

## LE PAYSAGE ET LA PHOTOGRAPHIE

*La photographie comme représentation, la photographie comme apparition.*

Par Emanuela Meloni

« Ne cherchez pas à comprendre ce phénomène photographique, la vie »  
Marguerite Duras

*In the north Australia, in the seventies, an ethnographer accompanied an Aborigine on an expedition to some very old rock paintings. The paintings had decayed because no one had continued the tradition of touching them up. This made the Aborigine sad, so he began to touch up the pictographs. The ethnographer asked him : " Why are you painting ? " The Aborigine answered : " I am not painting. It's the hand of the Spirit who is painting now. "*

The Cave of forgotten Dreams, Werner Herzog

Aussi loin que l'on en ait la trace, le passage de l'expérience du phénomène à sa traduction en œuvre a toujours intéressé les arts figuratifs et visuels. Comme le démontrent les dessins préhistoriques datant de trente-deux-mille ans qui ornent la grotte Chauvet à Vallon-Pont-D'arc en Ardèche, l'humanité depuis ses origines n'a cessé d'être traversée par le désir de représenter le réel éprouvé. Les artistes préhistoriques de la caverne de Chauvet utilisaient les ombres, les courbes des roches et les traits répétés pour tenter de donner à voir (quoi qu'il serait plus approprié de dire « à apercevoir ») le mouvement et la transformation inhérents à leur propre existence. Dessins que le passé consigne intacts et qui nous donnent un sentiment absolu de vertige. Chercher à créer une image de ce que l'on éprouve est, depuis toujours, une particularité humaine. La perspective phénoménologique désignée par Merleau-Ponty insiste sur la capacité d'une œuvre d'art à saisir le moment de l'apparition des choses : « comme s'il était attendu de l'art qu'il médite à sa manière sur ce moment originaire où l'être s'ouvre et se fissure pour se distribuer de part et d'autre du regard, du côté des choses et du côté du sujet percevant. »<sup>1</sup>

En partant de la notion de perception élaborée au sein de la Phénoménologie et de l'idée du corps comme *chair du monde*, on s'attarde sur le paradigme photographique, en nous demandons si l'art technique de la représentation par antonomase peut aussi changer de

---

1 TOURNAY JEAN-LOU, *Merleau-Ponty, La photographie absente*. (2004), <http://www.galerie-photo.com/merleau-ponty-photographie-absente.html>

statut pour devenir *seuil*, intermédiaire du rapport dynamique, fugace, jamais définissable objectivement, entre l'homme et le monde. Est-il possible de parler d'une photographie phénoménologique, qui cesse de reproduire le réel pour le rencontrer en se faisant témoin d'une rencontre entre sujet et objet ?

Si la phénoménologie s'est occupée de redéfinir l'importance de la perception et de l'expérience sensorielle du phénomène de la part du sujet et d'en trouver les implications pour ce qui concerne la peinture, cependant, la photographie demeure absente de ses réflexions. Merleau-Ponty la traite seulement dans la confrontation avec les autres formes d'art qui, selon son point de vue, sont les seules à avoir accès au monde vécu : « La photographie semble être toujours l'objet d'un soupçon, comme si elle se faisait complice d'une manière de voir le monde ignorant la relation vivante de l'homme à ce monde, comme si elle ne présentait que des images incapables de se laisser habiter par un regard. »<sup>2</sup>

Défini comme l'art – par des moyens techniques (l'appareil photographique) – qui reproduit ou copie la réalité et qui reste strictement séparé de la peinture (la seule qui peut se faire traductrice de la rencontre entre l'homme et le monde) ; il ne reste alors à la photographie que la tâche de la pure reproduction. Par conséquent, elle assume immédiatement et pleinement la *mimèsis*<sup>3</sup>.

---

2. Dans l'œuvre inachevée *Le visible et l'invisible*, Merleau-Ponty définit la perception avant tout des éléments naturels comme l'eau et l'air, ce que lui-même appelle les rayons du monde : « Je glisse sur ces "éléments" et me voilà dans le monde, je glisse du subjectif à l'Être. » La vision n'est donc pas simplement une création subjective du je, le phénomène dont je participe n'est pas le « miroir de moi ». Il ne s'agit pas de quelque chose qui est construit de ma perception mentale ni quelque chose de purement objectivable, ce qui est propre à la perception, nous explique Merleau-Ponty, est le fait même d'être présent à ce phénomène, d'en être une partie intégrante. Le sujet ne se définit pas à travers ce même phénomène, mais il en est partie intégrante, il est la raison même de l'acte perceptif. « Le propre du perçu : être déjà là, n'être pas par l'acte de perception, être la raison de cet acte, et non l'inverse. La sensorialité = la transcendance, ou un miroir de la transcendance ». Le sujet est lui-même inséré, « jeté » dans le monde. Il n'est pas « devant » quelque chose, mais il s'ouvre à ce qui l'entoure. On sort de l'esprit pour aller à la rencontre avec le monde et le je devient donc expérience et présence dans/avec ce qui se trouve en dehors de lui.

