tirées – et considérée comme exacte, la photographie sera utilisée pour divers objectifs à la fois : une seule image peut servir des buts idéologiques, commerciaux, scientifiques. Il en va ainsi des photographies « carte de visite », des stéréogrammes, des cartes postales et il en va des paysages comme des scènes ethnographiques ; souvent fabriqués pour les voyageurs en fauteuil ou pour être vendus sur place aux quelques téméraires qui risquent l'excursion en terre exotique, ils se retrouvent éventuellement dans les collections anthropologiques et ethnographiques nationales (Edwards, 1992 ; Tissier et Staszak, 2006). De même, les stéréogrammes exécutés lors des missions d'exploration géographique et géologique se retrouvent dans les cabinets des collectionneurs et des amateurs d'images exotiques ou de « voyages imaginaires en relief ». Un loisir de masse très prisé à partir des années 1860 consiste en effet à visionner des stéréogrammes, ces photographies doubles qui, lorsque regardées dans un stéréoscope, donnent une impression de profondeur, ajoutant encore plus de véracité à l'image photographique (Brunet, 2001 : 109). Des appropriations successives, du territoire à son image, de l'occupation des terres au visionnement de l'Autre comme passe-temps, la position idéologique et le regard sont partagés. La photographie est à la fois outil de connaissance, témoignage de pouvoir, vecteur d'imaginaires et objet de divertissement

Au tournant des XIX^e et XX^e siècles, la multiplication des images photographiques et leur circulation augmentée, autant que la mobilité grandissante des personnes, marqueront une accélération du phénomène et peut-être l'amorce d'un changement dans la fonction opératoire de la représentation paysagère.

De quelques règles paysagères et photographiques

La photographie, à cause de son authenticité admise, et aussi parce qu'elle est peu coûteuse, qu'elle demande peu de manipulations et aucun talent particulier, deviendra très vite le mode de représentation paysager favori et certainement le plus efficace vecteur d'imaginaires géographiques, qui supplantera toutes les autres formes populaires de représentations visuelles. Cette efficacité ne tient pas seulement à l'exactitude mimétique de ce médium, mais également – et peut-être essentiellement – au fait que la photographie ne vient jamais seule. Voyons comment cela est possible.

Système de signes

La photographie a pris le relais de la peinture et du dessin pour tout ce qui est imitation de la nature, on le sait, et on dit généralement qu'elle a reconduit le code pictural par excellence, la perspective légitime. En fait, c'est surtout le point de vue unique et central de la perspective qui est maintenu jusque dans la photographie, par l'optique de la caméra (Damisch, 2001 : 10). Bien que le dispositif photographique ne reconstruise pas le réel comme on le fait en traçant des lignes fuyantes dans le plan d'un tableau mais le saisisse en captant et en enregistrant des signaux lumineux¹ sur un support sensible, le point de vue commun à la perspective et à la photographie reste d'une grande importance lorsqu'il s'agit de paysage. Ce point de vue est celui du sujet, commandant la vue et considérant comme objet ce qu'il domine du regard, ce qui correspond à « une vision en première personne, cohérente, maîtrisée, et qui

impliquerait comme sa condition la position d'un sujet qui puisse éventuellement la revendiquer comme sienne, comme sa propriété, comme sa représentation» (Damisch, 1993 : 55).²

Par ailleurs, à l'instar du paysage dans lequel le perçu et le représenté ont tendance à se confondre parce que le médiat est inscrit dans l'intelligibilité du territoire à un point tel qu'on ne le différencie plus de l'immédiat (et c'est bien ce qui fait du paysage un *médium*), la perspective est à la fois système de signes et conception, organisation, disposition spatiale: «[ce] code de l'espace permettait à la fois d'y vivre, de le comprendre, de le produire. Il n'apportait pas qu'un simple procédé de lecture», selon Henri Lefebvre (2000 : 59). Ainsi, ce n'est pas que le regard, ou la vision, qui est hiérarchisé par la perspective, c'est aussi l'espace. Damisch (1993 : 17) parle de «paradigme perspectif» pour décrire un modèle, ou tout un rapport au monde, qui se fait jour à la Renaissance et traversera les siècles.

