



Le ciel dans la photographie [américaine]. Remarques sur un absent

Kempf Jean

Pour citer cet article

Kempf Jean, « Le ciel dans la photographie [américaine]. Remarques sur un absent », *Cycnos*, vol. 15.1 (Espaces et paysages des États-Unis), 1998, mis en ligne en 2021.
<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/821>

Lien vers la notice <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/821>
Lien du document <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/821.pdf>

Cycnos, études anglophones

revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice
ISSN 1765-3118 ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.

L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.

Le présent document a été numérisé à partir de la revue papier. Nous avons procédé à une reconnaissance automatique du texte sans correction manuelle ultérieure, ce qui peut générer des erreurs de transcription, de recherche ou de copie du texte associé au document.

Le ciel dans la photographie [américaine] Remarques sur un absent

Jean Kempf*

The sky is hardly ever "present" in photographs as it is in painting, and yet it constitutes a problem. By analyzing the work of American landscape photographers, from Ansel Adams to the New Topographers, as well as Stieglitz's seminal Equivalents, the author shows that the treatment of the sky points at the radicality of photography in the field of representation. The question of the sky — this "territory" — is indispensable to understanding photography.

Quand Jack Kerouac, après avoir ramené son narrateur sur la côte Est, tente de conclure *On the Road* et la quête ouverte quelque trois cents pages plus tôt par l'irruption de Dean dans la vie de Sal, il lie la disparition de Dean Moriarty, au coin de la 7ème Avenue, à un paysage, celui qui s'étend vers l'Ouest et désigne la Nation américaine et son peuple :

So, in America when the sun goes down and I sit on the old broken-down river pier watching the long, long skies over New Jersey and sense all that raw land that rolls in one unbelievable huge bulge over to the West Coast, and all that road going, all the people dreaming in the immensity of it [...]. I think of Dean Moriarty, I even think of Old Dean Moriarty the father we never found, I think of Dean Moriarty.¹

Immensité, flot irrésistible qui nous renvoie à la fin — plus célèbre encore — du *Great Gatsby* :

And as I sat there brooding on the old, unknown world, I thought of Gatsby's wonder when he first picked out the green light at the end of Daisy's dock. He had come a long way to this blue lawn, and his dream must have seemed so close that he could hardly fail to grasp it. He did not know that it was already behind him, somewhere back in that vast obscurity beyond the city, where the dark fields of the republic rolled under the night.

* Université de Savoie

1 Jack Kerouac, *On the Road* [1957] (Londres : Penguin, 1972), p. 291.

Gatsby believed in the green light, the orgiastic future that year by year recedes before us. It eluded us then, but that's no matter — to-morrow we will run faster, stretch out our arms further... And one fine morning —

So we beat on, boats against the current, borne back ceaselessly into the past.²

Ces deux extraits sont, à mon sens, capitaux non seulement parce qu'ils clôturent des textes archétypiques — on ne reviendra pas là-dessus — mais surtout parce qu'ils s'organisent, au fond, autour du ciel qu'il est rare de voir jouer un tel rôle. Les parallèles y sont évidents : l'espace devient temps, tous deux ouverts aux promesses de l'infini, mais d'un infini paradoxal puisqu'il se situe à la fois en aval vers le lendemain (l'ouest où s'est enfui le soleil) et en amont du courant, dans ce qui reste une lente remontée vers la source ("behind", "back") mais non un abandon aux "visions" du moment : "[...] I think of Dean Moriarty, I even think of Old Dean Moriarty the father we never found, I think of Dean Moriarty" (*On the Road*) ; "So we beat on, boats against the current, borne back ceaselessly into the past" (*The Great Gatsby*).

Dans l'un et l'autre texte les ciels de coucher ou de nuit apparaissent comme les répliques exactes de cette terre immense ("long skies", "vast obscurity"), cadres mystérieux ("dark fields") habités d'astres à la clarté obscure ou lumineuse ("sun/stars"). C'est dans ce ciel que se joue la partition colorée, flamboyante même, de la Nation en devenir dans sa matière première : "the raw land". Plus que les ciels, ce sont les *cieux* de la République, sources de lumière, donc de vie mais aussi d'interrogations ; ce sont les lieux de la remémoration, le livre de la mémoire à décrypter vers lequel *nolens volens* nous sommes tous entraînés ("born(e) back", "bulge") : ce n'est plus l'avenir (météorologique ou autre) que l'on cherche mais l'origine, par cette remontée intérieure (I think [...] I even think [...] I think [...]"). Le ciel sans cesse renouvelé apparaît ainsi comme l'espace de cette reconquête mémorielle, vraie scène où se joue la Nation, inscription d'un destin paradoxal puisqu'à la fois hérité/inévitable et sans cesse à construire.

