Land & scapes

Camille Cathudal

▶ **To cite this version:**

Camille Cathudal. Land & scapes. Art et histoire de l'art. 2013. dumas-00926915

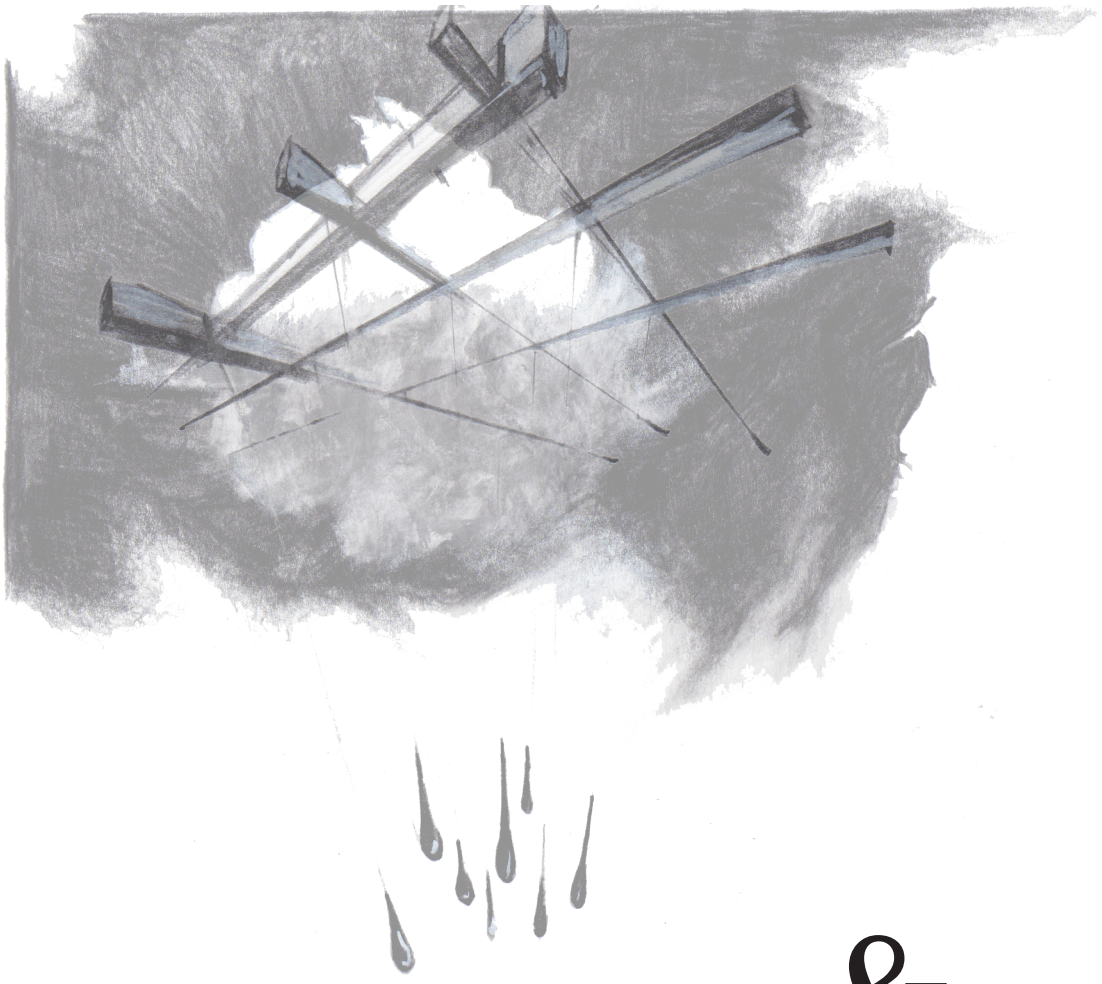
HAL Id: dumas-00926915
https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00926915

Submitted on 10 Jan 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Camille Cathudal