Car, pour ce qui est du champ culturel en général, et qu'il s'agisse des modes prévalents de figuration graphique, ou de l'information que véhiculent la photographie ou le cinéma aussi bien que les ordinateurs, on ne voit guère que ce système ait rien perdu de sa force et de sa pertinence: aujourd'hui encore, notre culture est massivement informée par le modèle perspectif, et beaucoup plus profondément sans doute que ne l'aura été celle de la Renaissance. (Damisch, 1993 : 110)

La photographie, de prime abord, reconduirait donc le paradigme perspectif. Mais peut-être n'est-ce pas si simple.

Reproduction

Outre le fait que l'image photographique se présente comme une empreinte, une captation directe, l'une de ses spécificités est d'être reproductible, comme je l'ai brièvement souligné plus haut.

Vers 1839, plusieurs procédés photographiques sont mis au point presque simultanément en France et en Grande-Bretagne. Bien que la France ait rendu publique la méthode du daguerréotype, le procédé qui perdurera est la technique positive/négative d'abord mise au point par le Britannique Henry Fox Talbot, qui permet de tirer des épreuves positives en quantité, à partir de l'unique négatif par lequel on aura pris l'empreinte du réel (Frizot, 2001, entre autres). À partir de là, une série de techniques nouvelles rendront l'image photographique de plus en plus aisée à reproduire et, conséquemment, de plus en plus présente et opérante dans les sociétés occidentales. Amélioration des techniques photographiques elles-mêmes, similitude en demi-ton pour la reproduction dans la presse, bélinographie pour la transmission par les fils, toutes ces innovations achèveront de construire un monde en images, accessible à tous, visible de partout et en tout temps.

En fait, ce qui rendra la photographie véritablement omniprésente, c'est sa très grande capacité à voyager. Car elle est, tout spécialement dans sa forme paysagère et depuis qu'elle existe, généralement couplée à un autre véhicule, raison pour laquelle la photographie ne vient jamais seule. Elle participe toujours d'une certaine intermédialité, elle n'est pas qu'un simple objet, mais se trouve au cœur d'un «nœud de relations», suivant l'expression de Méchoulan (2003 : 11). L'intermédialité peut se considérer comme «l'ensemble des conditions qui rendent possibles les croisements et la concurrence

des médias, l'ensemble possible des figures que les médias produisent en se croisant, la disposition potentielle des points d'une figure par rapport à celle d'une autre...» (Mariniello, 2003 : 51). Ainsi, la photographie est toujours liée à d'autres médias, des moyens de transport les plus classiques jusqu'aux modes de transmission les plus technologiquement avancés. Au XIX^e siècle, elle prenait le train ou le bateau pour traverser les continents et être vue et collectionnée très loin du lieu de sa prise. Voilà maintenant qu'on peut la prendre et l'envoyer, presque d'un seul geste, à qui l'on veut où l'on veut, à l'aide d'un simple téléphone portable – la photographie et son véhicule se confondant alors en une seule technique ou une seule modalité, le numérique. À mesure que le nœud de relations se fait de plus en plus serré, les paysages captés sont de plus en plus doués d'ubiquité, pouvant être actualisés partout et en tout temps. «La reproduction mécanisée, disait Walter Benjamin, assure à l'original l'ubiquité dont il est naturellement privé» (1989a : 180). Si l'on considère le paysage comme l'original dont la photographie couplée à son véhicule se fait la reproduction, il est difficile d'imaginer l'un sans l'autre. Reste-t-il des paysages qui ne voyagent pas ?

