

Le territoire en condition photographique. Transmission des images et symbolique paysagère

Les missions et les observatoires photographiques ont apparemment contribué à l'élaboration de symboliques paysagères liées aux caractères nationaux ou régionaux particuliers dont les territoires – représentés ou (re)configurés – seraient porteurs. À une échelle plus réduite, le comportement des « photographes internautes » signale des tentatives individuelles d'appropriation et de mise en valeur de certains paysages comme « lieux » d'identité ou de mémoire. Puisque la photographie semble être l'instrument d'une certaine sacralisation des lieux, il importe de considérer comment le déplacement et la transmission des images dans l'espace et dans le temps module le sens du « paysage », de ses connotations identitaires et mémorielles.

La photographie, dans son aspect traditionnel – sa forme analogique, s'entend – est nécessairement porteuse de mémoire, suivant ce que Roland Barthes nomme une « *émanation* du référent », qui est certes une notion propre à inciter au fétichisme à l'égard des images photographiques : « D'un corps réel qui était là, sont parties des radiations qui viennent me toucher, moi qui suis ici ; peu importe la durée de la transmission ; la photo de l'être disparu vient me toucher comme les rayons différés d'une étoile » (Barthes, 1980 : 127). Même en mode numérique, la photographie s'apprécie comme une « trace », car il s'agit encore de captation. Une trace effectivement de l'ordre du « différé », le déplacement dans le temps et aussi dans *l'espace* étant indissociable de l'effet photographique qui *fixe*, opérant une découpe dans la durée et dans l'étendue, immobilisant et préservant une chose qui sera donnée à voir plus tard et ailleurs. Ce sont ce « plus tard » et cet « ailleurs » qui feront ici l'objet d'un examen attentif. Notons au passage qu'en photographie numérique, la *simultanéité* visée et visualisation, quoique généralement admise, est plutôt illusoire puisqu'il y a un mince intervalle entre la prise et l'apparition sur l'écran LCD, battement qui correspond à la phase du codage ou de la « traduction » chiffrée. Il y a donc là aussi décalage, si léger soit-il.

L'écart spatiotemporel qui caractérise vraisemblablement le procédé prend tout son sens si l'on considère la photographie de paysage et ses usages : le déplacement ou plutôt la *transmission* des images, dans l'espace comme dans le temps, tient un rôle fondamental au regard de la symbolique qui s'élabore autour du « paysage ». Il faut ici entendre paysage dans sa formule première, soit la représentation d'une « partie de pays » selon les modalités du cadre, du point de vue et de la liaison dans la distance – modalités déjà intrinsèques au paysage dans sa forme picturale, dès avant l'« invention » de la photographie (Cauquelin, 2002 : 74). La peinture de paysage ayant entraîné en son temps des *déplacements en re-connaissance* vers les lieux dépeints (Andrews, 1999 : 167), la photographie, en un retournement ou un redoublement de ce mouvement, pourra dès le dix-neuvième siècle s'apprécier comme une re-présentation qui serait un *équivalent* rapetissé et *transportable* du site qui y est montré (Paquet, 2007 : 40). Et grâce à cette qualité de mobilité, toute une symbolique, soit identitaire, soit mémorielle – les deux termes souvent se confondant ou se répondant – est à l'œuvre ou se construit par la photographie de paysage. Je suggère donc que le « paysage photographique » prendrait tout son sens, c'est-à-dire deviendrait symbole identitaire et « lieu » de mémoire à travers ses *déplacements* bien plus que par son « contenu », le motif photographié reconnaissable.

L'examen des fonctions (ou *destinations*) et des usages des collections, des inventaires, des « missions » et des observatoires photographiques permettra de vérifier la vraisemblance de cette conjecture et ce, selon trois étapes (comme autant d'« arrêts sur image ») : l'ère des



Fig.1: Rivière Métis Grand Métis, (Québec), 1901

conquêtes au dix-neuvième siècle; le temps des retours nostalgiques qui s’amorce au début des années 1980; puis le moment de l’instantané global, qui nous est tout à fait contemporain. Nous pourrions aussi observer, au passage d’une phase à l’autre, que les positions et les interactions des collectivités et des individus au regard des images photographiques tendent à se modifier, selon que l’origine de l’émission et la destination ou les destinataires des images varient. Pour illustrer nos «arrêts sur image», trois photographies, de provenance canadienne, ont été choisies. Toutefois, pour à peu près n’importe quel pays occidental, l’exercice, qui consiste à dénicher une photographie montrant le même motif en rapport aux trois situations, pourrait être répété et rendrait sans doute des résultats très similaires.