Je vois donc là la portée profonde de ces ciels et leur liens avec l'expression plastique car il suffit de regarder, même superficiellement, la peinture américaine du XIX^e siècle, peinture d'exploration des terres, des formes, espaces et des lumières du Nouveau continent, peinture de découverte autant que de construction d'un espace visuel national, pour percevoir sans ambiguïté l'importance de cet élément : la richesse de son traitement, sa présence obsédante, envahissante, va au-delà de ce que propose la peinture occidentale ainsi qu'en témoignent jusqu'aux essais les moins réussis, aux tentatives les plus maladroites, comme si, même

2 F. Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby* [1926] (Londres : Penguin, 1950), p. 188.

chez ceux qui en avaient le moins les moyens techniques ou intellectuels, la prégnance de l'objet (réel ou intellectuel) était trop forte. Bien sûr : ciel/cieux, la proximité est évidente. Cela suffit-il à tout comprendre ? Et alors comment expliquer qu'à l'opposé, la photographie américaine et celle de paysage en particulier, si vivante et importante dans l'univers visuel des Etats-Unis, si nationale, semble presque systématiquement l'ignorer, en tout cas ne jamais vraiment l'intégrer comme sujet ? Le ciel, les cieux, qui ont été dans la peinture cette "matrice archétypique de tout symbolisme religieux" s'évanouit, disparaît avec la photographie. Celle-ci serait-elle donc athée ? Simplement laïque face à une peinture toujours habitée par la révélation divine ? Ou bien serait-elle d'une autre nature qui l'excluerait des schèmes de la peinture et de la littérature ? Moderne au point de ne pas être un "mode d'expression" mais une existence tout court ?

Le ciel en photographie jouit en effet d'un statut particulier : celui du présent absent. Il semble de prime abord n'être traité directement que sous l'angle de la "technique" ou plus exactement de la mimétique (dont la photographie industrielle constitue le paradigme), voire de l'expressionnisme ce qui est au fond la même chose³. Il occupe naturellement une place de choix dans la littérature pratique où se pose la question de la reproduction ou du renforcement de tous les effets atmosphériques. Il s'agit dans ce type de discours de permettre la mise en œuvre des procédés physico-chimiques tant au niveau des émulsions que des objectifs (par les filtres) pour compenser les perceptions différentes du spectre par l'œil et les supports photo-sensibles ou pour délibérément accentuer certains caractères⁴. La saturation des couleurs que procurent les émulsions inversibles (diapositives) légèrement sous-exposées et la richesse du support translucide vont encore renforcer ces possibilités de traitement "en gloire" des ciels dans la photographie.

Car le ciel a toujours constitué un défi *technique* aux photographes. Dès l'origine, la photographie, qui semble triompher dans bien des domaines de la représentation mimétique, entretient avec lui un rapport difficile. Cela vient de sa composition spectrale : très riche en ultra-violets, il a tendance à impressionner bien plus profondément la pellicule pour un même temps de pose que le reste de l'image "terrestre". Aux premiers temps de la photographie, lorsque le procédé utilisé était le collodium humide, ce problème était si grand qu'il était

³ L'expressionnisme n'est pas en réalité un symbolisme mais un hyper-réalisme : il consiste à renforcer les traits mimétiques d'une situation pour en exprimer — comme d'un citron — une vérité par des "effets".

⁴ Il s'agit en général de donner un modelé plus marqué au ciel par l'usage de filtres polarisants pour la couleur et jaune/rouge/orange pour le noir et blanc, et grâce à des émulsions particulières comme celles sensibles à l'infrarouge.

absolument impossible d'obtenir le moindre détail dans les ciels qui étaient tous "brûlés". C'est pour cette raison que les images de l'exploration de l'Ouest nous montrent ces ciels totalement blancs, vides, sans aucun nuage ni profondeur. Pourtant, les opérateurs ressentaient le besoin de rendre la multiplicité des subtils effets atmosphériques observés et de se donner, avec leurs propres outils, des moyens symboliques comparables à ceux de la peinture. Aussi mirent-ils au point des techniques de surimpression à l'aide de "négatifs de ciels" issus d'une panoplie standard ou spécialement exposés pour la circonstance.