Accélération

Urry affirme que le milieu du XIX^e siècle, l'année 1840 en fait, est l'un de ces moments remarquables où le monde semble se redéfinir alors que de nouveaux modèles de relations s'établissent irrémédiablement (2002 : 148) : «This is the moment when the "tourist gaze", that peculiar combining together of the means of collective travel, the desire for travel and the techniques of photographic reproduction, becomes a core component of western modernity.» Urry ajoute, avec raison, que photographie et tourisme ne peuvent être séparés, vont de pair depuis leurs débuts. Et il y a plus, indubitablement : le couple photographie et mobilité détermine plus largement les rapports au monde, il touche particulièrement les rapports au paysage. Le paysage est dorénavant une chose qui bouge beaucoup, qui a acquis le don d'ubiquité grâce à la photographie et à ses véhicules.

Benjamin disait déjà qu'à «de grands intervalles dans l'histoire, se transforme en même temps que leur mode d'existence le mode de perception des sociétés humaines» (1989a : 182). Ce changement dans la perception, advenu avec la possibilité de reproduire mécaniquement les choses du monde, signifiait bien entendu la perte de l'aura, vue comme «une singulière trame de temps et d'espace» selon Benjamin, incorporant «unicité et durée», dualité spatiotemporelle que le cliché photographique remplaçait par «fugacité et reproductibilité» ou ubiquité.

La facilité à voyager qu'a acquise le paysage, grâce à laquelle il peut être réactualisé partout et en tout temps et dont le croisement photographie et train fut la première occurrence, lui confère une spatiotemporalité très proche de celle de ces représentations que Bruno Latour appelle des «mobiles immuables», ces mobiles ayant pour caractéristique de rester inchangés alors que, sans cesse, ils se déplacent ou sont déplacés. Cela a pour conséquence que «la nature de l'espace-temps se trouve complètement modifiée : tous les états du monde s'accumulent en un point ; des chemins à double voie mènent de ce point à tous les autres ; le temps devient un espace inspecté par le regard» (Latour, 2006 : 56). Quoique la perspective soit l'une des techniques rendant possible l'existence des mobiles immuables (*Ibid.* : 43 et suiv.), ceux-ci participent manifestement d'un système de signes autre, dans lequel les rapports proximité/dis-

tance et instantané/flux sont transformés, où « la diversité spatiale absorbe la diversité temporelle » (Augé, 2009 : 57). Les lieux du monde se concevant ainsi comme des images qui doivent circuler, l'espace géographique et le cyberspace (ou l'espace des transmissions) deviennent aujourd'hui contigus et coïncidents, ce qui appelle encore une transformation des normes qui influent sur la perception du monde. C'est alors que le paysage risque de basculer et, d'instrument (de monstration) du pouvoir dans sa forme traditionnelle, devenir lui-même un tyran qui soumet tout un chacun. Cela, parce que le mouvement des images, leur ubiquité, se double du mouvement des corps vers le motif photographié.

La conquête du monde par sa reproduction automatique

Un autre événement, d'une extrême importance en ce qui concerne les modulations spatiotemporelles induites par l'agrégat photographie et véhicule, mérite d'être souligné. Il s'agit de l'arrivée sur le marché du premier appareil-photo de maniement facile, donnant à tous accès à la production d'images, une activité jusqu'alors réservée aux artistes. « Le daguerréotype ne comporte pas une seule manipulation qui ne soit à la portée de tout le monde », disait François Arago dans son fameux Rapport de 1839³ (Arago, 1982 : 21), mais il fallut attendre jusqu'aux années 1880, avec la commercialisation du premier Kodak de George Eastman, pour qu'effectivement « tout le monde » puisse avoir accès à la technique photographique. Souvent considéré comme un moment de rupture dans l'histoire de la photographie, l'avènement de la pratique amateur marque plutôt une révolution sociale et culturelle (Brunet, 2000 : 215-216), soit « la transformation de la photographie en pratique de masse, et sa refondation en instrument de la mémoire et de la fantaisie ordinaire, quotidienne » (*Ibid.* : 238) et, de là, la naissance d'une véritable culture photographique.