Les conquêtes

Il est concevable que le paysage, tout particulièrement dans sa forme photographique, corresponde à une prise de possession (symbolique) de l’espace par sa représentation : « *Landscape is a particular historical formation associated with European imperialism* »¹ (Mitchell, 2002 : 5). Au même titre que les cartes géographiques et servant sensiblement les mêmes fins, des visées descriptives certainement mais aussi des finalités démonstratives de la puissance, de l’importance ou de l’étendue des possessions d’une communauté ou d’une nation, les photographies de paysage furent d’abord les produits de *surveys*², des relevés archéologiques, géographiques ou géomorphologiques effectués sur ordre d’un commanditaire, le plus souvent étatique. Outils pour la classification, la connaissance et le contrôle, les photographies de *surveys* sont d’abord destinées à des usages « scientifiques ». L’État les commande à des photographes pour des besoins précis, par exemple une description rigoureuse de la condition de monuments en vue de leur restauration (inventaire de la Commission des monuments historiques de France en 1851) ou des répertoires géologiques et végétaux, aux fins d’identifier les ressources naturelles de territoires nouvellement ouverts ou assujettis (entre autres les *Fortieth Parallel Survey* 1868-69 et *One Hundreth Meridian Survey*

1871-1874 aux États-Unis et la Commission géologique du Canada 1871). De même, les terres conquises et leurs richesses font l’objet d’inventaires photographiques commandés par les puissances coloniales, des images sont ramenées de la périphérie soumise vers le centre, la métropole triomphante (*Égypte, Nubie, Palestine,...* 1849-1851, «dessins photographiques» exécutés par Maxime Du Camp «chargé d’une mission archéologique en Orient par le ministère de l’Instruction publique» ou *Photographic Surveys by the Royal Engineers in the Holy Land*, 1864-68).

Corrélativement à cette production « scientifique », des séries d’images photographiques sont mises sur le marché, tant par les commissions d’État qui commanditent les missions que par des entreprises que l’on associerait aujourd’hui à des « agences ». Ces images font les délices des collectionneurs ou des *armchair travellers*, qui peuvent ainsi contempler les merveilles de régions ou de contrées lointaines sans avoir à effectuer de périlleux voyages et, dès 1875, la collection de stéréogrammes devient un passe-temps très prisé et très répandu (Naef et Wood, 1975 : 73). Massivement produites, ces images doubles à regarder avec un appareil conçu pour donner une impression de profondeur proposent, semble-t-il, une expérience particulière, la sensation d’être véritablement transporté en des lieux distants (Schwartz, 1996 : 20). Si l’on en croit Rosalind Krauss, les stéréogrammes laisseraient la « nature » s’exprimer fortement à travers une technique dont le regardeur oublierait qu’elle est une médiation, « l’espace stéréoscopique » étant « un espace perspectif qui aurait été rendu plus puissant encore », le dispositif permettant de voir les images « en profondeur », recréant un panorama à la manière dont on l’appréhende physiquement (Krauss, 1990 : 42-43). Au dix-neuvième siècle, les photographies de paysage ne sont pas considérées comme des œuvres d’art mais bien comprises comme des *vues enregistrées* de lieux, ce qui suppose que si l’on se rend jusqu’au site de la prise, la *vue* sera là, disponible et telle qu’en elle-même (Snyder, 2002 : 183). Le stéréogramme s’avérerait assurément être, pour les collectionneurs et les voyageurs en fauteuil, un équivalent mobile ou portatif du paysage, le reproduisant exactement, tel qu’il pourrait être perçu *in situ*.

