



Focales

5 | 2021

Le Paysage Temps photographié

Embedded Time.

Le temps stratifié de la re-photographie

Alexander Streitberger

Éditeur

Presses universitaires de Saint-Étienne

Édition électronique

<https://focales.univ-st-etienne.fr/index.index.php?id=3134>

ISSN 2556-5125

Alexander Streitberger, « *Embedded Time. Le temps stratifié de la re-photographie* », *Focales* n° 5 : *Le Paysage Temps photographié*, mis à jour le 01/06/2021. URL : <https://focales.univ-st-etienne.fr/index.index.php?id=3134>

© Focales, Université Jean Monnet – Saint-Étienne

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des règles de la propriété intellectuelle et artistique. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur.

Embedded Time.

Le temps stratifié de la re-photographie

Alexander Streitberger

« Photographs allow us to see through time. » (Mark Klett) [1]

« Time present and time past
Are both perhaps present in time future,
And time future contained in time past. » (T. S. Eliot) [2]

Les glissements du temps

Après un diplôme de géologie obtenu en 1974 à la St. Lawrence University, Mark Klett fait un master en photographie à Rochester (New York). S'intéressant à l'aspect technique du médium, il se spécialise dans l'exploration du paysage et commence vers la fin des années 1970 à suivre les traces des pionniers de la photographie de l'Ouest américain. Dès lors, Klett et ses collaborateurs rephotographient systématiquement les vues de Timothy O'Sullivan, William Henry Jackson, Alexander Gardner et autres pionniers de la photographie de paysage de l'Ouest qui, dans les années 1860 et 1870, ont participé aux expéditions gérées par le Ministère américain de la Guerre dont le but était d'explorer des régions peu peuplées dans une visée à la fois économique, militaire et scientifique [3].

Dans les lignes qui suivent, j'examinerai les temporalités complexes et variées des projets photographiques de Mark Klett et de ses collaborateurs, qui renvoient à la fois au temps du paysage et au temps de la photographie, les deux étant en constante imbrication et interdépendance. Loin d'une conception du médium comme simple témoin du passé, les projets de Klett révèlent les diverses strates temporelles se superposant dans l'image afin de créer un jeu de correspondances entre le présent, le passé et le futur, ainsi que T. S. Eliot l'a décrit dans son poème « *Burnt Norton* » : « Le temps présent et le temps passé/Sont tous les deux présents dans le temps futur/Et le temps futur contenu dans le temps passé [4]. » Cette conception de la photographie comme stratification temporelle étant basée sur les deux notions de re-photographie et d'image enchâssée (*embedded image*), il s'agira d'abord de replacer ces notions dans leur contexte historique respectif,

1. Mark KLETT, « *The Third View Project* », in Catherine SPELLMAN dir., *Re-Envisioning Landscape/Architecture*, Barcelona, Actar, 2003, p. 270.

2. T. S. ELIOT, « *Burnt Norton* », in T. S. ELIOT, *Four Quartets – Quatre Quatuors*, Paris, Seuil, 1950, p. 10 : « Le temps présent et le temps passé/Sont tous deux présents peut-être dans le temps futur/Et le temps futur contenu dans le passé. »

3. Robin KELSEY, *Archive Style. Photographs & Illustrations for the U.S. Surveys, 1850-1890*, Berkeley, University of California Press, 2007. Sur Timothy O'Sullivan : Toby JUOVICS, Carol M. JOHNSON et al., dir., *Framing the West: The Survey Photographs by Timothy H. O'Sullivan*, Washington, Smithsonian American Art Museum et Yale University Press, 2010.

4. T. S. ELIOT, *Four Quartets – Quatre Quatuors*, op. cit., p. 11.

pour ensuite retracer l'évolution des projets photographiques de Klett, de la fin des années 1970 jusqu'au début des années 2000, moment où le procédé numérique du « *Time Reveal Window* » introduit dans la photographie de paysage ce qu'Anne Friedberg a décrit comme une nouvelle sensibilité dans l'organisation spatio-temporelle à l'ère de l'image électronique [5].

Depuis la première expédition *Second View. The Rephotographic Survey Project* conduite par Klett de 1977 à 1979, le point de départ est toujours le même : à l'endroit exact représenté dans la photographie du XIX^e siècle, est réalisée une image, reprenant exactement l'angle de vue, l'éclairage et le cadrage de la photographie-source. Dans la publication, conçue à la fois comme « catalogue et rapport [6] », les deux images sont reproduites côte à côte de sorte qu'elles présentent au spectateur simultanément deux moments distincts du même sujet, l'un situé dans le passé, l'autre dans le présent. Le procédé révèle dès lors un hiatus entre le site tel qu'il était dans le passé et tel qu'il se présente au moment de la deuxième prise de vue. D'une certaine façon, la diachronie se trouve projetée sur le plan synchronique. À cette double temporalité relevant de la re-photographie, s'ajoute une autre procédure spatio-temporelle, celle de l'image enchâssée, qui consiste en l'intégration de l'image-source dans un panorama photographique récent afin de combiner deux, voire plusieurs réalités historiques et temporelles [7]. Klett et ses collaborateurs fondent leurs projets sur les deux opérations de la re-photographie et de l'image enchâssée pour proposer une nouvelle conception de la photographie du paysage, celle-ci n'étant plus uniquement associée à la catégorie de l'espace et à l'idée d'une représentation atemporelle de la nature sauvage, mais opérant plutôt une imbrication de différentes temporalités d'ordre culturel, historique, social, économique ou encore écologique.