Dans le temps même où survient cette démocratisation de « l'art », se démocratise aussi le voyage et il naît peut-être bien, dans le même mouvement, un engouement universel pour le paysage – son accès étant généralisé autant par la photographie amateur que par ses autres formes populaires, dont la carte postale. « Car, disait encore Benjamin (1989a : 183), la masse revendique que le monde lui soit rendu plus “ accessible ” [...]. De jour en jour, le besoin s'affirme plus irrésistible de prendre possession immédiate de l'objet dans l'image, bien plus, dans sa reproduction. » Benjamin, dans son *Livre des passages*, en appelait d'ailleurs à une analyse critique des relations entre transmission et techniques de reproduction (1989b). Le désir de transformer le monde en image, en un motif facile à distribuer et à disséminer, qui n'a fait qu'augmenter depuis le XIX^e siècle, a eu pour conséquence la transformation de notre vision du monde, les représentations « télé-photographiques » se multipliant (Cadava, 1997 : xxiii).

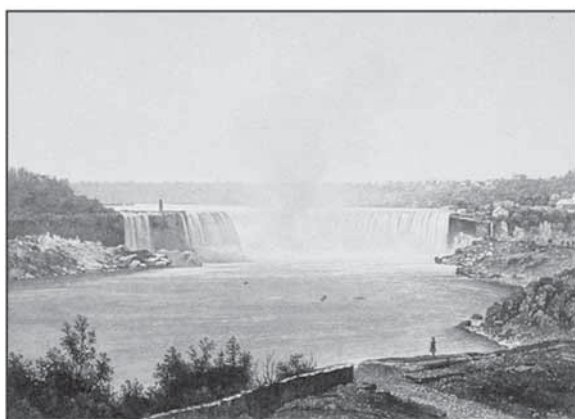
La tyrannie paysagère

Immédiatement après l'invention de la photographie, des « opérateurs » parcourent donc le monde pour en prélever l'image et la disséminer partout en Occident. Des *Excursions daguerriennes : les vues et monuments les plus remarquables du globe*, distribuées entre 1841 et 1843 par l'éditeur N.P. Lerebours (figure 3), jusqu'aux photographies d'amateurs, en passant par le stéréogramme et la carte postale photographique,

la photographie se voyait assignée, dès sa naissance (et notamment par Arago), la conquête de la totalité du monde par sa reproduction automatique. Les tout premiers albums intitulés *Excursions daguerriennes*, qui rassemblaient des vues de pays plus ou moins éloignés et prises par quelques « médiateurs automatiques » envoyés à la hâte, témoignent de cet immédiat mouvement d'appropriation du monde par sa conversion en images (Michaud, 2005 : 165).

La photographie, exacte, légère, reproductible et voyageuse s'avère beaucoup plus efficace que tout autre médium, ou toute autre représentation paysagère lorsqu'il s'agit de conquérir le monde. On a cru la mettre au service de la science, de l'éducation, d'idéologies nationales ou impériales (Schwartz et Ryan, 2003 : 5). À terme, c'est toute la culture visuelle occidentale qui en a été changée.

Figure 3 Niagara, Chute du Fer à Cheval



Source : N.P. Lerebours, *Excursions daguerriennes : les vues et monuments les plus remarquables du globe, 1841-1843*. George Eastman House, 90 : 0677 : 0003

La photographie est la capture d'un motif mais, en revanche, par sa constante circulation qui devient circularité, c'est finalement le paysage qui nous capture. La vue d'une image, quel qu'en soit le véhicule (publicité, carte postale, photographie amateur), induit le désir d'y aller voir, de se déplacer vers son motif – son objet. Éventuellement, on se rendra à destination, pour « accorder l'image et la réalité » (McLuhan, 1992 : 308). Et bien sûr, une fois sur place, on reproduira à nouveau le motif, l'on

enregistrera encore une fois la vue. Ainsi, cette vue circulera toujours plus, suscitant encore le désir (le comportement étant tout aussi reproductible) et ainsi de suite. La photographie dans sa forme paysagère, au centre d'un nœud de relations, est la médiation qui pousse à partir ; mais, dans la mesure où elle est transparente, où elle est une vue enregistrée ou un équivalent transportable, mobile, ne serait-ce pas le paysage lui-même qui, à travers elle, nous tyrannise ?