Land & scapes

Mémoire de Master II Recherche Arts de l'Image et du Vivant
sous la direction de Monsieur le Professeur Michel Sicard
Mai 2013

Auto édition

Camille Cathudal

Mai 2013

AVANT-PROPOS 7

INTRODUCTION 29

LAND(e)SCAPES 41

SOUSTRAIRE L'HUMAIN DE L'ESPACE : ABSTRAIRE LE PAYSAGE 43
- Traversée et extraction
- Donner à voir le changeant dans le fixe
- Donner à voir la profondeur dans le plat
- Dimensions et distanciations

RADICALISATION : INFLUENCES DANS LES LES LAND(E)SCAPES 57
- L'absence humaine
- L'épuration formelle
- Duel chromatique
- Questions d'echelle

ABSTRAIRE LE PAYSAGE, EXPRIMER L'INTERIORITÉ 73
- Capter l'evanouissement
- Acceder aux confins
- Peindre le vide a l'horizon
- Atteindre le chaos

FAKE ESCAPES 93

MUTATION DU TERRITOIRE 95
- Le lointain, de près
- Ruine et disparition
- Dimension pittoresque

PAYSAGE POSTINDUSTRIEL & FAKE ESCAPES 111
- Non lieu & genie du non-lieu
- Espaces intermediaires
- Decor virtuel

DECHET, DéTRITUS, ABJECT 123
- L'effet de l'incomplet
- Le dechet graphique
- Traitement du résidu

TABLE DES MATIERES

***Pl.* [PLuie de PLomb]** 137

POUSSIERE TOXIQUE 139
- Achromatopsie du monde visible
- Minerai
- *Pl* ou pluie de plomb

LE VIDE HABITÉ 157
- Conception du vide :
- Vide, plein et theories du champ
- Une question d'energie

LES PROFONDEURS DU TEMPS 169
- Metaphysique
- Espace temps
- Diastole, systole et expansion

CONCLUSION 179

GLOSSAIRE DES NOTIONS (*) 189

BIBLIOGRAPHIE 203

AVANT - PROPOS

A Gauche Fig.1
Temple
d'Aménophis III,
Ouadi-es-Seboua
(Nubie).

A droite Fig. 2
Zizyphus
spina-christi
Willd. dans une
tombe thébaine du
Nouvel Empire.

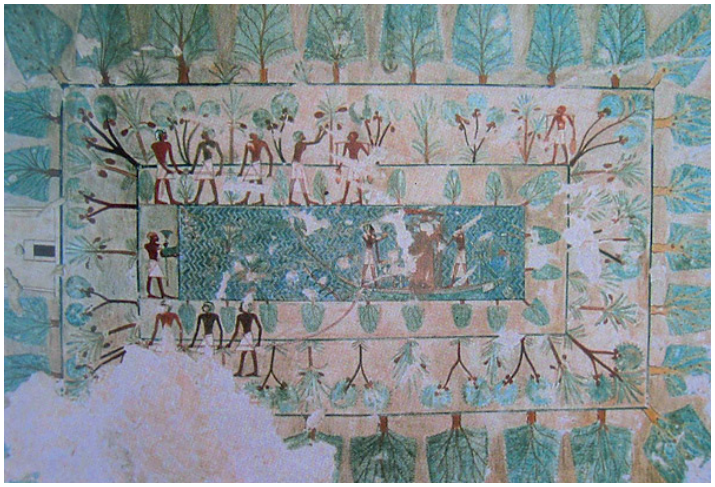


Fig. 3
Tombeau de
Reckhmirê

Fig. 4
Fresques et
mosaïques
décoraient les
maisons de
Pompeï

« Protos-paysages » antiques

En Nubie, à Ouadi-es-Seboua, dans le Temple d'Aménophis III, reposent des « protos-paysages » antiques. Encadrée, la campagne, *sehet* personnifiée apporte les produits du terroir… (Fig 1) Représenter la nature n'est pas l'objectif premier des peintures et des sculptures de l'Antiquité mais n'en est pas absent pour autant. L'élite sociale d'Egypte (scribes ou lettrés) a édifié un « discours » sur la manière de percevoir le paysage : la « terre noire » (*kemet*, spécifique de la vallée du Nil), *mehou* (marais entrecoupés de bosquets,), *dechret* (la terre ocre, une savane dégradée), ou encre la campagne (*sehet*, vallée fertile grâce à la crue annuelle du Nil et ses eaux commençant leur montée à la mi-juillet).