En Amérique du Nord, outre l’aspect d’exploration scientifique, les inventaires photographiques doivent témoigner de nouvelles emprises sur le territoire et

1. Le paysage est une formation historique particulière associée à l’impérialisme européen.

2. Terme que l’on traduit généralement par « mission photographique », alors qu’« inventaire » serait plus juste.

concourir, en montrant l'image de vastes étendues sauvages et indomptées (le *wilderness*), à éveiller la conscience territoriale, un « imaginaire géographique » commun (Ryan et Schwartz, 2003 : 2). La photographie ainsi révèle des paysages étroitement liés aux aspirations nationales, par exemple à la *Manifest Destiny* de la nation états-unienne : les terres de l'Ouest récemment annexées, par leurs paysages grandioses, sont considérées comme un signe distinctif de la destinée, elle aussi grandiose, de la nation qui aura pour tâche de maîtriser le territoire (Daniels, 1993 : 180-196). C'est pourquoi les organismes gouvernementaux commercialisent volontiers les « reproductions » de ces paysages, ou bien les commandent à des studios de photographes qui, en plus de leur fournir des « récits photographiques » des expéditions, pourront commercialiser les épreuves photographiques ainsi réalisées (fig. 1). Les photographies des territoires nouvellement ouverts ont donc une double destination, l'usage qu'en fera le commanditaire et la commercialisation auprès de la population.

La deuxième moitié du dix-neuvième siècle est marquée par les conquêtes et les avancées expansionnistes et impérialistes, mais aussi par la naissance du tourisme « de masse » – tourisme en fauteuil et voyages effectués – tel que nous le connaissons aujourd'hui. Nul doute que l'enthousiasme pour la photographie, partagée par la population autant que par ses dirigeants, tout aussi bien que sa large diffusion par les États et par les commerçants, ont joué un rôle immense dans la découverte et la perception du « monde » du « sujet » européen et nord-américain, sujet individuel, destinataire et collectionneur, mais également « sujet collectif » embrassant les visées de ses gouvernants devant les perspectives ouvertes pour la patrie, « à la façon dont toute 'vision' doit pouvoir être partagée par d'autres pour que le 'sujet' puisse voir » (Damisch, 1993 : 56). Ainsi, la transmission géographique des photographies, c'est-à-dire leur *déplacement physique dans l'espace*, du site de leur enregistrement au lieu de leur appréciation et de leur collection, contribue à fonder des identités collectives reposant sur des figures paysagères impressionnantes (et, croit-on, représentatives du caractère national), ou suscitant des sentiments d'appartenance à de vastes empires. Les collections de photographies permettent de « visualiser » la nation ou l'empire et ses colonies, et d'estimer sa propre place au sein de celle-ci ou de celui-ci (Schwartz, 1998 : 306). Nation en voie de constitution ou empire colonial, le processus est le même : comme la Grande-Bretagne envoie ses ingénieurs photographier la Terre Sainte conquise pour illustrer sa puissance, les gouvernements états-uniens et canadiens dépêchent des photographes pour composer une image distinctive de leur pays récemment unifié par les explorations.

À l'aube du vingtième siècle, le marché des stéréogrammes et autres photographies commercialement produites s'éteint peu à peu, à mesure que les caméras à prix abordable et faciles à manier apparaissent. Au même moment,

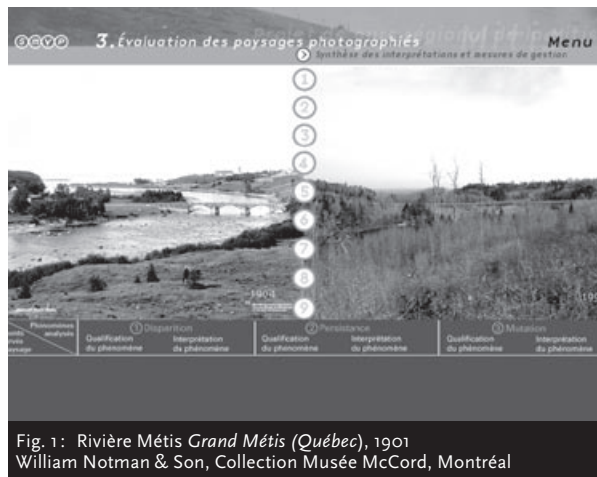


Fig. 1 : Rivière Métis Grand Métis (Québec), 1901
William Notman & Son, Collection Musée McCord, Montréal

la plupart des territoires ayant été soumis ou maîtrisés, et surtout intégralement photographiés, et les moyens de transport rapides étant mis au point, le tourisme qui est aussi une forme de conquête, prend le relais des grandes expéditions. De même, les magazines dans lesquels sont montrées des photos de paysages spectaculaires (qui sont souvent des magazines de tourisme) tiennent dorénavant le rôle de ces photographies que l'on achetait, classait et collectionnait comme des objets précieux (Jussim et Lindquist-Cock, 1985 : 55). Grâce à la distribution massive de ces imprimés, une certaine « tradition paysagère » perdurera.

