



HAL
open science

Écrire et investir l'urgence dans la photographie de paysage : “ Graphically ravaged environments ”, ou paysages de la trace

Léna Ferrié

► **To cite this version:**

Léna Ferrié. Écrire et investir l'urgence dans la photographie de paysage : “ Graphically ravaged environments ”, ou paysages de la trace. Sciences de l'Homme et Société. 2022. dumas-03844233

HAL Id: dumas-03844233

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03844233v1>

Submitted on 8 Nov 2022

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License



David Maisel, *The Lake Project 20*, 2002

Léna FERRIÉ

**Écrire et investir l'urgence dans la photographie de paysage :
« *Graphically ravaged environments* », ou paysages de la trace**

Sous la direction de
Camille MANFREDI et Gwenthalyng ENGELIBERT

Université de Bretagne Occidentale
Faculté des Lettres et Sciences Humaines
Département d'Anglais
M2 Textes, Images, Langues Étrangères
2021-2022



FACULTÉ
DES LETTRES &
SCIENCES HUMAINES

Léna FERRIÉ

**Écrire et investir l'urgence dans la photographie de paysage :
« *Graphically ravaged environments* », ou paysages de la trace**

Sous la direction de
Camille MANFREDI et Gwenthalyn ENGELIBERT

Université de Bretagne Occidentale
Faculté des Lettres et Sciences Humaines
Département d'Anglais
M2 Textes, Images, Langues Étrangères
2021-2022

Remerciements

Je souhaite en premier lieu remercier mes directrices de recherche, Camille Manfredi et Gwenthalyn Engélibert, pour leur intérêt constant, leurs conseils et encouragements, et pour la finesse de leurs remarques qui m'ont permis de toujours préciser ma réflexion.

Je remercie l'ensemble des professeur.e.s du Master TILE pour leurs enseignements stimulants qui ont grandement nourri ce mémoire.

Merci à mes camarades de M2 TILE pour les nombreux et passionnants échanges sur nos mémoires respectifs.

Merci à —

Ma famille pour son soutien sans faille et sa curiosité,
Mon père pour ses relectures et son enthousiasme lors
de nos discussions,
Et enfin merci à Julien, mon premier lecteur.

TABLE DES MATIERES

Remerciements	1
Table des matières	3
Table des illustrations	5
Introduction	9
I – Détruire et désécrire : entropie des paysages anthropisés	23
I.A) Consommer-consumer : topographie de l'urgence environnementale	25
I.A.1 Typologie et procédés de l'urgence environnementale	25
I.A.2 Énergie, entropie, épuisement	35
I.A.3 Urgence, délai, mort : un sens de la presque fin	42
I.B) Crise du sens, sémiologie du vide	47
I.B.1 Saturation et épuisement sémantiques	47
I.B.2 Paysages manufacturés : du paysage réel au genre pictural	53
I.B.3 Métaphysique du vide	59
I.C) Résistance à l'urgence	65
I.C.1 Immobilité, atemporalité, silence	65
I.C.2 Matérialités incertaines : saisir la substance du monde	69
I.C.3 Minéralité : urgence et résurgence	73
II – Dépasser l'humain : émergence d'un langage de l'urgence	81
II.A) Distance et décentrement, sur la question du regard	83
II.A.1 Changer d'angle, de perspective	83
II.A.2 Surface, profondeur, paysages intérieurs	91
II.A.3 Oscillation entre figuration et abstraction	100
II.B) Structure d'un organisme global	109
II.B.1 Synecdoque et hyperobjet	109
II.B.2 Un « système physique, mort et inanimé » ?	113
II.B.3 Le motif du réseau	117

II.C) Affleurement d'un système de signes	127
II.C.1 Ligne, trait, graphie	127
II.C.2 Genèse d'une écriture	135
II.C.3 Vers une poétique de l'urgence ?	142
III – L'urgence comme processus pour faire sens du monde	147
III.A) Lectures alternatives du paysage : analogies et prolongements de l'œuvre	149
III.A.1 Urgence et recherche du familier	149
III.A.2 Faire face à l'étrange	159
III.A.3 Détournement, généalogie de l'œuvre et immiscion de l'urgence	165
III.B) Proposition d'expérimentation : quête et recapture	175
III.B.1 Tradition des <i>surveys</i> et de la <i>rephotography</i>	175
III.B.2 Esthétique de la recapture et approche comparative	180
III.B.3 Questionnements, prolongements, potentiel de la méthode	188
III.C) L'urgence comme processus et le récepteur-enquêteur	193
III.C.1 L'enquête comme réponse à l'urgence environnementale	193
III.C.2 Le paradoxe de l'herméneute des traces de l'urgence	196
III.C.3 « Prendre part » : vers une nouvelle ontologie ?	204
Conclusion	205
Bibliographie	211

TABLE DES ILLUSTRATIONS :

1 · Edward Burtynsky, <i>Mines #22, Kennecott Copper Mine, Bingham Valley, Utah</i> , 1983	26
2 · David Maisel, <i>Blast 1, Minera Centelina, Copper Mine, Atacama Desert, Chile</i> , 2018	26
3 · Margaret Bourke-White, <i>Contour Plowing, Walsh Colorado</i> , 1954	28
4 · Margaret Bourke-White, <i>Plow Blades, Oliver Chilled Plow Co.</i> , 1930	28
5 · Richard Misrach, <i>Atomic Bomb Loading Pit #2, Wendover Air Base, Utah</i> , 1989	32
6 · Richard Misrach, <i>Ammunition Storage Bunkers, Wendover Air Base, Utah</i> , 1990	32
7 · Richard Misrach, <i>Bombs, Destroyed Vehicle, and Lone Rock</i> 1987	32
8 · Richard Misrach, <i>Swamp and Pipeline, Geismar, Louisiana</i> , 1998	36
9 · Edward Burtynsky, <i>Alberta Oil Sands #10, Fort McMurray, Alberta, Canada</i> , 2007	36
10 · Edward Burtynsky, <i>Oil Field #22, Cold Lake Alberta, Canada</i> , 2001	37
11 · Robert Smithson, <i>Bingham Copper Mining Pit – Utah, Reclamation project</i> , 1973	39
12 · Edward Burtynsky, <i>Tetrapods #1, Dongying, China</i> , 2016	40
13 · Richard Misrach, <i>Shopping Cart, Tanger Factory Outlet Center, Gonzalez, Louisiana</i> , 2010	45
14 · Richard Misrach, <i>Diving Board, Salton Sea, California</i> , 1984	46
16 · Edward Burtynsky, <i>Breezewood, Pennsylvania, USA</i> , 2008	48
17 · Edward Burtynsky, <i>Oil Refineries #23, Oakville, Ontario, Canada</i> , 1999	49
18 · Edward Burtynsky, <i>VW Lot #1, Houston, Texas, USA</i> , 2004	49
19 · Richard Misrach, <i>Flooded Marina (Gas Pumps), Northshore</i> , 1983	50
20 · David Maisel, <i>Oblivion 21N</i> , 2004	51
21 · David Maisel, <i>Oblivion 2N</i> , 2004	51
22 · Hamish Fulton, <i>An Object Cannot Compete with an Experience</i> , 2001	56
23 · Richard Misrach, <i>Outdoor Dining, Bonneville Salt Flats, Utah</i> , 1992	61
24 · Richard Misrach, <i>Black Line, Bonneville Salt Flats, Utah</i> , 1992	62
25 · Richard Misrach, <i>Encrusted Tracks, Bonneville Salt Flats, Utah</i> , 1992	62
26 · Richard Long, <i>A Line Made by Walking</i> , 1967	63
27 · Richard Misrach, <i>Dead Fish, Salton Sea</i> , 1983	66
28 · Richard Misrach, <i>Flooded Lamppost, Salton Sea</i> , 1985	66
29 · Edward Burtynsky, <i>Pivot Irrigation #11, High Plains, Texas Panhandle, USA</i> , 2011	70
30 · Edward Burtynsky, <i>Owens Lake #1, California, USA</i> , 2009	70
31 · Edward Burtynsky, <i>Xiaolangdi Dam #3, Yellow River, Henan Province, China</i> , 2011	71
32 · David Maisel, <i>Terminal Mirage 45</i> , 2003	72
33 · David Maisel, <i>Terminal Mirage 22</i> , 2005	72
34 · Edward Burtynsky, <i>Rock of Ages #15, E.L. Smith Quarry, Barre Vermont, USA</i> , 1992	74
35 · David Maisel, <i>The Lake Project 17</i> , 2002	75
36 · Richard Misrach, <i>Desert Croquet #1 (Deflated World)</i> , 2007	78
37 · William Anders, <i>Lever de Terre (Earthrise)</i> , 24 décembre 1968	85
38 · David Maisel, <i>The Lake Project 67</i> , 2015	89
39 · David Maisel, <i>The Lake Project 68</i> , 2015	89
40 · David Maisel, <i>Terminal Mirage 61</i> , 2003	89

41 · David Maisel, <i>Terminal Mirage 75</i> , 2004	89
42 · Richard Misrach, <i>Navy Fence</i> , 1987	92
43 · Richard Misrach, <i>Post and Wire Mesh Fence, Douglas, Arizona</i> , 2015	92
44 · Edward Burtynsky, <i>China Quarries #3, Xiamen, Fujian Province, China</i> , 2004	93
45 · Edward Burtynsky, <i>Iberia Quarries #8, Cochicho Co., Pardais, Portugal</i> , 2006	93
46 · David Maisel, <i>The Forest 13, The Tilos Cut, Maine</i> , 1986	94
47 · David Maisel, <i>Terminal Mirage 66</i> , 2004	94
48 · David Maisel, <i>Carlin Mine, Nevada 11</i> , 2007	95
49 · Richard Misrach, <i>View from Bombay Beach, Salton Sea</i> , 1985	96
50 · David Maisel, <i>The Lake Project 66</i> , 2015	102
51 · David Maisel, <i>The Mining Project, Butte, Montana 5</i> , 1989	102
52 · David Maisel, <i>Terminal Mirage 9</i> , 2003	103
53 · David Maisel, <i>Terminal Mirage 13</i> , 2003	103
54 · Mark Rothko, <i>No. 21 (Untitled)</i> , 1949	104
55 · David Maisel, <i>The Mining Project, Clifton Arizona 6</i> , 1989	105
56 · Edward Burtynsky, <i>Oil Refineries #22, St. John, New Brunswick, Canada</i> , 1999	106
57 · Albert Renger-Patzsch, <i>Jena glass (cylinders)</i> , 1934	106
58 · David Maisel, <i>The Lake Project 3</i> , 2001	114
59 · David Maisel, <i>The Lake Project 72</i> , 2017	114
60 · Edward Burtynsky, <i>Colorado River Delta #2, Near San Felipe, Baja, Mexico</i> , 2011	115
61 · Edward Burtynsky, <i>Dryland Farming #2, Monegros County, Aragon, Spain</i> , 2010	115
62 · Edward Burtynsky, <i>Highway #1, Los Angeles, California, USA</i> , 2003	120
63 · Edward Burtynsky, <i>Pivot Irrigation / Suburb, South of Yuma, Arizona, USA</i> , 2011	120
64 · David Maisel, <i>Oblivion N1</i> , 2004	121
65 · David Maisel, <i>Oblivion N8/N9</i> , 2004	122
66 · David Maisel <i>Target S Grid 11</i> , Dugway Proving Ground, Utah, 2014	123
67 · David Maisel <i>West Vertical Grid 04</i> , Dugway Proving Ground, Utah, 2014	123
68 · Figuration schématisée du motif de la grille qui se prolonge entre les photographies	125
69 · Edward Burtynsky, <i>Salt Pan #30, Little Rann of Kutch, Gujarat, India</i> , 2016	130
70 · David Maisel, <i>The Lake Project 20</i> , 2002, et son tracé, encre de Chine et crayon	131
71 · David Maisel, <i>Terminal Mirage 21</i> , 2004, et son tracé, encre de Chine et crayon	131
72 · David Maisel, <i>Terminal Mirage 25</i> , 2005, et son tracé, encre de Chine et crayon	131
73 · David Maisel, <i>American Mine</i> , 2007, et son tracé, encre de Chine et crayon	132
74 · David Maisel, <i>Terminal Mirage 17</i> , 2003, et son tracé, encre de Chine et crayon	132
75 · Christian Dotremont, <i>Logogramme à texte incertain</i> , encre de Chine, date inconnue	133
76 · Christian Dotremont, <i>C'écrit c'est écrit mais ça n'était pas écrit</i> , encre de Chine, 1975	133
77 · David Maisel, Double page dans <i>The Lake Project</i> , Tuscon, Arizona, Nazraeli Press, 2003	137
78 · Edward Burtynsky, Extraits de la série <i>Salt Pans</i> , 2016	138
79 · David Maisel, <i>The Forest 2, Chesuncock Lake, Maine</i> , 1986	139
80 · Richard Misrach, <i>"The future is a luxurious contemplation for those who've figured out how to get through the day"</i> , Tonopah Junction, Nevada, 2017	144

81 · Richard Misrach, “Can you hear the children screaming”, Ludlow, California, 2017	144
82 · Richard Misrach, “Everything must end”, Salton Sea Beach, California, 2017	144
83 · Richard Misrach, <i>Black blob</i> , Victorville California, 2017	144
84 · Richard Misrach, “You are here”, Desert Center, California, 2017	144
85 · Richard Misrach, “Walk away”, Lucerne Valley, California, 2017	144
86 · Edward Burtynsky, <i>Oil Spill #2</i> , Discoverer Enterprise, Gulf of Mexico, May 11, 2010	151
87 · David Maisel, <i>Oblivion 14N</i> , 2004	153
88 · Edward Burtynsky, <i>Pivot Irrigation #1</i> , High Plains, Texas Panhandle, USA, 2011	155
89 · David Maisel, <i>Tower Grid 02</i> , Dugway Proving Ground, Utah, 2014	156
90 · Diego Delso, <i>Vue aérienne du géoglyphe de « L’Araignée »</i> , désert de Nazca, Pérou, 2015	157
91 · David Maisel, <i>American Mine, Carlin Nevada 1</i> , 2007	162
92 · David Maisel, <i>The Lake Project 2</i> , 2002	163
93 · Richard Misrach, <i>Bomb Crater and Destroyed Convoy</i> , 1986	164
94 · David Maisel, <i>Terminal Mirage 15</i> , 2003	166
95 · David Maisel, <i>Terminal Mirage 4</i> , 2003	166
96 · Richard Misrach, <i>Nancy Holt, Sun Tunnels #1</i> , 1988	168
97 · Richard Misrach, <i>Nancy Holt, Sun Tunnels #26</i> , 1988	168
98 · Nancy Holt, <i>Sunlight in Sun Tunnels</i> , 1976	169
99 · Mario Giacomelli, <i>Métamorphose de la terre</i> , 1980	171
100 · Timothy O’Sullivan, <i>Green River Buttes</i> , 1872	177
101 · Mark Klett et Gordon Bushaw, <i>Castle Rock, Green River, WY</i> , 1979	177
102 · Timothy O’Sullivan, <i>Green River Cañon, Great Bend</i> , 1872	177
103 · Mark Klett, <i>Flaming Gorge Reservoir</i> , 1978	177
104 · Richard Misrach, <i>Holy Rosary Cemetery and Dow Chemical Corporatio</i> , 1998	178
105 · Matthieu Duperré, <i>Holy Rosary Cemetery</i> , Taft, Louisiane, 2015	178
106 · David Maisel, <i>The Lake Project 21</i> , 2002	182
107 · David Maisel, <i>The Lake Project 60</i> , 2015	182
108 · David Maisel, <i>The Lake Project 66</i> , 2015	183
109 · David Maisel, <i>The Lake Project 68</i> , 2015	183
110 · David Maisel, <i>The Lake Project 69</i> , 2015	184
111 · David Maisel, <i>The Lake Project 72</i> , 2015	184
112 · David Maisel, <i>The Lake Project 76</i> , 2015	185
113 · David Maisel, <i>The Lake Project 20</i> , 2002	185
114 · Captures d’écran en zoom successif à partir du logiciel Google Earth (1)	189
115 · Captures d’écran en zoom successif à partir du logiciel Google Earth (2)	190
116 · Richard Misrach, <i>Untitled #99-551</i> , 1999/2008	201
117 · Richard Misrach, <i>Untitled #231300FC</i> , 2009	201
118 · Richard Misrach, <i>Untitled (#10669)</i> , 2007	202
119 · Richard Misrach, <i>Untitled #682100FC (Blackwater)</i> , 2008	202
120 · Richard Misrach, <i>Untitled #787700FC (Yosemite in Snow)</i> , 2009	203

INTRODUCTION

Introduction

« It was the most graphically ravaged environment I had ever seen »¹

« Voici ce qui de ligne en ligne s'annonce comme destinée planétaire et force géologique, c'est l'Amérique s'insinuant au plus profond des sédiments du cerveau du monde, ce sont les puissances du dollar et de l'acier et du peuple unifié qui convergent au point d'inventer un paysage neuf et cette langue nouvelle s'imposant au globe... »²

Le temps s'accélère et se densifie dans les sociétés industrielles contemporaines. L'urgence s'infiltré, se disperse et s'imisce partout³ jusqu'à s'ériger en système⁴. Elle constitue un nouveau régime temporel que la sociologue Nicole Aubert qualifie de « mutation radicale de notre rapport au temps »⁵, qui se traduit par une primauté du temps court sur le temps long. L'urgence vient du latin « *urgentem* », « qui presse », et dénote toute situation qui demande une réaction, une réponse immédiate. Profondément liée à la temporalité, l'urgence se présente comme un concept très stimulant par sa complexité. Si l'urgence démontre de nombreuses affinités avec le temps de l'instantané, de l'imminence, sa nature recèle davantage de liens et de ramifications avec la temporalité, la distordant parfois dans des directions contradictoires. L'urgence s'inscrit dans un temps qui se révèle condensé et contracté. Il est ainsi possible de remarquer un effet de prédominance du temps présent que Zaki Laïdi associe à une « surcharge du présent »⁶. Aubert suggère une progression vers un présent perpétuel qui serait sans lien avec le passé ou le futur⁷, tandis que le philosophe Christophe Bouton parle de présent dérobé : « L'urgence entraîne une dépréciation du présent vivant, une atrophie de l'horizon d'attente et une désagrégation du champ d'expérience »⁸. Sous la contrainte de l'urgence, nous serions condamnés à perpétuellement tendre vers un avenir proche.

Presque chargée physiquement du poids d'un temps lourd et pressant, l'urgence aurait également tendance à se spatialiser. Bouton définit le temps de l'urgence comme « temps

¹ Richard Misrach, *Bravo 20: The Bombing of the American West*, Baltimore and London, John Hopkins University Press, 1990, Préface p. xiii.

² Matthieu Duperrex, « Pipelines Songlines », conférence-performance avec F. Malenfer et L. Duperrex, réalisée lors de plusieurs manifestations artistiques et scientifiques entre 2019 et 2021.

³ Christophe Bouton, *Le Temps de l'urgence*, Paris, Lormont, Le Bord de l'eau, Collection « Diagnostics », 2013.

⁴ Nicole Aubert, *Le Culte de l'urgence. La Société malade du temps*, Paris, Flammarion, 2003.

⁵ *Ibid.*, p. 15.

⁶ Zaki Laïdi, « L'urgence ou la dévalorisation culturelle de l'avenir », *Esprit*, n°240, Février 1998, <http://www.jstor.com/stable/24276501>, p. 9.

⁷ Aubert, *op. cit.*, p. 248.

⁸ Bouton, *op. cit.*, p. 147.

strictement quadrillé et quantifié, compté et décompté »⁹ en convoquant Bergson et son concept de « temps spatialisé »¹⁰. L'on remarque que la pensée autour de l'urgence et les lexiques utilisés ont souvent trait à l'espace, notamment par l'emploi de concepts tels que les limites, l'idée de dépassement, mais également de contagion et de propagation¹¹. Elle se traduirait par un débordement sur l'espace ainsi que par l'altération de celui-ci, lui conférant ainsi une dimension matérielle. Nous examinerons les caractéristiques de cette matérialisation plus tard en abordant la question de l'urgence environnementale.

Par ailleurs, l'expression de l'urgence est indissociable de la notion d'excès. Associée aux sociétés qualifiées d'*hypermoderne* ou de *surmoderne*¹², elle connote le trop-plein, le trop loin ou, pour reprendre une formulation de Philippe Descola, le trop humain¹³. Sur ce point elle pourrait faire écho au propos de Marc Augé et à ses non-lieux en résonnant avec la notion de « surabondance événementielle »¹⁴ qu'il prête à la surmodernité. L'urgence se traduit par une accumulation, une succession perpétuelle d'événements qui se superposent jusqu'à poindre vers une saturation qui « finit par produire une immobilisation généralisée »¹⁵, faisant place à un vide d'action et de sens. Pour ces raisons, l'urgence reflète également l'idée d'une tension et d'un point de rupture.

L'urgence semble parfois impalpable, difficile à cerner et à délimiter. L'on peut avoir tendance à lui préférer ou lui substituer des termes voisins comme le délai, le sursis ou autres concepts connotant un effet à rebours. Un moyen de résumer les caractéristiques de l'urgence est de souligner la prégnance des systèmes de tensions et d'oppositions qu'elle met en place. Ainsi le registre de l'excès appelle celui du manque, l'immédiateté résonne avec l'instant suspendu, évoquant l'oxymore choisi par Aubert pour saisir l'urgence, en une « immédiate éternité »¹⁶ ou en une éternelle immédiateté. Nous souhaitons faire dialoguer ces considérations

⁹ Bouton, *op. cit.*, p.132.

¹⁰ Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, 1889.

¹¹ Aubert, *op. cit.*, p.52.

¹² Ces deux termes sont souvent considérés comme synonymes. Dans « L'individu hypermoderne et ses pathologies », Nicole Aubert définit l'hypermodernité en opposition à la postmodernité : « Tandis que la notion de post-modernité était fondée sur le constat d'une rupture survenue avec les grandes idées qui sous-tendaient la modernité, notamment celles de raison et de progrès, censées représenter une émancipation pour l'humanité, celle d'hypermodernité met l'accent non pas sur la rupture avec les fondements de la modernité mais sur l'exacerbation et la radicalisation de la modernité ». Aubert associe donc l'hypermodernité à l'excès, à la situation limite, au dépassement, à la démesure (Nicole Aubert, « L'individu hypermoderne et ses pathologies », *L'information psychiatrique*, vol. 82, n° 7, 2006, p. 605). Le terme de surmodernité est préféré par les anthropologues et ethnologues Marc Augé ou encore Georges Balandier.

¹³ Philippe Descola, « Chapitre 1. Humain, trop humain ? », in Rémi Beau (ed.), *Penser l'Anthropocène*, Paris, Presses de Sciences Po, « Académique », 2018, p. 19-35, <https://doi.org/10.3917/scpo.beaur.2018.01.0019>. L'article fut initialement publié dans la revue *Esprit*, n°12 en 2015.

¹⁴ Marc Augé, *Non-lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, p. 40.

¹⁵ Bouton, *op. cit.*, p.156.

¹⁶ Aubert, *op. cit.*, p.339.

spatio-temporelles, propres à l'urgence, avec un autre espace-temps qui serait celui de l'image et plus précisément celui de l'espace-temps photographique.

La volonté d'associer le concept d'urgence au médium photographique est également source de paradoxes temporels. La rencontre entre ces trois notions semble même former un nœud sémantique. La matière temporelle au sein du médium photographique constitue un questionnement incontournable et récurrent mené par bien des photographes, philosophes et chercheurs. Certains concepts théoriques majeurs font directement référence au temps : le « ça-a-été »¹⁷ de Roland Barthes témoigne ainsi de l'existence d'un objet ou d'un événement passé ; l'« instant décisif »¹⁸ d'Henri Cartier-Bresson allie hasard et maîtrise photographique au moment de capturer l'image. Le temps peut ainsi ponctuer toute la généalogie d'une photographie car il en est un facteur ontologique. Il peut faire l'objet de la représentation et affleurer à la surface de la photographie. Il est présent à chaque étape technique du médium. Le temps peut également infiltrer le processus créatif, par exemple dans le contexte d'une série photographique qui suppose assemblages et aller-retours. La photographie peut ainsi être perçue comme constituant un temps hors du temps.

L'urgence en tant que prisme déformant impose des conditions et infléchit certains présupposés photographiques. La photographie se présente comme une image figée et immobile qui comporte un mouvement référentiel intrinsèque orienté vers le passé ; elle provoque un surgissement du passé à sa surface. À l'inverse, l'urgence serait plus naturellement tournée vers un futur proche. Le médium photographique semblerait *a priori* un outil paradoxal pour parler de l'urgence. Il comporte cependant certaines affinités avec l'urgence. Selon la photographe et chercheuse Snježana Šimić, la photographie a cette faculté de « nous place[r] dans un rapport temporel avec nous-même et notre monde »¹⁹, ici en directe résonnance avec les effets produits par l'urgence. De plus, les caractéristiques de cette dernière comme produisant une sorte de dépassement de l'ordre de l'impression et de l'insaisissable reflètent la complexité théorique liée à la photographie et à la temporalité : « Et si l'image photographique est capable d'accueillir le temps, c'est justement parce qu'elle partage avec lui, d'une part une radicale irréductibilité aux concepts, d'autre part une inaliénable capacité à se donner comme une intuition qui nous

¹⁷ Roland Barthes, *La Chambre claire : Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma, Gallimard, Seuil, 1980. Le postulat du « ça-a-été » est depuis largement contesté, notamment dans le contexte de la photographie numérique où les possibilités de retouches se multiplient et viennent significativement altérer ce principe.

¹⁸ Henri Cartier-Bresson, *Images à la sauvette* [1952], Paris, Steidl, 2014.

¹⁹ Snježana Šimić « La photographie comme machine temporelle », *Fabula / Les colloques*, « L'art, machine à voyager dans le temps », <http://www.fabula.org/colloques/document4700.php>.

déborde »²⁰. Au fil du développement, nous proposons ainsi un examen de la temporalité sous les prismes et contraintes conjoints de l'urgence et du médium photographique.

Le caractère pressant de l'urgence ainsi que sa tendance à la spatialisation et à la matérialisation qui se traduisent physiquement sur les écosystèmes et les paysages mènent inéluctablement à la question de l'urgence environnementale.

Dans leur ouvrage fondateur *Climate Code Red : The Case for Emergency Action* (2008) sur le dérèglement climatique qui excède en fait toutes prédictions précédentes, David Spratt et Philip Sutton décrivent une menace perçue et pensée comme future qui a lieu dans le présent²¹, et qui met en péril non seulement le climat, mais de ce fait un grand nombre d'espèces animales et végétales. L'urgence environnementale, à travers la dégradation croissante des environnements terrestres au sens large, appelle à son tour l'urgence de réfléchir et l'absolue nécessité de réagir de manière immédiate au risque de courir à la catastrophe²². Aubert souligne l'« impact de l'extrême compression du temps dans le surgissement des crises et des catastrophes »²³. L'urgence, et plus particulièrement l'urgence environnementale, s'inscrit donc dans un espace-temps charnière et critique, situé avant la catastrophe à petite ou à grande échelle.

Dans le cadre du présent mémoire et quant au maniement des notions théoriques et philosophiques, nous choisissons de distinguer l'urgence et l'urgence environnementale comme suit afin de notamment mettre en valeur leur complémentarité. L'urgence apparaît comme un concept davantage abstrait et de l'ordre du sensible qui permet la mise en place d'une certaine distance nécessaire à l'esthétisation, tandis que l'urgence environnementale permet un saisissement et une matérialisation plus concrète et ancrée, adaptée au paysage. Les deux notions sont donc mises en dialogue régulièrement le long du développement, permettant par endroits des glissements du sensible vers le tangible.

Un sujet ayant trait aux Humanités environnementales demande quelques éclaircissements terminologiques. Nous souhaitons établir des frontières entre les termes « nature » et « environnement » qui viendront au long de notre démonstration dialoguer avec le concept de paysage. La nature est un concept construit par l'homme qui se positionne en opposition à la culture. Elle est ainsi souvent perçue comme extérieure à l'homme, exempte de

²⁰ *Ibid.*

²¹ David Spratt et Philip Sutton, *Climate Code Red : The Case for Emergency Action*, Melbourne, Scribe, 2008, p.18.

²² Spratt et Sutton préconisent ainsi la mise en place de profonds changements sociétaux, à travers des mesures drastiques, qui devraient idéalement être initiés par la communauté et non pas par des élites technocrates. (*Ibid.*, p. 192 et p.134).

²³ Aubert, *op. cit.*, p.15.

sa trace, opposée à ce qui serait artificiel et associée à l'idée d'une nature vierge, sauvage, disponible. Cette conception classique de l'idée de nature semble erronée et désuète, toute portion de la Terre étant marquée, d'une manière ou d'une autre par la présence de l'homme, et tout fantasme de retour à une nature vierge étant, comme nous le verrons, non seulement impossible mais dénué de sens. Lorsque que nous parlerons de nature, ce sera souvent pour émettre une critique de cette volonté de retour à un état de nature sauvage. L'environnement, du latin « *envivare* », correspond, de manière plus large, au monde physique qui nous entoure et nous contient. S'il connote l'idée de centre et donc potentiellement un positionnement anthropocentré, il demeure plus englobant que l'idée de nature en regroupant les milieux naturels et construits. Il correspond ainsi davantage aux problématiques que nous envisageons.

Un concept majeur au sein des études environnementales a sensiblement affleuré en filigrane au cours de nos définitions de l'urgence et de l'urgence environnementale et nous ne saurions nous passer de celui-ci plus longtemps ; il s'agit de l'Anthropocène. Selon le chimiste et météorologue hollandais Paul Crutzen²⁴, nous serions entrés dans une nouvelle ère géologique définie par les activités humaines. Cette époque de l'homme en tant que force géologique majeure, l'Anthropocène, met au jour la pluralité des formes et des échelles des perturbations engendrées par l'agir humain. Le début de cette ère, succédant à l'Holocène, coïnciderait avec la révolution industrielle de la fin du XVIII^e siècle et plus précisément avec l'invention de la machine à vapeur par James Watt en 1784.

L'Anthropocène vient ainsi teinter tout un pan de la recherche contemporaine. De nombreux ouvrages, colloques et autres manifestations scientifiques de tous champs ou de nature interdisciplinaire abondent ces dernières années et forment un terreau riche en réflexions. Aussi l'Anthropocène soulève-t-elle de multiples débats²⁵, notamment à cause de sa « capacité déstabilisatrice »²⁶. On lui reproche entre autres ses limitations et qualités

²⁴ C'est lors d'un colloque en 2000 que Crutzen a d'abord utilisé le terme Anthropocène avant d'affirmer sa théorie dans son article « Geology of Mankind » publiée dans la revue *Nature* en 2002. Pour une définition accompagnée de quelques grands enjeux soulevés par l'Anthropocène voir : Paul J. Crutzen, « La géologie de l'humanité : l'Anthropocène », *Écologie & politique*, 2007/1 n°34, p. 141-148, <https://doi.org/10.3917/ecopo.034.0141>.

²⁵ De nombreux débats animent les conceptions de l'Anthropocène, notamment quant à son commencement. Certains scientifiques admettent que cette ère géologique débiterait en fait non pas avec la révolution industrielle mais trouverait ses racines dès la sédentarisation de l'homme au Néolithique, il y a plus de 11.500 ans et serait le résultat de plusieurs étapes de transformations et ruptures intermédiaires. Quelques exemples d'ouvrages et de manifestations récents traitent de ces questionnements :

- Exposition « La Terre en héritage, du Néolithique à nous » au Musée des Confluences de Lyon (d'avril 2021 à janvier 2022) en collaboration avec l'Inrap ainsi qu'avec le néolithicien Jean-Paul Demoule et le géographe Michel Lussault.

- L'ouvrage collectif *Néolithique Anthropocène – Dialogue autour des 12.000 dernières années*, Collection « À partir de l'Anthropocène », Coédition École urbaine de Lyon et Éditions deux-cent-cinq, publié en septembre 2021.

²⁶ Rémi Beau et Catherine Larrère, « Introduction », in Rémi Beau (ed.), *Penser l'Anthropocène*, Paris, Presses de Sciences Po, « Académique », 2018, § 3, <https://doi.org/10.3917/scpo.beaur.2018.01.0007>.

englobantes comme ses aspects anthropocentré et occidental-centré ainsi que sa tendance à s'ériger en grand récit et à vouloir révolutionner et présenter comme inédits des processus d'anthropisation déjà à l'œuvre depuis bien longtemps²⁷. Philippe Descola développe une nuance essentielle et nécessaire à la compréhension de la question Anthropocène. Selon lui, l'anthropisation est un phénomène qui correspond à la manière dont les activités humaines ont, depuis toujours, eu un impact sur les écosystèmes qu'elles ont influencés ou modifiés au cours de leur évolution. L'Anthropocène se distingue par la nette accélération des marques de l'homme sur son environnement qui s'additionnent jusqu'à se faire ressentir à l'échelle du globe²⁸. L'urgence (environnementale) et l'hypothèse Anthropocène, bien que n'étant pas synonymes présentent ainsi de nombreux points de contacts et se nourrissent l'une l'autre. Nous tâcherons de les distinguer avec soin lors de notre développement.

Corpus et démarche

Afin d'élaborer notre corpus, nous proposons une sélection parmi l'œuvre de trois photographes nord-américains contemporains, Richard Misrach (1949-), Edward Burtynsky (1955-) et David Maisel (1961-), qui présente un panorama des paysages de l'urgence. Les trois photographes qui constituent notre corpus capturent des lieux sensiblement similaires, c'est-à-dire des paysages modifiés par l'agir humain tels que des mines ou des carrières, des sites pétrochimiques contaminés, et autres complexes industriels. Pour autant, nous avons veillé à ce que chaque photographe propose des approches esthétiques, des pratiques et des processus créatifs tout à fait distincts dont les convergences permettent des mises en tension et des tendances générales dans le but de composer un corpus qui nous semble à la fois varié, nuancé et cohérent ; qui fait corps.

Richard Misrach, né en 1949 à Los Angeles, est considéré comme l'un des premiers photographes à donner ses lettres de noblesse à la photographie en couleur. Il cite parmi ses influences Robert Adams (1937-), Joel Meyerowitz (1938-) et Joel Sternfeld (1944-). Le photographe et chercheur Bruno Chalifour remarque que Misrach est ignoré par les institutions new-yorkaises comme le MoMA malgré « un public grandissant aux États-Unis (nombreuses publications—plus qu'une trentaine en 2018—, musée des beaux-arts de Houston, galeries

²⁷ L'introduction de Rémi Beau et Catherine Larrère (*ibid.*) propose un tour d'horizon des grandes problématiques suscitées par l'hypothèse Anthropocène, développées dans le reste de l'ouvrage *Penser l'Anthropocène*.

²⁸ Descola, *op. cit.*, § 8.

prestigieuses, escalade des prix de ses tirages) »²⁹ et la cumulation de bourses de la fondation Guggenheim et du National Endowment of the Arts. Sa photographie se concentre principalement sur les rencontres entre l'homme et la nature dans le désert de l'Ouest Américain.

Nous nous concentrerons sur deux projets principaux de Richard Misrach. L'œuvre-fleuve *Desert Cantos* (1979-présent), projet tentaculaire toujours en cours de complétion, se déploie sous une forme proche de l'épique, composée de chants (*cantos*) soit des sous-séries thématiques, s'étendant donc dans l'espace et le temps. Le second projet, *Petrochemical America* (1998-2010), plus récent, relève d'une collaboration avec l'architecte du paysage Kate Orff qui se propose comme une investigation d'un territoire bien particulier. Il examine les zones industrielles concentrées autour du fleuve Mississippi et coordonne les photographies de Misrach à un substrat de recherches scientifiques précises qui permettent de décrypter ces paysages pour en exposer les couches d'interventions humaines et les nombreux risques imputés aux habitants en périphérie et dans les interstices de ces complexes industriels.

Nous choisissons de consacrer une part importante de notre corpus à l'œuvre de David Maisel, second photographe américain du corpus. David Maisel est né en 1961 à New York. En 1983, alors qu'il suit des études en architecture, il se passionne pour les paysages dévastés lors d'une expédition au volcan du Mont Saint Helens dans l'État de Washington qui influencera la suite de son travail. Il obtient de nombreuses distinctions et devient lauréat de la bourse Guggenheim en 2018. David Maisel propose des photographies aériennes qui offrent une perspective radicalement différente des paysages de l'urgence qui basculent parfois dans l'abstraction et confèrent à son œuvre un aspect pictural prononcé. Parmi ses nombreuses séries nous examinerons plus particulièrement : *The Forest* (1986), *The Mining Project* (1989), *The Lake Project* (2001-2015), *Terminal Mirage* (2003-2005), *American Mine* (2007), *Oblivion* (2004), ou encore *Proving Ground* (2014).

Enfin, nous nous appuyons sur des séries photographiques du Canadien Edward Burtynsky, né dans l'Ontario en 1955. Ses projets s'intéressent particulièrement à l'Anthropocène et à l'impact de l'industrie et lui valent de nombreux prix internationaux. Il coréalise trois documentaires autour de son œuvre et de certaines de ses séries qui s'étendent au-delà de sa pratique artistique pour se concentrer sur les acteurs des modifications du paysage (*Manufactured Landscapes*, 2006, *Watermark*, 2013 et *Anthropocene : the Human Epoch*, 2018, coréalisés avec Jennifer Baichwal et Nicholas de Pencier). Burtynsky oscille entre les approches esthétiques

²⁹ Bruno Chalifour, *Le paysage de la photographie américaine de paysage : 1960-1990*, thèse en Histoire de la photographie et études anglophones, dirigée par Jean Kempf, Université de Lyon, 2019, p. 624.

des deux photographes précédents, photographiant parfois depuis les airs, parfois depuis la terre ferme. Nous nous concentrerons sur cinq de ses séries, à savoir : *Water* (2007-2013), *Oil* (1999-2010), *Quarries* (1991-2006), *Mines* (1983-2007) et *Salt Plans* (2016). Sa nationalité et le fait qu'il photographie au-delà du continent nord-américain offre une résonance à l'échelle du globe³⁰, et permet la mise en relation de différents espaces, semble-t-il essentielle au traitement de sujets comme l'urgence environnementale, phénomène qui ne saurait se limiter à un État ou disparaître une fois passée la frontière. Il nous semblait cependant pertinent d'ancrer la majorité du corpus aux États-Unis qui présentent une certaine concentration et exacerbation des excès industriels par son échelle et sa magnitude notamment. De plus le rapport à l'espace et au paysage en relation à l'identité nationale y est tout particulier³¹ et peut être vecteur de pistes de réflexions porteuses.

Comment appréhender les paysages de l'urgence environnementale ? Pour ce qui est de notre approche, nous souhaitons nous détacher de l'utilisation presque systématique du sublime pour traiter du paysage, d'autant que certaines séries photographiques sélectionnées ont parfois déjà été présentées ou abordées sous cet angle. Nous souhaitons en définitive aller à l'encontre de la passivité du sublime qui laisse le spectateur dans une position purement spectatorielle, réceptacle d'émotions et de sensations qui reste ravi face aux contrastes écrasants de la terrible beauté sublime³². Malgré l'élaboration de nombreuses variantes, nuances, et sous-catégories du sublime ces dernières années (notamment par Jennifer Peeples avec son *toxic sublime*³³ ou par Miles Orvell et son *destructive sublime*³⁴), ce paradigme semble ne plus être satisfaisant dans l'étude des paysages teintés par l'urgence. Deux expositions récentes, *Sublime. Les Tremblements du monde* (2016) et *Landscapes after Ruskin : Redefining the Sublime* (2018)³⁵ proposent des sélections d'œuvres

³⁰ Burtynsky a mené des projets photographiques dans de nombreux pays notamment en Chine, en Espagne, en Australie, au Kenya, en Inde, ou en Malaisie.

³¹ Dans *American Incarnation : The Individual, the Nation, and the Continent* (Cambridge, MA, Harvard University Press, 1986), Myra Jehlen souligne que l'identité personnelle et l'identité nationale américaines se sont mutuellement construites dans leur relation matérielle avec le territoire américain.

³² C'est notamment l'argument avancé par Chris Wiley dans l'article « From the Furious Sea to the Integral Accident », publié dans le catalogue de l'exposition *Landscapes after Ruskin : Redefining the Sublime*, (Joel Sternfeld, *Landscapes after Ruskin : Redefining the Sublime* Hall Art Foundation, Hirmer Publisher, New York University, 2018).

³³ Jennifer Peeples, « Toxic Sublime : Imagining Contaminated Landscapes », *Environmental Communication: A Journal of Nature and Culture*, vol 5, n°4, 2011, pp. 373-392.

³⁴ Miles Orvell, « Photographing Disaster: Urban Ruins and the Destructive Sublime », *Amerikastudien/American Studies*, vol 58, n°4, « Iconographies of the Calamitous in American Visual Culture », 2013, pp. 647-671.

³⁵ Les deux expositions, *Sublime. Les Tremblements du monde* et *Landscapes after Ruskin : Redefining the Sublime*, ont respectivement eu lieu au Centre Pompidou de Metz en 2016 et à la Grey Art Gallery de New York en 2018. Elles proposaient un panorama incluant non seulement de la photographie mais également d'autres pratiques plastiques comme de la peinture, des installations ou des propositions intermédiaires. Des photographies de Burtynsky et de Misrach ont d'ailleurs fait partie des œuvres exposées.

qui, bien que réunies sous la bannière du sublime, ont plutôt tendance à s'en éloigner, parfois radicalement, mettant à mal la pertinence du concept pour penser notre environnement actuel. Plusieurs chercheurs sont animés par la conviction (que nous partageons) qu'il existe une autre appréhension de ces paysages qui emprunte d'autres chemins, d'autres voies parallèles permettant la construction de nouvelles représentations et de nouveaux discours. Soulignant le caractère contemporain de ces préoccupations, Xenophon Tenezakis s'interroge, dans son article « Sublime catastrophe » :

La question devient alors de savoir comment contrecarrer les images et les représentations qui orientent les désirs individuels de façon non coordonnée vers des comportements économiques et politiques nuisibles pour l'environnement, non pas en renonçant aux images, mais pour produire des images de notre crise présente et future susceptibles de conduire à l'action.³⁶

Selon lui, une des solutions serait de mettre en place des représentations qui « produi[raient] des affects a-subjectifs, où le sujet, pris par le monde, peut envisager avec lui des formes d'habitation insoupçonnées »³⁷. Il propose des approches par le biais du grotesque, de l'abnégation ou encore de l'inquiétude, qui permettraient la mise en place de différentes relations avec l'objet représenté.

Nous avons donc cherché une autre manière de donner du sens à ces paysages, une autre grille de lecture, un autre regard. Ce sont les mots de Richard Misrach qui nous ont inspiré une approche différente lorsqu'il relate sa découverte de la zone de test de bombardement illégaux « Bravo 20 » dans l'Utah, à la lisière d'une région habitée. Il décrit une succession de cratères qui forment une sorte de trame graphique et remodelent totalement l'apparence du lieu, jusqu'à la structure même de ses couches sédimentaires supérieures, défigurant au passage un lieu ancestral et sacré pour les populations Païutes locales. Il qualifie ainsi ce paysage à l'esthétique bien particulière : « *the most graphically ravaged environment I had ever seen* »³⁸. Nous sommes particulièrement intéressés par l'usage de l'oxymore « *graphically ravaged* ». Cet oxymore est complexe à traduire en français ; l'on pourrait envisager qu'il désigne les « paysages de la dévastation picturale », soit des paysages tellement altérés par l'activité humaine qu'ils changent d'aspect, de structure. Il convoque un imaginaire de la destruction tout en y associant un aspect esthétique qui passe par le graphique et le pictural.

³⁶ Xenophon Tenezakis, « Sublime catastrophe », *Esprit*, 2020, p.192, <https://doi.org/10.3917/espri.2001.0192>.

³⁷ *Ibid.*, p.200.

³⁸ Richard Misrach, *op. cit.*, Préface p. xiii.

Cet oxymore « *graphically ravaged* » nous permet l'exploration des paysages de l'urgence environnementale par le biais de la trace. Il fait en effet écho à la conception derridienne qui considère la trace comme une apparition ou une création qui entraîne simultanément sa propre destruction. La trace est un concept qui semble à première vue simple du fait de son usage courant. L'omniprésence de la trace n'en affecte pas pour autant la complexité. Alexandre Serres a tenté d'en cerner les paradoxes. Il avance que la trace se caractérise avant tout par son « génitif intrinsèque »³⁹, en faisant allusion à son potentiel référentiel inhérent. La trace est toujours liée à ce qui la produit :

La trace est toujours la trace de quelque chose ; elle ne se définit pas par elle-même, elle n'a pas d'existence propre, autonome, au plan ontologique du moins, elle n'existe que par rapport à autre chose (un événement, un être, un phénomène quelconque), elle est de l'ordre du double, voire de la représentation et ne prend son sens que sous le regard qui la déchiffre.⁴⁰

En d'autres termes, la trace induit par essence un lien entre la présence et l'absence. Elle incite à effectuer une reconstruction mentale de sa propre conception. Ici, Serres semble concevoir la trace comme un concept fondamentalement anthropocentré en admettant qu'un regard intelligent en mesure de la déchiffrer est la condition pour lui attribuer un sens. Nous verrons à l'aide de la pensée de Derrida et dans une démarche environnementaliste que cette acception peut être discutée.

Carlo Ginzburg, dans son article fondateur mettant en place un paradigme indiciaire, propose plusieurs acceptions et plusieurs applications de la trace. En s'appuyant sur Freud et Morelli, il défend l'idée d'une « méthode d'interprétation s'appuyant sur les déchets, sur les données marginales considérés comme révélateurs »⁴¹, passant par l'observation des détails, qu'ils soient symptômes, indices ou signes picturaux.

L'ensemble de l'œuvre de Jacques Derrida est traversé par des questionnements autour de la trace, construite principalement comme un synonyme de l'écriture dont il propose une véritable redéfinition. Cette dernière est profondément complexe et fera l'objet d'une présentation plus détaillée au cours de notre développement. Par souci de concision, nous n'en exposons ici que les grandes lignes. Selon lui, l'écriture « renvoie à tout ce qui peut donner lieu

³⁹ Serres Alexandre, « Quelle(s) problématique(s) de la trace ? », texte d'une communication prononcée lors du séminaire CERCOR le 13 décembre 2002, https://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic_00001397/document.

⁴⁰ *Ibid.*, p.1.

⁴¹ Carlo Ginzburg, « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », *Le Débat*, n°6, 1980, p.8, <https://doi.org/10.3917/deba.006.0003>.

à une inscription et à une interprétation »⁴². Ainsi Derrida substitue à son concept d'écriture de nombreux autres termes comme « l'incision, la gravure, le dessin, la lettre, l'inscription, la signature, le gramme, le graphe, le livre, le manuscrit, l'archive, la bibliothèque, la trace, la greffe, la métaphore. Des terminologies qui ont en commun le pouvoir de mettre en échec l'expérience de la présence sous toutes ses formes »⁴³. Cette pluralité d'applications démontre à nouveau le potentiel de la notion de trace.

Au cours du développement, nous projetons d'utiliser les différentes acceptions de la trace comme empreinte, indice, signe, écriture qui viendront éclairer notre propos et nourrir plusieurs strates de réflexion en insistant sur la trace comme vecteur d'interprétation, et de jeux d'absence-présence.

L'objectif de notre réflexion sera alors de déterminer de quelles manières l'urgence s'écrit en photographie et par quelles formes, couleurs et signaux elle se manifeste dans le paysage. À quel(s) moment(s) l'urgence intervient-elle dans le processus créatif ? À quel(s) moment(s) contraint-elle les représentations dans la photographie de paysage ? Que peuvent révéler les contradictions temporelles propres à l'urgence et au médium photographique ? L'enjeu de notre étude est de poser les bases d'une esthétique de l'urgence qui se manifeste par la trace et qui entraîne des modifications temporelles, spatiales et ontologiques, ainsi que des (nouvelles) pratiques de quête de sens et de questionnement sur l'inscription de l'homme dans son environnement.

La première partie propose un état des lieux de l'agir humain qui consomme et marque physiquement son environnement. Nous verrons d'abord comment les paysages de l'urgence résultent de différentes activités humaines qui se traduisent notamment par des dynamiques liées à l'énergie et au désordre résonnant jusque dans la psyché humaine. Ce mouvement entraîne une érosion du sens apposé par l'homme à son environnement qui passe par l'obsolescence et la saturation de ses éléments linguistiques. Cet essoufflement mettra au jour les possibilités de faire sens à partir d'espaces désignés comme vides. Pour finir nous verrons qu'une forme de résistance à l'urgence subsiste, à la fois à travers une persistance de l'environnement et à travers les représentations.

La deuxième partie interroge les particularités mêmes du médium photographique dans l'appréhension des paysages de l'urgence. Ainsi, la prise de distance de la photographie aérienne

⁴² Joseph Igor Moulenda, « Par-delà le sens, l'écriture et le texte. Jacques Derrida », *Controverses*, ENS, Libreville, Editions Oudjat, 2016, p.11, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01504272/document>.

⁴³ *Ibid.*

met en évidence des tensions entre abstrait et figuratif, entre surface et profondeur et révèle la prédominance des réseaux et infrastructures qui se font motifs. Nous verrons ensuite comment ces motifs deviennent signaux jusqu'à constituer un système de signes ; une écriture de l'urgence.

Enfin, la troisième partie envisage l'urgence comme un processus de reconquête de sens en considérant l'œuvre photographique et le corpus comme un dispositif qui peut se prolonger jusqu'à intégrer une pratique du récepteur. Pour ce faire, nous mènerons une expérimentation qui permettra de mettre en évidence la plasticité et la spectralité de l'urgence. Nous discuterons également les possibilités offertes par le procédé du détournement, ainsi que la nécessité pour le récepteur de se placer en position d'herméneute ou d'enquêteur.

PARTIE I

DÉTRUIRE ET DÉSÉCRIRE : ENTROPIE DES PAYSAGES ANTHROPISÉS

« Our culture has lost its sense of death, so it can kill both mentally and physically, thinking all the time it is establishing the most creative order possible. »⁴⁴

⁴⁴ Robert Smithson, « A Sedimentation of the Mind : Earth Projects » (1968), in Jack Flam (dir.), *Robert Smithson : Collected Writings*, Berkeley, University of California Press, 1996, p. 107.

I. A) Consommer-consumer : topographie de l'urgence environnementale

I.A.1 Typologie et procédés de l'urgence environnementale

Le corpus propose un aperçu large, bien que certainement non-exhaustif des paysages de l'urgence environnementale⁴⁵. Afin d'amorcer notre réflexion, nous proposons d'examiner de quelles manières et par quels biais l'urgence se propage et est exprimée dans les paysages en tentant de cerner les types d'espaces dans lesquels elle apparaît. Nous nous concentrons dans ce mémoire sur les séries *Desert Cantos* (1979-présent) et *Petrochemical America* (1998-2010) de Richard Misrach ; sur *The Forest* (1986), *The Mining Project* (1989), *The Lake Project* (2001-2015), *Terminal Mirage* (2003-2005), *American Mine* (2007), *Oblivion* (2004) et *Proving Ground* (2014) dans l'œuvre de David Maisel ; et enfin sur les séries *Water* (2007-2013), *Oil* (1999-2010), *Quarries* (1991-2006), *Mines* (1983-2007) et *Salt Plans* (2016) chez Edward Burtynsky. Faire un état des lieux et articuler les différentes séries entre elles permet ainsi d'effectuer une première lecture de notre matière d'étude tout en repérant les schèmes émergents. Comment l'urgence se déploie-t-elle dans les paysages, sur les territoires ? Qu'est ce qui est récurrent, répétitif, qu'est-ce qui se démarque ? Pouvons-nous déceler des mouvements généraux, des failles ? Quels processus et causes traduisent physiquement l'urgence dans les paysages ?

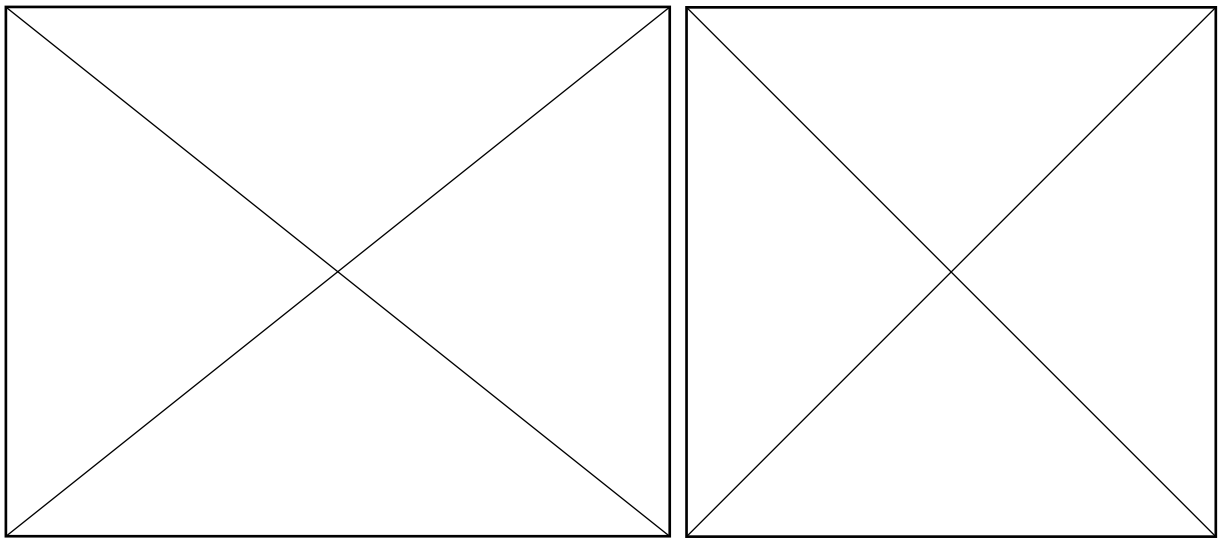
Typologie

Dans un premier temps nous proposons d'effectuer une typologie des espaces et lieux qui constituent les paysages de l'urgence environnementale. La tâche est de saisir les formes de l'urgence qui se déclinent et s'insèrent dans l'ensemble des activités quotidiennes humaines.

L'industrie constitue une des clés de voûte de l'anthropisation et traverse les séries photographiques sélectionnées. Plus particulièrement, les artistes du corpus se concentrent pour grande partie sur les manières dont l'humain puise les matériaux de la Terre, notamment les

⁴⁵ Les photographes choisis et leurs projets ne se concentrent pas, par exemple, sur la figuration de la détresse animale, ni sur certains phénomènes bien précis comme la fonte des glaces, la montée des eaux, qui constituent pourtant d'autres phénomènes majeurs attribués à l'activité humaine qui demeurent des exemples sur une liste qui se rallonge très rapidement. Les projets des photographes du corpus se positionnent davantage dans une certaine tradition photographique du paysage américain, soit dans la continuité de Carleton Watkins à la fin du XIXe siècle et de Robert Adams dans les années 1970 que Misrach et Burtynsky citent comme influences. Ce choix leur permet d'asseoir leur approche en tant que légitime en prolongeant les questionnements amorcés par les générations de photographes précédentes, en réinvestissant les mêmes types de paysages, souvent caractéristiques du Grand Ouest américain.

matières premières fossiles⁴⁶. Maisel et Burtynsky ont tous deux choisi des sites d'exploitation minière avec *American Mine* et *The Mining Project* pour Maisel et les séries *Quarries* et *Mines* chez Burtynsky qui capturent des mines et des carrières, soit des sites qui n'ont *a priori* pas vocation à être réutilisés mais simplement vidés de leur substance⁴⁷. Burtynsky a notamment photographié la mine de cuivre de la vallée de Bingham dans l'Utah (**fig. 1**), considérée avec la Minera Centelina au Chili photographiée par Maisel (**fig. 2**), comme les deux plus grandes du monde. Ces deux gouffres artificiels monstrueux, trous béants dont l'ampleur demeure difficilement saisissable, constituent des exemples particulièrement marquants de l'anthropisation à grande échelle.



1 · Edward Burtynsky, *Mines #22, Kennecott Copper Mine, Bingham Valley, Utah, 1983*

2 · David Maisel, *Blast 1, Minera Centelina, Copper Mine, Antofagasta Region, Atacama Desert, Chile, 2018*

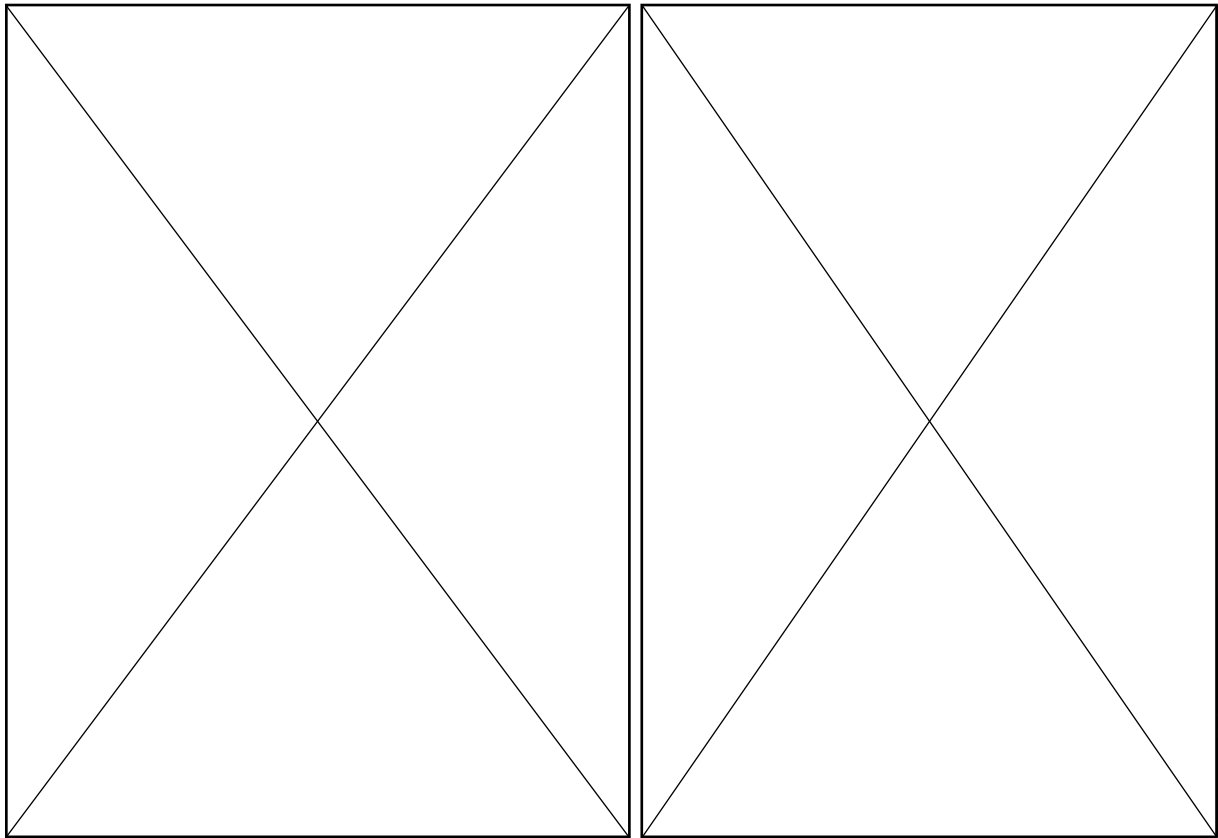
Dans *The Lake Project* et *Terminal Mirage*, Maisel s'intéresse aux lacs Owens en Californie et Great Salt Lake dans le Nevada, qui sont tous deux exploités sous formes de marais salants et autres bassins procédant par évaporation pour récupérer divers minerais. Si certains sont laissés à l'abandon, comme au Lac Owens, les traces de leur activité sont toujours perceptibles, en particulier depuis le ciel. Les multiples couleurs y dénotent la prégnance de la pollution et de la toxicité dont la mesure nous échappe et dont les conséquences sont difficilement quantifiables. Le Lac Owens fut massivement exploité à partir de la fin du XIX^e siècle (de 1872 à 1960) pour ses minerais d'argent et de plomb. Aujourd'hui, le lac demeure la plus grande cause de pollution

⁴⁶ La question de l'énergie et du pétrole fera l'objet d'une réflexion dans la sous-partie suivante, I.A.2.

⁴⁷ Nous évoquerons les possibilités de remédiation et la question du *reclamation art* en I.A.2.

particulière dans les États-Unis. Les particules en suspension portées par les vents se composent de métaux lourds tels que l'arsenic, le nickel, le sélénium ou encore le cadmium.

Si l'on prend un peu de recul sur cette déclinaison de pratiques et de sites industriels, on remarque l'amplitude des lieux et activités représentés, par leur variété ainsi que par leur échelle. Ainsi, on pense par exemple à l'agriculture intensive figurée dans la série *Water* (2007-2013) de Burtynsky, pratiquée dans des milieux parfois extrêmes ou inadaptés qui demandent le détournement de ressources pour rendre l'activité industrielle non seulement praticable, mais surtout rentable. La présence de ce type d'agriculture dans le corpus fait effet de citation. Elle renvoie aux événements du Dust Bowl dans les années 1930, catastrophe écologique et agricole survenue à grande échelle principalement dans les états du Colorado, du Texas, du Nouveau-Mexique et du Kansas, détruisant les sols et les récoltes, et causant un exode massif des populations notamment vers la Californie. Les photographies qui documentent cet événement mettent en avant des techniques et procédés esthétiques qui deviendront essentiels dans les pratiques photographiques développées au cours du XX^e siècle. L'on pense tout d'abord aux débuts de la photographie aérienne à usage non militaire au sein de la Farm Security Administration notamment avec Margaret Bourke-White dont certaines photographies anticipent les lignes de l'Expressionisme Abstrait en peinture (**fig. 3**). Sa représentation des activités humaines par le biais de l'abstraction provoque un effet de déshumanisation et présente la mécanisation comme un processus qui dissocie l'humain d'une appartenance au territoire (**fig. 4**).



3 · Margaret Bourke-White, *Contour Plowing, Walsh Colorado, 1954*

4 · Margaret Bourke-White, *Plow Blades, Oliver Chilled Plow Co., 1930*

Richard Misrach et David Maisel s'intéressent à d'autres secteurs qui constituent aussi des objets difficilement saisissables par la psyché humaine collective car dépassant une échelle humaine individuelle : le militaire et le nucléaire⁴⁸. Dans *Desert Cantos* (1979-présent), Misrach consacre tout un sous-projet à la zone test de bombardement « Bravo 20 » dans l'Utah (entre 1986 et 1987), qui fait l'objet d'une publication en 1990 reprenant des recherches scientifiques et historiques sur le site. Le projet *Proving Ground* (2014) de Maisel, quant à lui, est consacré au Dugway Proving Ground situé 130 kilomètres au sud-ouest de Salt Lake City. Il s'agit d'une zone d'une surface de plus de 300.000 hectares consacrée à des tests d'armes et de défense face à des attaques de natures biologique et chimique. La vue aérienne proposée reproduit ici les codes de la surveillance militaire superposant deux couches liées à ce secteur, le mode de voir et le mode d'habiter, d'user de l'espace. La thématique militaire et nucléaire est également très présente chez un autre photographe américain périphérique au corpus, David T. Hanson. La série *Minuteman Missile Sites* (1984-1985) se consacre aux silos à missiles de différents sites

⁴⁸ Nous les qualifions ici d'objets difficilement saisissables ; les deux sont souvent très liés : le nucléaire perdure dans le temps à une échelle qui outrepassé très largement l'homme (selon les molécules, entre quelques centaines à plusieurs millions d'années) et les puissances militaires disposent d'une capacité d'annihilation massive et de réseaux de surveillances, entre autres dispositifs.

militaires. Tous vus de dessus, ils forment une cartographie uniforme de ces paysages qui ponctuent l'ensemble de l'Ouest américain, leur présence demeurant discrète vue du sol.

Pour les trois photographes, la démarche est similaire : photographier pour révéler et mettre au jour des lieux cachés, considérés comme reculés ou inaccessibles car souvent classés secret défense. Transparaissent également à travers ces photographies le spectre de la Guerre froide et du nucléaire, souvent réactualisé au rythme des tensions géopolitiques contemporaines. Ces sites militaires et l'ombre du nucléaire dénotent ainsi une proximité avec le familier.

Par extension, l'urgence s'introduit également dans la vie quotidienne. La série *Oblivion* (2004) de Maisel prend pour objet la ville de Los Angeles sous toutes ses coutures, toujours vue du ciel, et en présente les artères, les échangeurs, les autoroutes, les quartiers résidentiels et « *suburbs* », en bref, ses grands ensembles. Les manifestations de l'urgence environnementale relèvent ici de l'ordinaire, et s'illustrent par une certaine uniformisation de ces « plages vides »⁴⁹, résultat de l'étalement urbain (« *urban sprawl* ») qui atteint son apogée aux États-Unis dans les années 1990. Elles rappellent que c'est l'ensemble de nos organisations anthropiques, tout notre système et nos modes de vie sur le modèle occidental-capitaliste qui sont vecteurs d'une urgence environnementale latente. Zaki Laïdi propose une corrélation entre l'urgence et le banal en envisageant « l'urgence comme temporalité ordinaire »⁵⁰ qui « ne constitue plus une catégorie temporelle extraordinaire et exceptionnelle »⁵¹. L'urgence naît ici sous une forme plus discrète dans l'inertie, l'uniformité et la répétition des grands ensembles que Maisel perçoit comme ayant une force de reproduction autonome : « a self-generating, self-replicating force that exists outside of nature are encoded in these photographs, which view Los Angeles as both a specific site and as a more generalized condition »⁵². Los Angeles peut ainsi être perçue comme une succession, un assemblage de non-lieux au sens d'Augé, des lieux de passage qui tendent vers l'anonymat et ne créent « ni identité singulière, ni relation, mais solitude et similitude »⁵³. Ces contacts avec la sphère du quotidien rejoignent l'approche sociologique avancée notamment par Nicole Aubert qui pense l'urgence comme un régime social à part entière ; tout est organisé et tout répond à une urgence, produisant, dans un contexte d'industrialisation massive, une matrice d'urgence généralisée.

⁴⁹ Michel Foucault « Les Hétérotopies », *Le Corps utopique, suivi de Les Hétérotopies*, Paris, Nouvelles Éditions Lignes, 2009, p. 26.

⁵⁰ Laïdi, *op. cit.*, p. 12.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² David Maisel, « Oblivion », David Maisel, <https://davidmaisel.com/works/oblivion/>, consulté le 12/05/2022.

⁵³ Augé, *op. cit.*, p. 130.

De surcroît, l'urgence environnementale est aussi traduite chez Misrach par le temps du loisir, du divertissement et du tourisme dans ses séries « Canto II : The Event », « Canto III : The Flood » et « Canto XV : The Salt Flats » extraites de *Desert Cantos*. Par exemple, la plaine du Bonneville Salt Flats dans l'Utah est chaque année le théâtre de courses qui ont pour but d'établir des records de vitesse pour toutes sortes de véhicules motorisés. L'urgence ne se manifeste ainsi pas exclusivement dans des zones urbanisées ou industrialisées, construites massivement et à grande échelle, mais également à travers des lieux qui occupent une fonction temporaire d'accueil du public. Par ailleurs, la mine de Bingham mentionnée plus haut est classée site historique national et peut aujourd'hui être visitée. L'industrie devient alors tourisme, révélant une sorte de circularité dans les nombreux liens qui connectent les pratiques humaines. L'urgence environnementale peut être perçue dans ce grand « tout » consommable ; tout est récupéré à des fins économiques et non écologiques.

Ici encore, les paysages choisis par les photographes démontrent une emprise de l'urgence (environnementale) sur notre quotidien et sa tendance à toucher tout le monde, à travers nos modes de vie du point de vue de leur organisation matérielle triviale jusqu'à s'installer dans notre confort et notre intimité.

L'on remarque ainsi que malgré la diversité des sites recensés dans le corpus, tous gravitent autour de l'idée de générale d'altération, qui se décline selon différents degrés, de la dégradation à la destruction, toutes dérivées de la notion capitaliste de (sur)consommation. Cette attitude vis-à-vis de l'environnement illustre parfaitement la vision mécaniste dominante héritée notamment de la Genèse et accentuée par la modernité et la révolution industrielle, doublée d'une inflexion américaine toute particulière qui justifie la souveraineté de l'homme sur la nature et présente cette dernière comme une ressource seule. Cette déclinaison des formes de consommation englobe l'ensemble des activités humaines illustrées par le corpus et les présente comme polymorphes, voire protéiformes, renforçant leurs liens d'interdépendance et leur dimension interconnectée. Il semblerait ainsi que l'accélération conjointe de l'urgence et de l'anthropisation accentue ces relations, ces nœuds, jusqu'à les faire omniprésents, en une boucle d'excès et d'intensification perpétuelle. Cette accélération connote la menace d'atteindre un seuil ; l'on pense par exemple au « *Peak Oil* », point de non-retour dans la consommation du pétrole à partir duquel les quantités de matière disponible ne feront que diminuer.

Par ailleurs, la majeure partie du temps, le choix de titres qui ont une qualité objective, informative de référencement (utilisation de numéro, mention du lieu, pas de commentaire subjectif qui orienterait la lecture) témoignent de la volonté des photographes de répertoire,

d'inventorier, de cartographier ces paysages. Misrach a d'ailleurs pour habitude de directement reporter les lieux de ses prises photographiques sur une carte qu'il joint à ses publications, dessinant ainsi un parcours des paysages de l'urgence accessible au récepteur⁵⁴.

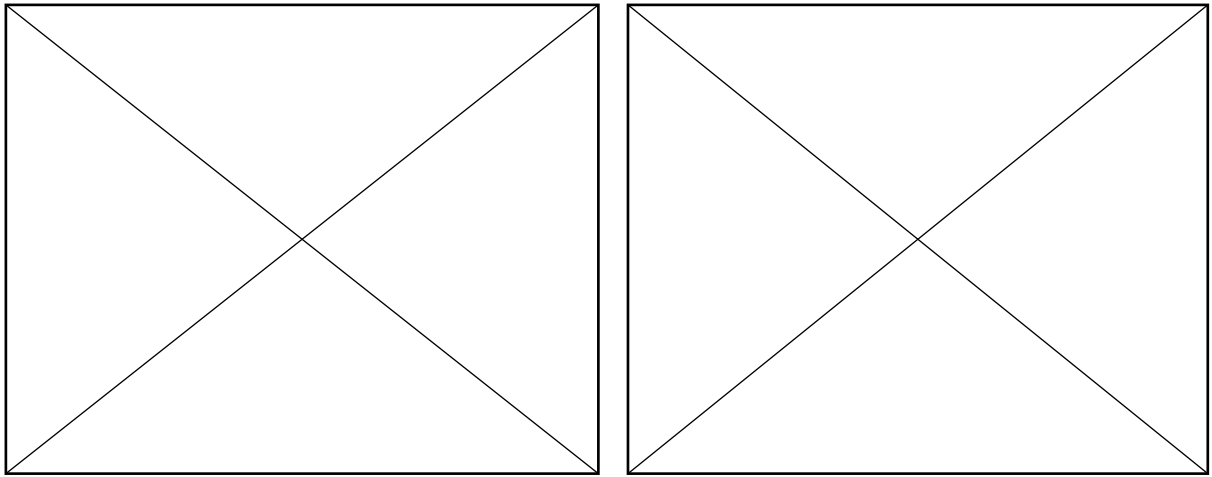
Procédés

L'examen des types de lieux qui traduisent l'urgence a permis de mettre en évidence que la grande majorité des photographies du corpus refusent la figuration de l'homme au profit des vestiges et du passage de l'humain en tant que sujet de représentation. Nous souhaitons à présent nous pencher sur les modalités d'apparition des marques physiques de l'urgence sur l'environnement en examinant les caractéristiques formelles de la présence de l'homme au paysage. Pour ce faire, nous revenons au concept de trace. La trace trouve une de ses origines dans le latin « *trahere* », qui renvoie au verbe « tirer » et dénote donc une action, un procédé actif, une traînée matérielle de l'urgence sur l'environnement. Comme suggéré dans l'introduction, le caractère de génitif intrinsèque de la trace lui confère un lien direct avec une démarche de pensée sémiologique, de recherche de sens, nous poussant à décortiquer sa formation, ce qui lui donne lieu.

Deux photographies de Misrach nous permettent de distinguer deux modes possibles d'apparition de la trace de l'homme à son environnement. *Atomic Bomb Loading Pit #2* (**fig. 5**) présente une fosse utilisée pour le stockage et lancement d'une bombe atomique qui vient constituer une brèche dans le sol du désert. À l'inverse, *Ammunition Storage Bunkers* (**fig. 6**) nous donne à voir une formation opposée, un abri fortifié de stockages de munitions, ponctuant la surface plane du désert d'excroissances artificielles. Les deux images proposent ainsi des dynamiques opposées qui se manifestent en un dialogue entre les principes de forme et contreforme, de plein et de vide, d'ajout et de soustraction. L'environnement devient matière que l'on peut modeler, affecter plastiquement.

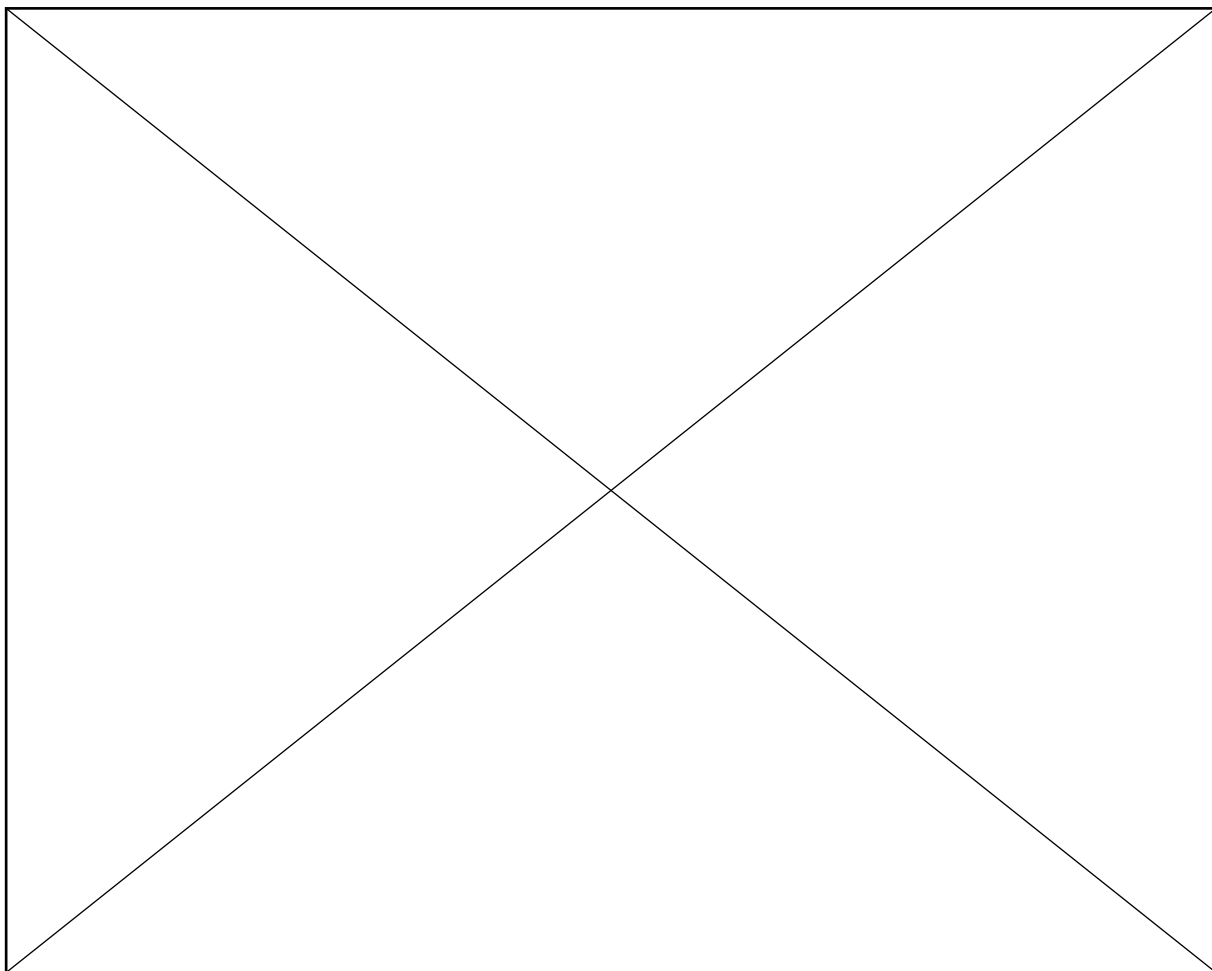
Les procédés par soustraction, par prélèvement, se traduisent par les actions formelles provoquant des creux, sillons, évidements. Cette notion centrale d'extraction peut aller jusqu'à déformer de manière significative un espace, comme c'est le cas dans la zone de Bravo 20, criblée de cratères à perte de vue (**fig. 7**). À travers les photographies, cette dynamique de soustraction est principalement figurée par les carrières, les mines et les zones de tests d'armes militaires.

