

PAYSAGE DÉNATURÉ by Isabelle Bonnet

« Paysage : ce que l'œil embrasse du regard¹ ». Si un paysage est toujours un lieu, un lieu n'est pas systématiquement un paysage. Il ne le devient que lorsqu'un regard s'y arrête et s'y attarde, un regard qui le désigne, l'apprécie, le valorise et le magnifie. Un touriste, un photographe, un peintre qui l'étudie, le contemple, l'immortalise et le transforme, au bout du compte, en spectacle. Un regard souvent étranger. Car pour ceux qui y travaillent, un lieu, aussi enchanteur soit-il, n'est que l'espace d'une pratique. Ils le cultivent, le préservent ou l'agrémentent sans pour autant le voir comme un paysage. Le sociologue Raymond Williams affirmait qu' « une terre qu'on travaille n'est presque jamais un paysage² ». Il lui faut, pour que naisse un paysage, « un observateur conscient qui ne se contente pas de regarder mais qui a conscience de le faire comme une expérience en soi³ ».

Le paysage ne va pas de soi : il n'a pas toujours existé, et son apparition est étroitement liée à la modernité du Quattrocento. Le Moyen-Âge avait jusqu'alors loué la primauté du toucher et de l'ouïe sur la vue, et limité le paysage à quelques arbres ou rochers schématiquement dessinés, dont la fonction était d'offrir un arrière-plan à des personnages bibliques. En bouleversant la hiérarchie des sens au profit de la vision et en inventant la perspective, le Quattrocento impose une nouvelle représentation de l'espace. Progressivement, les formes, les volumes et les couleurs de ce décor simplifié se précisent et si une stylisation demeure encore, un plus grand réalisme apparaît. C'est au début du XVIe siècle, dans le *Paysage avec un pont*⁴ du peintre et graveur Albrecht Altdorfer, qu'il surgit débarrassé de toute présence humaine et sujet principal du tableau. Son nouveau statut, le paysage le doit alors aux profondes mutations qui travaillent le XVIe siècle : la révolution copernicienne, qui met le soleil au centre de l'univers, s'accompagne d'un mouvement de sécularisation marqué par un fléchissement anthropocentriste : l'homme, doué de raison, s'installe progressivement au cœur d'un monde que la découverte de nouveaux continents agrandit et qu'il dompte en le cartographiant. Le paysage est tout à la fois maîtrisé et éprouvé. Un siècle plus tard, il se fixera définitivement en un genre autonome, dans les régions européennes les plus prospères : les Flandres, l'Allemagne et le nord de l'Italie. Mais ce paysage, qui devient visible dans la peinture, restera longtemps invisible dans le langage. Il faut attendre la fin du XVIe siècle pour que le mot « landscape », originaire du néerlandais *landschap*, pénètre dans la langue anglaise. Celle-ci ne retient pas son sens premier de « région » ou de « parcelle de terre », elle ne garde que sa définition

¹ Paul Vidal de la Blache cité dans Sophie Cohen, « Point de vue sur les paysages », *Hérodote : stratégies, géographies, idéologies*, Hérodote n° 44, Janvier-Mars 1987

² Raymond Williams, *The Country and The City*, Oxford, Oxford University Press, 1973

³ Ibid.

⁴ Peint vers 1518-1520, National Gallery, London

picturale récente, d'« image représentant un paysage ou une terre ». « Landscape » ne désignera la vue d'un paysage réel qu'au milieu du XVIIe siècle. Une chronologie singulière qui illustre le lien fondamental entre le paysage et le regard.

L'apparition de la photographie coïncide, en Grande-Bretagne, avec un engouement pour le paysage national qui prend sa source au siècle précédent. Le XVIIIe siècle voit s'épanouir un art aristocratique typiquement anglais du jardin paysager, et un renouvellement pictural dont J.M.W. Turner et John Constable sont les initiateurs. Avec eux, la peinture anglaise s'affranchit des références antiquisantes des paysages de Claude Lorrain ou de Nicolas Poussin. Désormais, les peintres et aquarellistes puisent leur inspiration dans le paysage britannique, considéré « digne d'être peint », c'est-à-dire « pittoresque ». Un paysage rural plutôt qu'agreste, un paysage de la campagne, dont le concept naissant se construit par opposition à la ville industrielle du XIXe siècle. Comme l'explique l'historien David Haigron, « la pollution, la saleté, la criminalité et la ségrégation sociale rendaient les conditions de vie citadines épouvantables. On peut comprendre alors que le récit national ait choisi de célébrer les vertus d'une campagne éternelle et immuable, incarnation authentique de l'Angleterre/Grande-Bretagne⁵ ». L'« idylle rurale » qui s'ensuit magnifie la vie pastorale, vante sa simplicité et ses supposées valeurs morales, son intemporalité et sa permanence et la dépeint comme un sanctuaire apolitique, un refuge où se nicherait l'âme du pays et la quintessence de l'identité britannique. Plus la population s'urbanise, plus la campagne se retrouve parée de vertus imaginaires. Créée et entretenue par la poésie, la littérature, la peinture et la photographie, cette image d'un Éden rural est encore relayée aujourd'hui par les médias modernes tels que la télévision. Selon l'historien de la géographie Brian Short, « la perception positive de la campagne est toujours forte parce qu'on continue d'associer cette construction symbolique à ce qui est essentiellement un idéal communautaire, un mythe pastoral et un regard esthétique ; c'est pourquoi l'idylle rurale bénéficie d'un statut excessif et illusoire dans la culture britannique⁶. »