Les retours nostalgiques

Les territoires entièrement explorés, la pratique des grands *surveys* géographiques n'a plus donc plus cours en Amérique du Nord après le dix-neuvième siècle. Et si d'autres « missions » sont par la suite commandées, elles auront un caractère plutôt social – celle de la *Farm Security Administration* des années 1930 étant la plus notoire. La photographie de paysage reste toutefois un « genre » très prisé, non seulement grâce au tourisme et à la multiplication des imprimés, mais aussi en termes de photographie artistique.

C'est en Europe que la coutume des *surveys* géographiques revivra, particulièrement en France où, à partir des années 1980, de nombreuses missions photographiques, dont les promoteurs se réclament généralement de la « tradition » états-unienne, sont organisées. Il s'agira alors, par le photographie de paysage, de *ranimer* l'« imaginaire géographique » national qui, semble-t-il, s'était émoussé pour cause de « crise du territoire » ou de « territoire en crise » (DATAR, 1989 : 54) ; une crise qui correspond à la désindustrialisation – la délocalisation de l'industrie lourde – qui s'accompagne d'une récession économique, marquant la fin des « trente glorieuses » d'après la Seconde Guerre mondiale.

Une grande mission est entreprise en France, en 1983, à l'initiative de la DATAR (Délégation à l'aménage-



Fig. 2 : Embouchure de la rivière Métis, Extrait du Cdrom *Système de monitoring visuel du paysage*, 1999, Chaire en paysage et environnement de l'Université de Montréal



Fig. 3 : La rivière Métis, 2005, Photographie de Richard Lavoie, photographe-internaute et marcheur, www.comment-faire.com

ment du territoire et à l'action régionale), un comité interministériel. Pour répondre à cette commande publique d'une durée de cinq ans, trente-six photographes, artistes pour la plupart, sont dépêchés dans tout le pays. Ils ont pour mandat de « créer de nouvelles représentations du territoire pour saisir un moment singulier de son évolution », en un temps où, croit-on, « le paysage disparaît en ce sens qu'il n'est plus guère perçu », le territoire étant devenu « un espace dont les formes n'expriment plus de valeurs reconnues ou partagées » (DATAR, 1989 : 13-14 ; je souligne) ; d'où la présomption que « les artistes-photographes se trouvent en quelque sorte à sacrifier ce qu'on regarde sans voir » (Domon et Poullaouec-Gonidec, 2003 : 153). Ce vaste inventaire, qui n'est pas exhaustif l'on s'en doute (les photographes ont carte blanche quant aux choix des motifs qu'ils photographient), doit aussi fournir des repères relativement aux voies possibles pour le ré-aménagement du territoire, question de lui redonner des « qualités » apparemment disparues. Il s'agit d'amélioration du cadre de vie, mais aussi de réglementation, de conservation, de gestion et de *patrimoine*. Les années 1980, en effet, sont celles de la « compulsion » du patrimoine et, affirme Henri-Pierre Jeudy, les gouvernants croient pouvoir gérer la « crise » en offrant aux collectivités l'opportunité de s'approprier leur propre passé et leur identité (Jeudy, 2001 : 29) de même que, pourrait-on dire, leur paysage.

Hormis 200 000 négatifs produits et bon nombre d'épreuves photographiques exposées puis archivées, la grande mission de la DATAR a peu de retombées concrètes en ce qui concerne l'aménagement du territoire. Elle est cependant à l'origine du concept de l'Observatoire photographique du paysage par lequel le Ministère de l'aménagement du territoire et de l'environnement veut créer une « organisation systématique » (*Séquences paysages*, 1997 : 13) qui, subdivisée en groupes de travail locaux ou régionaux pourrait « constituer un fonds photographique qui permette d'analyser les mécanismes de transformation des espaces et les acteurs qui en sont la cause de façon à orienter favorablement l'évolution du