⁵⁴ Nous reparlerons des cartes sur lesquelles Misrach répertorie ses photographies dans la partie III.B.3.



5 · Richard Misrach, *Atomic Bomb Loading Pit #2, Wendover Air Base, Utah, 1989*

6 · Richard Misrach, *Ammunition Storage Bunkers, Wendover Air Base, Utah, 1990*



7 · Richard Misrach, *Bombs, Destroyed Vehicle, and Lone Rock 1987*

L'apparition de la présence humaine peut aussi se manifester par le biais de ce que l'on ajoute au paysage. Il peut s'agir d'installations délibérées, comme des grillages, enceintes, et autres diviseurs d'espace, greffés au territoire selon des logiques d'appartenance, de maîtrise, de propriété, de délimitation, ou bien de choses laissées çà et là comme les déchets ou les rebuts.

Ces modulations de l'environnement par les activités humaines résonnent avec l'expérience de William L. Fox lors d'un survol en hélicoptère de la fameuse mine de Bingham dans l'Utah :

As we circle around and around the pit, Mike shoots again and again the steep ranks cut into the mountain. When I wonder out if we're trespassing when we fly into the airspace of the pit, he points out that this used to be a mountain; now it's a depression deeper than the mountain stood high. No matter how high off the ground we're circling here, below the rim of the pit or above it, we're flying through airspace that used to be solid ground.⁵⁵

Ces transformations plastiques de la vallée de Bingham, dans un mouvement du positif vers le négatif, peuvent également s'appliquer à des problématiques éthiques et environnementales. Cette expérience donne le sentiment de quelque chose qu'il ne devrait pas être possible de réaliser sur une échelle de temps si courte (moins d'un siècle). Le fait que l'on puisse voler à travers ce qui fut terre fait prendre toute la mesure de l'homme en tant que force géologique. Ce gigantisme dont les visiteurs apprécient le spectacle⁵⁶ nous renvoie à la problématique inertie du sublime technologique qui met en avant l'admiration non pas de la nature mais de la puissance humaine⁵⁷.

Par glissement, les procédés évoqués plus tôt peuvent également s'appliquer à une corrélation plus directe entre photographie et trace, plus précisément à la manière dont les traces se présentent au sein de l'espace photographique. Ces tendances opposées et complémentaires de forme et de contreforme, d'ajout et de soustraction peuvent aussi être

⁵⁵ Fox, *op. cit.*, p. 64.

⁵⁶ Le site *Utah.com* met davantage en avant le côté colossal de cette « attraction » plutôt que de réelles préoccupations de remédiation ou de sensibilisation aux problématiques environnementales : « Learn about the history of this amazing mine and see first-hand the gigantic scale of its operation, vehicles, and artifacts. Discover how ore gets refined to become copper – an essential element in today's technology. The Visitor Experience is dedicated to educating the public about the importance mining plays in modern life, safe mining practices, and responsible environmental stewardship ». <https://www.utah.com/things-to-do/attractions/rio-tinto-kennecott/>, consulté le 25/03/22.

⁵⁷ Selon Delphine Dauphy, photographe, et François Gavillon, chercheur à l'Université de Bretagne Occidentale, le sublime technologique regroupe la « triple thématique : l'homme, la machine et la nature » (131). Ils rappellent également que le sublime technologique est particulièrement américain et vient s'opposer au sublime européen, caractéristique de l'effroi délicieux théorisé par Burke et Kant, éprouvé face aux forces et grandeurs de la nature. Le sublime technologique est historiquement associé à « l'esprit de conquête [du continent] qui s'articule dans la Destinée Manifeste » (133). (Delphine Dauphy et François Gavillon, « La photographie américaine, 1860-1880 : le paysage et le sublime », *Les Cahiers du CEIMA, Centre d'études interdisciplinaires du monde anglophone*, Université de Brest, 2006, pp. 119-136).

traduites en termes sémiologiques. Nous pouvons alors envisager de les rapprocher des modes d'apparitions de l'indice et de l'icône tels que les décrit Daniel Bounoux : « tandis que l'indice est prélevé sur le monde, l'icône s'ajoute à lui »⁵⁸.

Cette absence de l'homme, presque jamais entièrement figuré, mais présent à travers ses objets, ses traces, connote une forme d'effacement ou de désertion de l'humanité, tout en illustrant paradoxalement ce qu'il y a de plus symptomatique à propos de l'agir humain en termes anthropocènes. Dans leur ensemble, selon leur échelle démesurée, ces lieux nous dépassent et deviennent « hypersites »⁵⁹. Les traces concrètes et physiques sur le paysage sont perceptibles selon un paradigme de conception mécaniste de la nature et de l'environnement qui s'illustre par une variété de types d'activités humaines (industrielles, militaires, domestiques, etc.) déployées autour du principe capitaliste de consommation. Ces manipulations modèlent l'environnement par des dynamiques d'extraction et d'ajouts, d'éléments laissés là, ou disposés de sorte à saisir, délimiter et maîtriser l'environnement jusqu'à le priver de quelque chose de l'ordre d'un souffle vital, de son essence. Examiner ces traces matérielles nous permet de révéler des caractéristiques de l'urgence dont son excès, son intensification, et son omniprésence, synonymes d'un système qui semble s'enrayer.

⁵⁸ Daniel Bounoux, *Politique de la photographie du corps*, Paris, Klincksieck, 2007, p. 66.

⁵⁹ « Hypersite » renverrait ici à un type d'espace qui dialogue avec les hyper-lieux de Michel Lussault et les hyperobjets de Timothy Morton, toujours dans une idée de quelque chose qui nous déborde, qui dépasse notre entendement.

I.A.2 Énergie, entropie, épuisement

Un type de ressources peut faire l'objet d'une étude particulière : l'énergie. Selon Heidegger, la technique moderne est conditionnée à la notion d'arraisonement, c'est-à-dire à une conception de la nature comme « un fonds, un réservoir d'énergie à exploiter »⁶⁰, réduisant ainsi le lieu à une source d'énergie. Celle-ci constitue ainsi la ressource centrale autour de laquelle orbitent les enjeux notamment économiques et écologiques des sociétés contemporaines.

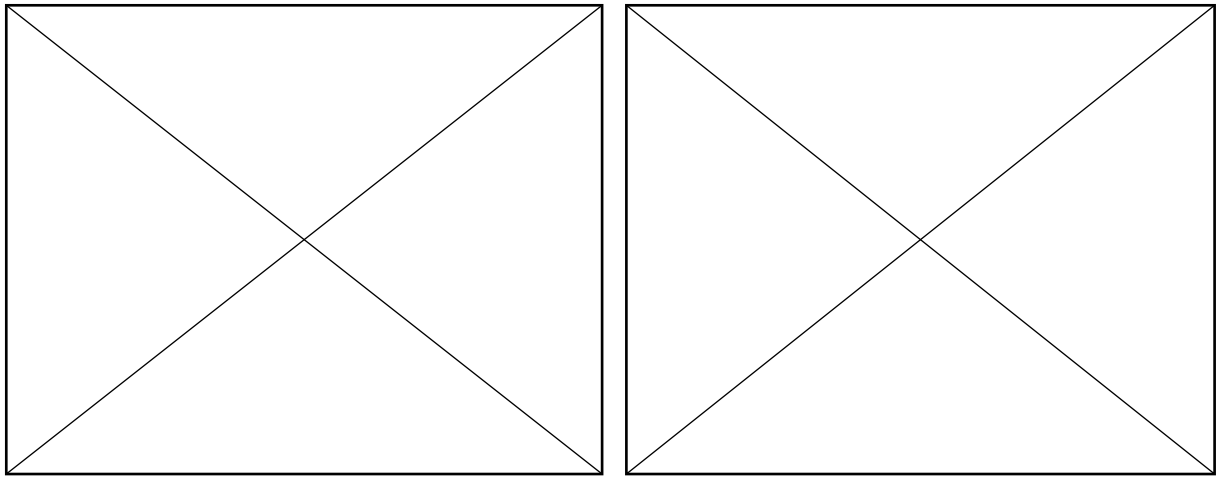
Un champ de recherche émergent qui constitue une ramification des Humanités environnementales prend pour objet d'étude l'énergie et ses répercussions dans toutes les strates des sociétés industrialisées. Les *Energy humanities* revêtent pour l'instant un caractère largement nord-américain⁶¹. Elles ont pour projet de combler un manque dans les Humanités environnementales et de renforcer la nécessité pour les Sciences humaines de s'emparer de la question environnementale afin d'en comprendre et d'en traiter les représentations, imaginaires et discours. Selon Matthieu Duperrex, les *Energy humanities* tendent à émettre « une critique de la société occidentale comme « pétroculture », prenant acte du fait que la consommation d'hydrocarbures n'a que peu été appréhendée jusqu'ici comme faisant partie de notre expérience sensible » et considèrent ainsi la pétroculture comme une nouvelle « ontologie de la modernité »⁶².

Qu'entendons-nous quand nous parlons d'énergie en relation à la photographie de l'urgence environnementale ? L'énergie est un concept abstrait qui se décline selon plusieurs définitions dont celle purement physique, considérant le phénomène d'une force en action à une échelle moléculaire et atomique. Ces processus réactionnels ne sauraient être frontalement captés par l'œil photographique, ni même par l'œil humain qui n'en perçoit que certains effets et manifestations. Les définitions demeurent souvent peu satisfaisantes bien que l'énergie soit omniprésente, et ce sous plusieurs formes, dans les éléments et matériaux qui la véhiculent (eau, air, soleil, charbon, gaz naturel, etc.), dans ses effets et ses fonctions (thermique, électrique, cinétique, nucléaire, etc.). L'énergie est plus aisément saisie dans l'imaginaire collectif comme ressource qui permet le bon fonctionnement de notre monde anthropisé. Elle est souvent associée en tant qu'image mentale à un fluide, un flux, à l'idée de mouvement.

⁶⁰ Bouton, *op. cit.*, p. 212.

⁶¹ Parmi les chercheurs des *Energy humanities*, on retrouve Stephanie LeMenager (University of Oregon), Timothy Morton (Rice University), Imre Szeman (University of Waterloo), Anna Tsing (University of California Santa Cruz), Sheena Wilson (University of Alberta), Andreas Malm (Lund University).

⁶² Matthieu Duperrex, « Energy Humanities, Une pensée écologique au miroir des industries carbonées », *Sociétés*, n°148, 2020, <https://doi.org/10.3917/soc.148.0093>, p. 95.



8 · Richard Misrach, *Swamp and Pipeline, Geismar, Louisiana, 1998*

9 · Edward Burtynsky, *Alberta Oil Sands #10, Fort McMurray, Alberta, Canada, 2007*

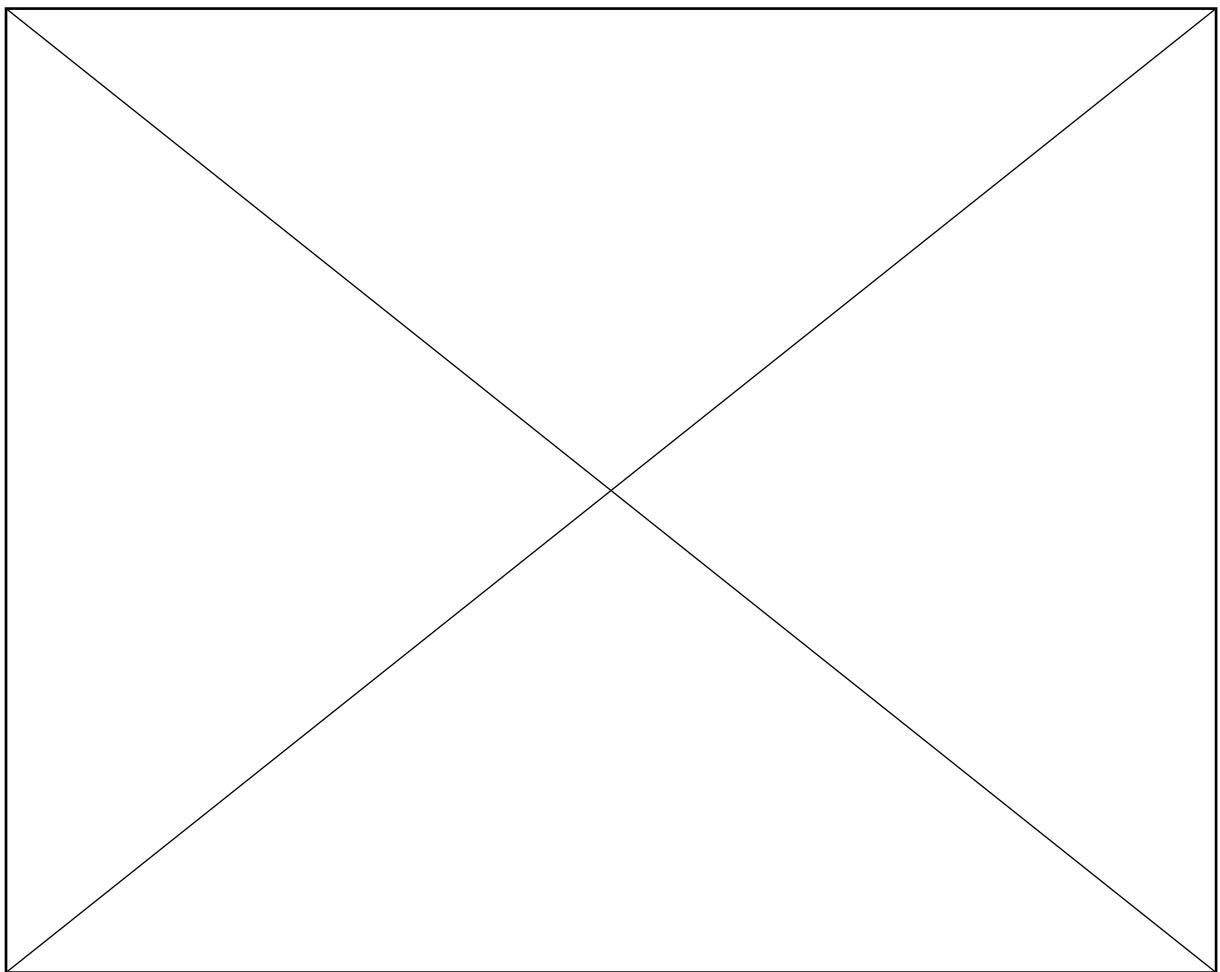
Au sein du corpus l'énergie se manifeste à travers la prédominance du pétrole. Celui-ci est largement représenté de manière détournée. Il apparaît ainsi dans sa matérialité par le biais de ses intermédiaires, de ses produits et de ses dérivés. Chez Misrach l'industrie pétrolière est présente dans la série *Petrochemical America*, bien que la matière pétrole elle-même ne se dévoile jamais et demeure figurée au travers d'infrastructures comme les *pipelines* qui traversent les clichés photographiques en constituant un fil directeur, à la manière d'une métonymie (**fig. 8**). Le pétrole est signifié par autre que lui, ou sous des formes transformées, qui nous font oublier son identité de matière fossile puisée dans les profondeurs de la Terre. Ce système d'esquive, de déviation évoque le déni d'une réalité trop noire et non durable. Dans ce même ordre d'idée, Matthieu Duperrex remarque que le fleuve Mississippi, censé être au cœur des paysages photographiés ici par Misrach n'apparaît pas une seule fois⁶³, l'industrie pétrochimique procédant en fait à son effacement de la représentation.

Cette vision indirecte du pétrole, tel un spectre structurant omniprésent, est également adoptée par Burtynsky dans sa série *Oil*, qui expose les multiples dérivés et conséquences de la surconsommation de cette matière fossile dont des gisements, raffineries, camions citernes, autoroutes, aires de parking, rassemblements automobiles, montagnes de pneus et usines désaffectées. La monstration de la matière noire, visqueuse et nocive du pétrole n'est cependant pas totalement exclue chez Burtynsky comme en témoignent ses photographies de sables bitumeux à Alberta (**fig. 9**). Elle revêt ainsi une symbolique forte et évoque instantanément les

⁶³ Matthieu Duperrex, « Le Paysage-fleuve, une chorographie environnementale », communication au sein du Colloque International *Le Paysage temps photographié*, 22 et 23 novembre 2018, Saint-Étienne, Université Jean Monnet – CIEREC, <https://www.youtube.com/watch?v=aLIRNcqHa9E&t=1250s>, (19:09-20:04).

marées noires et autres grandes catastrophes environnementales liées à l'industrie pétrolière comme l'explosion du Deepwater Horizon dans le Golfe du Mexique en 2010 et 2012.

Cependant, l'énergie, également perçue comme une force de l'ordre de l'impalpable, peut être traduite à l'image grâce à certains choix esthétiques qui parfois complètent une représentation indirecte et matérielle de l'énergie. C'est le cas avec la photographie *Oil Field #22* de Burdinsky (**fig. 10**). Les lignes obliques des conduits blancs qui contrastent avec la végétation produisent une impression de mouvement. On croirait même percevoir quelque chose qui se déplace très vite, presque en lévitation, qui se faufile et slalome entre les arbres, laissant des traînées abstraites dans le paysage, à la manière d'autoroutes qui fendent la forêt.



10 · Edward Burdinsky, *Oil Field #22, Cold Lake Alberta, Canada, 2001*

Au sein des projets des trois photographes, les énergies fossiles sont nettement majoritaires au détriment des énergies renouvelables que l'on ne retrouve que brièvement dans quelques clichés de Burdinsky. Bien que très peu représentées, elles sont sous-entendues,

apparaissent en sous-texte et posent question ; leur absence suggère une réflexion et une emphase autour de l'épuisement des ressources. Les énergies fossiles renforcent l'impression que toute perspective future est réduite au seul présent de l'urgence. Laïdi ajoute que cette « préférence pour le présent se traduit par une dévalorisation de l'avenir »⁶⁴. La question de l'énergie permet ainsi de faire basculer le principe de (sur)consommation vers un autre paradigme que l'on pourrait nommer « consommer-consumer ». Les deux termes résultent d'une porosité étymologique, et ont été parfois confondus. Du verbe latin « *consummare* » « détruire, achever », ils dénotent tous deux une idée de finalité. Alors que consommer signifierait « employer des choses qui se détruisent par l'usage » en impliquant l'idée d'une destruction utile, dans un but précis, consumer véhicule l'idée de détruire en réduisant à rien⁶⁵. La consommation poussée à l'extrême mènerait ainsi à une idée d'épuisement, érosion, jusqu'à disparition totale.

Dans un même esprit, l'énergie est parfois associée au principe d'entropie. L'entropie est un concept issu de la thermodynamique qui serait, de manière très simplifiée, une mesure du désordre. Hors d'une application et d'une théorisation en thermodynamique, l'envergure et la complexité de l'entropie sont généralement concentrées en une tendance à l'indifférenciation, au chaos, soit un passage de l'ordre au désordre.

Plus précisément, l'entropie a fait l'objet des recherches du land-artiste Robert Smithson qui en a développé des nuances sémantiques. Il définit l'entropie comme mettant au jour ce qui suit : « energy is more easily lost than obtained, and [...] in the ultimate future the whole universe will burn out and be transformed into an all-encompassing sameness »⁶⁶. L'entropie serait donc annonciatrice d'un univers qui se consume et se voit transformé en un ensemble uniforme global. Il applique ces principes au paysage, aux sites post-industriels ainsi qu'à l'idée de processus créatif qui seraient « travaillé[s] de l'intérieur par un principe d'instabilité et d'usure permanente »⁶⁷. Smithson se plaît à utiliser deux citations qui permettent d'affiner les caractéristiques et possibilités de cette notion complexe :

« *The future is but the obsolete in reverse* »⁶⁸

« *Entropy is evolution in reverse* »⁶⁹

⁶⁴ Laïdi, *op cit.*, p. 8.

⁶⁵ D'après le dictionnaire *Le Littré* [en ligne].

⁶⁶ Robert Smithson, « Entropy and the New Monuments » (1966), in Jack Flam (dir.), *Robert Smithson : Collected Writings*, Berkeley, University of California Press, 1996, p. 11.

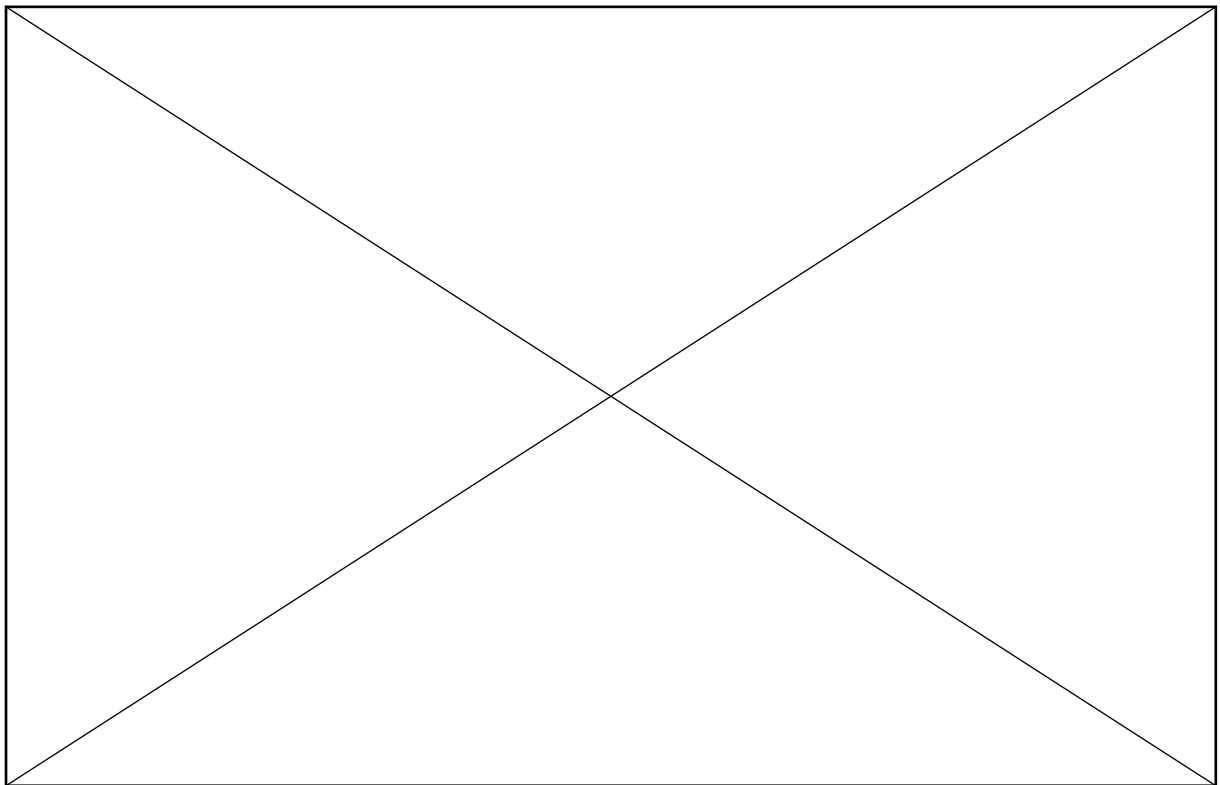
⁶⁷ Jacques Leenhardt, « Sur l'entropie et le paysage : à propos de Robert Smithson », *Images Re-vues*, Hors-série 5, 2016, <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.3491>, p. 2.

⁶⁸ Vladimir Nabokov, *Lance*, 1952.

⁶⁹ Wylie Sypher, *Loss of the Self in Modern Literature and Art*, New York, Random House, 1962, p. 74.

Ces citations positionnent Smithson dans une pensée post-moderne qui remet en cause l'histoire comme porteuse de sens. Cette histoire à l'envers, à déconstruire, annonce que le sens que l'on projette sur le futur, à la manière du sens qui nous vient du passé, est déjà obsolète.

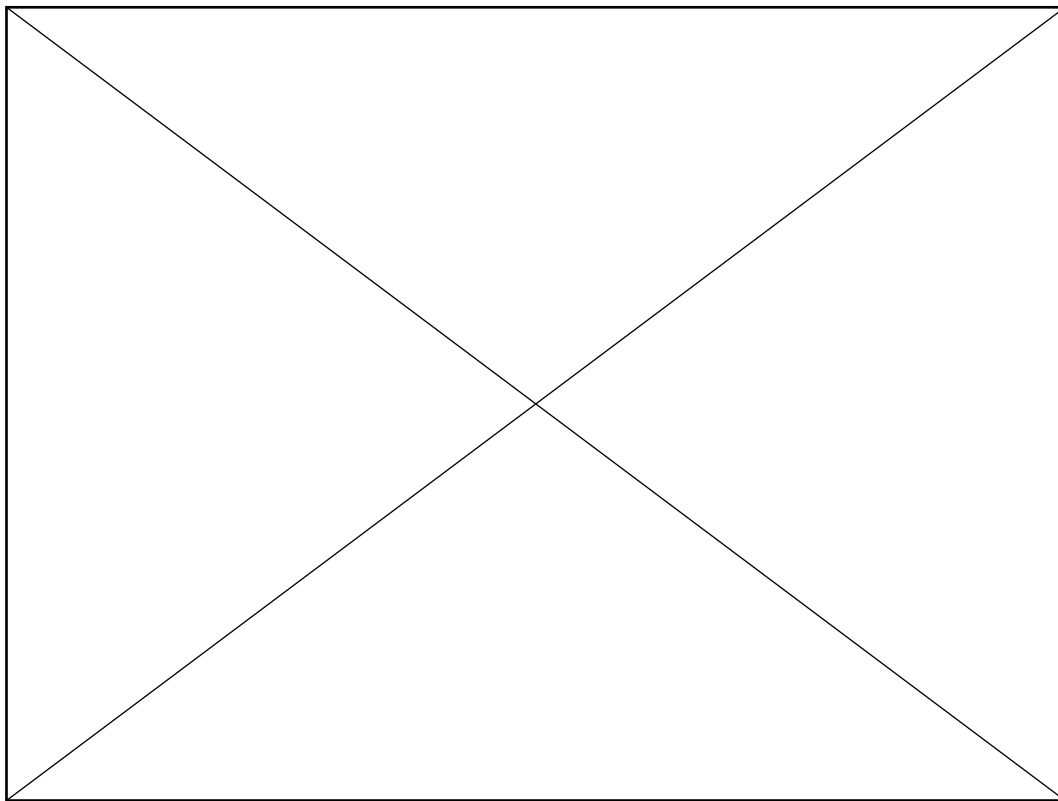
Smithson semble être particulièrement intéressé par la dimension temporelle de l'entropie et par sa double capacité d'inversion et de renversement. Ainsi Smithson se sert de l'entropie comme d'un outil critique qu'il associe à ses projets de remédiation. Il défendait l'idée que les œuvres de Land Art pouvaient être situées dans des carrières et mines désaffectées ainsi que dans des lacs et rivières pollués, et deviendraient ainsi un moyen de créer une médiation et une réconciliation entre écologie et industrie⁷⁰. Il proposa notamment un projet auprès de la mine de Kennecott dans la vallée de Bingham (**fig. 11**) peu avant de périr dans un accident d'hélicoptère. La forme déjà présente de la carrière était ainsi pensée pour symboliser et matérialiser un effet d'aspiration par l'ajout de digues en colimaçon au fond de la mine.



11 · Robert Smithson, *Bingham Copper Mining Pit—Utah, Reclamation project*, 1973, Crayon de cire, ruban adhésif et film plastique sur photographie, 50.8 x 76.2 cm

⁷⁰ Smithson, « Untitled » (1971), in, Flam (dir.), *op. cit.*, p. 376.

Comment envisager le principe d'entropie en relation avec nos photographies ? Ce concept permet principalement un éclairage particulier du corpus. L'entropie se présente alors comme une force générale qui traverse les paysages de l'urgence et accompagne la destruction par consommation-consumation. Plus précisément, l'on peut remarquer que certaines photographies en proposent des représentations plus frontales. Une autre représentation graphique de l'entropie est figurée dans la photographie *Tetrapods #1* de Burtynsly (**fig. 12**). L'arrangement des tétrapodes, initialement superposés et orientés de sorte à maximiser l'espace de stockage disponible, a été perturbé par un mouvement d'effets en chaîne dont leur ensemble porte le signe. Cette photographie peut ainsi faire office d'une représentation métaphorique d'un désordre moléculaire, une matrice perturbée. Par ailleurs, l'entropie apparaît de manière symbolique dans des formes de type spirales et vortex—à la manière d'une citation du travail de Smithson—notamment incarnées par les mines dont la formation anthropique a évidé la terre de manière concentrique. Le regard peut parcourir l'image en suivant les lignes, reconstituant ainsi mentalement la chronologie en mouvement de dérangement. Par ailleurs, les cratères de Misrach évoquent aussi une matérialisation du désordre entropique brute et minimaliste réduite à sa forme la plus concentrée.



12 · Edward Burtynsky, *Tetrapods #1*, Dongying, China, 2016

Pour résumer, l'entropie se manifeste de manière esthétique par le biais d'un *mouvement*, en une tendance accélérée, décuplée, généralisée à travers l'inflexion de l'urgence environnementale. Elle permet de déceler une force interne qui régit et associe ces paysages variés entre eux en leur ajoutant un sens, ou plutôt, comme nous le verrons en I.B, la destruction matérielle et le régime entropique mènera davantage à un effondrement du sens. En d'autres termes, l'entropie met au jour un sens général de quelque chose qui s'effrite, qui serait voué à dysfonctionner. Pour autant, l'entropie demeure plus ambiguë et ambivalente qu'il n'y paraît et pourrait traduire et justifier une forme problématique de déterminisme et de fatalisme. D'aucuns pourraient justifier la pensée d'un « à quoi bon ». À quoi bon réfléchir à notre relation avec ce qui nous entoure si tout est destiné à progressivement se désagréger ? L'homme, à travers le déploiement de ses structures, résisterait-il donc à l'entropie, tout en produisant à sa manière une forme de destruction ? Résister à l'entropie pourrait-il être une forme de déni de l'urgence ? L'entropie pourrait ainsi se définir comme un véritable motif de l'urgence qui viendrait directement faire écho aux problématiques de la trace et à l'oxymore « *graphically ravaged* ».

I.A.3 Urgence, délai, mort : un sens de la presque fin

L'entropie se développe dans le temps sous la forme d'un épuisement, d'un essoufflement perpétuels qui mènent par extension à s'intéresser plus précisément à la notion de temporalité. Qu'est-ce que l'urgence, à travers les photographies de notre corpus, fait à notre temps, au temps humain ?

L'urgence est parfois associée à l'idée de fuite. Elle provoque certaines attitudes et comportements. Selon Aubert, l'urgence serait—à son échelle sociale, systémique, qui conditionne le quotidien (hyper)moderne—une feinte, une déviation, en bref, une fuite pour échapper à la fin en une sorte de stratégie désespérée, de dernier recours. Nous opérerions ainsi une fuite en avant, comme une tentative de s'arracher à la fin en s'occupant sans cesse, sans se laisser le temps de penser. La fin, ici, tient à la fois de la fin individuelle et de la fin collective. En revanche, un tel mécanisme tend à créer une situation problématique car immobilisatrice. Cette fuite demeure vaine et illusoire ; il est en réalité impossible de se dérober à ce sentiment d'accélération de la fin. L'urgence, au sens de l'urgence absolue—la plus grande des urgences, alors existentielle—soutient l'idée que l'on ne peut se soustraire à la fin.

La question de la fin semble plus que jamais présente depuis la Seconde Guerre mondiale et ce de manière croissante avec une accumulation de catastrophes et de crises, terreau d'une urgence permanente qui sous-tend potentiellement tout événement. L'hypothèse anthropocène serait ainsi souvent accompagnée de réflexions autour de concepts comme la « collapsologie »⁷¹ ou la « sixième extinction de masse »⁷², se teintant ainsi d'un sous-texte très marqué, noir et fataliste, le sous-texte de la fin.

Le concept de délai au sens de Günther Anders semble particulièrement entrer en résonance avec les temporalités de l'urgence et de la fin⁷³. Comme de nombreux autres penseurs, Anders parle des horreurs telles que les camps de concentration et les bombes atomiques comme constituant une rupture épistémologique majeure dans l'histoire de l'homme. Dorénavant, l'homme conditionne sa propre fin, il est en mesure d'annihiler tous ses pairs et potentiellement toute vie sur Terre. Nous serions donc condamnés à vivre dans le temps du délai, dans une temporalité fermée où l'horizon du futur ne s'étend plus à perte de vue, où la fin est certaine bien qu'imprévisible. L'urgence, à la manière du délai permet d'observer une

⁷¹ Pablo Servigne et Raphaël Stevens, *Comment tout peut s'effondrer : Petit manuel de collapsologie à l'usage des générations présentes*, Paris, Éditions du Seuil, 2015.

⁷² Elizabeth Kolbert, *La Sixième Extinction : Comment l'homme détruit la vie*, Paris, La Librairie Vuibert, 2015.

⁷³ Günther Anders, *Le Temps de la fin [Le Délai, 1960]*, Paris, L'Herne, 2007.

forme de contraction et d'accélération simultanée du temps, notamment du fait de l'urgence climatique et environnementale qui constitue en elle-même une autre façon de percevoir la possibilité d'anéantissement de l'espèce humaine par son propre fait.

La question même de la fin a subi de profondes mutations dans sa conception, notamment alimentées en littérature et dans la culture populaire par les fictions de la fin. Fin des temps devient temps de la fin, fin imminente devient fin immanente⁷⁴. L'immanence revêt alors la qualité de ce qui est intrinsèque et se combine à l'idée de durée voire de permanence. L'urgence poindrait plus particulièrement dans cette condition immanente. L'on peut alors envisager le rapport de l'urgence à la fin comme asymptotique. La fin se dessine, elle est imprévisible mais demeure inéluctable. Il est cependant nécessaire de remarquer les nombreux problèmes qui accompagnent cette perception du temps limité mais qui se rallonge dans son attente de la fin effective avec laquelle il semble ne jamais vraiment entrer en collision. Pour James Berger, la fin aurait en quelque sorte déjà eu lieu, et nous serions dans un état de latence :

Modernity is often said to be preoccupied by a sense of crisis, viewing as imminent, perhaps even longing for, some conclusive catastrophe. This sense of crisis has not disappeared, but in the late twentieth century it exists together with another sense, that the conclusive catastrophe has already occurred, the crisis is over (perhaps we are not aware of exactly when it transpired), and the ceaseless activity of our time—the news with its procession of almost indistinguishable disasters—is only a complex form of stasis.⁷⁵

L'idée de stase est problématique dans un contexte d'urgence où il serait bon de ne pas tomber dans une attitude désaffectée et détachée. L'inflexion de l'urgence opère un dysfonctionnement de notre temporalité de surmoderne et nous pousse ainsi à reconsidérer une chronologie de la fin.

En relation avec ces modalités temporelles, c'est le travail de Misrach qui nous offre le plus de matière au sein du corpus. Sa photographie s'inscrit dans la notion de futurité, c'est-à-dire qu'elle donne un *sens* du futur, à la manière d'un aperçu, d'une impression. Où se situe-t-on alors par rapport à l'urgence de la fin ? La photographie de Misrach saisit le plus fréquemment un événement, une catastrophe après que celle-ci a lieu et capture souvent une occurrence locale, à l'échelle d'un comté ou d'un État. Pourtant, bien qu'elle se positionne en aval de l'événement, un sentiment d'urgence persiste, comme si le climax n'avait pas été atteint.

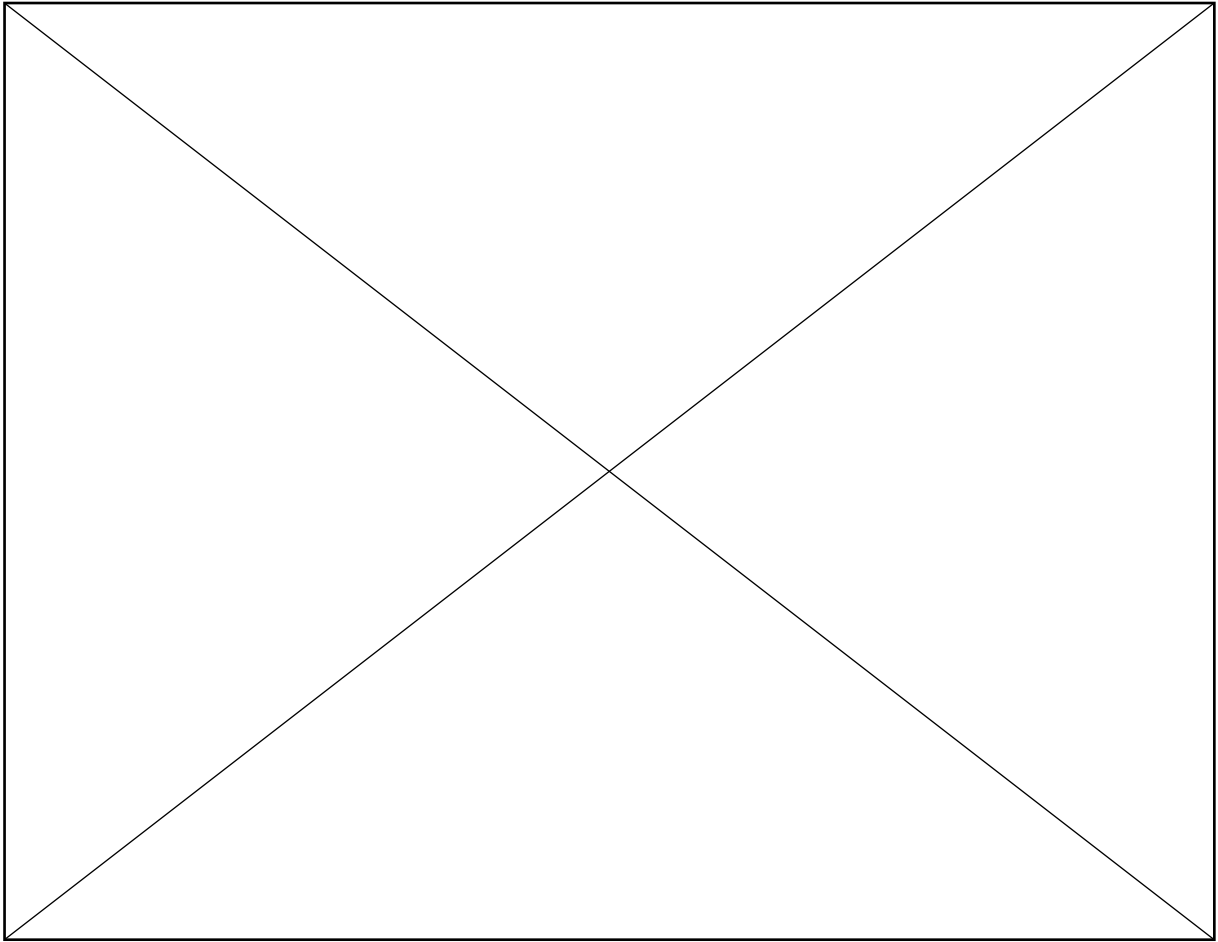
⁷⁴ Ces changements de paradigmes ont notamment été observés et théorisés par Rosalind Williams, James Berger ou encore Jean-Paul Engélibert.

⁷⁵ James Berger, *After the End : Representations of Post-Apocalypse*, Minneapolis, Minnesota UP, 1999, p. xiii.

L'urgence englobe tout, de l'après-désastre à l'anticipation d'un cataclysme annoncé comme certain. Plus précisément, c'est le sentiment dominant d'inquiétude face aux photographies de Misrach qui vient nous troubler et éveiller nos craintes, appréhensions et incertitudes, nous faisant basculer du côté de la futurité, une futurité qui anticipe ce qui va advenir, une futurité double qui se définit par rapport au moment photographique et au moment de la réception. L'horizon des images de Misrach est parfois sombre et menaçant ; l'absence de présence humaine, sur des photographies souvent prises à hauteur d'œil et à une échelle familière, rend impossible la mesure de l'écart entre l'événement et la prise photographique.

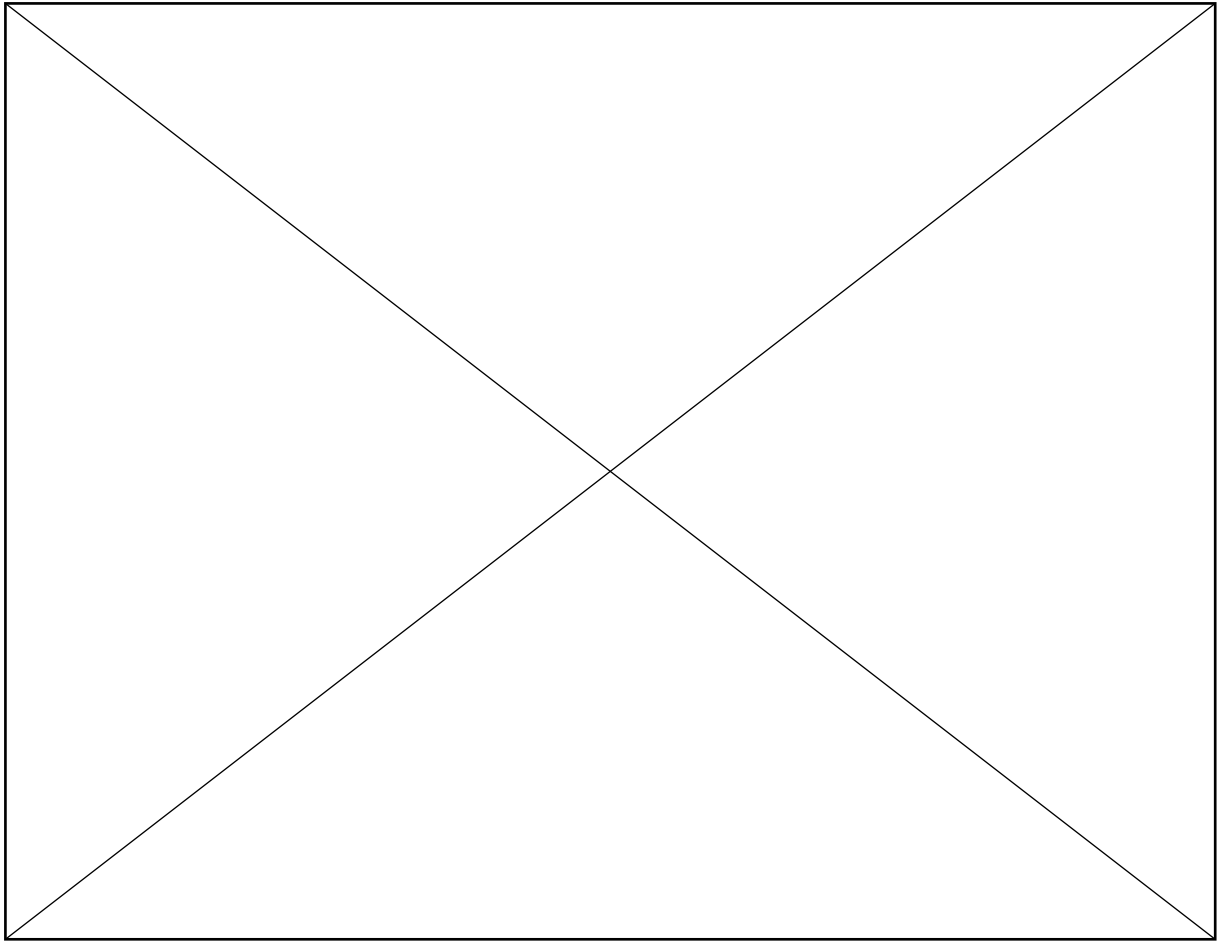
Certaines photographies s'inscrivent nettement dans un imaginaire post-cataclysmique et post-humain comme c'est le cas de *Shopping Cart* (**fig. 13**) et de *Diving Board* (**fig. 14**). Cette impression réside tout d'abord dans leur thématique, leur objet, tantôt chariot abandonné sur un parking, tantôt piscine vide et délabrée au cœur d'un complexe balnéaire désaffecté. Leur atmosphère—presque hors-le-monde—faite de brume, de flou, de couleurs pastel et délavées, accentue le sentiment d'une fin scellée. Puis, leur composition, leur construction enferment et contraignent le regard malgré une certaine profondeur de champ qui se fond graduellement dans l'arrière-plan. L'horizon qui se dissout ainsi que le cadre de la piscine qui structure et enserme le regard contrarient la possibilité de se projeter, d'entrevoir une perspective future.

Néanmoins, demeurons-nous dans l'incapacité d'appréhender, de visualiser et donc de nous sentir concernés par le futur ? Il serait essentiel de veiller à mettre les photographies en relation avec le présent afin de pouvoir les envisager véritablement. Une telle mise en perspective vient former des nœuds et contradiction temporelles, créant des liens entre passé, présent et futur. Ces relations entrent en contradiction avec l'impossibilité ontologique du médium photographique qui se tourne par essence vers le passé, vers le moment photographique. Pour autant n'y aurait-il pas justement là une des nécessités impliquées par l'urgence de remettre en question, de douter, de fragiliser ce qu'on croyait certain et d'opérer une distorsion des possibles ? Si les paradoxes temporels de l'inflexion provoquée par l'urgence sur la photographie de paysage déstabilisent, ils poussent à abandonner des conceptions trop figées et immobilisatrices. Ces capacités à ébranler, à déranger offrent un éclairage différent qui permet une nouvelle compréhension de l'ensemble du corpus. Celui-ci revêt alors une valeur d'alerte—un signal qui annonce un danger imminent, une menace—en résonance avec la portée environnementaliste que les photographes tendent à appliquer à leur production. Ainsi, le régime de l'urgence modifie jusqu'à notre rapport au temps en nous inscrivant dans une temporalité du délai, dans l'attente de notre propre mort—mais également dans la perspective d'une fin collective—entrevue dans certaines photographies qui se voient paradoxalement con-



13 · Richard Misrach, *Shopping Cart, Tanger Factory Outlet Center, I-10, Gonzalez, Louisiana, 2010*

férer une qualité proleptique. Ce mouvement général menace d'atteindre un point de rupture et devient le signe de quelque chose qui s'érode au point d'engendrer une perte de sens, et de disséminer la peur d'un état qui pourrait se propager et s'appliquer à tout ce que l'on connaît.



14 · Richard Misrach, *Diving Board, Salton Sea, California*, 1984

I. B) Crise du sens, sémiologie du vide

I.B.1 Saturation et épuisement sémantiques

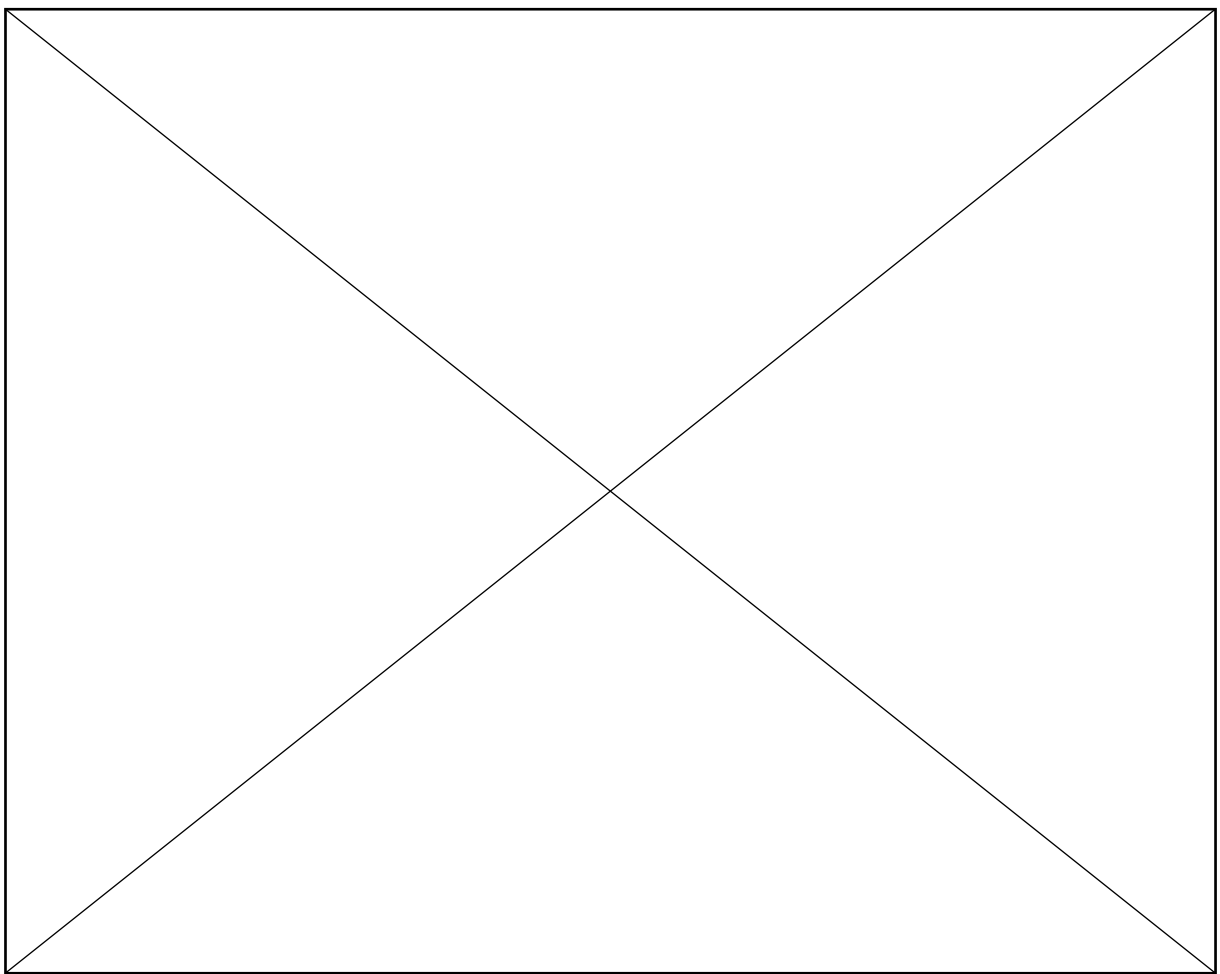
Le mouvement entropique ascendant observé précédemment, révélateur d'un système qui s'enraye, se réverbère également dans les systèmes linguistiques. Nous nous intéressons à l'altération de la présence effective du langage humain dans l'environnement urbanisé, notamment par le biais d'objets de type panneaux publicitaires et de signalisation, enseignes, logos, signaux lumineux, etc.

Pour ce faire, une photographie d'Edward Burtynsky permet la mise en exergue d'une fragilisation de la fonction initiale des supports linguistiques implantés dans les paysages, qui serait de transmettre des informations, de distribuer un sens au monde qui nous entoure. La photographie *Breezewood, Pennsylvania, USA*, (**fig. 16**) a été prise en 2008 dans la ville éponyme qui constitue une curiosité dans le paysage américain, à la fois singulière et emblématique d'une certaine Amérique. La ville forme un point de passage forcé pour les automobilistes de l'autoroute I-70 qui est construite sans système d'échangeur, de sorte que les véhicules sont contraints de traverser Breezewood dont la fonction principale est de servir de station-service massive (on y trouve une multitude de sites de restauration rapide, de stations-essence, ou encore de zones « outlet »). Ce lieu convoque à nouveau tout un imaginaire, toujours lié à l'industrialisation et à la consommation, ancré dans une certaine américanité par le biais de la « *drive-through culture* », qui correspond à la culture de la route, de la voiture, du déplacement, de l'immédiat. Le terme anglais, difficilement traduisible en français, semble plus porteur de sens avec la particule « *through* » qui convoque l'idée de mouvement et fait référence par extension à tout un pan culturel et social inscrit dans la rapidité, la consommation, la frénésie, formant une boucle incessante.

Plus précisément, cette photographie est une représentation hyperbolique et marquante qui met en évidence des principes caractéristiques de notre rapport aux signes. C'est tout d'abord le cas au travers de sa construction. L'image qui peut sembler désorganisée en un amalgame d'enseignes lumineuses est en fait scrupuleusement composée par Burtynsky. Celui-ci a choisi un angle de vue stratégique après avoir passé plusieurs jours sur place avec un élévateur à partir duquel il a expérimenté afin de trouver un positionnement qui lui permette de produire un paysage de signes particulièrement saisissant⁷⁶. Il accentue ainsi un phénomène

⁷⁶ La photographie de Burtynsky a été réutilisée à plusieurs reprises sur des forums internet et a suscité de nombreuses réactions et débats de la part d'internautes. Certains l'associent notamment à d'autres photographies

qui est déjà poussé à son paroxysme dans les logos individuels qui sont des messages, des images préalablement construites et travaillées pour être percutantes, attirer l'œil, être faciles à mémoriser. On note les procédés de formes simples et efficaces, de contrastes de couleurs primaires, de rétroéclairage, de taille des enseignes. La manière dont la photographie est prise démontre la volonté de Burtynsky de concentrer et de maximiser l'effet de saturation par un procédé d'accumulation. Ce dernier est notamment visible avec le logo Exxon, dont on perçoit dans un premier temps trois occurrences sur la station-service en premier plan avant de repérer trois occurrences supplémentaires, plus discrètes, en arrière-plan.

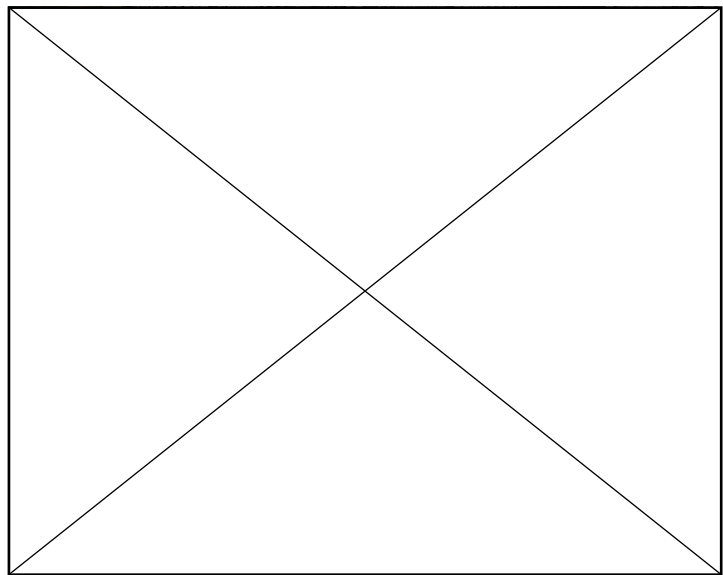
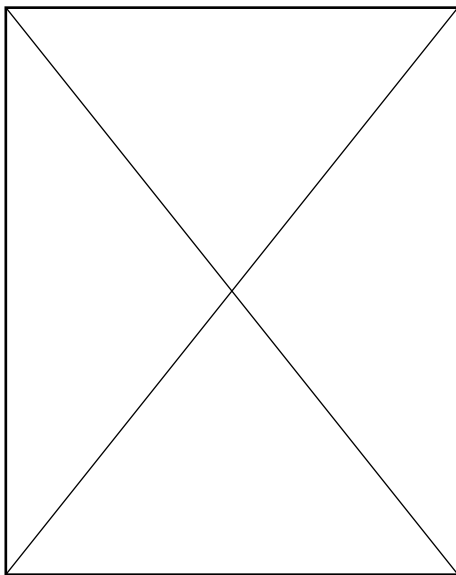


16 · Edward Burtynsky, *Breezewood, Pennsylvania, USA, 2008*

de Breezewood vue depuis un point aérien qui a tendance à présenter la ville comme au milieu de la campagne, tandis que celle de Burtynsky tend plutôt à condenser la densité d'enseignes présentes en un même endroit. L'image a même été détournée en un nombre impressionnant de memes, par l'ajout d'un commentaire intégré à la photographie. On retrouve ainsi des commentaires cyniques tels que « Not a cellphone in sight, just people living in the moment. Ya love to see it », « This is the American Gothic », « What is more depressive than capitalist architecture? », « God's country », « Every small town off the highway in the U.S. ever ». Ces nombreux commentaires ironiques voire cyniques corroborent l'idée d'une perte de sens.

Le comportement du regard et les effets produits sur le récepteur sont aussi révélateurs de notre rapport aux signes. Le regard semble ne pas savoir où se poser, presque perpétuellement emporté d'un signe à l'autre. Le récepteur n'est ainsi plus véritablement maître de son regard (de la même manière que l'automobiliste n'a pas d'autre choix que de passer *au travers* de Breezewood) qui se retrouve happé, voire noyé dans cet espace visuel saturé, dans ce qu'Augé nomme l'« espace abstrait »⁷⁷ des stations-service. L'on peut ainsi considérer, avec la pensée de Vilém Flusser, que ces signes accumulés forment un dispositif obstrucateur de sens et uniformisant : « Les images techniques omniprésentes autour de nous sont sur le point de restructurer magiquement notre « réalité » et de la transformer en un scénario planétaire d'images »⁷⁸.

Breezewood, dont le nom semble bien ironique, se présente à travers la photographie de Burtynsky comme un lieu hyperréel, un lieu composé uniquement de signes. Cette extrême saturation d'éléments linguistiques, de couleurs, de marques suggère la mutation d'images, un temps porteuses de sens, qui deviennent illisibles et entravent les possibilités de *faire sens* ; « l'imagination s'est changée en hallucination »⁷⁹. La photographie met au jour une rhétorique de la dégénérescence caractérisée par un cycle de production, de consommation et de célérité, qui pourrait aller jusqu'à poser la question d'une possible obsolescence de ces systèmes de signes.



17 · Edward Burtynsky, *Oil Refineries #23, Oakville, Ontario, Canada, 1999*

18 · Edward Burtynsky, *VW Lot #1, Houston, Texas, USA, 2004*

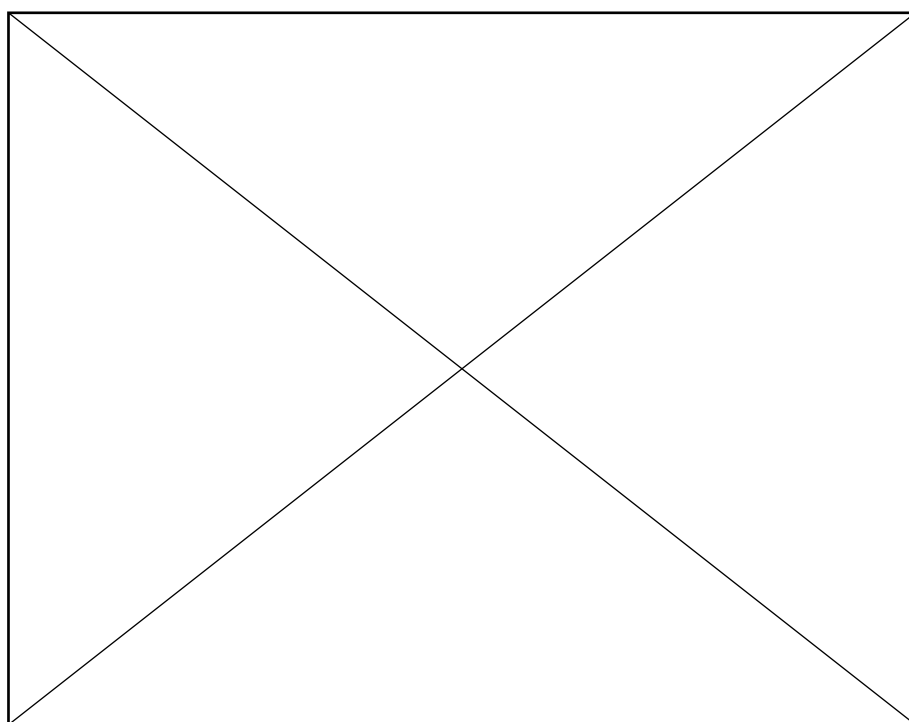
⁷⁷ Augé, *op. cit.*, p. 127.

⁷⁸ Vilém Flusser, *Pour une philosophie de la photographie* [1983], trad. Jean Mouchard, Paris, Circé, 1996, p. 11.

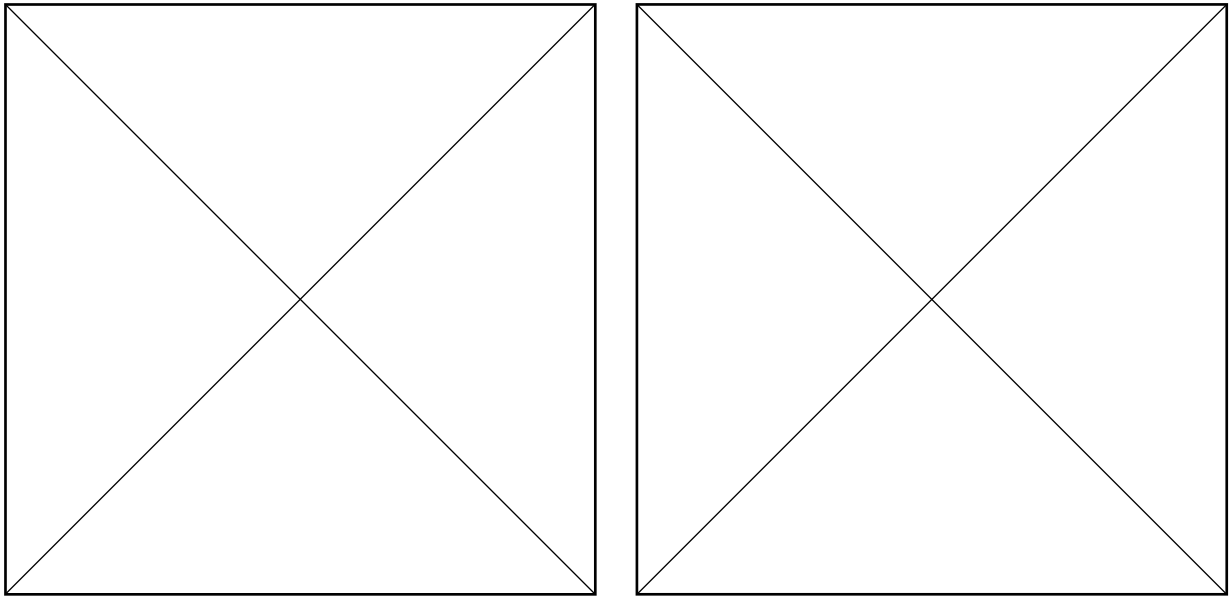
⁷⁹ *Ibid.*, p. 11.

D'une manière similaire, d'autres images deviennent illisibles avec leurs nœuds de structures en entrelacs (**fig. 17**), ou leurs éléments graphiques à contraste répétés à l'infini (**fig. 18**) qui perturbent ou incommode le regard d'un point de vue formel, sans parler de la symbolique de circuit fermé et perpétuel de production-consommation tout aussi vertigineux qu'elles véhiculent.

Chez Richard Misrach, une démarche analogique est employée, toujours suivant sa sobriété et son minimalisme caractéristiques. Dans *Flooded Marina* (**fig. 19**), les lettres de l'enseigne ne nous sont accessibles qu'à l'envers, ce qui a pour effet de nous proscrire l'accès au signe, à sa lecture. L'absence de sens fait ici écho au délabrement du lieu et plus largement à son histoire. La station balnéaire de Salton Sea en Californie est née d'une erreur. Également surnommée « *the Accidental Sea* », cette mer intérieure n'est autre que le résultat de l'irrigation non maîtrisée du fleuve Colorado qui a causé l'inondation d'un lac asséché. Cette mer artificielle fut rapidement exploitée par l'industrie du tourisme jusqu'à ce que plusieurs sérieux problèmes de pollution finissent par rendre le lieu impraticable. Le choix du photographe dénote ainsi une certaine ironie, en un commentaire sur l'abandon de Salton Sea ainsi que sur sa futilité, et l'échec économique et environnemental qu'elle représente.



19 · Richard Misrach,
*Flooded Marina (Gas
Pumps), Northshore, 1983*



20 · David Maisel, *Oblivion 21N*, 2004

21 · David Maisel, *Oblivion 2N*, 2004

À son tour, David Maisel entrave et complexifie la lecture dans sa série sur la ville de Los Angeles, *Oblivion* (2004). L'on pourrait penser que le choix du noir et blanc pour ces photographies aériennes (**fig. 20 et 21**) simplifie la lecture et la compréhension de l'image en éliminant des informations comme les couleurs. Cependant, l'observation prolongée de ces images révèle qu'elles ne sont pas de simples photographies en noir et blanc. Le titre, *Oblivion*, peut faire allusion à cette perturbation visuelle, à cet effacement de sens ; au lieu d'une photographie d'ordinaire associée à la création d'un souvenir, l'image en propose une version plus fragile. A quoi correspondent les lignes blanches qui apparaissent sous les boucles des échangeurs ? Maisel a-t-il peint sur l'épreuve photographique à la manière d'un pictorialiste ? Le photographe a en fait préféré conserver les impressions en négatif qui dégagent quelque chose de différent et provoquent un temps de flottement et d'indétermination chez le récepteur. Fox décrit comme suit l'expérience de lecture des images de la série *Oblivion* : « [T]hey hold your attention longer as your mind attempts to make sense out of them. We expect aerial photographs to function as maps, to bear a one-to-one correspondence with reality, and the dissonance between our expectations and what we see presents us with a puzzle we are compelled to address »⁸⁰.

⁸⁰ Fox, *op. cit.*, p. 118.

À travers ces différents exemples, les photographes démontrent l'efficacité et la complexité de leur médium dans la mise en valeur de phénomènes à l'œuvre dans les paysages, dans les sociétés, dans les modes d'être au monde. Pour autant, ils ne tentent pas de cacher les ambiguïtés et les limites de la photographie en soulignant son caractère de simulacre. Composer avec l'existant et le manipuler leur permet ainsi de mettre en évidence le langage sémiotique que l'humain appose à son paysage comme caduque. La saturation d'éléments linguistiques, de couleurs, de marques, en raison de leur accumulation, leur juxtaposition, leur variété, deviennent vides de sens. Ils envahissent l'espace et entravent les possibilités de faire sens. Ces images devenues illisibles sont révélatrices d'une rupture dans le lien entre espace et identité comme producteur de sens. L'on ne lit plus mais on devient l'objet de la lecture ; nous sommes lus par ces signes publicitaires qui dictent nos besoins, notre attitude, qui nous ciblent. Paradoxalement, le sens et ses vecteurs, ses supports se déshumanisent alors qu'ils sont un produit de l'humanité. Le mouvement général d'entropie, d'atrophie de l'horizon futur et d'une apparente obsolescence des systèmes de signes donne lieu à une globalité des crises. L'urgence environnementale, dont la présence est déclarée à travers les artefacts les plus habituels et quotidiens comme la profusion de signes à caractère publicitaires, semble se conjuguer à une crise sémantique qui demande une nouvelle épistémologie. Les trois photographes, en nous écartant d'une possibilité de lecture directe, induisent les prémices d'une démarche de reconstruction de sens. Ce n'est pas en reproduisant les procédés à l'inverse—en retournant les lettres de la station-service de Misrach ou en rétablissant l'image en positif de Maisel—que nous y parviendrons. Les photographes semblent nous pousser à recréer du sens autrement, en empruntant d'autres voies.

I.B.2 Paysages manufacturés : objet technologique et genre pictural

Les tensions de sens, menant parfois jusqu'à un effondrement sémantique, peuvent être reflétées d'une manière toute particulière à travers certaines ambiguïtés de la photographie. Comme suggéré précédemment, le médium photographique recèle de contradictions qu'il est nécessaire d'observer en particulier au regard de perspectives environnementalistes. La double histoire commune de la photographie et de l'industrie nous intéresse ici particulièrement. Conohar Scott, maître de conférences en théorie photographique à l'Université de Lincoln en Angleterre, souligne que la photographie a longtemps accompagné le progrès industriel et servi de propagande—notamment en pensant aux premiers photographes du grand Ouest américain comme Carleton Watkins—mais qu'il existe aussi une contre-histoire au sein de laquelle la photographie est utilisée comme témoin des excès et joue un rôle dans les problématiques environnementales⁸¹. Nous examinerons successivement la photographie comme objet technologique, le paysage comme genre pictural, puis le photographe et son activisme.

La photographie comme objet technologique

La photographie est à la fois un objet et un médium technologiques dont l'émergence et les développements dépendent de l'industrialisation et des avancées techniques (on pense aux procédés de fixation de la lumière par réactions chimiques jusqu'aux possibilités offertes par le numérique). Depuis sa conception, la technique photographique repose sur un mimétisme mécanique avec le fonctionnement de l'œil humain et nécessite *a priori* la présence d'un opérateur pour choisir de régler l'appareil ou de déclencher la prise photographique. Du fait de cette forme unique et de sa qualité d'objet technologique, donc profondément humain, le médium photographique propose inévitablement une vision anthropocentrée du monde. La photographie entre ainsi en conflit avec une des ambitions fréquemment soulevées au sein des Humanités environnementales qui serait de chercher à sortir de l'anthropocentrisme pour proposer d'autres points de vue et éclipser l'homme du centre des perceptions⁸². Pour autant, si

⁸¹ Conohar Scott, *The Photographer as Environmental Activist : Politics, Ethics & Beauty in the Struggle for Environmental Remediation*, Thèse de doctorat en philosophie, dirigée par Jane Tormey et Johanna Hällsten, Loughborough, Université de Loughborough, 2014, p. 15.

⁸² À titre d'exemple, le biocentrisme efface la distinction entre l'homme et les autres êtres-vivants et leur accorde une valeur et importance égales. L'écocentrisme, dans une perspective englobante, va plus loin en ajoutant aux être-vivants le monde inanimé et leurs relations ; c'est l'intérêt de l'écosphère qui doit primer sur celui des espèces individuelles.

le prisme anthropocentré est inévitable, il ne semble pas pertinent de le rejeter de manière systématique ou de le présenter comme intrinsèquement invalide, d'autant que les termes « nature », « environnement » et « paysage » sont eux-mêmes anthropocentrés. La possibilité d'une vision non-anthropocentrée pousserait à déconstruire les terminologies actuelles et à repenser peut-être, comme Philippe Descola ou Bruno Latour le proposent, un cadre théorique « par-delà nature et culture ». Assumer ces tensions totalement pour en observer les effets au lieu de les rejeter permet une approche plus avisée.

D'une manière similaire, l'on observe que la conception même de ce médium souligne une relation toute particulière avec les types de paysages qui sont l'objet de notre étude. Elle se propose comme mise en abyme ; la photographie manufacturée saisit elle-même un paysage anthropisé. Ces problématiques posent la question latente de la validité et de la pertinence du médium photographique pour traiter de l'urgence environnementale quand on peut considérer qu'elle reproduit et bénéficie de ce qu'elle dénonce. De même, tenter de sortir d'un prisme anthropocentrique serait prendre le risque de proposer des représentations et des discours qui déchargeraient l'homme de sa responsabilité et de son agentivité. Autrement dit, cela reviendrait à prendre le risque d'installer une trop grande distance entre l'objet et le récepteur, ce qui pourrait à nouveau résulter en un détachement, une désaffection de la part du récepteur. En effet, la photographie présente toujours un décalage entre l'objet représenté et le sujet récepteur. Le philosophe Vilém Flusser, en parlant des images techniques, soit de la photographie, observe :

Les images sont médiatrices entre l'homme et le monde. L'homme « *ek-siste* » : il n'a pas directement accès au monde, de sorte que les images doivent le lui rendre représentable. Mais à peine l'ont-elles fait qu'elles s'interposent entre l'homme et le monde. Censées être des cartes destinées à s'orienter, elles deviennent écrans ; au lieu de représenter le monde, elles le rendent méconnaissable, jusqu'à ce que l'homme finisse par vivre en fonction des images qu'il a lui-même créées.⁸³

Cette citation contient de nombreux points d'intérêt. Pour commencer, elle résonne avec la sous-partie précédente et l'idée d'obstruction de sens qui aurait tendance à installer une forme de méfiance (critique) envers les images. Les propos de Flusser interrogent aussi les qualités d'opacité et de transparence de la photographie. Faut-il une transparence référentielle totale pour qu'une photographie environnementale soit éthique ? La transparence totale semble illusoire, même quand il est question de photographie documentaire et journalistique dont la

⁸³ Flusser, *op. cit.*, p. 11.

valeur de continuité-contiguïté avec le référent est fragilisée par des manipulations intrinsèques et sert éventuellement un discours. La relation référent-représentation est d'ailleurs très particulière quand on l'applique à la question du paysage.