L'effet produit par le dédoublement du paysage photographique a des conséquences épistémologiques, car le fait qu'une autre image s'intercale entre le paysage observé et le sujet observant suggère que la re-photographie ne peut plus être considérée comme une fenêtre donnant une vision directe et authentique de la nature ; comme le constate Rebecca Solnit au sujet des images de Klett et Wolfe, « [L]es re-photographies, ce sont des fenêtres s'ouvrant sur l'histoire de la photographie et sur les glissements du temps [8]. » Cette superposition entre temps et histoire du paysage, et temps et histoire du médium remet en cause les dichotomies établies entre nature et culture, entre paysage et représentation, ou encore entre temps naturel et temps photographique.

5. Anne FRIEDBERG, *The Virtual Window. From Alberti to Microsoft*, Cambridge (MA)/Londres, MIT Press, 2006, p. 3.

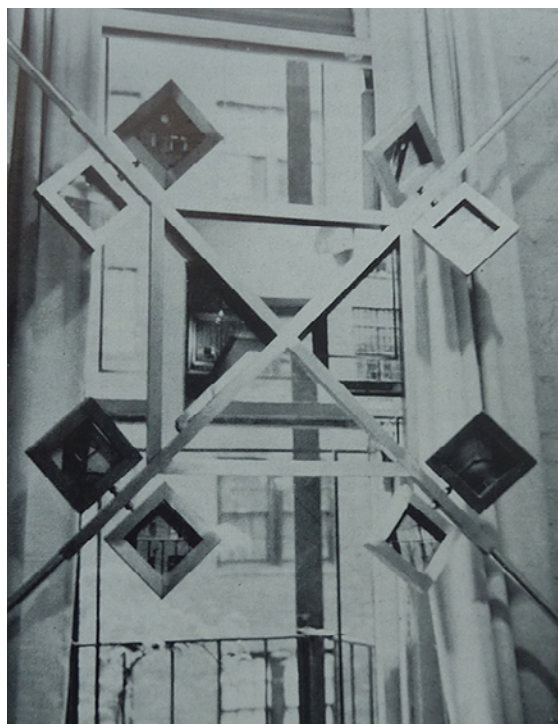
6. Mark KLETT et al., *Second View. The Rephotographic Survey Project*, Albuquerque, The University of New Mexico Press, 1984, p. 1.

7. Pour la première fois, les images enchâssées apparaissent sur le DVD interactif qui accompagne l'ouvrage Mark KLETT et al., *Third Views. Second Sights. A Rephotographic Survey of the American West*, Santa Fe, Museum of New Mexico Press, 2004.

8. Rebecca SOLNIT, « *Ghost River or Photography in Yosemite* », in Mark KLETT, Rebecca SOLNIT et Byron WOLFE, *Yosemite in Time. Ice Ages, Tree Clocks, Ghost Rivers*, San Antonio, Texas, Trinity University Press, 2005, p. 27. « *[R]ephotographs are windows onto photography's history and time's slippage.* » Je traduis.

La rephotographie et l'image enchâssée

Pour pouvoir situer avec plus de précisions les projets de Klett et de ses collaborateurs, il semble utile de s'arrêter un moment sur les deux procédures qui sont à la base de leurs projets : la rephotographie et l'image enchâssée. Le terme d'image enchâssée remonte à la fin des années 1960, au moment où l'artiste américain Michael Kirby définit ses installations photographiques comme des « *embedded sculptures* » (sculptures enchâssées) [9].



› Michael KIRBY, *Window Piece*, Finch College Museum, mai 1967, in « *Sculpture as a Visual Instrument* », *Art International* 12, 8, October, 1968, p. 37.

L'œuvre *Window Piece*, présentée en 1967 à l'occasion de l'exposition de groupe « Schemata 7 » au Finch College Art Museum (New York) est une sculpture enchâssée qui consiste en quelques photographies, un miroir et une plaque de verre transparent, intégrés dans une construction en aluminium dont la forme est celle d'une peinture de chevalet. Ce « tableau » est divisé en quatre triangles égaux, chacun contenant une image différente. Les deux photographies insérées dans les cadres triangulaires de gauche et de droite représentent respectivement une vue d'un intérieur et une vue prise depuis la fenêtre de cet intérieur vers l'extérieur. Kirby définit ainsi ces photographies enchâssées :

Les informations contenues dans les photographies se réfèrent aux éléments équivalents dans l'espace réel ; elles « enchâssent » l'œuvre dans l'espace, de manière que celle-ci ne puisse pas être déplacée sans détruire son contenu psychologique et esthétique [10].