Observez maintenant l'image de l'arbre Zizyphus, paliure épine du Christ, extraite en 1924 d'une tombe thébaine du Nouvel Empire. (Fig 2). Car il faut se pencher sur les parois des tombes de l'Egypte Ancienne pour constater que l'art égyptien y représente des paysages nilotiques. Les peintures des tombes de Reckhmirê (vizir de Thoutmosis III et Inéni) par exemple (Fig 3), présentent des jardins arborés de palmiers, composés avec le souci du détail et complétés de bassins de plaisance. Les arbres rares sont indiqués dans ces peintures murales ou simplement cités dans des listes de travaux consignées dans les tombes, à la gloire des défunts pour lesquelles elles ont été édifiées.

Les demeures de Pompei sont, quant à elles, ornées de peintures murales présentant des scènes mythologiques sur fonds de paysages. (Fig 4)

Les mosaïques des III^e^ et IV^e^ siècles après J-C. sont amenées a présenter aussi des éléments paysagers, parfois exotiques. (Fig 5)
Les thèmes et les motifs des paysages nilotiques deviennent le leitmotiv des artistes de l'Empire romain dans la recherche du pittoresque en peinture. La faune, la flore, des personnages, les rochers bordant le Nil, des espaces sableux avec des constructions, des végétaux typiques ou encore le fleuve et ses embarcations. La présence d'animaux comme le crocodile ou l'hippopotame amène le côté exotique de ces fresques qui prennent place sur la maison des pygmées à Pompeï au IX^e^ siecle. Sur la figure 6, deux pygmées naviguent en pirogue tandis qu'un autre chasse le crocodile, puis qu'un troisième porte des paniers sur une perche. Une statue de crocodile est assise sur une stèle devant un temple et des constructions ocres typiques.

Les Anciens portent donc un intérêt conséquent à leur environnement :
« l'homme est né pour contempler le monde » écrit Cicéron dans *De Natura deorum* (II, 39)

Shanshui

Au IV^e^ siècle, les Chinois sont à l'origine du paysage en tant que concept avec les sinogrammes (Fig 7). Type de caractère, « imitation de la forme » (*xiàgxing*), les pictogrammes chinois représentent directement une chose concrète par un dessin. Les témoignages archéologiques montrent que l'écriture chinoise remonte à la plus haute antiquité. Les vestiges les plus anciens ont été trouvé à Jiahu, site néolithique sur la rivière Huai dans la province du Henan datés de - 6500 avant notre ère. Ce lieu a révélé des carapaces de tortues portant des symboles. Ces caractères, dits « simples », peuvent être ajoutés les uns aux autres pour former un idéogramme. Le *Shanshui* émane de cette imbrication de signe pour la naissance du concept « montagne-eau » désignant le paysage comme une somme d'éléments : la montagne, l'eau, le ciel, la terre appellent la perception humaine. Le *Shanshui* désigne plus précisément un type d'espace naturel, non urbain, ou sa représentation dans la peinture chinoise. Il comporte toujours des inscriptions calligraphiées considérées à la fois comme forme d'expression graphique et contenu littéraire.

Fig. 5

Diane chasseresse, mosaïque romaine fin II-début IIIe ap. J.-C.
Cette mosaïque a été découverte sur le site d'Utique, à une trentaine de kms au nord-ouest de Carthage.