paysage » (Quesney et al., 1994 : 6). Chacun des observatoires régionaux s'occupe de recueillir des images photographiques anciennes et d'en commander des *reprises* à des photographes, c'est-à-dire de nouvelles photographies des mêmes sites, exécutées le plus fidèlement possible, dans les mêmes conditions, selon les mêmes cadrages et ainsi de suite. Cette idée de reprises photographiques est, elle aussi, inspirée par une expérience états-unienne, celle du *Rephotographic Survey Project* (Klett, 1984) mené de 1977 à 1979, une initiative d'artistes et non pas un travail de commande, un *survey* de *surveys* par lequel les lieux photographiés dans l'Ouest lors des inventaires géographiques du dix-neuvième siècle sont photographiés à nouveau cent ans plus tard, suivant une méthode très rigoureuse. Quoique les auteurs du projet n'insistent que marginalement sur les transformations radicales subies par le territoire (urbanisation, industrialisation, etc.), leurs images induisent inévitablement un effet de nostalgie envers la nature sauvage, ce grand *wilderness* devenu l'une des composantes de l'identité états-unienne pour ensuite être ravagé par le développement continu. De même, les observatoires photographiques, qui se multiplient depuis la première expérience en France³, utilisent des images anciennes fortement connotées appelant à regretter la *nature* intacte d'endroits dénaturés depuis. Cette nostalgie s'avère essentielle dans les opérations d'un observatoire puisque dans la plupart des cas, l'objectif ultime est la « remise en état » du territoire. En effet, la juxtaposition de photographies anciennes et de reprises récentes est rarement à l'avantage de ces dernières et dès lors, l'on s'emploiera à redonner aux

3. Depuis l'expérience tentée par le Ministère de l'environnement, l'Observatoire est scindé en une multitude d'observatoires régionaux et locaux. Chaque parc naturel, chaque ville et chaque région semble avoir son propre observatoire. D'autres expériences du même type sont conduites ailleurs, par exemple en Catalogne. Au Québec, une tentative similaire a été faite avec le Système de monitoring visuel du paysage (voir : fig. 2 et Domon et Poullaouec-Gonidec, 2003).

L'UNESCO envisage la création d'un Observatoire international du paysage.

sites visés des formes plus *acceptables* ou *authentiques*, qui sont souvent celles du passé (fig. 2).

Une fois de plus et tout comme au dix-neuvième siècle, la photographie est *mise au travail* dans le but de constituer une conscience identitaire, doublée au vingtième siècle d'une mémoire collective ; à tel point que non seulement l'on compte sur les images photographiques pour redonner aux collectivités un « imaginaire territorial » ou une « culture du paysage », mais l'on veut re-façonner *aussi* le territoire, à l'*image même de ces images* ou de ces « paysages » anciens. Et, bien que les observatoires, tout comme les missions du dix-neuvième siècle soient supervisés par des organes liés à l'appareil d'État, on laisse dorénavant leur gestion aux communautés régionales, avec la charge de « gardien du patrimoine » de même que le soin de (re)composer *leur image* : « Au rythme d'une patrimonialisation générale, l'esthétique n'est pas un « plus », elle est une finalité essentielle puisqu'elle permet de voir et de se représenter tout ce qui nous entoure, tout ce dans quoi on vit comme la configuration d'un paysage » (Jeudy, 2001 : 123).

Alors qu'au dix-neuvième siècle la circulation des *vues enregistrées* favorise l'émergence d'une image forte de la nation ou de l'empire, à la fin du vingtième siècle les prises et re-prises de vue(s) répondent à la crainte de perte d'identité et de là, au besoin d'une mémoire unificatrice. Il y a alors, plutôt que déplacement *géographique* des images, déplacement *temporel*. L'exercice de l'observatoire photographique, tout en s'appuyant sur la transmission des images dans le temps, est en effet extrêmement *localisé* : comme il est difficile, en une époque de diversité grandissante, de produire une mémoire nationale inclusive, c'est à l'échelle régionale que l'on tentera de résoudre l'exigence identitaire et patrimoniale. Déjà l'on voit poindre l'importance de la *localité* dans un monde désormais modelé par les notions de *réseaux* et d'échanges transfrontaliers. Dans ce contexte, la spécificité locale serait le gage d'un positionnement efficace dans les réseaux d'échanges car elle se concevrait, entre autres possibilités, comme un indéniable *attrait touristique*. Car le paysage, lorsqu'il devient objet patrimonial, est considéré comme le « produit du vrai, de l'authentique, de l'expression régionale et de l'identité » et perçu comme « une valeur économique » dont « le tourisme est le principal vecteur » (Poullaouec-Gonidec, 2002 : 649).