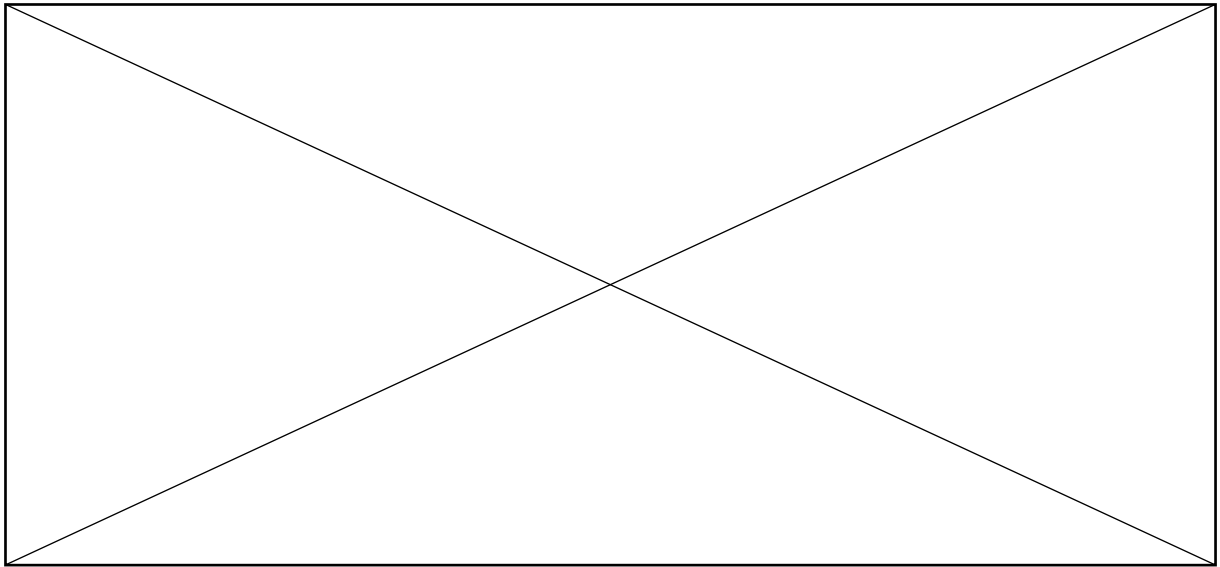
Paysage réel et paysage pictural

L'étude du paysage met en évidence un décalage fondamental entre le paysage (le pays) réel, physique, pratiqué, vécu, et le paysage en tant qu'objet esthétique, qui constitue un genre pictural. Pourtant la frontière des deux est souvent très fine. L'historien et théoricien américain du paysage John Brinckerhoff Jackson considère qu'il faudrait distinguer « *landscape* » et « *scenery* » :

Le paysage et le décor naturel [*scenery*] sont deux choses différentes. Un paysage n'est pas une entité organique, végétale, qui pousse, se développe et meurt selon des lois naturelles immuables, comme le prétendent certains écologistes : c'est une composition faite par l'homme de structures et d'espaces conçus pour répondre aux besoins de ses habitants, et lorsque ces besoins—économiques, sociaux, idéologiques—changent, alors le paysage se modifie, ce qui n'est pas toujours du goût de tout le monde.⁸⁴

Nous pensons que le paysage ne peut se réduire aux seuls espaces pratiqués et que la dimension esthétique critiquée par Jackson demeure effectivement prépondérante dans l'imaginaire et l'inconscient collectifs. Sa remarque ici vient davantage d'un observateur sociologue et géographe et semble se distinguer nettement de certaines nécessités environnementales. Faut-il séparer l'homme de la « nature », la préserver, et qu'en dehors de ces cadres établis, les activités humaines puissent jouir d'une liberté de modification et d'altération sans souci éthique ? Faut-il tenter de revenir à un fantasme de nature sauvage, vierge, de « *wilderness* » ? Il semble en effet dangereux de tomber dans une forme de moralisation du paysage. La difficulté dans la question du paysage réside dans la malléabilité même du terme et dans les innombrables implications qu'il convoque. L'intérêt de la démarche de Brinckerhoff que nous souhaitons cependant mettre en exergue est la conception selon laquelle le paysage ne doit pas être pensé comme un objet exceptionnel, isolé, extrait du monde. Le paysage semble ainsi recouper à la fois notre manière d'habiter et de percevoir le monde, ce qui passe nécessairement par des problématiques de représentation. La dialectique entre pays et paysage semble donc essentielle.

⁸⁴ John Brinckerhoff Jackson, « Of Houses and Highways », *Aperture*, « Beyond Wilderness », n°120, été 1990, trad. Juliette Pernin, p. 64.



22 · Hamish Fulton, *An Object Cannot Compete with an Experience*, 2001

Plus précisément, nous souhaitons nous intéresser au processus de transfert du pays en paysage. Une œuvre d'Hamish Fulton suscite des réflexions autour de ces problématiques. *An Object Cannot Compete with an Experience* (fig. 22) suggère que ce glissement provoque une forme de réduction, de perte et que « le seul fait de *re-présenter* suffit à arracher la nature à sa nature »⁸⁵. Le paysage représenté ne pourra jamais se substituer à l'action d'arpenter physiquement un paysage, autrement dit de faire l'expérience du lieu. Néanmoins, l'œuvre produit aussi une expérience tout à fait distincte, que le lieu physique ne peut restituer. Le photographe compose avec la matière lumineuse capturée sur place qu'il manipule et transforme en source d'expression vectrice d'un message. Malgré le lien référentiel mutuel, les *deux* paysages existent de manière tout à fait singulière.

Par ailleurs, à travers son concept d'artialisation, Alain Roger suggère que la notion de paysage passe toujours par un système de constructions mentales et culturelles complexes. Il présente le concept comme suit : « La nature ne devient belle à nos yeux que par le truchement de l'art. Notre perception esthétique de la nature est toujours médiatisée par une opération artistique, une « artialisation », que celle-ci s'effectue directement ou indirectement, *in situ* ou *in visu* »⁸⁶. Si la lecture d'une photographie donnée est forgée par des expériences de contemplation artistique antérieures, celle-ci, en retour, nourrit le bagage du récepteur et influence le regard que nous posons sur le monde. De ce fait, les artistes et créateurs d'images

⁸⁵ Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997, p. 12.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 165.

se voient associés à une responsabilité toute particulière dans l'élaboration des discours et des représentations.

Cette idée s'inscrit directement dans la continuité de la crise sémantique qui s'immisce dans plusieurs domaines jusqu'à se faire globale. Roger parle lui-même d'une crise du paysage en parlant des paysages que nous ne savons pas encore voir et met en avant la nécessité d'expérimenter de nouvelles manières de voir, sans chercher à camoufler les paysages industriels :

Ce qui ne signifie pas qu'il faut laisser la crasse et la pierre en l'état et se contenter de « repoétiser ». Le constat, dans sa grande poésie, dit au contraire l'urgence d'élaborer un nouveau système de valeurs et de modèles qui nous permettra d'artialiser *in visu*, comme *in situ*, « l'affreux pays » que nous sommes voués à habiter. Reste à savoir s'il ne s'agit pas d'un vœu pieux, ou s'il nous est possible de déceler les signes avant-coureurs d'une modélisation prochaine, bref, si nous sommes en mesure de prévoir l'avenir. Je ne m'y hasarderai pas et me contenterai, modestement, de rassembler quelques indices, de relever quelques traces, de suivre quelques pistes.⁸⁷

Nous notons ici une occurrence de termes qui renvoient directement à nos problématiques de fond. C'est dans les temps troublés, les moments charnières, les temps de crise qu'il y a le plus besoin de réévaluer les définitions, de voir comment penser le monde, par quel biais, de se demander que peut dire l'art.

Quel rôle pour le photographe environnemental ?

Si la photographie, et dans notre cas la photographie de paysage, construit un regard non seulement sur l'art mais sur le monde, la responsabilité du photographe, dans le sujet et la démarche qu'il choisit d'adopter, est primordiale. Cependant il subsiste une complexité dans le positionnement du photographe car celui-ci ne peut *a priori* se défaire de la production d'une expérience esthétique contemplative. En d'autres termes, la force d'impression de des œuvres réside en partie dans leur capacité à susciter la contemplation est essentielle. En revanche, une approche des paysages par le beau qui se complaît dans la contemplation seule, présentée comme désaffectée ou apolitique peut devenir problématique quand il s'agit de la question environnementale.

Dans sa thèse, Scott Conohar questionne la photographie comme pratique politique en convoquant la pensée de Rancière qui considère que toute esthétique se doit d'être politique et,

⁸⁷ *Ibid.*, pp. 114-115.

inversement, que toute politique se doit d'être esthétique. Certaines conditions sont nécessaires dans la création d'un discours cohérent et impactant. L'artiste, soucieux de proposer une approche politique, se doit d'abord de maintenir son auditoire informé des implications environnementales à l'œuvre dans les lieux qu'il photographie⁸⁸. Ainsi Scott défend la pratique multimodale et intermédiaire du livre-photo (*photobook*) comme une proposition intéressante qui offre la possibilité de collaborations interdisciplinaires. Misrach, à plusieurs reprises, a proposé de tels projets notamment avec *Bravo 20 : The Bombing of the American West* (1990) et *Petrochemical America* (2012) qui sont construits sur un substrat d'informations scientifiques et dépassent les potentialités de la photographie seule. Pour autant, l'impact réel de ce type de projet reste difficilement quantifiable :

You have asked me earlier about my environmental activism; most people ask me if I think my photographs actually have any impact. You can't measure that stuff, but my intuition tells me that it's part of the larger public discourse. These things resonate; they send waves out there. They add to the way people talk and think about things. It does help even though sometimes it's frustrating because you can't measure it.⁸⁹

Misrach souligne ainsi le probable impact des représentations dans la construction d'un discours, dans la formation de la pensée et par extension dans une possible portée appliquée se traduisant par des mesures concrètes.

Ce sont tous les points de tension évoqués plus tôt qui doivent pousser les photographes vers une vigilance accrue : l'ambiguïté du médium dans son rapport au réel, les jeux possibles avec le canon du paysage, et le processus créatif qui bien souvent contribue aux phénomènes que les photographes souhaitent dénoncer.

⁸⁸ Scott, *op. cit.*, p. 183.

⁸⁹ Richard Misrach, in Ruth Dusseault, « The Machine in the Garden: A Conversation with Richard Misrach », *Art Papers* 24, n°6, Novembre-Décembre 2000, p. 30.

I.B.3 Métaphysique du vide

Passé un certain seuil de saturation, un point de rupture, le mouvement général observé nous pousse à nous tourner ailleurs, vers un autre type de paysage. Pour Augé, la « surabondance événementielle » entrerait en conflit avec notre « besoin quotidien de donner un sens au monde »⁹⁰. En réaction aux excès, c'est une impression de manque, de vide qui se dessine. Émerge alors la démarche de chercher le sens dans le vide, dans l'espace offert à l'esprit pour s'immiscer et s'introduire dans l'image pour l'agencer et lui donner du sens ; l'on se tourne vers le vide, ou plutôt vers une illusion du vide. Pour ce faire, nous nous appuyons en grande partie sur l'ouvrage de Wendy Harding, *The Myth of Emptiness and the New Literature of Place* (2014). Quelles sont nos perceptions de ces types d'espace ? Quels sont leurs enjeux spécifiques au sein de notre réflexion ?

Harding choisit de se détacher d'une vision un peu désuète et réductrice de l'espace vide, du désert tel que représentant le manque ; un manque d'eau, de végétation, de vie animale, soit un espace hostile et étranger à l'homme. Selon elle, l'idée d'un espace vide est en fait un mythe qui se construit toujours par rapport à la vision humaine. Une fois du plus il est nécessaire de prendre conscience de cet aspect anthropocentré dans l'appréhension du concept. Elle avance que l'idée de vide imposée à l'espace est avant tout une manière de justifier une certaine attitude en le positionnant dans la même lignée que le mythe de la découverte et de la conquête qui accompagne et noircit l'histoire américaine. Désigner un espace comme vide c'est envisager des parties du territoire comme « mere surfaces alternatively perceived as empty, blank, and ahistorical or as wasted, barren, and vacuous »⁹¹. L'espace devient ainsi disponible, tel un objet d'instrumentalisation qui prend vie et se dessine par le biais d'une série de synonymes ; « wild, desert, pristine, barren, wasteland, wilderness, void »⁹².

Harding inscrit ces types de lieux dans un espace de l'entre-deux, percevant le vide comme un signe à double tranchant : « Thus empty is a double-faced sign: it links a mutating decoy—the illusion of emptiness—to an underlying project, an act of appropriation »⁹³. Ainsi, aucun lieu n'est exempt de la pensée de l'homme. En parlant de littérature, Harding remarque que la trace humaine n'est jamais bien loin : « Space is peopled, storied, and contested. Under the sign of empty each of the writers [she analyses in her publication] discovers a profusion of

⁹⁰ Augé, *op. cit.*, p. 41.

⁹¹ Wendy Harding, *The Myth of Emptiness and the New American Literature of Place*, Iowa City, University of Iowa Press, 2014, p. xxi.

⁹² *Ibid.*, p. 12.

⁹³ *Ibid.*, p. xv.

traces that furnishes the material for reconstructing the stories-in-the-making linked to the particular places they investigate »⁹⁴. Nous pensons qu'il en est de même à travers la photographie. Le parallèle de la narration comme empreinte humaine peut même être comparée à la photographie. Toute photographie de lieu témoigne de la présence d'une trace humaine sur le lieu en question, une présence par prélèvement.

Au regard du corpus, nous nous concentrons sur les photographies dans le désert notamment chez Misrach qui revêtent un statut tout particulier, tout comme celles dans des « *wastelands* », espaces des interstices, terres désolées, abandonnées, altérées, et autres décharges à partir desquels le sens peut naître. À propos de ces espaces de l'entre-deux, Wendy Harding remarque : « These peripheral, protected, or disinherited spaces become the inverted images of civilization, the return of the repressed of a culture in transformation »⁹⁵. Cette citation trouve des échos troublants dans la pensée de deux autres chercheurs et sociologues. L'idée du « retour du refoulé » constitue la troisième partie de l'ouvrage d'Aubert sur l'urgence dans laquelle elle associe le concept au surgissement de crises et de catastrophes, notions qui gravitent autour de notre réflexion également⁹⁶. Si l'on revient vers l'idée d' « images inversées de la civilisation » (« *inverted images* »), Jean Baudrillard considère également qu'un processus d'inversion est à l'œuvre dans l'espace particulier du désert : « La grandeur des déserts est qu'ils sont, dans leur sécheresse, *le négatif* de la surface terrestre et celui de nos humeurs civilisées »⁹⁷.

Ces types de lieux offrent ainsi des possibilités de réflexion toutes particulières et deviennent des « zones d'observation privilégiées »⁹⁸ qui « révèlent les traces dissimulées ou ignorées de l'influence humaine ainsi que, de manière paradoxale, leurs effets les plus néfastes »⁹⁹. Misrach explique qu'il affectionne aussi le désert pour sa capacité de mise en relief et de mise à nu :

I saw the desert as a natural and cultural landscape where civilization is played out. The big, open, natural spaces of the desert set cultural artifacts off in dramatic relief, like museum studies. The desert has always provided a rich metaphor in literature and the visual arts, from the Bible to science-fiction films, probably because it epitomizes the extremes of the human condition.¹⁰⁰

⁹⁴ *Ibid.*, p. xxi.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 9.

⁹⁶ Aubert, *op. cit.*, Troisième partie « Le Retour du refoulé : urgence, crises et catastrophes ».

⁹⁷ Jean Baudrillard, *Amérique* [1986], Paris, Le Livre de poche, 2016, p. 11 (nous soulignons).

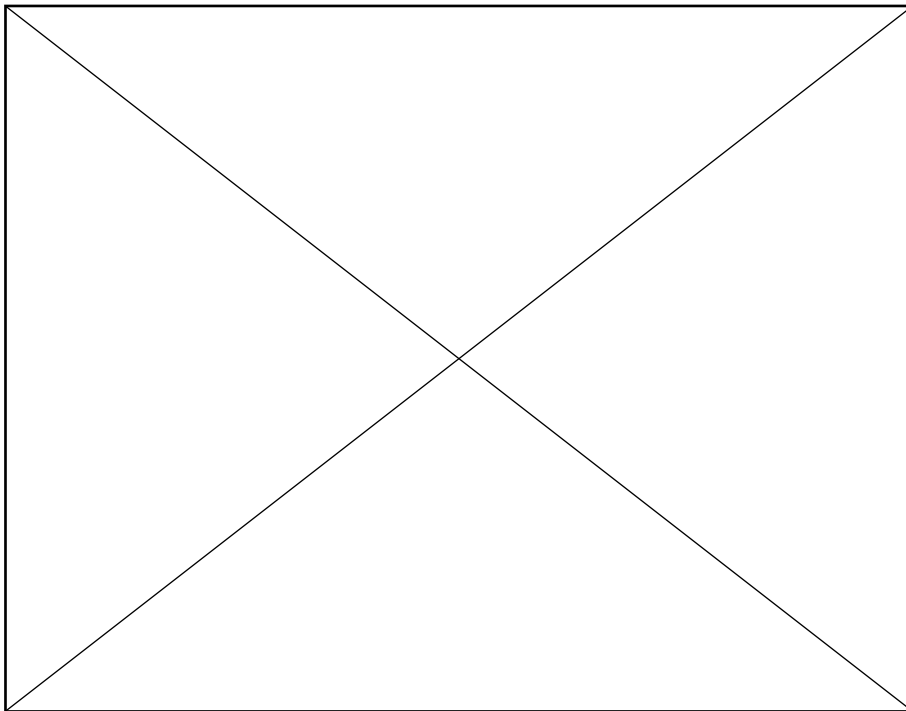
⁹⁸ Harding, *op. cit.*, p. 9 (nous traduisons).

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ Richard Misrach, *The Photography Workshop Series: Richard Misrach on Landscape and Meaning*, New York, Aperture, 2020, p. 53.

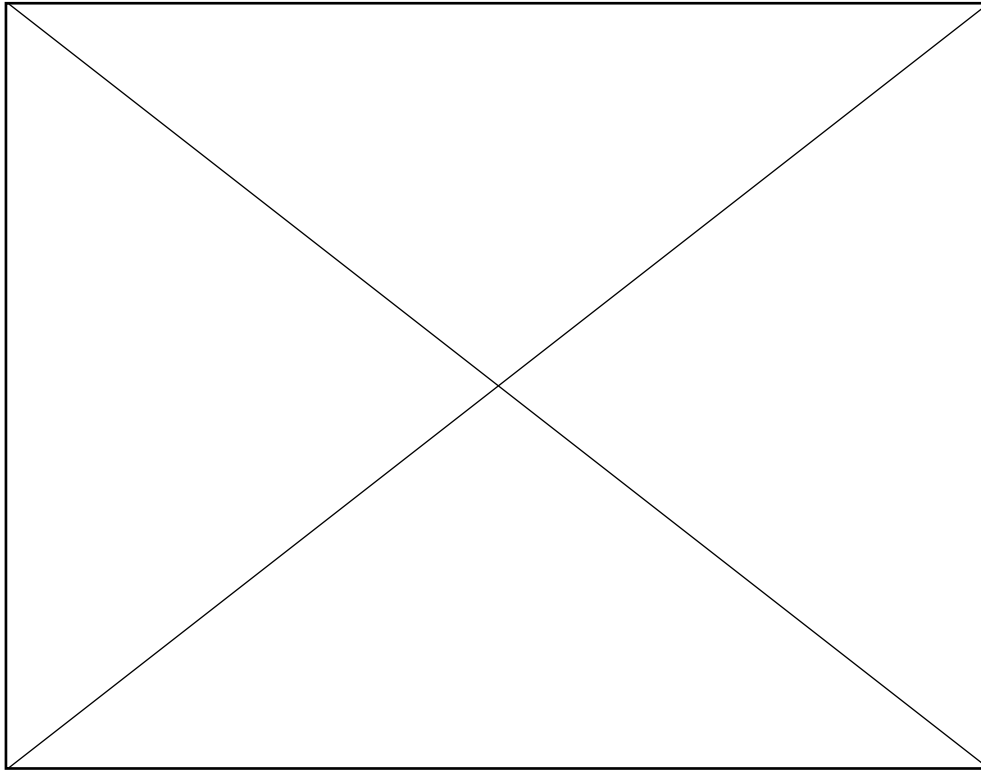
Se tourner vers les espaces vides et les déconstruire devient ainsi une manière de montrer, de voir, de penser autrement et donc de mettre en place une nouvelle démarche de quête de sens. Misrach, à travers le minimalisme de ses photographies met au jour ce que l'on pourrait appeler une « épure sémiologique », c'est-à-dire des images dans lesquelles le nombre de signes est réduit au minimum. En d'autres termes, Misrach propose une lecture qui demande presque explicitement au récepteur un travail de réflexion visant à remonter à l'origine des indices disséminés dans les photographies. Les traces-détails du paradigme indiciaire de Ginzburg, par un processus de renversement, deviennent traces-sujets et sont placées au centre de l'image.

Dans *Outdoor Dining, Bonneville Salt Flats* (**fig. 23**), les chaises vides fonctionnent comme un miroir qui nous inclut dans la scène et nous pose une question directe ; quelle place occupent-on (à titre individuel et collectif) dans le monde. Le lieu archétypal du « diner » rencontre un autre espace emblématique, le désert, produisant une américanité exacerbée, absurde et vide de sens. Le titre fait ainsi référence à une activité qui n'a pas lieu, à une scène fantôme. Cette présence humaine détournée qui permet au récepteur une confrontation évoque à nouveau la pensée de Wendy Harding. Selon elle, les écrivains, photographes et artistes ont deux grandes possibilités quand il s'agit de représenter les espaces dits « vides » : perpétuer le mythe—comme le ferait Ansel Adams avec ses photographies de grands espaces présentés comme vierges—ou soulever des questionnements¹⁰¹.

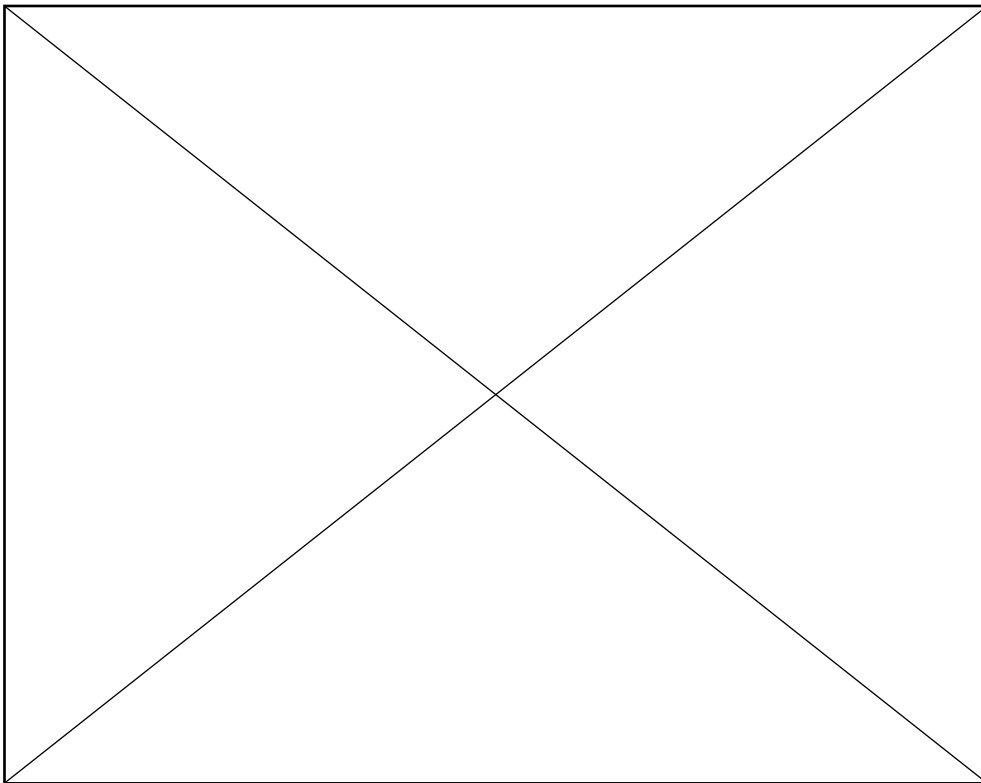


23 ·
Richard Misrach,
Outdoor Dining, Bonneville
Salt Flats, Utah, 1992

¹⁰¹ Harding, *op. cit.*, p. xii.



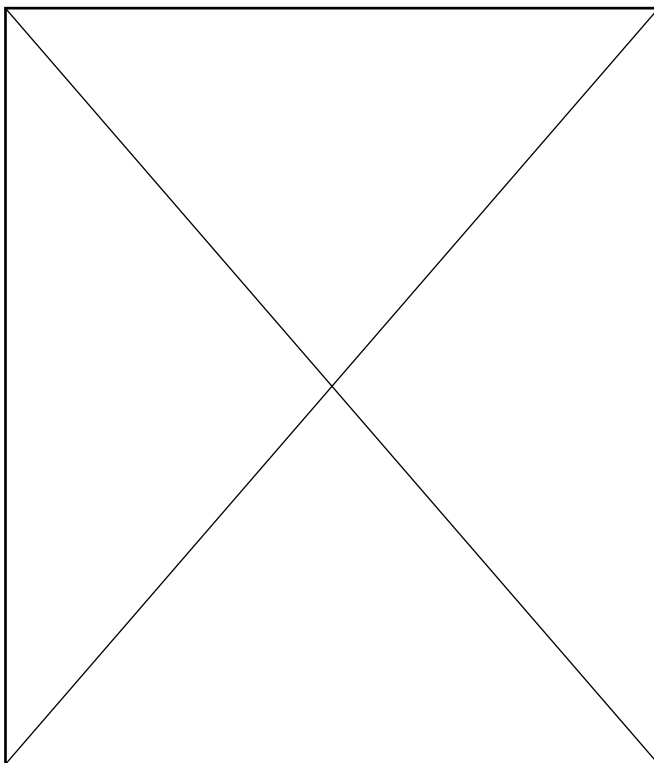
24 ·
Richard Misrach,
Black Line,
Bonneville Salt
Flats, Utah, 1992



25 ·
Richard Misrach,
Encrusted Tracks,
Bonneville Salt
Flats, Utah, 1992

Les photographies *Black Line* (**fig. 24**) et *Encrusted tracks* (**fig. 25**) sont plus minimalistes et illustrent bien l'idée d'épure sémiologique. La trace humaine occupe peu d'espace sur la surface photographique mais constitue le point d'attention principal de l'image. Placée au centre et fuyant vers l'horizon, elle aspire le regard et suggère à la fois une propagation spatiale et temporelle de l'étendue des actions de l'homme sur son environnement. La ligne noire, au-delà d'une simple traînée sur la toile blanche du désert, devient le début d'un fil de pensée. La sobriété chromatique en camaïeux de blancs, gris colorés et beiges offre une respiration propice au déploiement de la pensée qui s'engouffre dans ce que l'on pourrait appeler un « vide pictural ». La composition de ces deux images et le positionnement précis de la trace humaine qu'elles proposent constituent possiblement une allusion inter picturale à l'œuvre de Richard Long réalisée en 1967, *A Line Made By Walking* (**fig. 26**), où la photographie immortalise la trace éphémère de l'action humaine dans le paysage.

Ainsi, la photographie de l'espace des interstices crée un temps propice à la projection de nouveaux récits, de nouvelles perceptions, qui pourraient par extension mener à une nouvelle attitude envers ces types de lieux. Le vide substantiel se trouvait dans la saturation, dans le simulacre, et c'est à l'inverse le souffle des déserts qui recèle de possibilités sémantiques : « Le désert est partout et sauve l'insignifiance »¹⁰².



26 · Richard Long,
A Line Made by Walking, 1967

¹⁰² Baudrillard, *op. cit.*, p. 13.

I.C) Résistance à l'urgence

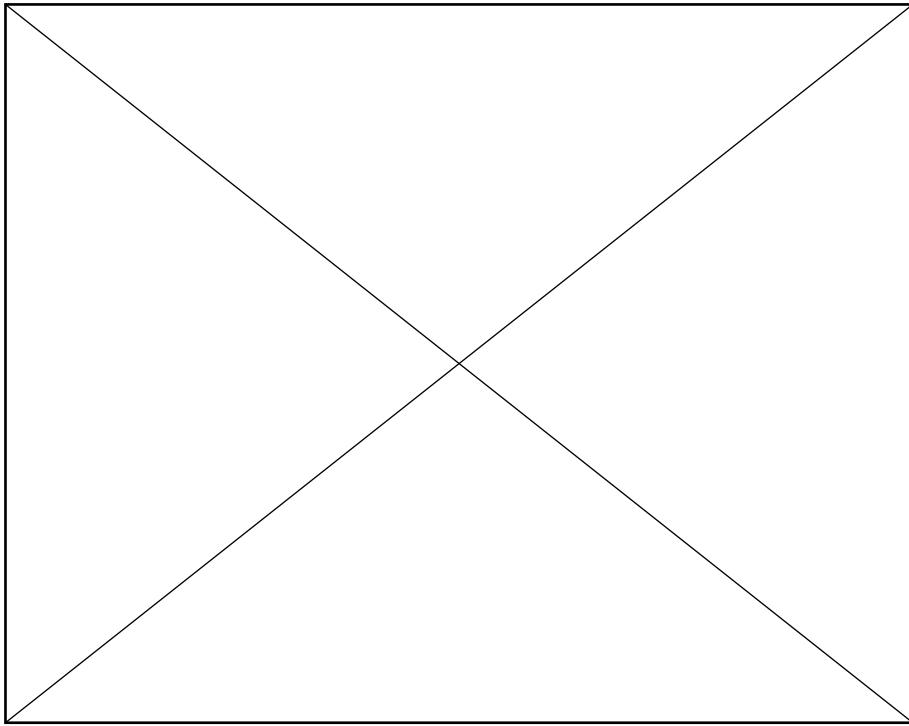
I.C.1 Immobilité, atemporalité, silence

« Et même, pour qu'il y ait silence, il faut que le temps soit comme horizontal, qu'il n'y ait pas d'écho du temps dans le futur, qu'il ne soit que le glissement des couches géologiques les unes sur les autres, et qu'il n'en émane plus qu'une sorte de rumeur fossile »¹⁰³

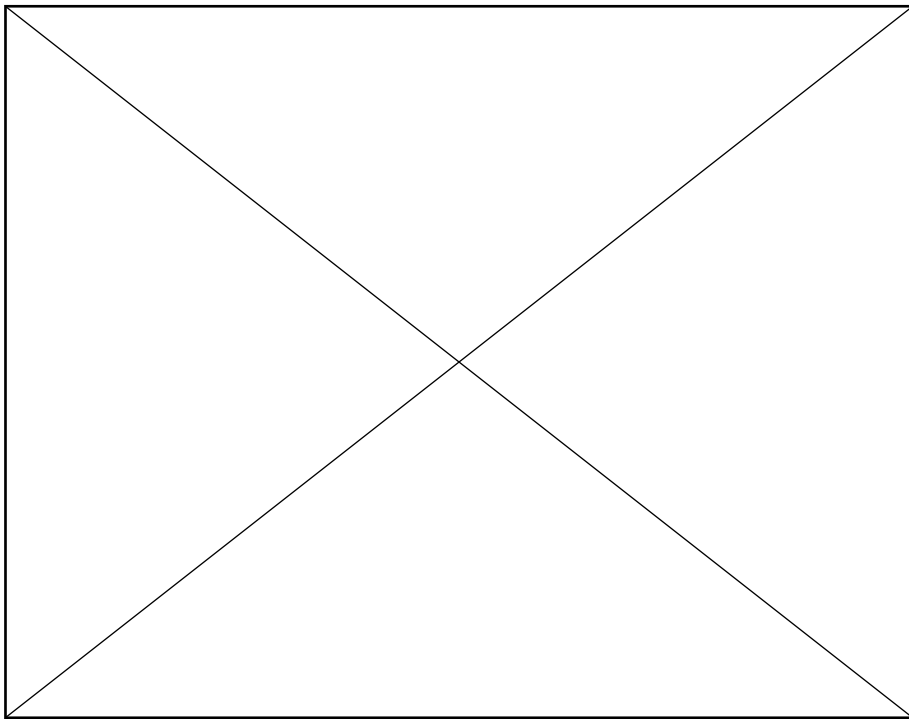
Résister à l'urgence à travers le médium photographique peut donner lieu à des approches qui exploitent les propriétés de la photographie pour souligner certaines contradictions de l'urgence. Misrach propose une approche esthétique des paysages de l'urgence qui se distingue assez nettement de celles de ses confrères. Il en prend le contrepied et va à l'encontre de certaines des caractéristiques associées à l'urgence, à l'encontre de ce à quoi l'on pourrait s'attendre en termes de représentations. Il renonce à certains présupposés esthétiques qui associeraient dans l'imaginaire collectif l'urgence au déséquilibre, au mouvement, à un événement précis qui se déroule, ou à des couleurs tranchées et saturées. Misrach préfère représenter l'urgence de manière détournée notamment en la contraignant et en mettant au jour certains de ses paradoxes. Il met ainsi en avant le calme et la lenteur contenues dans l'urgence au sein d'une approche minimaliste.

Ses photographies véhiculent parfois l'impression paisible d'une scène figée, immobile. La composition y est soignée, équilibrée, souvent symétrique avec l'élément principal positionné au centre de l'image. Cet effet de stase visuelle est d'autant plus mis en valeur par le choix de la surface du désert, comme évoqué plus tôt, qui crée une forme d'emphase et fait ressortir l'élément représenté (**fig. 24 et 25**). Misrach se plaît également à photographier d'autres types de surfaces qui suggèrent aussi l'immobilité, voire l'immuabilité. Dans la sous-série « Canto III : The Flood », Misrach a photographié les complexes balnéaires inondés dans la zone de Salton Sea en Californie. La matière lisse, brillante et réfléchissante de l'eau contribue par son reflet à renforcer l'impression de construction et de symétrie horizontale de l'image (**fig. 27 et 28**). Un sentiment de sérénité s'en dégage. De surcroît, Misrach choisit la plupart du temps de photographier à un moment particulier de la journée, à l'aube ou au crépuscule, soit à un mo-

¹⁰³ Baudrillard, *op. cit.*, p. 11.



27 · Richard Misrach, *Dead Fish, Salton Sea*, 1983



28 · Richard Misrach, *Flooded Lamppost, Salton Sea*, 1985

ment de transition qui contient quelque chose d'insaisissable, d'éphémère. La lumière rasante et les couleurs pastel et poudrées s'en ressentent.

Richard Misrach prend également le contrepied de l'urgence au cœur de son processus créatif. Il détermine les sites de ses photographies avec soin en prenant le temps de chercher et passe parfois jusqu'à plusieurs semaines dans le désert à attendre le bon moment, à la recherche du *punctum* barthien qui résiderait dans l'épaisseur du temps. Il définit sa méthode comme la recherche de l'« instant anticipé »¹⁰⁴ (« *the anticipated moment* ») qui fait référence à l'instant décisif d'Henri Cartier-Bresson. Misrach l'explique comme suit : « You see some possibility, so you set up. I've sat for four or five hours waiting for something that never happened »¹⁰⁵. À l'inverse d'une prise rapide, spontanée, Misrach étire son temps. Il le passe à chasser la lumière plutôt qu'un événement ; ou peut-être considère-t-il la lumière comme un événement. Par ailleurs, une forme de délai est également présente dans le temps de publication, certaines séries publiées jusqu'à vingt ans après la prise photographique. À travers tous ces aspects de sa pratique, Misrach impose une lenteur à l'urgence.

De cette manière le photographe inscrit ses œuvres dans une temporalité précise. Si l'on réévalue la qualité d'anticipation mentionnée précédemment et le caractère ontologique du médium photographique qui se tourne naturellement vers le passé, il est aussi possible de percevoir ce dysfonctionnement comme produisant en fait une forme d'atemporalité. On se trouve face à ses photographies, hors-le-temps, hors-le-monde, dans un espace-temps suspendu.

Sur un même ton, la notion de silence occupe une place toute particulière en littérature comme dans les arts visuels :

Le silence, c'est tout entendu, constitue un fait de sens : non inscrit, mais signalé et signifiant. [...] Frontière hypothétique et mythique du système sémiotique, il est soit pureté signifiante absolue, soit surdétermination limite de signifiants. Souvent volontairement ignoré comme fait de représentation, il impose au créateur et au récepteur un questionnement sur la nature même de l'acte de représentation qui est en train de se faire devant lui.¹⁰⁶

Le silence comporte donc un mécanisme intrinsèquement lié à la sémiologie, toujours vecteur de sens qui accompagne les signifiants et mettrait dans notre cas l'urgence en relief. Pour autant, si certains paramètres entrent en contradiction avec ce que l'on pourrait imaginer des représentations de l'urgence, Misrach produit tout de même une tension, quelque chose de

¹⁰⁴ Richard Misrach, in Dan Ferrara, « Landscape of Consequence », *Outside*, Décembre 1989, p. 86.

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ Marie Auclair et Simon Harel, « Topographie du silence », *Protée*, Volume 8, n°2, 2000, <https://doi.org/10.7202/030588ar>, p. 5.

pressant et d'oppressant qui vient peser sur le récepteur comme si l'air avait un poids. Le silence est alors assourdissant, et c'est une douceur illusoire et trompeuse qui habite la scène. Cette fausse tranquillité rappelle que l'absence de l'homme sur ses photographes se révèle être particulièrement dérangeante. Au sein du corpus, ce sont les photographies situées le plus près de notre quotidien, de ce qui nous est familier. Par son approche esthétique détournée, Misrach propose une urgence latente, inscrite dans le silence, l'inertie, le non-dit. L'espace-temps constitué par ses photographies permet non seulement de la représenter autrement, mais également de la penser. Il y appose et impose un temps de pensée qui, au-delà de la contemplation, pousse à la rétrospection et à l'introspection, à la mise en question de soi.

I.C.2 Matérialités incertaines : saisir la substance du monde

L'on remarque qu'un des composants dominants saisis par la photographie de l'urgence environnementale est la prégnance de la matière et des éléments. Misrach, dans son projet *Desert Cantos* (1979-présent), a parfois associé ses quatre premiers chants aux quatre éléments, l'eau, la terre, l'air et le feu¹⁰⁷. Il les invoque davantage de manière symbolique ; ils ne servent pas véritablement de thématique et Misrach n'en explore pas les problématiques. Cette emphase fait place à un imaginaire, à un sous-texte métaphysique, qui rencontre celui suggéré par la trace derridienne. « Pour Derrida, le sens désigne avant tout un certain rapport à la présence, une présence elle-même solidaire de la métaphysique »¹⁰⁸. Cette corrélation gravite autour de l'idée de matérialité, une matérialité qui s'offre comme présente au monde et porteuse de sens, support de réflexions métaphysiques.

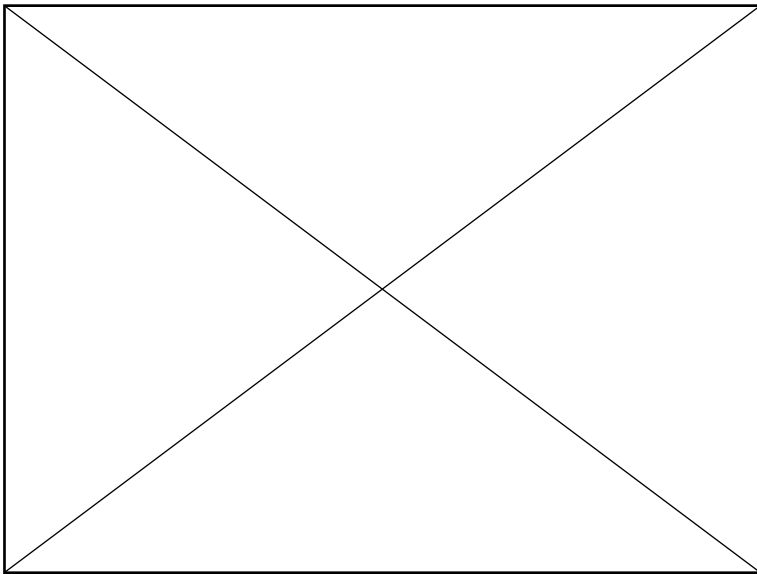
Quelle(s) substance(s) compose(nt) cette matérialité, que devient-elle dans le contexte des paysages de l'urgence environnementale ? L'urgence en tant qu'élément perturbateur est vectrice de changements et d'altérations sur les paysages, notamment par le biais de la trace. Cette dernière, caractérisée par la production d'une relation entre absence et présence, peut faire écho ici à la notion d'archi-trace de Derrida qui se réfère à une trace originelle dont la présence ne peut être recomposée ou reconstituée. Si dans l'urgence nous cherchons à faire sens du monde, celle-ci semble nous placer directement face à cette disparition originelle. Serait-ce dans la tangibilité—la matérialité—du monde dont nous provoquons la destruction que l'on peut s'ancrer pour trouver du sens ? Au regard de ces problématiques, la matérialité des paysages de l'urgence dans notre corpus photographique nous dérobe à une partie de cette substance, nous ampute d'une partie de son sens.

Tout d'abord, l'on peut remarquer que la matière végétale est quasiment absente des photographies. Elle se décompose en arbres morts, en zones bien délimitées et contenues par l'agriculture intensive, ou en un vert malade symbolique, à l'image de la couverture de *Petrochemical America* (**fig. 8**). Il en va de même pour l'eau qui occupe une place toute particulière dans le corpus car elle constitue une série photographique entière d'Edward Burtynsky, du delta du Colorado aux cultures sous serre en Espagne. Les représentations liées à l'eau sont variées et souvent en décalage avec l'horizon d'attente des récepteurs ; sa présence est tantôt signifiée par

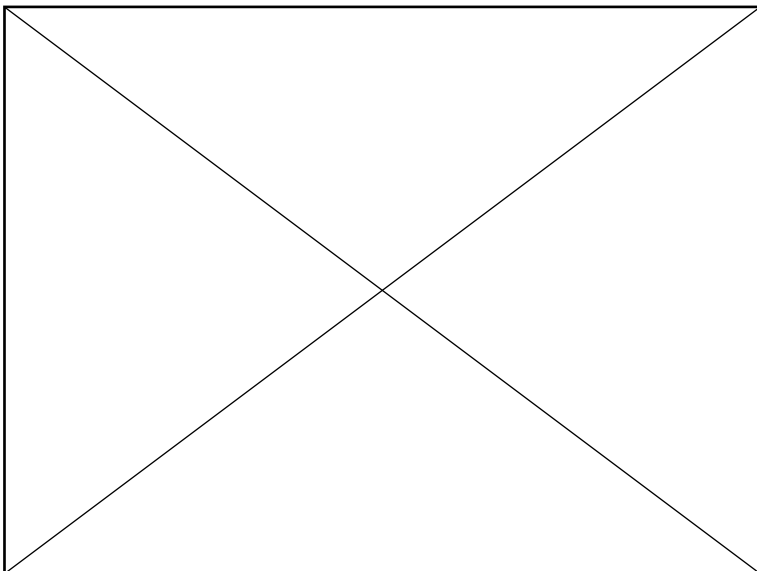
¹⁰⁷ Le premier chant, « Canto I : The Terrain », capture des sédiments et des reliefs rocheux tandis que dans « Canto II : The Event », le sol, plus lisse se répète de manière quasi identique d'une photographie à l'autre, laissant davantage d'espace au ciel qui se pare de toutes sortes de teintes, épaisseurs et lumières. Dans le troisième chant, « Canto III : The Flood », l'eau est omniprésente et prend la forme d'une surface réfléchissant le ciel. Enfin, « Canto IV : The Fires » saisit incendies, écobuages, fumées, cendres, et végétation calcinée.

¹⁰⁸ Moulenda, *op. cit.*, p. 2.

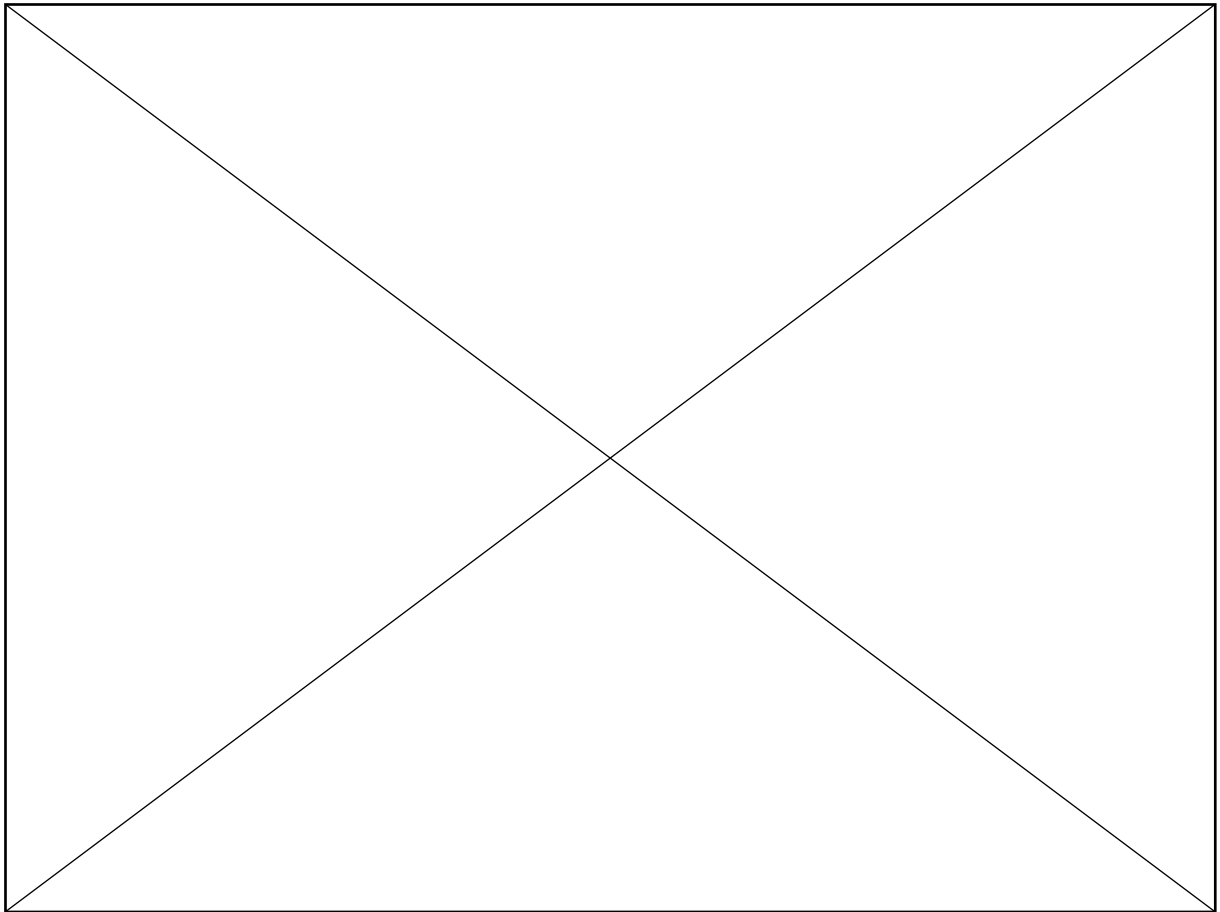
des teintes brunes, ocre, beiges ou grises tirant sur le vert dans des formes géométriques bien dessinées par l'irrigation circulaire (**fig. 29**), tantôt figurée par sa disparition (**fig. 30**). L'eau est fréquemment présentée comme mise au service d'autre chose. Dans *Xiaolangdi Dam #3* (**fig. 31**), Burtynsky va jusqu'à nous présenter une eau qui ne ressemble pas à une matière liquide en termes plastiques et évoque davantage une tempête de sable irréaliste. L'eau et la flore sont ainsi majoritairement éclipsées du corpus, supplantées, rendues périphériques par l'activité humaine, révélant simultanément une matérialité trompeuse et déceptive.



29 ·
Edward Burtynsky, *Pivot Irrigation #11*,
High Plains, Texas Panhandle, USA, 2011



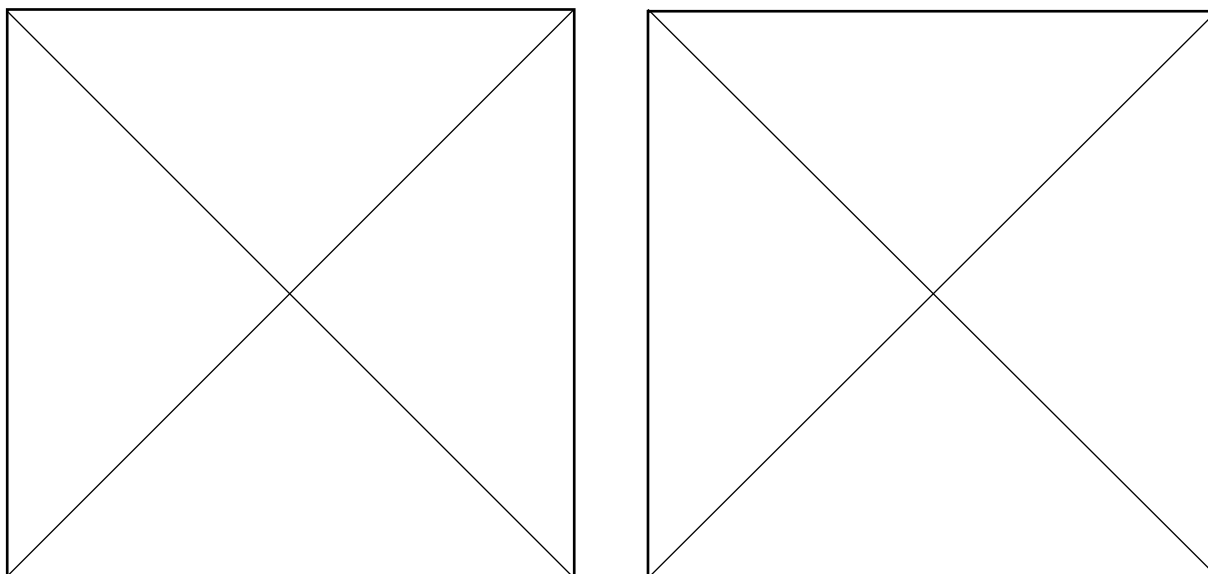
30 ·
Edward Burtynsky, *Owens Lake #1*,
California, USA, 2009



31 · Edward Burtynsky, *Xiaolangdi Dam #3, Yellow River, Henan Province, China, 2011*

Nous assistons donc à une matérialité qui se fragilise, renvoyant peu à peu à la corrélation importante qui existe dans les paysages de l'urgence entre le matériel et l'immatériel. Une partie des événements néfastes causant l'urgence environnementale trouve sa physicalité, sa présence au monde par des biais insaisissables par l'œil humain. L'on pense par exemple aux notions de pollution et de toxicité à échelle particulière qui, bien qu'omniprésentes, demeurent souvent impalpables et difficiles à quantifier par l'image, posant de véritables questions de représentation. Différentes stratégies sont employées par les photographes pour commenter cette matérialité évanescence.

Maisel choisit la vue aérienne qui lui permet de mettre au jour les couleurs de la pollution liée à l'extraction de minerais et aux bassins des lacs Owens et Great Salt Lake. À défaut d'avoir une forme physique et palpable à part entière, ce sont l'eau et la lumière qui rendent les particules de métaux lourds visibles à notre regard (**fig. 32 et 33**). Ici c'est bien le choix du photographe qui permet de saisir les couleurs de manière tranchée, révélant des teintes distinctes de celles perceptibles depuis la terre ferme. Maisel, par le choix du titre de sa série, *Terminal Mirage*, souligne le caractère illusoire et intangible causé par de telles prises de vue. Une fois de



32 · David Maisel, *Terminal Mirage 45*, 2003

33 · David Maisel, *Terminal Mirage 22*, 2005

plus, l'image produite par le médium photographique est associée à une simulation, ici nous renvoyant un dernier reflet parfaitement irréal du monde qui nous entoure. Maisel semble jouer avec un double niveau d'illusion, de mirage ; celui-là même de l'image et de sa nature construite et trompeuse, et celui spécifique à la photographie et son rapport au réel qui nous fait douter et nous interroge : ces paysages sont-ils bien réels ? Comment l'homme a-t-il pu les créer ?

Richard Misrach, à l'inverse, se situe davantage dans l'expression de la banalité et du mondain lorsqu'il traite de toxicité et de pétrochimie. Ce sont parfois des détails infimes qui portent le signe d'un environnement contaminé ; un hélicoptère qui se rend aux plateformes pétrolières, un nuage qui provient en fait des rejets d'une usine, une simple brume ou une couleur, une épaisseur de l'atmosphère.

Une altération de la matérialité au travers de ces composants toxiques, bien que parfois intangibles et insaisissables à l'œil nu, compose bien de nouvelles matérialités anthropocènes, rendues palpables par les procédés photographiques. Nous sommes contraints à penser en des sols instables. Nous sommes contraints à chercher dans ce qui reste, à chercher dans l'absence, plus précisément à chercher des signes de présence contenus dans l'absence, et non plus l'inverse. Il semblerait que l'idée même de matérialité soit déstabilisée jusqu'à produire une distorsion de notre capacité à penser la métaphysique. Celle-ci se désagrège sous la menace de ne plus avoir de matière, de substance à partir laquelle penser le monde et penser le vivant, révélant du même fait l'urgence de résister et d'être mis face à la matérialité du monde.

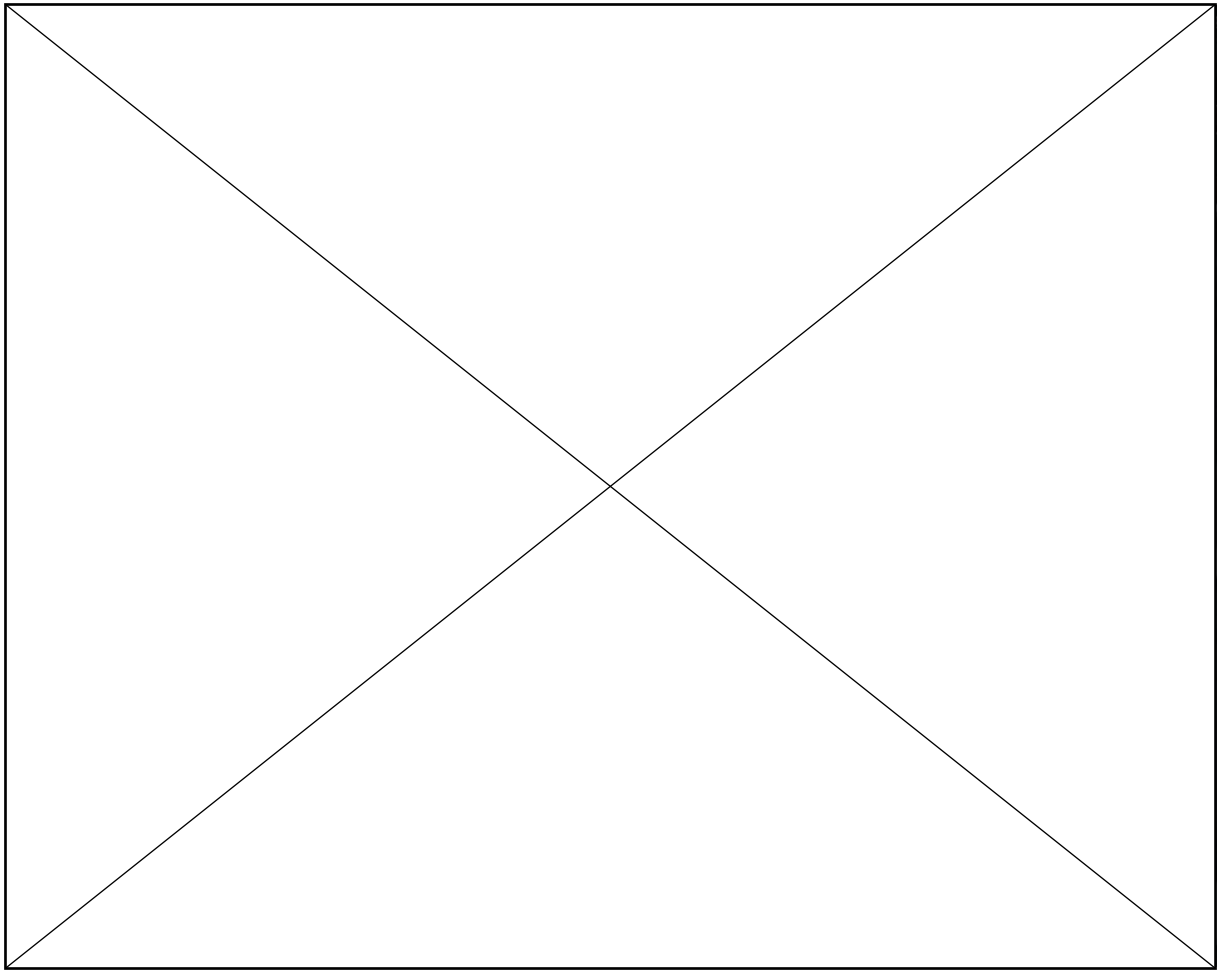
I.C.3 Minéralité : urgence et résurgence

« J'ai cherché la catastrophe future et révolue du social dans la géologie, dans ce retournement de la profondeur dont témoignent les espaces striés, les reliefs de sel et de pierre, les canyons où descend la rivière fossile, l'abîme immémorial de lenteur que sont l'érosion et la géologie, jusque dans la verticalité des mégaloportes. »¹⁰⁹

D'une manière similaire, si l'on prolonge la réflexion sur ce qui constitue l'essence matérielle de ces photographies, on peut remarquer la présence et la persistance de la minéralité sous différentes formes ; strates, sédiments, massifs rocheux. Un examen de la matérialité à travers toute son épaisseur permet d'effectuer une sorte de mise à nu et de réfléchir à ce qui compose physiquement le socle du monde. La minéralité pourrait ainsi constituer la forme de résistance de l'environnement la plus tangible et la plus marquée. Ici, urgence et résurgence se lient. La prégnance de la matière rocheuse invoque un passé immémorial inscrit dans la mémoire sédimentaire ; on pense à toutes les disciplines scientifiques qui ancrent leur recherche dans l'étude du passé par le biais des roches et autres formations du sol avec la géologie qui regroupe la pétrographie, la sédimentologie, ou encore avec l'archéologie, disciplines qui exploitent toute la capacité du sol à conserver des traces et des informations.

Les photographies—prismes d'agencement et de lecture du monde—nous invitent à penser la matière minérale comme mémoire et archive de la terre. L'œuvre de Burtynsky, *Rock of Ages #15* (**fig. 34**) dévoile une proximité formelle symbolique, analogique à un système d'archives, organisées par strates nettement délimitées par les couches successives d'extraction de minerais que la neige met particulièrement en évidence ici. Le titre de la photographie en oriente l'interprétation et incite plus largement à penser la trace comme mémoire. Celui-ci invite également à envisager la photographie comme résonnant avec un temps long, offrant la perspective directe de résister à la temporalité en sursis de l'urgence. L'urgence, temps de l'homme surmoderne, est mise en contraste avec un autre temps, un temps géologique, un temps planétaire qui la surpasse. Cette opposition est figurée dans la photographie où l'échelle géologique signifiée par la masse rocheuse vient nettement écraser celle de l'homme caractérisée par ses outils d'excavation au fond de la carrière.

¹⁰⁹ Baudrillard, *op. cit.*, pp. 10-11.



34 · Edward Burtynsky, *Rock of Ages #15, Active Section, E.L. Smith Quarry, Barre Vermont, USA, 1992*

Dans *Amérique*, en parlant de sites géologiques remarquables comme le Grand Canyon, Dead Horse Point et Monument Valley, Baudrillard souligne la puissance géologique antérieure à celle de l'homme et émet des réflexions stimulantes :

Monumentalité géologique, donc métaphysique, au contraire de l'altitude physique des reliefs ordinaires. Reliefs inverses, sculptés en profondeur par le vent, l'eau, la glace, ils vous entraînent dans le vertige du temps, dans l'éternité minutieuse d'une catastrophe au ralenti. L'idée même des millions et des centaines de millions d'années qu'il a fallu pour ravager ici la surface de la terre en douceur est une idée perverse, car elle fait surgir le pressentiment des signes venus, bien avant l'homme et son apparition, d'une sorte de pacte d'usure et d'érosion scellé entre les éléments.¹¹⁰

Baudrillard semble désigner ici une « idée perverse » par son caractère trompeur qui présente ce ravage progressif comme un phénomène naturel que l'homme n'intensifie pas et qui semble exclure totalement les (dé)formations comme les carrières et les mines par exemple, soit les

¹¹⁰ Baudrillard, *op. cit.*, p. 9.

équivalents anthropisés des monuments naturels formés par l'érosion. C'est la mesure temporelle de l'usure naturelle—lente et progressive—qui vient souligner la démesure de sillons et reliefs inversés, creusés dans une même proportion de gigantisme que les monuments naturels sur un intervalle temporel extrêmement court en comparaison. Si l'on remarque un grand contraste visuel entre la taille des ouvriers et leurs appareils et celle de la roche, c'est cependant bien l'homme qui a déployé son pouvoir de créer tout en détruisant simultanément cette formation rocheuse. L'on note que l'élégant oxymore « ravager en douceur » ne s'applique pas à la même échelle de temps que celle des nouveaux monuments présentés par les photographies ; la résurgence de cette échelle géologique est cependant inscrite en filigrane dans l'ensemble des photographies.



35 .
David Maisel, *The Lake Project*
17, 2002

Les matériaux de l'Anthropocène largement présents au sein du corpus photographique sont dérivés des minéraux¹¹¹. Smithsonian faisait déjà la remarque de leur omniprésence dans les années 1960 avec la croissance rapide des *suburbs*, dont il semblait à la fois effrayé et fasciné : « The highways crisscross through the towns and become man-made geological networks of

¹¹¹ En effet, même si les plastiques et autres matériaux dérivés de la pétrochimie constituent une des matérialités les plus caractéristiques de l'ère géologique humaine, ils ne sont—proportionnellement aux minéraux—que très peu présents dans notre corpus du fait des sites et des échelles choisis par les photographes.

concrete. In fact, the entire landscape has a mineral presence. From the tiny chrome diners to glass windows of shopping centers, a sense of the crystalline prevails »¹¹². Smithson décrit un monde à la « présence minérale », un monde de métal, né des transformations humaines qui recomposent le paysage. Smithson mentionne également « *a sense of the crystalline* » qui évoque de manière plus précise un commentaire esthétique et peut faire ici écho à une photographie de David Maisel. *The Lake Project 17* (**fig. 35**) représente des bassins d'évaporation dans la périphérie du lac Owens en Californie. L'altitude importante de la prise de vue ainsi que la lumière rasante produisent une impression de reflets qui semblent complexifier la compréhension de la scène. La surface relève du métallique, d'une esthétique proche du silicium des panneaux photovoltaïques. L'image, étrange et familière, donnerait presque l'impression d'une prise de vue effectuée par la NASA sur une autre planète, allant jusqu'à convoquer un imaginaire voisin de la science-fiction ou évocatrice d'une station spatiale en orbite.

La question de la minéralité renvoie aussi à son rapport avec le vivant. Se concentrer sur le minéral n'est-ce pas mettre en avant une absence de vie ? Ce choix relève très certainement d'une volonté des photographes de proposer une projection, une mise en garde. Additionnée à la sensibilité formelle qui rappelle une esthétique de science-fiction, la minéralité est une autre manière d'ouvrir une fenêtre vers une certaine futurité, une fois de plus sans homme et sans vie.

Par ailleurs, le positionnement de l'urgence dans une échelle de temps plus longue peut mener à des questionnements sur ce qui reste, ce qui persiste des constructions humaines en convoquant le motif de la ruine, motif encore une fois mis à mal par la modernité et par l'urgence. Smithson parle dans ses écrits de ruines inversées (« *ruins in reverse* ») qui comprennent « all the new construction that would eventually be built. This is the opposite of the “romantic ruin” because the buildings don't *fall* into ruin *after* they are built but rather *rise* into ruins before they are built »¹¹³. Ici les ruines inversées ne fantasment pas une projection de l'avenir mais entrevoient leur propre destruction avant même d'être érigées, ce sont des ruines en chantier, en construction. Ainsi Smithson semble rejoindre la pensée d'Augé dans son essai *Le Temps en ruines* : « [les ruines] ne sont plus concevables aujourd'hui, elles n'ont plus d'avenir, si l'on peut dire, puisque précisément, les bâtiments ne sont pas faits pour vieillir, accordés en cela à la logique de l'évidence, de l'éternel présent et du trop-plein »¹¹⁴. La perspective du temps long transforme toute construction en ruine, ruine passée ou ruine à venir. Les ruines inversées,

¹¹² Smithson, « The Crystal Land » (1966), in Jack Flam (dir.), *Robert Smithson : Collected Writings*, Berkeley, University of California Press, 1996, p. 8.

¹¹³ Smithson, « A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey » (1967), in Jack Flam (dir.), *Robert Smithson : Collected Writings*, Berkeley, University of California Press, 1996, p. 72.

¹¹⁴ Marc Augé, *Le Temps en ruines*, Paris, Galilée, 2000, p. 91.

perçues comme une forme en négatif des ruines, peuvent aussi correspondre à celles des trous béants évidés dont les matériaux sont extraits pour la construction de ces ruines futures.

Dans un même ordre d'idée, l'expression « *a sense of the crystalline* » renvoie à un sentiment de fragilité, d'éphémérité de ces monuments humains. C'est plus précisément l'idée d'abandon qui caractérise la production de ruines, passées ou à venir. Smithson voit en elles « the memory-traces of an abandoned set of futures »¹¹⁵. Bruno Latour, quant à lui, parle de *Frankenstein* de Mary Shelley pour penser le monde moderne dont le problème fondamental et tragique serait « l'abandon des techniques que nous avons produites »¹¹⁶ en évoquant notamment le nucléaire. La ruine n'est donc pas nécessairement un motif à considérer en soi mais plutôt un prétexte pour penser le temps et la matérialité, et envisager la poursuite une forme d'archéologie future.

¹¹⁵ Smithson, « A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey », *op. cit.*, p. 72.

¹¹⁶ Henri Bony, Léa Mosconi et Antoine Vercoutère, « Penser le monstre moderne. Entretien avec Bruno Latour », *Matériaux de la recherche*, 2020, <https://doi.org/10.4000/craup.2951>.

Épilogue : sur l'entropie des paysages anthropisés



36 · Richard Misrach, *Desert Croquet #1 (Deflated World)*, 2007

Afin de penser cette première partie, « Détruire et désécrire : Entropie des paysages anthropisés », nous souhaitons nous attarder sur une dernière photographie de Richard Misrach qui conjugue un certain nombre de questionnements soulevés jusqu'ici. *Desert Croquet #1 (Deflated World)* (**fig. 36**) reprend le minimalisme caractéristique de Misrach qui porte notre regard et notre attention sur l'objet, le signe principal de la photographie : un ballon dont le revêtement dévoile un imprimé du globe terrestre, abandonné dans le désert, en train de se dégonfler. La surface de ce monde miniature a été dégradée par les éléments, sa forme altérée, ses couleurs délavées, annonçant de ce fait sa disparition, son effacement. Lui-même un produit manufacturé, ce globe distordu devenu rebut, mis à nu sur l'étendue du désert et l'épaisseur

atmosphérique en arrière-plan, synthétise une conception de la Terre en tant qu'objet et se propose comme une mise en abyme de l'état du monde. C'est le globe entier qui est contenu sur un morceau du monde, mis à disposition, pour être scruté, utilisé, jeté à la manière d'un déchet.

Cette photographie constitue un commentaire de la part de Misrach qui associe le mondain du ballon qui a servi lors d'une partie de croquet dans le désert, une activité *a priori* anodine, à une réflexion existentielle sur l'état du monde et son inévitable dégradation. De surcroît, la photographie est évocatrice de la tradition de la nature morte, et d'une réminiscence de la mort, ou de l'obsolescence de l'idée même de nature qui n'a plus lieu d'être et de se définir en opposition à la culture, particulièrement à l'époque Anthropocène. *Deflated World* se positionne comme une vanité au prisme de l'urgence environnementale, un *memento mori* rencontrant le genre du paysage qui s'adresse à l'homme à travers la représentation de son environnement, rappelant sa faillibilité.

L'altération protéiforme et massive des paysages par l'activité humaine mène à un besoin de recentrement, et parfois de décentrement comme nous le verrons plus tard. Entre désorganisation et résistance, et par des effets de perturbations temporelles au regard de la fin, l'urgence met au jour une érosion significative du sens que l'humain appose à son environnement. Par contraste il demeure une persistance de certains éléments du paysage dont la force semble immuable et qui redéfinissent les modes de réflexions sur l'inscription de l'homme dans son environnement.

PARTIE II

DÉPASSER L'HUMAIN : ÉMERGENCE D'UN LANGAGE DE L'URGENCE

II.A) Distance et décentrement, sur la question du regard

II.A.1 Changer d'angle, de perspective

La photographie aérienne, utilisée dans tous les projets de Maisel et la plupart de ceux de Burtynsky, constitue une part essentielle et majoritaire du corpus. En ce sens, elle vient compléter et nuancer la photographie de Misrach qui se situe entre contemplation et inquiétante étrangeté. Celui-ci a plutôt fait le choix de photographier des portions de ciel depuis la terre ferme, exemptes de tout repère spatial, qui se transforment en dégradés et surfaces colorées, comme dans les séries « Canto XII : Clouds (Non-Equivalents) » (1987-présent) et « Canto XVIII : Skies » (1992-présent). Maisel et Burtynsky, quant à eux, oscillent entre deux types de photographies aériennes, la photographie verticale et la photographie oblique, qui présentent le monde sous différents jours et en influencent la perception. Les réflexions esthétiques et sémantiques soulevées par ces catégories seront développées dans les sous-parties suivantes. Nous nous intéressons ici aux principes de la photographie aérienne de manière plus large.

Avec la question de l'aérien, la relation ambiguë entre le médium photographique et la notion d'anthropocentrisme refait surface. Comme nous l'avons vu, la photographie est le résultat d'une technologie qui reprend le fonctionnement mimétique de l'œil humain. Pour autant, les photographes peuvent choisir de tendre vers une vision dans laquelle l'homme n'est pas au centre de la représentation. Autrement dit, il est possible de dissocier la position depuis laquelle on regarde de la place accordée à l'humain dans ce qui est représenté.

Bien que les vues aériennes soient devenues communes notamment dans le contexte des vols commerciaux, des pratiques utilitaires et militaires ou de la démocratisation des vues satellites accessibles avec Google Maps et Google Earth, la photographie aérienne permet un placement de l'homme dans le monde autre que celui que nous percevons et dont nous faisons l'expérience au quotidien. Elle constitue un registre visuel aux frontières du familier, nous présentant notre environnement proche ou lointain sous un angle particulier, où formes, ombres, textures, structures et territoires nous apparaissent autrement. Si l'on examine les appellations et la terminologie anglaises qui sont associées à la photographie aérienne, on remarque une tendance à s'éloigner de l'humain, particulièrement à travers les termes utilisés par les photographes du corpus eux-mêmes ainsi que par les critiques. L'on rencontre le plus souvent les expressions « *bird's-eye view* », « *god's-eye view* » et « *disembodied eye* ». Le champ lexical de ces points de vue se réfère successivement au non-humain (ici à l'animal), au plus qu'humain

(au divin ou au transcendantal) et à l'humain sans corporéité (connotant même l'idée d'un humain augmenté grâce à la technologie photographique associée à celle permettant la prise de vue aérienne). Ils témoignent d'une certaine volonté véhiculée par la photographie aérienne de se placer au-dessus, au-delà, et de surpasser ainsi les limites physiques imposées par la condition humaine. Ce phénomène aurait pour effet de refléter l'hubris humain, comme le suggère également Fox : « Aerial photographs can document our effects on the planet, but they can also reveal the metrics of our anthropocentric egos, and how we attempt to exercise political and mechanical power over space and place »¹¹⁷. En d'autres termes, ces expressions font écho à une idée de grandeur, de démesure. L'égo de l'humain est ainsi étroitement lié à la technologie et à l'Anthropocène que l'on peut alors envisager comme le déploiement et la démonstration excessive de la puissance l'action humaine. La photographie aérienne devient l'outil privilégié pour prendre la mesure de ces forces transformatrices humaines.

Selon Fox, la photographie aérienne tarde à être reconnue comme photographie d'art : « Many critics and curators still have trouble accepting aerial photography as aesthetic objects »¹¹⁸. Elle semble suivre le décalage imposé à la photographie en couleur longtemps considérée comme moins noble et esthétique que la photographie en noir et blanc¹¹⁹. Aussi, si l'on s'intéresse aux fonctionnalités et aux applications de la photographie aérienne, celle-ci se situe le plus souvent du côté du documentaire et du reportage plutôt que du côté de l'objet esthétique. En réponse, certains photographes contemporains—dont Burtynsky, et de manière plus poussée Maisel—choisissent des sites dont la capture depuis les airs va à l'encontre de prises de vue plus objectives et conventionnelles proches de la cartographie, habituellement lisibles où l'on identifie une agglomération ou un lieu précis par exemple. Fox commente les effets produits par le choix de sites moins urbanisés, tels que Great Salt Lake et le Lac Owens, qui défient une lecture planimétrique du paysage et sont plutôt proches d'une photographie aérienne d'art: « It deliberately made it more difficult to read place, instead of easier. The photo forced us away from place and back toward space, away from landscape and toward land, away from known territory toward unknown terrain »¹²⁰. De ce fait, la photographie aérienne aurait tendance à faire basculer la représentation vers l'abstraction et vers une sorte d'indétermination, deux notions que nous aborderons un peu plus tard dans la partie II.A.3. Les travaux de Burtynsky

¹¹⁷ Fox, *op. cit.*, p. 51.

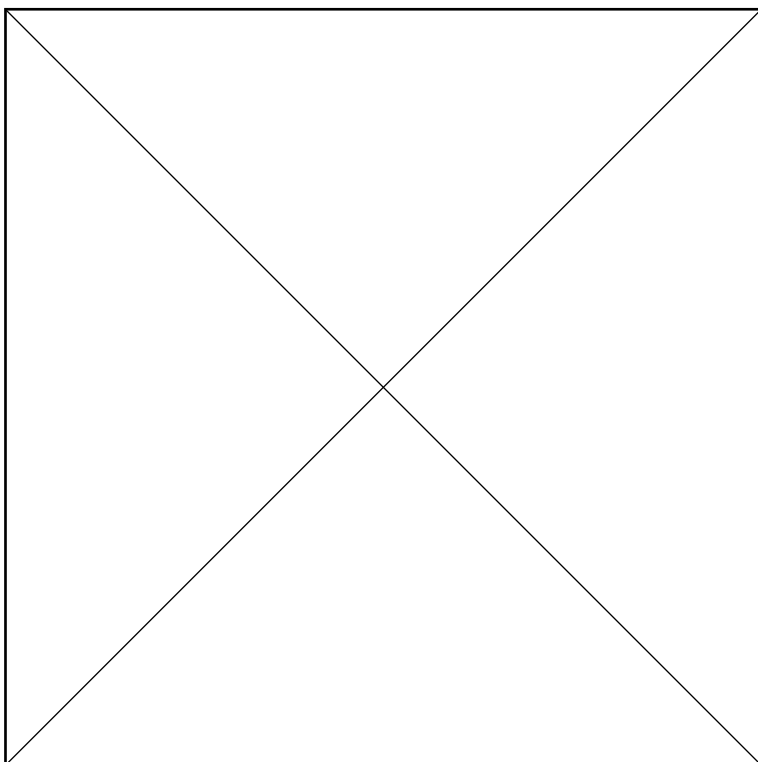
¹¹⁸ Fox, *op. cit.*, p. 14.

¹¹⁹ Stephen Shore, William Eggleston, Joel Meyerowitz et Joel Sternfeld comptent parmi les photographes qui ont contribué à faire reconnaître la photographie de couleur comme digne de la même attention que celles en noir et blanc au début des années 1970. La photographie en couleur est longtemps associée aux magazines et à la publicité, ou à l'amateurisme.

¹²⁰ Fox, *op. cit.*, p. 8.

et, de manière plus délibérée encore, ceux de Maisel, reflètent une intention de déstabiliser et de se détacher radicalement de l'aspect fonctionnel de la photographie aérienne, l'amenant autre part, dans un registre esthétique où les caractéristiques plastiques priment sur la possibilité de comprendre l'espace et en complexifient de ce fait l'approche.

Quelle place et quelle pertinence pour l'usage la photographie aérienne dans une approche environnementaliste ? L'imaginaire aérien associé à une pensée environnementaliste se développe à partir de 1968 avec les premières photographies de la Terre depuis l'Espace (**fig. 37**). *Lever de Terre* participe à la fondation d'un imaginaire qui positionne la Terre dans un autre paradigme, celui d'une « bille bleue » découpée sur un fond noir abyssal. Cette perception de la planète coïncide avec la campagne environnementale qui fait suite au premier sommet de la Terre organisé par l'ONU à Stockholm en 1972. Cette image est diffusée à un public large et se voit directement incluse dans la culture populaire, faisant l'objet de réutilisations et de détournements. Elle assoit la photographie aérienne comme image et discours. À une échelle qui saisit tout le globe, elle permet une prise de recul et une mise en relation des éléments qui paraissent distincts depuis la terre ferme ; celle-ci est perçue comme un ensemble fermé regroupant des systèmes en relation. La Terre n'est pas seulement saisie à échelle globale mais positionnée dans un espace plus grand qui la contient. Son unicité est mise en avant, en même temps que sa fragilité, et surtout celle de la vie qu'elle abrite, suscitant un sens d'appartenance commun et une nécessité de protection.