Plus tard, malgré de notables améliorations dans l'équilibre des émulsions et en dépit de la sophistication des filtres, les ciels photographiques resteront le plus souvent gris blanc, presque translucides, habités par de rares nuages à peine impressionnés, et ce en dépit des surfaces importantes qu'ils occupent dans les images (souvent un tiers voire la moitié). La photographie abandonne majoritairement le ciel au statut de "fond"⁵. L'évolution est presque "naturelle" dans le paysage que contamine la pratique du studio. En fait de "naturalité", elle traduit plutôt une idéologie de la puissance des premiers plans, de la domination du domaine de l'homme — artefacts culturels ou simple champ qu'embrasse le regard et parcourt le corps — sur le non-humain — le ciel. Tenture ("backdrop"), le fond constitue ainsi cette présence absente qui décolle le sujet par contraste (on parle de "stand against"), le met en scène en le projetant telle une image. Il n'est plus ici question ni de ciel-oracle, ni de divin, ni de divination ; seul compte l'humain pour la photographie prise dans l'ici et le maintenant, dans une innocence laïque fondatrice qui explique que même chez ces explorateurs subtils de la lumière et de la couleur que seront les "néoluministes", les ciels restent des fonds monotonaux⁶.

Il est pourtant des exceptions à cette "disparition" : d'un côté dans l'illustration, avec la carte postale (média populaire s'il en est) et

5 Citer des exemples de ce type de traitement reviendrait à renvoyer à 95% de la production photographique de la période et n'excluerait en fait, en plus de ceux déjà mentionnés, que quelques auteurs tels Minor White ou Wynn Bullock. Un exemple limite de ciel/fond conduisant à l'abstraction plastique se trouve chez Harry Callahan avec son *Herbe sur fond de ciel*, Détroit, 1948 (*in* Naomi Rosenblum, *Une Histoire mondiale de la photographie* (Paris : Abbeville, 1992), p. 518).

6 Cette dénomination, proposée par Jonathan Green dans *A Critical History of American Photography*, me paraît désigner un faux parallèle avec la peinture, en raison précisément d'un statut radicalement différent du ciel dans les deux médias. Or, comme essaie de le montrer cet article, c'est dans le ciel que se joue le statut épistémologique de la photographie. On peut citer comme exemple de cette pratique les images de Joel Meyerowitz dans *Cape Light* (Boston : New York Graphic Society, 1978) ou *StLouis and The Arch* (Boston : New York Graphic Society, 1980), Stephen Shore dans *Uncommon Places* (Millerton, N.Y. : Aperture, 1982) et même William Eggleston dans par exemple *William Eggleston's Guide* (New York : MoMA, 1976).

Il est pourtant des exceptions à cette "disparition" : d'un côté dans l'illustration, avec la carte postale (média populaire s'il en est) et l'imagerie destinée aux beaux-livres, et de l'autre en photographie créative⁷, chez Alfred Stieglitz (1864–1946) d'abord, Ansel Adams (1902–1984) plus tard, enfin depuis une vingtaine d'années chez les paysagistes contemporains, photographes "topographes" d'un monde travaillé par l'homme. Pratiques très différentes et que seul un intérêt marqué pour le ciel paraît pouvoir unir sous le même vocable. Le premier type d'image ne nécessite aucune explicitation, chacun pouvant se référer à un large corpus, allant du pire au meilleur, mais qui caractérise une attention méticuleuse, professionnelle, artisanale, à l'expressionnisme aérien des nuages et de la lumière. Le second est beaucoup plus problématique.

