

## Ah Dieu ! que la terre est jolie

Richard Conte

J'ai entre les mains deux livres. Le premier s'intitule *Regard, Partages (sur la terre et les hommes)* aux éditions de la Martinière, 2006. Il est constitué de photographies du désormais très célèbre photographe Yann Arthus Bertrand dont les images aériennes sont accompagnées de textes du non moins illustre Albert Jacquard ("professeur d'humanistique" tel qu'il aime à se qualifier lui-même) et d'Isabelle Delannoy (spécialiste des questions sociétales et environnementales). Cet ouvrage grand public de près de 300 pages indique en quatrième de couverture que « La mondialisation de la planète devient une réalité tangible pour chacun de nous. Les territoires lointains sont désormais à quelques heures d'avion et les modes de communication ont été révolutionnés par Internet. » Ici les photos ont pour objectif de montrer la beauté menacée de cette « terre vue du ciel » pour inviter à une « meilleure connivence entre les humains et la planète » et choisir, selon Jacquard, une autre voie que le suicide.

Le deuxième livre s'intitule : *Sophie Ristelhueber. Opérations*, aux Presses du réel, 2009. Il s'agit d'une monographie de l'artiste française éponyme, éditée à l'occasion de son exposition à Paris au Jeu de Paume en mars 2009. Il est aussi très abondamment illustré et accompagné de textes de Bruno Latour (Professeur à Sciences PO, de David Allan Mellor (Université de Sussex) et Thomas

Schlesser (EHESS). L'ouvrage comporte une documentation importante de et sur l'artiste. Il fait près de 450 pages et s'adresse à la fois au public des expositions et aux chercheurs en arts et sciences de l'art. Nous verrons que la photographie de paysage y tient une place prépondérante ainsi que l'état du monde contemporain mais avec des intentions très différentes quant à la fabrique du paysage photographique. On verra que le titre *Opérations* se réfère à la fois aux sites d'actions de guerre et à des corps humains aux cicatrices apparentes.

Dans l'espace limité de cette communication, je parlerai surtout des images photographiques de paysages comprises dans l'économie de ces deux publications, même si les deux photographes, malgré leurs statuts et leurs inscriptions sociales très distinctes, utilisent d'autres modes de monstration de leur travail. (Installations, films, etc.)

Je renvoie à ces deux ouvrages car je ne veux pas gommer le fait que toutes ces images viennent de livres. J'ai voulu les restituer comme elles se présentent sous leur forme publiée pour qu'on n'oublie pas au passage que nous n'avons pas affaire à des paysages mais à des *images* de paysages reproduites dans des livres sur des doubles pages, sur papier glacé ou mat, dans une matérialité bien spécifique au livre.

Je donne ces précisions certes un peu

insistantes, car les images à l'ère du numérique ont cette capacité d'anéantir leur médiation matérielle et à traverser les subjectiles qui paradoxalement leur font perdre leur « physicité » au profit d'une visualité à toute épreuve.

Les paysages perçus sans le truchement des appareils, n'ont pour moi de limite, que celle de mon champ visuel, c'est-à-dire l'espace visuel périphérique vu par l'œil. Il s'étend normalement de 60° en haut, 70° en bas et 90° environ latéralement ce qui correspond à un objectif photographique "grand angle" de 180°. Mais la vision avec sa stéréoscopie, la mobilité constante des pupilles et l'accommodation permanente des iris ne peut être assimilée à une image fixe et bidimensionnelle. Or les images cadrées et enregistrées par les appareils sont le lieu d'une visée, d'un cadrage, d'un enregistrement de la réalité sensible par une intentionnalité appareillée. En outre, le stockage sous forme de fichiers numériques autorise aujourd'hui toutes les corrections, tous les effets, toutes les oblitérations.