37 · William Anders, *Lever de Terre* (*Earthrise*), 24 décembre 1968

Selon une perspective inverse, l'utilisation de la photographie aérienne implique aussi le risque de créer trop de distance notamment entre l'échelle globale et l'échelle humaine individuelle ce qui pourrait provoquer une forme de déconnexion et de désengagement de la part de la réception. Dans son article « Ce que l'Anthropocène fait à la photographie environnementale »¹²¹ (2020), Bénédicte Ramade, chercheuse à l'Université de Montréal, critique cet aspect déshumanisant, trop éloigné de l'homme, particulièrement chez Burtynsky qui selon elle cherche délibérément le gigantisme et propose des échelles toujours plus démesurées : « Force est de constater que cette mise à distance, cette vision technicienne et techniciste, prise du drone ou en hélicoptère, n'a pas grand-chose à partager avec l'humanité qui la regarde et qui éprouve les effets de l'Anthropocène »¹²². Ramade plaide plutôt pour « ramener de l'individualité, des récits, afin de ne pas rater la cible que désigne l'Anthropocène »¹²³. Ramade parle de la « cible que désigne l'Anthropocène », qui semble un peu vague : s'agit-il des populations touchées par les effets de l'Anthropocène, ou des acteurs qui devraient se sentir concernés car ils en sont la cause ? L'Anthropocène ne met pas uniquement l'homme en danger mais bel et bien toute la biosphère. S'il est complexe de déterminer quels types de représentations ont de l'impact et mènent à l'action dans une démarche environnementaliste, il nous paraît dangereux de moraliser ce qui doit être représenté ou non et de quelle manière, d'autant qu'ici Ramade avancerait que le genre du paysage au sens large serait insuffisant à la production d'un discours environnemental.

Ramade suggère ainsi que l'Anthropocène nécessite la représentation de l'humain à échelle individuelle. Or, la grande majorité des photographies du corpus ne donne à voir aucune figure humaine et ne se concentre pas sur des trajectoires de vies individuelles. Cette absence de l'homme suggère qu'une approche impactante est aussi possible sans passer par l'échelle individuelle. Le choix délibéré de l'absence soulève des questionnements chez le récepteur. Cette absence contient ses propres récits, ne serait-ce que parce que l'homme est toujours convoqué d'une manière ou d'une autre, par ses traces. L'existence même d'une photographie donnée atteste de sa présence, de son passage. La figure humaine n'est pas fondamentalement nécessaire à la production d'un effet sur le récepteur. Les images dans lesquelles l'homme n'apparaît pas sont propices à un exercice d'engagement et de mise en relation. Elles se proposent comme indices, comme mystères à élucider et demandent aux récepteurs de s'investir, de les reconstruire. Aussi, prendre du recul grâce à la photographie aérienne peut être

¹²¹ Bénédicte Ramade, « Ce que l'Anthropocène fait à la photographie environnementale », *La photographie au risque de l'environnement, Cahiers de l'ARIP* n°2, 2020, <https://arip.hypotheses.org/4686>.

¹²² *Ibid*, §10.

¹²³ *Ibid*, § 12.

une manière de traiter d'un phénomène qui a échappé à l'humain. Ce choix photographique mettrait en évidence le grand paradoxe de l'Anthropocène qui révèle que l'humain engendre de l'inhumain.

La photographie aérienne présente aussi des affinités avec l'urgence qui infiltre ici le processus autant que la représentation. Le photographe en vol doit réagir face à un paysage qui défile sous ses yeux à une vitesse importante, constituant un enjeu, une contrainte temporelle ; le temps en l'air est restreint et il est impossible de reproduire exactement la même trajectoire. Ce processus relève également d'une sorte de mise en danger pour le photographe. Nombre des photographies saisies en plein vol nécessitent que le photographe ouvre la fenêtre de l'avion. Celui-ci s'incline à divers angles par rapport au sol afin de faciliter la prise photographique convoquant ainsi une idée d'abandon et d'acceptation de l'aléatoire. L'urgence contraint le photographe à travailler par sérendipité ; il faut saisir le paysage avant qu'il ne disparaisse (avec un double sens ici, le paysage-photographique et le paysage-environnement). L'on retrouve alors l'instant décisif de Cartier-Bresson et l'on s'éloigne une fois de plus de l'approche de Misrach entre immobilité et anticipation. Les photographies de Maisel et de Burtynsky, lorsqu'elles sont prises en mouvement, se trouvent ainsi à mi-chemin entre maîtrise et hasard. Fox insiste sur cette spécificité propre à David Maisel :

His technique displays an immediacy created by what is an image obviously composed on the fly, and thus open to circumstance. This vulnerability to chance and opportunity undermines the authority of the image and allows us to question both it and what it portrays in a way that a more formal landscape portrayal would seek to prevent¹²⁴.

L'autorité du photographe passe au second plan signifiant que quelque chose d'autonome, de propre au paysage, point à la surface au moment de la capture photographique.

Malgré la prégnance de la sérendipité dans la création de ces photographies, celles-ci ne suscitent pas une impression esthétique de cadrages hasardeux. Même si le photographe extrait une partie du paysage de manière plus ou moins aléatoire, le principe de collecte et d'accumulation implique un temps de réflexion et de sélection durant lequel il reprend le contrôle en assemblant sa série photographique. La dialectique entre contrôle et hasard prend donc plusieurs formes et s'exprime selon différents degrés d'intensité.

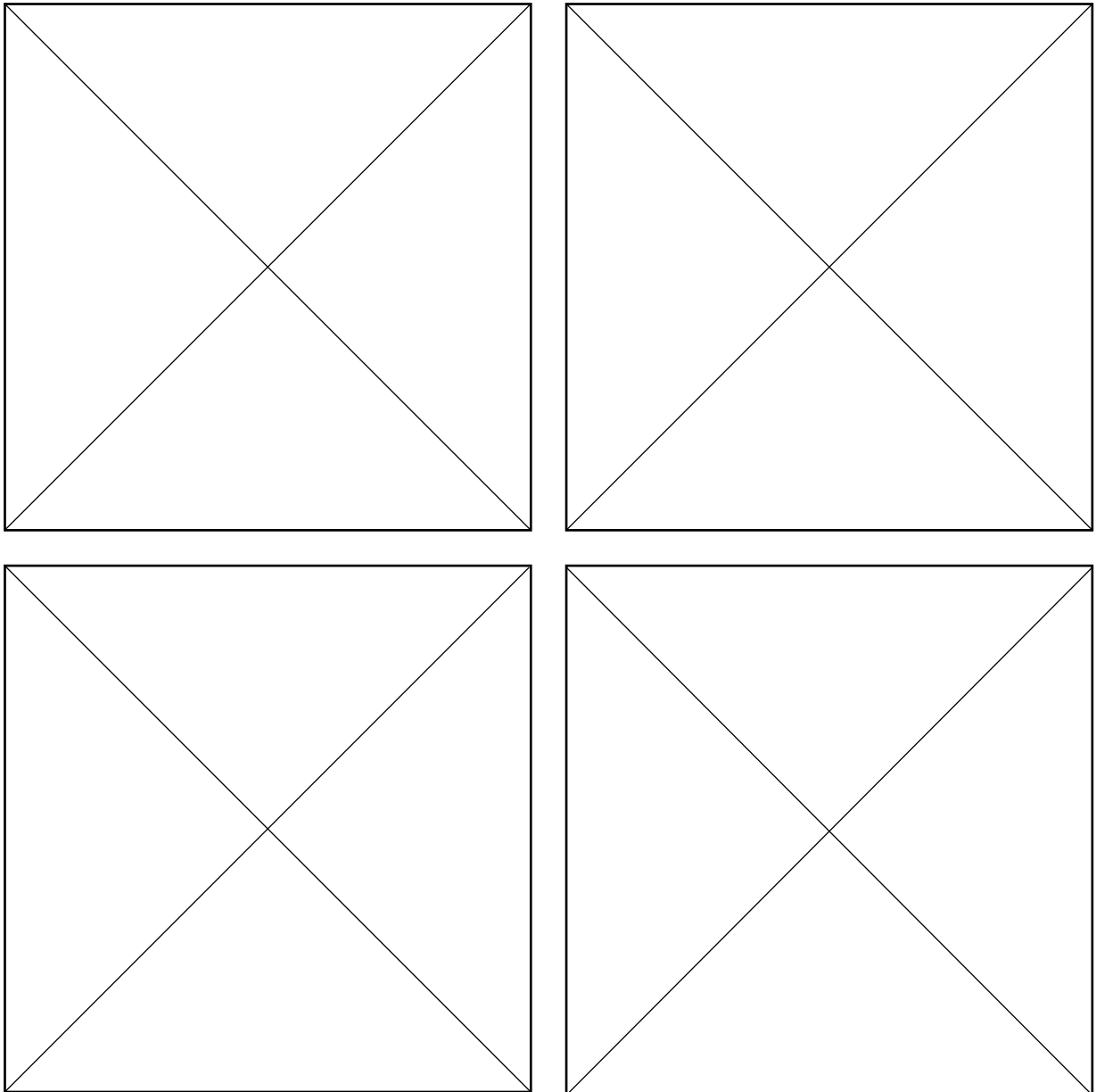
La photographie en plein vol connote l'idée de quelque chose qui nous échappe, qu'on ne peut pas tout à fait saisir. Cela rejoint l'effet de non-dit évoqué en première partie. Ici c'est

¹²⁴ Fox, *op. cit.*, p. 64.

un léger tremblement, causé par la prise photographique en mouvement, qui émerge lorsque l'on pense au moment photographique. La fugacité de l'instant de la prise photographique convoque l'idée de flou contenue dans le mouvement. Ce flou s'apparente à un léger effet, une incertitude qui réside dans l'intervalle temporel de la prise photographique. L'impression de mouvement peut avoir plusieurs origines, il peut être causé par la composition, souvent dynamique et faite de multiples lignes obliques ou brisées. Il peut également provenir de la vitesse d'obturation sensiblement plus lente, ou de la manière dont la lumière joue sur certaines surfaces aqueuses du paysage.

La photographie de Maisel présente plusieurs manières de convoquer le flou à l'image. Dans *The Lake Project 67* (**fig. 38**), l'impression de flou opère à partir des couleurs qui se mélangent, à la manière d'une touche picturale pointilliste, dessinant des effets mouchetés entre les tons ocre, brun et rouge-orangé saturé. Cette dernière couleur se manifeste à l'œil presque à la manière d'une matière magmatique qui surgirait d'une couche souterraine et infiltrerait par perméation les strates de sédiments supérieures.

The Lake Project 68 (**fig. 39**) présente plusieurs surfaces faites de petits éléments graphiques—parmi lesquels des stries dans le coin inférieur droit de la photographie ainsi que des points alignés de différentes tailles. Ces éléments, dont on perçoit le léger relief, contrastent avec le fond pourpre et moiré sur lequel ils se détachent. Le regard ne semble pas trop savoir où se poser sur cette surface presque mouvante. Il s'agit alors d'un flou physiologique créé par le parcours des yeux du regardeur plutôt que par les caractéristiques techniques de la prise photographique.



38 · David Maisel, *The Lake Project 67*, 2015

39 · David Maisel, *The Lake Project 68*, 2015

40 · David Maisel, *Terminal Mirage 61*, 2003

41 · David Maisel, *Terminal Mirage 75*, 2004

Pour *Terminal Mirage 61* (**fig. 40**), Maisel a expérimenté en utilisant un matériel vraisemblablement altéré, une pellicule détériorée ou périmée. C'est ici la photographie dans sa matérialité qui est abîmée, non plus uniquement le paysage. Le flou est produit par la superposition de ces deux éléments : la surface photographique à laquelle est rendue toute sa présence en ces deux traînées rouges presque incandescentes qui traversent l'image, et la trace du paysage physique, la surface du Great Salt Lake, elle-même évoquant déjà l'idée de mouvement, faite de lignes obliques discontinues rythmant l'espace photographique. La

pellicule, arrivée à son échéance, renforce la sérendipité du processus créatif en initiant un dialogue réflexif et méta-photographique. Elle capte et cristallise une manifestation de l'urgence en rappelant la notion de sursis qui lui est propre.

Terminal Mirage 75 (**fig. 41**) propose à nouveau une réflexion sur le médium photographique à travers son évocation du flou. Un peu à la manière du mélange de teintes proposé dans *The Lake Project 67*, les masses grises autour du cœur noir de la photographie suggèrent un espace intermédiaire, liminal. Le forme sombre au centre de l'image rappelle l'instant d'obscurité produit par l'obturateur photographique. Elle connote par extension le moment capturé qui disparaît. En cela, *Terminal Mirage 75* sert de métaphore et fait resurgir le moment photographique. Elle résonne avec la pensée de Roland Barthes dans *La Chambre claire* :

On dirait que la photographie emporte toujours son référent avec elle, tous deux frappés par la même immobilité amoureuse ou funèbre, au sein même du monde en mouvement : ils sont collés l'un à l'autre, membre par membre, comme le condamné enchaîné à un cadavre dans certains supplices¹²⁵.

La photographie peut ainsi être perçue comme un acte de destruction, de petite mort. Elle constitue une autre boucle simultanée de création par destruction et destruction par création.

Suggéré, imaginé ou théorique, ce flou n'est pas distinctement perceptible sur toutes les photographies mais prend son sens dans le contexte de l'urgence. C'est un flou avant tout conceptuel. Quelle que soit sa cause ou son intensité, son impression demeure. L'urgence se niche dans ces tremblements, dans cette légère-épaisseur spatio-temporelle. La photographie aérienne semble particulièrement propice à la métaphore, et à la production d'une photographie conceptuelle au sein de laquelle le punctum barthien est particulièrement marqué. Cette vitesse, cet espace-temps hors de l'homme, cette perspective distante, reproduisent les effets de l'urgence qui se disséminent dans le processus photographique et dans les qualités esthétiques produites, attestant de ce fait de l'existence d'un imaginaire conjoint entre l'urgence et l'aérien. Certains théoriciens parlent même d'une « imagination aérienne » voire d'une « ontologie de l'aérien »¹²⁶, insistant sur le fait que l'aérien est bien un mode de voir ; changer d'angle et de perspective permet de voir le monde et de se voir dans le monde.

¹²⁵ Roland Barthes, *La Chambre claire : Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma, Gallimard, Seuil, 1980, p. 17.

¹²⁶ William L. Fox parle d'imagination aérienne « *aerial imagination* » et le titre de son ouvrage *Aereality* défend aussi cette idée d'une représentation singulière créée par l'aérien (Fox, op. cit., p.7). « *Aerial ontologie* » est le titre d'un article par Paul Cureton, in Charlotte Gould et Sophie Mesplède (éd.), *British Art and the Environment. Changes, Challenges, and Responses Since the Industrial Revolution*, New York et Londres, Routledge, 2022, pp. 58-75. Cureton associe l'ontologie de l'aérien à des ontologies futures « *future ontologies* » (p. 69) auxquelles il attribue un potentiel d'imagination des mondes futurs permis par l'aérien : « It is in this position of recognition and the need to transform our environmental futures that aerial ontologies arguably have a critical and unique role. The aerial imaginary has provided a human desire for elevation, for topographical overviews of the earth's surface. The aerial imaginary

II.A.2 Surface, profondeur, paysages intérieurs

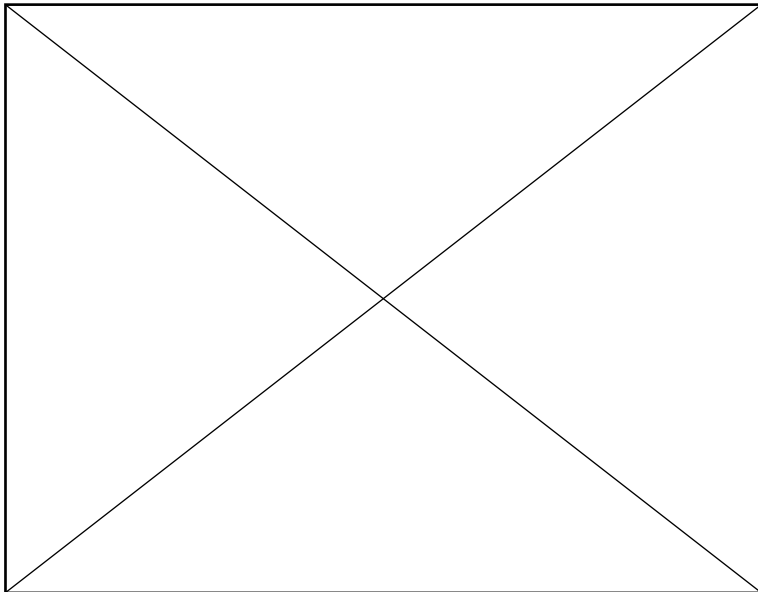
L'urgence ne produit pas uniquement une distorsion et une contraction du temps mais exerce aussi une influence sur la perception de l'espace, notamment à travers la construction de l'espace photographique. Les nuances des photographies aériennes, de type vertical et oblique, produisent des effets différents, comme déterminé par Fox : « The first is made looking straight down, the second at an angle to the ground. The first tends to appear flat, to reveal pattern, and to be more map-like, while the second is more three-dimensional and pictorial »¹²⁷. Dans un même esprit, il existe une forme de dialectique et de complémentarité dans le corpus entre surface et profondeur. De manière générale, la photographie de Misrach, prise depuis la terre ferme, propose une profondeur de champ importante, tandis que celle de Burtynsky, le plus souvent oblique, réduit l'espace accordé au ciel et contrarie voire empêche le glissement du regard vers l'horizon. À l'inverse, la photographie de Maisel, qui tombe majoritairement dans la catégorie de l'aérien vertical, se propose plutôt comme une surface, souvent riche. Nous allons ainsi examiner de quelles manières l'expression de l'urgence joue sur le regard et sur son parcours au sein de l'espace photographique.

Chez Richard Misrach, l'impression de profondeur domine. Il se plaît à jouer avec la mise en valeur des lignes de perspective telles que la ligne d'horizon ou les lignes de fuites. Bien souvent, ses paysages sont si dépouillés que ces lignes sont directement apparentes. Parfois, il choisit de renforcer leurs tracés, comme c'est le cas avec *Black Line* (**fig. 24**) ou avec *Navy Fence* (**fig. 42**) dans lesquelles un trait noir ou une clôture en permettent la matérialisation. Ici, avec *Navy Fence*, l'impression de profondeur provient davantage du paysage choisi que d'un éventuel travail sur la profondeur de champ à partir des réglages techniques (on peut penser aux possibilités offertes par le grand angle, focale longue, ou une faible ouverture du diaphragme). La photographie présente une sorte de brume diffuse qui n'empêche pas pour autant le regard de circuler. Le poteau au premier plan est le plus net, pourtant, l'alignement de l'ensemble de la clôture selon une ligne de fuite attire et aspire le regard vers le centre, vers le lointain. Cet effet est accentué par les teintes de blanc et blanc cassé qui dominent, et par la luminosité de la photographie qui soulignent l'aspect épuré, voire dépouillé de la scène. L'image nous propose une « profondeur vertigineuse » qui opérerait selon un mouvement horizontal et non vertical. L'œil se promène et se perd, glisse vers l'horizon ; cette amplitude de l'espace provoque une sensation d'instabilité et d'inconfort. Des effets similaires sont produits dans *Post and Wire Mesh*

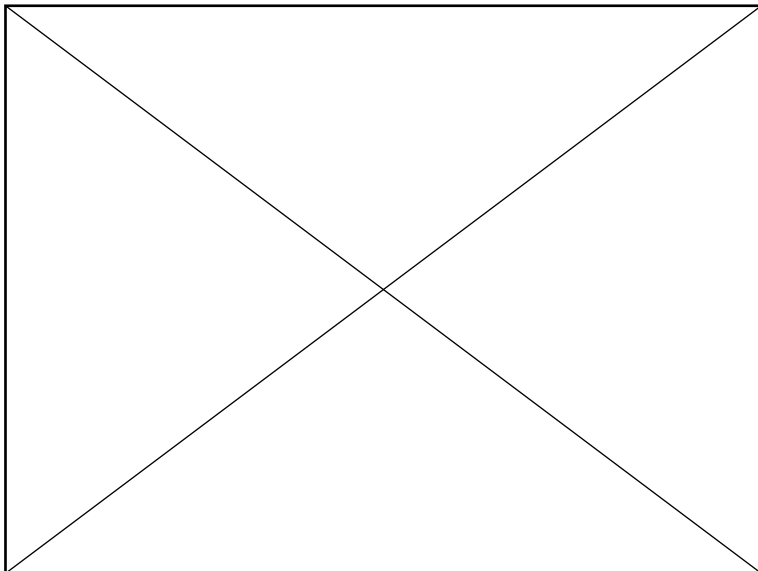
has extended a unique etic position which encourages reading *tabula rasa* for exploration and transformation, as well as preservation and conservation » (p. 69).

¹²⁷ Fox, *op. cit.*, p. 6.

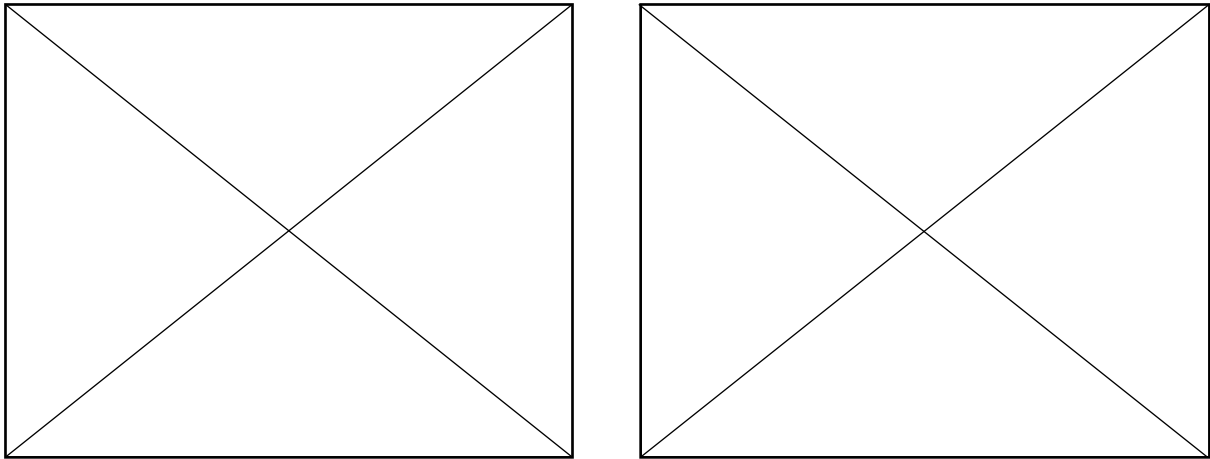
Fence (**fig. 43**), où Misrach semble avoir utilisé une distance focale médiane dans un paysage dont le fond est véritablement brumeux. L'arrière-plan paraît s'évaporer mais attire et égare le regard malgré tout, par le biais de nombreuses lignes matérielles ou lumineuses. Misrach, comme ici, choisit souvent de construire la perspective dans ses photographies à l'aide d'éléments déjà présents sur la scène, comme des clôtures et des murs, ce qui provoque une fausse liberté du regard, automatiquement guidé à travers l'espace.



42 · Richard Misrach, *Navy Fence*, 1987



43 · Richard Misrach, *Post and Wire Mesh Fence*, Douglas, Arizona, 2015

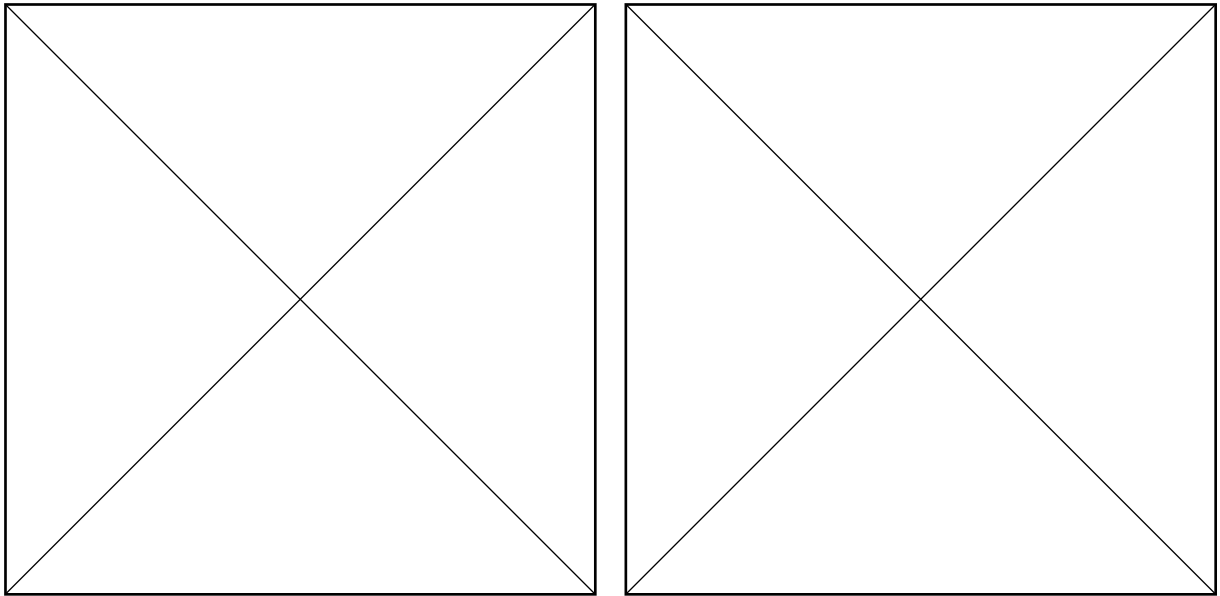


44 · Edward Burtynsky, *China Quarries #3*, Xiamen, Fujian Province, China, 2004

45 · Edward Burtynsky, *Iberia Quarries #8*, Cochicho Co., Pardais, Portugal, 2006

Dans *Post and Wire Mesh Fence*, nous n'avons ainsi pas accès à ce qui se trouve de l'autre côté du mur. Ces photographies, entièrement composées selon les lignes classiques de perspective produisent un effet dynamique et une impression de célérité également caractéristique de l'urgence. Dans le cas de la deuxième photographie (**fig. 43**), un sentiment d'urgence et de détresse additionnelles émergent lorsque l'on considère son contexte. Elle est extraite de la série *Border Cantos* (2009-présent) qui constitue un prolongement de *Desert Cantos* (1979-présent) dans lequel Misrach a photographié la frontière entre les États-Unis et le Mexique. Elle évoque ainsi la crise migratoire et les vagues successives en provenance d'Amérique Centrale, se faisant ainsi le théâtre de drames humains qui se jouent à la frontière en restant toujours dans la suggestion plutôt que dans la monstration.

Dans les carrières d'Edward Burtynsky, la profondeur est également présente par le biais du vertige qui est créé par un espace clos et oppressant. L'humain a sculpté d'autres perspectives et d'autres volumes dans la pierre. Dans *China Quarries #3* (**fig. 44**), l'horizon est condamné, les lignes de fuites ne sont pas toutes figurées et certaines sont fragmentées. Elles ne mènent nulle part, excepté vers une échelle, seul et discret échappatoire de la scène. Le point de fuite est situé très haut, hors champ, inaccessible. La deuxième photographie, *Iberia Quarries #8* (**fig. 45**), est prise d'en haut de la carrière, en plongée verticale à partir d'une grue. Malgré la présence des marqueurs de composition dans l'espace, l'orientation habituelle du volume est renversée. Ce point de vue met au jour un effet de mise en abyme visuelle du cadre dont la taille se réduit progressivement. Les lignes de fuite ne courent plus sur le sol mais convergent vers lui. Elles conduisent à une ouverture à l'aspect funeste en forme de croix romane dont la couleur bleue se détache du fond créant un effet claustrophobique étouffant.

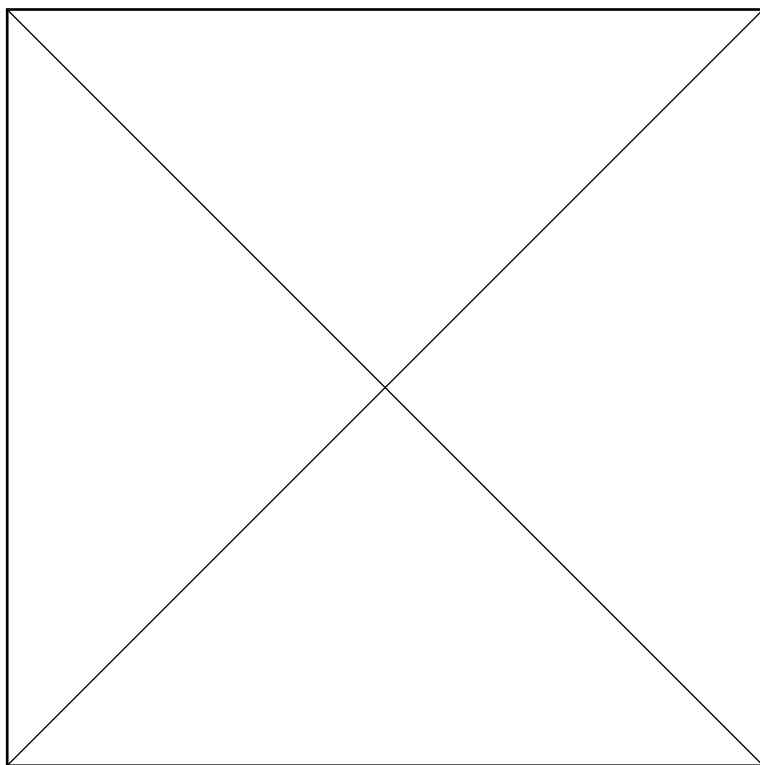


46 · David Maisel, *The Forest 13, The Tilos Cut, Maine*, 1986

47 · David Maisel, *Terminal Mirage 66*, 2004

L'urgence affleure aussi chez David Maisel, dont les photographies ne présentent pas de profondeur vertigineuse en termes de perception de l'espace. Celles-ci proposent une absence d'horizon et parfois de repère qui indiquerait l'inclinaison ou permettrait la compréhension de l'espace. L'on bascule alors vers une photographie proche de la surface, parfois plane, lisse ou texturée. Cette planéité est une autre manière de jouer avec le regard du récepteur qui s'interroge sur ce qui lui est donné à voir. Ce phénomène est accentué par le format carré qui peut être lu selon différentes orientations, et qui enferme le regard, à l'inverse du traditionnel format paysage qui s'exprime dans son horizontalité, nous obligeant à envisager le paysage autrement.

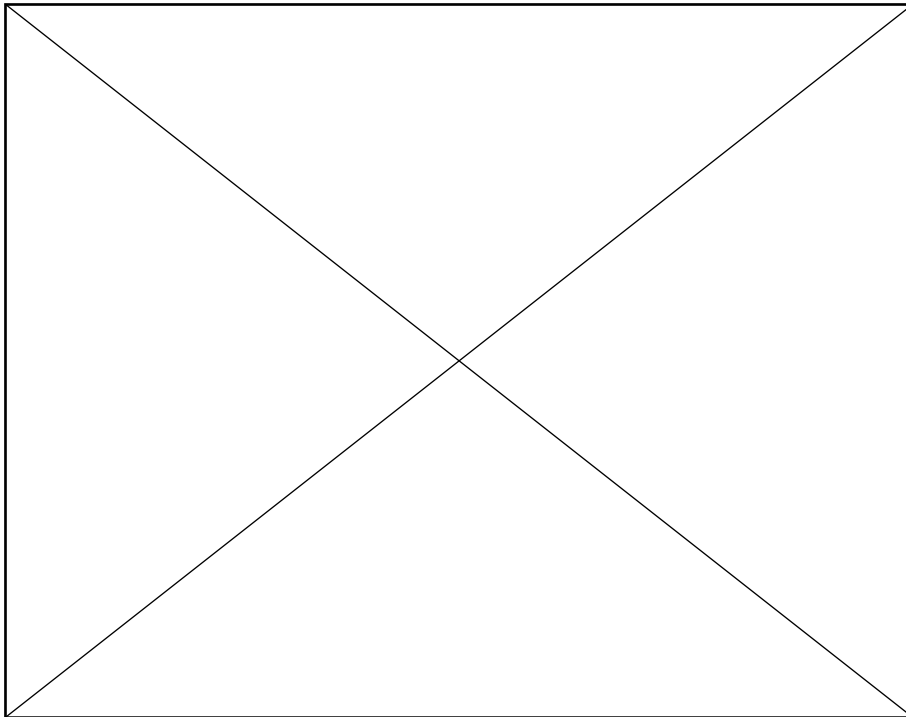
Jusqu'ici, nous avons vu que les photographes jouent avec les éléments de construction conventionnels, en accentuant la ligne de fuite ou en lui refusant toute possibilité de se dessiner à l'image. Dans *The Forest 13* (**fig. 46**) et *Terminal Mirage* (**fig. 47**), le regard semble au contraire chercher la ligne de fuite pour s'extraire à l'image, chargée de signes plastiques, disposés de manière dynamique et aléatoire, pour un moment de répit, de repos. La plupart des photographies de la série *Terminal Mirage* (2003-2005) sont visuellement stimulantes, constituées de couleurs saturées et de nombreux éléments graphiques. Le titre choisi par Maisel renforce la perception de ces photographies en tant que surfaces, instables et trompeuses. Elles se situent entre présence matérielle et véritable objet esthétique tout en restant piégées dans la surface qui est propre à leur statut d'image.



48 · David Maisel, *Carlin Mine, Nevada*
11, 2007

Dans certaines photographies, l'on se trouve plutôt dans des jeux de texture et de picturalité, soit quelque part *entre* surface et profondeur. C'est le cas notamment de *Carlin Mine, Nevada 11* (**fig. 48**) qui est prise du ciel et dont la lumière rasante, que l'on suppose de fin de journée, rehausse les reliefs du paysage et crée un rapport au volume et à la forme plus ambigu. Elle acquiert ainsi une présence sculpturale et pourrait s'apparenter à un bas-relief jusqu'à donner l'impression qu'elle tente de s'arracher à sa condition de surface, comme si le photographe cherchait à en faire plus qu'une photographie.

Dans l'ensemble des photographies, le regard semble guidé et parfois contraint par les photographes qui composent et créent l'espace, et ce faisant, contrôlent notre approche de ces images. La constitution de ce parcours visuel passe souvent par le contournement des conventions photographiques et joue avec les caractéristiques et les limites du médium. D'autres photographies ont un rapport plus complexe à la surface et à la profondeur et vont jusqu'à brouiller les frontières entre les deux. *View from Bombay Beach* (**fig. 49**), constituée d'une surface aqueuse et du ciel, présente des jeux entre opacité et transparence, où la ligne d'horizon est très lointaine mais semble par moment avancer au niveau de la surface. Misrach a certainement utilisé un long temps de pause dans le but de capturer les changements de lumière du paysage expliquant l'impression de voile au premier plan qui dissimule partiellement la profondeur de l'arrière-plan. Vitesse et mouvement laissent place à une imprécision, une incertitude, une impression de suspension.



49 · Richard Misrach,
View from Bombay Beach,
Salton Sea, 1985

Paysages intérieurs

Nous avons beaucoup recours au terme « impression » pour qualifier les manifestations de l'urgence dans les photographies du corpus. Cette tendance semble signifier que l'urgence se rapporte souvent à quelque chose de fugace, de changeant. La photographie de Misrach, dans son instabilité, en saisit certaines des caractéristiques. Elle pourrait être qualifiée de photographie impressionniste, ici proche d'un sfumato transposé au médium photographique. *View from Bombay Beach* rappelle aussi que l'urgence est peut-être, avant tout, de l'ordre du sentiment. Comment cerner le sentiment de l'urgence ? Serait-ce un état mental et sensible provoqué en réaction à l'urgence environnementale en tant que phénomène qui se manifeste de manière physique sur le monde qui nous entoure ?

David Maisel prête une propriété particulière à ses photographies qui selon lui créent un lien entre état du monde et psyché humaine :

For me, the photograph must surpass its function as a document. My images of remote mines and mountains are made in order to identify and confront aspects of the landscape that correspond to the structure of human thought and feeling. They are analogues to what we find in ourselves¹²⁸.

¹²⁸ David Maisel, *Black Maps : American Landscape and the Apocalyptic Sublime*, Göttingen, Steidl, 2013, p. 15.

Il propose de s'intéresser également à nos paysages intérieurs, à l'impact de ces paysages abîmés sur notre intériorité.

Cet effet de symétrie entre environnement et psyché fait écho à un courant de pensée qui s'est développé depuis la fin des années 1990 afin de pallier le manque de substrat théorique pour penser les changements de relation entre l'homme et son environnement. Les concepts qui en découlent penchent du côté de l'émotion et suggèrent des rapports étroits entre santé mentale et environnement. Dans son article « Agir avec le désespoir environnemental », la militante et écologiste américaine Joanna Macy liste la variété et la complexité des sentiments liés à la crise environnementale qui appellent tour à tour des réactions relevant de la terreur, souffrance, colère, culpabilité, douleur, ou encore de la tristesse¹²⁹. Par ailleurs, Macy compte parmi les chefs de file de l'écopsychologie qui s'intéressent aux émotions éprouvées face à notre lien avec la Terre et examinent le dialogue entre « nature extérieure (monde phénoménal) et nature intérieure des choses (chose en soi) »¹³⁰.

Le philosophe de l'environnement Glenn Albrecht propose une catégorie de nouveaux termes, pour combler le manque évoqué plus tôt, qu'il qualifie de « psychoterratiques » (« *psychoterratic terms* »¹³¹) et qui synthétisent les émotions, positives ou négatives, suscitées par l'état du monde que nous habitons et par les « *place pathologies* »¹³² qui en découlent. Un des néologismes les plus notoires est celui de la « solastalgie » qu'Albrecht théorise dès 2003 en tentant de rapprocher détresse environnementale et détresse humaine. Il crée le concept en combinant le terme « *solace* » (réconfort, soulagement dans une situation de désarroi) au suffixe « *algia* » qui se réfère à la douleur, à la souffrance. La solastalgie connote aussi l'idée de nostalgie permettant à Albrecht de rattacher le concept à l'idée de lieu vécu (*place*). Il la définit comme suit :

It is the pain experienced when there is recognition that the place where one resides and that one loves is under immediate assault (physical desolation). It is manifest in an attack on one's sense of place, in the erosion of the sense of belonging (identity) to a particular place and a feeling of distress (psychological desolation) about its transformation. [...] In short, solastalgia is a form of homesickness one gets when one is still at 'home'.¹³³

¹²⁹ Joanna Macy, « Agir avec le désespoir environnemental », in Émilie Hache, *Reclaim, Recueil de textes écoféministes*, traduction Émilie Notéris, Paris, Éditions Cambourakis, 2016, p. 161.

¹³⁰ Aurélie Choné, Isabelle Hajek et Philippe Hamman « Introduction, Repenser l'idée de nature », in Aurélie Choné, Isabelle Hajek, Philippe Hamman (dir.), *Guide des Humanités environnementales*, Presses Universitaires du Septentrion, 2016, p. 22.

¹³¹ Glenn Albrecht, *Earth Emotions : New Words for a New World*, Londres, Cornell University Press, 2019.

¹³² Glenn Albrecht, « 'Solastalgia' : a new concept in health and identity », *PAN : Philosophy Activism Nature*, n°3, 2005, p. 44.

¹³³ *Ibid.*, p. 45.

Le manque de sens observé lors de la première partie du développement se traduit ici par un manque de sens de soi, d'identité, en relation directe à l'appartenance à un endroit. La solastalgie présente une autre particularité en ce qu'elle convoque des troubles liés à « un exil sans départ », dans les mots du philosophe Baptiste Morizot¹³⁴, à un mal du pays quand celui-ci se voit bouleversé. Albrecht dresse une liste de symptômes ressentis par les personnes qui éprouveraient la solastalgie parmi lesquels perte de mémoire, désorientation, dépression, et autres sentiments d'aliénation vis-à-vis de soi-même et des autres¹³⁵. L'anthropologue Alix Levain explique que la solastalgie revêt une dimension existentielle qui connecte l'ensemble des humains. Selon elle, le but et l'intérêt de la solastalgie seraient de relier un ensemble de manifestations en un syndrome, pour notamment permettre la mise place d'une action collective, et de ce fait inscrire la solastalgie dans une perspective future¹³⁶.

Un concept voisin, l'éco-anxiété, notamment établi en France par Véronique Lapaige dès 1996, est également associé à une peur collective qui se traduit davantage par une angoisse d'anticipation et qui peut être rapprochée d'une idée de stress dit pré-traumatique. Lapaige insiste sur le fait qu'il ne s'agit pas d'une pathologie mais d'un état sensé, d'un mal-être en réalité normal témoignant de la rationalité de la personne qui en ressent les effets.

En relation à notre développement précédent sur la présence particulière du pétrole dans les paysages de l'urgence à l'heure Anthropocène, Stephanie LeMenager propose le concept de pétromélancolie (« *petromelancholia* ») qu'elle définit comme « le deuil non résolu des réserves conventionnelles de combustibles fossiles »¹³⁷. Grâce à cette notion, elle met en avant notre relation paradoxale au pétrole, ce médium qui régit nos sociétés. Il en fonde le socle matériel et économique, tout en s'amenuisant et en contribuant simultanément à l'altération massive de nos environnements. En d'autres termes, la pétromélancolie corrobore l'idée selon laquelle nos sociétés pétrochimiques sont contradictoires et dépendent d'une relation antonymique inévitable de construction par destruction :

The petroleum infrastructure has become embodied memory and habitus for modern humans, insofar as everyday events such as driving or feeling the summer heat of asphalt on the soles of one's feet are incorporating practices, in Paul Connerton's term for the repeated performances that become encoded in the body. Decoupling human corporeal

¹³⁴ Baptiste Morizot, « Ce mal du pays sans exil. Les affects du mauvais temps qui vient », *Critique*, n° 860-861, 2019, pp. 166-181, doi : 10.3917/criti.860.0166.

¹³⁵ Albrecht, « 'Solastalgia' : a new concept in health and identity », *op. cit.*, p. 43.

¹³⁶ Communication d'Alix Levain, « Inquiétudes environnementales contemporaines et régimes de sensibilités », Cycle de séminaires *Réflexions sur le rapport affectif à l'environnement, perspectives pluridisciplinaires*, Facultés des Lettres et Sciences Humaines, Université de Bretagne Occidentale, 29 mai 2022, (non publiée).

¹³⁷ Stephanie LeMenager, *op.cit.*, p. 16 (trad. Matthieu Duperrex in « Energy Humanities, Une pensée écologique au miroir des industries carbonées », *op. cit.*).

memory from the infrastructures that have sustained it may be the primary challenge for ecological narrative in the service of human species survival beyond the twenty-first century.¹³⁸

En d'autres termes, la pétromélancolie vient complexifier la relation entre psyché humaine et état de l'environnement en réintroduisant la dimension de dépendance au pétrole. Pour se séparer du pétrole, profondément ancré dans nos sociétés, il faudrait le dissocier totalement de nos pratiques et de nos modes d'être au monde.

Le rapport entre territoire—traduit par un sentiment d'appartenance à un lieu notamment—et état psychique peut être vu comme cristallisé par la photographie qui restitue l'expérience du paysage en devenant médiatrice de cette relation. Albrecht admet qu'une mise en relation médiée n'est pas un obstacle et qu'il est possible d'être touché à distance :

However, with media and IT globalisation bringing contemporary events such as land clearing in the Amazon basin into the lounge room, the meanings of 'direct experience' and 'home' become blurred. I contend that the experience of solastalgia is now possible for people who strongly empathise with the idea that the earth is their home and that witnessing events destroying endemic place identity (cultural and biological diversity) at any place on earth are personally distressing to them.¹³⁹

La photographie peut donc bien être vectrice d'effets produits par la détresse d'un environnement en mutation. L'on peut également percevoir une influence dans un mouvement inverse de l'artialisation de Roger. Quelque chose qui est exprimé dans les paysages se reflète en nous, quelque chose de ces paysages nous constitue en retour, suggérant plutôt une idée de réciprocité, de circularité. Cette perspective défend une idée de mise en relation avec l'environnement et non séparation ou de construction en opposition à lui.

La constellation de termes et sentiments que nous avons examinés gravitent autour de ce que peut produire l'urgence environnementale, toujours en sa qualité de sursis, d'anticipation. Entre autres, ils sont synonymes d'une certaine propension à questionner et pousser à l'action pour dépasser ces états de détresse. Jusqu'à présent ce sont bien la variété des sentiments de la crise climatique et de l'urgence environnementale qui sont mis en avant. L'urgence partage avec ces termes psychoterratiques les aspects d'inquiétude, d'anxiété, d'incertitude. Si l'urgence est teintée de tous ces sentiments, elle n'en reste pas moins singulière. L'urgence est encore autre ; nous commençons à en dessiner les contours.

¹³⁸ Stephanie LeMenager, « Petro-Melancholia: The BP Blowout and the Arts of Grief », *Qui Parle*, n°19, 2011, <https://doi.org/10.5250/quiparle.19.2.0025>, p. 26.

¹³⁹ Albrecht, « 'Solastalgia' : a new concept in health and identity », *op. cit.*, p. 46.

II.A.3 Oscillation entre figuration et abstraction

L'indétermination propre aux paysages de l'urgence se manifeste également dans le registre des représentations et opère souvent une hésitation entre abstraction et figuration. Concept fondamental en histoire de l'art et dans les arts visuels en général, plus encore depuis le XX^e siècle, la notion d'abstraction n'est pas aisée à cerner et varie au cours de l'histoire. Elle se construit souvent par contraste avec la figuration tant et si bien qu'elles sont souvent opposées et perçues comme polarités irréconciliables.

D'un point de vue sémantique, la figuration se réfère à une représentation inspirée du monde visible, *a priori* reconnaissable immédiatement. Figurer connote l'idée d'exister, d'être placé dans le monde, par le biais de la forme, de la figure, de la représentation. L'abstraction, quant à elle, est complexe et mouvante. Elle tend à s'affranchir de la volonté de représenter le réel et lui préfère la représentation de couleurs et de formes qui se suffisent à elles-mêmes. L'abstraction est souvent associée aux formes géométriques. Ce mode de représentation connote la matérialisation de quelque chose du monde que l'on ne peut pas capter, parfois relatif à l'invisible ou à l'inconscient, soit à une certaine intériorité, s'inscrivant dans le prolongement de notre réflexion sur les paysages intérieurs. Si l'on s'intéresse à leur étymologie, abstraction et abstraire viennent du latin « *abstrahere* », « *abs* » (séparation) et « *trahere* » (tirer). L'abstraction dispose donc de racines communes avec la trace, elle aussi dérivée de « *trahere* », lui attribuant de ce fait une nouvelle profondeur, un nouveau champ d'application. L'émergence de l'idée de séparation, associée à l'aspect fondamentalement métaphysique de la trace, peut être évocatrice d'un jeu d'identité-altérité, incarné par une trace qui permettrait de discuter du dissonant, du non-familier¹⁴⁰.

Parler d'abstraction en photographie invite à évoquer la peinture et certains liens entre photographie et peinture. Comme le rappelle la chercheuse en photographie Monique Sicard, « les prémices de l'abstraction s'installent alors même qu'émerge en France l'image de type photographique »¹⁴¹. Une grande proximité lie les deux médiums qui deviennent parfois imperméables, parfois poreux. Historiquement, il existe un rapport de force et une hiérarchie entre les deux car ils établissent deux régimes de vérité distincts, la peinture mettant en avant la représentation et l'expression de la nature profonde de l'objet tandis que la photographie est d'abord perçue comme une trace objective de la réalité ce qui lui confère, à ses débuts, une

¹⁴⁰ Nous développerons ces aspects au cours de notre développement notamment dans les parties II.C) et III.A).

¹⁴¹ Monique Sicard, « Naissance de la photographie, prémices de l'abstraction picturale », *Ligeia*, n° 89-92, 2009, doi : 10.3917/lige.089.0065, p.65.

valeur scientifique. L'on oppose ainsi la main du peintre à l'œil technologique du photographe. Dès la fin du XIX^e, et au fil du XX^e siècle, des influences variées se développent entre peinture et photographie. Tandis que les Impressionnistes entendent représenter l'essence d'un instant par le saisissement de la lumière sur la toile, les Pictorialistes tentent de rapprocher la photographie d'une œuvre d'art à part entière, plus particulièrement d'une œuvre picturale, grâce à divers procédés de retouches souvent manuelles ayant pour but de mettre en avant la subjectivité et la main de l'artiste-photographe. L'Américain Alfred Stieglitz (1864-1946), un Pictorialiste, devient ainsi un des premiers photographes à expérimenter autour de l'abstraction avec sa série sur les nuages, *Equivalents* (1925-1930), aux côtés de Paul Strand et de son travail sur les formes géométriques et les ombres.

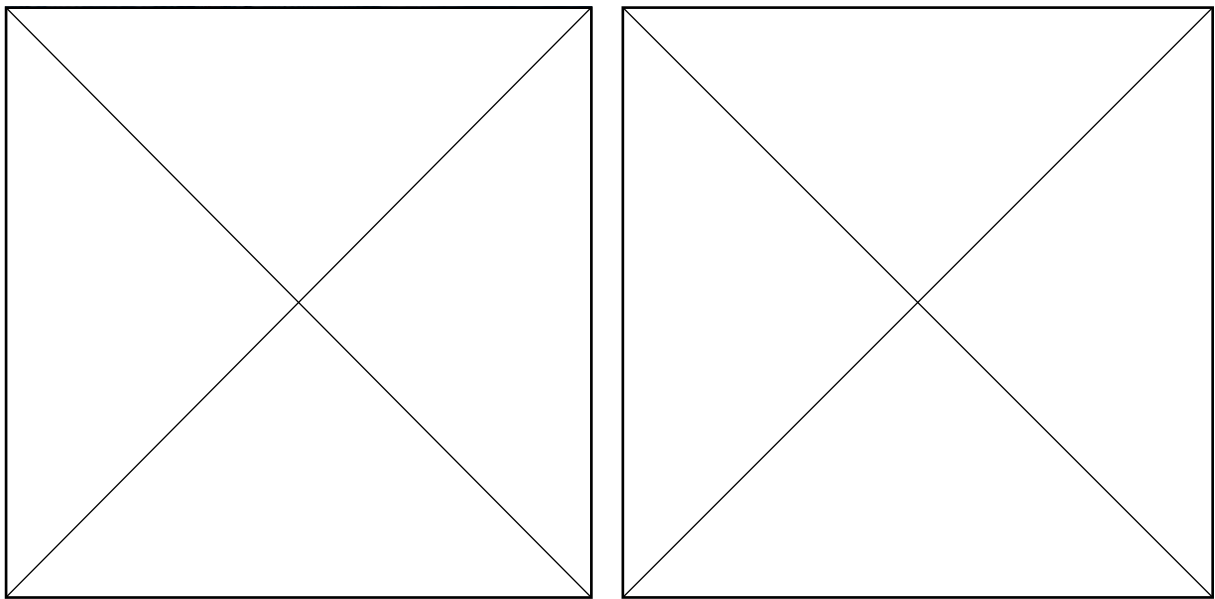
La question de l'abstraction en photographie au sein de notre corpus réactualise ces dialogues. Cette association peut paraître déroutante. De premier abord, l'on peut penser que la photographie ne peut jamais être totalement abstraite car elle saisit la lumière qui révèle les formes, les couleurs par un mécanisme d'enregistrement (qui constitue la nature même du médium : « *photo* » lumière, « *graphein* » écrire). La prise de vue photographique se fonde toujours sur la matérialité du monde, elle en est la trace et en saisit la substance. La photographie est donc dépendante du réel. Dans un article sur l'abstraction figurative en photographie, le chercheur Laurent Aubague, maître de conférence à l'Université Paul Valéry de Montpellier, estime que « ce réel la condamne forcément à la figuration »¹⁴². Le rapport de continuité entre figuration et réel est plus complexe. Les photographies pictorialistes, par exemple, qui s'éloignent d'un rapport analogique ou mimétique avec le réel sont tout de même créées à partir de celui-ci ; elles font en quelque sorte du réel leur matière première. Qu'importe le degré de manipulation d'une photographie à partir de son négatif ou de son impression, si tel effet plastique n'est pas préexistant à la capture photographique dans le monde réel et matériel, c'est bien cette matière tangible qui constitue le support premier, l'ingrédient essentiel et la première trame esthétique et plastique de l'image photographique.

Pourtant, d'un point de vue ontologique, il est possible de considérer la photographie comme une abstraction en ce qu'elle extrait une part du monde. La capture photographique prolonge un instant du monde, tout en lui dérobant un fragment qu'elle duplique et fige. Dès lors, peut-on considérer que la photographie permet un processus simultané d'abstraction par figuration et de figuration par abstraction ? Aubague demande ainsi, « et si justement l'art

¹⁴² Laurent Aubague, « Manuel Alvarez Bravo, photographe mexicain de l'abstraction figurative », *Amerika*, n°4, 2011, doi : <https://doi.org/10.4000/amerika.1980>, § 14.

photographique était le plus à même de réduire l'écart entre figuration et abstraction ? »¹⁴³. Ces dialogues ontologiques semblent stimulants à mettre en relation avec les observations esthétiques provoquées par notre corpus d'étude. Dans l'approche esthétique de nos photographies, nous choisissons de distinguer figuration et abstraction selon la pensée de l'historien Pierre Sorlin : « Appelons figuratives les formes graphiques que nous identifions sans hésiter, abstraites celles qui, d'abord, nous semblent opaques »¹⁴⁴. Ces acceptions sous-entendent qu'il existe quelque chose de mouvant, de changeant, une frontière instable entre abstraction et figuration, mais également entre inintelligibilité et sens. Abstraire devient synonyme de retirer au monde, mais aussi de retirer momentanément au sens, à la représentation.

Abstraction « pure »



50 · David Maisel, *The Lake Project 66*, 2015

51 · David Maisel, *The Mining Project, Butte, Montana 5*, 1989

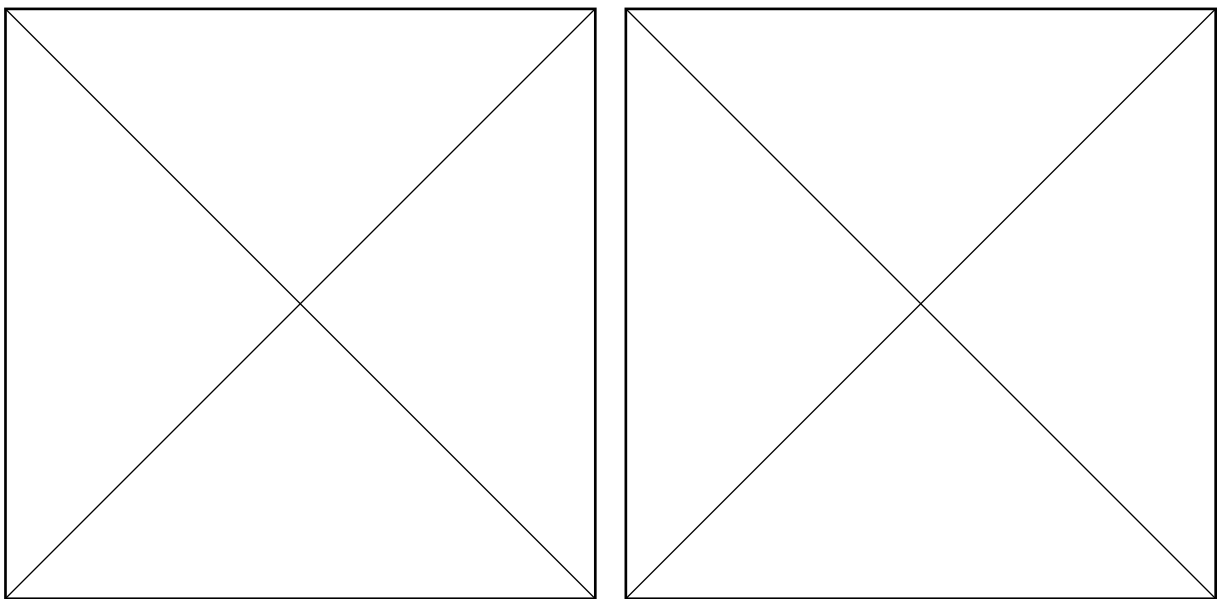
Certaines photographies du corpus appartiennent distinctement au registre de l'abstrait et sont même évocatrices d'une esthétique proche de mouvements artistiques tels que l'Expressionisme abstrait par exemple avec ses techniques de « *dripping* », « *pouring* » et « *color-field painting* ». La photographie *The Lake Project 66* (**fig. 50**) nous plonge dans une abstraction

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ Pierre Sorlin « Percevoir l'abstraction », *Art, regard, écoute : La perception à l'œuvre*, 2000, Presses universitaires de Vincennes, doi :10.4000/books.puv.634, § 1.

franche faite de formes organiques, de textures et d'un contraste coloré. Seul le titre donne une piste de lecture. L'image présente alors des qualités plastiques proches de l'aquarelle et l'on distingue le flux d'un cours d'eau, un corps d'eau ocre orange qui se détache sur le fond du lac asséché. Dans *The Mining Project, Butte, Montana 5* (**fig. 51**), l'abstraction rejoint une esthétique proche d'un tableau matérialiste et confère à la photographie une présence tout en épaisseur qui compense le caractère de planéité inhérent à la surface photographique. L'urgence devient si pressante qu'elle semble briser la surface de l'image et s'avancer vers le récepteur.

David Maisel et les champs colorés



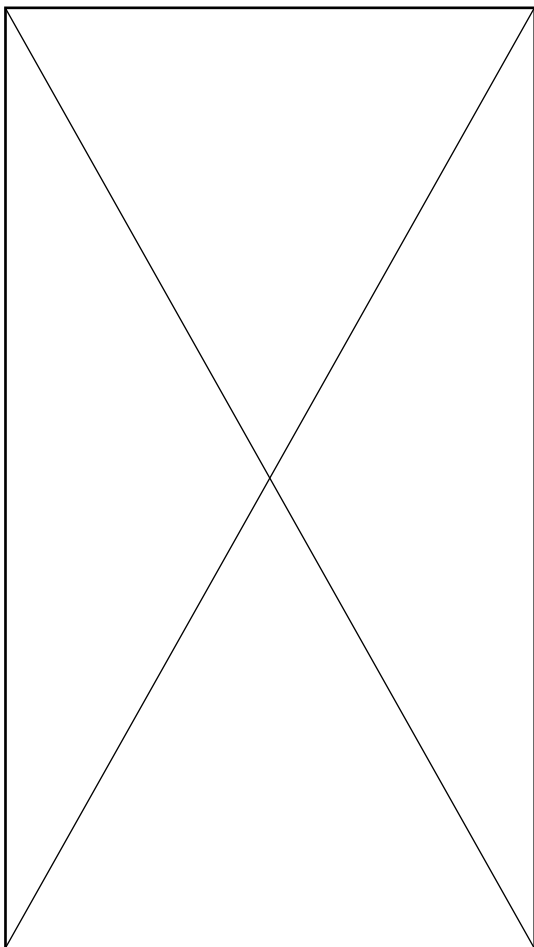
52 · David Maisel, *Terminal Mirage 9*, 2003

53 · David Maisel, *Terminal Mirage 13*, 2003

Certaines photographies de David Maisel prises au-dessus du Great Salt Lake dans l'Utah font penser aux toiles de l'Expressionniste abstrait Mark Rothko (1903-1970) (**fig. 52, 53 et 54**). Les tableaux de Rothko, tout comme les clichés de Maisel, présentent plusieurs champs colorés, c'est-à-dire des zones rectangulaires colorées qui recouvrent de grandes parties de l'espace pictural. Loin d'être de simples aplats colorés, ces zones sont composées d'une grande variété de nuances qui confère de la profondeur à l'œuvre. Si l'on compare les champs colorés peints de Rothko aux champs colorés photographiques de Maisel, on observe un rapport essentiel entre couleur et lumière, mais la matérialité tangible disparaît dans la surface physique de l'objet photographique, alors que celui-ci est créé à partir de la matérialité même du monde. La matérialité de la zone physique photographiée transparait à travers la photographie mais pas à sa surface à proprement parler. Rothko produit une œuvre matérielle à l'aura physique,

mais il produit avant tout des couches colorées à partir desquelles la lumière—le véritable sujet au cœur de la représentation—semble émerger depuis les couches inférieures. Maisel, quant à lui, retire au monde sa matérialité en n'en présentant qu'une image, qu'un reflet. Il met en garde sur la matérialité changeante et évanescence de notre monde, et c'est ici en capturant la lumière que les couches colorées se couchent à la surface. Si chez Rothko, les strates créent la matière, Maisel renverse ce processus et c'est la lumière qui produit les couches colorées.

Chez Rothko, les strates successives de couleurs, appliquées au fil d'un long processus parfois méditatif, semblent avancer et reculer dans l'espace de la toile. À l'inverse, les photographies de Maisel sont réalisées dans un contexte d'immédiateté. En cela les processus créatifs des deux artistes sont radicalement opposés. Maisel choisit également de subvertir la structure originelle des tableaux. Le cadrage de ces Rothko photographiques sont malmenés, tantôt penchés, tantôt fractionnés et se font le signe de quelque chose d'anormal, de troublé. Une certaine urgence distord donc ces classiques de la peinture abstraite américaine pour en faire de curieux objets dont les couleurs saturées provoquent un effet de vibration visuelle, proche du saisissement produit par le travail du flou évoqué précédemment.

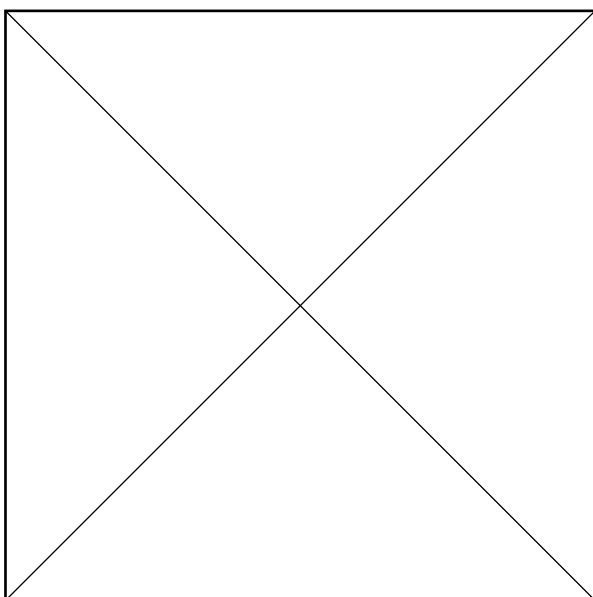


54 · **Mark Rothko**, *No. 21 (Untitled)*, 1949

Voir la figuration dans l'abstraction et inversement

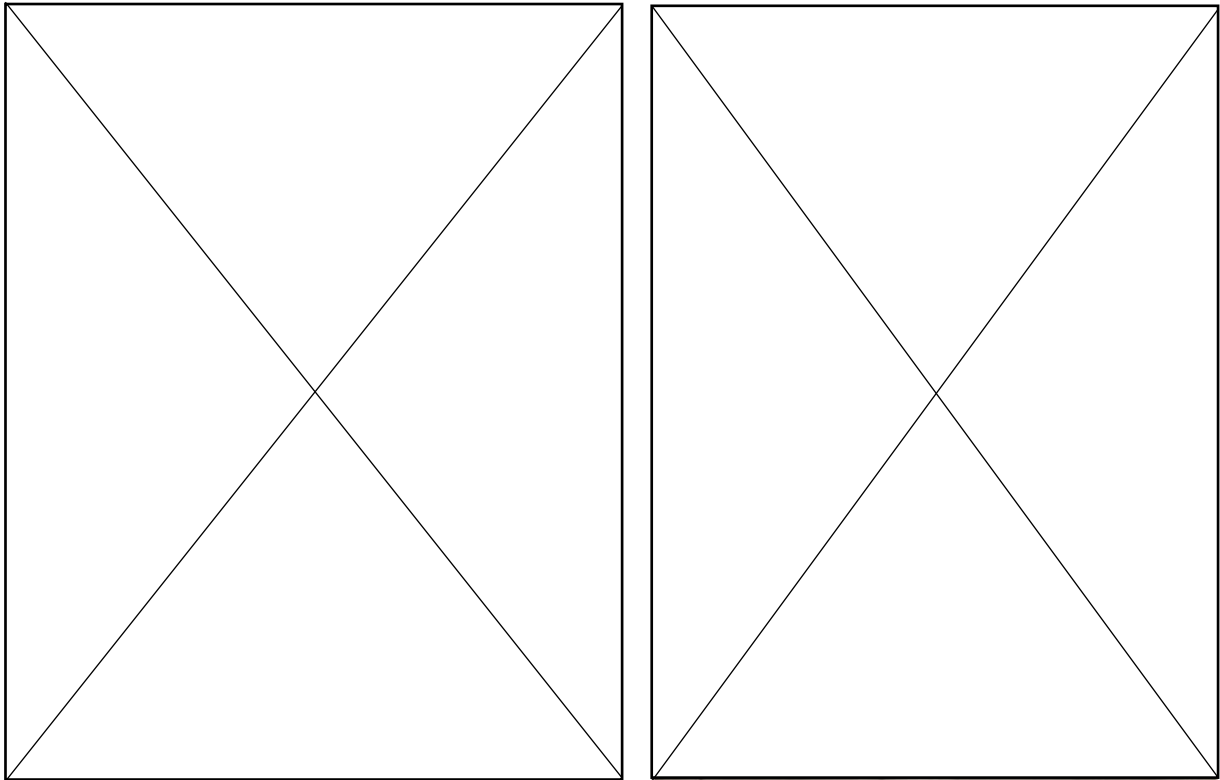
Les limites entre abstraction et figuration sont parfois plus mouvantes. Une photographie qui, à première vue, paraît abstraite, sans notion d'échelle, de repère spatial, sans forme connue, comporte souvent un indice, un détail qui peut la faire basculer dans le registre du figuratif. Il s'agit souvent d'un élément anthropique, comme une route, un véhicule, un engin, un bâtiment. Parfois ces composants restent ambigus car ils ne permettent pas pour autant à l'esprit de bien saisir la nature de ce qu'il perçoit.

Parfois, seul un élément parapictural comme le titre permet la compréhension de l'élément observé. Les éléments parapicturaux offrent aussi des indications de contenu et aident à projeter un sens plus ou moins précis sur les photographies. Certains indiquent précisément le lieu, le type de paysage, mais l'on dénombre généralement peu de commentaires subjectifs ou orientés. Maisel et Burtynsky ont régulièrement recours à l'utilisation de numéros, une stratégie employée par les peintres de l'abstraction. D'autres fois, c'est l'association interpicturale, la mise en relation d'une photographie au sein de la série correspondante qui permet de recontextualiser l'objet représenté. Dans *The Mining Project, Clifton Arizona 6* (**fig. 55**), un arrangement symétrique des bâtiments donne une idée d'échelle et place la photographie dans le registre du paysage modifié par l'humain, mais il paraît difficile d'identifier immédiatement la fonction de ces bâtiments. Le tout est renforcé par le cadrage centré qui confère au complexe industriel une qualité presque ornementale. Un contraste est créé entre le titre qui connote le souterrain ou la profondeur et une prise de vue distante qui aplanit les constructions humaines presque jusqu'à les effacer.



55 · David Maisel,
The Mining Project, Clifton Arizona 6, 1989

C'est donc souvent l'irruption de l'humain, perçue comme une intrusion, à travers un élément du paysage ou à travers le langage, qui fait basculer la photographie dans le registre du figuratif, du (re)connu, du familier et de ce fait l'éloigne d'une zone ambiguë, d'un l'instant de flottement.



56 · Edward Burtynsky, *Oil Refineries #22*, St. John, New Brunswick, Canada, 1999

57 · Albert Renger-Patzsch, *Jena glass (cylinders)*, 1934

À l'inverse, Burtynsky propose une photographie figurative qui tend vers l'abstraction. Ce phénomène est très lié à ses sujets d'intérêt qui gravitent autour de la question de l'industrie. Aubague évoque la possibilité de « photographie[r] des objets industriels pour tenter d'en dégager une poétique de l'abstraction »¹⁴⁵, notamment exploitée par les photographes de la Nouvelle Objectivité. La Nouvelle Objectivité est un mouvement de photographie moderniste qui naît en Europe au début des années 1920 en réaction aux recherches plasticiennes et matiéristes des Pictorialistes. Chez les photographes de la Nouvelle Objectivité, le référent objet est en retrait au profit de l'abstraction (**fig. 57**). Certains principes esthétiques de ce mouvement

¹⁴⁵ Aubague, *op. cit.*, § 12.

sont repris par les Nouveaux topographes¹⁴⁶ ainsi que par les Allemands Bernd et Hilla Becher avec leurs topologies de sites industriels.

Les objets choisis, ainsi que leur organisation au sein d'une photographie produisent une abstraction souvent géométrique ; un objet du quotidien est transformé en autre chose. La répétition d'éléments graphiques fait surgir l'abstraction, les lignes l'emportent, comme c'est le cas dans *Oil Refineries #22* (**fig. 56**), où la fonctionnalité première et le sens du lieu semblent disparaître dans l'enchevêtrement des différentes tuyauteries. Ce processus transformatif confirme la pensée de Sorlin selon laquelle « les œuvres abstraites sont elles aussi concrètes, elles aussi représentatives : leurs éléments de base appartiennent à notre entourage le plus quotidien, ce sont des cercles, des barres, des traits, des courbes »¹⁴⁷. La frontière entre abstraction et figuration se montre fréquemment poreuse ou instable. Sicard parle de la notion de glissement : « L'abstraction picturale témoignerait, dit Georges Roques, plutôt du glissement d'une « reconnaissance » vers l'effet émotif et sensuel d'une rupture radicale et revendiquée avec une ressemblance »¹⁴⁸.

Urgence et tremblements de la représentation

Les deux mouvements inverses au sein du corpus, les aller-retours possibles entre les abstraction et figuration témoignent d'un processus d'oscillation constante. L'urgence met à mal ces catégories de représentation et provoque une sorte de distorsion—sans véritablement établir de nouvelle définition—des concepts d'abstraction et de figuration. Aussi les photographes s'appuient-ils sur des procédés ancrés dans l'histoire de l'art et dans l'histoire de la photographie pour mieux les épouser ou les subvertir. L'urgence, à travers ses manifestations malléables et plastiques, contraint la lisibilité immédiate et évidente de certaines photographies, et devient synonyme d'indécision et d'indétermination.

¹⁴⁶ L'exposition des Nouveaux topographes (« New Topographics : Photographs of a Man-Altered Landscapes ») s'est tenue en 1975 à la George Eastman House de Rochester sous la tutelle de William Jenkins. Elle est considérée comme l'une des expositions les plus influentes et déterminantes dans l'élaboration d'un nouveau paradigme de la photographie américaine de paysage notamment à travers l'intérêt démontré par les photographes pour les paysages urbains et industriels jusque-là délaissés. L'on pouvait y voir des photographies de : Robert Adams, Lewis Baltz, Joe Deal, Frank Gohlke, Nicholas Nixon, John Schott, Stephen Shore, et Henry Wessel Jr.

¹⁴⁷ Sorlin, *op. cit.*, § 14.

¹⁴⁸ Sicard, *op. cit.*, p. 74.

II.B) Structure d'un organisme global

II.B.1 Synecdoque et hyperobjet

Prendre de la distance notamment grâce à la photographie aérienne offre la possibilité de penser le global, de penser les problématiques de l'urgence à échelle planétaire. Le philosophe Timothy Morton est à l'origine de la théorie des hyperobjets. Ceux-ci composent un type particulier d'objets qui par leur taille, par leur mesure, c'est-à-dire par leur déploiement dans l'espace et le temps, outrepassent l'échelle humaine. Selon lui, les hyperobjets seraient la cause de la fin de l'idée de monde qui deviendrait un concept qui ne fait plus sens. Ils provoquent également une difficulté pour la psyché humaine à s'en saisir et à les appréhender dans leur totalité. Morton en décrit les caractéristiques principales :

Ils sont *visqueux*, ce qui signifie qu'ils « collent » aux êtres auxquels ils sont associés. Ils sont *non-locaux* ; autrement dit, toute « manifestation locale » d'un hyperobjet n'est pas directement l'hyperobjet. Ils impliquent des temporalités profondément autres que celles à échelle humaine auxquelles nous sommes habitués. [...] Les hyperobjets occupent un espace de phase à dimension élevée, qui les rend par moments invisibles aux humains (*phasing*). Et ils présentent leurs effets de manière *interobjective* ; ils peuvent être détectés dans un espace composé d'interactions entre les propriétés esthétiques des objets.¹⁴⁹

L'hyperobjet est un concept glissant et hyperbolique. Morton cite comme exemple d'hyperobjets les trous noirs, les matériaux nucléaires, ou encore l'ensemble des sacs plastiques sur terre¹⁵⁰. Dans ce même ordre d'idée, l'Anthropocène et la crise environnementale correspondent à une temporalité où les hyperobjets abondent.

Pour Bénédicte Ramade, s'intéresser aux hyperobjets et à leur représentation par la photographie renvoie à « une difficulté à articuler le global au local (avec la fameuse problématique du « glocal » écologique) à laquelle s'est déjà heurtée la photographie environnementale) »¹⁵¹. Elle considère que l'ère Anthropocène « se visualise par des symptômes et épiphénomènes qui malmènent la capacité testimoniale de l'image »¹⁵². Elle suggère l'impossibilité fondamentale de rendre compte du phénomène des hyperobjets, notamment par la photographie qui ne permet de prélever que des fragments du monde. En d'autres termes, un hyperobjet impliquerait la mise en échec de sa propre représentation. Or, il paraît nécessaire

¹⁴⁹ Timothy Morton, « Hyperobjets », *Multitudes*, 2018/3, n°72, trad. Laurent Bury, doi : 10.3917/mult.072.0109, p. 109.

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ Ramade, *op. cit.*, § 9.

¹⁵² *Ibid.*

pour les hyperobjets qui mettent directement en péril l'habitabilité de la Terre de faire l'objet de représentations et de discours si l'on souhaite les saisir par la pensée dans le but de changer nos attitudes et politiques vis-à-vis des problématiques environnementales. Une forme d'urgence réside dans cet échec et cette incapacité à s'emparer de ces objets.

La photographie dispose pourtant de certaines stratégies et dispositifs qui permettent de se rapprocher de la forme et de la structure d'un hyperobjet. La sérialité propose des va-et-vient entre plusieurs unités de représentation et met en tension des rapports entre le tout et l'élément individuel. Elle peut se déployer autour de la déclinaison d'un thème, d'un concept ou de la représentation nuancée d'un même lieu par exemple. Au sein de notre corpus d'étude, le format sériel se découpe à plusieurs échelles. L'on peut ainsi se placer au niveau de :

- La photographie individuelle
- La série photographique
- Un ensemble de séries
- L'œuvre d'un photographe

À titre d'exemple, le projet tentaculaire *Desert Cantos* (1979-présent) de Richard Misrach développe la forme sérielle en profondeur. Il est composé de sous-séries qui peuvent être traitées individuellement ou relativement aux autres et viennent alors modifier le sens de l'ensemble. Les deux échelles exercent une influence réciproque. La forme du projet de Misrach est librement inspirée de la structure du poème composite épique d'Ezra Pound, *Cantos*, écrit entre 1915 et 1962. Quand Pound utilise par moment plusieurs langues dans ses *Cantos*, Misrach diversifie son approche photographique en incluant notamment des photographies de peintures (« Canto XVI : The Paintings », 1991-1995), des inscriptions sur des lieux abandonnés dans le désert à la manière d'un « *found poem* » (« The Writings on the Wall », 2011-2017) ; soit plusieurs langages visuels et sémantiques qui viennent nourrir le projet et en élargir l'envergure. *Desert Cantos* est ainsi voué à être complété au fil du temps par l'ajout de nouvelles photographies dans des séries préexistantes ou par l'ajout de nouvelles séries.