-
9. Alexander STREITBERGER, « *A Stage Presence. Michael Kirby's Embedded Sculptures* », *TDR: the journal of performance studies*, vol. 61, n° 2, 2017, p. 105-116.
 10. Michael KIRBY, « *A Statement* », 10 mai 1969, in Marian GOODMAN dir., *Artists and Photographs*, New York, Multiples Gallery, 1970. « *The information in the photographs relates to its real counterparts, "embedding" the work the so that they cannot be moved from its exact location without destroying its psychological and esthetic content.* » Je traduis.

Or les objets photographiques de Kirby ne s'inscrivent pas seulement dans l'espace, mais aussi dans le temps. Les photographies de *Window Piece* ne représentent pas uniquement un environnement spatial ; elles montrent cet endroit à l'instant précis du passé où les images ont été prises. Il y a donc un décalage temporel entre le moment figé par la photographie et l'expérience que le spectateur fait de l'espace réel. Ainsi l'image photographique renvoie à la fois au moment passé qu'elle représente, à la situation actuelle qui la détermine et, conceptuellement, aux innombrables expériences que les différents spectateurs en feront dans le futur. Cette conception de l'image enchâssée, dont la complexité temporelle est déterminée par le contexte spatial et par la capacité mentale du spectateur à établir le lien entre l'objet réel et l'espace de la représentation, est à la base d'une esthétique situationnelle (*situational aesthetics*) que l'artiste décrit ainsi :

Un objet perçu comme œuvre d'art est situé, en termes psychologiques, dans un contexte culturel et historique qui détermine le caractère de son expérience. L'esthétique traditionnelle nous demande de percevoir l'œuvre d'art comme quelque chose existant « hors du temps ». L'esthétique situationnelle ou historique considère l'œuvre dans son contexte temporel où les éléments trans-sensoriels sont de première importance [11].

Kirby entend par « éléments trans-sensoriels » des facteurs qui sont essentiels pour l'expérience de l'art, tout en n'étant pas des qualités de l'objet lui-même. Selon lui, l'œuvre d'art et l'expérience esthétique sont définies par des informations extérieures à l'œuvre qui résultent du contexte historique, institutionnel, social et psychologique. En ce qui concerne la représentation du paysage, on verra en effet que l'image enchâssée ne se réduit ni au temps suspendu de l'esthétique formaliste ni au temps révolu de l'image documentaire. Le temps multiple du paysage enchâssé est moins défini par les éléments inhérents à l'image – ses formes ou son contenu – que déterminé par des facteurs extérieurs – d'autres images, des relations et des perceptions humaines, des formes de médiation, etc.

Le principe de la re-photographie est très simple. Selon une définition succincte, on parle de re-photographie lorsqu'une ou plusieurs images du même sujet sont spécifiquement faites pour répéter ou refaire une image existante [12]. Cette méthode est utilisée en géographie pour étudier le mouvement des glaciers depuis la fin du XIX^e siècle. C'est cependant dans la deuxième moitié des années 1970 que la re-photographie est exploitée par des photographes et des artistes pour explorer systématiquement les changements environnementaux, sociaux et économiques liés au passage du temps. Pour la série *Brown Sisters*, Nicholas Nixon réalise chaque année, depuis 1975, une image de son épouse et de ses trois sœurs pour présenter un portrait dynamique et intime de cette fratrie face à l'écoulement inéluctable du temps [13]. Quant aux images de la série *Aftermath* de Frank Gohlke, elles documentent l'avant et l'après d'un lieu ravagé par une catastrophe

11. Michael KIRBY, *The Art of Time. Essays on the Avant-Garde*, New York, E. P. Dutton, 1969, p. 45-46. « [A]n object seen as a work of art is psychologically placed in a cultural-historical context that determines the characteristics of the experience. Traditional aesthetics asks that the perception of a work of art exist, out of time, as it were. Situational or historical aesthetics sees the work in the context of time where the trans-sensory elements are of fundamental importance. » Je traduis.

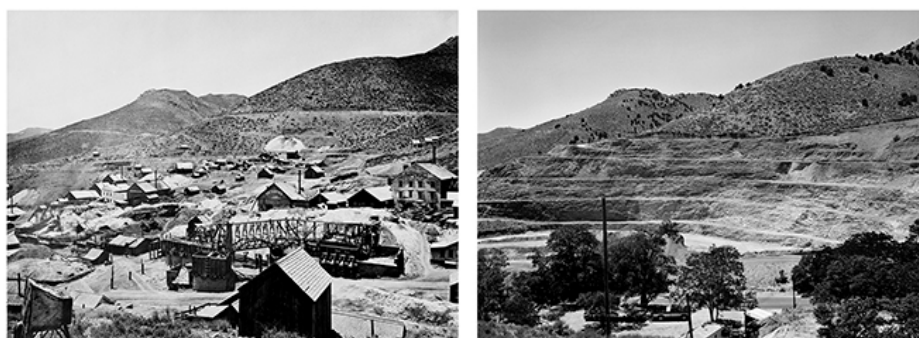
12. Mark KLETT, « Rephotographing Nineteenth-Century Landscapes », in Mark KLETT et al., *Second View*, op. cit., p. 11. Si l'expression de « reconduction photographique » est privilégiée en français, le terme de « re-photographie » employé par Mark Klette sera ici conservé.