Il est évident que les images, à plus forte raison les images photographiques, à partir du moment où elles sont reproduites, multipliées et transmises, établissent la norme d'une perception du monde : « the world's "photographability" has become the condition under which it is constituted and perceived » (Cadava, 1997 : xxviii). Cette réflexion d'Eduardo Cadava lui est inspirée par Siegfried Kracauer, contemporain de Benjamin pour qui le monde s'était déjà, au début du XX^e siècle, constitué un « visage photographique » (Kracauer, 2008 : 46). Raison pour laquelle les représentations paysagères, sous forme de photographies, ont un tel ascendant, ce qui en retour assure une autorité certaine du paysage. Charles Bowden (1998 : 74) n'a-t-il pas affirmé que le culte de la photographie de désert nous a, depuis le début du XX^e siècle, si bien abrutis que le seul désert que nous sachions reconnaître est une photographie couleur ? Il en va probablement de même pour tous les paysages, le but ultime du voyage étant de reproduire la vue (figure 4).

Figure 4 Chutes Niagara



Source : Wolfgang Staudt, 2006. www.flickr.com (23 octobre 2009)

Le lien paysage et impérialisme mis à jour par Mitchell («At a minimum we need to explore the possibility that the representation of landscape is [...] an international, global phenomenon, intimately bound up with the discourses of imperialism», 2002a : 9) se conçoit autrement aujourd'hui. Plusieurs auteurs ont assimilé le tourisme à une forme d'impérialisme (Nash, 1989 ; Watson et Kopachevsky, 2002 ; etc.). Bien sûr, le touriste veut conquérir l'ailleurs et parfois l'Autre ; on

parle d'invasion, d'envahissement, la terminologie en usage se faisant écho de l'un à l'autre. Au-delà de ces clichés, il importe de souligner l'importance des représentations paysagères, notamment des photographies, dans l'activité touristique ou, plus généralement, eu égard aux déplacements. La concordance entre « esthétique » paysagère (on dirait mieux goût du paysage) et tourisme a aussi été signalée : tous deux seraient des moyens de produire, de représenter et de consommer l'environnement (Aitchison *et al.*, 2002 : 92). Faudrait-il alors considérer le tourisme comme un *médium*, complexifiant d'autant le nœud de relations paysage/photographie/véhicule ?

Les « petites conquêtes » du tourisme, dont la photographie est à la fois la motivation et la gratification (ou la preuve), ont remplacé les grandes missions géographiques, alors que les images qui en résultent gardent la même force de démonstration, serait-ce à une échelle réduite. Il est toujours question de s'appropriier le territoire, et la photographie procède encore de voyages d'exploration. Et passé le moment de l'appropriation, il y a le moment de la monstration, du partage des images. Ces jours-ci, nul besoin d'une mission de l'État ou d'un studio de photographie pour que les images soient transmises : chacun est devenu émetteur. Plutôt que de collectionner les stéréogrammes et autres panoramas, comme le faisaient les voyageurs en fauteuil du XIX^e siècle, chacun, grâce aux réseaux numériques, peut faire circuler ses propres paysages (figure 5). Il se produit alors, évidemment, un encombrement du monde par les images, une accumulation qui signale l'emprise d'une certaine fièvre des perspectives ou d'une profonde tyrannie paysagère. Le côté sombre du paysage se situerait donc dorénavant autre part, celui-ci devenu un oppresseur pour chacun de nous, toujours nous poussant au déplacement. Nous sommes tous et toujours, au même titre que nos aïeux d'il y a deux siècles, des collectionneurs du monde par ses images. Et au-delà du joug de la publicité, de la communication de masse, de la consommation – du système capitaliste tout entier et du pouvoir économique qui « structure et standardise le goût » (Watson et Kopachevsky, 2002 : 288), si l'on veut – la production et la dissémination frénétique des paysages photographiques ont cette singularité qu'elles sont le fait de chacun d'entre nous. Cela mérite assurément qu'on s'y arrête.