La vision holistique proposée par la sérialité permet une lecture rhizomique de l'ensemble des photographies ; plutôt que dans une hiérarchie arborescente, toutes les photographies ont une importance égale. Le rhizome, concept post-moderne, prend la forme d'une structure qui s'étend indéfiniment dans toutes les directions. Il reconstitue structurellement et symboliquement une forme de dialectique entre le local et le global. En allant plus loin, il est possible d'envisager cette dynamique entre unité et ensemble jusqu'à

l'échelle du corpus en associant les projets des différents photographes. Le tout fait corps à la manière d'un système qui devient un outil conceptuel de visualisation du monde.

Que se passerait-il si l'on poussait les possibilités théoriques offertes par la sérialité à leur paroxysme ? Les photographies, dans une dynamique de complétion et d'ajout pourraient tendre vers une forme d'exhaustivité dans la capture des paysages, jusqu'à recomposer une perception nouvelle du monde. Ce processus ferait ainsi penser au principe de la carte à l'échelle 1/1 de Jorge Luis Borges, utilisée par de nombreux géographes et penseurs du paysages, ou penseurs tout court¹⁵³ :

En cet empire, l'Art de la Cartographie fut poussé à une telle Perfection que la Carte d'une seule Province occupait toute une Ville et la Carte de l'Empire toute une Province. Avec le temps, ces Cartes Démesurées cessèrent de donner satisfaction et les Collèges de Cartographes levèrent une Carte de l'Empire, qui avait le Format de l'Empire et qui coïncidait avec lui, point par point. Moins passionnées pour l'Étude de la Cartographie, les Générations Suivantes réfléchirent que cette Carte Dilatée était inutile et, non sans impiété, elles l'abandonnèrent à l'Inclémence du Soleil et des Hivers. Dans les Déserts de l'Ouest, subsistent des Ruines très abîmées de la Carte. Des Animaux et des Mendians les habitent. Dans tout le Pays, il n'y a plus d'autre trace des Disciplines Géographiques.¹⁵⁴

La carte de Borges qui se déploie à l'échelle du monde constitue théoriquement une sorte de monde alternatif qui recouvre le réel car elle produit une expérience médiée du monde tout en empêchant l'accès. Le risque de la simulation et de la perte de connexion au monde tangible resurgit. La métaphore de la carte à échelle réelle rappelle aussi le mouvement d'expansion lié à la fois à la conquête des territoires, à la colonisation et à l'industrialisation, trois processus d'appropriation du terrain. La carte représente la mise en échec de ces pratiques en mettant en avant leur absurdité et leur non-sens.

La photographie ne permet pas et n'a pas vocation à recouvrir le monde. Cette entreprise d'exhaustivité est empiriquement impossible. Même si le médium peut tenter de s'en approcher par des procédés d'accumulation, l'exhaustivité n'est pas recherchée comme une fin en soi. Ce sont plutôt les fragments qui servent à penser le tout, y compris les indéterminations, y compris ce qui n'est pas représenté. La photographie fonctionnerait donc plutôt comme synecdoque de cet hyperobjet constitué par l'urgence environnementale. Elle nous offre une partie pour désigner le tout, sans volonté d'uniformisation, sans faire dire la même chose de

¹⁵³ Notamment par Umberto Eco dans *Comment voyager avec un saumon* (1992), Jean Baudrillard dans *Simulacres et Simulation* (1981), ou encore par Edward S. Casey dans *Representing Place : Landscape Paintings and Maps* (2002).

¹⁵⁴ Jorge Luis Borges, *De la rigueur de la science* [1949], in *L'auteur et autres textes*, Paris, Gallimard, 1982, p.199.

chaque lieu à travers chaque paysage. Elle nous donne à voir une carte à trous, une trame qui organise et contraint notre lecture du monde.

L'hyperobjet se réfère toujours à ce qui n'est pas là, ce qui est invisible ou insaisissable, et la synecdoque évoque toujours autre chose qu'elle-même. Le rapport hyperobjet-synecdoque pose la question de ce qu'il y a entre les photographies, dans ce mouvement entre le tout et les parties distinctes. Il incite également à penser à ce qui n'est pas choisi par les photographes, au hors-cadre, à ce qui déborde du cadre.

II.B.2 Un « système physique, mort et inanimé » ?

« A river of blood, a split-tongued vein, a hundred acres dried like a scab, pigmented dust mottled, a galaxy's map splayed out beneath us »¹⁵⁵

Gaïa et l'imaginaire d'un organisme global

Depuis les années 1970, le climatologue James Lovelock et la microbiologiste Lynn Margulis développent l'hypothèse Gaïa, une manière de penser et de percevoir la Terre dans son ensemble, comme un être vivant aux parties interdépendantes¹⁵⁶. Plus précisément ils défendent l'idée que les organismes vivant à la surface de la Terre entretiennent des relations et interagissent avec leur environnement et que leur synergie conditionne la stabilité et l'habitabilité de la planète.

Même si elle se trouve régulièrement controversée par un pan de la communauté scientifique¹⁵⁷, l'hypothèse Gaïa cristallise une historiographie de représentations et d'imaginaires de la Terre comme organisme, présentant notamment des proximités formelles avec le corps humain¹⁵⁸. Lovelock insiste particulièrement sur l'importance de cette métaphore pour appuyer les préoccupations écologiques¹⁵⁹. Cet ensemble d'images et ces analogies sont particulièrement visibles grâce à la photographie aérienne qui fait émerger des structures et systèmes invisibles depuis le sol. Le mimétisme Terre/corps est très présent plastiquement dans le corpus. Le discours des photographes sur leur travail, et celui de Maisel particulièrement, se construit autour de ces métaphores, comme en témoigne la citation en début de page.

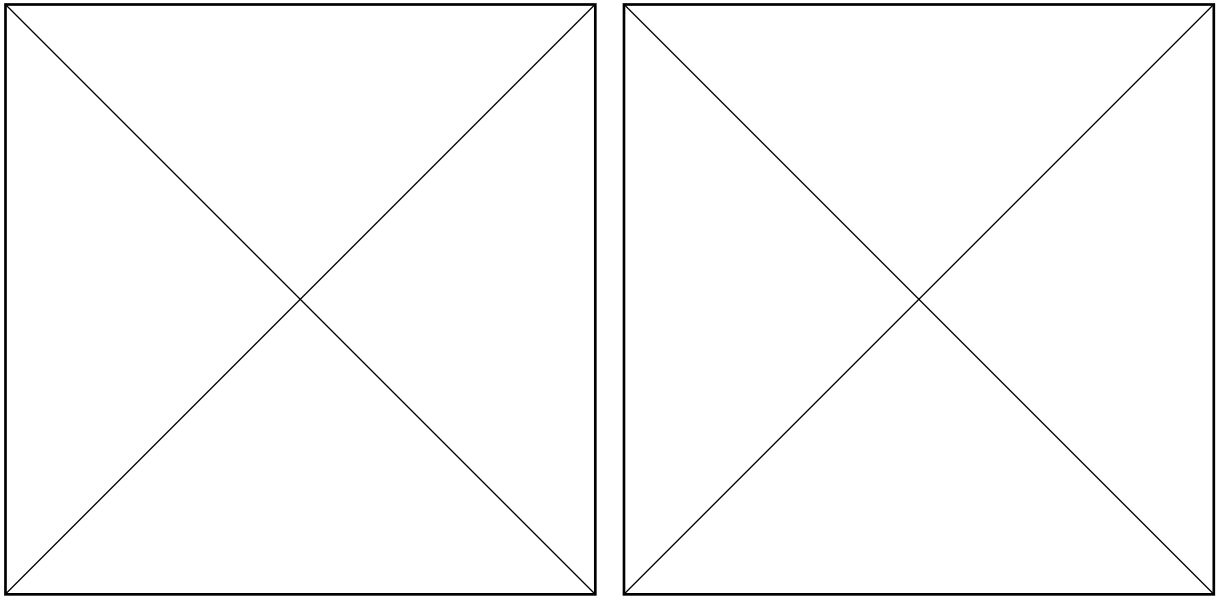
¹⁵⁵ Maisel, *op. cit.*, p. 123.

¹⁵⁶ James Lovelock, *La Terre est un être vivant, l'hypothèse Gaïa*, Paris, Flammarion, 1999.

¹⁵⁷ Sébastien Dutreuil examine l'historiographie de l'hypothèse Gaïa et sa réception houleuse notamment chez les biologistes de l'évolution (néo-darwinistes), dans « James Lovelock, Gaïa et la pollution : un scientifique entrepreneur à l'origine d'une nouvelle science et d'une philosophie politique de la nature », *Zilsel*, 2017/2 n° 2, p. 19-61, doi : 10.3917/zil.002.0019.

¹⁵⁸ Dans l'article « Exploiter le ventre de la Terre », *op. cit.*, Carolyn Merchant retrace l'histoire des perceptions de la Terre par l'homme qui dès l'Antiquité l'associe à un « principe féminin » (129) et se sentent « partie intégrante du cosmos infini » (130). L'image de la terre « comme organisme vivant et mère nourricière » aurait même tenu lieu selon elle de « contrainte culturelle limitant l'action des êtres vivants » (131). Merchant liste aussi de nombreuses analogies entre corps et Terre à la Renaissance (avec Léonard de Vinci notamment) et termine par le lien fondamental des Natifs-Américains à ce rapport corps/mère-Terre.

¹⁵⁹ James Lovelock, *La Revanche de Gaïa*, Paris, J'ai Lu, 2008, p. 204.

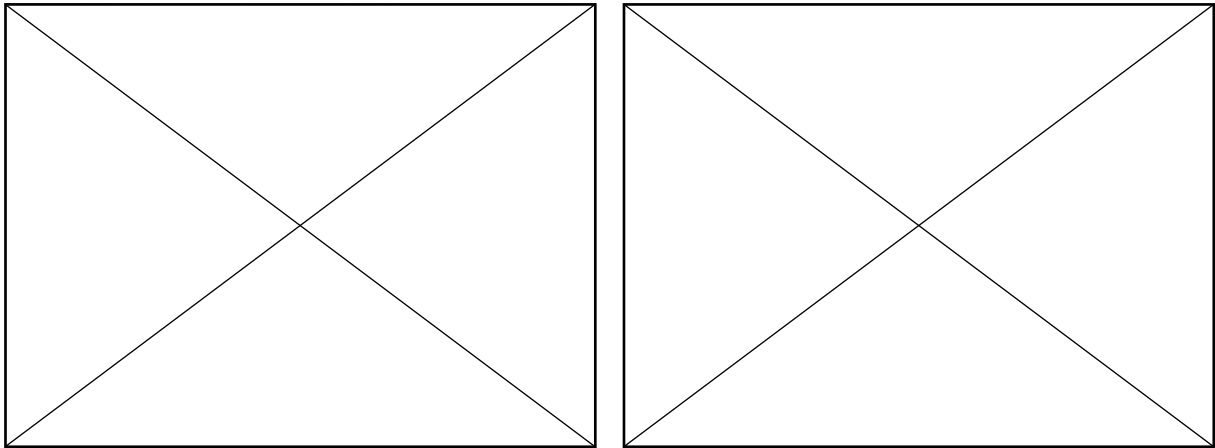


58 · David Maisel, *The Lake Project 3*, 2001

59 · David Maisel, *The Lake Project 72*, 2017

Les photographies dévoilent un imaginaire proche d'échantillons de laboratoire et de coupes microscopiques. *The Lake Project 3* et 72 (**fig. 58 et 59**) permettent d'envisager les photographies du corpus comme différents composants d'un seul et même organisme qui se déploie à la surface terrestre, fait de textures et reliefs qui rappellent des tissus humains. *The Lake Project 3* s'inscrit dans le registre du sanguin par sa couleur et par sa structure graphique de craquellements et de veinures. La forme elliptique blanche et rouge dans la partie supérieure de l'image évoque une cellule et son noyau. Dans *The Lake Project 72*, les sillons noirs qui ondulent en travers de la photographie rappellent la silhouette d'une double hélice d'ADN. C'est un imaginaire de notre intériorité biologique que dessinent les photographies, nous donnant à voir l'immense dans le minuscule et le minuscule dans l'immense ; un monde miniature dans le monde.

La construction d'un rapport entre le macroscopique et le microscopique devient une autre façon de présenter un mouvement qui relie le local au global, voire l'intime au cosmique. Ces analogies constituent une manière de s'inscrire dans l'infiniment grand. Plus précisément, cette dialectique est symbolisée par certaines formes dites « fractales », c'est-à-dire qui se répètent de manière identique ou analogue à différentes échelles. C'est par exemple le cas des motifs créés par le phénomène de dessiccation qui correspondent aux craquellements fragmentés que l'on peut trouver sur un sol argileux desséché. Ce motif polygonal est présent en filigrane sur une bonne partie du corpus, notamment de manière discrète sur nombre de photographies de Maisel et Burtynsky. De manière plus marquée, on le rencontre dans les dé-



60 · Edward Burtynsky, *Colorado River Delta #2*, Near San Felipe, Baja, Mexico, 2011
 61 · Edward Burtynsky, *Dryland Farming #2*, Monegros County, Aragon, Spain, 2010

serts de sel de Misrach, mais aussi à très grande échelle dans *The Lake Project 3* (**fig. 58**), à la surface du lac qui s'évapore au grès du temps, l'eau faisant place aux différents minéraux qui forment et colorent les sols.

La plupart de ces formes ne présentent pas une géométrie parfaite et connotent davantage un registre organique. Elles partagent également des caractéristiques structurales avec les formes du vivant, telles que les arbres, les racines, les nervures et autres éléments de l'ordre du végétal. Chez Burtynsky, *Colorado River Delta #2* (**fig. 60**) convoque autant l'image d'un système nerveux ou sanguin qu'un arbre dont les branches ou les racines se divisent sur elles-mêmes sur un principe frôlant l'infini.

Cette imagerie propose une géométrie des fractures, des fissures. Paradoxalement, que les analogies convoquent l'humain ou le végétal dans leur forme, l'organisme qui se déploie à travers les photographies semble assez lointain de la théorie de Gaïa. Les références au végétal et au corps humain ne sont ici pas synonymes de vitalité. Carolyn Merchant conceptualise une Gaïa plus sombre qu'elle qualifie de « système physique, mort et inanimé »¹⁶⁰ et qui correspond davantage à l'impression véhiculée par les photographies. En parlant de l'ensemble de la série photographique sur le Lac Owens, *The Lake Project* (2001-2015), Maisel fait des comparaisons très marquées entre le lac et un organisme mort. Il rapproche la contemplation photographique d'une autopsie : « If death is the mother of beauty, as the poet Wallace Stevens said, then these images may serve as the lake's autopsy »¹⁶¹. La photographie devient alors un médium qui

¹⁶⁰ Merchant, *op. cit.*, p. 134.

¹⁶¹ Maisel, *op. cit.*, p. 94.

permet la mise au jour et l'examen d'un corps inerte : « camera lens trained on the dead lake, the exquisite corpse revealed »¹⁶².

Le sentiment que ces paysages sont le signe de quelque chose qui a échappé à l'humain domine. Les photographies sont plutôt positionnées dans le registre de l'expérimentation, marquées par des formes évoquant des excroissances, des greffes imposées au paysage. L'homme serait ainsi le créateur d'une certaine monstruosité. Michael Truscello s'intéresse à ces paysages composites qui produisent quelque chose d'*autre* : « a depiction of wilderness and civilization in contact, assembled and reformulating the landscape into something other »¹⁶³. Cette créature hybride naît de mélanges entre forces humaines, notamment technologiques, et agentivité de l'environnement, mélanges tellement imbriqués qu'il est parfois impossible de déterminer si tel ou tel élément dans le paysage est véritablement produit par l'action de l'homme ou dû à des phénomènes géologiques. Le théoricien de l'architecture Michel Conan convoque le motif du palimpseste pour se référer aux relations complexes à l'œuvre dans le paysage : « Les formes modernes d'appréciation du paysage font une part croissante à cette exploration de la nature construite ou plus ou moins cultivée en l'absorbant comme un palimpseste surchargé d'écritures multiples »¹⁶⁴.

¹⁶² Maisel, *op. cit.*, p. 123.

¹⁶³ Michael Truscello, « The New Topographics, Dark Ecology, and the Energy Infrastructure of Nations: Considering Agency in the Photographs of Edward Burtynsky and Mitch Epstein from a Post-Anarchist Perspective », *Imaginations* 3/2, 2012, <https://journals.library.ualberta.ca/imaginations/index.php/imaginations/article/view/27253>, p. 188.

¹⁶⁴ Michel Conan, « Éloge du palimpseste », *Hypothèses pour une troisième nature*, Londres, Coracle Press, 1992, p. 51.

II.B.3 Le motif du réseau

Une des manifestations de la technique et de la présence de l'homme à son environnement réside dans le complexe motif des réseaux. Un réseau est une forme de structure particulière caractérisée par un ensemble de lignes qui se rencontrent, s'entrecroisent ou s'assemblent et expriment un ensemble de relations. Il constitue un type de trace spécifique à l'anthropisation des paysages. Bien que n'étant pas le propre de l'humain¹⁶⁵, le réseau est lié à la marque de l'homme, aux sociétés humaines à différentes échelles, et ce depuis bien longtemps. En effet, la méthodologie de prospection archéologique grâce aux images satellites permet de mettre au jour des variations dans le terrain et dans l'aspect des sols qui indiquent la présence de structures et de constructions remontant jusqu'aux débuts de la sédentarisation de l'homme au Néolithique (environ 9000 ans avant J.-C.). Certains chercheurs composent leurs propres banques d'images à l'aide d'un avion ou d'un hélicoptère tandis que d'autres utilisent directement la base de données offerte par Google Earth, une ressource déjà disponible qui demande à être lue. Autrement dit, les premiers réseaux humains qui marquent les sols coïncident avec la date débattue du début de l'ère Anthropocène. Le motif du réseau se propose ainsi comme une manifestation concrète, assez caractéristique de l'activité humaine et donc de la présence humaine au paysage, qui s'étend à partir d'un passé lointain toujours perceptible dans le présent, même après plusieurs millénaires.

Le réseau s'étire ainsi dans l'espace et dans le temps. Il connote généralement l'idée de mise en relation, d'interconnexion, de communication, mais également de flux, de célérité et contribue à une réduction des distances notamment par raccourcissement de l'espace et du temps. Il est aussi possible de considérer que le réseau est ambivalent car il désigne à la fois des problématiques de globalisation et de fragmentation et se montre incluant ou excluant selon la perspective adoptée. Le réseau se présente comme un vecteur ou un support qui permet la mise en œuvre physique de l'urgence et sa dissémination à la fois dans les paysages et dans nos pratiques quotidiennes¹⁶⁶.

En quoi le réseau constitue-t-il une particularité contemporaine ? Comment est-il rattaché plus précisément à l'urgence et à l'urgence environnementale ? Un des principaux réseaux caractéristiques du corpus, et omniprésent dans les paysages, est celui des

¹⁶⁵ L'on peut, à titre d'exemple, penser au mycélium des champignons, réseau de filaments qui s'étend dans les sols et reprend la structure de rhizome dont nous avons discuté à propos des effets de la sérialité.

¹⁶⁶ Nous ne prenons pas ici en compte les multiples problématiques liées aux réseaux créés depuis l'apparition d'Internet car ceux-ci s'éloignent sensiblement du sujet, particulièrement de ce que le corpus propose, bien qu'ils soient tout autant supports des modes d'exister de l'urgence.

infrastructures qui constituent et font marcher les sociétés capitalistes contemporaines en supportant des flux de biens, de personnes, de matière, etc. L'industrialisation, deuxième grand jalon de l'Anthropocène, est responsable d'une accélération et une facilitation de l'expansion des réseaux et particulièrement des infrastructures, parfois même dans des proportions extrêmes¹⁶⁷. Michael Truscello a développé le concept de brutalisme des infrastructures (« *infrastructural brutalism* »¹⁶⁸) qui fait à la fois référence à l'architecture brutaliste—en impliquant une dimension esthétique—et à un aspect plus politique—en convoquant les notions de violence et de brutalité.

Truscello définit le principe des infrastructures brutalistes comme allant à l'encontre des propriétés unificatrices souvent associées aux réseaux et aux infrastructures. Il préfère mettre en exergue les effets plus noirs et problématiques des infrastructures : « infrastructure isolates, toxifies, dispossesses, and immobilizes, contrary to the more common infrastructural tropes of connectivity and mobility »¹⁶⁹. Selon lui, les infrastructures dites brutalistes deviendraient même le support privilégié et la matérialisation dans les paysages des maux, pathologies et souffrances liées à l'industrialisation et à la pollution. Elles mettraient ainsi en échec l'utopie sociale et progressiste portée par le mouvement architectural du Brutalisme dont elles empruntent le nom : « Infrastructural brutalism manifests in an aggregation of industrial trajectories producing cancerous bodies, polluted lungs, atrophied muscles, and depressed and anxious brains »¹⁷⁰.

Le préfixe « *infra* » connote une idée d'incrustation et de profondeur et suggère l'aspect pérenne de ces infrastructures. Il invite aussi à repenser l'idée de futurité en présentant les infrastructures comme ce qui perdurera dans le temps, comme les traces que nous donnerons à lire dans le futur, en symétrie et dans le prolongement des traces néolithiques. Cette persistance fait des infrastructures un élément privilégié pour la lecture du paysage—lecture dans le temps englobant ce qui reste du passé et ce qui perdure dans le futur—et permet de percevoir l'existence humaine comme un palimpseste géant de réseaux et d'infrastructures. « *Infra* » connote aussi ce qui est parfois caché, discret, insidieux. Certaines infrastructures ne sont pas visibles directement ou constamment, comme les réseaux pétrochimiques représentés

¹⁶⁷ L'on peut penser au concept d'« hyperindustrialisation » de Bernard Stiegler qui parle d'époque hyperindustrielle, par laquelle ce dernier désigne le phénomène de l'industrialisation de toute chose (*De la misère symbolique*, 1, *L'époque hyperindustrielle*, Paris Galilée, 2004).

¹⁶⁸ Michael Truscello, *Infrastructural Brutalism: Art and the Necropolitics of Infrastructure*, MIT Press, 2020.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 2.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 4.

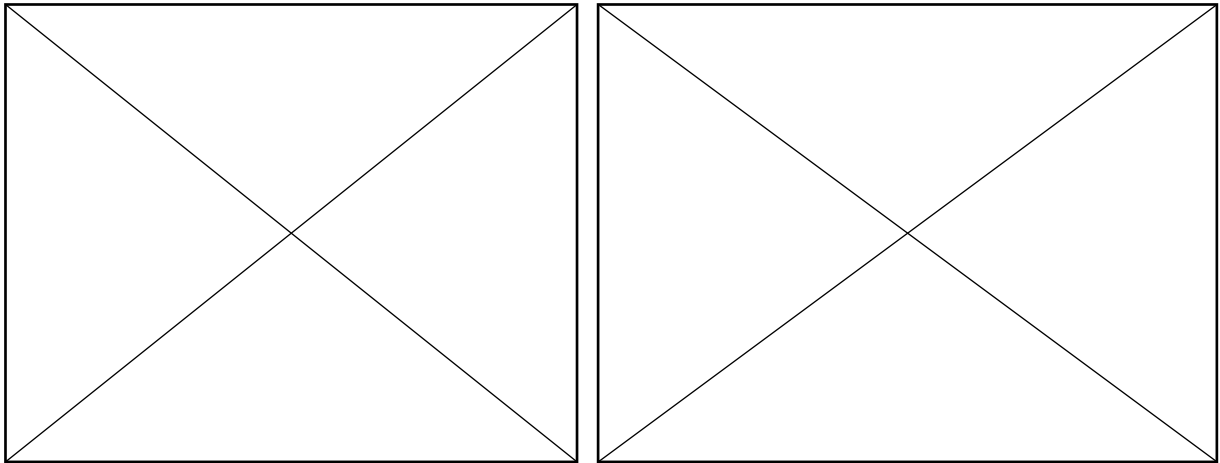
chez Richard Misrach qui parfois se dérobent au regard¹⁷¹. Il en va de même pour des infrastructures auxquelles on pense moins, qui sont indirectement inscrites dans notre quotidien comme l'agriculture et ses systèmes d'irrigation. Ainsi les processus d'industrialisation et de consommation explorés dans la première partie ne sont pas figurés que dans les bâtiments en eux-mêmes par exemple mais bien par le squelette structurant des infrastructures. Au sein du corpus, les infrastructures se déclinent en plusieurs catégories ; on les retrouve à travers les routes, autoroutes, et autres échangeurs, divisions champs, réseaux pétrochimiques ou encore dans les quartiers résidentiels.

Les photographies *Highway #1* (**fig. 62**) et *Pivot Irrigation / Suburb* (**fig. 63**) présentent des réseaux fermés sur eux-mêmes qui rappellent les observations de Baudrillard sur les « *Los Angeles Freeways* » : « Gigantesque spectacle spontané de la circulation automobile. Un acte collectif total, mis en scène par la population entière, vingt-quatre heures sur vingt-quatre »¹⁷². Paradoxalement, dans la première photographie, l'idée d'ouverture est suggérée par les courbes qui s'échappent de l'espace photographique. Simultanément, l'échangeur connote des trajectoires répétées, un espace où l'on est condamné à tourner en rond sans fin dans cette superposition de boucles enchevêtrées. Dans la deuxième photographie, les pavillons résidentiels sont aussi cantonnés à une zone fermée, contenus dans des tracés carrés, comme pour se protéger de l'hostilité et de l'aridité du désert par un système de réseau routier qui délimite physiquement un espace dit d'habitabilité. *Pivot Irrigation / Suburb* figure la juxtaposition de différents réseaux (domestiques, routiers, agricoles) qui évoque la possible perception d'une méga infrastructure qui recouvrirait tout le globe, à nouveau à la manière d'un hyperobjet. Il semble même que la structure précède les constructions résidentielles ; le tracé des routes est terminé avant que l'espace ne soit chargé de maisons pavillonnaires : « Sans doute la ville a précédé le système autoroutier, mais désormais c'est comme si la métropole s'était construite autour de ce réseau artériel »¹⁷³.

¹⁷¹ Le motif de l'infrastructure est utilisé comme fil traversant de la publication *Petrochemical America* et crée un lien à la fois visuel et sémantique entre les photographies et les parties d'analyses appuyées par des données scientifiques.

¹⁷² Baudrillard, *op. cit.*, p. 54.

¹⁷³ Baudrillard, *op. cit.*, p. 56.



62 · Edward Burtynsky, *Highway #1*, Los Angeles, California, USA, 2003

63 · Edward Burtynsky, *Pivot Irrigation / Suburb*, South of Yuma, Arizona, USA, 2011

Les réseaux dans le corpus ne sont pas rhizomiques—mis à part dans leur forme graphique et plastique—et démontrent davantage des processus de territorialisation et de reterritorialisation permanentes. En tant qu’espaces territorialisés, cadrés, nommés, assignés, découpés et agencés ils sont emblématiques du principe d’espace strié établi par Deleuze et Guattari¹⁷⁴, tant au niveau sémantique que visuel. Les inégalités et hiérarchies qui persistent face aux infrastructures rappellent le principe arborescent d’inclusion-exclusion, comme mise en évidence par Truscello :

The escalation of environmental, social, and psychological brutality under hyperindustrial expansion emanates from many forms of structural oppression (colonialism, white supremacy, homophobia, speciesism, etc.), and the current study of infrastructural brutality does not assume primacy among those forms; however, infrastructural brutality provides the semio-material support for most systems of oppression under industrial capitalism.¹⁷⁵

Une autre forme de réseau peut s’inscrire dans cette démarche sémio-matérielle. Le motif de la grille relève à la fois de l’organisation géographique et du motif purement graphique et abstrait, alliant en quelque sorte fond et forme. La grille, à travers sa structure orthogonale et répétitive, propose une esthétique de l’ordre et de la rationalité. Rosalind Krauss établit la grille comme étant le propre de l’homme : « Bidimensionnelle, géométrique, ordonnée, elle est antinaturelle, antimimétique et va à l’encontre de la nature »¹⁷⁶. Selon elle, la grille est

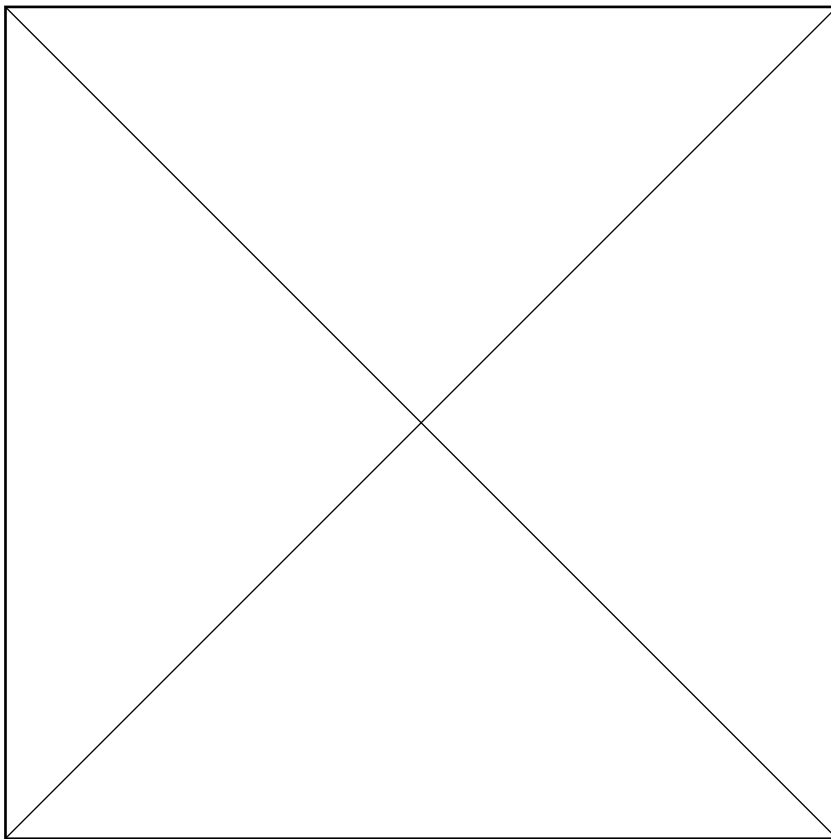
¹⁷⁴ Développé dans *Capitalisme et schizophrénie, Tome 2, Mille Plateaux* (1980).

¹⁷⁵ Truscello, *op. cit.*, p. 6.

¹⁷⁶ Rosalind Krauss, « Grilles », *Communications*, 34, 1981, *Les ordres de la figuration*, p. 167.

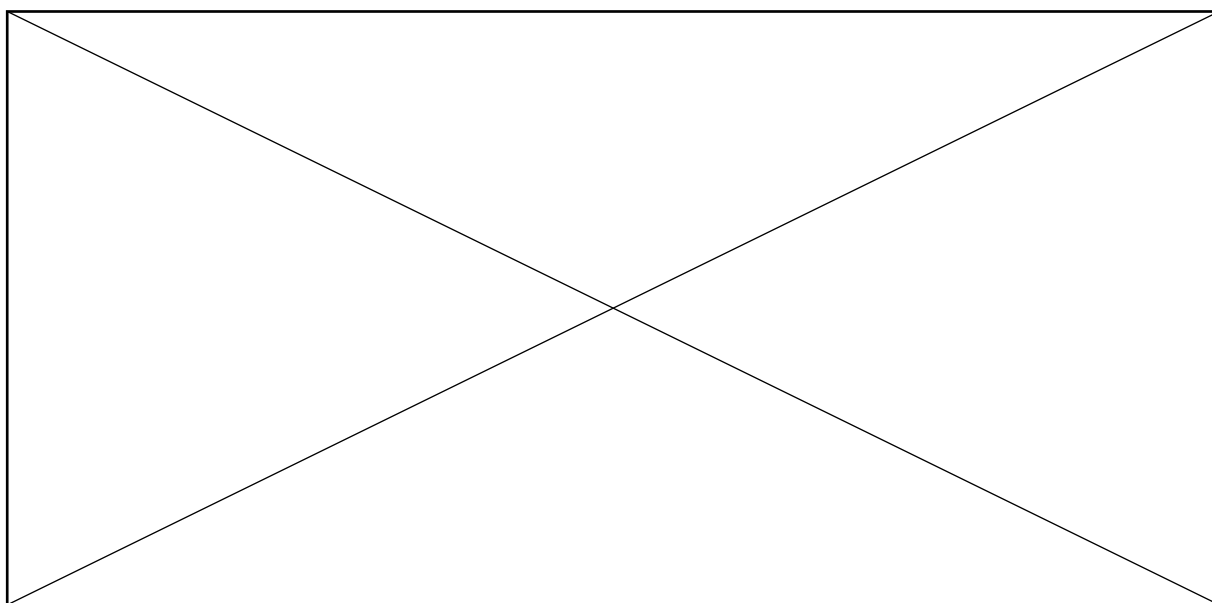
également un motif à tendance figée : « le développement—l’expansion, l’extension, la transmutation—est précisément ce à quoi la grille résiste »¹⁷⁷.

Visuellement, la grille, dont la matrice de base est simple, peut atteindre divers degrés de complexité graphique comme avec *Oblivion 1N* (**fig. 64**). Graphiquement éprouvante, par la finesse du maillage et par le noir et blanc, la photographie devient presque une surface vibrante, étourdissante, qui provoque une impression d’égarement labyrinthique. Cet effet est accentué par l’angle oblique choisi par Maisel qui donne accès à un aperçu de la profondeur de la zone géographique photographiée dont le réseau en grille s’étend à perte de vue sous forme de divisions et de sous divisions. En allant plus loin, on peut considérer que la grille est un motif qui traverse l’ensemble corpus. Même si l’on ne perçoit parfois pas dans telle photo tout le déploiement de cette grille, de ce réseau, son prolongement est toujours sous-entendu.



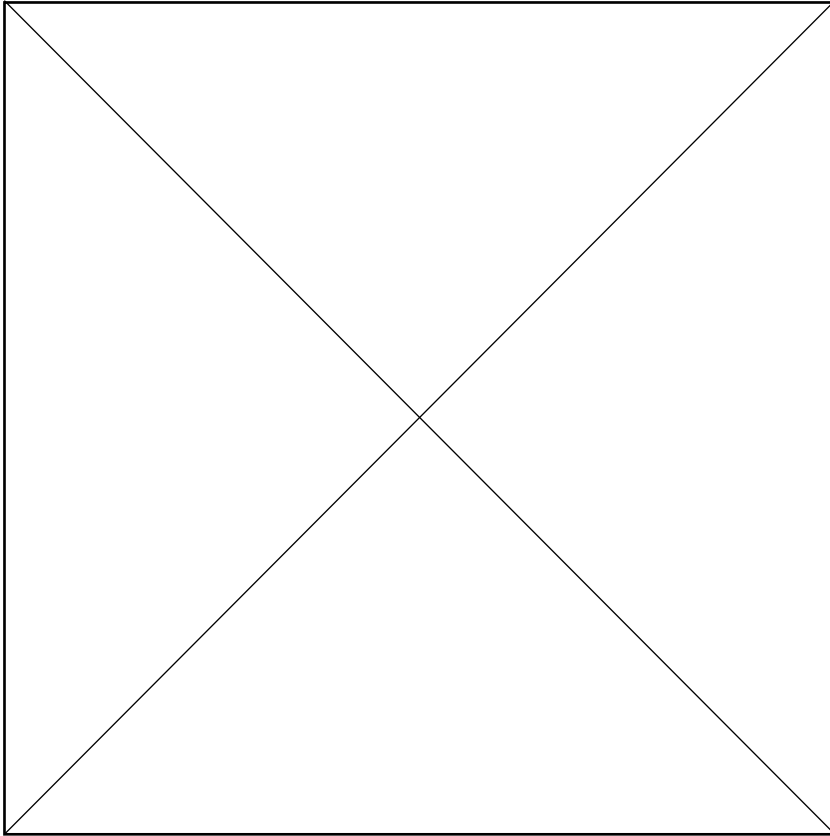
64 · David Maisel, *Oblivion 1N*,
2004

¹⁷⁷ *Ibid.*

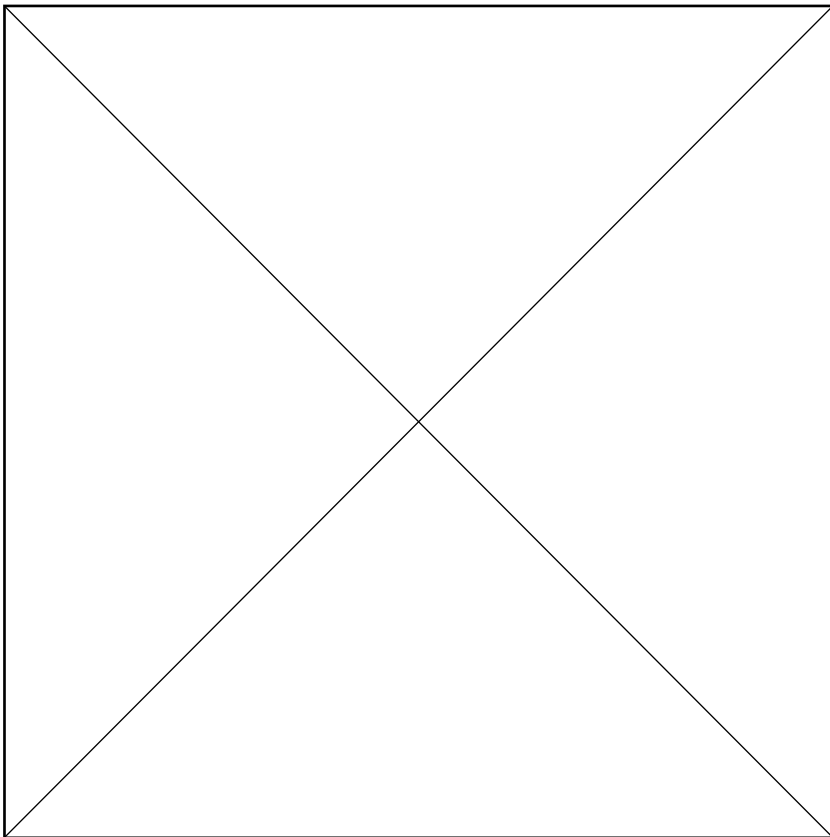


65 · David Maisel, *Oblivion 8N/9N*, 2004

Maisel introduit l'idée que les photographies sont à observer et à envisager conceptuellement d'une manière précise, comme formant elles-mêmes un assemblage sous la forme de grille. Maisel présente *Oblivion 8N/9N* (**fig. 65**) comme un diptyque, formant une seule et même œuvre. Sur son site internet, les deux photographies apparaissent sur la même diapositive de défilement, et le titre les fusionne malgré le fait que Maisel ait choisi de conserver une marge blanche qui les distingue clairement. Les deux parties du diptyque sont presque identiques, probablement capturées à quelques fractions de seconde d'intervalle permettant une infime variation de l'angle et du cadrage. Maisel a retourné une des deux photographies selon un angle de 180° plutôt que de choisir un principe de répétition par symétrie qui aurait produit un effet plus figé et artificiel. Il place ainsi les photographies et leur double imparfait en dialogue. L'orientation de la photographie selon les points cardinaux et la compréhension de l'espace deviennent secondaires ; seule la grille compte.



66 · David Maisel *Target S Grid*
11, Dugway Proving Ground,
Utah, 2014



67 · David Maisel *West Vertical*
Grid 04, Dugway Proving
Ground, Utah, 2014

Dans le projet *Proving Ground* (2014), David Maisel développe davantage le concept de grille. Il a ainsi photographié la zone secret défense de Dugway Proving Ground dans le désert de l'Utah, un territoire caractérisé par de multiples site de tests de bombardements militaires. Dans cette série, Maisel décide d'apposer un motif de grille de manière identique et fixe à chaque ensemble de photographies (**fig. 66 et 67**). Chacun des ensembles est donc divisé en neuf carrés. Sur le site internet du photographe ainsi que dans lors des expositions, les neuf fragments peuvent être visualisés individuellement ou dans leur ensemble ; si l'on peut les regarder séparément, les carrés ne sont pas interchangeable. Ce format instaure une temporalité dans la lecture de l'image composite dont le découpage en grille crée une sorte de séquençage ; l'on se déplace d'un carré à l'autre, dans une succession qui est dont à la fois de l'ordre du spatial et du temporel.

Le cadre photographique dialogue également avec la grille, il lui impose une limite et peut parfois coïncider avec elle et compléter ses contours quand elle est orthogonale comme dans *Proving Ground*. À l'inverse, le cadre peut être interne au motif de la grille et en constituer une unité ; l'on peut considérer la grille comme faite de cadres qui s'interpénètrent. Grâce à ce procédé, Maisel superpose la grille à un paysage déjà fragmenté et propose une mise en abyme de morceaux de paysage dans une réflexion métaphotographique. Divers ensembles de lignes, de natures graphiques variées, se croisent. Elles ne se rencontrent pas vraiment mais entrent en conflit.

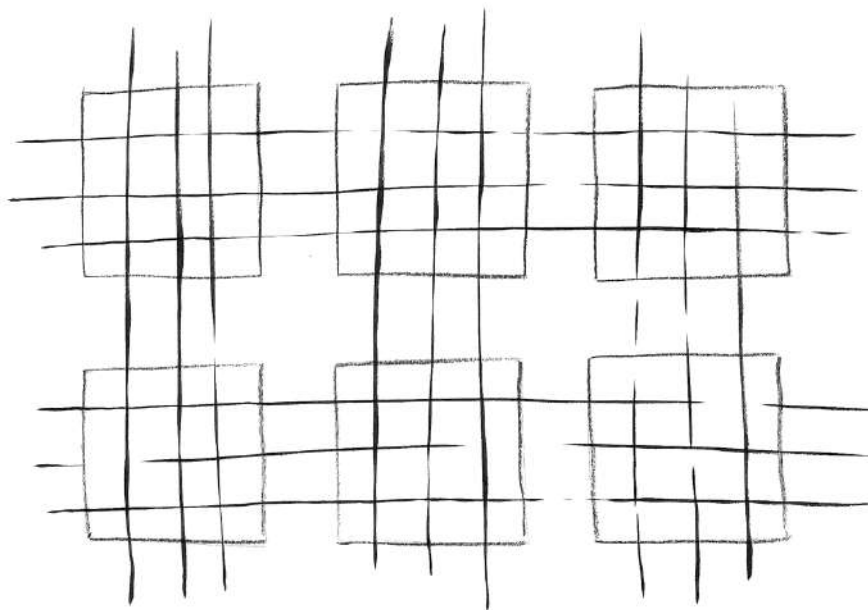
Cette multiplicité de motifs et de grilles peut également évoquer la question de la carte. La superposition de différents niveaux de lignes de natures variées, en rappelant les cartes militaires quadrillées, propose des photographies qui imitent la construction de cartes pour lesquelles nous n'avons pas de légende, pas d'instructions de lecture. Maisel semble émettre un commentaire sur l'artificialité de la lecture humaine, ou plutôt occidentalo-centrée, du paysage qui passe par des procédés de rationalisation et dont les divisions sont arbitraires. À partir de ce projet, Maisel a également réalisé un montage vidéo avec ses ensembles de neuf photographies intitulée *Kydoimos : the Din of Battle* (2017)¹⁷⁸. La vidéo reprend un enchaînement de 50.000 clichés réalisés sur le site militaire. La grille précède le paysage ; une trame blanche se détache du fond noir et persiste à l'écran quelques secondes, suggérant que la grille conditionne et prédétermine notre vision de l'espace.

¹⁷⁸ David Maisel, « *Kydoimos : the Din of Battle (excerpt)* », *David Maisel*, consulté le 15/05/2022, <https://davidmaisel.com/works/kydoimos-the-din-of-battle/>. Dans la mythologie grecque, *Kydoimos* est la personnification du vacarme et du tumulte liés à la guerre, résonnant ici avec les activités du site de Dugway Proving Gound ainsi qu'avec le rythme saccadé de l'enchaînement des images de la vidéo.

En allant plus loin, l'on peut considérer que le diptyque de Maisel figure ainsi l'assemblage théorique possible entre toutes les photographies sur un même réseau. Cette logique rejoint la pensée de Rosalind Krauss sur la grille :

En toute logique, la grille s'étend, dans toutes les directions, jusqu'à l'infini. Toute limite qui lui serait imposée par une peinture ou une sculpture donnée ne pourrait être, d'après cette logique, qu'arbitraire. En vertu de la grille, l'œuvre d'art donnée est présentée comme un simple fragment, comme un tout petit morceau arbitrairement taillé dans un tissu infiniment plus vaste. La grille fonctionne ainsi, allant de l'œuvre d'art vers l'extérieur, nous obligeant à une reconnaissance du monde située au-delà du cadre.¹⁷⁹

Les systèmes et interconnexions s'étendent de l'échelle locale à l'échelle de la Terre, comme le suggère l'espace contenu entre les photographies, les reliant implicitement toutes entre elles. Le motif de la grille qui s'étend à l'infini et recouvre le territoire rejoint les questionnements sur la synecdoque, l'hyperobjet et les espaces de l'*entre*. Les photographies ainsi reliées (**fig. 68**) rappellent que « la grille est une introjection des frontières du monde dans l'œuvre »¹⁸⁰ et que la trace n'est pas qu'une marque isolée mais constitue une trace-monde.



68 · Figuration schématisée du motif de la grille qui se prolonge entre les photographies (Léna Ferrié).

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 173.

¹⁸⁰ *Ibid.*

II.C) Affleurement d'un système de signes

II.C.1 Ligne, trait et graphie

Conceptualiser la ligne

L'idée de trace dans les photographies du corpus se trouve concentrée et synthétisée par un élément précis, la ligne. Si l'on poursuit notre réflexion sur la grille et les réseaux, la ligne constitue le plus petit élément graphique qui crée un lien entre les photographies. Il est alors possible de percevoir des lignes dans chaque photographie, qu'elles soient réellement saisies par l'appareil photographique ou qu'elles renvoient à des lignes de construction de l'image comme les lignes de fuite par exemple. La ligne peut ainsi être considérée comme un élément constitutif de base du paysage.

D'un point de vue conceptuel, la ligne n'est que peu souvent théorisée en tant que telle. L'anthropologue britannique Tim Ingold a consacré une bonne partie de sa recherche à la ligne. Dans *Lines : A Brief History* (2007), il propose un projet d'anthropologie comparative qui fait de la ligne le socle de l'expérience humaine : « What do walking, weaving, observing, singing, storytelling, drawing and writing have in common ? The answer is that they all proceed along lines of one kind or another ». ¹⁸¹ Il ajoute que les lignes sont partout, et que le monde lui-même n'est en fait constitué que de lignes, « for people inhabit a world that consists, in the first place, not of things but of lines » ¹⁸². La ligne est perçue comme holistique et s'applique à toutes sortes de domaines. Elle donne lieu à de nombreux synonymes et usages métaphoriques, si bien qu'elle en devient difficile à cerner et échappe à une théorisation englobante. Parmi la variété des termes qui lui sont substitués l'on retrouve des objets tangibles qui incarnent le mouvement de la ligne (fil, corde, câble, sillon), une ligne construite (tracé, trait, rayure, strie) une ligne conceptuelle (horizon, droite sur un plan géométrique, segment, axe, rang), une ligne descriptive d'une forme (courbe, contour, galbe), etc.

Un ouvrage scientifique collectif publié en 2020 se consacre aux lignes dans le paysage : *Des lignes et des paysages. Du sillon à la skyline* ¹⁸³. Dans l'introduction, Patricia Limido, docteure en philosophie esthétique à l'Université Paris Diderot, envisage la ligne comme « plus petit commun dénominateur de toutes les figures ou figuralités, en tant qu'élément minimal

¹⁸¹ Tim Ingold, *Lines : A Brief History*, Londres, Routledge, 2007, p. 1.

¹⁸² *Ibid.*, p. 5.

¹⁸³ Pierre-Henri Frangne (dir.), *Du sillon à la skyline. Des lignes et des paysages*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2020.

immédiatement visible et sensible au premier plan. La ligne est en effet quelque chose qui est particulièrement visuel, qui se démarque, se remarque et crée ou force l'attention »¹⁸⁴. Limido met l'accent sur la capacité de la ligne à se détacher, à attirer le regard. Elle incarne une présence particulière et fend l'espace par son mouvement. Nous allons tenter de déterminer quelles seraient les caractéristiques propres à la ligne et quels pourraient être ses rapports avec l'urgence.

L'urgence est une ligne qui court

Si les lignes sont omniprésentes dans les paysages et plus largement dans le monde qui nous entoure, les photographies de l'urgence font de la ligne, non pas un élément périphérique, ornemental ou structurel, mais son sujet ; elles la placent au centre de la représentation. Nous proposons d'établir quelques nuances entre la ligne et le trait. La ligne, souvent associée à la géométrie, est plus abstraite et conceptuelle tandis que le trait est plus concret et traduit un rapport au geste, à l'action de tracer et par extension connote la tangibilité ; il a quelque chose de plus dynamique. L'on peut considérer que la ligne est symboliquement proche de la temporalité tandis que le trait évoque plutôt la matérialité.

La prégnance du geste contenue dans le trait convoque l'idée de mouvement. Même s'il apparaît souvent figé sur le support par la nature photographique, il a quelque chose de mobile, de fuyant, de vivant. Le trait s'apparente à une force lancée, semble-t-il, à toute vitesse, qui se déploie dans l'espace. Il y a une impulsion et une autorité contenues dans le geste du trait. Le trait entretient ainsi une relation particulière avec le moment de son apparition, de son tracé.

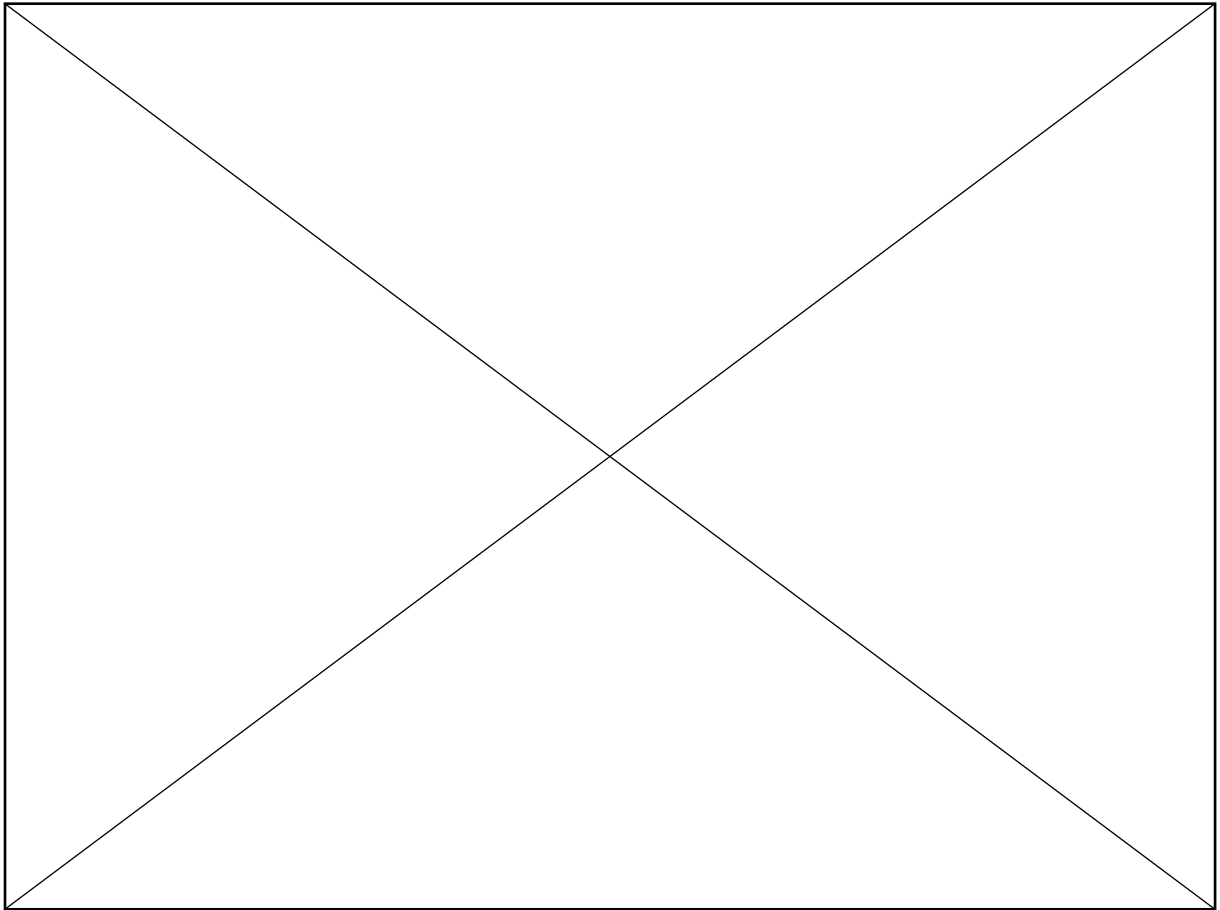
Son apparition ou sa présence à l'image pourraient être perçues comme un événement visuel de l'urgence, si l'on considère un événement comme quelque chose qui advient dans l'espace et dans le temps et qui rompt avec l'ordre établi. L'on peut même aller jusqu'à envisager que la ligne et le trait synthétisent une forme d'anomalie de l'espace, un élément perturbateur à la surface de l'image qui se détache du fond. Ainsi, la ligne, symbolise le temps qui file dans un mouvement perpétuel qui dépasse la limite du cadre. L'urgence pourrait même être réduite à son expression symbolique la plus simple, une ligne qui court et s'étend sans cesse jusqu'à sortir de l'espace photographique.

¹⁸⁴ Patricia Limido, in Pierre-Henri Frangne (dir.), *ibid.*, pp. 17-18.

Les « tracés »

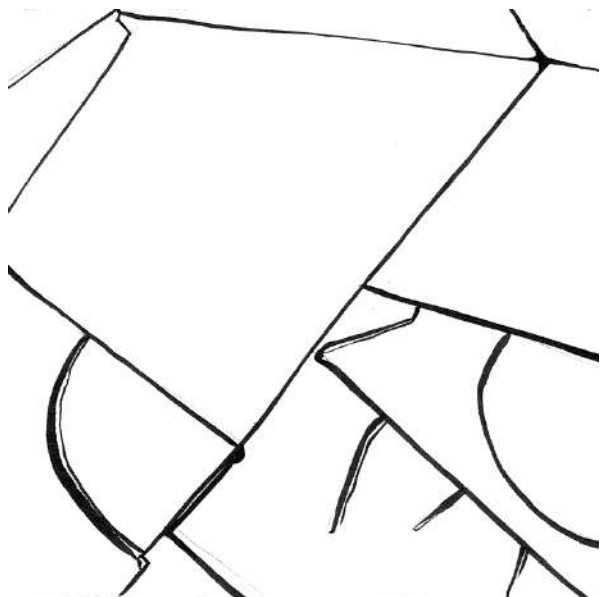
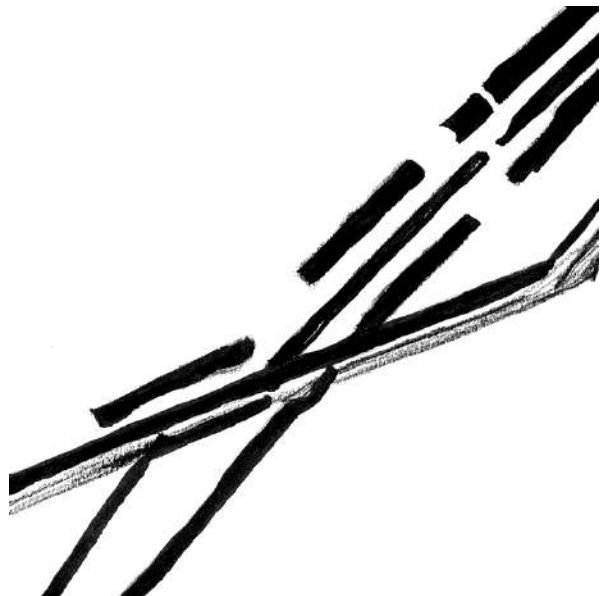
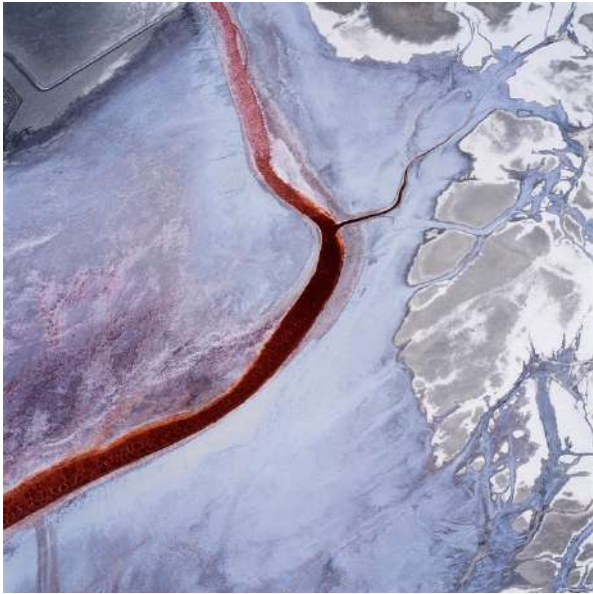
Le trait entretient des rapports très étroits avec la trace dont elle partage l'étymologie, « *trahere* » qui signifie « tirer ». Le trait, plus particulièrement dans le contexte photographique, peut être envisagé comme une trace graphique, à la manière de la retranscription d'une trace physique présente dans le paysage. Elle rend possible le transfert d'une trace en trois dimensions à une trace en deux dimensions. Ce passage d'une dimension à l'autre suscite différents questionnements. Une fois de plus, le trait de l'espace en trois dimensions ne disparaît pas totalement de sa représentation en deux dimensions ; le lien de continuité-contiguïté demeure. L'on peut se demander si, à l'inverse, ce ne serait pas le trait en deux dimensions perçu sur la photographie qui modifie en retour notre perception du paysage physique, à la manière de l'artialisation d'Alain Roger. Ces deux niveaux de lecture du trait peuvent aussi évoquer des effets de superposition ou de coprésence.

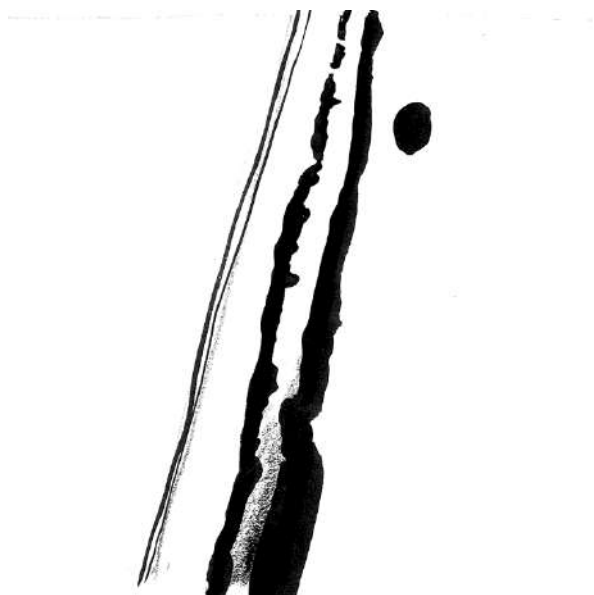
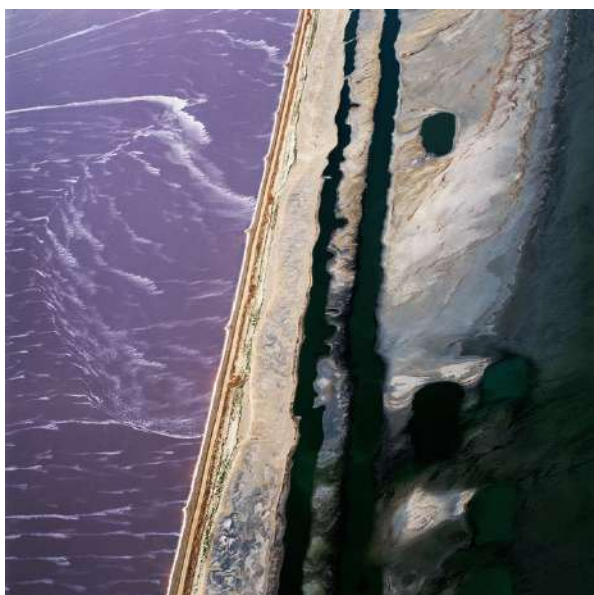
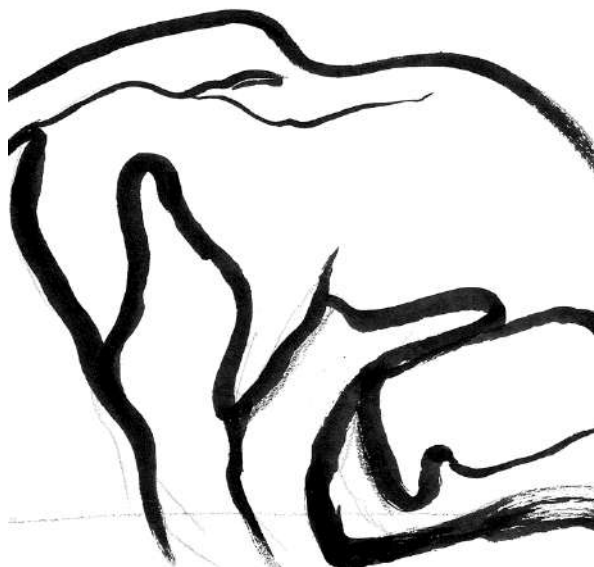
En considérant la qualité graphique du trait et de la trace, l'on remarque qu'un bon nombre de photographies du corpus présentent des qualités calligraphiques. Elles s'apparentent à ce que l'on pourrait appeler un tracé, présentant des affinités plastiques avec un trait qui serait produit par un instrument comme un crayon ou un pinceau, avec de l'encre ou des pigments. C'est par exemple le cas dans *Salt Pan #30* (**fig. 69**) où les formes rectangulaires des bassins d'évaporation sont ornées de lignes concentriques à la manière d'un croquis préparatoire fait de multiples traits de construction de différentes épaisseurs et caractéristiques graphiques, plus ou moins appuyés et contrastés.



69 · Edward Burtynsky, *Salt Pan #30*, Little Rann of Kutch, Gujarat, India, 2016.

La photographie aérienne, dans sa verticalisation de l'espace, permet de voir l'espace photographique comme une toile. Un lien entre le trait et le geste d'une main est renforcé. Afin d'explorer cette piste esthétique, nous proposons à présent de mettre en application cette impression de main humaine qui trace les traits. Pour ce faire, nous avons tenté de saisir les traits et les formes produits par les photographies en dessinant à main levée, à la manière d'un relevé plutôt que par le biais d'une manipulation de l'image avec logiciel ou par décalquage. Le but est d'essayer de rendre compte de l'aspect calligraphique exprimé dans ces paysages. Ainsi il est possible d'extraire une trame graphique et épurée des images, en reprenant les lignes principales, qui dessinent quelque chose de différent. Sans créer quelque chose de fondamentalement nouveau, cette démarche permet de mettre en valeur ce qui est déjà présent sur l'image. Les deux pages suivantes reprennent la transcription de ces tracés (**fig. 70 à 74**).





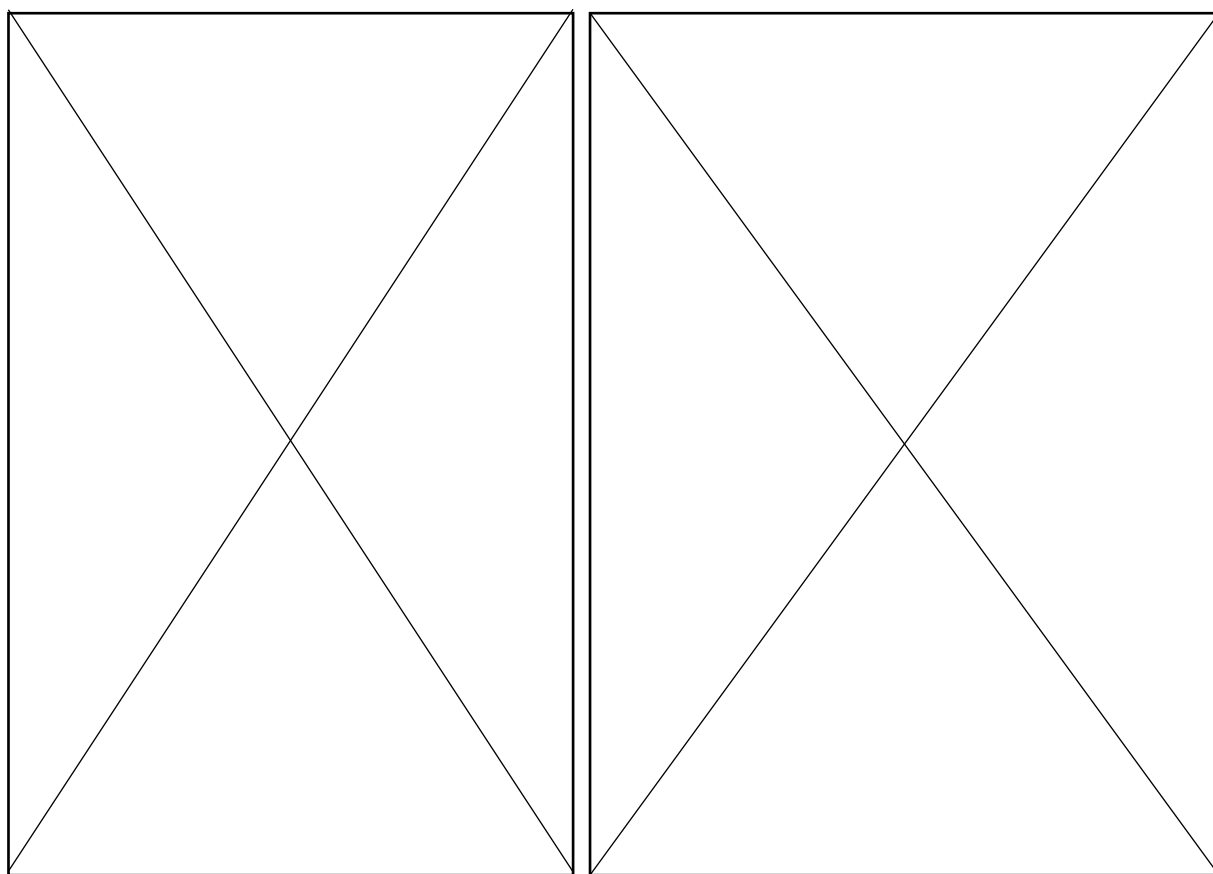
Page précédente :

- 70 · David Maisel, *The Lake Project 20*, 2002, et son tracé, encre de Chine et crayon (Léna Ferrié).
- 71 · David Maisel, *Terminal Mirage 21*, 2004, et son tracé, encre de Chine et crayon (Léna Ferrié).
- 72 · David Maisel, *Terminal Mirage 25*, 2005, et son tracé, encre de Chine et crayon. (Léna Ferrié).

Ci-dessus :

- 73 · David Maisel, *American Mine, Carlin, Nevada 10*, 2007, et son tracé, encre de Chine et crayon, (Léna Ferrié).
- 74 · David Maisel, *Terminal Mirage 17*, 2003, et son tracé, encre de Chine et crayon, (Léna Ferrié).

Les tracés mettent au jour un langage composé d'une variété de lignes, brisées, ondulées, tremblantes ; un répertoire de lignes. L'esthétique calligraphique propose dans chaque photographie une unité morphologique de l'ordre d'un signe, à l'esthétique proche d'un caractère écrit que l'on pourrait apparenter à un glyphe. Ces unités présentent des affinités formelles avec des alphabets et systèmes d'écritures cursives, composés d'une multiplicité de traits. À titre d'exemple Tim Ingold cite la chercheuse Yueping Yen qui décrit l'essence de la calligraphie chinoise comme « un art rythmique du mouvement »¹⁸⁵. Il ajoute que la calligraphie chinoise est constituée de lignes qui confèrent à chaque caractère « une force et une dynamique qui leur est propre »¹⁸⁶. Les tracés eux-mêmes sont formellement évocateurs d'un logogramme et proposent une combinaison de lignes et de traits dont on voit émerger une sorte de logique interne.



75 · Christian Dotremont, *Logogramme à texte incertain*, encre de Chine, date inconnue.

¹⁸⁵ Yueping Yen, *Calligraphy and Power in Contemporary Chinese Society*, London, Routledge Curzon, 2005, pp. 84-85. (Nous traduisons).

¹⁸⁶ Ingold, *op. cit.*, p. 131.

D'une manière troublante, les tracés partagent une proximité esthétique avec les logogrammes réalisés par l'artiste belge Christian Dotremont (1922-1979) qu'il appelle aussi « dessin-mot » ou « peinture-mot » (fig. 75 et 76). Christian Dotremont ancre sa pratique dans le paysage, plus précisément dans le paysage lapon qu'il découvre en 1951 et qui détermine toute sa production artistique liée à l'écriture et à la trace. Il crée ses logogrammes de mémoire à partir de paysages enneigés. Emmanuelle Pelard, chercheuse en sémiotique, parle des différentes traces entremêlées dans le travail de Dotremont : « Le logogramme s'enracine dans un imaginaire et une esthétique de la trace puisqu'il inscrit, dans sa forme même, l'expérience dotremontienne du désert de neige et actualise sur le papier la trace mentale, le souvenir du paysage lapon vécu, intériorisé et esthétisé »¹⁸⁷. Ces logogrammes saisissent à la fois quelque chose de profondément enraciné dans le paysage et quelque chose de l'ordre de l'intériorité, de l'intimité de l'artiste. Il écrit à partir d'une image mentale du paysage lorsque les photographes écrivent à partir de la matière paysage. Le fait que la pratique de Dotremont prenne sa source dans le paysage qu'il se remémore accentue le potentiel langagier des nombreuses lignes et traits disséminés dans l'espace naturel et la dialectique entre écriture et paysage, entre mots et géologie. Dotremont va jusqu'à parler de l'émergence d'une « nouvelle sémantique »¹⁸⁸ à travers ses logogrammes ce qui résonne fortement avec les phénomènes à l'œuvre dans les paysages de l'urgence.

Robert Smithson associe également au monde géologique des caractéristiques langagières : « Words and rocks contain a language that follows a syntax of splits and ruptures. Look at any word long enough and you will see it open up into a series of faults, into a terrain of particles each containing its own void »¹⁸⁹. À travers ces comparaisons entre mots et formations sédimentaires Smithson invite à une observation prolongée, une contemplation qui ne mène pas ici au sens mais à sa négation contenue dans le terme « *void* ».

¹⁸⁷ Emmanuelle Pelard, « La passion de la trace : une genèse du logogramme et du logoneige de Christian Dotremont », *TRANS*, 12 | 2011, doi: <https://doi.org/10.4000/trans.459>, § 2.

¹⁸⁸ Christian Dotremont, *Nouvelle sémantique* (1976), in *J'écris pour voir*, Dominique Radrizzani et Pierre Alechinsky, Paris, Buchet/Chastel, 2004, p. 23.

¹⁸⁹ Robert Smithson, « A Sedimentation of the Mind : Earth Projects » (1968), in Jack Flam, *op. cit.*, p. 107.

II.C.2 Genèse d'une écriture

À différentes occasions, Edward Burtynsky et David Maisel ont recours à des métaphores qui appuient l'hypothèse d'un système de signes émergeant des photographies. Burtynsky parle d'empreintes ou de traces calligraphiques « *calligraphic tracks* »¹⁹⁰ à propos de sa série *Salt Plans* (2016), tandis que Maisel parle du Lac Owens saisi par sa photographie comme « un texte sacré dans un langage qu'il nous est impossible de déchiffrer »¹⁹¹. Il ne s'agit pas d'une piste que les photographes ont particulièrement explorée ou qui constitue le cœur de leur démarche. Ils en ont simplement suggéré la possibilité par ces quelques indices. Pour autant ces remarques rejoignent nos questionnements sur la ligne et la possibilité d'une présence calligraphique dans les photographies.

Écrire avec la photographie

Comment envisager la possibilité qu'un photographe écrive avec le médium photographique ? La présence de la graphie dans le terme ne paraît pas suffisante pour asseoir une démarche et viserait à faire de toute photographie une forme d'écriture si l'on s'arrête à la lumière qui vient s'inscrire par elle-même sur la surface photosensible¹⁹². La photographie peut être utilisée comme un outil qui produit un tracé. Si les lignes sont préexistantes dans les paysages, ce sont bien les photographes qui par un processus de sélection dessinent et écrivent. Ils marquent des formes et des lignes en jouant avec la composition, l'angle, la lumière, le cadrage qui épouse et cache (ou non) les lignes, les bordures, les cadres internes. Ils révèlent et choisissent des lignes en exerçant un véritable travail de composition du contenu, permis par l'aérien notamment. À titre d'exemple, revenons sur la photographie *American Mine, Carlin, Nevada 10* (**fig. 73**). Le photographe, jouant avec les reliefs et cavités de la mine, a choisi de mettre en valeur certaines zones, ici, les routes, qui se détachent nettement des tons plus sombres du fond. Il choisit ainsi de dessiner certaines lignes à l'image, celles constitutives des trajectoires humaines dans les entrailles de la Terre. Le processus de mise en avant des lignes plus claires

¹⁹⁰ Edward Burtynsky, « Salt Plans », *Edward Burtynsky*, consulté le 21/01/2022, <https://www.edwardburtynsky.com/projects/photographs/salt-pans>.

¹⁹¹ « A sacred text in a language we cannot decipher », Maisel, *op. cit.*, p. 125.

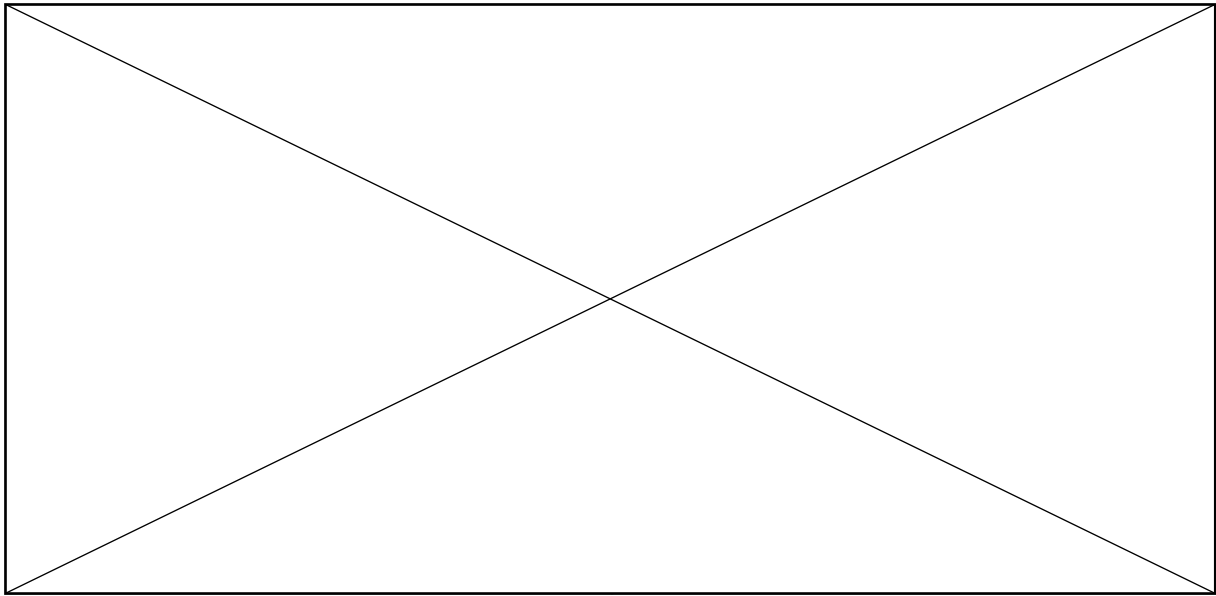
¹⁹² Naturellement, ce principe d'inscription de la lumière sur une surface photoréactive disparaît totalement dans le contexte de la photographie numérique.

fonctionne de manière analogue à un tracé effectué sur une surface contrastée, ici fonctionnant comme le négatif de l'encre sur le papier.