13. Nicolas NIXON, *The Brown Sisters. Forty Years*, New York, Museum of Modern Art, 2014.

naturelle pour interroger les relations entre nature et culture, entre entropie et ordre [14]. Le travail de Sherrie Levine paraît particulièrement intéressant puisque, dans ce cas, la re-photographie ne réplique pas un sujet réel, mais une image dont elle est la copie. En rephotographiant non pas un paysage, mais une photographie de paysage, Levine se réfère à une réalité spatio-temporelle historique et culturelle, à savoir le modernisme, au travers de la reproduction d'images d'Andreas Feininger et d'Eliot Porter. Comme le remarque Rosalind Krauss, Levine utilise la méthode de la re-photographie pour opposer aux notions modernistes d'authenticité et d'originalité les concepts postmodernistes de copie et de reproduction [15]. Elle montre que le paysage moderniste, en tant qu'interprétation originale d'un lieu unique, n'est en vérité qu'une construction esthétique basée sur une conception historique de paysage, et non sur une expérience authentique de la nature.

La deuxième vue : un réseau temps-image continu

D'une certaine manière, le projet *Second View. The Rephotographic Survey Project (RSP)* réunit les deux procédés de re-photographie présentés ci-dessus : la répétition du même paysage à un moment décalé et la reproduction d'une image. En effet, Mark Klett insiste sur le fait que le projet révèle à la fois l'évolution du paysage au fil des siècles et l'évolution de la photographie en tant que médium. De 1977 à 1979, Mark Klett et son équipe réalisent plus de 120 clichés sur la base de sources photographiques du XIX^e siècle. Il s'agit d'images réalisées par des photographes tels que William Henry Jackson, Timothy O'Sullivan, John K. Hillers et Alexander Gardner dans le cadre d'expéditions géographiques ayant pour but d'explorer les territoires de l'Ouest des États-Unis avec des finalités politiques, économiques et scientifiques. De son côté, le projet de Klett s'inscrit, historiquement, dans un mouvement de brève renaissance des expéditions photographiques grâce à un fonds spécifique mis en place par le *Visual Arts Program of the National Endowment of the Arts* [16].



► Timothy O'Sullivan, *Virginia City, Comstock Mines*, 1868 et Mark Klett, *Rephotographic Survey Project*, 1979, « *Strip mines at the site of Comstock Mines, Virginia City, Nevada* », in Mark KLETT et al., *Second View. The Rephotographic Survey Project*, Albuquerque, The University of New Mexico Press, 1984, p. 160-161 © Mark Klett, avec l'aimable autorisation du photographe.

14. John ROHRBACH et al., *Accommodating Nature. The Photographs of Frank Gohlke*, Chicago, The University of Chicago Press, 2007.

15. Rosalind KRAUSS, « *The Originality of the Avant-Garde: A Postmodernist Repetition* », *October*, 18, Automne 1981, p. 66.

16. Mark KLETT et al., *Second View*, op. cit., p. 1.

Le but du *Rephotographic Survey Project* était triple. Il s'agissait d'abord de documenter les transformations naturelles et culturelles que l'Ouest américain avait subies depuis les premières expéditions photographiques (1866-1879). La comparaison des deux images était censée révéler l'impact majeur de l'exploitation minière, de l'urbanisation, du tourisme, des effets climatiques, etc. afin de comprendre les interactions entre évolution d'origine humaine et évolution d'origine naturelle [17]. Ainsi, la comparaison de *Virginia City, Comstock Mines* de Timothy O'Sullivan (1868) et de la *Second View*, réalisée par Mark Klett en 1979, témoigne de la disparition des mines de Comstock et des maisons des mineurs. Or, contrairement aux pionniers des expéditions photographiques du XIX^e siècle, Klett et son équipe ne prétendent pas représenter une nature sauvage non altérée. S'inscrivant dans le sillage de l'exposition légendaire *New Topographics*, organisée en 1975 à la *George Eastman House* de Rochester et réunissant des photographes tels que Lewis Baltz, Joe Deal, Nicholas Nixon et Stephen Shore, le *RSP* s'intéresse davantage au paysage modifié par l'homme, ou, plus précisément, au glissement de la conception de la photographie comme un outil neutre de la représentation d'un état originel de nature vers une conception de la photographie comme procédé d'interprétation d'un paysage acculturé.

Un deuxième but du projet était par ailleurs de fournir de nouvelles connaissances sur la photographie de paysage du XIX^e siècle en ce qui concerne les angles de prise de vue ou les éclairages privilégiés. En effet, il s'avérait souvent difficile de déterminer le point de vue exact d'où l'opérateur avait réalisé l'image ou le moment précis de la journée ou de la saison qui correspondait aux jeux d'ombres et de lumières dans la photographie ancienne. En reconstituant, par exemple, le point de vue à partir duquel Timothy O'Sullivan a photographié en 1869 une formation rocheuse dans la Weber Valley (Utah), Rick Dingus a pu démontrer que son devancier avait manipulé le cadrage au moyen d'une inclinaison de l'appareil d'environ dix degrés [18]. Le projet donne donc une idée de la manière dont la photographie détermine la perception du paysage *via* des décisions esthétiques, mais aussi *via* les possibilités et les limites du médium.