L'instantané global

Ainsi le paysage passe de la nationalité à la localité, de l'identité nationale à une mémoire plus circonscrite, plus régionale, lorsque le patrimoine devient l'un des « trois mots clés de la conscience contemporaine », l'une des « trois faces du nouveau continent Culture » (Nora 1997 : 4713). De plus, à bien des égards, la « localité » tend à s'amenuiser jusqu'au simple particulier, à l'individu qui, grâce aux moyens technologiques à sa disposition, devient lui-même *surveyor*, inventoriant ses propres « lieux

de mémoire », se composant une *individualité* imagée. Alors que certains auteurs pressentent que le paysage est en voie de devenir un motif désuet, le cyberspace le supplantant à titre de nouveau motif d'intérêt – « à la différence du paysage qui est une invention achevée ou qui s'achève, l'invention du cyberspace reste encore à faire » (Cauquelin, 2006a : 6) – les photographies de paysages, diffusées précisément dans le cyberspace, « connaissent une visibilité exponentielle » (Thély, 2006 : 14). Des sites spécialisés ne présentent que des photographies d'amateurs (flickr⁴, entre autres), alors que beaucoup d'individus ont leur site personnel aux fins de montrer ou de commercialiser une abondante production de paysages photographiques. Il suffit de taper, dans l'habituel moteur de recherche sous l'onglet « images », le nom d'un endroit quelconque du globe pour être dirigé vers une grande quantité de pages ou de sites d'hébergement collectif contenant ces paysages. Serait-ce dire que le paysage est très loin d'être « mort », une mort annoncée pourtant depuis des décennies (Dagonet, 1982) ? Ou, simplement, la fonction médiatrice qu'il a tenu, gardant toute son importance, tendrait-elle maintenant à se manifester différemment. Et, chose curieuse, les conventions paysagères restent identiques malgré les innovations techniques et la possibilité que le cyberspace puisse être envisagé comme un espace distinct de l'espace physique : toujours l'horizon et les plans successifs ordonnés selon la perspective linéaire, suivant une forme née à la Renaissance et reconduite par la photographie dès le dix-neuvième siècle. Mais que serait, demande A. Cauquelin au sujet d'une configuration qui serait propre au cyberspace, « une perspective dont le lieu est absent » ? Car semble-t-il, « il est extrêmement difficile de se passer d'une *subjectivité* mise en forme par des siècles de culture européenne » (Cauquelin, 2006b : 117 ; je souligne).

Si la distribution commerciale d'une abondance de stéréogrammes au dix-neuvième siècle est au fondement du phénomène de la collection de paysages photographiques, sa perpétuation s'appuie sur la constitution d'archives personnelles à partir du moment où, avec la commercialisation en 1888 du premier Kodak de maniement facile (*you push the button, we do the rest*), la photographie devient accessible à tous. Depuis, chacun a tout loisir d'accumuler les *vues*, d'agencer des collections ordinairement confidentielles, que l'arrivée d'Internet permettra de diffuser autrement. D'abord vecteur d'identité collec-

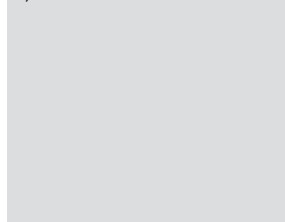
4. Voir <<http://www.flickr.com>>.

tive, puis *site* d'une mémoire partagée dont son équivalent transportable, la photographie, se fait le véhicule, le «paysage», ne l'oublions pas, exprime la possibilité d'une prise de possession de l'espace. Et au-delà de la maîtrise du territoire par les empires et les nations et du sentiment d'appartenance éprouvé par leurs «sujets», de *petites conquêtes* s'effectuent depuis le dix-neuvième siècle, car les premières manifestations du tourisme suivent de très près l'expansion impérialiste de l'Europe et l'ouverture du territoire états-unien (Graburn, 1989 : 30). Sur les traces des conquérants, tous peuvent partir en reconnaissance et, photographiant les lieux visités, se composer une «mémoire géographique» personnelle, gage de *distinction* (Chard, 1999 : 220). À cette échelle, le récit de voyage remplace le compte-rendu d'expéditions exploratoires ou conquérantes et la photographie témoigne de ces prises de possession. De cette façon, par son équivalent photographique, l'on «collectionne» ce que l'on s'est approprié (fig. 3).