Pour des approfondissements ultérieurs, voir :

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le visible et l'invisible*, (1964), Éditions Gallimard, p.271- 272

3. La mimèsis provient du terme grec *mímēsis* qui signifie imitation, reproduction. Selon Platon, la *eidōlopoiētikē mímēsis* est la production d'images. La mimèsis platonicienne est un art poétique, où *poiesis* indique « le faire du rien », la création, la production. Aristote, en revanche, attribue à la *mimēsis* non seulement une signification reproductive-imitative, mais aussi une valeur technique – du grecque *Téchne* –, « art » entendu comme le « savoir-faire », « savoir opérer ». L'œuvre pour Aristote est une activité, une technique de reproduction du réel.

Pour des approfondissements ultérieurs voir: A.A.V.V., *Enciclopedia Garzanti di Filosofia*, (1981-1993), Garzanti Editore, Milano

La pensée aristotélicienne sur la mimèsis a fortement influencé toute l'esthétique occidentale, cette conception est restée incontestée jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle. Bien qu'elle ait été interprétée différemment par les courants artistiques, on peut la considérer, de manière générale, comme un « paradigme herméneutique constitutif pour le discours sur les arts depuis l'antiquité à l'époque moderne »

Pour des approfondissements ultérieurs, voir: DI STEFANO, Elisabetta, *Arte e nuove tecnologie, fine della mimēsis?*, in, *Poetica, Estetica e Retorica, in memoria di Emilio Mattioli*, MESSORI, Rita (a cura di), (2012), Mucchi Editore, Modena.

« Il semblerait que la mimèsis ait été une constante dans diverses périodes historiques [...] même à l'époque contemporaine elle constitue un fil rouge capable de lier des manifestations artistiques très différentes (de l'art nouveau à l'expressionnisme, du surréalisme à l'art abstrait, jusqu'à certaines formes de néoréalisme ou d'hyperréalisme), pour autant qu'on ne la réduise pas à la simple "imitation", mais qu'on la considère comme une catégorie esthétique qui se questionne sur le rapport de l'œuvre et de l'artiste avec le monde. Cependant on se demande, en déplaçant le regard encore plus loin, si la mimèsis a été le principe sur lequel on a construit le système des arts traditionnels. À l'ère actuelle, les nouvelles technologies ont changé le rôle et les fonctions de l'artiste, de l'œuvre et du public, or la mimèsis peut-

Au cours des derniers trente ans le discours théorique autour de la photographie s'est largement développé, cependant la question de la nature photographique, du rapport entre *Operator*, *Spectator* et *Spectrum*<sup>4</sup> – pour le dire avec les mots de Roland Barthes – reste encore délicate et trouve diverses écoles de pensées différentes voir opposées, bien qu'elle soit désormais incluse parmi les arts dits beaux. Après la venue des images dites « techniques », la peinture occidentale, jusqu'alors tributaire de la représentation du réel, est fortement mise en crise, on craint sa diminution voire sa complète disparition, puisque la photographie s'empare du rôle qui historiquement lui appartenait. Malgré les peurs, cette nouvelle invention, en revanche, conduit la peinture à s'ouvrir à de nouveaux espaces d'interprétation et traduction du monde (les avant-gardes en sont une démonstration fulgurante). Alors que la photographie sera longtemps associée au champ présumé objectif, à la tâche de la représentation fidèle voire à la copie. Nous traversons une époque saturée de représentations, nous entretenons avec les images optiques (photographiques et cinématographiques) une relation assidue et journalière sans en avoir trop conscience; bien que notre quotidien soit fait de milliards d'images, notre relation au médium photographique reste ambiguë et indéfinie. Comme le résume Luigi Ghirri dans ses *Leçons à l'université de Reggio Emilia* : « Par rapport à la relation, consolidée depuis des siècles, avec la tradition visuelle de la peinture, de la sculpture et de l'architecture, le stade de croissance de notre rapport avec l'image optique pourrait se définir adolescente. Ce genre de fraîcheur, cette sensation de champ non complètement cultivé qui se présente devant nous, nous provoque à la fois une série d'indécisions, de démarches fragmentaires, en revanche cela nous offre la perspective d'un rapport moins fatigué avec la réalité. »<sup>5</sup> Alors que les dispositifs techniques actuels – qui règlent l'élaboration des nouvelles images et qui se placent constamment entre l'artiste et le monde – semblent se désintéresser de façon exponentielle du contact avec le phénomène et l'expérience sensible qui surgit de la rencontre avec le réel, dans le même temps : « [Il y a une] Grande hâte chez les théoriciens donc de soustraire la photographie à la proximité magique de la réalité visible. Il faut en faire un objet intelligible. "Thésis et non *physis*"... Il y a donc aujourd'hui un "discours ordinaire" sur la photographie qui ne la tient pas pour une image extraordinaire. »<sup>6</sup> Est-il encore possible de retrouver l'extraordinaire de la photographie? Sommes-nous encore capables d'être surpris devant les apparitions limpides que ce médium vient nous offrir? De retourner à l'*animation*, dirait Roland Barthes, sans se défaire complètement de la culture et du pur *Studium*, mais en les taisant pour arriver à retrouver de nouveau ce qui nous « pique », ce qui nous émerveille. Puisque : « Ce que je peux nommer ne peut réellement me poindre. L'impuissance à nommer c'est un bon symptôme de trouble »<sup>7</sup>.