La troisième finalité poursuivie par l'équipe du *RSP* était d'explorer la dialectique complexe selon laquelle le moment fixé par l'image et l'évolution du paysage à travers les siècles se croisent et entrent en dialogue. Comme le constate Mark Klett, la juxtaposition de la source photographique et du paysage re-photographié fait que, conceptuellement, ceux-ci ne constituent plus des représentations autonomes d'un instant unique et singulier ; se prolongeant au-delà de leur cadre temporel propre, ils s'inscrivent dans « un réseau temps-image continu », suggérant l'idée d'un changement permanent [19].

17. Mark KLETT, « *Rephotographing Nineteenth-Century Landscapes* », in Mark KLETT et al., *Second View*, op. cit., p. 40.

18. Mark KLETT et al., *Second View*, op. cit., p. 17 et p. 20-21.

19. Mark KLETT et al., *Second View*, op. cit., p. 37. « *[A]n ongoing time-image network* ». Je traduis.

La troisième vue : « *re-history-ing* » et « *virtual window* »

Réalisé vingt ans après l'expédition du *Second View*, le projet *Third Views. Second Sights* poursuit la recherche sur l'évolution des paysages de l'Ouest américain au moyen d'allers-retours entre le passé et le présent. Comme le constate Byron Wolfe, le rajout de la troisième vue suggère l'idée d'un continuum perpétuel, attribuant ainsi à la re-photographie la fonction d'une animation en accéléré [20]. De 1997 à 2000, Klett et sa nouvelle équipe arpentent les sites visités une vingtaine d'années plus tôt pour mettre à jour et élargir le projet initial. En réagissant aussi bien aux mouvements environnementalistes des années 1990 qu'aux nouvelles possibilités technologiques de l'image numérique, le projet *Third Views. Second Sights* vise à documenter « le rythme non synchronisé et imprévisible entre l'évaluation du temps et le changement réel » du paysage [21].

En effet, la comparaison de trois images du même lieu prises à intervalles de temps irréguliers révèle un décalage évident entre le passage du temps et l'altération de la nature. Alors que certaines séquences montrent que quasiment rien n'a changé depuis le XIX^e siècle, d'autres témoignent des mutations massives que certains paysages ont subies lors des vingt dernières années. D'autres encore, plus rares, font état de la tendance inverse, montrant des paysages dans lesquels la nature a repris ses droits sur des sites abandonnés. Autrement dit, *Third Views. Second Sights* témoigne encore davantage des interventions de l'homme dans la nature, que ce soit par la gestion des terres, la prise de conscience des écosystèmes, la croissance des populations ou encore des abus humains.

Mettant l'accent sur l'interaction entre l'homme et la nature [22], le nouveau projet dépasse largement la présentation documentaire de *Second View*. Le travail se limitait alors à la juxtaposition de la photographie source avec la rephotographie, les deux étant accompagnées de légendes purement descriptives. Dans *Third Views. Second Sights*, les expériences des membres de l'équipe durant les expéditions et leurs rencontres avec les habitants font partie du projet et sont documentées sous la forme d'un carnet de notes de terrain situé à la fin du livre. Dans une note du mercredi 7 juillet 1999, William L. Fox constate que la nouvelle expédition ne correspond plus aux observations historiques neutres du dernier projet, mais constitue plutôt une sorte de « *re-history-ing* » de l'Ouest américain [23]. L'acte de « re-faire l'histoire » passe par l'intégration des histoires personnelles et mythologiques qui circulent dans une région. Le challenge le plus important, confie Mark Klett dans son introduction, n'est pas de découvrir des paysages nouveaux, mais de découvrir des nouvelles histoires. Au photographe de paysage en tant que scientifique et documentariste s'ajoute le narrateur ou le conteur [24].

Cette nouvelle orientation est aussi une réponse à la question suivante : comment la technologie numérique change-t-elle l'approche et la perception des paysages de l'Ouest américain ? Le fait

20. Mark KLETT, Rebecca SOLNIT et Byron WOLFE, *Yosemite in Time*, op. cit., p. XI. « Adding the third view suggests the idea of a continuum so that rephotography can function as a time-lapse animation. »

21. Mark KLETT et al., *Third Views*, op. cit., p. 4. « The unsynchronized and unpredictable rhythm between the evaluation of time and real change. » Je traduis.