Plus précisément, pourquoi nous sentons-nous comme face à un système de signes que l'on ne peut déchiffrer ? Comment cette impression de langage est-elle caractérisée ? Par quels procédés et quelles modalités ?

La construction d'un projet selon les principes de sérialité mentionnés plus tôt constitue un premier pas dans cette direction. Chaque élément se trouve ainsi inclus dans un ensemble avec lequel il est mis en relation. La cohésion visuelle est d'autant plus prégnante lorsque la série s'attache à décliner les prises de vues d'un même site, comme c'est le cas dans les exemples que nous allons examiner. Dans un même ordre d'idée, le format carré récurrent chez Maisel est un procédé qui contribue à la composition d'une unité, d'un tout cohérent qui crée du sens. Il détermine un gabarit normé appliqué à ces signes ce qui permet leur identification et la mise évidence d'un caractère commun.

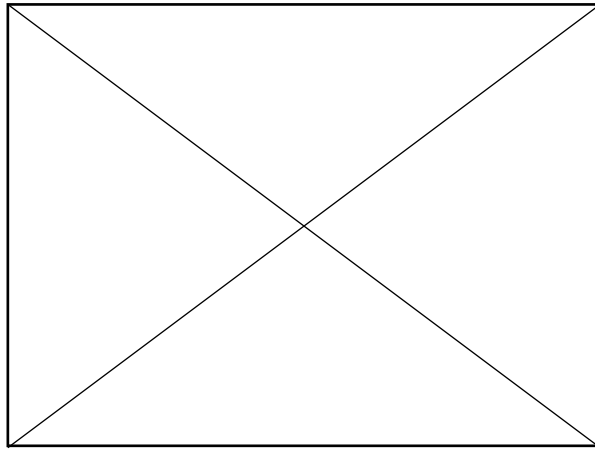
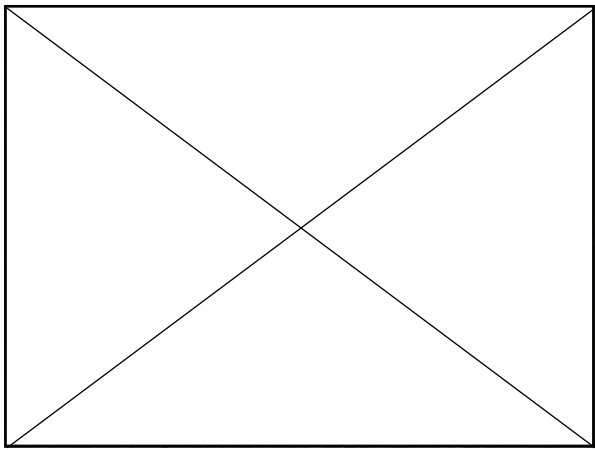
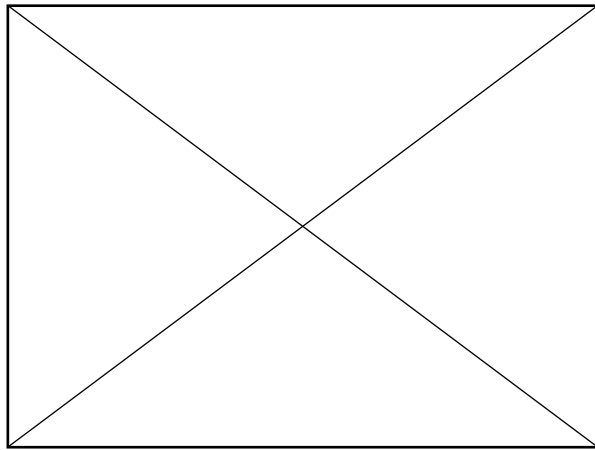
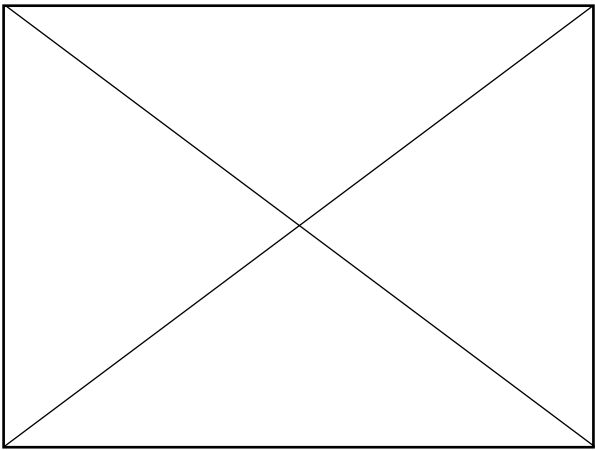
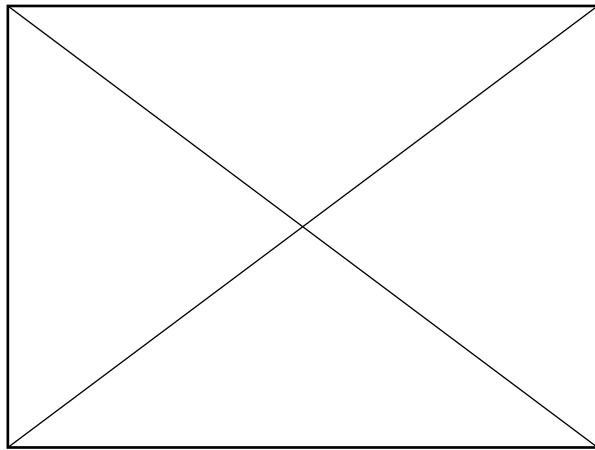
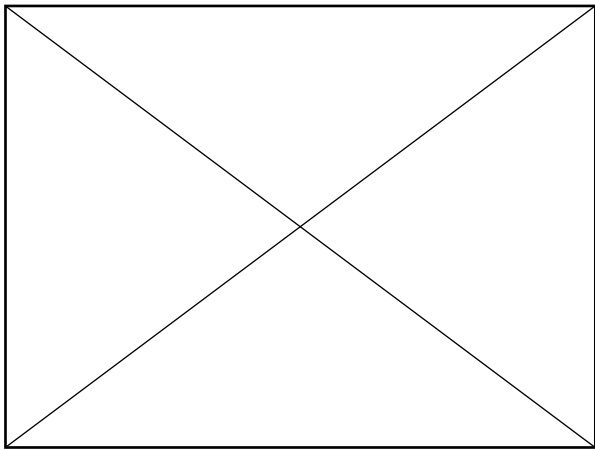
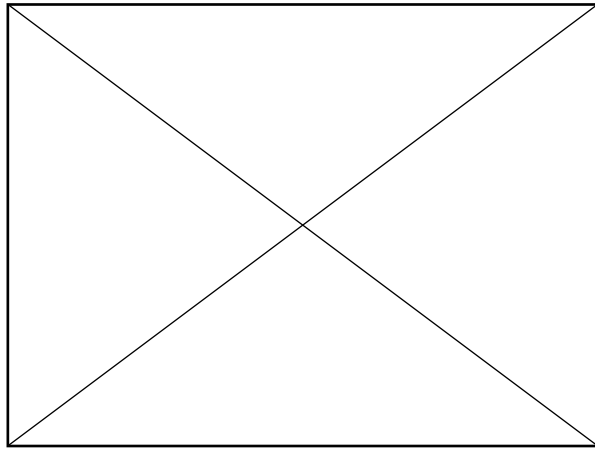
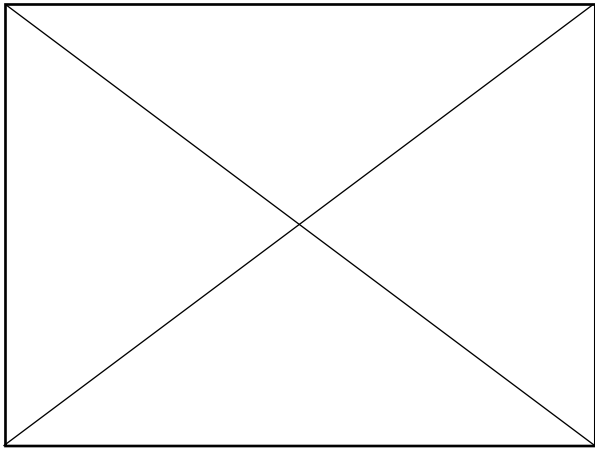
Dans la publication *The Lake Project* (2001-2002), David Maisel opte par endroits pour une mise en page en grille (qui prolonge le motif en grille présent dans de nombreuses photographies dans l'organisation parapicturale), où les photographies sont disposées de manière très structurée sur une double page (**fig. 77**). Il est alors possible pour la personne qui feuillette l'ouvrage de procéder à une association directe des différentes photographies entre elles qui se présentent comme des variations d'un même motif déployé dans l'espace. Ici, les idées de matrice et de jeu entre variant et invariant sont clairement postulées. En choisissant un tel agencement, Maisel nous impose une façon de regarder les photographies. Plus précisément, il nous impose un parcours, une manière spécifique, fragmentée, séquencée de voir le paysage. Les images, de taille réduite très éloignées de l'échelle réelle du paysage s'apparentent à des échantillons qui donnent à voir une profusion d'informations. Les photographies, prises selon des angles variés, désorientent. Il devient difficile pour l'œil de les considérer isolément et l'une après l'autre.



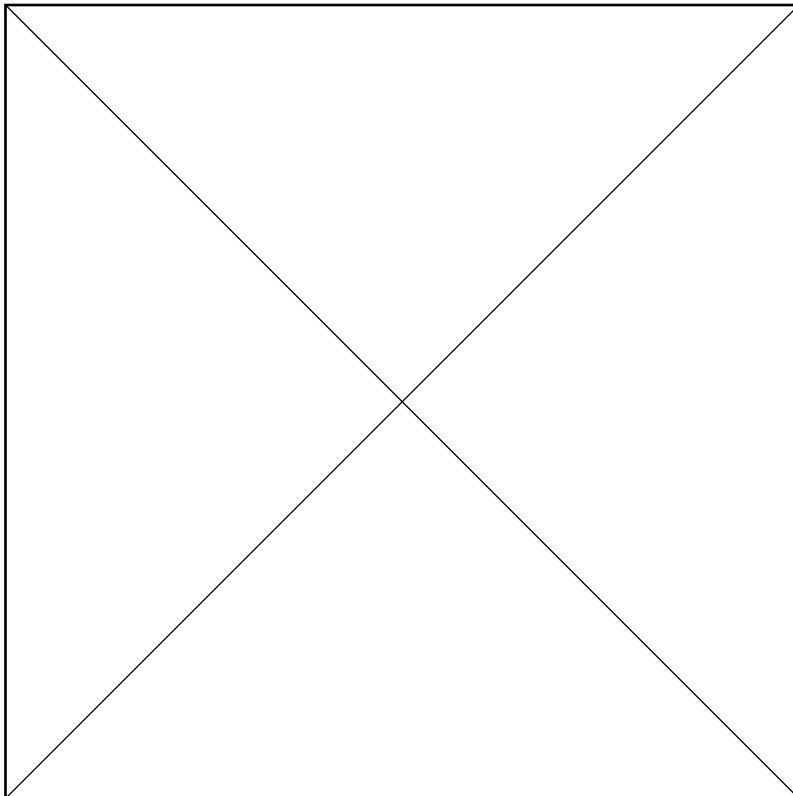
77 · David Maisel, Double page dans *The Lake Project*, Tuscon, Arizona, Nazraeli Press, 2003.

La série *Salt Plans* (2016) d'Edward Burtynsky se propose également comme un mini système en soi (**fig. 78**). C'est en Inde que Burtynsky a photographié un gigantesque complexe industriel de production de sel. Les photographies sont une déclinaison d'un ensemble d'éléments tels que des surfaces rectangulaires et carrées accompagnées de lignes brisées ou de lignes concentriques qui viennent dessiner des formes composites parfois complexes. D'une photographie à l'autre, l'on note une récurrence des couleurs et des formes à la manière d'une véritable exploration plastique.

Étonnamment, les deux séries de photographies que les photographes apparentent au texte ou à la calligraphie donnent à voir des paysages dans lesquels la trace effective de l'homme paraît mineure. Dans *Salt Plans* et *The Lake Project*, où l'impression de système est particulièrement prégnante, le paysage révèle une présence minérale. Si les hommes ont structuré les bassins d'évaporation et les routes qui y mènent, la majorité des surfaces proposées par les photographies relèvent de processus naturels d'évaporation et nous donnent à voir des composants matériels en cours de transformation. La main de l'homme y est donc légère et l'aspect plastique du site dépend de l'environnement. Dans *Salt Plans*, la formation de ce paysage est rendue possible par un processus cyclique d'inondations dues à la crue de la Mer d'Arabie. Pour le Lac Owens capturé dans *The Lake Project*, l'aspect du paysage varie selon différents phénomènes attribués au climat et au non-humain. Par exemple, la présence d'archéobactéries (des microorganismes unicellulaires) modifie la couleur des bassins salants du lac. Ces paysages semblent démontrer que l'homme n'est pas le principal facteur dans la formation de graphismes et de signes.



Le prisme de l'écriture et du système de signes permet de percevoir le corpus sous un certain jour et de repérer des jeux, peut-être inconscients de la part des photographes, qui opèrent une sorte de renversement. La série *The Forest* (1986) de David Maisel capture des scènes de déforestation dans le nord-est des États-Unis. Elle dépeint en fait les restes d'arbres abandonnés dans le processus de déforestation car jugés non-exploitable. La plupart des résidus, laissés aux abords d'une rivière et d'un lac, dérivent sur la surface noire d'encre (**fig. 79**). Ces déchets organiques ressemblent formellement à des caractères cunéiformes, la plus vieille écriture connue observée en Mésopotamie. Composées d'une partie du tronc et des racines, les unités graphiques évoquent la forme en « clou », plus petit élément caractéristique des cunéiformes (« *cuneus* » : en forme de clou). *The Forest* fonctionne ainsi comme une forme de citation, faisant visuellement référence à un système de signes préexistant. De ce fait nous pouvons lire cette rencontre comme produisant un commentaire. L'ancien système de signe est renversé, désorganisé. Un parallèle est formé entre la déforestation—et plus largement les dommages faits à l'environnement et l'exploitation des ressources organiques de la Terre—et le renversement de sens à travers la subversion d'un système de signes qui cristallise un caractère fondateur de l'humanité. L'entropie évoquée dans la première partie devient ainsi une sorte d'entropie scripturale.



79 · David Maisel, *The Forest 2*,
Chesuncock Lake, Maine, 1986.

Sur les différentes conceptions de l'écriture

Dans son article « Essai pour une définition des écritures » (2009), l'historien Jean-Jacques Glassner relève que « d'Aristote à Warburton, Condillac et Hegel, les philosophes ne voient dans l'écriture qu'un sous-produit, la banale transcription graphique d'un message oral »¹⁹³. Le linguiste Ferdinand de Saussure partage cette conception de l'écriture, considérée comme classique, et établit ainsi un rapport de hiérarchie entre langage (sous-entendu le langage humain parlé) et écriture. Alexandre Serres rappelle que, selon Saussure, « l'écriture garde un caractère d'extériorité, de technicité, d'usurpation par rapport au sens originnaire »¹⁹⁴. La pensée et le sens précèderaient donc l'écriture.

Serait-il pour autant envisageable de penser une écriture qui ne serait pas rattachée à un langage mais tendrait à exprimer autre chose ? L'œuvre de Jacques Derrida, traversée par des questionnements autour de la trace et de l'écriture, pose un regard critique sur cette la conception saussurienne conventionnelle notamment à travers de son concept de grammatologie. Or, au sein de notre corpus, c'est bien la trace, à travers les courbes et les lignes notamment, qui joue le rôle d'intermédiaire et de support permettant d'envisager la notion d'écriture : la trace permet de matérialiser l'idée d'écriture dans le paysage, elle en est une manifestation physique.

Derrida considère que cette coupure entre langage et écriture n'a pas lieu d'être et ne serait « qu'une variante de l'opposition entre la technique et la culture, entre l'homme et l'animal, entre la nature et la culture »¹⁹⁵. Par ailleurs, comme le souligne Serres, « l'écriture doit être pensée à partir du concept de trace, qui est "écriture en général, racine commune de la parole et de l'écriture". La trace [...] se situe en amont de toute écriture, elle est à l'œuvre dans toute forme et dans toute substance d'expression, aussi bien graphique que non graphique »¹⁹⁶.

Joseph-Igor Moulenda, spécialiste de Derrida, explique que le concept d'écriture derridienne « renvoie à tout ce qui peut donner lieu à une inscription et à une interprétation. [...]. Ce qui laisse penser que tout est écriture. [...] En conséquence, il y a écriture partout où il y a des informations à déchiffrer, à décoder »¹⁹⁷. En ce sens, les photographies du corpus sont

¹⁹³ Jean-Jacques Glassner, « Essai pour une définition des écritures », *L'Homme*, n°192, 2009, doi : 10.4000/lhomme22268, p. 8.

¹⁹⁴ Serres, *op. cit.*, p. 11.

¹⁹⁵ *Ibid.*

¹⁹⁶ *Ibid.*

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 11.

bien établies comme écriture. Derrida va plus loin et propose l'écriture comme allant au-devant du sens : « L'écriture n'a pas d'essence au sens de quelque chose qui lui préexisterait et à l'aune duquel on surveillerait son inscription »¹⁹⁸. La pensée de Derrida ouvre de nouvelles voies pour envisager le sens comme également exprimé par le non-humain. L'écriture mènerait à « une extension de la structure du sens, débordant ainsi le seul cadre de la parole ou de la pensée »¹⁹⁹. La trace, le signe, le sens précèdent donc l'humain. Quelques pistes pour la conception d'un sens qui ne serait pas exclusivement anthropocentré émergent. Ces réflexions derridiennes partagent une sensibilité avec quelques les observations faites par Jean Baudrillard dans le grand ouest des États-Unis :

Qu'est-ce que l'homme si les signes antérieurs à l'homme ont une telle force ?²⁰⁰

Monument Valley : des blocs de langage soudain en érection, puis soumis à une érosion inéluctable, des sédimentations millénaires dont la profondeur transversale est due à l'usure (le sens est né de l'érosion des mots, les significations sont nées de l'érosion des signes).²⁰¹

Si l'on suit la pensée de Baudrillard, l'on peut supposer que le sens de ce langage produit par l'urgence n'est pas encore naît car il est enfermé dans une échelle de temps trop courte, l'érosion n'a pas (encore) fait son œuvre.

¹⁹⁸ Moulenda, *op. cit.*, p. 10

¹⁹⁹ *Ibid.*

²⁰⁰ Baudrillard, *op. cit.*, p.9.

²⁰¹ *Ibid.*

II.C.3 Vers une poétique de l'urgence

Conceptualiser une « écriture de l'urgence »

De quoi serait donc constituée une « écriture de l'urgence » ? Serait-ce une écriture métaphysique déterminant le sens selon une perspective derridienne, une écriture qui ne passe pas (que) par les mots ? L'écriture de l'urgence ne constitue pas un langage fonctionnel au sens où on l'entend, normé et conditionné par des règles linguistiques ou comprenant une logique interne absolue. Comme David Maisel le suggère, le texte de ces paysages ne peut pas être déchiffré, il est impossible d'en opérer une saisie, une traduction. L'écriture de l'urgence ne constitue pas un langage à proprement parler mais bien quelque chose qui s'en rapproche. Elle s'exprime peut-être avant tout sous la forme d'un imaginaire d'écriture, une écriture au sens métaphorique pour lire les paysages de l'urgence, c'est-à-dire pour les considérer et les penser.

Cet imaginaire donne lieu à une écriture à la fois ancestrale (référence aux cunéiformes et à l'échelle de formation géologique) et en cours de formation (propagation de l'urgence et modification accélérée de l'Anthropocène). L'écriture de l'urgence fait place à un système de signes post-humain et post-naturel, les deux forces s'étant co-modifiées dans la formation des paysages. La notion de mélange, d'agentivité partagée, de pluralité des formes se retrouve aussi dans la création de sens. Nous rejoignons ici certaines pensées proposées par l'écopsychologie : « Nous ne croyons pas en un déterminisme naturaliste qui ferait de la planète un lieu ultime de sens, ni non plus en un humanisme séparé de la nature, qui ferait de la personne un créateur ultime de sens »²⁰². Les signes seraient à la fois émis par l'homme et par l'environnement et offrent la possibilité de réintégrer du sens au monde et de construire de nouveaux récits.

Misrach et les « Found Poems » photographiques

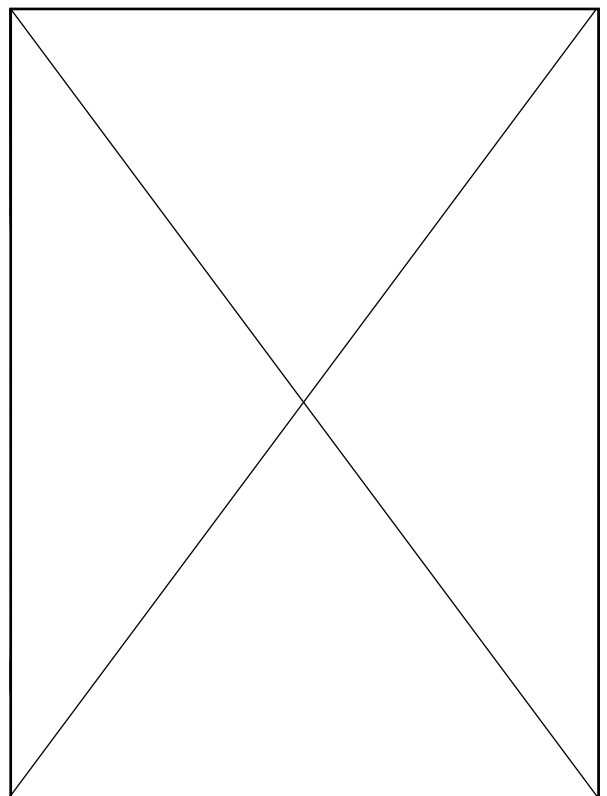
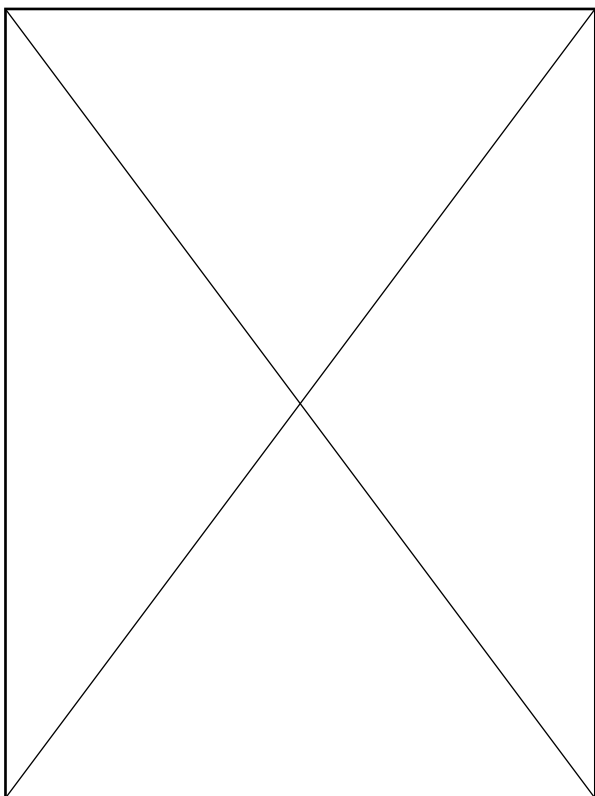
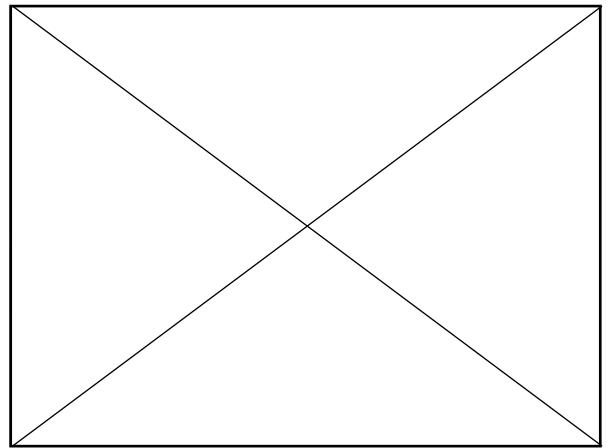
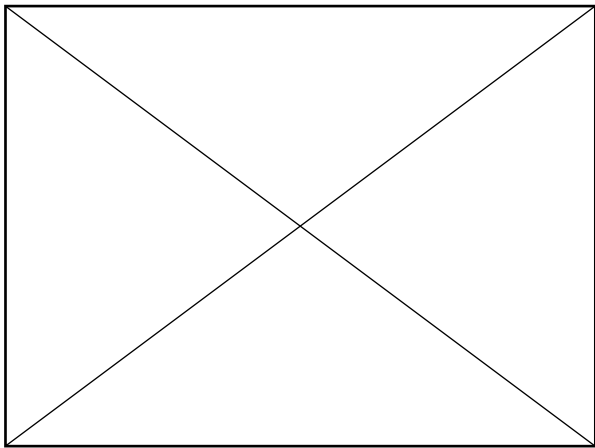
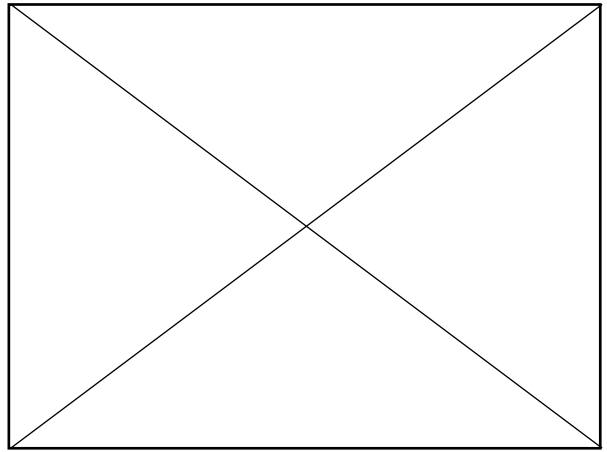
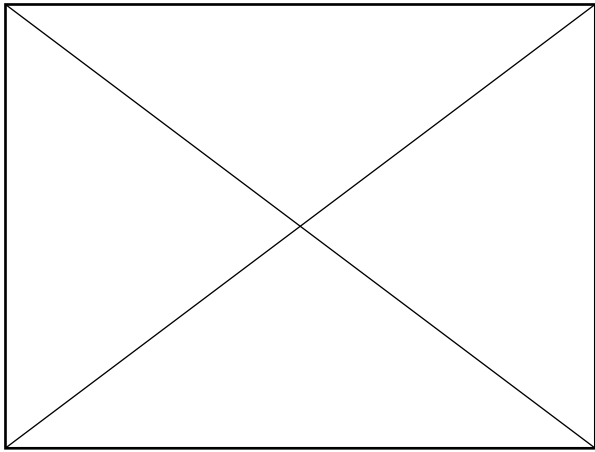
Une forme d'écriture humaine directement présente au sein du corpus persiste à travers la série *The Writing on the Wall* (2017) qui constitue une extension de *Desert Cantos* (1979-présent). Cet aspect linguistique du corpus est distinct des questionnements sur les panneaux, enseignes et autres signes publicitaires examinés dans la partie sur la saturation sémantique. Cette série

²⁰² Mohammed Taheb, « Ecopsychologie, Un nouveau paradigme aux racines profondes », in Aurélie Choné, Isabelle Hajek, Philippe Hamman (dir.), *Guide des Humanités environnementales*, Presses Universitaires du Septentrion, 2016., p. 80.

est le prolongement d'une démarche amorcée à la suite de l'Ouragan Katrina de 2005 lorsque Misrach s'est rendu sur les lieux quelques semaines après le drame, dans une Nouvelle Orléans vidée de ses habitants et des journalistes. Lors de son parcours dans la ville désertée, Misrach a photographié, dans un premier temps à la manière de repères pour s'orienter dans la ville, diverses façades de maisons sur lesquelles se mélangeaient graffitis ou messages de désespoir laissés par les habitants et informations codées par les secours dans le processus d'évacuation de la ville. Misrach a compilé tous ces messages dans un livre, *Destroy This Memory* (2010), dépourvu de tout type d'éléments parapicturaux. Les mots et récits hachés des habitants qui relatent leur expérience sont les seuls signes linguistiques de l'ouvrage. Parmi les messages : « I am here I have a gun », « Help! Help! », « Broken Dreams », ou encore « Sorry ».

Misrach reprend ce principe de photographier des messages disséminés dans des lieux abandonnés à la suite de l'investiture de Donald Trump. Il remarque que ces sites sont souvent porteurs de graffitis et autres inscriptions gravées qui expriment tous une certaine forme de détresse et parfois un certain cynisme. La médiation permise par la prise photographique transforme un message isolé en un fragment qui se voit alors rattaché à une collection de textes plus large. La photographie offre un espace particulier à ces mots dont la portée est prolongée. En d'autres termes, l'accumulation photographique permet la création d'un poème incongru, trouvé çà et là, un « *found poem* » des paysages dévastés. Quelques extraits des graffitis présents sur les photographies (**fig. 80 à 85**) :

- « Can you hear the children screaming »
- « Everything must end »
- « You are here »
- « Walk away », avec l'ajout d'une réponse sous la première inscription : « which way ? »
- « The future is a luxurious contemplation for those who've figured out how to get through the day »



Page précédente :

80 · Richard Misrach, *“The future is a luxurious contemplation for those who’ve figured out how to get through the day”*, Tonopah Junction, Nevada, 2017.

81 · Richard Misrach, *“Can you hear the children screaming”*, Ludlow, California, 2017.

82 · Richard Misrach, *“Everything must end”*, Salton Sea Beach, California, 2017.

83 · Richard Misrach, *Black blob*, Victorville California, 2017.

84 · Richard Misrach, *“You are here”*, Desert Center, California, 2017.

85 · Richard Misrach, *“Walk away”*, Lucerne Valley, California, 2017.

Certains messages connotent la fin, la disparition, ou encore une inquiétude à propos du futur ; directement en résonance avec des thèmes déjà exprimés plus tôt à travers un certain nombre de photographies du corpus. D’autres questionnent l’idée de présence au monde dans des formulations métaphysiques. Le cadrage rapproché utilisé pour « You are here » (**fig. 84**) entre en contradiction avec le sens des mots. Aucune notion d’espace ou de lieu ne nous est donné à voir. Le message ironique—qui fait écho aux panneaux et cartes sur des lieux touristiques—est gravé sur une simple surface, quelque part dans la petite ville abandonnée de Desert Center en Californie, nom évocateur du centre du désert, sous-entendu le milieu du rien, l’épicentre de la dévastation.

De manière générale, ces messages expriment une forme de mal-être et de souffrance et sont révélateurs d’une idée de dégénérescence. Cette impression est renforcée par l’état des surfaces sur lesquelles les mots sont inscrits. La perte de sens du monde se superpose à la décomposition matérielle du support délabré, partiellement arraché par endroit. Certains messages sont difficilement lisibles à cause d’une accumulation de plusieurs écritures (**fig. 80**) ou à cause de la surface ajourée limitant l’espace disponible pour écrire (**fig. 81**). Nous sommes face à un message qui lutte déjà pour exister au sein d’un lieu qui peut potentiellement disparaître dans l’indifférence générale.

La force de ces fragments de sens réside aussi dans leur construction sous forme d’injonctions directement adressées aux récepteurs, invités à prendre part aux réflexions proposées. Les divers effets de mise en abyme entre la forme et le fond, rappellent le *memento mori* du globe terrestre dégonflé sur le sol du désert de *Deflated World* (**fig. 36**). L’ensemble de cette série est synthétisé par *Black Blob* (**fig. 83**), seule image sans texte à proprement parler, où la forme noire, qui déborde sur une partie du couloir en un trompe l’œil maladroit de forme circulaire, métaphorise le message global de la série en formant un trou noir au cœur du monde.

Vers une poétique de l'urgence ?

Au fil des différentes séries photographiques, il semble que quelque chose de l'ordre du poétique surgisse fréquemment ; que ce soit dans la rencontre fortuite véhiculée par le processus de sérendipité de la prise aérienne, l'instabilité produite par le flou et l'oscillation entre figuration et abstraction, ou bien dans les jeux de synecdoque-hyperobjet. Une impression de langage poétique naît aussi d'un rapport entre le texte et l'image : le texte à proprement parler contenu dans *The Writing on the Wall* et celui provenant des lignes et glyphes photographiques. Cette poésie avant tout visuelle donne corps à la part insaisissable de ce langage de l'urgence environnementale que l'on ne peut déchiffrer ni articuler mais qui émerge néanmoins. Les photographies du corpus mettent en place un système de signes qui donne une forme au non-dit, à l'indétermination spécifiques à l'urgence. Ainsi, face aux menaces de disparition portées par l'urgence, il paraît nécessaire de trouver un temps et un espace pour réenchanter notre rapport au monde.

« Poetry is always a dying language but never a dead language. »²⁰³

« One's mind and the earth are in a constant state of erosion, mental rivers wear away abstract banks, brain waves undermine cliffs of thoughts, ideas decompose into stones of unknowing, and conceptual crystallizations break apart into deposits of gritty reasons. »²⁰⁴

²⁰³ Smithson, « A Sedimentation of the Mind : Earth Projects » (1968), in Jack Flam, *op. cit.*, p. 107.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 100.

PARTIE III

**L'URGENCE COMME PROCESSUS
POUR FAIRE SENS DU MONDE**

III.A Lectures alternatives du paysage : analogies et prolongement de l'œuvre

III.A.1 Urgence et recherche du familier

Comme nous l'avons démontré précédemment, l'urgence, en générant un temps et une esthétique qui lui sont propres, provoque un sentiment de déstabilisation par plusieurs biais ; oscillation entre figuratif et abstrait, contrainte du regard, écrasement de l'espace, formation d'une écriture inconnue, etc. L'urgence nous emmène loin de nos repères habituels. Elle crée ainsi un moment de trouble et d'incertitude, un instant de stupeur où le récepteur est partagé entre la nécessité d'agir immédiatement et la paralysie. Cette déstabilisation fragilise également le sens. Au cours de nos recherches, nous avons pu identifier qu'il est possible d'hésiter entre deux réactions opposées et en tension : la recherche du familier et l'acceptation de l'étrange. Nous nous concentrons d'abord sur le premier type de réponse.

Contre la perturbation engendrée par l'urgence, le récepteur peut tenter de projeter du sens sur ce qu'il voit en cherchant des éléments familiers au sein des images. Dans le prolongement des réflexions qui nous ont poussés à identifier un système de signes, d'autres démarches sont possibles pour tenter de rétablir un sentiment d'ordre et mener une quête du familier. Pour faire sens du paysage observé, il est possible de (re)constituer et de (re)construire des repères. L'on s'attache aux formes en menant parfois une lecture mimétique ou anthropomorphique, soit en se raccrochant au sens humain inscrit dans le paysage.

La photographie aérienne et son imaginaire se prêtent particulièrement à la formation d'analogies. Nous avons ainsi observé des rapports mimétiques entre le paysage et des éléments du corps dans un rapport d'échelle microscopique-macroscopique liées à l'hypothèse Gaïa. Dans un même ordre d'idée, nous avons à plusieurs reprises utilisé de l'aspect pictural des photographies pour y percevoir des jeux et correspondances entre peinture et photographie. Nous avons également repéré des analogies avec le sculptural et le bas-relief suggérant que la photographie de l'urgence environnementale provoque une impression de porosité entre les qualités plastiques et esthétiques de différentes formes artistiques. L'expression de l'urgence aurait ainsi tendance à pencher vers des arts moins référentiels, voire non référentiels, comme si un éloignement avec le lien de continuité-contiguïté avec le réel était nécessaire, comme si la frontalité avec des sujets si tangibles, pressants et angoissants nécessitaient forcément une prise de distance pour être appréhendés.

Pour autant ces mécanismes d'analogies ne semblent pas relever d'une recherche du familier à proprement parler. Ils ne ramènent pas l'interprétation et le sens dans une sorte de

confort ou de rétablissement de l'ordre. Au contraire ils ne font qu'éloigner encore la photographie de l'urgence de son rapport au réel, en la présentant comme *autre*, autre que photographie. La recomposition de sens et l'identification est plutôt de l'ordre d'un glissement qui s'échappe du domaine du photographique sans pour autant rejoindre le familier ; on refuse d'y voir une illusion du réel et l'on préfère percevoir l'espace photographique comme rempli de pigments et de matière picturale.

Nous envisageons le familier comme proche du connu, de l'habituel, de l'ordinaire et par extension du reconnaissable. En recherchant le familier dans les paysages, nous cherchons à distinguer et isoler mentalement des formes, des objets identifiables immédiatement ; nous cherchons à y voir autre chose que le paysage. Les formes abstraites produites notamment par la distance entre l'objectif et l'objet représenté dans la photographie aérienne sont propices à l'émergence du phénomène cognitif de la paréidolie. La paréidolie correspond au processus d'interprétation d'un stimulus visuel vague, indéterminé ou ambigu en tant que forme familière. Si la paréidolie est principalement associée à l'identification de formes humanoïdes comme un visage ou une silhouette, son étymologie permet d'en étendre l'application. Paréidolie vient du grec ancien et se compose de « *para* » (« faux ») et, suivant les interprétations de « *eidolon* » (« simulacre, fantôme ») ou de « *eidōs* » (« apparence, forme »). La paréidolie est ainsi très proche du principe photographique en soi. Elle en reprend de nombreuses spécificités : c'est une image fabriquée, qui trompe le réel en présentant les formes de ce qui fut. La paréidolie peut donc être considérée comme l'apparition de formes et d'images qui ne sont pas véritablement là, dans notre cas, qui ne font pas partie du paysage photographié. La propension à rechercher des traces de productions humaines dans le paysage peut pousser à une surinterprétation des signes. L'on peut parfois identifier de manière erronée la fonctionnalité d'un lieu, ou le sens d'un paysage, si on le compare à l'objet véritablement photographié. Sans pour autant empêcher la production d'un sens stimulant, il peut exister un décalage entre ce qui est véritablement, physiquement photographié et ce que l'on identifie par analogie sur la photographie.

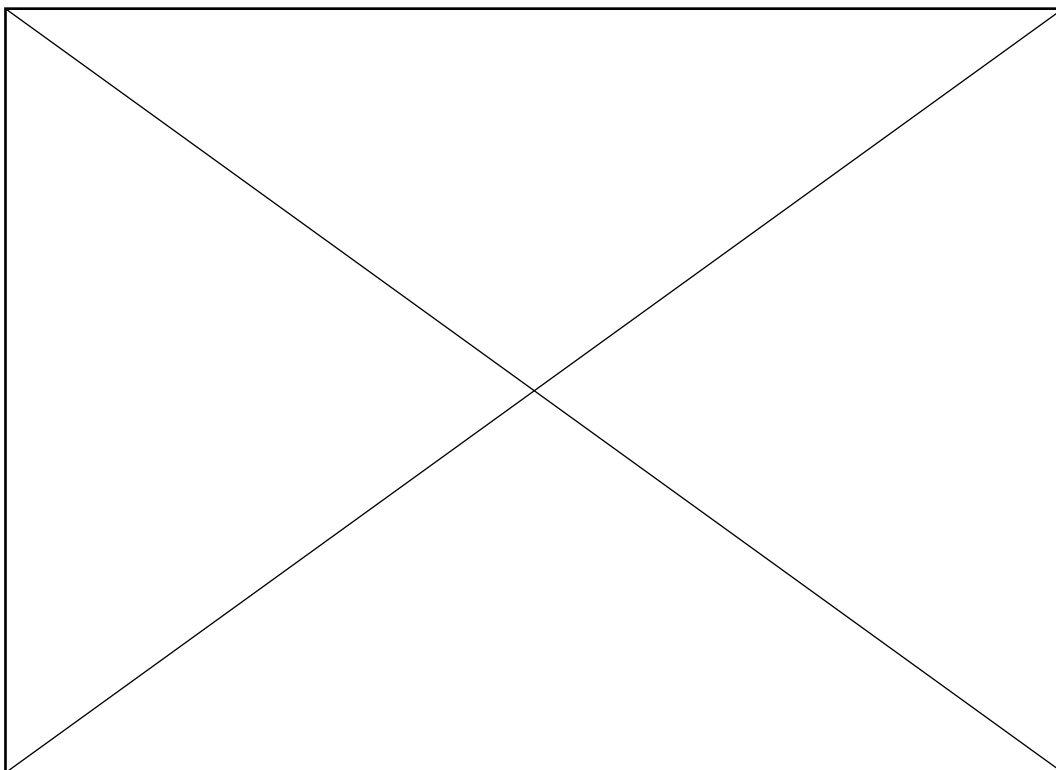
Textilité, tactilité

Le motif de la grille étudié précédemment, associé à la production d'un système d'écriture, peut faire, par extension, écho à l'idée de texte. La grille constitue une structure de base pour construire une typographie et un texte écrit est organisé dans l'espace de la page selon

les lignes d'une grille. Si nous prolongeons encore notre raisonnement, nous pouvons observer qu'il existe aussi un lien entre grille, texte et textile. Lucile Encrevé, docteure en histoire de l'art à l'École des Arts Décoratifs, discute des affinités entre ces concepts dans l'article « Le textile derrière la grille : une abstraction impure ? »²⁰⁵ (2016). Elle rappelle que les deux termes

« textile » et « texte » possèdent une origine étymologique commune (texere) [qui signifie tisser] souvent relevée, quand la grille est devenue la forme par excellence de l'art conceptuel (notamment chez [Sol] LeWitt) ». Des préoccupations formelles les rassemblent, liées à la mesure, à la régularité, à la répétition, au *all-over* comme à l'absence de direction (ou à l'omnidirectionnalité).²⁰⁶

La grille correspond aussi à l'armure la plus rudimentaire du tissage, l'armure toile, qui consiste en un entrecroisement régulier de fils perpendiculaires, les fils de trame (horizontaux) et les fils de chaînes (verticaux). Les affinités plastiques avec le tissage convoquent la métaphore du paysage qui est tissé par différents acteurs et forces. Ainsi certaines photographies évoquent plastiquement une esthétique textile. C'est le cas chez Burtynsky avec les photographies des naufrages pétroliers dans le Golfe du Mexique comme *Oil Spill #2* (**fig. 86**).



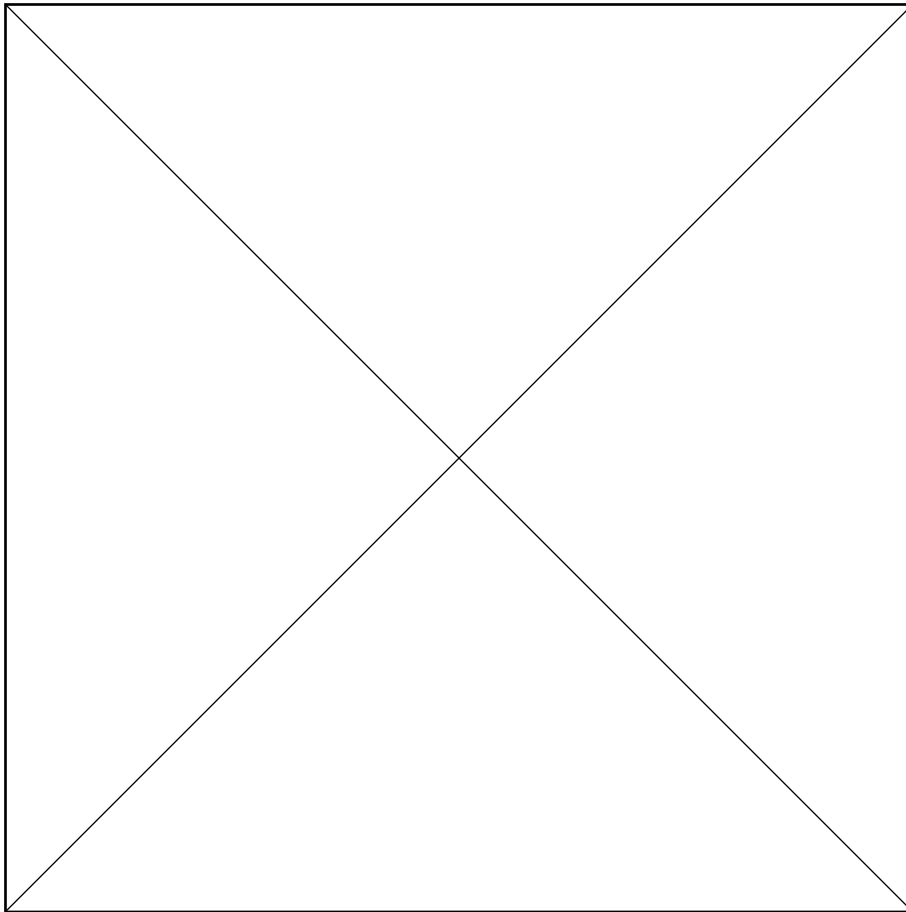
86 · Edward Burtynsky, *Oil Spill #2*, Discoverer Enterprise, Gulf of Mexico, May 11, 2010

²⁰⁵ Lucile Encrevé, « Le textile derrière la grille : une abstraction impure ? », *Perspective*, 2016, pp. 204-209, doi : <https://doi.org/10.4000/perspective.6440>.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 204.

Ici, la surface aqueuse argentée et déchirée du noir pétrole semble changer de nature et ne ressemble plus à de l'eau. Elle s'apparente esthétiquement davantage à un tissu de soie teint. La matière pétrole est étirée par les courants marins qui forment des zones sombres découpées à la manière de cavités profondes et menaçantes susceptibles d'engloutir le navire-citerne d'un instant à l'autre. La qualité moirée de la surface résulte d'une association conflictuelle et troublante entre le produit d'une catastrophe pétrolière et l'illusion plastique d'un matériau noble et luxueux, créant ainsi une image à la beauté dérangeante. Suite à la prise photographique qui en fige l'aspect plastique, le tissu devient ici une métaphore liant les deux éléments, l'eau et le pétrole, qui refusent de s'assembler tout à fait. Une tension apparente est figurée dans les zones de transition d'une teinte à l'autre par ce qui ressemble à des filaments étirés, qui se détachent les uns des autres et sont au bord de la rupture, provoquant du même fait une déchirure qui métaphorise l'échec de la gestion des ressources fossiles par l'homme. Ces liens tentent de maintenir le tout mais révèlent néanmoins la fragilité de l'ensemble.

La photographie *Oblivion N14* (**fig. 87**) de Maisel présente une vue d'un quartier résidentiel d'une banlieue de Los Angeles. Il s'agit d'une des photographies de la série prise avec le plus d'altitude. De ce fait, la grille urbaine paraît tracée de manière fine et détaillée. Les éléments noirs et blancs et les jeux d'ombre et de lumière des bâtiments, saisis à toute petite échelle sur l'image créent un contraste vibrant proche de l'illusion d'optique provoquant un inconfort visuel. Chaque bâtiment, plus sombre, est rehaussé par un cerne blanc qui en souligne le volume et crée une certaine brillance. L'abstraction très marquée proposée par l'image bascule formellement dans le registre du textile. Cette grille urbaine colle au plus près à la structure régulière de l'armure de fils entrecroisés d'une toile tissée. La construction minutieuse et régulière évoque les conventions de notation graphique technique des armures textiles. La photographie se trouve ainsi très éloignée de son référent paysage, comme semble le suggérer ici le titre *Oblivion* qui peut ici faire allusion à l'oubli et l'effacement progressif de l'objet réellement photographié, la ville, derrière de la structure textile.



87 · David Maisel, *Oblivion 14N*, 2004

Le textile, et en particulier le tissage, constituent en quelque sorte la grille la plus humaine : symboliquement, la grille textile est proche du corps, contrairement à la grille picturale abstraite utilisée en peinture par les Expressionnistes abstraits par exemple. Selon Lucile Encrevé, la grille textile évoque, au-delà du retour au geste et à la main suggéré par l'idée de graphie et de tracé, un retour au tactile :

Ce qui se joue dans le rapport de la grille au textile est bien d'abord de l'ordre de la tactilité—tactilité qui passe par le geste, par le matériau, réel ou figuré. Cette tactilité est pensée par Krauss, ancienne disciple de Greenberg, comme une infection, une impureté qu'elle refuse [...] amenée par le tactile, induite peut-être aussi par une présence du corps dans la grille, liée au textile.²⁰⁷

Si les analogies entre grille, textile et tactile créent une certaine distance avec le paysage photographié, elles permettent néanmoins d'émettre des hypothèses en relation à l'urgence et offrent des pistes de réflexions sur d'éventuelles réponses et réactions face au rythme imposé par

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 205.

l'urgence. Elles déplacent la qualité d'abstraction de la photographie à un retour vers le matériel et le tangible. La grille associée à l'imaginaire textile est une manière de questionner, de fragiliser la qualité de surface plane et lisse de l'objet photographique et lui attribuant une illusion de matérialité, à travers le geste « réel ou figuré ».

Ce procédé d'interprétation par analogie permet également de réintroduire la tension récurrente observée dans l'histoire de l'art entre arts dit « nobles » et arts décoratifs, plus proches de l'artisanat. La présence textile au sein de la photographie plaide davantage pour effacer la frontière entre les deux. Nous ne percevons ainsi pas la présence du tactile comme une « infection » ou une « impureté ». Au contraire, dans le contexte d'une esthétique de l'urgence et de la trace, au sein d'une société marquée par l'industrialisation, l'émergence du tactile propose une remise en question de nos modes de production et de consommation contemporains déconnectés du monde réel et des réalités environnementales.

Si la grille textile est la plus proche de nous, elle est également la plus ancienne. Le textile est une des productions humaines artisanales les plus ancestrales (qui débute entre les III^e et II^e millénaires avant J.-C.), parfois contemporain à la création des premiers systèmes d'écriture²⁰⁸. En tant que technique pré-industrielle elle rentre en discussion avec la prégnance de l'industrie qui sous-tend la quasi-totalité du corpus. Elle en constitue un contre-pied. La présence textile du corpus associe l'urgence à un mouvement en arrière. En évoquant quelque chose d'ancien et de profond, elle nous invite une fois de plus à sonder le passé, et à opérer un retour : un retour au corps, à l'artisanat, à quelque chose de notre humanité. Ces considérations textiles laissent entrevoir la conception d'un temps de l'urgence plus long, une urgence latente, en cours ; il s'agirait d'une temporalité non plus subie ou imposée mais graduellement construite, préparée.

Signes de l'ailleurs et pour l'ailleurs

D'autres types de lecture par analogie formelle à partir de l'aérien sont possibles à travers les photographies du corpus dans le but de (re)trouver du sens dans les paysages déformés par l'urgence environnementale. La prise de recul et la mise au jour d'éléments indiscernables depuis le sol révèlent la facilité que nous avons à prêter au paysage un sens qu'il n'a pas et à y voir ce qui n'est pas. L'imaginaire suscité par le registre de l'aérien peut supplanter le référent, soit ce qui est réellement photographié. Nous pouvons lire dans les paysages des formes

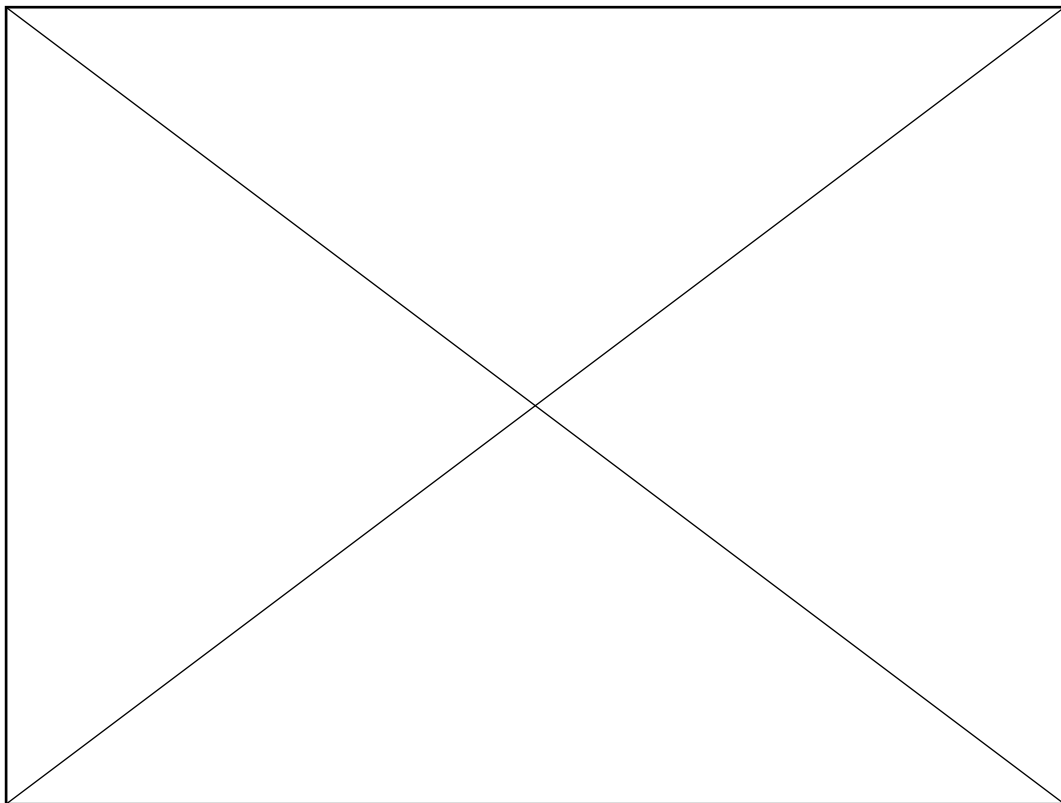
²⁰⁸ Les tous premiers systèmes d'écritures datent du IV^e millénaire avant notre ère et apparaissent en Mésopotamie et en Égypte.

familiales qui renvoient à des ensembles d'images partagées ou à un inconscient collectif. Ainsi certaines photographies ressemblent sensiblement à des « *crop circles* » ou à des géoglyphes de civilisations éteintes.

Notre lecture des paysages et leur association avec le familier relève également du principe d'artialisation théorisé par Alain Roger que nous avons précédemment évoqué. Roger souligne la malléabilité de notre perception : « le regard humain est le lien et le médium d'une métamorphose incessante »²⁰⁹. Notre vision du paysage, peut-être plus particulièrement à travers l'aérien, est sujette à l'influence de notre bagage culturel d'images :

Notre regard, même quand nous le croyons pauvre, est riche, et comme saturé d'une profusion de modèles, latents, invétérés, et donc insoupçonnés : picturaux, littéraires, cinématographiques, télévisuels, publicitaires, etc., qui œuvrent en silence pour, à chaque instant, *modeler* notre expérience, perceptives ou non.²¹⁰

En d'autres termes, notre regard est éduqué par l'art et plus largement par diverses productions humaines visibles dans les paysages.



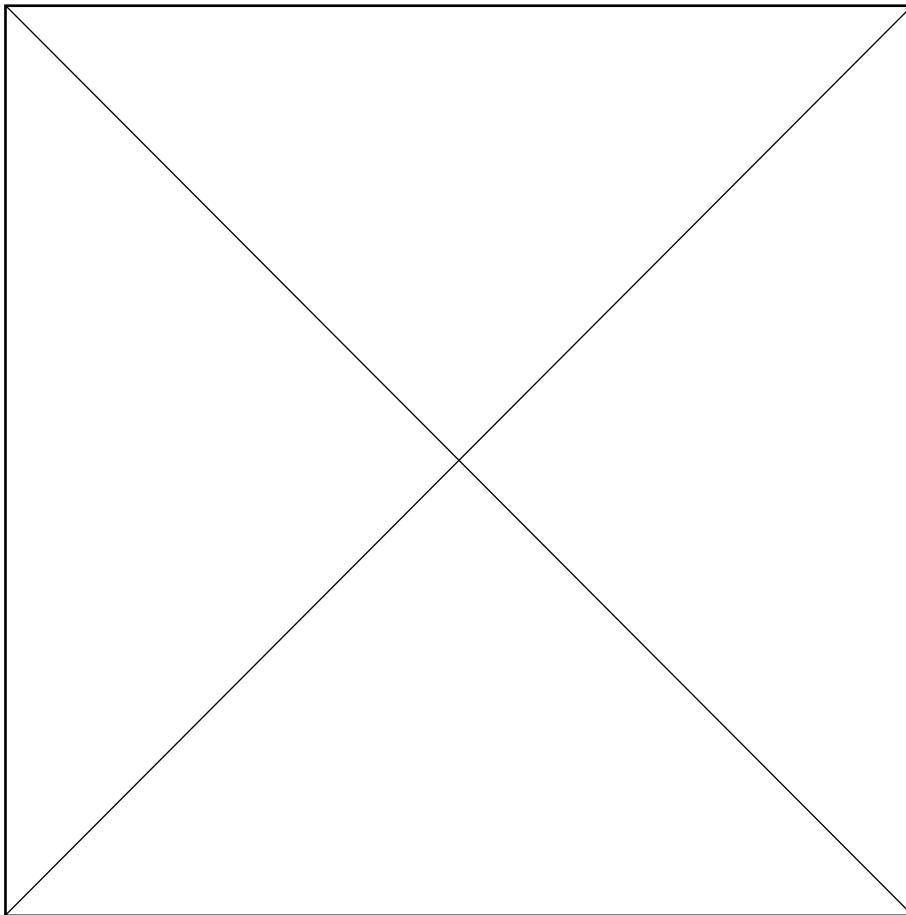
88 · Edward Burtynsky, *Pivot Irrigation #1*, High Plains, Texas Panhandle, USA, 2011

²⁰⁹ Roger, *op. cit.*, p. 13.

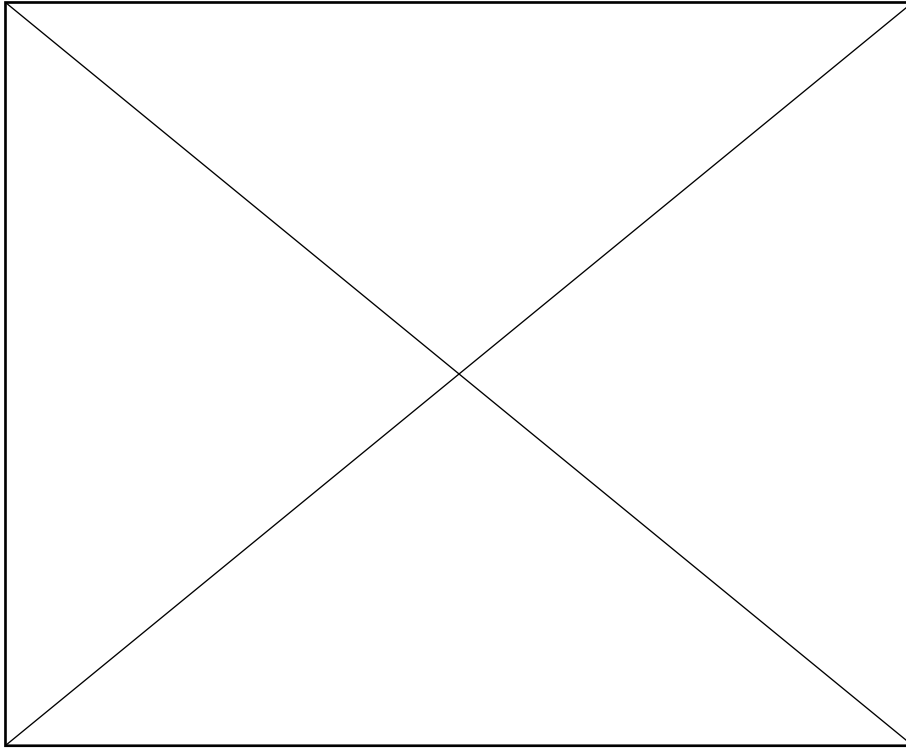
²¹⁰ *Ibid.*, pp. 15-16.

La photographie de Burtynsky *Pivot Irrigation #1* (**fig. 88**) présente un ensemble de formes circulaires imbriquées et entrecroisées qui rencontrent d'autres formes géométriques dont un triangle et plusieurs rectangles dans lesquels les mouvements circulaires sont contenus. Tracées dans un champ, elles évoquent la pratique des « *crop circles* », aussi appelés « agroglyphes » qui suscitent fantasmes et spéculations auprès d'amateurs d'événements paranormaux et dans la psyché collective qui aime à penser que ces motifs composés dans des champs de céréales seraient en lien avec une présence extraterrestre ou une force ésotérique.

Chez David Maisel, certaines images de la série *Proving Ground* (**fig. 89**) et leur superposition de tracés s'apparentent esthétiquement aux géoglyphes (**fig. 90**) formés dans le désert du nord du Pérou par la civilisation Nazca entre 200 av. J.-C. et le VII^e siècle de notre ère. Ces dessins mesurent des centaines de mètres de long et sont réalisés par la création de sillons qui révèlent par contraste un sol plus clair sous des gravats plus sombres. Les archéologues se disputent toujours l'interprétation de la fonction des géoglyphes qui pourraient être un calendrier astronomique ou associées à des pratiques chamaniques. Quoi qu'il en soit, leur échelle, leur amplitude et leur nombre (plus de 800) semblent attester d'un lien au ciel.



89 · David Maisel, *Tower Grid 02*, Dugway Proving Ground, Utah, 2014



90 · **Diego Delso**, *Vue aérienne du géoglyphe de « L'Araignée »*, désert de Nazca, Pérou, 2015.

Ces signes convoquent un imaginaire lié au ciel alors que ce ne sont matériellement que des cibles militaires et des pratiques d'agriculture intensive. Ces photographies ont en commun la production d'un glissement du référent vers la projection d'un sens différent. Elles partagent une idée de mystère, de fantasme et d'ambiguïté de sens. L'on observe un décalage entre l'imaginaire convoqué par l'aérien et l'élément réel et tangible photographié. Alors qu'un sentiment de familiarité est reconstruit à travers l'imaginaire partagé, les photographies se tournent également vers le lointain et font un pas en dehors du familier.

Il est possible que les photographes aient délibérément souhaité souligner une intericonicité entre leurs images et les œuvres humaines qu'elles connotent. Mathilde Arrivé, chercheuse en photographie à l'Université Paul Valéry de Montpellier parle de l'intericonicité comme étant « autant une manière de faire (pour l'artiste) qu'une manière de voir (pour le critique), un type de regard porté sur un objet, un mode de réception à part entière »²¹¹. Il est donc complexe de déterminer d'où l'intericonicité provient étant donné qu'elle peut être construite par plusieurs acteurs et émaner à la fois de l'intention de l'artiste et de l'esprit du récepteur.

²¹¹ Mathilde Arrivé, « L'intelligence des images — l'intericonicité, enjeux et méthodes », *E-rea*, n°13.1, « Que fait l'image ? De l'intericonicité aux États-Unis / What do Pictures Do ? Intericonicity in the United States », 2015, <https://doi.org/10.4000/erea.4620>, § 13.

La recherche du familier revient souvent à chercher ce qui a trait à l'humain dans les paysages, c'est-à-dire, ce qui a trait à l'Anthropocène. Paradoxalement ces photographies de l'urgence nous poussent à une interprétation qui nous mène vers l'ailleurs. Vers le non-photographique, d'abord, pour échapper à son lien de continuité-contiguïté avec une représentation de la réalité parfois pénible à observer. Vers un imaginaire de l'ailleurs et du lointain, ensuite, dialoguant symboliquement avec le ciel. Cette quête du familier connote un refus du paysage de l'urgence. L'on préfère apposer des interprétations éloignées, quitte à nourrir une forme de déni, de sorte à éviter de faire face à la violence de ce qui nous est donné à voir.

III.A.2 Faire face à l'étrange

La recherche du familier et la reconstruction de repères face à un paysage perturbé par l'urgence ne constituent pas la seule réaction possible. Les processus que nous venons d'aborder, s'ils sont porteurs de sens, cantonnent la lecture du paysage à un mouvement de reterritorialisation. La vision d'un système de signes ou d'une esthétique textile dans l'environnement demeure une expérience incomplète et réductrice de ce que le paysage semble exprimer. L'on peut tenter de sortir d'un processus systématique de reterritorialisation en évitant d'imposer une lecture strictement humaine au paysage qui se caractérise par un déplacement de ce que l'on observe vers le délimité, le connu, le familier.

En choisissant, face à l'hésitation produite par l'urgence, un éloignement du familier, nous pouvons ressentir devant ces photographies un effet de défamiliarisation. Ce sentiment de se trouver face à du non-familier est déjà suggéré dans les dernières photographies examinées lors de la partie précédente. Ainsi l'irrigation circulaire (**fig. 88**) et les zones de test de bombardements vus des airs (**fig. 89**), en convoquant un imaginaire de l'ailleurs opèrent un glissement vers l'inconnu et introduisent cette idée de défamiliarisation. Nous proposons ici de laisser s'exprimer l'aspect dérangent contenu dans les photographies sans chercher à l'éviter ou à le transformer. En d'autres termes, il s'agit d'observer et de théoriser leur part d'étrange et d'accepter de lui faire face.

L'étrange

La question de l'étrange peut être directement liée à la question environnementale. Le philosophe Baptiste Morizot s'interroge sur le concept de l'étranger au regard de la solastalgie de Glenn Albrecht. Il remarque une « inversion symétrique de la figure de l'étranger »²¹². L'étranger n'est plus un individu en exil, mais le milieu dans lequel nous vivons. Le milieu, jusqu'alors familier et stable, nous devient étranger.

Dans le vivant, on n'habite jamais un paysage minéral pur, fait de conditions strictement abiotiques, un biotope abstrait : l'habitat de chaque vivant n'est que le tissage de tous les autres vivants. Un tissage immémorial désormais plus transitoire que le soi. C'est la singulière énigme de notre condition contemporaine. Celle d'un milieu vivant instable et étranger qui se délite et se recompose autour d'un individu devenu le point fixe, mais bien conscient de sa fragilité.²¹³

²¹² *Ibid.*, p. 169.

²¹³ Morizot, *op. cit.*, p. 170.

Morizot relève des transformations fondamentales dans le rapport individu-environnement. L'on notera la formulation toujours anthropocentrée de Morizot « un individu devenu le point fixe » qui connote idée de centre, individu cependant dans une position plus humble et éclairée car « conscient de sa fragilité ». Morizot exprime l'idée qu'en ces temps troublés, plus que jamais, l'étrange nous entoure. Nous sommes au cœur d'un processus de défamiliarisation, de désorientation. L'on ne parle plus de transformation à l'échelle géologique mais bien à l'échelle d'une vie d'homme, voire moins ; l'« immémorial » devient « plus transitoire que le soi ».

L'étrange peut correspondre à ce qui est anormal, bizarre, intrigant, inconnu, différent, dérangent, ce qu'on ne connaît pas, ce qu'on ne comprend pas. L'étymologie d'étrange est dérivée du préfixe « extra » qui signifie « hors » ou « dehors ». L'étrange connote le hors de soi, l'autre que soi. Louis Vax affirme que « [l]e sentiment de l'étrange rend l'homme étranger à lui-même. Il l' "aliène" »²¹⁴. L'étrange est donc intrinsèquement lié à ce qui est autre, soit à la notion d'altérité. Par contraste et par complémentarité, il se construit aussi en relation à l'idée du soi, de l'identité, de la subjectivité. François Gavillon, chercheur en écocritique à l'Université de Bretagne Occidentale, observe, à travers les nouvelles de Rick Bass, que l'étrange est relatif au sujet qui observe et se construit à travers la perception : « l'étrange ne se perçoit qu'avec le recul, il lui faut un observateur »²¹⁵.

L'altérité, en évoquant l'autre que soi, et dans une pensée environnementaliste, peut être associée au non-humain, soit à un « tout » extérieur à l'humain. Notre raisonnement considère l'« étrange » de plusieurs manières ; en tant qu'un quelque chose que l'on ne connaît pas ou que l'on n'identifie pas et qui pourtant s'exprime dans les photographies mais aussi comme une sorte d'entité holistique qui recouvre le non-humain, un « grand autre » étrange et étranger.

L'étrange rencontre une autre notion développée par Morizot, l'inexploré : « Les mutations environnementales, scientifiques et philosophiques contemporaines redoublent ce monde et le tissent d'un autre affect, plus actif et plus improbable, que j'appelle l'« inexploré »²¹⁶. Morizot caractérise cet inexploré par « le fait de sentir que le monde qu'on croyait arpenté, cadastré, documenté, élucidé en tout point est redevenu, de part en part, du plus proche au plus lointain, inexploré »²¹⁷. L'étrange peut ainsi constituer une manifestation de l'inexploré. Tous deux se construisent dans leur rapport au vide, un vide métaphorique, de

²¹⁴ Louis Vax, *La Séduction de l'étrange. Étude sur la littérature fantastique*, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 1987, doi : 10.3917/puf.vax.1987.01, p. 13.

²¹⁵ François Gavillon, « L'ordinaire, l'étrange et le sublime dans les nouvelles de Rick Bass », *Revue française d'études américaines*, n° 106, 2005, doi : 10.3917/rfea.106.65, p. 50.

²¹⁶ Morizot, *op. cit.*, p. 172.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 173.

ce qui n'est pas investi par la pensée. Dans un même ordre d'idée, Wendy Harding observe que la question des espaces dits « vides » pour penser l'étrange et le non-humain : « pose the problem of the opportunity and the means available to define the other-than-self, or rather the conceptual status to give the other-than-self or the unknown »²¹⁸. Harding et Morizot font de l'inexploré un terrain à redécouvrir. Harding insiste malgré tout sur le fait qu'il est impossible d'en dévoiler tous les mystères et toutes les zones de flou : « the postmodern search [is] not so much to assign meaning to otherness—that seems to have been the moderns' obsession—but to admit the existence of unaccountable, irreducible entities »²¹⁹. Vouloir imposer un sens précis à l'étrange serait une fois de plus basculer dans une lecture purement humaine du paysage. Gavillon va même jusqu'à affirmer que « [l']étrange se révèle précisément par ce qui le soustrait à la compréhension »²²⁰. La limite est fine entre tentation d'imposer du sens ou d'observer l'étrange pour ce qu'il est. Le réalisme spéculatif constitue un cadre théorique utile afin de considérer l'étrange de manière nuancée.

Le réalisme spéculatif

Le réalisme spéculatif est un courant philosophique fondé en 2007 qui s'oppose à la pensée de Kant. Plus particulièrement, il rejette le principe dominant du corrélacionisme selon lequel tout ce qui existe ne fait sens qu'à travers la conscience de l'homme. La « corrélation » défendue est exercée entre la pensée et l'être ; la pensée conditionne l'existence, quelque chose qui ne peut être pensé n'existe pas. Le corrélacionisme limite les possibilités d'existence et de sens. Il n'y aurait donc pas de réalité au-delà des représentations et de la subjectivité.

Le réalisme spéculatif va à l'encontre de cette pensée et propose une spéculation qui s'étend hors de l'humain. Dans un numéro de *Spirale* dédié au réalisme spéculatif, les philosophes Pierre-Alexandre Fradet et Tristan Garcia décryptent le nom du mouvement : la notion de « réalisme » fait référence aux « objets tels qu'ils sont indépendamment de l'esprit humain »²²¹, tandis que « spéculatif » relève de la volonté de « chercher à atteindre rationnellement la sphère non humaine »²²². Graham Harman, philosophe fondateur de ce courant de pensée, parle d'objets « extramentaux » qui résonnent directement avec l'« extra » contenu dans l'étrange.

²¹⁸ Harding, *op. cit.*, p. 15.

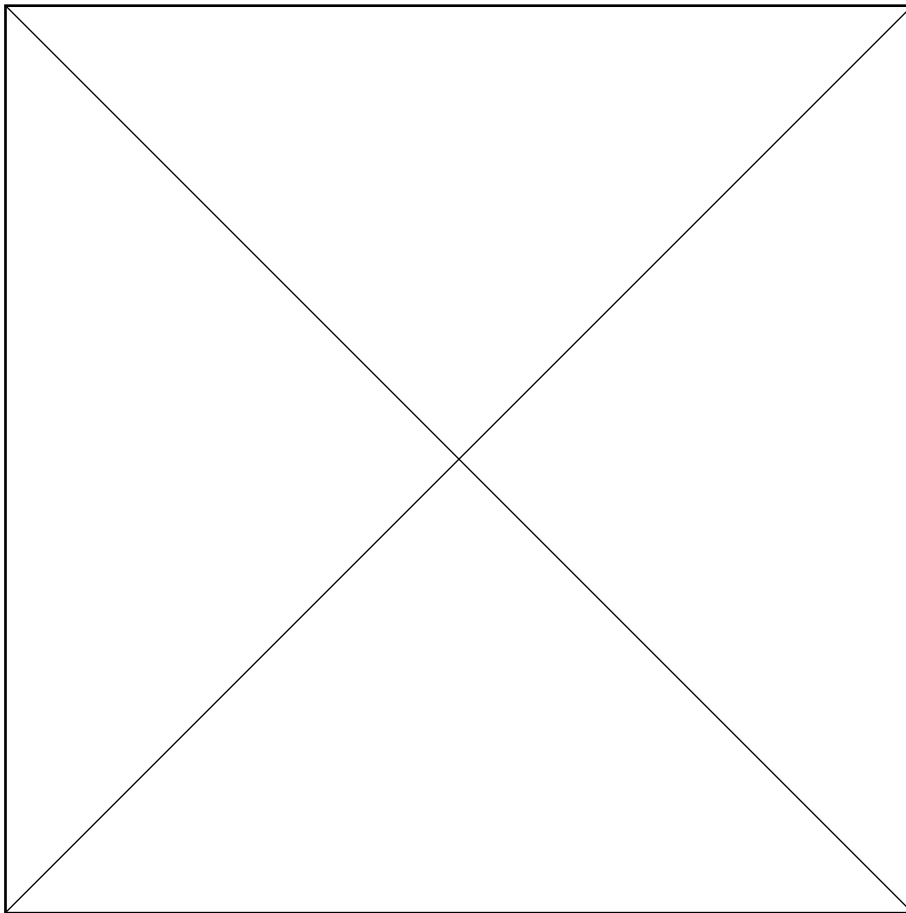
²¹⁹ *Ibid.*

²²⁰ Gavillon, *op. cit.*, p. 62.

²²¹ Pierre-Alexandre Fradet et Tristan Garcia, « Présentation », *Spirale*, n°255, *Le Réalisme spéculatif*, 2016, p. 27.