Retourner ainsi aux aspects troublants de l'image, à son pouvoir hybride de laisser apparaître les choses du monde en les figeant dans un rectangle, tout en gardant en lui une temporalité vivante.

Dans l'essai *L'excès du visible*, Édouard Pontremoli cherche à retisser les fils du discours théorique sur la photographie en nous invitant à nous interroger philosophiquement sur son pouvoir phénoménologique, sur le sens de ce qui nous apparaît sur la surface sensible

---

elle maintenir son rôle constitutif? »

DI STEFANO ELISABETTA, *Arte e nuove tecnologie, fine della mimèsis?*, op.cit. p. 118

4. BARTHES ROLAND, *La chambre claire*, (1980), Editions de l'Étoile, Gallimard, Le seuil, p.22

5. GHIRRI LUIGI, *Lezioni di Fotografia*, (2010), trad. par l'auteur, Quodlibet, Macerata, p. 23

6. PONTREMOLI EDOUARD, *l'excès du visible*, (1996), Editions Millons, Grenoble, p. 51

7. BARTHES ROLAND, *La chambre claire*, (1980), Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le seuil, p. 84

de la pellicule – aujourd’hui devenue surface numérique – et pour un instant être capable de s’attarder sur sa capacité phénoménique en laissant tomber la science, la technique, la sociologie ou l’esthétique.<sup>8</sup> Explorer à nouveau les marges et les limites de la photographie signifie permettre au photographe – ainsi qu’au spectateur – « d’interroger une présence au monde qui échappe à la représentation »<sup>9</sup> en faveur d’une errance, d’une possibilité perdue de révélation et de présence de notre *être-dans-le-monde* et avec-lui. Retrouver de la photographie ce caractère d’accès, de traversée, signifie en mettre en valeur les aspects les plus insaisissables, le jeu de l’absence-présence, pour fuir à la définition et à l’interprétation, pour retrouver quelque chose qui soit bien inscrit dans une temporalité et une spatialité, mais que nous ne pouvons pas vraiment catégoriser, quelque chose qui traverse les catégories en restant *fluide*.

Mais qu’est-ce que la photographie? Question aux réponses multiples qui nous oblige à choisir un chemin parmi les nombreux possibles. Nous prendrons ici les définitions de Pontremoli, qui nous paraissent s’adapter à notre parcours théorique :

Quelque chose se passait qui n’était pas vraiment prévu. On avait attendu des ombres, des contours, des profils. Une graphie. Fût-elle l’œuvre du soleil ou, pour le dire autrement, du « crayon de la nature ». Mais il y avait mieux qu’un dessin. Un brillant, une profondeur. Une matière dense s’animait sous nos yeux comme si, magiquement, a lumière et les choses s’étaient confiées à l’indiscrétion d’une machine.<sup>10</sup> On a dit : un dépôt, une empreinte, un moulage. Toujours quelque trace substantielle du modèle. Ce n’est pas le langage de l’action physique à distance, mais, au contraire de tout ce qu’implique le contact, la venue en personne, le don immédiat. C’est que l’épreuve garde une présence. Elle n’est pas le signe d’un passage, mais la forme même du pas. Et plus encore, en profondeur, sa densité, son style, son identité, son présent jamais révolu. Quelque chose du modèle est définitivement couché (une couche promise à l’immortalité par le fixateur) sur le support. D’où l’espèce de gêne que pouvaient ressentir les contemporaines devant les yeux visibles de l’absent. Il y a là un regard qui vise on ne sait quoi. Pellicule incorruptible chargée d’une vie. Serait-ce le secret alchimique de la photographie? Un visage continu de vivre, non pour être déposé comme une ombre sur la page