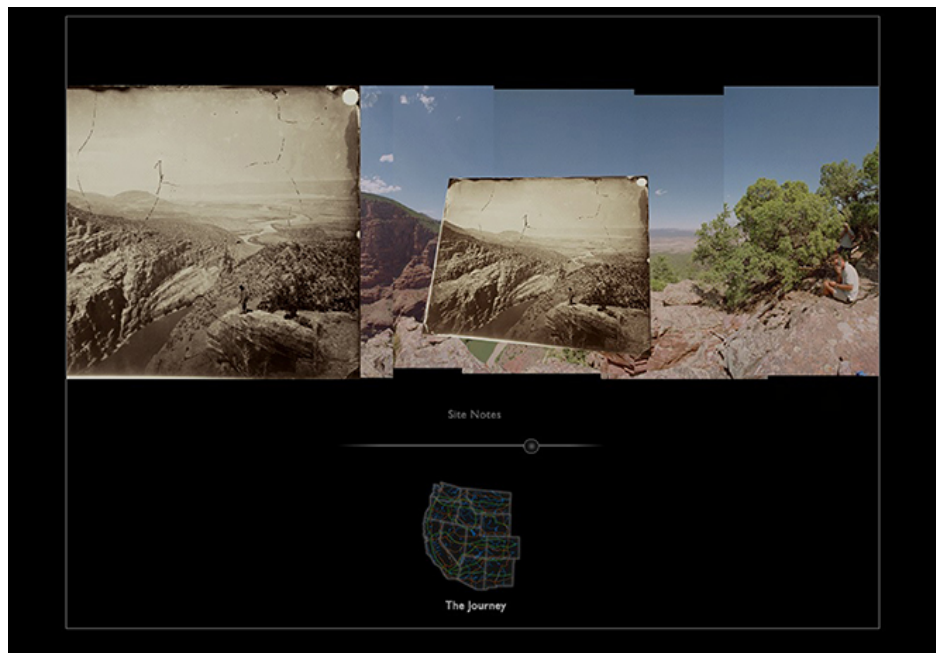
22. Mark KLETT et al., *Third Views*, op. cit., p. 2.

23. William L. FOX, « Field Notes », in Mark KLETT et al., *Third Views*, op. cit., p. 211.

24. Mark KLETT et al., *Third Views*, op. cit., p. 10. « Photographers cannot escape the culturally significant role of storytellers, and one of the greatest challenges for contemporary landscape photographers is not to discover new landscapes but new stories. »

de pouvoir réunir sur un site Internet ou un DVD les matériaux et les médiums les plus divers, tels que le son, la vidéo, des images fixes, des dessins, etc. ouvre en effet de nouvelles possibilités pour l'intégration des photographies de paysage dans un réseau vaste et interactif.

C'est donc au travers du médium numérique du DVD que Klett et son collaborateur Byron Wolfe utilisent pour la première fois ce qu'ils appelleront par la suite les « *embedded images* » ou « *embedded panoramas* » [25]. Le *Time Reveal Window*, procédé numérique développé pour la version interactive de *Third Views. Second Sights*, représente une innovation qui, selon Mark Klett, offre une « approche dramatique pour visualiser le temps » [26]. Il s'agit d'une fenêtre virtuelle qui s'ouvre d'un clic de souris et qui, à l'intérieur d'une image ancienne, donne à voir le paysage d'aujourd'hui. La possibilité de déplacer cette fenêtre à l'intérieur de l'image source permet de comparer chaque détail du paysage actuel avec ceux qui sont visibles au même endroit dans l'image-source. Cette « fenêtre flottante » suscite chez le spectateur un sentiment de changement continu et dynamique que la simple juxtaposition des deux images ne permettrait pas de provoquer.



➤ Image du DVD interactif *Third Views. Second Sights*, 2004 © Mark Klett, avec l'aimable autorisation du photographe.

25. Dans une interview avec Karin Breuer, Mark Klett évoque pour la première fois la technique de l'image enchâssée par rapport à *Yosemite in Time* : « So we were able to make new panoramas and "embedded" images made by different historical photographers into one scene. » Mark KLETT, *After the Ruins. 1906 and 2006. Rephotographing the San Francisco Earthquake and Fire*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 2006, p. 4. Ensuite, Klett utilise le terme de « *embedded photograph* » ou « *embedded rephotograph* » dans son article : « Repeat Photography in Landscape Research », in Eric MARGOLIS et Luc PAUWELS, *The Sage Handbook of Visual Research Methods*, Los Angeles, Sage, 2011, p. 124. Par rapport au « *embedded panorama* », voir aussi : Mark KLETT et Byron WOLFE, *Reconstructing the View. The Grand Canyon Photographs of Mark Klett and Byron Wolfe*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 2012, p. 18.
26. Mark KLETT, « Repeat Photography », art. cit., p. 128.



» « The Time Reveal Window ». Image du DVD interactif *Third Views. Second Sights*, 2004 © Mark Klett, avec l'aimable autorisation du photographe.

Le fait qu'il ne s'agisse pas d'un cadre neutre, mais d'une fenêtre qui ne cache pas son appartenance au système d'exploitation de Microsoft, suggère de surcroît que, technologiquement, nous sommes passés à une nouvelle logique spatio-temporelle qui est celle de l'ordinateur et des images numériques. Cela renvoie aux observations d'Anne Friedberg au sujet des mutations radicales de l'organisation spatio-temporelle à l'ère de l'image électronique. Dans son ouvrage *The Virtual Window*, Friedberg écrit que c'est au moment où « le "*media window*" a commencé à inclure dans un seul et unique cadre des perspectives multiples [...] [qu'a émergé] une nouvelle sensibilité spatio-temporelle d'ordre fragmenté, multiple, simultané et mobile [27]. » Dans cette perspective, le *Time Reveal Window* serait une réponse à la question de savoir ce que pourraient être la fonction et la place de la photographie de paysage à l'ère numérique, c'est-à-dire à une époque où le temps cesse d'être conçu comme une évolution linéaire et continue pour apparaître davantage comme une stratification et une condensation de plusieurs couches temporelles perçues simultanément [28].