Figure 5 Chutes Niagara sur Google



Source : Image Google Earth. Chaque petit carré indique l'emplacement à partir duquel ont été prises les photos que l'on peut visionner dans Google Earth en cliquant sur les carrés. Ces photos sont liées au site de photographies d'amateurs Panoramio, exploité par Google, site où elles peuvent également être visionnées.

Les photographies induisant désir et déplacements, nous sommes aussi devenus de voraces consommateurs de destinations, à l'image des explorateurs et des conquérants du XIX^e siècle qui s'approprièrent, tant symboliquement que physiquement, les terres qu'ils découvraient. Que sont, finalement, toutes ces destinations ? Ce sont des photographies différées, attendant que nous nous rendions sur les lieux, pour les ressaisir, pour les reprendre.

Notes

- 1 Il est évidemment question de photographie argentique (ou analogique), telle qu'elle a été pratiquée du moment de sa mise au point jusqu'aux années 1990. La photographie numérique encode et décode plutôt que d'enregistrer aussi directement. Toutefois, dans les utilisations coutumières et non spécialisées qu'on en fait, les usages et la perception de la photographie restent les mêmes. Je ne ferai donc pas grand cas ici de ces différences techniques. Sur l'aspect enregistrement ou empreinte de la photographie argentique, on peut consulter Alpers (1983), Barthes (1980) et Krauss (1993), entre autres.
- 2 Et, pour Martin Heidegger (1962 : 123), « le mot image signifie [...] la configuration de la production représentante. En celle-ci, l'homme lutte pour la situation lui permettant d'être l'étant qui donne la mesure à tout étant et arrête toutes les normes ».
- 3 « Rapport fait au nom de la Commission chargée de l'examen du projet de loi tendant à accorder : 1^o au sieur Daguerre une pension annuelle et viagère de 6000 francs ; 2^o au sieur Niepce fils une pension annuelle et viagère de 4000 francs, pour la session faite par eux du procédé servant à fixer les images de la chambre obscure, par M. Arago, député des Pyrénées-orientales, séance du 3 juillet 1839. »