---

8. Pour des approfondissements ultérieurs voir : PONTREMOLI, Édouard, *L’excès du visible*, (1996), Editions Millon, Grenoble, p. 14

À ce propos nous choisissons de prendre en compte seulement la thèse élaborée par Pontremoli puisqu’inversement on devrait s’attarder aussi sur le caractère technique de la photographie et s’arrêter sur des thèses, par exemple celles de Vilém Flusser, qui pourraient résulter par moments en contradictions avec celle ici menée. Pour Flusser, les images techniques ce sont forcément des images conceptuelles et jamais des images phénoméniques. Malgré Flusser se positionne contre l’idée d’une image présupposée objective, sa thèse se déploie jusqu’à réduire les images techniques au pur symbolisme ou conceptualisme. L’objectivité est dangereuse parce qu’illusoire et le photographe – en lutte éternelle contre l’appareil qu’il ne maîtrise jamais entièrement – ne cherche pas à trouver les états des choses dans le monde, mais il les cherche parmi les possibilités contenues dans l’appareil même. Pour des approfondissements ultérieurs, voir : FLUSSER, Vilém, *Per una filosofia della fotografia*, (1983), Trad. C. Marazia, Bruno Mondadori, 2006, Milano, trad. par l’auteur

9. COLLOT MICHEL, *La pensée-paysage. Philosophie, arts, littérature*, (2011), Actes Sud/Ensp, p. 42, p. 138

10. PONTREMOLI EDUARD, *L’excès du visible*, op.cit., p. 19

blanche, mais pour avoir animé une matière inerte. [...] La photo n'échappe à l'épreuve du temps qu'en se reproduisant, comme les vivants.]<sup>11</sup> Elle est toute présentation. Non d'elle-même, mais du seul représenté, du Réfèrent. [...] L'image conservée [...] c'est un corps glorieux qui s'anime dans l'encadrement arbitraire du support et s'impose à nos yeux.<sup>12</sup>

La photographie comme un objet « trouvé » et non inventé, apparition d'un monde qui en elle reste vivant, presque comme si la nature trouvait en elle un passage, pouvait s'inscrire en elle. Ce qui apparaît alors sur la surface sensible de la pellicule a une présence presque corporelle, qui renvoie au phénomène perçu, à l'atmosphère vécue. La photographie s'ouvre aux choses mêmes, elle est la voix du monde qui vient se coller à sa surface, comme si les choses mêmes se donnaient à voir. « Photographie. Émanation des choses. C'est leur souffle qui dépose leur épiderme sur les parois de la boîte noire. »<sup>13</sup>

La photographie est-elle donc objective et véritable nécessairement ? Où est-elle mensongère comme nos sens ou comme peut tout aussi bien l'être la nature parfois ? Quelle place reste-t-il pour le sujet si la photographie accomplit cette magie toute seule ? L'artiste, où se place-t-il ? Les questions se multiplient et l'intrigue s'épaissit. Et il est probable que nous ne puissions rien faire d'autre que continuer à nous interroger, car la photographie semble garder en elle-même ses propres contradictions. Alors sans attendre des réponses, nous nous arrêtons sur ce pouvoir spécial que la photographie a d'éveiller la vision d'un quelque chose qui a eu lieu. Mais inversement à ce qu'il nous a toujours été enseigné, ce quelque chose a été saisi dans l'acte de bouger et il maintient en soi, étonnement, son caractère de mouvement et de transformation. « L'image du réel ne se condense pas en une fixation singulière. Passé le moment du goût, de l'intérêt, de l'attention mécanique, l'œil interroge et se hasarde. Par la voie d'une attraction ponctuelle, il se trouve plongé dans l'espace immaîtrisé de l'autre. [...] Instant passé, conservé, mais pas un instant pétrifié. Justement parce que son enregistrement optique le laisse pris dans le mouvement de l'apparaître. »<sup>14</sup> Rien de plus proche, donc, de l'intention propre à la peinture chinoise, capable de saisir les phénomènes dans leur nature, les laisser apparaître, en transcrire la rencontre, la transformation constante et la temporalité. Si l'image se fait phénomène elle-même, le geste photographique peut alors devenir l'équivalent de l'acte perceptif, puisque le photographe ne cherche plus à représenter le monde – car le monde s'inscrit tout seul dans le support photographique –, mais essaie en revanche de mettre en valeur l'expérience perceptive et sensorielle qui fait avec lui et de lui. Comme le souligne Merleau-Ponty, bien qu'en attribuant un trait négatif à la photographie, c'est à l'artiste d'être fidèle, puisque la photographie par sa nature est mensongère. Le temps en réalité ne peut pas être figé et en effet il ne s'est pas arrêté. Ce que l'on peut figer, en revanche, c'est la relation authentique au phénomène. La photographie comme une pensée, mais « non pas la pensée en action d'un sujet qui dirait "je pense" (et ce qui s'en suit...), mais une sorte de pur envoi ou d'action passive se déroulant, s'embobinant entre un sujet et le monde. »<sup>15</sup> La photographie devient l'intermédiaire de la sensation, l'outil d'une *pensée-paysage* – pour utiliser les mots de Michel Collot – c'est-à-dire d'une dimension sensible