L'incommensurabilité de la production photographique issue du tourisme n'est certes pas chose nouvelle. En revanche, la capacité de *disséminer* très largement (et à peu de frais) ses propres photographies est un phénomène récent. Et bien que l'image de tous les endroits susceptibles du moindre intérêt circule déjà sur Internet, il semble qu'il soit essentiel de démontrer sa propre emprise sur le monde et à plus forte raison sur son environnement immédiat. Et dans une société d'images, on ne peut *démontrer* si l'on ne *montre* pas. Il faut dès lors se poser en *émetteur*, d'où la mise en ligne de témoignages photographiques innombrables ; ainsi chacun peut se composer une identité – et bien sûr une mémoire – à la face du monde. Si certains choisissent de se mettre eux-mêmes en scène (les webcams), beaucoup usent encore de la *symbolique paysagère* : «paysages» où l'on est né, où ont vécu les ancêtres, lieux où l'on habite, endroits que l'on a visités, terres que l'on convoite, etc.

Le moment de l'instantané global serait celui où la symbolique paysagère construite par la photographie bénéficierait d'une circulation (à tout le moins potentiellement) *perpétuelle* et comme *générale*, tout en procédant d'une source extrêmement localisée, soit l'individu qui transmet ses images dans un vaste réseau. La logique de mobilité spatiotemporelle de la photographie grâce à laquelle a pu s'élaborer sa symbolique perdurerait, les

5. Lorsque le monde se fait tableau, c'est l'exact même événement que l'avènement de l'homme se faisant sujet.



images étant en perpétuel transit ; à ceci près que les sources émettrices seraient autres.

Indifféremment, le «sujet» est collectif lorsque, au temps des conquêtes, c'est l'empire ou la nation qui fabrique la représentation ou émet l'image, et il est également individuel dans la mesure où il est «sujet percevant» ou «visualisant» : «*that the world becomes picture is one and the same event with the event of man's becoming subiectum in the midst of that which is*»⁵ (Heidegger, 1977 : 132). Et le «paysage» parce qu'il se considère, suivant les lois de la perspective légitime, à partir d'un *point de vue* unique, est l'expression parfaite de ce subjectivisme (ainsi s'il y avait «mort du paysage», il y aurait conséquemment mort du sujet...).

Naguère en situation de réception, *destinataire* des constructions symboliques, le «sujet» en vient, à l'époque des «retours nostalgiques», à assumer une double position de récepteur et d'émetteur parce qu'il reçoit de l'État la charge de gardien du patrimoine *et* la fonction de *producteur de l'image patrimoniale*. Puis, il adviendrait que dans sa relation au cyberspace, le «sujet» se dissoudrait, se transmuerait en «un être à l'identité plurielle et fragmentaire, façonné par les flux communicationnels le traversant» (Lafontaine, 2004 : 159). N'est-ce pas là ce que M. McLuhan avait déjà pressenti en prophétisant la mort de la perspective linéaire et de son espace uniforme et continu au profit de l'«image mosaïque» (McLuhan, 1962) ? Mais c'est là ne considérer que la fonction de destinataire, que la réception des images. Car la particularité du photographe-cybernaute est de se définir en *émetteur*, en source de la transmission, et donc *contrôlant* les représentations plutôt que simplement les «percevant». Le reste du monde s'envisage alors comme récepteur, destinataire de l'image d'une identité et d'une mémoire fortement individualisées. Et bien qu'elle se bâtisse comme en une inversion de ses termes premiers, la symbolique paysagère est donc encore nettement agissante.

Suzanne Paquet
suzanne.e.paquet@sympatico.ca

Bibliographie

Andrews M. (1999), *Landscape and Western Art*, New York, Oxford University Press.

Barthes R. (1980), *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard/Seuil.