Ansel Adams est le photographe de paysage (et peut-être le photographe tout court) le plus célèbre aux États-Unis, surtout connu pour ses images du Grand Ouest américain réalisées entre les années 1940 et 1980. Mais il fut aussi le "pape" d'une "méthode" photographique, le "zone system", devenue rapidement une "philosophie" pratiquée avec zèle et assiduité par une foule de disciples. Cette méthode consiste à intégrer toutes les étapes de la production photographique (prise de vue, développement du négatif, tirage des épreuves positives) en un "acte" cohérent et surtout pensé dans son ensemble dès l'origine ("pré-visualisé" est le terme exact). Cette pratique (de l'image noir et blanc) se fonde sur un rendu continu des nuances entre le noir et le blanc et conduit donc à des ciels aussi modelés que les paysages — les ciels devenant en réalité des sortes de paysages aériens en miroir⁸. Les épreuves, très richement travaillées (Ansel Adams était considéré comme le grand maître du tirage), s'apparentent en fait à des tableaux et à la peinture paysagère pratiquée depuis le milieu du XIXème siècle. Or, en dépit de son inscription sociologique dans le domaine de la "photographie créative" (par le biais de discours sur l'essence symbolique et métaphysique de l'image, que l'on retrouve par ailleurs fortement ancrée dans toute une lignée de photographes aux États-Unis), elle rejoint le domaine de l'illustration par son goût du pittoresque appuyé, son esthétique empruntée et finalement son idée du monde comme spectacle. Les éditeurs et les associations de défense de l'environnement (le Sierra Club en particulier dont Adams fut membre et

⁷ C'est-à-dire se pensant comme autonome et sans autre finalité qu'elle-même, donc du domaine de l'art.

⁸ Ansel Adams, *Ansel Adams : Images 1923–1974* (Boston : New York Graphic Society, 1974), *The Portfolios of Ansel Adams* (Boston : New York Graphic Society, 1977), *Yosemite and the Range of Light* (Boston : New York Graphic Society, 1979), dont le titre est fort évocateur.

pour lequel il réalisa régulièrement des calendriers) ne s'y sont d'ailleurs pas trompés : ils l'ont largement utilisé pour leur propagande et Ansel Adams reste un best-seller de livres illustrés et de calendriers, sans parler de ses tirages originaux qui atteignent des prix parmi les plus élevés du marché.

Le cas d'Alfred Stieglitz est tout autre. Le corpus qui nous intéresse ici est celui de ses célèbres *Equivalents* réalisés entre 1923 et le début des années 1930⁹. Il s'agit d'images de nuages, *mais de nuages exclusivement* : les ciels y sont cadrés plein négatif, toute référence terrestre ayant disparu ou ayant été repoussée à l'extrême inférieure de l'image sous forme d'une simple silhouette noire. On est donc ici certes devant des rendus détaillés de phénomènes atmosphériques mais qui constituent les sujets *uniques* de l'image et non un élément parmi d'autres concourant à un environnement, une ambiance, pour un sujet situé ailleurs¹⁰. Plus, ces photographies ne se donnent pas comme des "images de nuages", même pas à l'intention des météorologues. En effet, la plupart du temps ce sont des formes qui nous sont données avant que des objets spécifiques¹¹. Stieglitz se servirait donc des ciels comme de signes sans référents, ou plus exactement des ciels comme de référents symboliques. C'est là l'interprétation classique de sa démarche, à savoir la production d'"équivalents" sensibles d'autres arts (musique, peinture, etc.), aiguisant la perception du spectateur et établissant ainsi la photographie comme l'un des beaux-arts par le biais de la non-référentialité. Il me semble cependant qu'il faut voir dans la démarche de Stieglitz plus que cette veine symboliste. Le ciel est en effet, par définition, une surface jamais identique : photographier le ciel, c'est donc tester l'ontologie de l'image photographique qui n'est pas en *aval* dans sa reproductibilité, mais en *amont* dans son unicité : la photographie est en réalité une mécanique qui ne produit que de l'unique. En opérant sur des bases strictement réglées physiquement (condition *sine qua non* pour que "ça marche" : essayez de faire des photographies avec une mécanique erratique, des temps de pose aléatoires, etc.), elle démontre par la coupe temporelle la plus exacte que jamais deux instants ne seront identiques, jamais deux points de vue similaires, construisant ainsi un monde de la différence. Notre compréhension d'Alfred Stieglitz s'en

⁹ Voir par exemple Sarah Greenough et Juan Hamilton (eds.), *Alfred Stieglitz, Photographs and Writings* (Washington, D.C. : National Gallery of Art / New York : Callaway, 1983).

¹⁰ Il est à ce propos intéressant de relever qu'il semble que ces images aient été la poursuite d'expériences commencées en 1888 en Suisse pour déterminer le temps d'exposition du ciel : la technique revient bien une fois encore au centre de ce problème de ciel (cité par Molly Nesbit dans *Histoire de la photographie*, sous la direction de André Rouillé et Jean-Claude Lemagny (Paris : Bordas, 1986), p. 109).