---

11. *Ibid.*, p. 27-28

12. *Ibid.*, p. 53

13. *Ibid.*, p. 26

14. *ibid.*, p. 96

15. BAILLY JEAN CHRISTOPHE, *L'instant et son ombre*, (2008), Édition du Seuil, p. 91

de la pensée qui nous invite à participer et à s'émerveiller de l'expérience du monde. Win Wenders définissait la photographie comme « un dernier regard posé sur le monde », mais photographe est tout autant une question d'apparition et d'émerveillement : « parce-que photographe est surtout renouveler la stupeur [...] manifester la merveille du geste qui s'accomplit, ne rien considérer comme insignifiant, et découvrir dans un paysage, dans un point de l'espace, un instant de vie ou dans une transformation de la lumière, la possibilité d'une nouvelle perception. »<sup>16</sup>

### **Le paysage photographique : Luigi Ghirri, le réel perçu, le chemin.**

Pour finir, étant donné que nous avons parlé d'images et des phénomènes, il serait opportun de clôturer nos réflexions grâce à l'aide pratique et théorique d'un véritable photographe. Piocher parmi les travaux hétérogènes des grands maîtres de la photographie de paysage contemporains pourrait nous aider à ouvrir des chemins variés et diversifiés, en nous permettant de cueillir des nuances inattendues qui conduiraient la réflexion sur des parcours encore nouveaux. Cependant, nous préférons opter pour une limitation du champ d'intérêt pour nous arrêter sur le travail d'un seul photographe, lequel nous apparaît avoir été traversé par ces mêmes questionnements sur lesquels nous avons posé notre attention.

Luigi Ghirri est un photographe italien né dans les années quarante et disparu en 1992, son œuvre photographique nous paraît exempte de la catégorisation. Le temps ne semble avoir aucune emprise sur cette œuvre éclectique qui a traversé les styles et les époques sans jamais perdre de sa force. Elle continue aujourd'hui d'éveiller et d'inspirer de nombreuses questions. Au premier coup d'œil, dans les travaux de Ghirri, il ne semble pas se révéler un intérêt pour la mimésis. Dans ses photographies, plus qu'un désir de représentation ou une nécessité d'« arrêter » le temps, nous trouvons plutôt un amour pour la recherche, nous rencontrons des chemins qui conduisent, à chaque fois, vers la découverte et la traduction de rapports entre mondes intérieurs et extérieurs. Ces rapports ne sont jamais mimétiques, mais davantage expérientiels et ce qui compte n'est pas tant l'image en soi, quant aux procédés qui ont lieu autour d'elle, les parcours que l'on fait pour y arriver. Ses images sont des traversées, des lieux de passage. Il n'y a jamais aucune prétention d'universalité ni d'autonomie de l'œuvre. La *poiesis*, le faire, se complète avec la *praxis*, l'expérience – étique – de la rencontre, du processus de création. L'agir devient plus important que le produit final, que la création de l'œuvre. La traversée, le chemin, conduit à une évolution de l'objet photographique même. L'image devient ainsi un témoin de l'expérience subjective de la rencontre avec le monde, expérience sensible qui découle de la conscience de faire partie de la chair du monde. Et l'image arrête de vouloir être décisive ou exceptionnelle pour devenir une *faille*, une ouverture à un espace indéfini de questionnements, de ressentis, de postures et de gestes.<sup>17</sup> Ghirri définit l'image photographique comme un quelque chose qui échappe à toute définition, une image *impossible* qui maintient à la fois le statisme de la peinture (bien que la peinture ne soit statique qu'en apparence, car elle est le produit de l'instabilité du monde,