Fig. 6

Deux pygmées naviguent en pirogue tandis qu'un autre chasse le crocodile, puis qu'un troisième porte des paniers sur une perche. Une statue de crocodile est assise sur une stèle devant un temple et des constructions ocres typiques.

山水

Fig. 7
Shanshui, du chinois "montagne-eau" est un terme qui évoque le paysage littéraire et pictural.

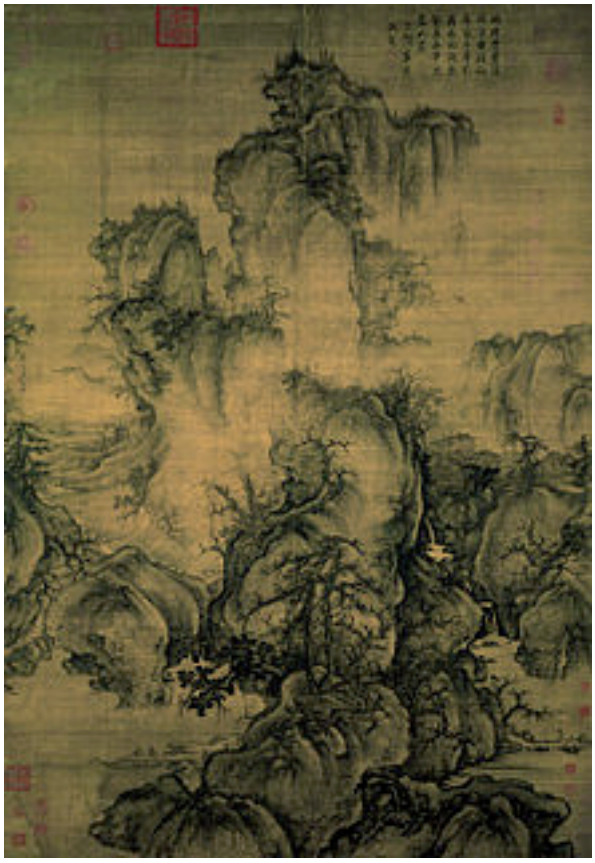


Fig. 8

Paysage à l'entrée du printemps 1672, Guo Xi, (actif 1067-1085), rouleau vertical mural, encre sur soie, 158,3 x 108,1 cm. National Palace Museum, Taipei.

Guo Xi, 郭熙 est un peintre chinois né vers 1020 à Wenxian Heyang et mort vers 1090.

Recruté comme peintre à la Cour de l'empereur Shenzong, (regnant de 1067 à 1085) des Song du Nord (960-1127), il est ensuite nommé à l'Académie Hanlin et reste considéré comme l'un des membres les plus éminents de cette institution. Sur ses paysages aux montagnes tourmentées figurent des pins dressés aux branches calligraphiques ("en pince de crabe") demeurent les plus célèbres de la peinture des Song du Nord.

Le Paysage à l'entrée du printemps (Fig 8) est l'une des oeuvres les plus représentatives du *Shanshui*. Cette encre sur soie réalisée par Guo Xi (actif 1067-1085) en 1672 expose des effets de profondeur ouvrant sur des couloirs entre les masses rocheuses dans lesquelles, le spectateur, happé dans un voyage imaginaire, chemine à travers de minuscules détails traités avec le soin d'Extreme Orient. L'air circule, les nuées dansent et le mouvement de l'eau berce le voyageur dans un périple des sens. Les cimes, inaccessibles, découvrent peu à peu, le terme d'une procession onirique dissimulée par la densité d'arbres singuliers. Au fond de la peinture, les panoramas se creusent par de subtils effets de perspective atmosphérique, dont les nuances s'échelonnent au grès de l'humidité du pinceau. Si le premier plan expose les éléments les plus lourds (comme les rochers) en les concentrant dans la partie inférieure de la peinture, Guo Xi suggère le vide autrement : pour le restituer dans les parties les plus hautes, le peintre utilise la division par diagonale et créé l'effet de profondeur qui peut atteindre l'espace non-peint. A l'inverse du naturalisme et du réalisme, autrefois recherché dans la peinture de paysage, Guo Xi émet des jeux complexes où l'énergie se manifeste dans les formes arquées. Crochues et tourmentées, les branches des arbres se déploient en tous sens comme le signe de la vigueur, de la vieillesse, de la dureté du climat montagnard et du poids des années. Erodés, creusés, montagnes et rochers, quasi suspendus dans l'espace, évoquent à la fois la stabilité de la nature et l'usure du temps.