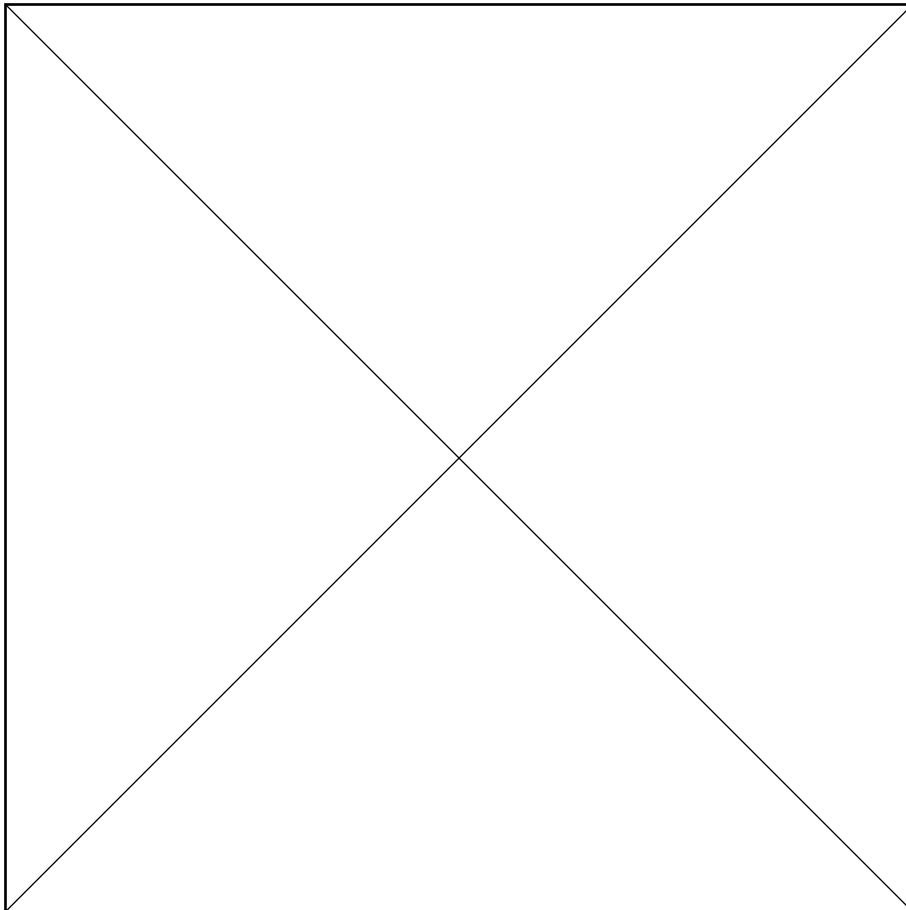
²²² *Ibid.*

Le réalisme spéculatif, en relation à nos questionnements, se propose comme réponse à la non-reterritorialisation. Ses défenseurs pensent qu'il est possible de sortir de ce schéma anthropocentré ; les objets existent en eux et pour eux et n'ont pas besoin d'être pensés par l'homme pour exister. Ils plaident pour une ontologie de l'« être là ».²²³ Le réalisme spéculatif nous offre un cadre de réflexion et demande comment envisager que quelque chose s'exprime, en l'occurrence dans le paysage, quelque chose de non-humain, d'étrange. Pour autant, le réalisme spéculatif ne s'établit pas sans ses propres failles et contradictions puisqu'il appose un cadre de pensée supplémentaire et de ce fait risque de territorialiser à nouveau l'étrange.



91 · David Maisel,
American Mine, Carlin
Nevada 1, 2007.

²²³ Le réalisme spéculatif se divise en plusieurs courants de pensée, dont l'Ontologie Orientée Objet (OOO), notamment théorisée par Graham Harman et Timothy Morton, qui développe l'idée selon laquelle la relation sujet-objet ne devrait pas exclure la place des relations objet-objet qui opèrent hors de la pensée humaine.

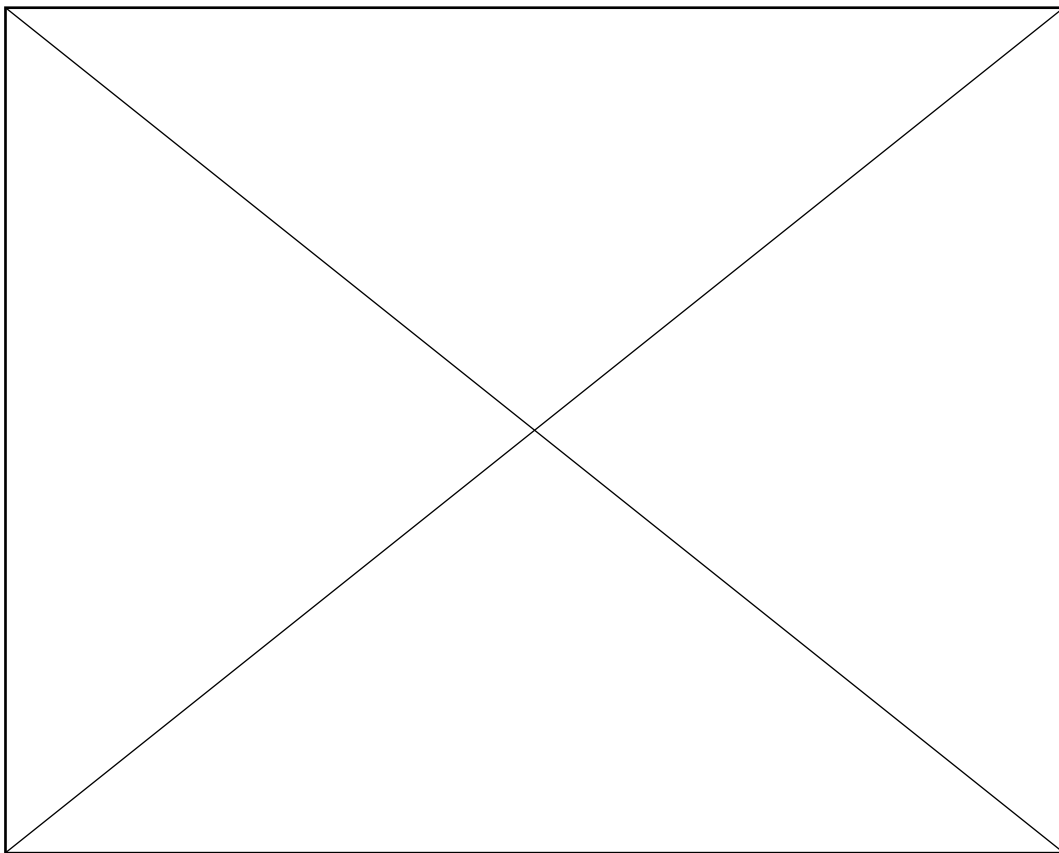


92 · David Maisel,
The Lake Project 2, 2002.

D'un point de vue sémantique et esthétique, le réalisme spéculatif peut nous aider à envisager ce qui, dans les photographies du corpus, est extérieur à l'humain. Certaines images proposent une expérience de l'étrange. Chez David Maisel, *American Mine, Carlin Nevada 1* (**fig. 91**) et *The Lake Project 2* (**fig. 92**) produisent une impression de profondeur et de présence qui transparaît à partir du fond de l'image. Dans la première photographie, cette profondeur transperce le vert sombre abyssal et toxique créé par les techniques d'extraction de minerais, ici de l'or, plus précisément par l'utilisation de divers acides hautement polluants. Au-dessus du lac Owens, l'idée de profondeur est signifiée par les arêtes écarlates qui s'élèvent légèrement en formant un relief. Cette élévation est graduelle : certaines parties sont faites d'arêtes rouges sur fond rouge et l'impression de soulèvement survient contre le fond noir qui crée un contraste. À travers cette image figée dans le temps, nous sommes face à une impression de tremblement, de craquement en cours de formation. Le sentiment que quelque chose s'avance vers nous se dessine. Ici le format carré renforce l'effet de la première photographie car elle souligne la forme du bassin d'extraction. Le dégradé concentrique allant de la bordure jaune au fond vert tirant sur le noir va jusqu'à suggérer que ce n'est pas le paysage qui s'avance vers nous mais notre

regard qui est aspiré au centre de l'image. Dans les deux cas, une idée d'interaction et d'épanchement est exprimée.

Dans l'œuvre de Richard Misrach, l'étrange s'exprime parfois aussi à travers le motif métaphorique de l'ouverture, sous la forme de trous béants symboliques *d'autre chose* (**fig. 93**), proposant une rencontre avec l'étrange. L'étrange semble de pas émerger seul mais ses manifestations dans le corpus photographique sont provoquées par les altérations anthropiques. C'est peut-être pourquoi certaines images nous laissent avec l'impression que quelque chose non seulement s'avance vers nous mais se saisit de nous, nous observe. Les couleurs souvent saturées, visuellement éprouvantes et *a priori* anormales expriment un danger, une mise en garde. Plus que des signes, ces images émettent des signaux. Elles ont un caractère visuel plus saillant, plus incisif, plus urgent. Elles semblent exprimer une alerte, une détresse imminente. Le signal et l'alerte vont ici de pair et visent à déclencher un comportement, une mise en action. Il serait même tentant de percevoir une détresse et une anxiété, exprimées par le paysage, proches du réflexe, d'un appel désespéré, si cela ne constituait pas à nouveau une forme de reterritorialisation.



93 · Richard Misrach, *Bomb Crater and Destroyed Convoy*, 1986.

III.A.3 Détournement, généalogie de l'œuvre et immiscion de l'urgence

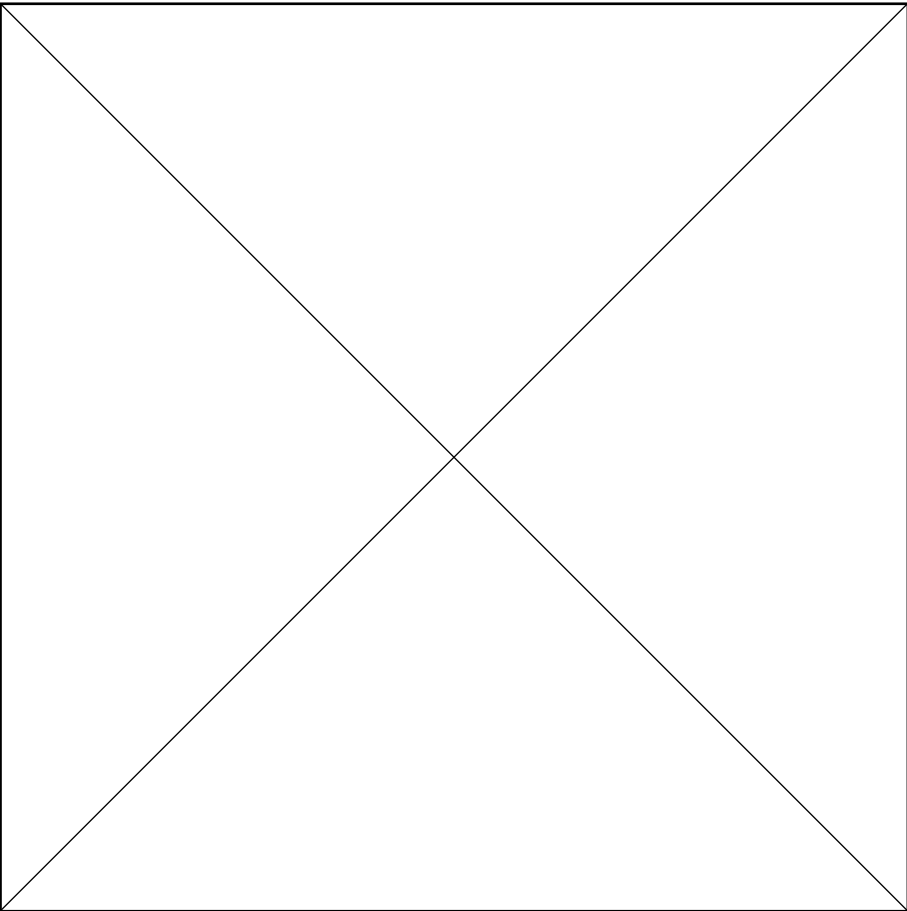
La notion d'inexploré proposée par Morizot peut être prolongée car elle offre de nombreuses possibilités d'application. L'inexploré, provoqué par nos affects vis-à-vis de notre environnement, peut être traité par le biais du paysage et par extension transféré aux photographies elles-mêmes. L'inexploré nous invite à nous intéresser à la porosité entre différents médias (comme la peinture, la sculpture etc.) contenue dans les photographies. Nous avons précédemment observé que des rencontres entre les qualités esthétiques et plastiques attribuées à divers médias ont lieu dans l'espace photographique.

Une autre forme de citation est visible au sein du corpus. Au lieu de constituer une image qui emprunte des caractéristiques propres à d'autres médiums, certaines œuvres photographiques contiennent la présence d'une autre forme d'art, déjà inscrite dans le paysage. Ces photographies constituent la relation intermédiaire la plus franche du corpus. David Maisel et Richard Misrach ont en effet respectivement photographié des œuvres de Land Art de Robert Smithson et de son épouse Nancy Holt installées dans le désert de l'Ouest américain. La présence du Land Art dans les photographies du corpus complexifie leur rapport à la trace et à l'intervention humaine. La photographie superpose sa qualité de trace à celle de l'œuvre qui préexiste dans le paysage. La nouvelle trace-surface nous éloigne de la trace-matière. La première trace se voit ainsi simultanément prolongée et altérée, chaque reproduction participant à un épuisement du geste initial imposé au paysage.

Dans sa série *Terminal Mirage* (2003-2004), Maisel photographie les alentours du Great Salt Lake dans l'Utah. À propos de cette série, Maisel affirme que ce sont les écrits de Smithson sur le Great Salt Lake qui lui ont inspiré cette exploration aérienne de la région du lac. En explorant les alentours depuis les airs, parmi des visions abstraites et colorées du paysage, Maisel a photographié une installation emblématique du travail de Robert Smithson : la *Spiral Jetty* (1970). Il s'agit d'une jetée en forme de spirale de plus de 450 mètres de long construite à partir d'une rive du Great Salt Lake à l'aide de près de 7000 tonnes d'un mélange de boue, de gravats et de roche de basalte. La *Spiral Jetty* a été conçue pour évoluer dans un environnement soumis à de nombreux changements dus aux variations fréquentes du niveau d'eau du lac en fonction de périodes d'assèchement et de crue, ainsi qu'en fonction de la salinité de l'eau et de diverses bactéries qui en modifient la couleur. Elle est soumise aux éléments et représente une matérialisation parfaite du principe d'entropie cher à Smithson.



94 · David Maisel,
Terminal Mirage 15, 2003.



95 · David Maisel,
Terminal Mirage 4, 2003.

Pour ses deux photographies de la *Spiral Jetty* (**fig. 94** et **95**), Maisel a respecté les prises de vues habituelles qui sont faites de la spirale, d'ordinaire depuis les airs ou du moins en légère plongée. Il choisit néanmoins de prendre une distance importante, particulièrement dans la seconde photographie (**fig. 95**), où la spirale qui n'occupe qu'une petite zone de l'image. Il joue ainsi sur les contrastes d'échelle, de couleur et entre surface (couleur pure) et forme (dessin).

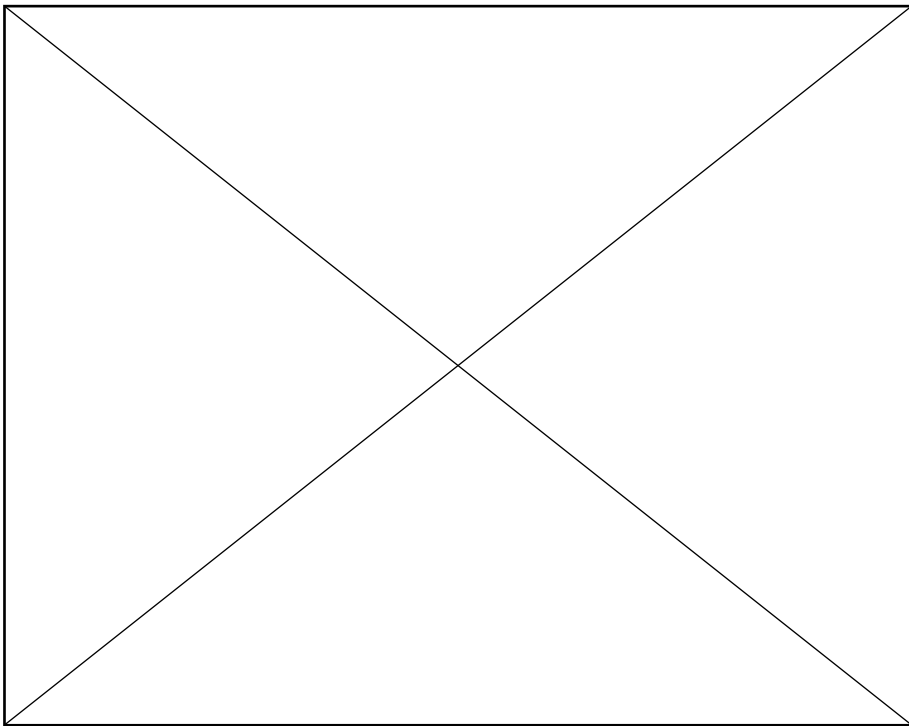
Richard Misrach a quant à lui photographié les *Sun Tunnels* réalisés par Nancy Holt entre 1973 et 1976 dans le désert de l'Utah (**fig. 96** et **97**). Cette installation consiste en quatre tunnels en béton, disposés en croix de sorte que leurs axes soient précisément alignés sur la trajectoire du soleil, et laissent entrevoir dans leur ouverture la lumière du lever et du coucher de soleil aux solstices d'été et d'hiver. Les tunnels sont perforés afin que l'ensoleillement projette en leur sein les constellations du Dragon, de Persée, de la Colombe et du Capricorne, matérialisées par les jeux d'ombre et de lumière. Nancy Holt a par la suite effectué des séries photographiques en respectant un intervalle de trente minutes entre chaque prise de vue afin d'enregistrer les différents effets du soleil sur les tunnels tout au long d'une journée (**fig. 98**).

Par l'usage de la photographie, Misrach fait le choix de restreindre notre perception des *Sun Tunnels* et notamment du parcours de la lumière à travers les perforations de la structure en béton. Il se positionne face aux ouvertures principales et propose une prise de vue précise des volumes qui se retrouvent aplanis, réduits à des formes géométriques abstraites accolées au paysage. Le tunnel devient un ensemble de cercles concentriques qui à tour de rôle cachent et dévoilent des portions du paysage, donnant l'impression que les tunnels de Holt ont en fait été pensés comme une anamorphose, particulièrement dans *Sun Tunnels #1* (**fig. 96**) où les formes circulaires des tunnels sont imbriquées. Dans la série photographique de Holt, le plan est rapproché de sorte que le paysage se retrouve presque éclipsé pour faire place à la surface du tunnel, baignée des variations d'ombre et de lumière. Misrach a fait un choix de composition différent en prenant un peu de recul afin de centrer le tunnel et de l'intégrer à l'environnement. Il crée ainsi une mise en abyme du cadre, qui oriente la lecture d'un paysage alors réduit, écrasé par la structure circulaire et la symétrie.

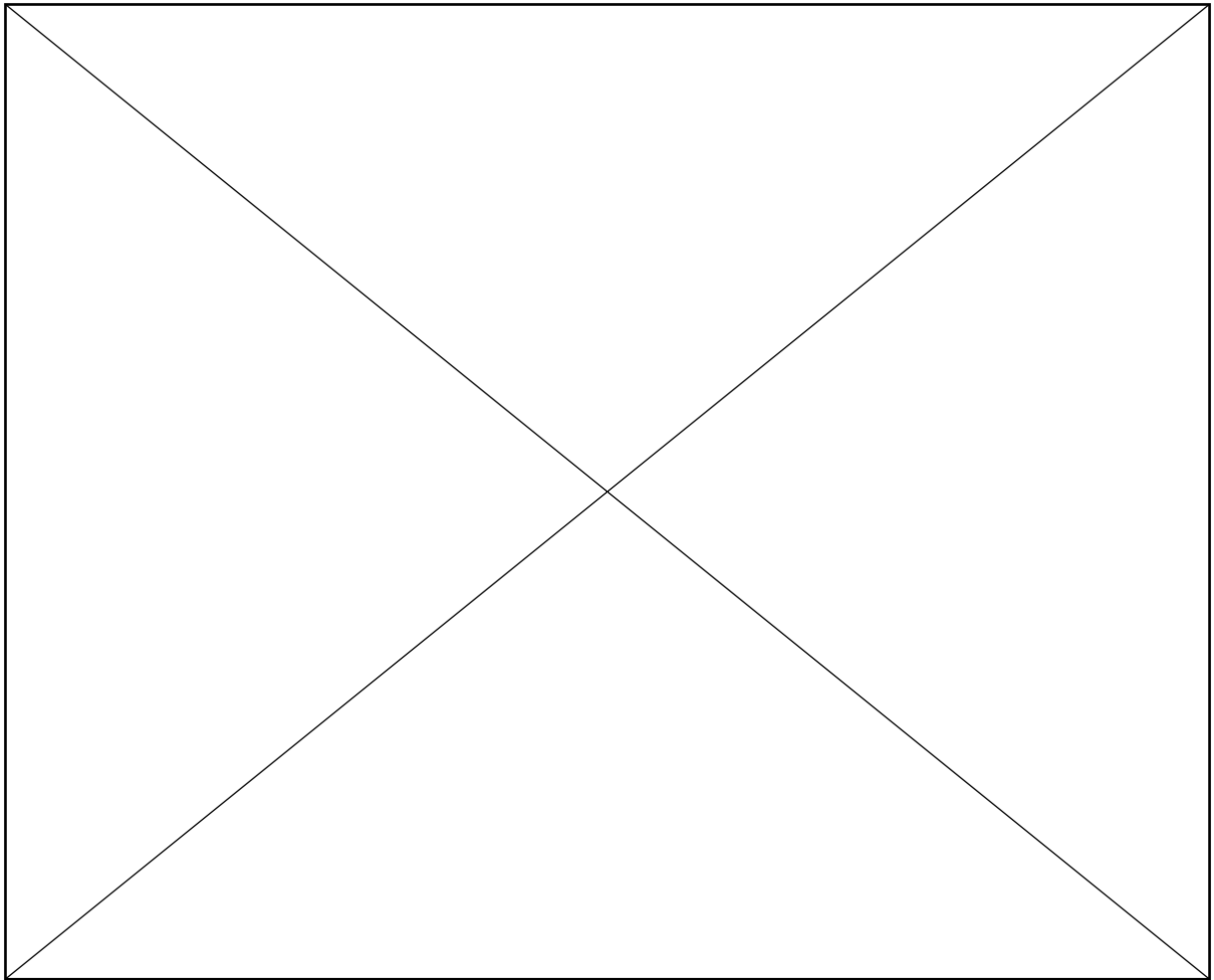
Misrach joue aussi avec un des éléments principaux de l'installation : la lumière. Alors que ce sont normalement les moments d'ensoleillement qui mettent en valeur ce travail de composition lumineuse, Misrach photographie au crépuscule, lorsqu'il n'y a plus ou presque de lumière directe. Son cadrage connote l'image d'un canal optique, d'une longue vue, et propose une autre vision de l'environnement et du paysage en interrogeant l'acte de percevoir.



96 · Richard Misrach, *Nancy Holt, Sun Tunnels #1*, 1988.



97 · Richard Misrach, *Nancy Holt, Sun Tunnels #26*, 1988.



98 · Nancy Holt, *Sunlight in Sun Tunnels*, 1976, (trente photographies des jeux entre ombre et lumière solaire dans un des tunnels prises à un intervalle de 30 min de 6h30 à 21h, le 14 juillet 1976)

Il est troublant de remarquer que les deux photographes ont chacun choisi de photographier l'œuvre d'un land artiste avec lequel ils partagent respectivement des intérêts d'ordre esthétique et philosophique ainsi qu'une méthodologie sensiblement similaire. Robert Smithson, à l'instar de Maisel, s'intéresse au passage du temps sur le paysage et les matériaux—matérialisé par la trace—et ne cache pas un intérêt pour les formes de l'aérien. Nancy Holt, comme Misrach, travaille la lumière en essayant de la maîtriser, de la guider, et par-dessus tout, de l'attendre. Cette correspondance entre leurs œuvres, et la présence par citation d'une œuvre de land artiste dans celle d'un photographe de paysage, semble difficilement anodines. Misrach et Maisel ne proposent pas des photographies qui seraient simplement illustratives des œuvres de Smithson et Holt. Elles sont simultanément des reproductions qui servent à la diffusion des installations de land art et des œuvres à part entière. L'on peut d'abord considérer que les photographies de Maisel participent à la documentation de la jetée et de sa lente et graduelle

altération par les éléments. *Terminal Mirage 15* a d'ailleurs été utilisée dans un ouvrage proposant une rétrospective sur l'œuvre de Smithson²²⁴. Pourtant, la distance proposée dans la seconde image, *Terminal Mirage 4*, confère à la spirale une autre envergure. Elle n'est plus au centre de la photographie et se trouve intégrée à un environnement plus vaste, influencée le mouvement de l'image en termes de composition, ondoyant dans la continuité de la courbe qui sépare la zone aqueuse écarlate du vaste espace noir qui recouvre les deux tiers de l'image. Maisel fait donc dire plus de choses à cette spirale qui n'est plus un vortex entropique attirant la matière qui gravite autour d'elle mais est elle-même aspirée et réduite par ce qui l'entoure, mise au même niveau qu'un autre élément de composition du paysage. Pensée comme éphémère, la *Spiral Jetty* est donc figée par la prise photographique qui crée une illusion de son appartenance pérenne au sein du paysage.

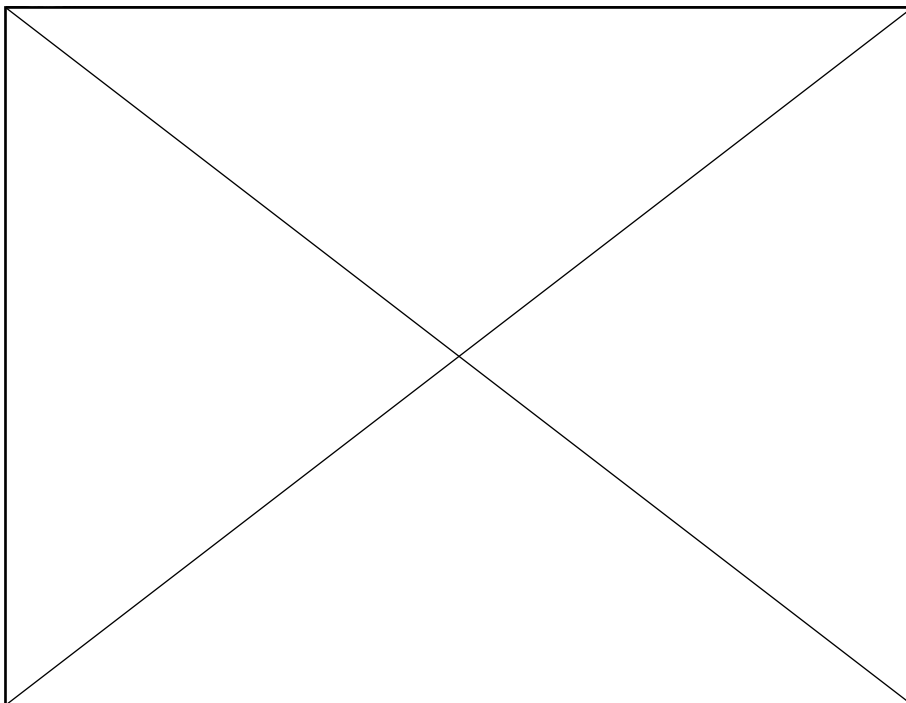
Que peut-on dire du statut des photographies qui reprennent l'œuvre d'un autre artiste ? Cet effet de citation établit des liens entre les deux formes artistiques et permet de formuler divers commentaires. La photographie propose plus qu'une simple répétition de l'œuvre qu'elle cite. En insistant sur les parallèles entre leurs travaux et ceux de Holt et Smithson, les deux photographes se positionnent chacun sur les traces des land artistes. À la manière d'un hommage, ils affirment se tenir dans l'héritage de cette tradition artistique, qui partage avec leur photographie le souci de la représentation du paysage américain. Ce lien de parenté leur permet également d'affirmer les affinités de leur œuvre globale avec les enjeux écologiques soulevés par le Land Art.

Cette réutilisation d'une œuvre préexistante dans un nouveau contexte est propice à la création d'un message différent. Ce que nous appelons « effet de citation » relève davantage du procédé de détournement. Le procédé du détournement permet de reconsidérer la relation entre paysage réel et paysage pictural. Misrach et Maisel ont photographié *Sun Tunnels* et *Spiral Jetty* de la même manière qu'ils l'ont fait pour leurs autres sujets. Chez Misrach les sujets sont centrés et disposés sur la surface du désert ; souvent objets abandonnés çà et là, un restaurant type « *diner* », une piscine aux couleurs délavées en décrépitude. Chez Maisel, les lignes, les formes et les couleurs dominant. Un parallèle est alors créé entre les différents types de modifications du terrain. Une œuvre de Land Art constitue-t-elle une métamorphose du terrain au même titre que celles causées par l'industrie ? Le Land Art permet-il de percevoir notre environnement comme une matière première, cette fois-ci sculpturale, que l'on peut modeler ? Une installation placée dans le désert représente-t-elle un élément étranger au paysage au même

²²⁴ Elle apparaît à la page 32 de l'ouvrage Eugenie Tsai (ed.), *Robert Smithson*, Berkeley, University of California Press, 2004.

titre qu'un rebut, qu'un objet laissé là ? Ou bien, à l'inverse, peut-on considérer que le prisme de la photographie transforme les dommages et altérations causées par l'industrie en œuvres d'art. L'industrie comme œuvre dans le paysage viendrait alors complexifier davantage la relation ambiguë entre désastre écologique et beauté plastique.

Le photographe italien Mario Giacomelli va jusqu'à créer une image à mi-chemin entre les deux, entre traces liées à des pratiques anthropiques répondant à des contraintes de productivité et traces conçues pour une œuvre de land art. Pour certaines de ses images aériennes de champs cultivés (**fig. 99**), il aurait donné des instructions aux paysans et agriculteurs dans la manière de tracer les sillons et autres lignes du paysage afin de modeler la matière terre avant de composer l'image. Uwe Bernhardt remarque ainsi que la photographie de Giacomelli propose un lien paysage-vécu paysage-pictural d'un genre nouveau : « Chez Giacomelli, l'image se confond avec le paysage, mais dissout ou tue en même temps le paysage : le paysage se trouve décomposé en signe plastique. Dans ces images, il y a quelque chose comme une vibration, une tactilité de la terre »²²⁵.



99 · Mario Giacomelli,
Métamorphose de la terre,
1980.

²²⁵ Uwe Bernhardt, *Le Regard imparfait, Réalité et distance en photographie*, L'Harmattan, 2004, p. 94.

Que se passe-t-il dans l'espace intermédiaire, entre les deux formes artistiques, entre l'installation de Land Art et la photographie ? L'intervalle qui les sépare semble majoritairement rempli par le temps. Pour Misrach, toute photographie parle avant tout de temps, « Whatever else a photograph may be about, it is always about time »²²⁶. Les installations de Holt et Smithson ont trait à des problématiques temporelles. Pour les *Sun Tunnels*, l'idée de temporalité se manifeste dans le jeu avec la course du soleil et sa lumière qui modifie l'œuvre selon les rotations terrestres et les saisons. La *Spiral Jetty* est théoriquement soumise aux phénomènes d'érosion, d'altération et aux cycles de l'eau vestiges du temps, ce qui fait du temps un de ses composants principaux. L'œuvre est cependant entretenue pour des raisons économiques liées au tourisme, symbolisant ainsi une lutte perpétuelle entre entropie et préservation. Cette profondeur temporelle toute particulière permet de prendre le contrepied de la temporalité de l'urgence qui pourtant se construit en parallèle à elle. Si ses effets sont éminemment temporels, l'expression de l'urgence et sa construction relèvent également du temps si nous considérons la généalogie des photographies.

Généalogie de l'œuvre et immiscion de l'urgence

L'inclusion d'œuvres préexistantes dans les photographies pose la question des frontières de l'œuvre photographique. Où commence-t-elle, où se finit-elle ? L'œuvre se déploie dans l'espace et dans le temps et n'est pas réduite à la photographie seule en tant que « produit fini » ; elle dépend d'un certain nombre d'étapes, de conditions et d'acteurs. Paradoxalement, l'œuvre photographique se présente plutôt comme quelque chose qui se construit et qui bouge. C'est particulièrement le cas dans ces paysages de l'urgence. L'expression de l'urgence et la possibilité de saisir des zones interdites ou reculées requièrent en effet de longs processus de préparation et d'anticipation.

Les séries photographiques sont inscrites dans une généalogie qui débute au moment de leur conception en tant qu'idée et s'étend jusqu'au moment de leur diffusion. La logistique imposée par la photographie aérienne et l'accès à des zones militaires, parfois classées secret-défense rallongent particulièrement l'amplitude temporelle de l'œuvre. Le photographe cherche le site adapté à son idée, demande des autorisations, trouve un pilote, explore les lieux en un temps limité, sélectionne les images les plus pertinentes à partir de la masse photographiée, fait

²²⁶ « Richard Misrach », *Fraenkel Gallery*, <https://fraenkelgallery.com/artists/richard-misrach>, consulté le 14/06/22.

éventuellement des recherches documentaires, gère la mise en page ou l'installation dans un lieu d'exposition, etc. La liste se rallonge selon les types de projets. Pour les photographies que nous avons évoquées plus tôt, la généalogie de l'œuvre est plus complexe à établir étant donné que la photographie est dépendante d'une installation artistique préexistante.

L'urgence, loin d'être le fruit de l'immédiateté seule, résulte de longs processus. L'œuvre se décompose selon tous ces aspects en une généalogie complexe, propre à chaque série photographique, contrainte par l'urgence en plusieurs points. L'on peut repérer au moins deux niveaux d'urgence : l'urgence qui est construite et signifiée par les photographes, et celle qui se manifeste en tant que contexte qui sous-tend notre ère et déforme les paysages existants, et qui s'immisce alors en tant que contrainte et inflexion à plusieurs moments de la généalogie de l'œuvre photographique. Par exemple, et comme nous l'avons évoqué plus tôt, la photographie aérienne, dans sa contrainte temporelle, influence le moment de la prise photographique en lui imposant un sursis proche de l'urgence.

Pour sa série sur le site de bombardement de Bravo 20 dans le Nevada, Richard Misrach s'est introduit dans la zone militaire—qui est en fait une parcelle de terrain publique utilisée illégalement par l'armée américaine depuis 1952—sans demander d'autorisation, conseillé par des habitants voisins de la ville de Fallon. Son processus est ici nettement teinté d'urgence alors qu'il tente de progresser au milieu des obus pour prendre ses photographies :

I slept little that night. First, I kept expecting jets to begin their strafing runs. Then, I figured that the military, with its incredible surveillance ability, knew I was out there. A patrol would creep up on me using cloaking devices and set off a bomb. The newspapers would explain that I had been out there irresponsibly and had accidentally triggered an explosive. Who would know? [...] I spent the day walking around and photographing. [...] At first I was extremely cautious, anticipating the big boom. Doc had told me how to distinguish live from dummy ordnance, but it was useless. There were 25-, 500-, 1,000-, and 2000-pound bombs scattered all over.²²⁷

Le lieu imprégné d'urgence a contraint la durée de l'exploration de Misrach qui passe parfois deux à trois semaines à explorer un site dans le désert. L'urgence semble contenue dans ce site, plus précisément dans la notion de risque qui lui est associée, un risque potentiel, en attente, prêt à se déclencher à tout moment. Paradoxalement, le sentiment de danger imminent ne transparait pas dans l'impression de calme de la composition des photographies mais est reflété

²²⁷ Richard Misrach et Myriam W. Misrach, *Bravo 20: The Bombing of the American West*, Baltimore et Londres, John Hopkins University Press, 1990, p. xii-xiv.

par le sujet photographié. Il y a donc bien plus derrière une image que le moment photographique.

Mathilde Arrivé parle du pouvoir et de la puissance de l'image qui dépassent son moment de création et sa diffusion, et en se demandant « que fait l'image ? » :

Poser cette question implique de s'intéresser non pas aux « être » de l'image ou à ses « apparaître », mais à ses « faire », ses « agir » ou ses « faire agir » [...]. Car, dans l'économie intericonique, la « valeur » d'une image réside moins dans son coefficient patrimonial que dans son efficacité culturelle et symbolique, sa capacité à susciter d'autres images, à générer des idées, voire à induire des comportements, et, plus fondamentalement, à produire du sens, à construire des relations sociales et un certain rapport au monde.²²⁸

Si l'on parle des « agir » et « faire agir » de l'image en lien avec ces publications où les photographies sont enrichies d'un substrat théorique et scientifique et de documents complémentaires (comme *Petrochemical America* ou *Bravo 20 : The Bombing of the American West*), la notion de dispositif élaborée par Giorgio Agamben peut être convoquée : « J'appellerai dispositif tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler, et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants »²²⁹. Elle inclut à nouveau l'idée de généalogie et invite, dans une dynamique environnementaliste à étendre les pensées et actions au-delà de l'œuvre.

²²⁸ Arrivé, *op. cit.*, § 35.

²²⁹ Giorgio Agamben, « Théorie des dispositifs », trad. Martin Rueff, *Po&Sic*, n°115, 2006, doi : 10.3917/poesi.115.0025, § 26.

III.B) Proposition d'expérimentation : quête et recapture

III.B.1 Revisite de la tradition des *surveys* et de la *rephotography*

Nous proposons à présent de mener une expérimentation afin d'approfondir l'étude des photographies du corpus. Cette démarche expérimentale trouve son origine dans la curiosité et les interrogations suscitées par les photographies, peut-être en premier lieu par les couleurs de certaines photographies de David Maisel qui présentent une gamme de teintes saturées habituellement très éloignées de ce que l'on peut associer au paysage : bleu outremer, différentes nuances de jaunes et de rouge ainsi que du violet. Nous nous sommes d'abord demandé si toutes ces couleurs venaient bien directement du paysage et de ses composants physiques ou si elles étaient plutôt le résultat de retouches du photographe à quelque moment du processus. Les prises de vue de Maisel étant effectuées depuis les airs, une rapide recherche à travers un logiciel d'imagerie satellite permettait d'imiter le positionnement de Maisel depuis un avion survolant la zone photographiée et de retrouver, à quelques variations près, des couleurs irréelles et contrastées à la surface du lac.

Ces découvertes préliminaires pour comprendre l'usage et la présence effective de ces couleurs déroutantes dans les paysages nous ont menés sur une piste que nous souhaitons développer plus en détails au long de cette sous-partie. Nous avons donc tenté de mener une investigation autoréflexive à partir de cette curiosité et d'enquêter sur ces paysages de manière précise, par le biais de l'imagerie satellite (ici Google Earth) en sélectionnant une série en particulier. L'imagerie spatiale offre une autre possibilité de lecture des paysages car elle leur superpose toutes sortes de données et d'informations géographiques telles que les noms de routes, de lieux-dits, les coordonnées, les quadrillages de longitude et latitude, l'échelle, et autres notations topographiques. Les images satellites sont également reconnues comme un outil indispensable pour les archéologues. À titre d'exemple, l'on peut penser au docteur Sarah Parcak qui est à l'initiative d'un projet nommé « GlobalXplorer^o »²³⁰ à fonctionnement collaboratif. Les différentes campagnes de recherche collective sollicitent l'aide de particuliers. À partir d'imagerie satellite, les participants repèrent des formes, des lignes, des traces qui se détachent du paysage, la dernière expédition ayant eu lieu plus précisément dans le désert du Pérou. Les questionnements autour d'un projet mené collectivement nous interpellent également dans leur capacité à rassembler et à valoriser des dynamiques d'échange.

²³⁰ *Global Xplorer*, <https://www.globalexplorer.org>, consulté le 28/05/22.

De l'importance de revenir sur les lieux

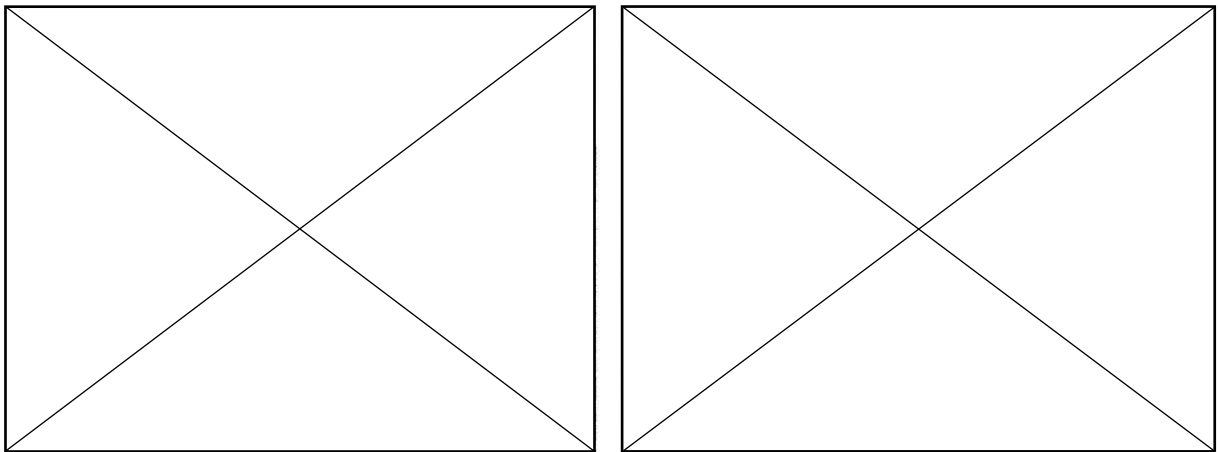
Afin de contenir l'investigation dans les « limites » du présent mémoire, nous avons choisi de nous concentrer sur la série *The Lake Project* (2001-2015) de David Maisel. Il se trouve que notre démarche de « retourner » sur les lieux des photographies par le biais de l'imagerie spatiale fait écho à celle des photographes qui opèrent de manière récurrente un mouvement de retour, de rétrospection. Il est en effet fréquent que les photographes du corpus, particulièrement Richard Misrach et David Maisel reviennent sur les lieux de la prise photographique. Pour *The Lake Project* amorcé en 2001, Maisel a de nouveau survolé le Lac Owens en Californie en 2002 et 2015 afin de réaliser de nouveaux clichés qui rentrent en dialogue avec la première partie de la série. Sans nécessairement chercher à rephotographier les mêmes portions du paysage, Maisel produit de nouvelles images qui font écho aux premières en se plaçant dans un même registre esthétique de formes et de couleurs.

Il en est de même avec Richard Misrach qui, comme nous l'avons mentionné, procède par séries photographiques toujours en cours de complétion (comme toutes les séries regroupées dans *Desert Cantos* depuis 1979). L'idée de retour est récurrente chez Misrach. Dans *Petrochemical America* (2012), le photographe assemble deux périodes de prise photographique à partir d'un premier passage le long du Mississippi en 1998 et d'une seconde exploration en 2010. Le retour se manifeste également à travers la remémoration. Richard Misrach construit fréquemment un intervalle de temps dans ses projets en choisissant presque systématiquement de mettre de côté ses nouvelles photographies—pour une période d'environ deux ans minimum—avant de les développer. Il a étiré ce temps de repos avec ses séries *Destroy This Memory* (2010), sur l'Ouragan Katrina, où cinq années séparent les prises photographiques et la publication des photographies, et avec *1991 : The Oakland-Berkeley Fire Aftermath* (2011) pour laquelle il a attendu vingt ans avant de refaire émerger les images. À travers le retour, Misrach exprime une idée de lenteur, de réflexion et de méditation. Cette incitation à la réévaluation crée une tension avec l'immédiateté de l'urgence et propose une autre forme de résistance.

Pour structurer notre approche et mettre au point une méthode et un protocole, nous choisissons de nous inscrire dans un dialogue avec la tradition de la photographie américaine de paysage. La photographie de paysage aux États-Unis est étroitement liée à l'histoire du pays et plus précisément à l'expansion de la Frontière vers l'Ouest. Dans les années 1860, les expéditions géologiques sont marquées par les photographies de Carleton Watkins (1829-1916), Timothy O'Sullivan (1840-1882) ou encore celles de William Henry Jackson (1843-1942). Celles-ci constituent les premières images de l'Ouest diffusées à l'est du pays ainsi que sur le

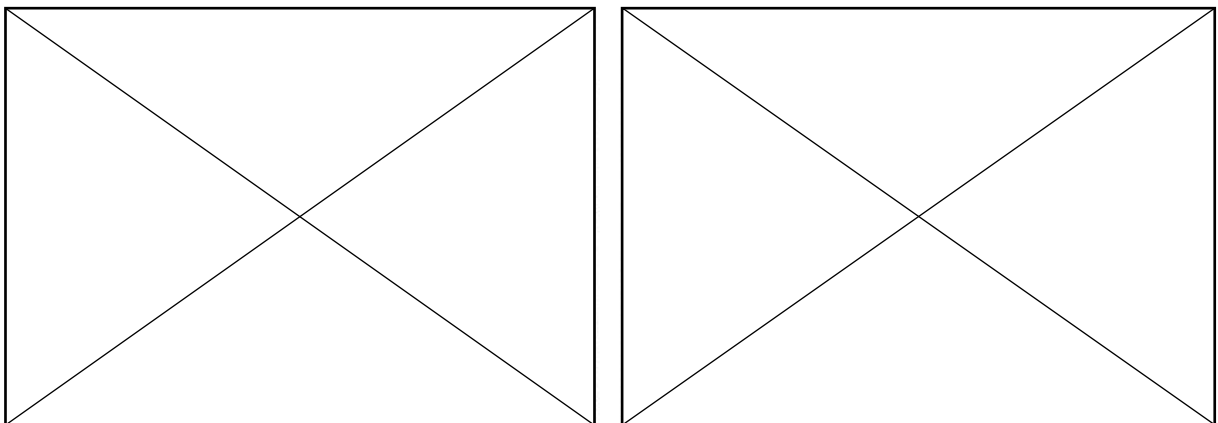
continent européen et deviennent emblématiques de tout un imaginaire. Ces expéditions (« *surveys* ») rendent compte de l'état du territoire et visent à répertorier les ressources disponibles. De ce fait elles se présentent comme une forme d'enquête des premiers paysages.

Dans les années 1970, les photographes Mark Klett, Ellen Manchester et JoAnn Verburg dirigent un projet qui vise à reproduire et à réactualiser des images des premiers photographes de l'Ouest. Le *Rephotographic Survey Project* (1977-1979) rassemble 122 photographies des photographes pionniers et leur reproduction, respectant l'angle, le cadrage, la lumière et la distance. Ces doubles photographiques de cent ans plus jeunes permettent de documenter divers changements dans les paysages, incarnés par de nouvelles constructions, des altérations ou modifications géologiques, différents niveaux d'eau, etc.



100 · Timothy O'Sullivan, *Green River Buttes*, 1872

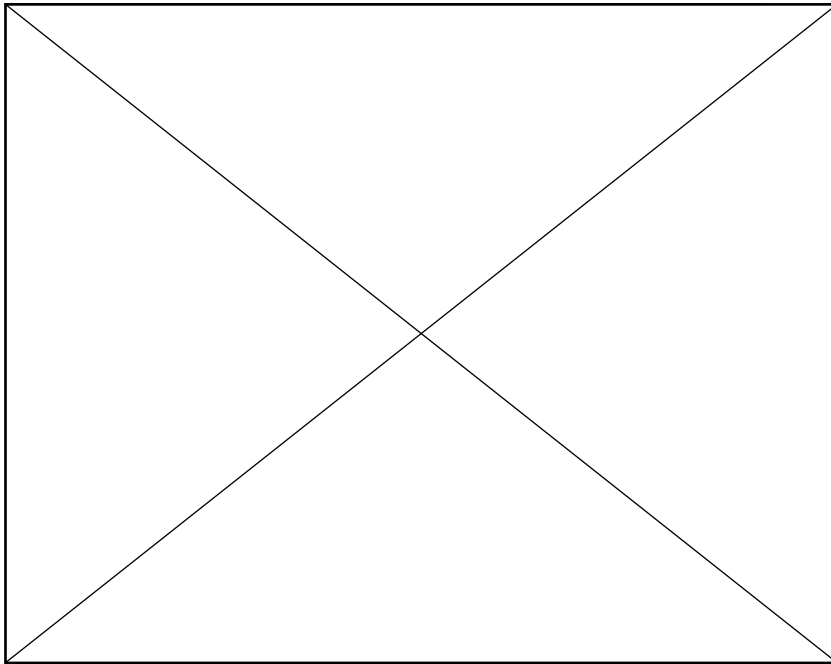
101 · Mark Klett et Gordon Bushaw, *Castle Rock, Green River, WY*, 1979



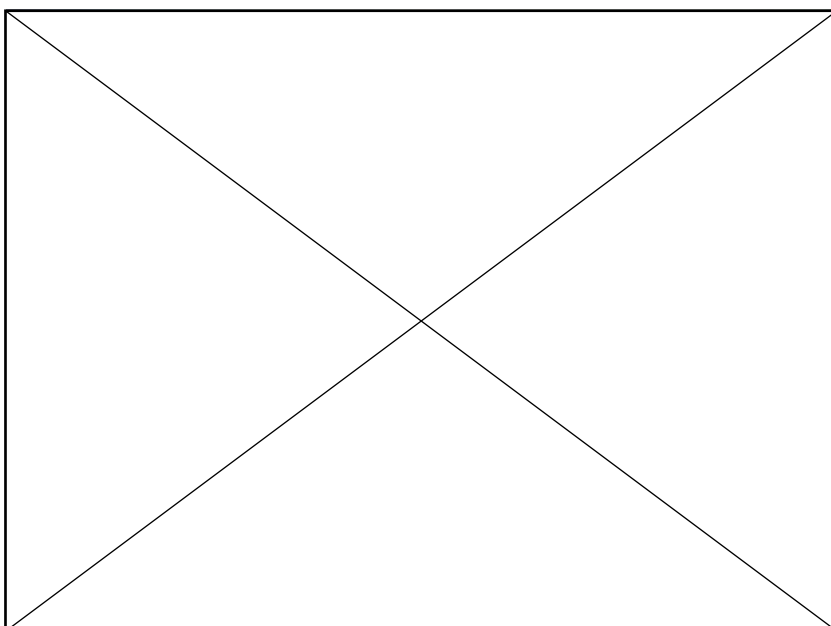
102 · Timothy O'Sullivan, *Green River Cañon, Great Bend*, 1872

103 · Mark Klett, *Flaming Gorge Reservoir*, 1978

Le chercheur Matthieu Duperrex a lui-même dupliqué cette méthodologie en retournant sur les traces de Richard Misrach et de *Petrochemical America* (2012) dans le contexte de son projet comparatif entre les deltas du Rhône et du Mississippi présenté dans *Voyages en sol incertain. Enquête dans les deltas du Rhône et du Mississippi*²³¹ (2019). Il nous semble donc pertinent de reproduire cette démarche de retour et de réexamen qui s'inscrit en tension directe avec l'immédiateté de l'urgence et en offre ainsi une autre perspective.



104 · **Richard Misrach**, *Holy Rosary Cemetery and Dow Chemical Corporation (Union Carbide Complex)*, Taft, Louisiana, 1998



105 · **Matthieu Duperrex**, *Holy Rosary Cemetery*, Taft, Louisiane, 2015

²³¹ Matthieu Duperrex, *Voyages en sol incertain. Enquête dans les deltas du Rhône et du Mississippi*, Marseille, Wildproject, 2019.

Nous procédons donc de la même manière. À partir d'une photographie donnée de David Maisel dans *The Lake Project*, nous tentons de retrouver l'endroit précis de la prise de vue. Cette méthode pousse à la recherche et à l'interprétation des lieux, ici du Lac Owens. Elle offre une autre manière de lire et de déchiffrer l'« ensemble » paysage, mis à disposition par Google Earth qui propose une *image-surface* qui s'étend indéfiniment. Le format carré des photographies devient alors un outil, un calibre à apposer sur le reste de l'espace pour recréer le cadrage proposé par Maisel. L'on cherche les unités proposées par les photographes dans une toile plus ample et l'on procède à un redécoupage. Il est alors possible de reproduire l'inclinaison, l'angle et l'échelle selon certaines limites de précision grâce à l'interface du logiciel qui permet de régler l'altitude de la prise de vue. La capture extraite de Google Earth est ensuite placée en paire à côté de la version originale de David Maisel.

Cette méthode permet ainsi une compréhension plus globale du contexte géographique dans lequel s'inscrivent les photographies et de quels peuvent être les liens concrets et directs entre elles. La malléabilité de Google Earth réside dans le fait que l'on peut aisément se déplacer au-dessus du paysage, réduire ou augmenter l'altitude afin de percevoir le lieu selon différentes échelles. Les abstractions sont replacées dans leur contexte. Elle propose ainsi une manière d'investir le paysage, de se saisir du matériau photographique et de le manipuler.

III.B.2 Esthétique de la recapture et approche comparative

Cette méthode permet en premier lieu de mener une approche comparative entre l'image originale et la nouvelle prise de vue qui sont deux strates différentes d'un même espace séparées par un intervalle temporel. Il paraît complexe, voire vain, d'évaluer ce qui a véritablement changé dans le paysage physique à l'aide de la photographie seule et sans connaissance ou expertise géologiques. Sachant que l'exploitation des composants chimiques et minerais du Lac Owens est abandonnée depuis les années 1960, les plus grands changements sont dus aux états successifs d'assèchement et de précipitations de la zone. Selon les niveaux d'eau, différents mélanges de composants chimiques se dissolvent, se décantent ou se présentent sous la forme de dépôts et de particules toxiques. Il est par ailleurs impossible d'estimer quelle transformation physico-chimique est à l'œuvre dans chaque photographie. C'est donc bien en termes esthétiques qu'une comparaison est envisageable. Comment ces mouvements, ces changements constants sont-ils traduits à l'image ? Qu'est-ce qui est inchangé, qu'est-ce qui diffère d'une photographie à l'autre ?

D'une manière générale, les formes organiques, les couleurs, la lumière ont tendance à changer entre la photographie originale et la recapture—les formes sont déplacées, les épaisseurs de matières semblent différentes, les lignes plus ou moins épaisses—tandis que les structures anthropiques perdurent. Lors de notre recherche des photographies de Maisel dans Google Earth, ce ne sont pas les couleurs qui nous ont permis de retrouver les lieux, mais bien les structures, les lignes, la présence de l'homme au paysage, présence l'homme directement inscrite dans le paysage par les lignes de routes, les contours des bâtiments etc., et les lignes cartographiques virtuelles affichées en superposition par le logiciel.

Dans *The Lake Project 60* et *The Lake Project 66* (**fig. 107 et 108**), le mouvement de la surface aqueuse reste identique mais les veinures sont plus à vifs dans la recapture et les couleurs sont moins sombres et denses. Les recaptures présentent une version dévitalisée, privée de la vibrance des photographies originales. Leurs couleurs sont plus froides, plus ternes, comme diluées et estompées par le temps. Elles connotent ainsi un imaginaire géologique de l'érosion en évoquant quelque chose qui s'use et s'efface. Cette esthétique de la disparition et de la fragilité convoque une fois de plus la notion de temporalité. Le sentiment du passage du temps est très prégnant à travers l'écart esthétique important qui sépare les deux versions. Pourtant, la plupart des photographies de Maisel sélectionnées ici, c'est-à-dire celles pour lesquelles nous avons pu retrouver la localisation précise, datent de 2015, et les images proposées par Google Earth, dans une région désertique comme le Lac Owens, ne sont que peu régulièrement renouvelées et

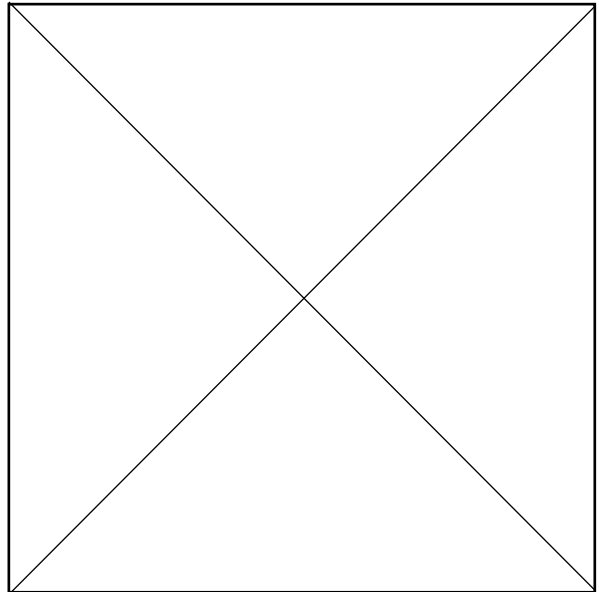
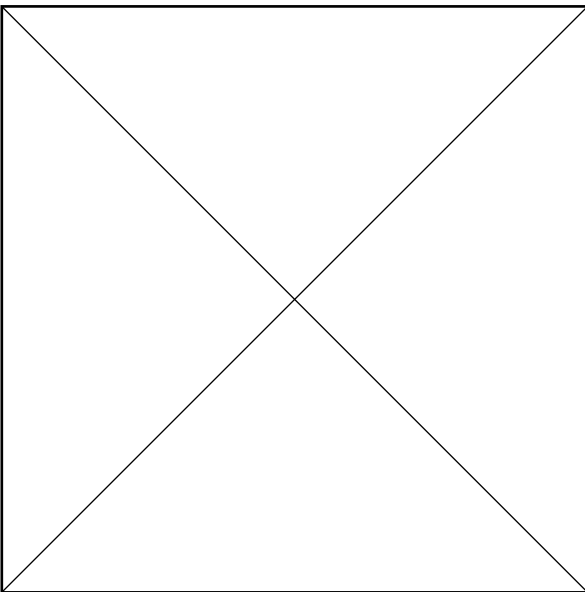
datent de 2016 dans les captures d'écrans produites. L'écart esthétique proviendrait donc davantage de la nature très différentes des deux techniques de production d'images.

L'on peut considérer que les comparaisons sont biaisées car dépendantes de la technique de l'enregistrement d'une image satellite qui aplanit les textures de l'image et qui ne rend pas compte des changements de lumières, des reflets et autres éléments de variation plastique. En d'autres termes, les captures d'écran tronquent la profondeur des images, habituellement produite par les jeux de couleurs et de matière. C'est particulièrement le cas pour les figures **106, 109, 111, 112 et 113** dont la recapture propose une surface qui semble lissée, la plupart du temps dans les tons gris. La nouvelle strate photographique produit une esthétique distincte qui semble plus froide, plus détachée, peut-être plus proche d'un document, d'un échantillon. Elle procède à un éloignement supplémentaire de l'illusion du réel, du matériel, à la fois en termes techniques (en substituant encore une couche au paysage vécu) et esthétiques connotant l'érosion et la disparition, rappelant la métaphore de l'entropie des paysages.

La confrontation entre la photographie originale et sa recapture permet d'effectuer une variété d'observations. Les recaptures connotent en effet une esthétique radiographique qui ne serait non pas produite par des rayonnements lumineux du spectre visible mais par des rayonnements électromagnétiques. Cette impression de paysage passé au rayon X résulte à la fois des attributs plastiques des images et de leur technique de production, en tant que sous-produit, que déchet, devenant une sorte d'erreur, de rebut de la photographie originale, au sens esthétique et ontologique.



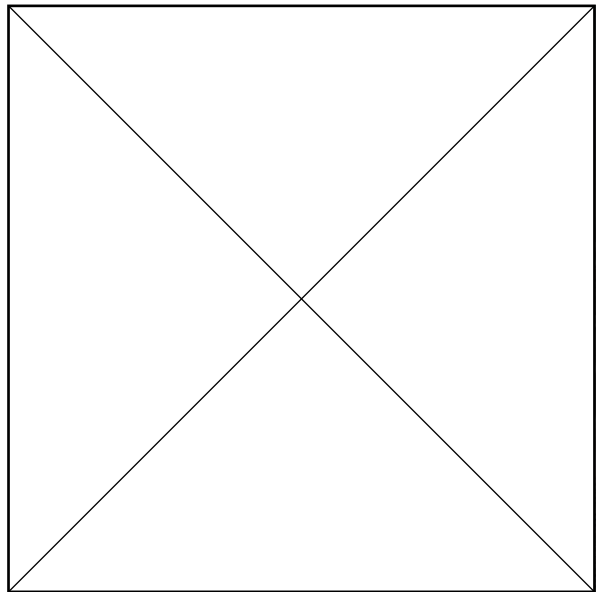
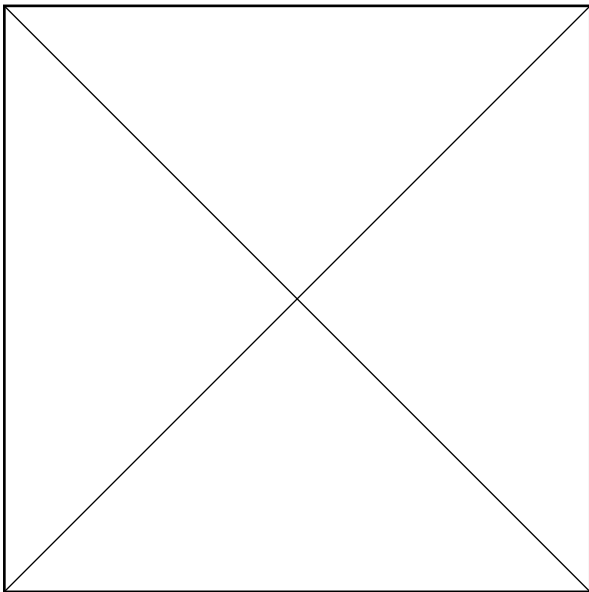
106 · (À gauche), David Maisel, *The Lake Project 21*, 2002
(À droite) 36°23'05"N 117°58'56"W



107 · (À gauche), David Maisel, *The Lake Project 60*, 2015
(À droite) 36°26'00"N 118°00'38"W



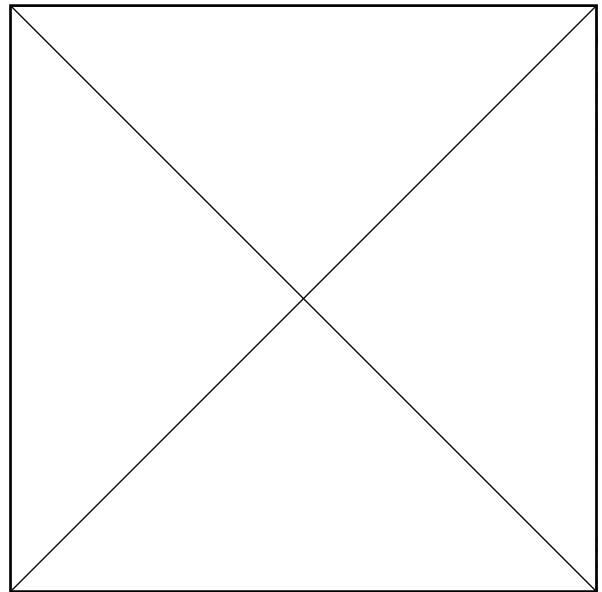
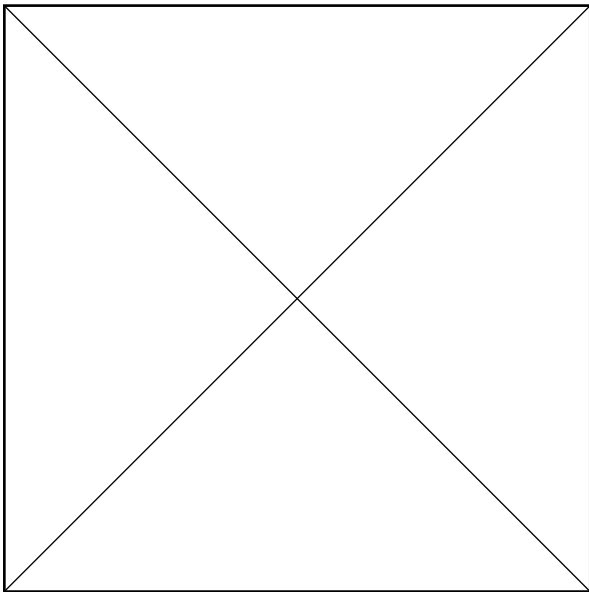
108 · (À gauche), David Maisel, *The Lake Project 66*, 2015
(À droite) 36°25'37"N 117°57'04"W



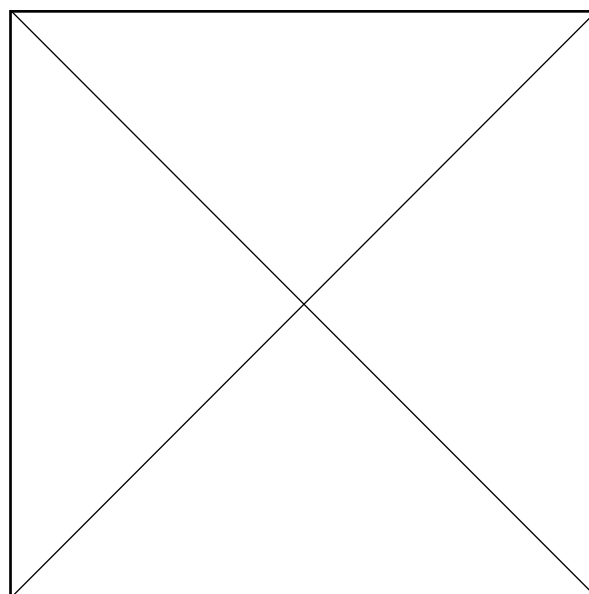
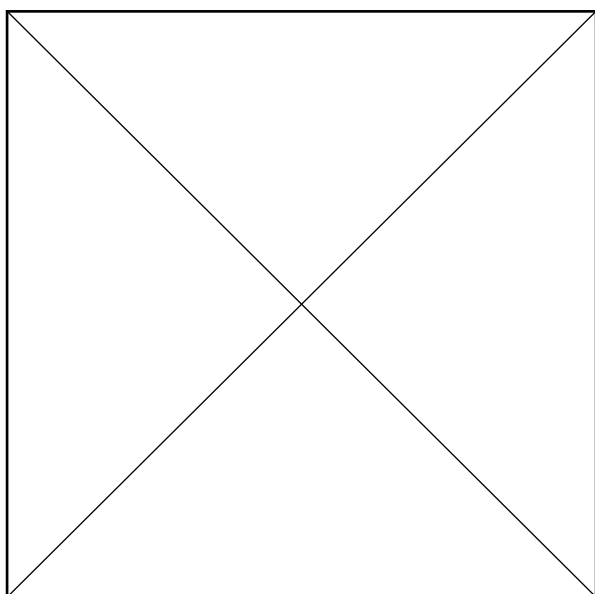
109 · (À gauche), David Maisel, *The Lake Project 68*, 2015
(À droite) 36°22'20"N 117°58'18"W



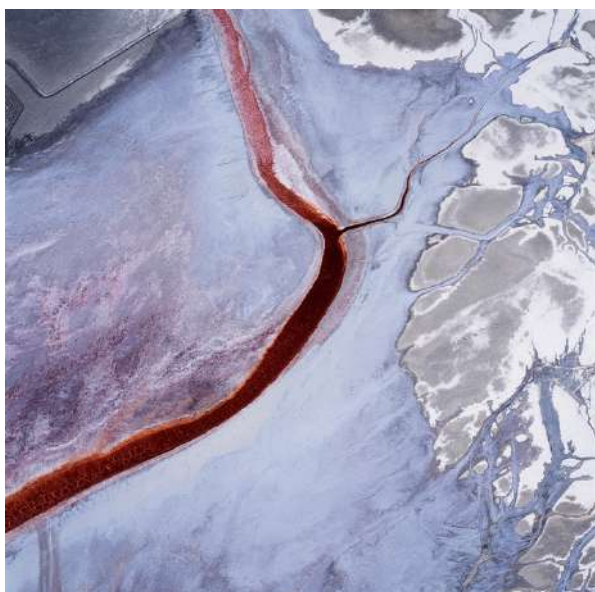
110 · (À gauche), David Maisel, *The Lake Project 69*, 2015
(À droite) 36°19'46"N 117°57'43"W



111 · (À gauche), David Maisel, *The Lake Project 72*, 2015
(À droite) 36°20'41"N 117°59'26"W



112 · (À gauche), David Maisel, *The Lake Project 76*, 2015
(À droite) 36°28'16"N 118°00'55"W



113 · (À gauche), David Maisel, *The Lake Project 20*, 2002
(À droite) 36°22'54"N 117°58'42"W

Cet écart esthétique entre les deux images pose aussi la question de la nature de ces deux types de représentations et de leurs rapports mutuels. Quelles relations unissent les deux types d'images ? Quelle est la nature ontologique de cette nouvelle strate et comment s'articule-t-elle à la photographie originale ? Que peut-elle nous dire de l'urgence ?

Le logiciel Google Earth possède un statut particulier, à la fois médium, outil et procédé. Il met à disposition une matière première qui préexiste et permet de découper des images dans une banque de données composant une simulation cette fois-ci proche de la carte de Borges qui recouvre le monde. La recapture viendrait-elle alors se positionner comme une deuxième couche, en un effet de superposition s'ajoutant à la photographie originale, elle-même médiation du paysage vécu ? Cette hypothèse implique un rapport de hiérarchie et d'autorité entre les deux images. La recapture devient une photographie préconçue par David Maisel pour laquelle les choix de placement et de distance sont déjà effectués. La capture d'écran est ainsi l'enregistrement d'un enregistrement et ne nécessite pas véritablement de geste créateur. C'est comme si nous suivions un protocole, un mode d'emploi.

Passés au prisme de ce médium, de cette nouvelle strate, les paysages de l'urgence sont associés à l'idée de prédétermination ce qui renforce un sentiment d'inéluctabilité et de trajectoire pré-tracée. Les captures d'écran deviennent un sous-produit, un document annexe ou auxiliaire de l'ordre du parapictural, dépendant de la création originale du photographe. Elles revêtent un caractère plus mécanique et artificiel et dénotent une esthétique qui tombe davantage dans le post-humain. L'on pourrait même aller jusqu'à considérer que la recapture viendrait altérer le paysage photographié par Maisel en se substituant à lui, en venant le parasiter. Il est alors possible de se demander ce qui reste du paysage si la vision de Google Earth supplante les autres représentations. Elle en est paradoxalement la représentation la plus accessible, la plus rapide à produire, malgré son caractère figé et prédisposé.

Il est aussi possible d'envisager la relation entre les deux images autrement. Si on la perçoit comme une strate additionnelle de la perception du paysage, la recapture devient une extension de la première image, à la manière d'un double distordu, d'un écho ou d'une réplique. Cette nouvelle couche met en doute et redéfinit ce qui constitue l'œuvre et ses limites. Pouvons-nous considérer que ces recaptures sont un moyen de prolonger l'œuvre, de la prolonger plastiquement, esthétiquement, dans l'espace (en ajoutant un nouvel élément) et dans le temps (en proposant une représentation plus récente) ? La notion d'intericonicité peut soulever des questionnements sur le rapport entre les deux images. Selon Mathilde Arrivé, l'intericonicité fragilise certains grands principes associés à l'image :

L'intericonicité invite inévitablement à repenser certains grands récits artistiques—celui de l'origine, de l'originalité, du talent, du génie, de l'œuvre—et certaines catégories fondatrices du discours sur l'image—celles de l'imitation, de la copie, de l'authenticité et de la contrefaçon—sans nécessairement les invalider. Si l'intericonicité n'appelle pas à la table rase, elle relance nombre de questions, ou plutôt en déplace les termes : la copie peut-elle être envisagée comme un mode de création à part entière ?²³²

Une fois que la recapture est produite, qu'elle soit considérée comme sous-produit ou extension à part entière de l'œuvre, il devient difficile de la considérer séparément de l'image originale. L'on ne peut que penser à l'originale qui sert de référence, de repère qui persiste dans la seconde image. En retour, la recapture modifie notre perception de l'originale, et, de manière plus marquée, notre perception du lieu paysage saisi par la première photographie. Le paysage n'est plus représenté dans une seule temporalité. Les deux images se hantent l'une l'autre et forment un nouvel objet palimpsestique fait de strates, de visions successives superposées. En reprenant concept de « diplopie » élaboré par Clément Chéroux²³³, Arrivé préfère utiliser le terme de « triplopie », « puisqu'émerge une troisième image, différente des deux premières mais née de leur rencontre, et qui est plus que leur simple somme »²³⁴.

²³² Arrivé, *op. cit.*, § 15.

²³³ La diplopie se définit comme « un trouble fonctionnel de la vision qui se traduit par la perception de deux images pour un seul objet » (Clément Chéroux, *Diplopie. L'image photographique à l'ère des médias globalisés : essai sur le 11 septembre 2001*, Cherbourg, Le Point du jour, 2009, p. 13).

²³⁴ Arrivé, *op. cit.*, § 43.