---

16. A.A.V.V., *Bello qui, non è vero? Fotografie e testi di Luigi Ghirri*, (2008), Mondadori, Verona, p. 128

17. Pour des approfondissements ultérieurs voir : CAROBOLANTE, Jean-Baptiste, *Riva di Tures, mars* 2014 [http://www.chrematistique.fr/jean-baptiste\\_carobolante/](http://www.chrematistique.fr/jean-baptiste_carobolante/)

comme les peintres chinois nous l'ont enseigné) et la vitesse du cinéma. La photographie, dans son ambiguïté et dans son caractère énigmatique, peut alors entrer pleinement dans l'idée chinoise du *xiang*, idée selon laquelle l'image et le phénomène se fondent dans la même apparition, dans un quelque chose qui n'est que le rapport insaisissable entre le vide et le plein, le visible et l'invisible, le je et l'autre. L'image photographique devrait alors chercher à laisser la réalité se manifester dans ses contradictions profondes, en donnant une importance égale à ce que l'on voit et à ce que l'on ne voit pas. Avec les capacités de dévoiler et de manifester, deviennent donc fondamentaux le voilé et le caché. La photographie garde elle cette idée de dualité entre positif et négatif, présent et absent, lumière et obscurité, ensembles communicants et complices entre eux. La photographie est pour Ghirri « le bon équilibre entre ce qu'il y a à voir et ce qui ne doit pas être vu. Quand nous photographions, nous voyons une partie du monde et effaçons l'autre. »<sup>18</sup> Cependant, bien que ce qui est inséré par le photographe dans le rectangle de la pellicule soit seulement une partie du monde, toute la valeur contradictoire propre au réel trouve sa raison d'être en elle. Entendue de cette manière, la photographie s'éloigne d'un processus de type cognitif qui fournit des réponses sur le monde et se transforme en un dispositif en tension qui donne vie à des interrogations nouvelles et diverses. « Il existe une dynamique d'échange continu entre la représentation de la réalité et la réalité même, un mécanisme de fusion progressive de la réalité dans sa représentation. [...] Le problème est de dépasser la simple reproduction du seuil pour la faire devenir un élément à la fois du temps et de l'espace, surtout de l'espace, un élément d'accès à la vision du monde extérieur. »<sup>19</sup> Dans les photographies de Ghirri, la relation aux objets et aux paysages semble presque être douée d'une temporalité lente, interne. Ghirri même affirmait que le rôle de la photographie était celui de « ralentir les procédés rapides de lecture de l'image » qui sont aujourd'hui envahissants au point de nous brouiller la vue. Les photographies de paysages – intérieurs ou extérieurs – ont une aura ambiguë et expriment toujours une contradiction, une tension, presque un sentiment d'inquiétude, mêlé à la tranquillité. Le désir de photographier seulement des paysages en excluant toute – ou presque – présence humaine dérive de la nécessité de se re-concentrer dans l'environnement où les hommes vivent, tout comme de la nécessité de prêter de nouveau de l'attention à ce qui nous entoure et dont nous ne sommes plus forcément conscients. « De cela dérive, probablement, une progressive inattention, et dans une certaine mesure une attitude d'incurie par rapport aux problématiques environnementales et écologiques. Dans ce sens-là, la photographie peut constituer un instrument fondamental permettant de retrouver un rapport plus direct avec l'environnement, cela en concédant une ouverture de complexité majeure qui puisse permettre des découvertes non pas seulement liées à la beauté, mais aussi à des valeurs d'autre genre »<sup>20</sup>.

L'acte photographique est donc un espace non objectivant, mobile, qui assume sa valeur aussi en relation au photographe, à sa subjectivité. Il s'agit donc d'une relation bilatérale, de la traduction d'un être dans le monde de la part d'un sujet. Et le monde est ce qui se manifeste, ce qui s'offre à la possibilité de la rencontre. « La photographie apparemment décharnée ne résume pas le geste facile d'une prise en directe, mais elle dit plutôt comment un geste si simple, naturel, est le résultat d'une relation profonde avec l'extérieur. [Elle montre] comme