¹¹ Les tirages originaux ne dépassent pas le 9 x 13.

trouve changée : là où Ansel Adams donnait à voir à travers la photographie un monde censément harmonieux, Alfred Stieglitz nous donne (de) la photographie. Tant chez Adams que chez les photographes illustrateurs commerciaux, la profondeur de l'image faisait que nous la manquions irrémédiablement pour un au-delà métaphorique : chez eux l'image était transitive. Stieglitz au contraire opte pour l'intransitif et c'est dans le ciel que se joue cet enjeu. Aller au ciel, viser le ciel, c'est se défaire du mimétique en abstrayant le ciel de la terre, en l'arrachant à sa fonction de miroir et d'écrin, et donc revenir au discours vrai de la nature des choses¹².

La radicalité, la virulence et la pertinence d'un Stieglitz se retrouvent, dans les années 1970 à 1990, chez de jeunes photographes qui précisément réintroduisent la question du ciel en photographie dans toute sa dimension. Le résultat — et leur point de vue — est tout autre, mais la question toujours aussi aiguë : comment interroger le monde, c'est-à-dire comment articuler le rapport entre naturel et culturel.

Ces photographes s'intéressent aux mutations industrielles du paysage (au sens large puisque cela inclut l'expérimentation atomique, le tourisme, etc.), essentiellement dans l'Ouest¹³. Avec eux la photographie est entrée dans une nouvelle phase sans abandonner sa pertinence de limite qui ne cesse de poser la question du réel, de la connaissance, et de la place de l'humain. Leurs images abondent d'effets atmosphériques, dus le plus souvent à des ciels pollués. L'intention n'y est pas seulement parodique même si certaines images sont des commentaires directs de la pratique illustrative (qui a par ailleurs très largement envahi la sphère des amateurs et de la photographie de grande consommation devenant elle-même une pollution non seulement culturelle mais aussi chimique d'un nouveau genre¹⁴). Images lyriques d'un invisible meurtrier que matérialise la lumière, comme est meurtrier l'atome militaire ou civil

12 C'est ainsi que, bien que le cinéma ait une phase photographique il n'est jamais bidimensionnel en raison de sa narrativité (même dans un usage non narratif du temps ; la narrativité est alors à comprendre comme une syntagmatique).

13 Le terme "nouveaux topographes", ou plus exactement celui d'une pratique "topographique" nouvelle ("New Topographics"), fut inventé par William Jenkins, commissaire de l'exposition "New Topographics. Photographs of a Man-Altered Landscape" à la George Eastman House de Rochester en 1975. L'exposition comprenait Robert Adams (sans lien de parenté avec Ansel), Lewis Baltz, Joe Deal, Frank Gohlke, Stephen Shore parmi d'autres.

14 Richard Mertin avec une série particulièrement intéressante sur Ellis Island in *Between Home and Heaven* (Albuquerque : University of New Mexico Press, 1992). Plus généralement il s'agit chez de nombreux photographes de ce "nouvel" ouest de mettre en crise la prolifération générale du signe qui colonise ce paysage une seconde fois (je me permets sur ce point de renvoyer à mon article : "L'Ouest américain, un paysage photographique en relectures", *Les Mythes de l'Ouest américain, visions et révisions, Westways I* (RAMONA / université Paris-X, 1993), 29-48).