Parce qu'elle permet de créer et de diffuser à grande échelle une vision du territoire, la photographie favorise son exploitation idéologique. Sa reproductibilité génère des représentations collectives, consolide une mémoire partagée, un récit national et un imaginaire identitaire. Les photographies de l'Ouest américain, réalisées à la fin du XIXe siècle, sont de ce point de vue exemplaires : le mythe d'une terre vierge, inhabitée et sauvage, qu'elles ont servi à bâtir et sur lequel s'est fondée l'identité américaine, a justifié la conquête et la colonisation. À la même époque mais dans un contexte différent, la photographie française accompagne et amplifie la conscience patrimoniale qui s'éveille et prend son essor tout au long du XIXe siècle. Entre commandes publiques et initiatives privées, les photographes réalisent un inventaire visuel des monuments historiques. Au-

⁵ David Haigron, *The English Countryside: Representations, Identities, Mutations*, Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2017

⁶ Brian Short, « Idyllic ruralities », in P. Cloke, T. Marsden and P. Mooney (eds), *Handbook of Rural Studies*, Londres, Sage Publications, 2006

delà du sentiment national qu'il a suscité, ce recensement photographique a participé à la « rhétorique de puissance, de richesse et de légitimité⁷ » de l'État français. Tandis que les Français magnifient « les triomphes présents ou les monuments ruinés, emblématiques du génie de l'homme et de son orgueil⁸», comme l'écrit Roger Fenton, la photographie britannique montre, quant à elle, « le village tranquille, l'église sans prétention, avec ses pierres tombales et ses arbres [...] le ruisseau tranquille avec ses nénuphars et son pont rustique, ou le lac immobile, si immobile que qu'on doit jeter une pierre à sa surface pour deviner lequel des deux villages sur la rive est le reflet de l'autre.⁹ » Fenton mais aussi Brecknell Turner, Bedford ou le pictorialiste Peach Robinson, pour ne citer que les plus connus des photographes victoriens, reprennent à leur compte la conception picturale du paysage, nostalgique d'un âge d'or révolu, vidée de toute connotation utilitaire et de toute substance sociale : l'« idylle rurale » dominera pour longtemps la photographie de paysage britannique. Il faut attendre la deuxième moitié du XXe siècle pour qu'émerge un nouveau regard. Celui de Fay Godwin, par exemple, qui puise dans la tradition du sublime et offre des paysages solitaires, hors du temps, aux accents romantiques. Mais ce sont les paysages de Raymond Moore et de John Davies qui marquent définitivement la rupture avec la tradition héritée du XIXe siècle, chacun à leur manière : un paysage sombre et topographique chez Moore, social et historique chez Davies.

La photographie de Paul Hart s'inscrit dans cette nouvelle vision du paysage anglais. Ses images intègrent les dimensions sociales, historiques et politiques du paysage rural, dimensions longtemps ignorées dans un des pays les plus industrialisés et urbanisés du monde. Ici, apparaît la dialectique de la nature et de la culture, de l'individuel et du collectif, du réel et du symbolique. Une dialectique revendiquée par Hart dans le choix même d'un sujet historiquement et politiquement emblématique, les Fens, ces terres marécageuses dénaturées au sens littéral, converties au fil des siècles en champs fertiles et rentables. Selon l'historien Eric Ash, « les projets de drainage ont toujours été une question politique. [...] récupérer les Fens nécessitait non seulement de les assécher, mais de civiliser aussi ses habitants de façon à préserver le bon fonctionnement du gouvernement et de l'économie de marché [...] La terre et les gens des Fens ont fini par être transformés, mais cette transformation a eu des effets écologiques pervers qui ont créé plus de problèmes qu'ils n'en ont résolu¹⁰. » Ainsi, photographier les Fens, c'est exposer une nature maîtrisée, ordonnée et raisonnée à l'excès, un paysage créé de toute pièce comme le serait un jardin, à la différence majeure qu'ici, l'appropriation humaine par le travail et la technique est partout ostensible.

⁷ Nathalie Casemajor Loustau, Michèle Gellereau, « Dispositifs de transmission et valorisation du patrimoine : l'exemple de la photographie comme médiation et objet de médiation », Actes du colloque *Interagir et transmettre, informer et communiquer : quelles valeurs, quelle valorisation ?*, Tunisie, 2008

⁸ Roger Fenton, « Fifth Ordinary Meeting », *Journal of the Society of Arts*, December 22nd, 1852

⁹ Ibid.