---

18. GHIRRI LUIGI, *Lezioni di Fotografia*, op.cit., p. 24

19. *Ibid.*, p. 160-161

20. *Ibid.*, p. 57

tout nait beaucoup plus loin du moment et du lieu de l'espace effectif et se disperse dans les méandres de la vision et de la perception, dans une relation méditée avec le temps, le lieu, avec sa propre vision et avec celle de l'autre.»<sup>21</sup> Donc la photographie, en tant que produit d'une relation avec le monde et le photographe, avec son héritage culturel et historique, avec son rapport personnel à l'existence, a comme tâche de trouver un lieu spatial et temporel de contact et d'échange entre « mon intérieur de photographe-personne et ce qui est à l'extérieur, qui vit en dehors de nous, qui existe sans nous et qui continuera à exister même quand nous aurions terminé de faire de la photographie. »<sup>22</sup> L'avènement de cette société d'information boulimique d'images tend à nous éloigner du paysage dans lequel on est immergé; cette surproduction, qui en théorie devrait nous ouvrir au monde, nous éloigne en réalité. Nous vivons de plus en plus dans des paysages fictifs constitués par l'espace cybernétique; ce non-lieu ouvre à des espaces autres, mais dans le même temps nous délocalise. Si nous avons perdu le monde comme nous disait Hannah Arendt<sup>23</sup>, pour pouvoir récupérer la relation avec lui il faut que nous puissions taire les constructions intellectuelles dans le but de retourner à l'expérience sensible entendue comme une expérience relationnelle *fluide*, qui garde en soi des contradictions, mais qui n'est pas disjointe. Repenser le paysage aujourd'hui signifie changer les relations hiérarchiques et les attitudes dominées par l'anthropocentrisme qui sont typiques de l'homme moderne. Arrêter de considérer la nature comme quelque chose qui existe seulement par nos dispositions est une attitude pour laquelle nous payons un prix élevé. Reconsidérer la relation corporelle – au sens large du terme – de participation à la nature devient fondamental pour retrouver le sens même de notre être au monde. En appliquant l'idée d'image/phénomène au médium photographique, en reconnaissant aux images techniques la possibilité d'aller au-delà de la *mimèsis* et de devenir une expérience phénoménologique signifie redonner à la photographie un statut de passage entre le monde et nous-mêmes qui en faisons partie. Le paysage s'offre à nos sens dans sa visibilité et dans son invisibilité et c'est bien cet aspect si fugace et indéterminé que la photographie doit essayer d'enregistrer – sans pour autant essayer de produire une copie fidèle de la réalité, mais plutôt pour « répondre à l'appel que le paysage adresse à l'imagination ».<sup>24</sup> L'espace de la rencontre devient donc une possibilité pour la photographie – et pour l'art en général – de retrouver la force et la beauté qui naissent de l'expérience sensible. Quand dans le moment vécu la finalité n'est plus de figer l'instant, peut alors s'ouvrir pour la photographie la possibilité de devenir une nouvelle œuvre d'art dans laquelle interviennent ensemble le sujet, le phénomène, la matière, le geste créatif et le processus. Inversement, s'éloigner de la nature, du phénomène ou de l'expérience sensible signifie renoncer à la merveille du monde qui nous entoure, à l'échange et au partage avec les altérités non humaines, en restant fidèle à nos dispositions anthropocentriques. Retrouver ce que l'on a perdu du monde signifie également découvrir – ou retrouver – une autre image de nous-mêmes : une image relationnelle, dynamique, changeante et jamais déterminée intellectuellement. Permettre aux images d'avoir la tâche noble de nous extasier implique avant tout de retrouver un rapport solidaire et emphatique avec les autres êtres vivants qui peuplent nos paysages et de rechercher un contact avec ce

---

21. COSENTINI PAOLO, GHIRRI LUIGI, *Strand. Luzzara, Milano*, 1989, p. 35-36 in A.A.V.V., *Bello qui, non è vero? Fotografie e testi di Luigi Ghirri*, (2008), Mondadori, Verona, trad. par l'auteur, p. 130

22. GHIRRI LUIGI, *Lezioni di Fotografia*, op.cit., p. 21

23. ARENDT HANNAH, *Condition de l'homme moderne*, (1958), trad. G. Fradier, Paris, Calmann-Lévy, 1961

24. COLLOT MICHEL, *La pensée-Paysage. Philosophie, arts, littérature*, op.cit., p. 221



qui se place au dehors de nous, mais avec lequel on partage un temps et un espace, un monde dont la nature qui le compose n'est pas si loin de la nôtre.