décrit à travers ses effets destructeurs sur les chairs, les bâtiments et les plantes¹⁵. Cette invasion "sur fond de ciel" est en réalité celle du dernier espace libre (l'air que l'on respire), la conquête de cette frontière non colonisable et pourtant colonisée, dans des termes que les photographes "environnementalistes" de cette fin de siècle voient comme strictement équivalents à celui de la Frontière du XIXème siècle, car ce sont les paysages témoins de la colonisation terrestre d'il y a un siècle dont l'atmosphère est aujourd'hui la plus ravagée¹⁶. Il est clair qu'en fondant leur photographie sur une méticulosité du rendu des volumes et surtout des lumières, ils s'inscrivent dans une tradition américaine de la "choséité des choses"¹⁷. Le ciel rend visible la lumière, son existence "visuelle" est liée à la présence d'une atmosphère — d'air — donc de vie : c'est là une spécificité terrestre, car le ciel des planètes sans atmosphère est noir — la lumière-feu s'y perd à l'infini, l'énergie s'y dissipe. Ils nous donnent donc un "nuage" qui est bien plus qu'un élément miroir de la terre : c'est aussi de la concrétion d'atmosphère, de l'air opaque, de l'épaisseur corporelle. Ce "territoire" du ciel pourtant est irréductiblement autre pour l'Homme : il ne saurait l'habiter, ne peut y séjourner, ne peut le découper et le marquer (d'où les problèmes de la conquête spatiale par une humanité complètement territorialisée — *a fortiori* prise dans la logique de blocs), et il ne saurait y laisser sa trace autrement que par le geste éphémère (traversée, fumée) ou par la destruction moléculaire et invisible, ce qu'il s'attache à faire jusqu'à l'absurde. Le ciel — hors de sa représentation — ne se laisse pas travailler (acte fondateur de l'humanité), ne se laisse ni cultiver ni posséder¹⁸ (mode de rapport central au monde pour l'homme, l'occidental tout au moins), et il n'est pas lieu de production, en dépit de

15 Peter Goin, *Nuclear Landscapes* (Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 1991), Richard Misrach, *Bravo 20 : The Bombing of the American West* (Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 1990), et leurs images ainsi que celles de Terry Evans dans *Between Home and Heaven* (Albuquerque : University of New Mexico Press, 1992).

16 *Ibid.* Voir aussi John Pfahl, *Altered Lansdcapes* (Carmel, Cal. : Friends of Photography, 1981), *Arcadia Revisited : Niagara River and Falls from Lake Erie to Lake Ontario* (Albuquerque : University of New Mexico Press, 1988), *A Distanced Land* (Albuquerque : University of New Mexico Press, 1990), ou Robert Dawson, Roger Mertin, etc. in *Between Home and Heaven*. On pense aussi bien sûr aux travaux de Robert Adams, *The New West: Landscape along the Colorado Front Range* (Boulder, Colo. : Colorado Associated University Press, 1974), et de Lewis Baltz, *Park City* (New York : Castelli, 1975) par exemple.

17 Voir sur ce point mon article "Les lieux et les choses. Réel, réalisme et réalité dans la photographie américaine", *Américônes. Études sur l'image aux États-Unis*, sous la direction de Marc Chénetier (ENS éditions, 1997), pp. 113-126.

18 Le ciel est l'absent de la carte dont on sait la puissance opératoire dans la prise de possession du territoire.

toutes les métaphores maritimes ou terrestres qui lui sont appliquées¹⁹. Ressource rare et dernier bien/espace commun (reste de ces fameux “commons”), les ciels qui renaissent dans la pratique photographique contemporaine ne sont ni métaphysiques (Adams), ni épistémologiques (Stieglitz) mais politiques, signes et lieux d’intervention nécessaire sur ce monde.

Ces trois modalités traversent l’histoire de la photographie américaine ; chacun pourra à loisir s’en servir pour lire et classer l’œuvre de tel ou tel. C’est à dessein cependant que nous n’avons choisi que quelques voies de lecture partielles et partiales afin de placer au centre du débat, même polémique, cet absent bien encombrant qui informe toute l’image et préoccupe tant les photographes. L’étude détaillée du ciel reste pourtant à faire car, peut-être plus clairement que pour tout autre aspect de l’image, son statut informe toute l’image. Sa discréption et sa présence, sa simplicité et sa difficulté, sa transparence et son opacité, constituent le socle de bien des pratiques. En suivre l’existence, c’est se libérer de la dangereuse causalité chronologique, et percevoir ce que la photographie peut avoir de radical et au fond de paradoxalement, terme qui semble le mieux la caractériser et fait sa valeur : elle est tout sauf un art moyen (art/moyen). Avec son dispositif hyper-mimétique elle brise le mimétique qui impose la “naturalité” pour proposer un discours de la “culturalité” : culturalité des objets, culturalité des sujets. Rien ne va sans dire, rien ne se voit comme le nez au milieu de la figure. La reconnaissance, nous dit-elle, est faite de différences.



19 On parle de lignes aériennes, de couloirs, de routes, de conquête de l’air et de l’espace, de liberté du ciel, d’aiguilleurs du ciel.