### **1/ La question du point de vue et la notion de paysage**

Sans remonter à la fameuse vue de Florence au XVème S, du Museo di Firenze com'era, peinte au XIXème et inspirée de la vue dite della Catena (dessin conservé à Berlin), il faut tout de même rappeler l'origine européenne, il y a plus de 150 ans (1858) de la première photographie aérienne effectuée depuis la nacelle d'un ballon par Félix Tournachon, dit Nadar, au-dessus de la ville de Bièvre. On sait moins que l'on a ensuite utilisé

à des fins analogues des pigeons munis d'un plastron avec appareil panoramique, puis des cerfs-volant et jusqu'aux drones et autres engins d'aujourd'hui. Rejoignant notre rêve de voler et de voir le monde depuis une place longtemps réservée aux dieux, la photo aérienne a fasciné dès le début mais a aussi permis de développer par des moyens très puissants à une échelle jusque-là difficile, un projet cartographique mondial grâce notamment aux satellites.

#### **a/ Yann Artus-Bertrand**

Ce n'est donc pas par hasard que Yann Artus-Bertrand s'est récemment associé à Google-earth pour finaliser son programme « La terre vue du ciel » et l'insérer dans une possibilité d'accès à prétention universelle.

Commençons donc par regarder de plus près ces images de paysages d'Artus-Bertrand telles qu'elles sont déployées dans le livre. D'abord, dans la plupart des cas, la ligne d'horizon disparaît et avec elle la bande de ciel, presque toujours présente au contraire dans les photos de guides touristiques. Toutefois, le point de vue strictement zénithal est ici rarement atteint. Le surplomb à 90° est évité.

Ensuite, avec ce photographe, nous ne sommes jamais trop près du sol, ni trop loin, de telle sorte que ne survienne aucune ambiguïté sur le sens de l'image dont le titre est d'ailleurs toujours très précis donnant même les coordonnées du lieu. Par exemple : « Quartier nord-ouest de la Nouvelle-Orléans près du lac Pontchartrain après le passage de l'ouragan Katrina, Louisiane, Etats-Unis (30°00' N – 90°05 O) »

L'image donne du coup la sensation paradoxale d'être à la fois un morceaux de monde mais en même temps appartenant à un tout continu. Une sorte de bonne mesure entre le particulier et l'universel, entre le local et le global. Les paysages sont captés depuis une certaine couche de visibilité où l'identifiable ne peut proprement se singulariser. Ce degré de généralité a des effets visuels très bien jaugés puisque rien n'est vraiment nié des événements qui surviennent (incendies, inondations, camps de réfugiés, sécheresse, Oradour-sur-Glane, etc.) mais en même temps tout cela est photographié à un stade réifié, toujours donc après la bataille, dans une situation de parfaite limpidité atmosphérique. Il ne s'agit donc pas non plus de reportage.

Le cadrage reste toujours dans les proportions d'une parfaite lisibilité: un village se capture de plus près qu'un désert et conforte la bonne compréhension de son spectateur.

Quelles que soient les intentions de l'auteur, en l'occurrence la dénonciation de l'état d'une planète qui se dégrade de manière irréversible sous l'effet de l'action humaine, tous ces paysages nous sont proposés avec le souci d'un constat qui se présente comme objectif.

Or de nombreux choix correspondant à un système de représentation bien rodé sont faits : non seulement le point de vue, la visée et le cadrage, mais aussi la répartition équilibrée des masses, la température chromatique renforcée, la place d'accentuations de complémentaires bien senties (le fameux bonnet rouge des peintures de

Corot, le non moins fameux petit pan de mur jaune, etc., combiné à la modernité spatiale d'un Pollock (*all over*) et à l'efficacité du photojournalisme. Nous avons affaire à un subtil dosage formel associé à une sorte d'inventivité démonstrative qui nous séduit plus qu'elle nous questionne. On peut parler ici d'une démarche esthétisante qui malgré la gravité manifeste du propos ne laisse pas de nous rassurer. Arthus-Bertrand nous fait croire que le monde peut être saisi alors que nous allons voir qu'avec l'artiste Sophie Ristelhueber, les choses se passent autrement, même si la démarche a de fait des points communs.