27. Anne FRIEDBERG, *The Virtual Window*, op. cit., p. 3. « [T]he media 'window' began to include multiple perspective within a single frame [...] a fractured, multiple, simultaneous, time-shiftable sense of time and space ». Je traduis.

28. Alexander STREITBERGER, « *Futures Past: Imbricated Temporalities in Contemporary Panoramic Video Art* », in Brianne COHEN et Alexander STREITBERGER dir., *The Photofilmic. Entangled Images in Contemporary Art and Visual Culture*, Leuven, University Press Leuven, 2016, p. 43-62.

La vue recomposée du panorama enchâssé : des temps qui bifurquent

Dans leurs projets les plus récents, *Yosemite in Time* et *Reconstructing the View*, Klett et Wolfe réintroduisent cette expérience d'un espace-temps fragmenté, dynamique et condensé dans une image fixe – plus précisément dans un montage photographique panoramique. Déjà en 1990, Klett a re-photographié le panorama à 360° qu'Eadweard Muybridge avait réalisé de San Francisco en 1878 [29]. En fait, il semble que Klett s'intéressait surtout au hiatus entre la vision totale d'un espace homogène et continu – un espace dont Walter Benjamin disait que « [...] ce n'est pas seulement que l'on voit tout ; on le voit de toutes les manières [30] » – et une structure temporelle fragmentée, liée au fait que Muybridge a monté le panorama à partir de treize photographies prises à des moments différents (sur un laps de sept heures) [31]. Ce n'est cependant qu'à partir des années 2000 que les panoramas deviennent des véritables « laboratoires et expositions du temps [32] ».



► Mark Klett et Byron Wolfe, « *Panorama of a ghost river, made over 100 meters and two days beginning and ending with Muybridge's mammoth plates no 11 and no 12* », 2001, in Mark KLETT, Rebecca SOLNIT et Byron WOLFE, *Yosemit in Time. Ice Ages, Tree Clocks, Ghost Rivers*, San Antonio, Texas, Trinity University Press, 2005, p. 72-73 © Mark Klett, avec l'aimable autorisation du photographe.

Après avoir terminé le *Third Project*, Klett et Wolfe s'engagent dans une nouvelle expédition qui les mène au parc national de Yosemite, l'un des sites naturels les plus visités aux États-Unis. À nouveau, c'est Muybridge qui constitue leur point de départ, avec une série de clichés grand format réalisés en 1872. En cherchant les points de vue à partir desquels Muybridge a réalisé ses vues, les deux photographes se posent la question de savoir comment combler l'écart entre deux images faites du même site, à partir de deux points de vue distincts. La solution semble être de réaliser une série de photographies qui, mises bout à bout, permettent de meubler le vide entre les deux images de Muybridge, formant ainsi le montage panoramique d'un espace continu. Or, le but n'est pas de dissimuler le caractère fragmenté et désynchronisé du panorama ; les photographes voulaient au contraire mettre en lumière la confrontation de différents temps historiques. En effet, les bords des images ne sont pas parfaitement alignés, et le ton sépia des deux tirages de Muybridge se distingue nettement du noir et blanc des photographies contemporaines. Qui plus est, une femme apparaît dans le panorama, dans deux images différentes. Il s'agit de l'historienne de la photographie Rebecca Solnit qui, dans la quatrième photographie,

29. Mark KLETT, *One City/Two Visions. San Francisco Panoramas 1878 and 1990. Eadweard Muybridge and Mark Klett*, Bedford, Arts Publishers, 1990.

30. Walter BENJAMIN, *Paris. Capitale du XIX^e siècle. Le Livre des Passages*, Paris, Éditions du Cerf, 2006, p. 547.

31. Rebecca SOLNIT, « *Ghost River or Photography in Yosemite* », art. cit., p. 18.

32. *Ibid.*

est représentée en short lisant un livre de Le Conte, publié en 1870, alors que quatre images plus loin, elle est montrée de dos, portant cette fois une jupe, le regard dirigé vers la vue où elle apparaît en lectrice. Solnit décrit elle-même la complexité temporelle de ce type de panorama, où plusieurs moments éclatés se retrouvent réunis dans un espace unique : « Si le temps était de l'espace, il semblerait possible de le plier de sorte que les temporalités se rapprochent pour que l'on puisse voir mercredi à partir de mardi et 1872 à partir de 2001 [33] ».

Ce procédé qui consiste à déplier et à replier l'espace-temps pour révéler les stratifications temporelles contenues dans les paysages et leurs représentations atteint son paroxysme avec le panorama de Tenaya. Nonobstant le fait que différentes strates temporelles soient juxtaposées et superposées, les photographies « enchâssées » dans l'image contemporaine sont empruntées à différents auteurs. Ayant tous travaillé dans le parc du Yosemite à différents moments, Eadweard Muybridge, Ansel Adams et Edward Weston se donnent rendez-vous pour compléter un panorama qui, dorénavant, ne permet plus seulement de découvrir l'évolution du parc à travers le temps ; il propose en plus un commentaire sur l'histoire de la photographie de paysage aux États-Unis, en confrontant les approches différentes de trois photographes qui ont marqué l'histoire du médium.