WERNER HERZOG, *Grotte de Chauvet*, (2010), Creative Differences, Werner Herzog Filmproduktion, © Courtesie de l'artiste



BERNARD PLOSSU, *Méthode Fresson*, ca. 1980, (1978), *Taos*, Photographie en couleur, 40,3 x 60 cm, Courtesie de l'artiste



MICHEL KENNA, *Huangshan Mountains, Study 1*, (2008), Anhui, China,

Courtesie de l'artiste



LUIGI GHIRRI, *Venezia*, (1987), série *Paesaggio italiano* (1980-1992), Courtesie Fototeca Biblioteca

Panizzi, Reggio Emilia, © Eredi Ghirri



LUIGI GHIRRI, *Roncoesi, Reggio Emilia*, (1992),  
© Eredi Ghirri

## BIBLIOGRAPHIE

---

- A.A.V.V., *Bello qui, non è vero? Fotografie e testi di Luigi Ghirri*, (2008), Mondadori, Verona
- A.A.V.V., *Enciclopedia Garzanti di Filosofia*, (1981-1993), Garzanti Editore, Milano
- ADAMS, Robert, *La bellezza in fotografia*, (1981), Bollati Boringhieri, 2001, Torino
- ARENDT, Hannah, *Condition de l'homme moderne*, (1958), trad. G. Fradier, Paris, Calmann-Lévy, 1961
- BAILLY, Jean Christophe, *L'instant et son ombre*, (2008), Édition du Seuil
- BARTHES, Roland, *La chambre claire*, (1980), Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le seuil
- CHENET, Françoise, « Du paysage littéraire », in *Le Nouveau Recueil*, n. 36, *Le sentiment Paysage*, (1995), Édition Champ Vallon
- CAROBOLANTE, Jean-Baptiste, *Riva di Tures*, mars 2014 [http://www.chrematistique.fr/jean-baptiste\\_carobolante/](http://www.chrematistique.fr/jean-baptiste_carobolante/)
- COLLOT, Michel, *La Pensée-paysage. Philosophie, arts, littérature*, (2011), Actes Sud/Ensp
- COSENTINI, Paolo, GHIRRI, Luigi, *Strand. Luzzara*, Milano, (1989), in A.A.V.V., *Bello qui, non è vero? Fotografie e testi di Luigi Ghirri*, (2008), Mondadori, Verona
- DI STEFANO, Elisabetta, *Arte e nuove tecnologie, fine della mimèsis?*, in *Poetica, Estetica e Retorica, in memoria di Emilio Mattioli*, MESSORI, Rita (a cura di), (2012), Mucchi Editore, Modena
- DOURGUIN, Claude, « Hic est locus patriæ », (1995), in *Le Nouveau Recueil* n. 36, *Le sentiment Paysage*, édition Champ Vallon
- DUPOND Pascal, *La perception Merleau-Ponty, autour la phénoménologie de la perception*, (2007), Philopsis, [http://www.philopsis.fr/IMG/pdf\\_perception\\_merleau-ponty\\_dupond](http://www.philopsis.fr/IMG/pdf_perception_merleau-ponty_dupond)
- FIRENZE, Antonino, *Il primato ontologico della percezione in Merleau-Ponty*, (2008), Istituto di Filosofia Arturo Massolo, Università di Urbino, Isonomia
- FLUSSER, Vilém, *Per una filosofia della fotografia*, (1983), Trad. C. Marazia, Bruno Mondadori, 2006, Milano
- GHIRRI, Luigi, *Lezioni di Fotografia*, (2010), Quodlibet, Macerata
- JULLIEN, François, *Du «temps». Elements d'une philosophie du vivre*, (2001), Grasset

JULLIEN, François, *La grande image n'as pas de forme, ou du non-objet par la peinture*, (2003), Édition du seuil

JULLIEN, François, *Vivre de paysage ou l'impensé de la Raison*, (2014), Gallimard

KANDINSKY, Wassily, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, (1954), Trad. fr. par B. Du Crest, Édition Denoël, 1989

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, (1945), Gallimard.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le visible et l'invisible*, (1964), Gallimard

MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'Œil et l'esprit*, (1964), Gallimard

PONTREMOLI, Edouard, *L'excès du visible*, (1996), Éditions Millons,

ROZZONI, Claudio, BIANCHETTI, Matteo (a cura di), « Leib o Korper, chair e corpus, la filosofia e la nozione di corpo, intervista a Mauro Carbone », in *Chôra*, anno IV, n. 9, (2004), <http://www.maurocarbone.org/documenti/articoli/corso0708/Carbonesulcorpo>

SONTAG, Susan, *Sulla Fotografia*, (1973), Einaudi, 2004, Torino

TARKOVSKIJ, Andrej, *La forma dell'anima. Il cinema e la ricerca dell'assoluto*, (2010),

ULIVI, Andrea (a cura di) trad. it. I. Serra, BUR, Milano

TOURNAY, Jean-Lou, *La photographie absente*, (2004) in <http://www.galerie-photo.com/merleau-ponty-photographie-absente.html>