#### **b/ Sophie Ristelhueber**

Le titre du livre-catalogue est *Opérations* et confère d'emblée au militaire comme au chirurgical.

Pendant que le premier "mitraille" depuis de son hélicoptère, Sophie Ristelhueber garde les pieds sur terre et privilégie l'immersion au surplomb, même si ce n'est pas si simple. En effet, dans son travail, le point de vue est très rarement en plongée profonde, cela arrive parmi d'autres angles de visée. La plupart du temps, nous sommes plus près des 45° que des 90. Loin de l'égalsation globalisante de Arthus Bertrand, l'échelle est toujours à retrouver. Un effort du spectateur est le plus souvent requis pour accommoder son regard, pour reconstruire le paysage et reconstituer l'échelle. Elle invite à une interrogation sur le visible dans ses aspects les plus énigmatiques; par exemple des palmiers arrachés, orientés comme des batteries de missiles ou étetés sur des

hectares, appelant des interprétations multiples et singulières. David Mellor parle de "déchirure dans le tissu du réel". De plus, chez cette artiste, les titres n'épuisent jamais le sens. Ils décalent la lecture *a priori* et fonctionnent par séries comme par exemple ses *Autoportraits* de 1999, qui sont en fait des paysages désertés de toute présence humaine.

Les changements d'échelles se rapportent à un feuilleté temporel notamment dans des endroits qui condensent plusieurs temps : exemple Irak, et allée centrale de Babylone, et avions au-dessus de la tête. Les cicatrices de l'histoire rejoignent celle des corps par la confrontation avec la série *Everyone*. Les univers de la guerre, de la ruine et de la démolition ne nous sont pas épargnés mais sans pathos. Comme chez Arthus-Bertrand, il y a bien le souci de ne pas livrer le mouvement des événements dans leur actualité ; il n'y a pas le « choc des photos » cher à *Paris-Match*. Mais ici, loin d'être pleine au sens de l'obstétrique, l'image du paysage semble se vider, devenir « Un trou dans la vie » pour reprendre une expression forgée par Robert Smithson afin de caractériser l'expérience du spectateur de cinéma.

Les corps entaillés et suturés nous renvoient aux traces dans le désert, comme une façon d'artialiser les traces de la violence des hommes entre eux.

« Cette stratégie visuelle propose une vision entropique du monde, où les perspectives sont agrégées, désorganisées, amoncelées au hasard, de manière incompréhensible pour le regard humaniste ordinaire »

Depuis Beyrouth en 1982, « l'alternance de constructions et de destructions, dit-elle, constitue un thème obsessionnel de son travail ». Ces alternances peuvent être séparées par plusieurs millénaires, démarche qui rapproche l'artiste de l'archéologue. Elle montre que « l'exploration visuelle du monde, qui avait été la principale fonction sociale de la photographie, (et qui continue d'animer la démarche d'Arthus-Bertrand) touche à sa fin. » (p. 258) mais il n'y a pas chez elle, de dénonciation particulière. Pourtant, « Elle porte au vrai », écrit d'elle Bruno Latour dans la préface du catalogue.

Remarquons que sur un plan plastique, il est fait sobrement usage de la couleur. Le noir et blanc, les tonalités pâles, la monochromie sépia ou la couleur délavée sont utilisés comme autant de variations et de jeux haptiques et polysensoriels.