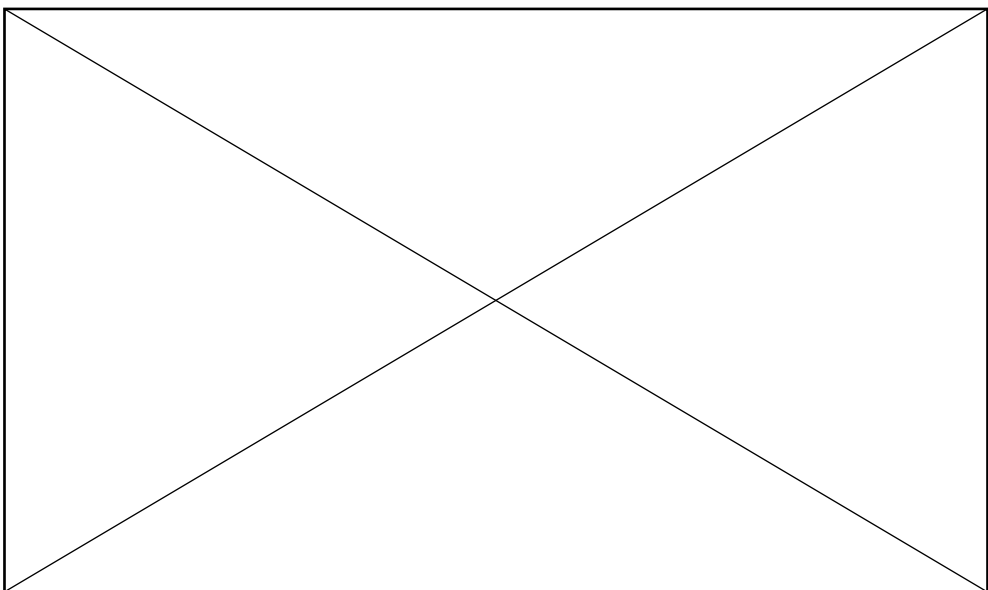
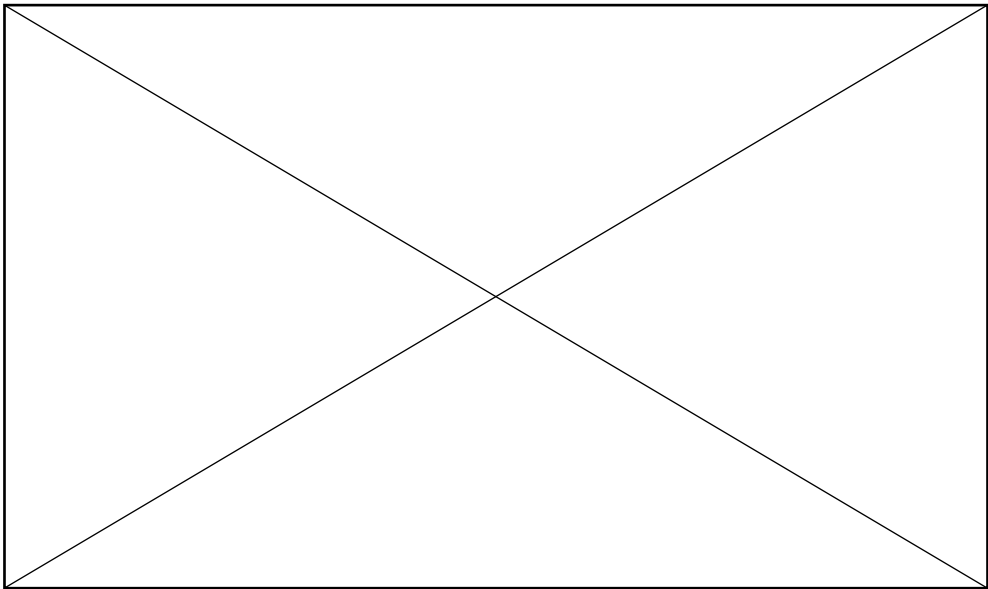
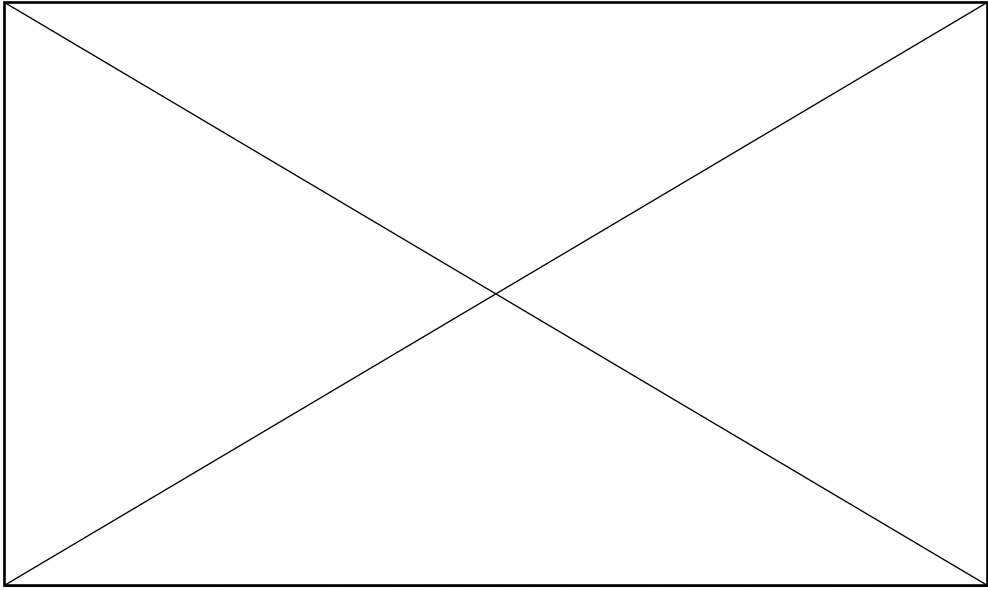
III.B.3 Questionnements, prolongements et potentiel de la méthode

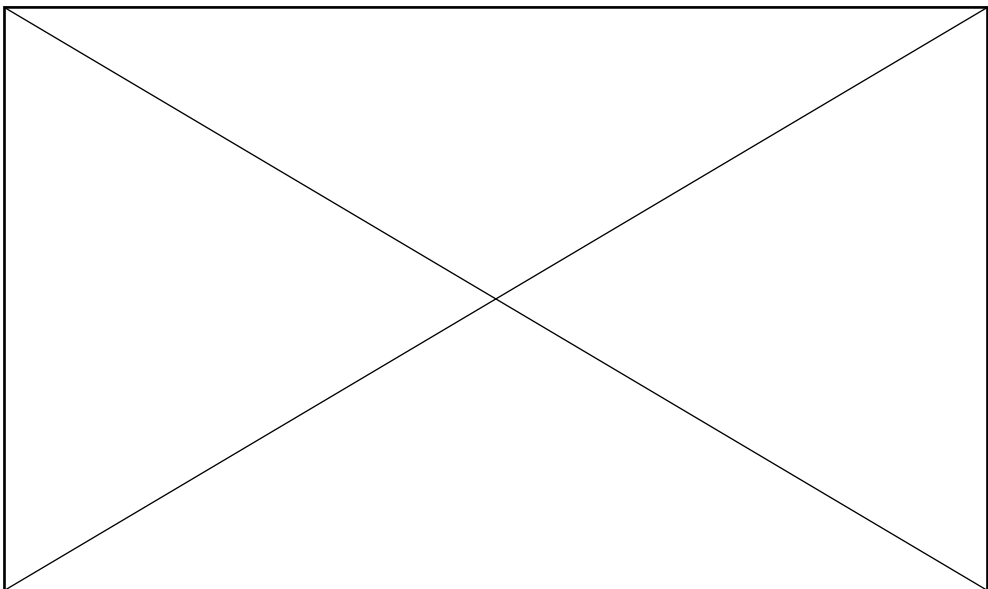
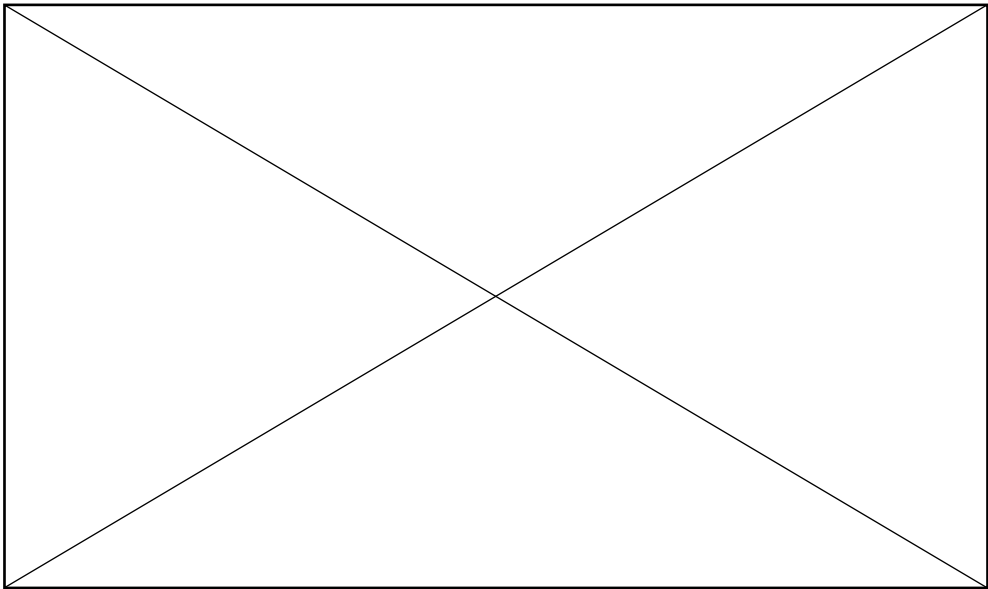
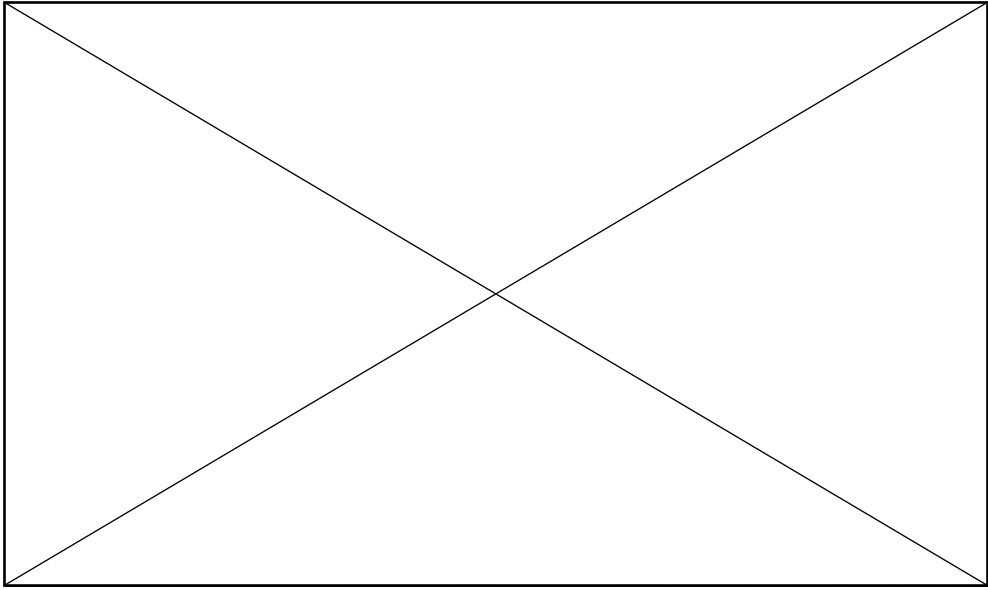
La méthode d'investigation peut être appliquée à d'autres séries photographiques ; d'une manière identique pour les images aériennes de David Maisel et Edward Burtynsky, ou à la façon de Mark Klett ou de Matthieu Duperrex qui retournent physiquement sur les lieux de la prise de vue. L'intérêt majeur que nous percevons dans cette démarche est le fait qu'elle incite, sinon à une mise en action, à une mise en réflexion. Cette démarche de recherche soulève d'autres questionnements en relation à différents aspects des œuvres photographiques, que ce soit du point de vue du photographe, au niveau du processus créatif ou à propos de la réception.

Nous avons vu plus tôt dans la partie III.A.3 que l'œuvre soumise aux contraintes de l'urgence et signifiant l'urgence peut être perçue comme constituant un dispositif dont la généalogie débute bien avant la production de l'objet photographique. Dans la continuité de cette pensée, l'expérimentation proposée prolonge le dispositif du côté de la réception et permet l'inclusion de démarches réflexives potentielles de la part des récepteurs. L'œuvre, modifiée et complétée par la réception, se propose comme outil pour questionner sa propre conception et les messages qu'elle véhicule et fait basculer l'œuvre dans une temporalité que l'on pourrait qualifier de « post-production » ou « post-création ».

Les recaptures peuvent initier une discussion autour de l'autorité du photographe et de son processus créatif. En ayant un accès virtuel à toute la « toile » paysage grâce aux images satellites, il est possible de s'interroger sur les choix du photographe et de voir quelles portions du paysage il a sélectionné au détriment des autres. Les fragments non-retenus, visibles sur Google Earth viennent ainsi s'ajouter à la perception du lieu et à la série photographique. Nous remplissons par la pensée les intervalles spatiaux entre les photographies, nous reconstituons une représentation mentale du lieu—les paysages absents s'invitent alors à l'image, de manière spectrale et incomplète. L'on a accès au hors-cadre et à l'immensité qui en déborde. C'est aussi une sorte de concrétisation de l'image du réseau qui relie les photographies entre elles ; ici, la « toile » s'étend littéralement entre les photographies.

L'exploration des paysages photographiés par le biais de Google Earth renvoie aussi au discours autour du moment photographique et peut à la fois le renforcer ou bien le désacraliser. Le moment photographique est-il bien unique ou peut-il être reproduit ou imité ? Ce processus de recapture n'est-il pas condamné à mener un retour vers l'original, sans jamais pouvoir l'atteindre véritablement ? Dans ce même ordre d'idée, la méthode offre des possibilités d'exploration plus larges et libres. L'interface de Google Earth permet de se déplacer, de glisser sur la carte. Le récepteur peut procéder à des zooms successifs qui révèlent des motifs imbriqués





Pages précédentes :

114 · Captures d'écran en zoom successif à partir du logiciel Google Earth : 36°24'08"N 117°55'35"W

115 · Captures d'écran en zoom successif à partir du logiciel Google Earth : 36°24'42"N 117°57'14"W

dans le paysage selon différentes altitudes de prise de vue (**fig. 114** et **115**). Il peut choisir de suivre une ligne qui s'étire sur la « toile » paysage et de comprendre la prégnance de motifs à grande échelle sur cette surface à explorer en prolongeant les réflexions autour de la ligne et de la grille. L'utilisation de Google Earth incite à manipuler l'interface et ainsi à naviguer au-dessus du paysage, modifiant encore notre rapport à celui-ci. Ainsi, si nous observons les zooms successifs proposés, nous constatons que les surfaces de motifs se métamorphosent selon la distance de la prise de vue. Une surface, d'abord perçue avec de la distance, produit un effet de vibration visuelle résultant de la construction graphique du territoire sous forme de stries parallèles contrastées. En se rapprochant progressivement du paysage, les motifs repassent de la ligne à la texture.

L'application de cette méthode crée également une forme de circularité dans la mise en responsabilité entre le photographe et le récepteur et démontre les contradictions idéologiques de la démarche du photographe qui utilise un avion ou un hélicoptère ainsi que des composants chimiques nécessaires à la réalisation de sa photographie. Le récepteur, en utilisant Google Earth contribue aussi à son échelle à la production de dioxyde de carbone émis par les centres de données par exemple. L'expérimentation met en avant une sorte de responsabilité partagée qui montre aussi que chaque geste est imprégné de ce qui cause, ou du moins participe, à des situations d'urgence environnementale permanentes. Le simple fait de pouvoir consulter ces images satellites implique en amont la mise en place de toute une chaîne d'acteurs et d'intermédiaires polluants qui font gonfler l'empreinte carbone d'un petit geste *a priori* anodin sur Internet.

Quelle place pour cette capsule expérimentale au sein de notre raisonnement général ? Elle offre la possibilité de mener une veille de l'urgence, d'en garder la trace, de prendre note et d'être témoin. Un processus d'actualisation de l'urgence est en effet rendu possible par la mise à jour des images satellites qui attestent du passage du temps, des transformations du paysage. D'autres couches de recaptures peuvent être ajoutées aux précédentes, complexifiant par la même occasion, et de manière potentiellement infinie, les possibilités de discours et de comparaison à partir d'une même photographie originale de David Maisel par exemple. Le

titre de la série photographique pour laquelle nous avons proposé les recaptures, *The Lake Project* semble même constituer une invitation voire une incitation délibérée de la part de Maisel. Au lieu de choisir un titre descriptif correspondant au site des photographies, comme « Owens Lake », ou un titre plus métaphorique comme il le fait parfois, Maisel a opté pour une terminologie qui évoque le collaboratif et quelque chose en cours de création et de complétion ; il s'agit bien d'un « projet ». Le choix du titre constitue peut-être une injonction adressée aux récepteurs à s'en emparer et à contribuer.

Dans ce même ordre d'idée, Richard Misrach dote certaines de ses publications d'une carte qui répertorie les lieux de ses prises photographiques, ce qui facilite une éventuelle revisite ou une enquête. Par la même occasion, il amorce un travail de cartographie de ces lieux dévastés qui peut être complété²³⁵. L'intérêt majeur de cette proposition d'expérimentation est donc la mise au jour de la possibilité pour le récepteur de prolonger l'œuvre. Par le biais de l'image, cette expérimentation propose une sensibilisation aux problématiques environnementales. Elle permet au récepteur de s'appropriier le paysage et de se sentir concerné. L'urgence devient alors le contexte le plus propice au déclenchement de processus de réflexion.

²³⁵ Dans *Petrochemical America* (2012), le parcours retracé sur les cartes fait directement référence à la pratique des « *toxic tours* », une forme de tourisme un peu particulière qui vise à informer sur les risques industriels, environnementaux et sanitaires des zones hautement dangereuses qui bordent le Mississippi.

III.C) L'urgence comme processus et le récepteur enquêteur

III.C.1 L'enquête comme réponse à l'urgence environnementale

L'expérimentation que nous venons de présenter constitue un exemple d'investissement et d'appropriation possible de l'œuvre photographique par le récepteur. En sa capacité à mettre en forme la curiosité et les questionnements éventuels du récepteur, elle devient un moyen de faire sens de ce qui nous entoure. Nous allons voir que cette investigation rejoint des propositions d'autres chercheurs qui ont guidé par endroit notre réflexion, des propositions en réponse aux différentes crises liées à l'espace, au paysage, à notre environnement. Ces hypothèses ont la particularité de mettre en avant la capacité de l'art à poser question.

Dans son ouvrage *The Myth of Emptiness and the New Literature of Place* (2014), dont nous avons parlé dans la première partie, Wendy Harding propose les concepts de « *scripting* » (inscription ou encodage) et « *relating* » (un jeu de mot entre relater et créer des relations) comme réaction aux espaces dits « vides » et de réaliser qu'ils sont en fait porteurs de nombre de récits. Elle applique ces notions à la littérature mais elles peuvent aisément être étendues à d'autres productions culturelles. Avant toute chose, Harding met en avant le fait que le processus d'appréhension et de connaissance de ces environnements nécessite l'engagement d'un observateur : « These writers adopt a hermeneutic approach to space implying several related assumptions: space is not self-evidently accessible through description, nor can it be exhaustively revealed; it requires the intervention of implicated observers in order to be deciphered »²³⁶. L'approche herméneutique qu'elle défend peut donc s'appliquer à la fois à l'auteur et au récepteur, tous deux créateurs de sens. C'est d'abord l'écrivain qui encode le texte en le dotant d'un système de signes qui lui est propre dans la retranscription de l'espace concerné : « “Scripting” designates the writers’ practice of reconstructing space-time as text. [...] A script can be seen as any set of signs or symbols—verbal or pictural, historical or contemporary, private or public—patterned into meaningful arrangement »²³⁷. Harding insiste également sur la distinction à effectuer entre « *representing* », qu'elle associe à l'idée de séparation et de hiérarchie, et « *relating* », terme plus rhizomique et davantage vecteur de connexion :

Favoring the accumulation of multiple discursive folds and layers, scripting can accommodate heterogeneity that characterizes our existence in space-time. As a practice, it is better described as relating than representing. Representation predicates a split between

²³⁶ Harding, *op. cit.*, pp. 17-18.

²³⁷ *Ibid.*, p. 22.

subject and object and between the word and the world, while relation always implies a less hierarchical pairing—a connectedness and interactivity that is expressed through the synonymy between, storytelling and relating [...] Relating place is a way of connecting with the world.²³⁸

Dans un ordre d'idée similaire, afin de se positionner dans le monde qui nous environne, Baptiste Morizot développe ce qu'il nomme l'« affect exploratoire » qui dialogue avec sa notion d'inexploré :

Je propose donc de travailler à affecter *autrement* cet affect de l'exploration, actuellement en déshérence. [...] De travailler à récupérer sa puissance affective, sa force imaginaire, mais en le décolonisant, et en le ramenant sur terre, en le déroutant de son orientation moderne vers les étoiles, pour le réincurver vers la terre : vers des relations constitutives qui lient les vivants entre eux et avec le sol.²³⁹

Morizot insiste sur le fait que « l'inexploré, ce sont les relations »²⁴⁰. À travers ces exemples de pratiques et de méthode, l'idée de (re)construction de liens et de relations transparait clairement, souvent associée à l'importance d'un engagement sensible et émotionnel. Cet investissement résulte conjointement de la nécessité de production d'œuvres qui suscitent ces attitudes et questionnements, mais également de la nécessité de se placer, en tant que récepteur, dans une position d'herméneute, d'enquêteur.

Matthieu Duperrex mobilise lui-même l'enquête dans sa pratique, notamment artistique, et en a fait l'un des questionnements centraux de sa thèse soutenue en 2018 : *Arcadies altérées, territoires de l'enquête et vocation de l'art en Anthropocène*. Selon lui, la pratique de l'enquête constitue un moyen de connaissance du monde qui répond à un manque, un besoin initial :

L'enquête, c'est la démarche organique de l'être en quête de son équilibre, de la satisfaction de son besoin de nourriture, par exemple, dans le cas de la faim. L'enquête, c'est la démarche organique et culturelle de l'être en quête de la solution de l'obscurité de son environnement, de sa situation, à un moment précis de son développement ou, si l'on veut, de son histoire. L'enquête humaine est, en outre une parenthèse intellectuelle dans un contexte non-intellectif. Elle est connaissance, et, comme toute connaissance, elle est susceptible de vérité et de fausseté, mais elle est surtout action de transformation. *Knowing is doing*.²⁴¹

²³⁸ *Ibid.*, p. 197.

²³⁹ Morizot, *op. cit.*, p. 175.

²⁴⁰ *Ibid.*

²⁴¹ Matthieu Duperrex, *Arcadies altérées, territoires de l'enquête et vocation de l'art en Anthropocène*, thèse en Art et histoire de l'art, Université Toulouse Jean Jaurès - Toulouse II, 2018, p. 109.

Il associe ainsi l'enquête à l'expérience et à l'expérimentation et soutient également que l'enquête vise à rétablir un état de dérangement :

La thèse que je soumetts simplement ici est celle-ci : qu'un « art comme expérience », pour paraphraser John Dewey, est connaissance par expérimentation d'une situation où l'ontologie de la relation à la nature est perturbée, *altérée* sinon bouleversée par l'intrusion de nouveaux êtres non-humains et par la modification conséquente de l'échelle de perception et d'action des humains.²⁴²

Duperrex s'est intéressé dans ses recherches à la figure de l'artiste enquêteur. Nous jugerions bon, au vu de l'expérimentation proposée précédemment et des possibilités de prolongement de l'œuvre par la réception, d'appliquer la figure de l'enquêteur non pas seulement à l'artiste mais aussi au récepteur.

Ces multiples démarches herméneutiques s'accordent en substance à défendre l'émergence de ce que l'on pourrait nommer un récepteur-enquêteur. Une des idées centrales qui ressort de ces propositions est le besoin de créer du lien pour créer du sens. L'empathie, la responsabilisation et l'affect comptent aussi parmi les modalités de cette attitude à encourager. Il s'agit de saisir cet espace, ce manque, cette indétermination qui se manifestent en période de troubles environnementaux. Il y a une « place à prendre », non pas dans une dynamique de colonisation ou de territorialisation mais de liens, de connexions, d'appartenance, une place à prendre et à donner. L'enquête se construit donc comme une réponse au désengagement, à la désaffection, à l'indifférence. Elle peut être mise en place à travers diverses pratiques à inventer ; sa forme pose question : faut-il qu'il y ait production pour qu'il y ait enquête ? L'enquête s'inscrit-elle dans la durée, dans le collectif, dans la transmission ? Elle appelle un investissement (au sens de remplissage par la pensée et par l'engagement personnel et collectif) qui passe par une mise en relation, un investissement dont l'art devient l'intermédiaire, le médium.

²⁴² *Ibid.*, p. 65.

III.C.2 Le paradoxe de l'herméneute des traces de l'urgence

La figure de l'enquêteur, mise en avant dans la sous partie précédente, se change, plus précisément dans le cadre de notre recherche, en herméneute des traces de l'urgence. Comme nous l'avons suggéré en plusieurs endroits au long du mémoire, des contradictions inhérentes caractérisent l'association des concepts d'urgence et de trace. Les tensions de ces deux forces contraires créent un paradoxe riche de sens. Si elles semblent irréconciliables, ces deux notions sont liées à travers leur rapport au temps. La trace est par essence tournée vers le passé notamment par son fonctionnement de génitif intrinsèque. Elle est de nature référentielle et invite son observateur à remonter vers la cause de sa production pour la comprendre, en un mouvement de recherche incontournable de l'origine. À l'inverse, l'urgence, éminemment temporelle elle aussi, est plutôt associée à l'imminence et orientée vers le futur, vers une temporalité fermée.

Nous parlons bien des traces *de* l'urgence et non pas des traces *et* de l'urgence, ce qui implique une autre relation entre les deux concepts, un entremêlement, une complexification de ces rapports temporels. Cet assemblage de termes suggère que l'urgence s'est déjà déclarée et qu'elle s'étend, se répète, donne lieu à une succession d'états d'urgence, particulièrement environnementale, jusqu'à former une urgence continue. L'on peut aussi y percevoir l'idée que les traces produites par l'urgence sont si profondes qu'elles empiètent sur le futur et donnent un avant-goût de ce qui pourrait advenir, d'où l'importance de les observer activement.

Lier traces de l'urgence et temporalité photographique permet d'envisager les photographies comme un moyen de sonder la formation de l'urgence. La photographie, qui, de manière ontologique, est référentielle d'un instant passé, voit son lien vers le passé renforcé par la notion de trace qui a paradoxalement pour effet de l'orienter vers une forme de futurité. La photographie devient elle-même une trace de l'urgence de demain. Richard Misrach associe sa pratique photographique à un message laissé pour les générations futures : « It's hard for art to really solve problems but I've come to believe that art is a really important way of communicating, not only with current generations, but future generations »²⁴³. Il considère qu'une photographie peut également servir de document historique et qu'elle permet de penser le passé tout en ayant un impact dans pour la postérité. Il explique qu'il tente, à cette fin, de créer des images visuellement frappantes : « using photographs to make images so visual that

²⁴³ « Richard Misrach », *Fraenkel Gallery*, *op. cit.*

thirty, forty years from now people look back and it would represent this historical moment »²⁴⁴. La photographie se définit comme médium privilégié pour mener une réflexion autoréflexive sur l'idée de trace transmise à la postérité, car la photographie est elle-même une trace.

L'on remarque un échange entre trace et urgence, entre cette orientation vers le passé que l'on ne peut atteindre et ce regard vers le futur qui nous est compté. L'urgence pourrait être une sorte de projection de ce qui n'est plus et ce qui n'est pas encore, ou de ce qui pourrait ne jamais être. Trace et urgence ont des prolongements qui empiètent sur le temps présent : la trace arrive jusqu'à nous du passé et l'urgence est déclarée dans le présent. Trace et urgence se rejoignent également dans l'idée de manque et de besoin de reconstruction sémantique perturbée par l'absence contenue dans la trace et l'instabilité produite par l'urgence. Ensemble elles forment une injonction pressente à penser notre être au monde. Il y a aussi peut-être quelque chose des traces de l'urgence qui résiste à une théorisation qui lui enlèverait une certaine substance. Cette instabilité et ce caractère insaisissable sont contenus dans un autre paradigme théorique en lien avec la trace et qui résonne tout particulièrement avec le médium photographique.

Spectralité et hantologie

La notion de spectralité affleure fréquemment au cours de notre développement et prend toute son ampleur ici, à travers la tension entre traces et urgence. Elle est d'abord apparue en relation à la représentation du pétrole, toujours présent, sans jamais vraiment l'être, figuré de manière détournée ou lointaine dans les photographies, par le biais des infrastructures. Le spectre du pétrole remplace lui-même celui du Mississippi dans *Petrochemical America* (2012), où la ligne continue des pipelines se substitue à la ligne du fleuve, toujours suggérée mais jamais montrée. Elle surgit également dès que le rapport d'absence-présence de l'homme au paysage, dont la présence effective est souvent perçue comme une intrusion²⁴⁵, est convoqué. Ainsi elle rappelle qu'il serait vain de vouloir retourner à une nature pré-Anthropocène car le spectre de l'homme ne peut être effacé du paysage. Malgré la place que l'on peut accorder à l'étrange, malgré les tentatives de déterritorialisation, les aller-retours et relations entre l'humain et le non-

²⁴⁴ Richard Misrach, "Richard Misrach — Interview 2016", *YouTube*, mise en ligne par Paris Photo, (1'52-2'00) <https://www.youtube.com/watch?v=BkDErNp4Tic>, consulté le 15/03/2021.

²⁴⁵ Voir citation de Fox p. 33 qui utilise le terme de « *trespassing* ».

humain demeurent incontournables. La spectralité semble ainsi synthétiser le caractère insaisissable mais sensible de l'urgence.

Jacques Derrida a travaillé sur le concept d'hantologie qui résonne avec les problématiques centrales de son œuvre, la trace et l'écriture. Selon lui, l'hantologie peut être envisagée comme suit :

Cette logique de la hantise ne serait pas seulement plus ample et plus puissante qu'une ontologie ou qu'une pensée de l'être (...). Elle abriterait en elle, mais comme des lieux circonscrits ou des effets particuliers, l'eschatologie et la téléologie mêmes. Elle les comprendrait, mais incompréhensiblement.²⁴⁶

À travers ce néologisme, il propose ainsi une ontologie de ce qui hante, de ce qui n'est pas là, connectant l'hantologie à la mémoire, à la mort, au deuil. Derrida ajoute qu'« un fantôme passe toujours très vite, à la vitesse infinie d'une apparition furtive, dans un instant sans durée »²⁴⁷. La fugacité du fantôme rappelle le mode temporel de l'urgence.

Le spectre recouvre aussi les ambiguïtés contenue dans le paradoxe des traces de l'urgence en ce qu'il ne relève pas véritablement du passé ni du présent. L'on peut également associer spectre et urgence dans l'idée que l'urgence se manifeste comme un sentiment qui s'imprime en nous par plusieurs biais car elle a trait à quelque chose d'essentiel et déclenche un sentiment d'inquiétude. Elle finit par nous hanter et appuie la nécessité de l'enquête pour faire sens de cette revenance et contrer une forme de passivité face à cette inquiétude.

Le négatif comme trace spectrale de l'urgence

Nous souhaitons à présent prendre un peu de recul sur les remarques esthétiques suscitées par notre corpus photographique en relation aux représentations de l'urgence et à la spectralité. Richard Misrach, dont les séries photographiques de déploient sur plusieurs années, voire dizaines d'années, publie au printemps 2022 un nouvel ouvrage, résultat de quinze années de travaux. Ce projet synthétise et pousse à leur paroxysme une bonne partie des grands principes esthétiques liés à l'expression de l'urgence. Au fil du développement l'on aura peut-être remarqué un léger décalage esthétique entre la photographie de Richard Misrach d'un côté, et celle d'Edward Burtynsky et de David Maisel de l'autre, Misrach préférant l'épuration et l'inquiétude, Burtynsky et surtout Maisel travaillant sur l'aérien et les modalités de

²⁴⁶ Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993, p. 31.

²⁴⁷ Jacques Derrida, *Mémoires pour Paul de Man*, Paris, Éditions Galilée, Collection « La philosophie en effet », 1988.

l'abstraction. Le projet *Notations* (2006-2022) de Richard Misrach vient nuancer encore ces distinctions en faisant nettement basculer son œuvre dans l'abstraction et dans d'autres principes plastiques jusqu'ici attribués aux deux autres photographes.

Le titre choisi par Misrach, *Notations*, fait directement écho à nos réflexions autour des systèmes de signe et du langage. Dans la préface, Misrach mentionne que le fil directeur du projet est inspiré par les correspondances entre la musique et ses formes de notations graphiques, invitant à nouveau un média extérieur à la photographie à se manifester dans l'image :

Ansel Adams, a classical pianist as well as renowned photographer, compared the photographic negative to a musical score that can be interpreted/printed in numerous ways. John Cage, the avant-garde composer, compiled scores by numerous composers and artists and presented them as graphic art in the 1969 publication *Notations*.

Dans cette série, Misrach abandonne sa chambre photographique grand format avec laquelle il travaille depuis le début de sa carrière et décide de se tourner pleinement vers la photographie numérique. Il choisit cependant de questionner les possibilités du médium en créant des négatifs à partir de ses photographies numériques. Si l'image en négatif précède l'image en positif dans les procédés de photographie argentique, c'est le négatif qui devient anormal, qui se transforme en excédent, en artifice dans le contexte de la photographie numérique. C'est donc par une manipulation additionnelle, par ce faux négatif que Misrach imite la photographie argentique. Avec l'esthétique du négatif, c'est tout un nouveau domaine de perception qui s'offre à notre regard. Misrach propose une vision parallèle de la réalité, normalement inaccessible à l'œil humain, avec une organisation colorée inhabituelle et anormale. Le négatif nous offre une autre perception du monde qui nous entoure. Il lui apporte paradoxalement de la légèreté dans ses formes presque oniriques et plus de gravité dans le contraste dramatique des éléments qui se détachent de manière très saillante sur un fond bleu sombre ou noir (**fig. 116 et 118**).

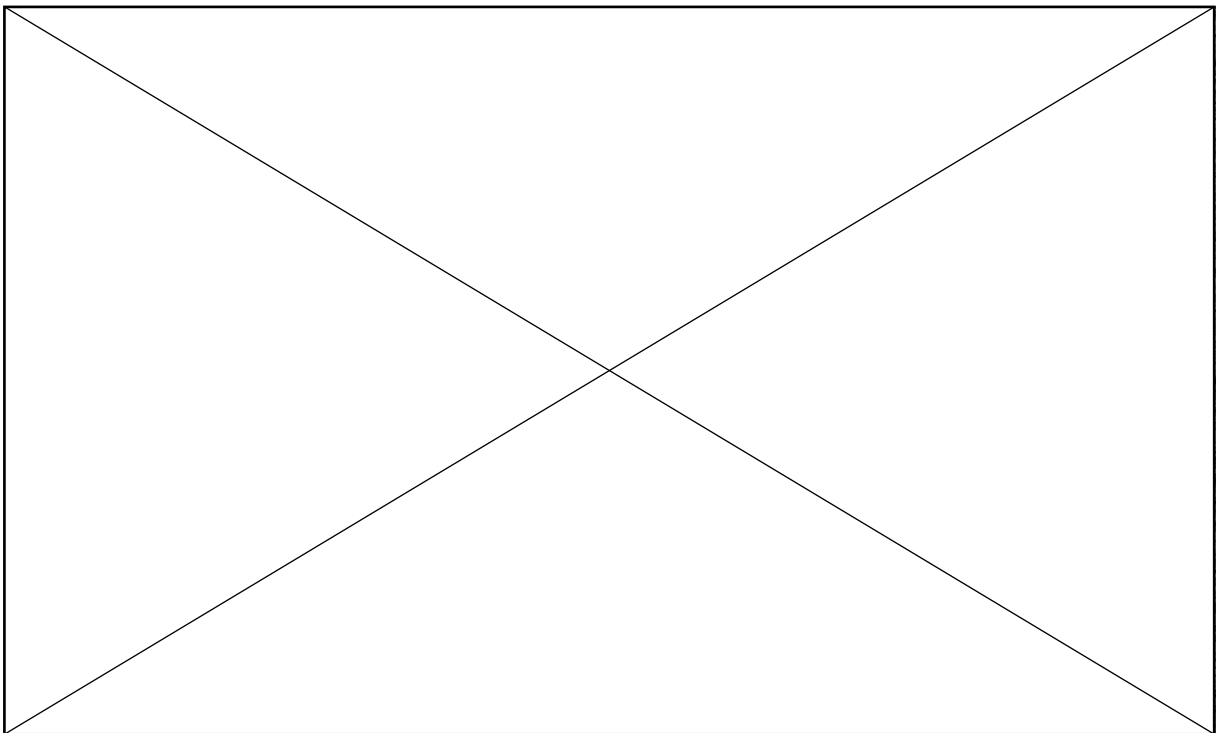
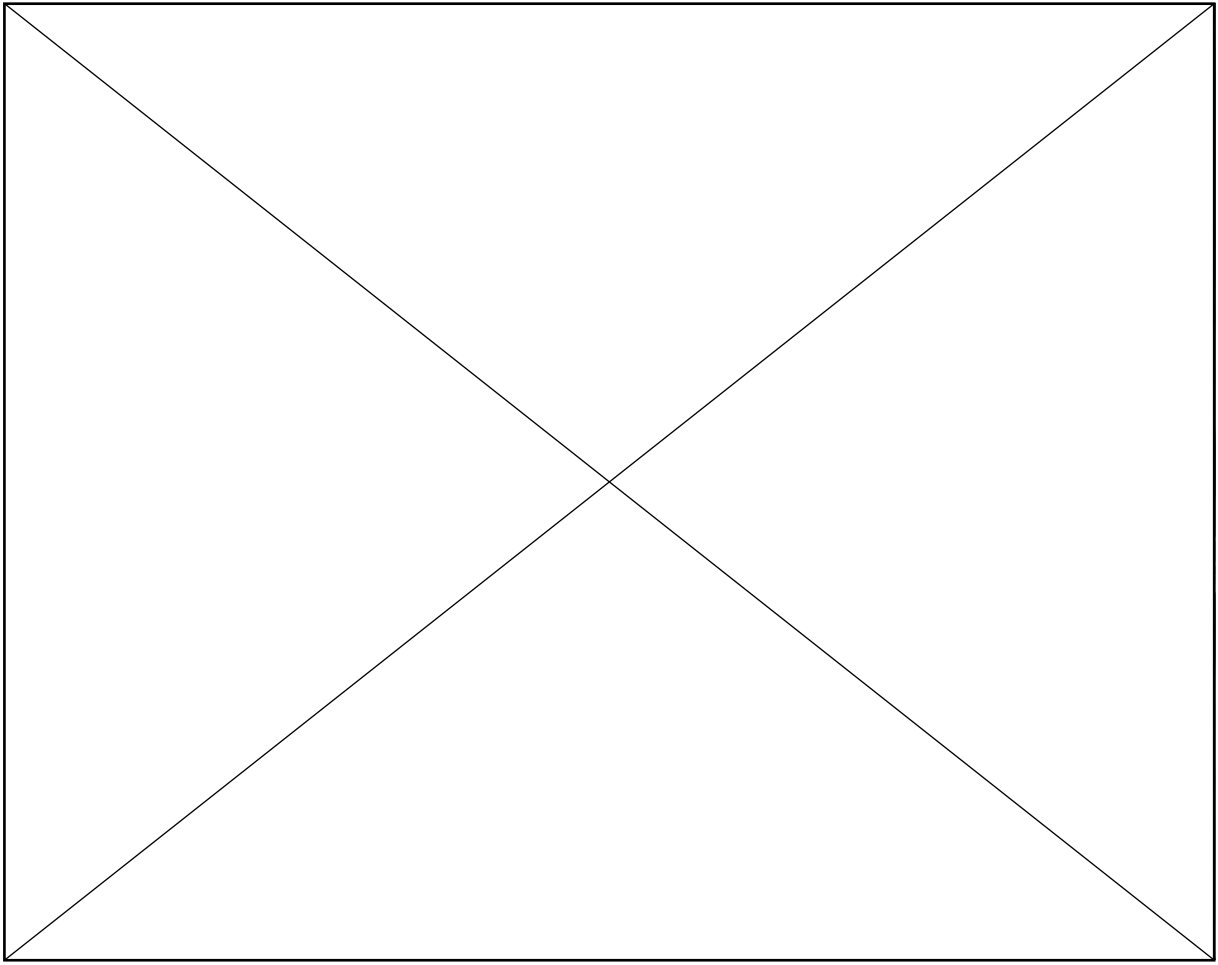
La photographie numérique modifiée devient le spectre de la photographie argentique : le négatif artificiel est habité par l'ombre, par la trace non-exprimée de l'image en positif. L'esthétique du négatif suggère aussi l'idée d'un seuil qui a été franchi, d'un point de non-retour, de sursis qui a été dépassé, arrivé à échéance. C'est un négatif plus fort et plus tranché que celui utilisé par David Maisel dans sa série *Oblivion* qui crée principalement un inconfort visuel à cause du contraste entre éléments noirs et blancs de petite échelle.

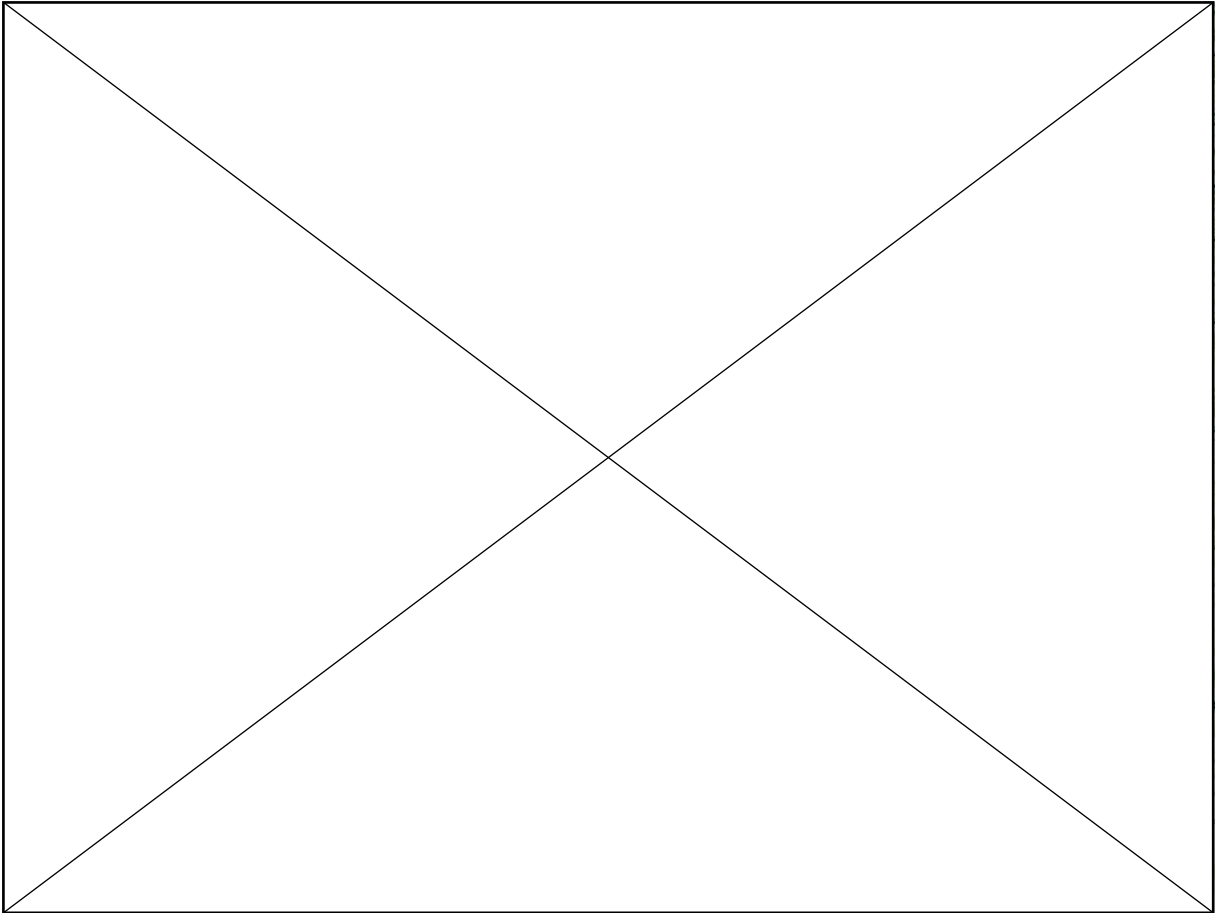
Si Misrach a produit de nouvelles photographies pour constituer cette série, il a aussi choisi de revisiter certains tirages plus anciens, déjà exploités dans le régime de couleurs de

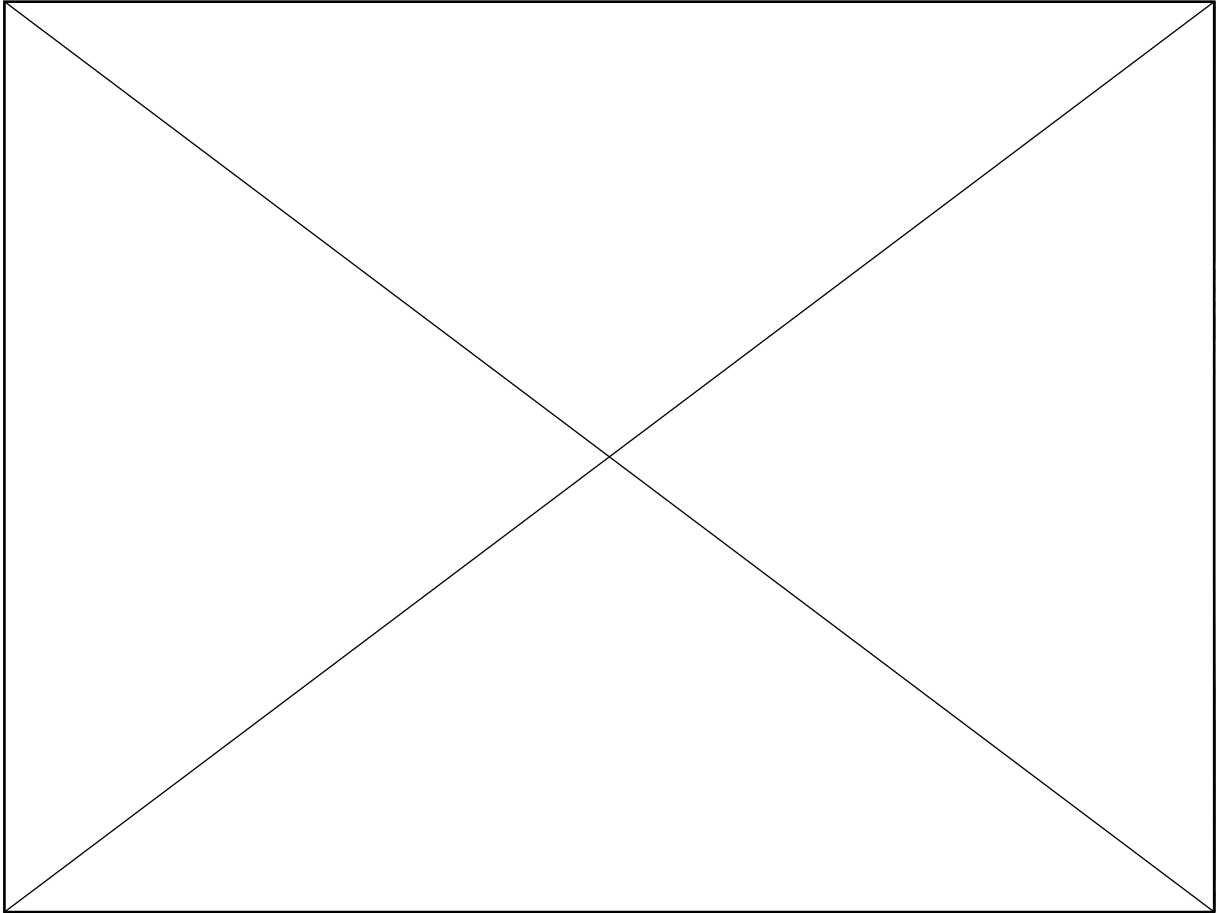
l'image positive. Cette démarche est une autre manière d'envisager la question du retour à travers une nouvelle manipulation sur des photographies déjà développées. Cette méthode rétrospective et autoréflexive permet de faire dire autre chose ou peut-être d'intensifier, de réaffirmer ce qui a déjà été exprimé. Elles deviennent un écho, une répétition cette fois-ci distordue et étrange.

Cette série pourrait donner lieu à de plus amples investigations et expérimentation par exemple à un jeu de comparaison entre le négatif et le positif afin de déterminer ce qui est soustrait à l'image. Sans nécessairement chercher à « rétablir » l'image en positif, l'esprit tente de remplir ces couleurs anormales qu'il voit comme une réserve, comme un blanc, comme un creux à combler, dans une nouvelle tentative de rétablir le sens.

La question de l'étrange prend également toute sa force et toute son ampleur dans ces photographies aux tons bleus, gris et blancs. La série nous présente un monde qui nous devient totalement étranger et qui nous aliène. Elle reprend des motifs examinés précédemment comme la perte de repère, le réseau, l'imaginaire du microscopique et l'abstraction (**fig. 117** et **118**). Les sentiments d'inquiétude et d'étrangeté exprimés sont parfois distincts ou peuvent dériver vers un sentiment d'inquiétante étrangeté. C'est peut-être dans la série *Notations*—où un lien entre photographie, musique et écriture est établi—que l'urgence est exprimée de la manière la plus critique, la plus aigüe, la plus stridente. Dans ces photographies, le signal paraît si fort que l'urgence devient synesthésique et semble glisser d'un sens à l'autre.







Page 58 :

116 · **Richard Misrach**, *Untitled #99-551*, 1999/2008

117 · **Richard Misrach**, *Untitled #231300FC*, 2009

Page précédente :

118 · **Richard Misrach**, *Untitled (#10669)*, 2007

119 · **Richard Misrach**, *Untitled #682100FC (Blackwater)*, 2008

Ci-dessus :

120 · **Richard Misrach**, *Untitled #787700FC (Yosemite in Snow)*, 2009

III.C.3 « Prendre part » : vers une nouvelle ontologie ?

Le manque de liens relevé dans les réflexions d'un grand nombre de chercheurs des humanités environnementales et l'instabilité de l'être au monde soulignée par l'phantologie en relation à l'urgence crient au changement. Une rupture est en cours. C'est dans le cœur de l'urgence qu'il faut s'arrêter, prendre du recul, observer et faire de la place à ces transformations. L'enquête comme réponse peut se muer en un véritable paradigme de témoignage des temps troublés et de résistance à l'urgence. En la prolongeant, l'enquête pourrait donner lieu à une nouvelle ontologie, une ontologie du « prendre part » qui mettrait l'accent sur ce besoin impératif de créer des relations et de donner du sens à nos identités individuelles et collectives et au monde qui nous contient.

Cette ontologie du prendre part est avant tout de l'ordre de la proposition et n'a pas vocation à résoudre des problématiques qui dépassent les questionnements de ce mémoire. Elle ne se présente pas comme solution mais comme simple piste à explorer afin d'initier quelque chose de différent. Cette ontologie consisterait avant tout en une attitude, une démarche, accompagnée de pratiques. Le verbe « prendre » connote une posture dynamique et invite à la mise en activité, à la curiosité. Il s'agit de prendre part à quelque chose de plus grand que soi ; l'on en appelle au collectif et à la collaboration. L'herméneute des traces de l'urgence serait alors la figure de cette ontologie du « prendre part » et pousserait à une pratique transversale et interdisciplinaire. « Prendre part » peut aussi faire écho au « prendre place » et à « l'avoir lieu » qui connotent une idée d'ancrage dans l'espace-temps et d'appartenance. Guillaume Fourcade, chercheur à la Sorbonne Université, et Kerry-Jane Wallart, chercheuse à l'Université d'Orléans, associent l'« avoir-lieu » à l'idée d'« intentionnalité, ce qui lui confère une dimension politique par nature »²⁴⁸.

Si les pratiques peuvent se décliner selon tout type de médium, le contexte de notre travail propose particulièrement une invitation à une pratique photographique à travers le parallèle entre « prendre part » et « prendre une photographie » dans le but de porter un œil critique et sensible sur le monde. Il devient impératif de *prendre part* pour tenter de *faire sens*, dans une tentative de regrouper pratique et production de sens.

²⁴⁸ Guillaume Fourcade et Kerry-Jane Wallart, « Introduction », *Sillages critiques*, n°27, 2019, doi : <https://doi.org/10.4000/sillagescritiques.9225>, § 8 (nous traduisons).

CONCLUSION

Conclusion

À travers nos réflexions, des motifs de l'urgence ont affleuré. Si elle demeure ardue à saisir tout à fait, l'urgence émerge en photographie de manières variées. En examinant les modes d'apparition de l'urgence au sein du corpus photographique, nous avons tenté de dessiner les contours de ce que l'on pourrait appeler une esthétique de l'urgence, qui regroupe préoccupations visuelles et formelles, mais aussi sensibles, temporelles, spatiales et sémantiques. L'esthétique de l'urgence se manifeste par le paradigme de la trace et constitue une poétique visuelle de l'hantologie, pleine de contradictions temporelles, née d'une dynamique de création par destruction et d'absence-présence, à l'image de l'oxymore « *graphically ravaged* » caractéristique des paysages dévastés.

Les couleurs, matériaux, formes et autres signes plastiques utilisés pour signifier l'urgence sont parfois divergents voire contradictoires et renforcent la complexité de ce concept glissant. L'urgence déstabilise et produit en retour des mouvements d'hésitation et d'oscillation tant du côté des photographes que des récepteurs. La fausse tranquillité et l'inquiétude véhiculées par les photographies de Richard Misrach viennent alors contraster avec les images plus frontales et incisives de David Maisel et d'Edward Burtynsky ; le vide et le trop-plein, le silence et l'assourdissant dialoguent. Ces pôles contradictoires ne sont pas irréconciliables ou exclusifs pour autant. L'urgence fluctue entre teintes saturées ou fanées, lignes abstraites et éléments immédiatement identifiables, perspective anthropocentrée ou à l'inverse perspective de l'étrange. Elle nous montre aussi qu'aucune position esthétique tranchée n'est satisfaisante et que c'est la mise en tension de ces opposés, qui ne s'annulent pas mais se nourrissent mutuellement, qui incite à une mise en mouvement, une mise en réflexion et une vigilance accrue.

L'esthétique de l'urgence dépasse les considérations plastiques. L'urgence intervient à plusieurs moments de la création ; elle devient le sujet de la représentation mais interfère et contraint parfois le processus créatif, nous rappelant que si ses effets relèvent de l'immédiat, sa conception demande parfois une longue et lente conception par anticipation. L'urgence s'inscrit donc paradoxalement dans des temporalités variables. La plus marquée est immédiate et saillante, caractéristique d'un temps court, limité, en sursis, qui rappelle l'instantanéité du moment de la prise photographique. Certaines photographies, comme celles de Richard Misrach sur la scène ouverte et nue du désert, proposent une urgence plus profonde et latente qui s'inscrit dans un temps long, géologique. Il s'agit d'une urgence discrète et insidieuse, de

l'ordre de la dégénérescence, qui fait écho à une lente entropie. Cette urgence latente réside également dans le motif omniprésent et ancien de la grille—la grille urbaine et quotidienne et la grille convoquée par la métaphore textile—dont la structure au sein des photographies est souvent irrégulière, incomplète, en cours de délitement.

L'urgence, de l'ordre du sensible, est un sentiment lui-même composé de plusieurs émotions—inquiétude, peur, détresse...—qui ne la recouvrent cependant pas tout à fait, particulièrement quand il s'agit d'urgence environnementale qui s'accompagne de nouveaux types de sentiments liant psyché humaine et état de l'environnement comme la solastalgie. C'est peut-être avant tout dans les zones floues, le non-dit, dans ce qui n'est pas tout à fait saisissable ou perceptible que se tient l'urgence. Sa force réside dans son indétermination, dans sa qualité d'impression et dans sa capacité à déranger, à inconforter.

Si l'urgence déstabilise et connote l'idée de dysfonctionnement, ses expressions au sein du corpus photographique ont particulièrement mis en avant une fragilisation du sens qui va jusqu'à associer à la crise environnementale une véritable crise du sens. Notre réflexion en trois temps a ainsi tenté de mettre en avant différents rapports successifs au sens. Elle s'est organisée autour d'un mouvement de déperdition de sens à travers des processus d'érosion et de destruction. L'obsolescence des systèmes linguistiques omniprésents, saturés et illisibles trouve son équivalent ironique dans les « *found poems* » de Richard Misrach, pleins de cynisme et de désillusion. Les spécificités du médium photographique permettent d'emprunter d'autres voies et déviations sémantiques, faisant émerger des possibilités de lectures diverses, par mimétisme notamment. Les incertitudes émergent à nouveau quant à la position à adopter pour lire ces paysages—faut-il retrouver le confort du familier ou accepter les tremblements de l'abstraction et de l'étrange?—jusqu'à finalement mener à de nouveaux procédés de quête de sens qui passent par l'expérimentation, l'enquête et l'exploration des relations.

L'urgence résulte par moments d'une construction, d'un discours photographique et est en ce sens artificielle car déclarée. La recomposition du sens par le biais d'un système de signes qui affleure notamment à travers les prises de vue aérienne, combinée à l'impression que quelque chose de propre au paysage s'exprime et s'avance vers nous, suggère l'idée d'une urgence qui ne serait pas uniquement déclarée par l'homme. L'urgence se déclarerait parfois elle-même, par moments antécédente à la prise photographique et souvent renforcée par celle-ci. Elle peut alors disposer d'une force propre et avoir une existence autonome. L'urgence n'est ainsi pas toujours artificielle mais est écrite aussi par l'environnement, par sa part d'étrange.

L'urgence exprimée à travers un signal qui point à la surface photographique constitue une urgence d'autant plus aigüe et pressante. Elle rappelle que l'urgence prend aussi la forme

d'un contexte temporel et sociologique, une véritable « ère de l'urgence »²⁴⁹, et doit être pensée comme un moment critique et charnière qui appelle la réaction, l'action, la mise en mouvement et le changement. L'urgence, en tant que processus, sert à la fois de déclencheur—en constituant une alerte, un avertissement—et de possibilité d'entrevoir et de penser des solutions pour résister à ces crises. Si le rôle des photographes réside toujours dans leur responsabilité à attirer l'attention sur les phénomènes anthropocènes à l'œuvre dans les paysages, la position de témoin qui assiste à ces métamorphoses environnementales n'est plus suffisante. L'aspect collaboratif et interdisciplinaire proposé par les différentes séries photographiques met en avant la nécessité d'une approche qui mêlerait esthétique et politique, alliage essentiel à la pensée de la crise environnementale et sémantique. Afin de faire sens de notre monde instable, la position dynamique d'un récepteur-herméneute se propose comme possibilité de création de lien. Il devient urgent de penser au sein de l'urgence et de contrer cette crise du sens en s'en emparant. « Prendre part » permettrait la mise en place d'une nouvelle épistémologie afin de retrouver un sentiment d'appartenance, individuel et collectif, à notre environnement. S'il paraît trop tard pour espérer réenchanter notre rapport au monde, il est urgent de sauver ce qui peut encore l'être.

²⁴⁹ Laïdi, *op. cit.*, p. 9.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS DE TRAVAIL :

Richard Misrach :

- ***Desert Cantos*** (1979-présent)
 - Richard Misrach, *Desert Cantos*, Albuquerque, The University of New Mexico Press, 1987
 - Richard Misrach et Myriam W. Misrach, *Bravo 20: The Bombing of the American West*, Baltimore et Londres, John Hopkins University Press, 1990
- ***Petrochemical America*** (1998-2010)
 - Richard Misrach et Kate Orff, *Petrochemical America*, New York, Aperture, 2014
- ***Notations*** (2006-2022)
 - Richard Misrach, *Notations*, Santa Fe, Nouveau Mexique, Radius Books, 2022

Edward Burtynsky :

- ***Mines*** (1983-2007)
 - Edward Burtynsky, « Mines », *Edward Burtynsky*,
<https://www.edwardburtynsky.com/projects/photographs/mines>
- ***Quarries*** (1991-2006)
 - Edward Burtynsky, « Quarries », *Edward Burtynsky*,
<https://www.edwardburtynsky.com/projects/photographs/quarries>
- ***Oil*** (1999-2010)
 - Edward Burtynsky, « Oil », *Edward Burtynsky*,
<https://www.edwardburtynsky.com/projects/photographs/oil>
- ***Water*** (2007-2013)
 - Edward Burtynsky, « Water », *Edward Burtynsky*,
<https://www.edwardburtynsky.com/projects/photographs/water>
- ***Salt Pans*** (2016)
 - Edward Burtynsky, « Salt Pans », *Edward Burtynsky*,
<https://www.edwardburtynsky.com/projects/photographs/salt-pans>

David Maisel :

- ***The Forest*** (1986)
 - David Maisel, « The Forest », *David Maisel*,
<https://davidmaisel.com/works/the-forest/>

- ***The Mining Project*** (1989)
 - David Maisel, « The Mining Project », *David Maisel*,
<https://davidmaisel.com/works/the-mining-project/>

- ***The Lake Project*** (2001-2015)
 - David Maisel, « The Lake Project », *David Maisel*,
<https://davidmaisel.com/works/the-lake-project/>

- ***Terminal Mirage*** (2003-2005)
 - David Maisel, « Terminal Mirage », *David Maisel*,
<https://davidmaisel.com/works/terminal-mirage/>

- ***Oblivion*** (2004)
 - David Maisel, « Oblivion », *David Maisel*,
<https://davidmaisel.com/works/oblivion/>

- ***American Mine*** (2007)
 - David Maisel, « American Mine », *David Maisel*,
<https://davidmaisel.com/works/american-mine/>

- ***Proving Ground*** (2014)
 - David Maisel, « Proving Ground », *David Maisel*,
<https://davidmaisel.com/works/proving-ground-2/>

SOURCES SECONDAIRES :

OUVRAGES ET CHAPITRES D'OUVRAGES :

AGAMBEN Giorgio, « Théorie des dispositifs », trad. Martin Rieff, *Po&sie*, n° 115, 2006/1, pp. 25-33, doi : 10.3917/poesi.115.0025

ALBRECHT Glenn, « 'Solastalgia' : a new concept in health and identity », *PAN : Philosophy Activism Nature*, n°3, 2005

—, *Earth Emotions : New Words for a New World*, Londres, Cornell University Press, 2019

ANDERS Günther, *Le Temps de la fin [Le Délai, 1960]*, Paris, L'Herne, 2007

ARRIVE Mathilde, « L'intelligence des images — l'intericonicité, enjeux et méthodes », *E-rea*, n°13.1, « Que fait l'image ? De l'intericonicité aux États-Unis / What do Pictures Do ? Intericonicity in the United States », 2015, <https://doi.org/10.4000/erea.4620>

AUBERT Nicole, *Le Culte de l'urgence. La Société malade du temps*, Paris, Flammarion, 2003

AUBAGUE Laurent, « Manuel Alvarez Bravo, photographe mexicain de l'abstraction figurative », *Amerika*, n°4, 2011, <https://doi.org/10.4000/amerika.1980>

AUCLAIR Marie et Simon Harel, « Topographie du silence », *Protée*, Volume 8, n°2, 2000, <https://doi.org/10.7202/030588ar>

AUGE Marc, *Non-lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1992

—, *Le Temps en ruines*, Paris, Galilée, 2000

AURELI Pier Vittorio, « Appropriation, Subdivision, Abstraction: A Political History of the Grid », *Log*, n°44, 2018, pp. 139-167, <https://www.jstor.org/stable/26588516>

BARTHES Roland, « Le Message photographique », *Communications*, 1, 1961, pp. 127-138, <https://doi.org/10.3406/comm.1961.921>

—, « Rhétorique de l'image », *Communications*, 4, 1964, pp. 40-41, <https://doi.org/10.3406/com.1964.1027>

—, *La Chambre claire : Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma, Gallimard, Seuil, 1980

BAUDRILLARD Jean, *La Société de consommation* [1970], Paris, Gallimard, 1996

—, *Amérique* [1986], Paris, Le Livre de poche, 2001

BENJAMIN Walter, « The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction » [1936], *Illuminations: Essays and Reflections*, trad. Harry Zohn, New York, Schocken Books, 1969

BERGER James, *After the End : Representations of Post-Apocalypse*, Minneapolis, Minnesota UP, 1999

BERNHARDT Uwe, *Le Regard imparfait, Réalité et distance en photographie*, L'Harmattan, 2004

BONY Henri, Léa Mosconi et Antoine Vercoutère, « Penser le monstre moderne. Entretien avec Bruno Latour », *Matériaux de la recherche*, 2020, <https://doi.org/10.4000/craup.2951>

BOUGNOUX Daniel, *Politique de la photographie du corps*, Paris, Klincksieck, 2007

BOUTON Christophe, *Le Temps de l'urgence*, Paris, Lormont, Le Bord de l'eau, Collection « Diagnostics », 2013

BRINCKERHOFF JACKSON John, « Of Houses and Highways », *Aperture*, « Beyond Wilderness », trad. Juliette Pernin, n°120, été 1990

BRUNET François (dir.), *L'Amérique des Images, Histoire et culture visuelles des États-Unis*, Paris, Hazan et Université Paris 7 Diderot, 2013

BUELL Lawrence, *The Future of Environmental Criticism*, New Jersey, Blackwell Publishing, 2005

BULTE Marie, « Puissance de l'urgence : Éthique et esthétique de la représentation », *Revue Ad hoc*, n°2, « L'Urgence », 2013, <https://ad hoc.hypotheses.org/files/2017/12/Puissance-de-l'urgence-ethique-et-esthetique-de-la-representation-1.pdf>

CHALIFOUR Bruno, *Le paysage de la photographie américaine de paysage : 1960-1990*, Thèse en Histoire de la photographie et études anglophones, dirigée par Jean Kempf, Université de Lyon, 2019

CHONE Aurélie, Isabelle Hajek, Philippe Hamman (dir.), *Guide des Humanités environnementales*, Presses Universitaires du Septentrion, 2016

DAUPHY Delphine et François Gavillon, « La photographie américaine, 1860-1880 : le paysage et le sublime », *Les Cahiers du CEIMA, Centre d'études interdisciplinaires du monde anglophone* (Université de Brest), 2006, pp. 119-136

DERRIDA Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Les Éditions de minuit, Collection « critique », 1967

DI FELICE Paul, *La Photographie, entre tableau & dispositif. Mutations artistiques contemporaines*, Paris, L'Harmattan, 2020

DUPERREX Matthieu, *Arcadies altérées, territoires de l'enquête et vocation de l'art en Anthropocène*, Thèse de doctorat en Arts Plastiques, dirigée par Frédéric Guerrin et Daniel Estevez, Université Toulouse 2 Jean Jaurès, 2018

—, « Le Paysage-fleuve, une chorographie environnementale », communication au sein du Colloque International *Le Paysage temps photographié*, 22 et 23 novembre 2018, Saint-Étienne, Université Jean Monnet – CIEREC, <https://www.youtube.com/watch?v=aLIRNcqHa9E&t=1250s>

—, « Energy Humanities, Une pensée écologique au miroir des industries carbonées », *Sociétés*, n°148, 2020, pp. 93-101, <https://doi.org/10.3917/soc.148.0093>

DUSSEAULT Ruth, « The Machine in the Garden: A Conversation with Richard Misrach », *Art Papers* 24, n°6, Novembre-Décembre 2000

ENCREVE Lucile, « Le textile derrière la grille : une abstraction impure ? », *Perspective*, 2016, pp. 204-209, <https://doi.org/10.4000/perspective.6440>

FERRIER Michaël, « De la catastrophe considérée comme un des beaux-arts », *Communications*, n°96, 2015, pp. 119-135, <https://doi.org/10.3917/commu.096.0119>

FLAM Jack (dir.), *Robert Smithson : Collected Writings*, Berkeley, University of California Press, 1996

FLUSSER Vilém, *Pour une philosophie de la photographie* [1983], trad. Jean Mouchard, Paris, Circé, 1996

FOSTER-RICE Greg et John Rohrbacj (dir.), *Reframing the New Topographics*, Chicago, The Center for American Places at Columbia College, 2010

FOUCAULT Michel, « Les Hétérotopies », *Le Corps utopique, suivi de Les Hétérotopies*, Paris, Nouvelles Éditions Lignes, 2009

FOURCADE Guillaume et Kerry-Jane Wallart, « Introduction », *Sillages critiques*, n°27, 2019, <https://doi.org/10.4000/sillagescritiques.9225>

FOX William L., *Aereality : On the World from Above*, Berkeley, Counterpoint, 2009

FRADET Pierre-Alexandre et Tristan Garcia, *Spirale*, n°255, *Le Réalisme spéculatif*, 2016

FRANGNE Pierre-Henry *et al.* (dir.), *Des Lignes et des paysages: Du Sillon à la skyline*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2020

GARRARD Greg, *Ecocriticism*, New York, Routledge, 2004

GAVILLON François, « L'ordinaire, l'étrange et le sublime dans les nouvelles de Rick Bass », *Revue française d'études américaines*, n° 106, 2005, pp. 50-65, doi : 10.3917/rfea.106.65

GINZBURG Carlo, « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », *Le Débat*, n°6, 1980, pp. 3-44, <https://doi.org/10.3917/deba.006.0003>

GLASSNER Jean-Jacques, « Essai pour une définition des écritures », *L'Homme*, n°192, 2009, pp. 7-22, doi : 10.4000/lhomme22268

GOULD Charlotte et Sophie Mesplède (dir.), *British Art and the Environment. Changes, Challenges, and Responses Since the Industrial Revolution*, New York et Londres, Routledge, 2022

GUATTARI Félix, *Les Trois écologies*, Paris, Éditions Galilée, 1989

GUNTHERT André, « Une illusion essentielle », *Études photographiques*, n°34, Printemps 2016, <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3592>

HARDING Wendy, *The Myth of Emptiness and the New American Literature of Place*, Iowa City, University of Iowa Press, 2014

INGOLD Tim, *Lines : A Brief History*, Londres, Routledge, 2007

KRAUSS Rosalind, « Grilles », in Pierre Bourdon (dir.) *Communications*, n°34, 1981, *Les ordres de la figuration*, pp. 167-176, <https://doi.org/10.3406/comm.1981.1513>

LATOUR Bruno, *Face à Gaïa*, Paris, La Découverte, 2015

LEENHARDT Jacques, « Sur l'entropie et le paysage : à propos de Robert Smithson », *Images Re-vues*, Hors-série 5, 2016, <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.3491>

LEMENAGER Stephanie, *Living Oil. Petroleum Culture in the American Century*, New York, Oxford University Press, 2014

LEVIN Alix, « Inquiétudes environnementales contemporaines et régimes de sensibilités », Cycle de séminaires *Réflexions sur le rapport affectif à l'environnement, perspectives pluridisciplinaires*, Facultés des Lettres et Sciences Humaines, Université de Bretagne Occidentale, 29 mai 2022, non publié

LOVELOCK James, *La Revanche de Gaïa*, Paris, J'ai Lu, 2008

LUSSAULT Michel, *Hyper-lieux, Les Nouvelles géographies de la mondialisation*, Paris, Seuil, 2017

LYNCH Amanda et H. Siri Veland, *Urgency in the Anthropocene*, Cambridge MA, MIT Press, 2018

MACY Joanna, « Agir avec le désespoir environnemental », in Émilie Hache, *Reclaim, Recueil de textes écoféministes*, trad. Émilie Notéris, Paris, Éditions Cambourakis, 2016, pp. 161-182

MAISEL David, *Black Maps : American Landscape and the Apocalyptic Sublime*, Göttingen, Steidl, 2013

MANFREDI Camille et Sylvie Nail, « Climate and environmental emergency : a case for a humanities approach », *E-rea*, n°18.2, 2021, <https://doi.org/10.4000/erea.12174>

MERCHANT Carolyn, « Exploiter le ventre de la terre », in Émilie Hache, *Reclaim, Recueil de textes écoféministes*, trad. Émilie Notéris, Paris, Éditions Cambourakis, 2016, pp. 129-158

MISRACH Richard, *Desert Cantos*, Albuquerque, The University of New Mexico Press, 1987

MISRACH Richard et Myriam W. Misrach, *Bravo 20: The Bombing of the American West*, Baltimore et Londres, John Hopkins University Press, 1990

MISRACH Richard et Kate Orff, *Petrochemical America*, New York, Aperture, 2014

MISRACH Richard, *The Photography Workshop Series: Richard Misrach on Landscape and Meaning*, New York, Aperture, 2020

—, *Notations*, Santa Fe, Nouveau Mexique, Radius Books, 2022

MONTEBELLO Pierre, *Métaphysiques cosmomorphes : la fin du monde humain*, Dijon, Les Presses du réel, 2015

MORIZOT Baptiste, « Ce mal du pays sans exil. Les affects du mauvais temps qui vient », *Critique*, n° 860-861, 2019, pp. 166-181, doi : 10.3917/criti.860.0166

MORTON Timothy, « Hyperobjets », *Multitudes*, n°72, 2018, trad. Laurent Bury, doi : 10.3917/mult.072.0109

MOULENDA Joseph Igor, « Par-delà le sens, l'écriture et le texte. Jacques Derrida », *Controverses*, ENS, Libreville, Editions Oudjat, 2016, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01504272/document>

ORVELL Miles, « Photographing Disaster: Urban Ruins and the Destructive Sublime », *Amerikastudien/American Studies*, vol. 58, n°4, « Iconographies of the Calamitous in American Visual Culture », 2013, pp. 647-671, <https://www.jstor.org/stable/43485923>

PEEPLS Jennifer, « Toxic Sublime: Imagining Contaminated Landscapes », *Environmental Communication: A Journal of Nature and Culture*, vol. 5, n°4, 2011, pp. 373-392, <https://doi.org/10.1080/17524032.2011.616516>

PELARD Emmanuelle, « La passion de la trace : une genèse du logogramme et du logoneige de Christian Dotremont », *TRANS-*, n°12, 2011, <https://doi.org/10.4000/trans.459>

RAMADE Bénédicte, « Ce que l'Anthropocène fait à la photographie environnementale », *La photographie au risque de l'environnement*, *Cahiers de l'ARIP* n°2, 2020, <https://arip.hypotheses.org/4686>

RANCIERE Jacques, *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique éditions, 2003

—, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008

ROGER Alain, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997

SCOTT Conohar, *The Photographer as Environmental Activist : Politics, Ethics & Beauty in the Struggle for Environmental Remediation*, Thèse de doctorat en philosophie, dirigée par Jane Tormey et Johanna Hällsten, Loughborough, Université de Loughborough, 2014

SERRES Alexandre, « Quelle(s) problématique(s) de la trace ? », texte d'une communication prononcée lors du séminaire CERCOR le 13 décembre 2002, https://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic_00001397/document

SICARD Monique, « Naissance de la photographie, prémices de l'abstraction picturale », *Ligeia*, n° 89-92, 2009, doi : 10.3917/lige.089.0065

ŠIMIC Snježana, « La photographie comme machine temporelle », *Fabula / Les colloques, L'art, machine à voyager dans le temps*, 2017, <http://www.fabula.org/colloques/document4700.php>

SMITHSON Robert, Eugenie Tsai, (dir.), *Robert Smithson*, Berkeley, University of California Press, 2004

SORLIN Pierre « Percevoir l'abstraction », *Art, regard, écoute : La perception à l'œuvre*, 2000, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, doi :10.4000/books.puv.634

SPRATT David et Philip Sutton, *Climate Code Red : The Case of Emergency Action*, Melbourne, Scribe, 2008

TENEZAKIS Xenophon, « Sublime catastrophe », *Esprit*, 2020, pp. 192-202, <https://doi.org/10.3917/espri.2001.0192>

TRUSCELLO Michael, « The New Topographics, Dark Ecology, and the Energy Infrastructure of Nations: Considering Agency in the Photographs of Edward Burtynsky and Mitch Epstein from a Post-Anarchist Perspective », *Imaginations*, n° 3, 2012, <https://journals.library.ualberta.ca/imaginations/index.php/imaginations/article/view/27253>

—, *Infrastructural Brutalism: Art and the Necropolitics of Infrastructure*, MIT Press, 2020

VAX Louis, *La Séduction de l'étrange. Étude sur la littérature fantastique*, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 1987, doi : 10.3917/puf.vax.1987.01

WILKES TUCKER Anne, Richard Misrach et Solnit Rebecca Solnit, *Crimes and Splendors: The Desert Cantos of Richard Misrach*, New York, Bulfinch Press Book and Little Brown and Company, 1996

ZAKI Laïdi, « L'urgence ou la dévalorisation culturelle de l'avenir », *Esprit*, n°240, Février 1998, pp. 8-20, <http://www.jstor.com/stable/24276501>

RESSOURCES EN LIGNE :

Border Cantos, <http://bordercantos.com>, consulté le 8 mars 2021

David Maisel, <https://davidmaisel.com>, consulté le 15 septembre 2021

Edward Burzynsky, <https://www.edwardburzynsky.com>, consulté le 23 septembre 2021

Global Explorer, <https://www.globalexplorer.org>, consulté le 28 mai 2022

« Richard Misrach », *Fraenkel Gallery*, <https://fraenkelgallery.com/artists/richard-misrach>, consulté le 15 janvier 2021

« Richard Misrach — Interview 2016 », *YouTube*, mise en ligne par Paris Photo, <https://www.youtube.com/watch?v=BkDErNp4Tic>, consulté le 15 avril 2021