¹⁰ Eric H. Ash, *The Draining of the Fens: Projectors, Popular Politics, and State Building in Early Modern England*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2017

Les paysages de Hart font dialoguer l'art et le document, le lyrisme et la narration, le sublime et l'ordinaire. Partout ou presque, des formes rectilignes et régulières se développent, celles des sillons impeccables qui répondent aux rangées d'arbres, aux constructions industrielles et aux structures métalliques. Verticales, horizontales et diagonales se multiplient au fil des pages, perturbées de temps à autre par l'incongruité d'une courbe. Elles nous rappellent que les ambitions humaines de domination et d'exploitation de la nature et du vivant sont comblées, comme le rêvait Descartes qui souhaitait « nous rendre [...] maîtres et possesseurs de la nature¹¹ ». Ainsi divisés, quadrillés et géométrisés, les paysages semblent maintenus en cage. D'où l'impression d'immobilité, de quasi paralysie, qui s'en dégage. Aucun mouvement n'anime cette nature presque *morte*, aucun oiseau n'éveille ces ciels bas et lourds et ces horizons sans fin.

Une atmosphère figée et silencieuse, presque irréelle, servie et renforcée par le choix d'une palette monochrome. Mille tonalités de gris s'y déclinent, du plus sombre au plus nacré, autant de nuances mélancoliques qui traduisent la vision désenchantée de Hart. D'une netteté tantôt limpide, tantôt spectrale, ces images d'une beauté tragique invitent à la méditation, loin de celle que nourrissaient les Romantiques devant la nature indomptée et grandiose. Nous ne sommes pas face au sublime d'Edmund Burke et son « horreur délicate¹² ». Le sentiment de danger existe bien dans les paysages de Hart mais il ne déclenche pas « une sorte d'exaltation mélangée de terreur et de surprise¹³ ». Ici, pas de saisissement ni d'émotion violente, plutôt une impression d'inquiétante étrangeté qui s'insinue, nous caresse et nous enveloppe. Aucune esthétique du choc, plutôt une esthétique de la catastrophe annoncée ou déjà accomplie : le vide, l'absence et la perte, qui traversent et relient en filigrane toutes les photographies de Hart, évoquent l'imaginaire eschatologique contemporain. L'espace rural ou urbain, désert et dépeuplé sert en effet de pivot autour duquel s'articule le langage visuel des récits post-apocalyptiques actuels. Devenu un motif récurrent et emblématique de ce type de récits, il a pour fonction d' « illustrer la peur d'un avenir dystopique¹⁴ » et nous incite, selon l'historienne Dora Appel, « à nous demander si le système capitaliste représente le progrès durable ou la voie du déclin¹⁵ ». Choisir pour thème des terres défigurées par un productivisme outrancier, les traduire en paysages d'une beauté crépusculaire pour mieux souligner leur ordonnance tragique et leur dépouillement austère, comme le fait Hart, relève d'un questionnement critique et politique similaire.

À l'inverse des photographies de paysage qui, longtemps, ont servi à incarner le corps collectif et historique de la nation, celles de Hart prennent une valeur universelle : les Fens malmenées et épuisées résonnent comme une métaphore subtile de ce que l'humanité engendre et s'inflige. La

¹¹ René Descartes, *Discours de la Méthode*, VI. 1637

¹² Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London, Thomas McLean, 1823

¹³ Ibid.

¹⁴ Dora Appel, *Beautiful Terrible Ruins: Detroit and the Anxiety of Decline*, New Brunswick: Rutgers University Press, 2015

¹⁵ Ibid.

noirceur délicate de ses images fait voler en éclat la croyance sereine d'un monde en progrès, héritage d'un siècle des Lumières qui, dans son élan optimiste, a oublié les effets mortifères de la cupidité. Des paysages dont la puissance pathétique et sans issue nous fascine, comme le miroir tendu de notre aliénation, illustration parfaite de ce que rappelait le philosophe Slavoj Žižek au tournant du millénaire : « le paradoxe dans cela, est qu'il est beaucoup plus facile d'imaginer la fin de la vie sur terre, qu'un changement beaucoup plus modeste dans le capitalisme¹⁶ ».

Isabelle Bonnet is a photography art historian, writer and curator based in Paris. She holds an MA in Art History from Paris 1 Sorbonne, where she is currently studying for a PhD. Before resuming her studies she worked for 25 years in fashion photography in Paris and New York. In 2019, she curated the exhibition *Home Sweet Home* for the Rencontres d'Arles and the Institut pour la Photographie of Lille, and is the author of the eponymous book published by Textuel.

¹⁶ cité dans Adrien Donneaud, « Rêves d'apocalypse : place et fonction des récits eschatologiques dans le cinéma contemporain », *Études sur la mort*, vol. 139, no. 1, 2011