## **2/ Globalisation et mondialité**

Malgré la diversité et le particularisme attractif des images de paysage de Yann Arthus-Bertrand, l'analyse fait de mon point de vue ressortir une homogénéisation égalisante et continue des paysages du monde, que j'interprète comme appartenant à une idéologie de la globalisation d'origine occidentale. Son projet est à mon avis une entreprise totalisante qui réunit sous la même optique esthétisante, l'infinie diversité des relations aux paysages. Quelle image du monde véhicule t-on depuis les forces de médiations occidentales ? Comme le dit Georges Didi-Huberman à propos du projet *Atlas* qu'il a préparé pour

Madrid : L'image est au centre de toute conception de l'Histoire. Les images sont des lieux de lutte. On nous propose beaucoup d'images, elles sont toutes manipulées. Rejeter l'image, c'est l'abandonner à son ennemi politique. (Exposition *Atlas* à Madrid : comment remonter le monde

Quand les images prennent position, coll, l'œil de minuit.)

Or, l'image n'est jamais seule. Comment peut-on parler de l'image sans parler du langage ?

Le succès des photos et des films de Yann Arthus-Bertrand vient du fait qu'il permet à chacun d'être à la place de celui qui échappe à l'événement, à la place de celui qui peut juger sans risque et jouir du spectacle avec la bonne conscience de celui qui n'y peut rien dans l'instant, mais qui pourrait prendre conscience qu'on pourrait agir demain. Le discours d'Albert Jacquard sert de contrepoint humaniste à ces images qui nous figent dans la position du spectateur privilégié.

Ces photos là nous rassurent, celles de Sophie Ristelhueber nous inquiètent. Chez celle-ci, nous avons affaire au constat âpre d'un état des lieux ; chez celui-là l'image est toujours une caresse pour les yeux, même si elle témoigne de l'horreur. Le massage recouvre le message.

Ce type de globalisation peut s'associer à une universalité dans la manière de restituer les paysages, qui nous permet d'ignorer les vraies différences du monde en les rassemblant dans une même volonté de transcendance, d'élévation, de sublimation et d'aspiration moralisante.

Dans son dernier ouvrage *Philosophie*

*de la relation*, Edouard Glissant avance le concept de *Mondialité* qu'il oppose à l'Universel qui est en même temps une conquête singulière, une caractéristique des cultures occidentales. Cette mondialité que l'on peut opposer à la globalisation, je crois pouvoir en retrouver la diffraction, l'errance et l'incertitude dans les photos de Sophie Ristelhueber. Pour elle, il s'agit de saisir des lieux de connaissance et non une connaissance universelle qui égalise tous les lieux.

La visée archipelique faite d'entropie, d'éparpillement pour mieux sentir, donne accès à l'imprévisible du monde. Devant les paysages, et c'est ce qui rend la définition du mot si délicate, nous assistons à une naissance permanente de différent, à une véritable pensée du lieu.

« La notion d'universel », dit encore Glissant, est une dimension qui permet de rendre acceptable par tous, ce qui n'est au départ qu'une valeur particulière". Elle a été forgée pour permettre des élévations qui puissent ignorer les accidents, les exceptions. Il propose une philosophie du temps avec des temps distendus mais contemporains les uns des autres.

Universalité, détermination du sens, continuité chez Yann Arthus-Bertrand relevant d'une globalisation.

Différences, imprévisibilité, diffraction chez Sophie Ristelhueber relevant d'une mondialité,

D'un côté, il s'agit d'un rapport au *visuel* qui correspond aux attentes de l'industrie culturelle dont le genre du paysage représente un enjeu idéologique et touristique considérable et dont la popularité n'a rien à voir

avec l'art populaire, et de l'autre nous sommes en présence d'une relation à la *plasticité* en tant qu'« événement organique » au sens de Fernand Léger. Les paysages de Sophie Ristelhueber me semblent contenir une puissance critique qui leur assigne un "coefficient d'art, une valeur réflexive supérieure à la séduction habile de ceux de Yann Artus-Bertrand.

La pluridimensionalité des œuvres de Sophie Ristelhueber leur octroie "cette capacité de se faire redemander" chère à Valéry et qui les distingue comme œuvres de l'esprit des objets de consommation courante, appartenant à la catégorie de l'agréable dont le désir s'épuise dans sa satisfaction.