Cauquelin A. (2006a), «Voyager, dit-elle», 1-7, préface à Paquet (2007).

Cauquelin A. (2006b), *Fréquenter les incorporels. Contribution à une théorie de l'art contemporain*, Paris, PUF.

Cauquelin A. (2000), *L'invention du paysage*, Paris, PUF [1989].

- Chard Ch. (1999), *Pleasure and Guilt on the Grand Tour. Travel Writing and Imaginative Geography 1600-1830*, Manchester, Manchester University Press.
- Dagonet F. (dir.) (1982), *Mort du paysage ? Philosophie et esthétique du paysage*, Seyssel, Champ Vallon.
- Damisch H. (1993), *L'origine de la perspective*, Paris, Flammarion.
- Daniels S. (1993), *Fields of Vision. Landscape Imagery and National Identity in England and the United States*, Cambridge, Polity Press.
- DATAR (1989), Mission photographique de la DATAR, *Paysages, photographies. En France les années 1980*, Paris, Hazan.
- Domon G. et Poullaouec-Gonidec Ph. (2003), «L'intégration du temps à la gestion et à la mise en valeur des paysages», in Poullaouec-Gonidec Ph., Paquette S. et Domon G. (dir.), *Les temps du paysage*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 143-169.
- Graburn N. H. H. (1989), «Tourism: The Sacred Journey», in Smith V. L. (dir.), *Hosts and Guests. The Anthropology of Tourism*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 27-41 [1977].
- Heidegger M. (1977), «The age of the World Picture», *The Question Concerning Technology and Other Essays*, New York, Harper & Row, 115-154.
- Jeudy H.-P. (2001), *La machinerie patrimoniale*, Paris, Sens & Tonka.
- Jussim E. et Lindquist-Cock E. (1985), *Landscape as Photograph*, New Haven, Yale University Press.
- Klett M. (dir.) (1984), *Second View. The Rephotographic Survey Project*, Albuquerque, University of New Mexico Press.
- Krauss R. (1990), *Le photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris, Macula.
- Lafontaine C. (2004), *L'empire cybernétique. Des machines à penser à la pensée-machine*, Paris, Seuil.
- McLuhan M. (1962), *The Gutenberg Galaxy. The Making of the Typographic Man*, Toronto, University of Toronto Press.
- Mitchell W. J. T. (2002), «Imperial Landscape», in Mitchell W. J. T. (dir.), *Landscape and Power*, Chicago, University of Chicago Press, 5-34 [1994].
- Naef W. J. et Wood J. N. (1975), *Era of Exploration. The Rise of Landscape Photography in the American West 1860-1885*, New York, Albright-Knox Art Gallery/Metropolitan Museum of Art.
- Nora P. (dir.) (1997), *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard [1984-1994].
- Paquet S. (2007), *Le paysage façonné. Les territoires post-industriels, l'art et l'usage*, Québec, Presses de l'Université Laval (à paraître).
- Poullaouec-Gonidec Ph. (2002), «Les cultures du paysage», in Lemieux D. (dir.), *Traité de la culture*, Québec, Presses de l'Université Laval, 643-660.
- Quesney D., Ristelhueber V. et Stefulesco C. (dir.) (1994), *L'Observatoire photographique du paysage*, France, Ministère de l'environnement/Cité des sciences et de l'industrie.
- Ryan J. R. et Schwartz J. (dir.) (2003), *Picturing Place. Photography and the Geographical Imagination*, New York, I. B. Tauris.
- Schwartz J. (1998), *Agent of Sight, Site of Agency. The Photograph in the Geographical Imagination*, thèse de doctorat, Kingston, Queen's University.
- Schwartz J. (1996), «The Geography Lesson: Photographs and the Construction of Imaginative Geographies», *Journal of Historical Geography*, vol. 2, n° 21, 16-45.
- Séquences Paysages (1997), *Revue de l'Observatoire photographique du paysage*, Paris, Hazan.
- Snyder Joel (2002), «Territorial Landscape», in Mitchell W. J. T. (dir.), *Landscape and Power*, Chicago, University of Chicago Press, 175-201 [1994].
- Thély Nicolas (2006), «Le modèle artistique n'est plus une référence», *esse art + opinion*, n° 58, automne-hiver 2006, 14-17.