Bibliographie

- AITCHISON, Cara, MACLEOD, Nicola E. et SHAW, Stephen J. (dir.) (2002) *Leisure and Tourism Landscapes. Social and Cultural Geography*. Londres, Routledge.
- ALPERS, Svetlana (1983) *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago, University of Chicago Press.
- ARAGO, François (1982) Rapport. Dans *Historique et description des procédés du Daguerrotypage et du Diorama*. La Rochelle, Éditions Rumeur des âges, p. 9-29.
- AUGÉ, Marc (2009) *Pour une anthropologie de la mobilité*. Paris, Payot et Rivages.
- BARTHES, Roland (1980) *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris, Gallimard-Le Seuil.
- BENJAMIN, Walter (1989a) [1936] L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée. *Écrits français*. Paris, Gallimard, p. 177-248.
- BENJAMIN, Walter (1989b) *Paris capitale du XIX^e siècle: le livre des passages*. Paris, Cerf.
- BOWDEN, Charles (1998) Blind in the Sun. *Aperture*, n° 150, hiver, p. 74-76.
- BRUNET, François (2001) Un voyage stéréoscopique, suivi de WENDELL HOLMES, Oliver, Le soleil peintre et sculpteur. Avec un voyage stéréoscopique de l'autre côté de l'Atlantique. *Études photographiques*, n°9, p. 109-123.
- BRUNET, François (2000) *La naissance de l'idée de photographie*. Paris, Presses universitaires de France.
- CADAVA, Eduardo (1997) *Words of Light. Theses on the Photography of History*. Princeton, Princeton University Press.
- DAMISCH, Hubert (2001) *La Dénivelée. À l'épreuve de la photographie*. Paris, Seuil.
- DAMISCH, Hubert (1993) *L'origine de la perspective*. Paris, Flammarion.
- EDWARDS, Elizabeth et HART, Janice (dir.) (2004) *Photographs Objects Histories. On the Materiality of Images*. Londres, Routledge.
- EDWARDS, Elizabeth (dir.) (1992) *Anthropology and Photography 1860-1920*. New Haven, Yale University Press.
- FRIZOT, Michel (dir.) (2001) [1994] *Nouvelle histoire de la photographie*. Paris Larousse.
- HEIDEGGER, Martin (1962) [1949] L'époque des conceptions du monde. *Chemins qui ne mènent nulle part*. Paris, Gallimard, p. 99-146.
- KRACAUER, Siegfried (2008) La photographie. *L'ornement de la masse*. Paris, La Découverte, p. 35-50.
- KRAUSS, Rosalind E. (1993) Note sur l'index. *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*. Paris, Macula, p. 65-92.
- LATOUR, Bruno (2006) «Les "vues" de l'esprit». Une introduction à l'anthropologie des sciences et des techniques. Dans Madeleine Akrich, Michel Callon et Bruno Latour (dir.) *Sociologie de la traduction. Textes fondateurs*, Paris, Presses de l'École des mines de Paris, p. 33-69.
- LEFEBVRE Henri (2000) [1974] *La production de l'espace*, Paris, Anthropos.
- MARINIELLO, Silvestra (2003) Commencements. *Intermédialités*, n°1, printemps, p. 47-62.
- McLUHAN, Marshall (1993) [1964] La photographie. Le bordel imaginaire. *Pour comprendre les médias. Les prolongements technologiques de l'homme*. Montréal, Bibliothèque québécoise, p. 295-315.
- MÉCHOULAN, Éric (2003) Intermédialités: Le temps des illusions perdues. *Intermédialités*, n°1, printemps, p. 9-27.
- MICHAUD, Éric (2005) Daguerre, un Prométhée chrétien. *Histoire de l'art. Une discipline à ses frontières*. Paris, Hazan, p. 147-166.
- MITCHELL, William J.T. (2002a) [1994] Imperial Landscape. Dans William J.T. Mitchell (dir.) *Landscape and Power*. Chicago, University of Chicago Press, p. 5-34.



- MITCHELL, William J.T. (2002b) [1994] Introduction. Dans William J.T. Mitchell (dir.) *Landscape and Power*. Chicago, University of Chicago press, p. 1-4.
- NASH, Dennison (1989) Tourism as a Form of Imperialism. Dans Valene Smith (dir.) *Hosts and Guests. The Anthropology of Tourism*. Philadelphie, University of Pennsylvania Press, p. 37-52.
- PAQUET, Suzanne (2009a) Les liaisons transcontinentales et la production paysagère: tracés ferroviaires et photographies migrantes. Dans Mario Bédard (dir.) *Le paysage, un projet politique*. Montréal, Presses de l'Université du Québec, p. 145-160.
- PAQUET, Suzanne (2009b) *Le paysage façonné. Les territoires postindustriels, l'art et l'usage*. Québec, Presses de l'Université Laval.
- SCHWARTZ, Joan M. et RYAN, James R. (dir.) (2003) *Picturing Place. Photography and the Geographical Imagination*. New York, I. B. Tauris.
- SNYDER, Joel (2002) [1994] Territorial Photography. Dans William J.T. Mitchell (dir.) *Landscape and Power*. Chicago, University of Chicago Press, p. 175-202.
- TISSIER, Jean-Louis et STASZAK, Jean-François (2006) La passion de l'inventaire. Dans Olivier Loiseau (dir.) *Trésors photographiques de la Société de géographie*. Paris, Bibliothèque nationale de France/Glénat.
- URRY, John (2002) *The Tourist Gaze*. Londres, Sage Publications
- WATSON, Llewellyn G. et KOPACHEVSKY, Joseph P. (2002) Interpretations of Tourism as Commodity. Dans Yorghos Apostopoulos, Sheila Leivaldi et Andrew Yiannakis (dir.) *The Sociology of Tourism. Theoretical and Empirical Investigations*. Londres, Routledge, p. 281-297.