Comme Solnit le résume de façon succincte : « des temporalités et des visions se superposent et s'affrontent [34] ». Alors que l'historienne insiste sur le caractère cubiste de ce genre de panoramas enchâssés, il est peut-être plus approprié de la suivre lorsqu'elle souligne le caractère postmoderniste du parc du Yosemite. Pour elle, ce dernier relève du simulacre, parce que la restauration par les écologistes du *National Park Service* a été effectuée à partir des photographies anciennes : non sur la base d'un état naturel du parc, mais à partir de la manière dont le parc est représenté dans des images. Les panoramas de Klett et Wolfe révèlent ce processus selon lequel une image renvoie toujours à une autre image ; à cet égard, ils se rapprochent de l'art appropriationniste de Sherrie Levine [35].



► Mark Klett et Byron Wolfe, « *Four views from four times and one shoreline, Lake Tenaya* », 2002. De gauche à droite : Eadweard Muybridge, 1872 ; Ansel Adams, c. 1942 ; Edward Weston, 1937, in Mark KLETT, Rebecca SOLNIT et Byron WOLFE, *Yosemite in Time. Ice Ages, Tree Clocks, Ghost Rivers*, San Antonio, Texas, Trinity University Press, 2005, p. 72-73 © Mark Klett, avec l'aimable autorisation du photographe.

33. *Ibid.*, p. 26. « If time was space, it seemed possible to fold it, so that times came closer to one another, so that you could see Wednesday from Tuesday and 1872 from 2001. ». Je traduis.

34. Mark KLETT, Rebecca SOLNIT et Byron WOLFE, *Yosemite in Time*, op. cit., p. XI. « [T]imes and visions layer and collide ». Je traduis.

35. Rebecca SOLNIT, « *Ghost River or Photography in Yosemite* », art. cit., p. 19.

On peut déceler un autre aspect postmoderniste qui concerne, cette fois, le problème du temps. Pour décrire le concept de temps à la base des panoramas enchâssés, Solnit cite Borges : « Il croyait à des séries infinies de temps, à un réseau croissant et vertigineux de temps divergents, convergents et parallèles. Cette trame de temps qui s'approchent, bifurquent, se coupent ou s'ignorent pendant des siècles, embrasse toutes les possibilités [36]. » Il s'agit donc d'un temps démultiplié et stratifié, non linéaire, qu'on ne peut décrire qu'en utilisant des métaphores spatiales. Fragmentation du temps, coexistence de temporalités divergentes, multiplication d'histoires et de couches temporelles – voilà ce que Frédéric Jameson a diagnostiqué pour la culture postmoderniste en vue du passage d'une conception linéaire vers une conception spatiale du temps [37].

Pour conclure, il faudrait souligner que les principes de l'image enchâssée et de la re-photographie ont deux fonctions bien distinctes : d'une part, l'image enchâssée concerne plutôt le plan synchrone, parce qu'elle permet de contextualiser la photographie isolée en la situant dans un cadre plus large comprenant les environs du paysage photographié, mais aussi les différentes histoires personnelles et mythologiques du site ; d'autre part, le procédé de re-photographie intègre l'image dans un processus temporel et historique selon lequel le présent renvoie toujours à la fois au passé et au futur. Mais, il serait erroné de vouloir distinguer catégoriquement les deux méthodes. Dans le projet *Yosemite in Time*, les deux s'enchevêtrent pour contribuer à une conception du temps complexe, non linéaire, qui prend en considération les changements naturels et culturels des paysages tout en tenant compte de l'histoire de la photographie et du rôle que le médium joue à des moments différents de l'histoire lorsqu'il s'agit de s'approprier un paysage et de le transformer en objet esthétique.

L'auteur

Alexander Streitberger est professeur en histoire de l'art à l'université catholique de Louvain et directeur du « *Lieven Gevaert Research Centre for Photography, Art and Visual Culture* ». Il coédite la « *Lieven Gevaert Series* », collection consacrée à l'histoire et à la théorie de la photographie. Ses recherches portent sur les relations entre image et langage dans l'art, sur la place de la photographie dans l'art et la culture visuelle contemporaine, et sur le panorama à l'ère du numérique. Il a publié *Ausdruck – Modell – Diskurs. Sprachreflexion in der Kunst des 20. Jahrhunderts* (2004) et *Shifting Places. Peter Downsbrough, the Photographs* (2011). Il a dernièrement dirigé *The Photofilmic. Entangled Images in Contemporary Art and Visual Culture* (2016).

36. *Ibid.*, p. 17. Jorge Luis BORGES, « Le jardin aux sentiers qui bifurquent », in Jorge Luis BORGES, *Fictions*, Paris, Gallimard, « Folio », p. 103.

37. Frederic JAMESON, *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991, p. 16 : « We have often been told, however, that we now inhabit the synchronic rather than the diachronic, and I think it is at least empirically arguable that our daily life, our psychic experience, our cultural languages, are today dominated by categories of space rather than by categories of time, as in the preceding period of high modernism proper. »