Le contact du paysage réel sert à la reconstruction d'une nouvelle expérience, au coeur d'un réseau de correspondances, dans les bifurcations du spectateur. Notons l'analogie formelle analysée par Florence Hu-Sterk entre composition, lignes directrices et la forme du dragon chinois, évoquée par la forme « S » apparaissant et disparaissant dans les nuées puis retenons la valeur symbolique du dragon qui exprime « l'union changeante des contraires ».

« Le mouvement en «S» [...] souligne les principes de symétrie, de hiérarchie et l'aspect cyclique de la nature en permanente métamorphose. » [1]

---

1 Florence Hu-Sterk, *La Beauté autrement. Introduction à l'esthétique chinoise,* Paris, Editions You Feng, 2004, 406 (vol. 1) p. 36. Florence Hu-Sterk est docteur en littérature générale et comparée (Paris 10, 1985) et en littérature chinoise (Paris 8, 1991). Enseignant-chercheur membre du CREOPS (Centre de recherche sur l'Extrême-Orient de Paris-Sorbonne) (en 2003).

« Protos-paysages » médievaux

Le Voyage et l'Adoration des Mages, est un chapiteau de colonnes jumelles réalisé entre 1130 et 1160 (Fig 9) il s'agit du bas relief d'un chapiteau du Cloitre de Saint-Etienne datant du deuxième tiers du XII^{e} siècle. Les Mages y sont représentés chevauchant à travers une « forêt » de volutes et de rinceaux. A l'ère médiévale, le triomphe du christianisme en occident marque un changement radical. Si l'homme est né pour contempler Dieu, les formes et les images prennent une nouvelle tournure. Dès lors chargés de transmettre un message symbolique, les peintres et les sculpteurs ne se préoccupent plus de représenter le monde visible mais de développer un programme eschatologique. La présence de quelques éléments naturels comme les arbres, les montagnes ou le ciel étoilé figurent sur des fresques romanes ou des chapiteaux, a titre indicatif, symbolique, ou comme simple ornement.
A la fin du Moyen Age, l'art gothique est plus naturaliste de part une influence franciscaine : Saint François d'Assise (1181-1226) affirme que la nature, en tant que création divine, ne détourne pas de Dieu
La Nativité dans un paysage (Fig 10) est alors l'un des premiers paysages naturalistes de la peinture occidentale. Il faut aller chercher ses sources dans les textes du Nouveau Testament ainsi que dans les Evangiles pour analyser la présence des deux sages femmes (motif rare dans l'art sur panneau en Occident).
C'est la vision de Brigitte de Suède, dans les *Revelationes,* en 1372, qui permet de comprendre la présence de la bougie de Joseph, symbole de la nature éclipsée par la lumière divine émanant de l'Enfant.

Dans la Flandre du XVI^{e} siècle

Au XV^{e} siècle, le paysage apparait dans les enluminures de peintres de l'Europe du Nord et particulièrement celles des Flamands. Les frères de Limbourg, illustrent chaque mois de l'année par un château du Duc de Berry placé dans un paysage. Ils restent attentifs aux changements de lumière et aux variations de température.

Fig. 9

Le voyage et l'adoration des Mages,
chapiteau du cloître de Saint-Etienne,
deuxième tiers du XIIe s. :
les Mages chevauchent à travers une
« forêt » de volutes et de rinceaux.
Musée des Augustins,
Toulouse.

Fig.10

Robert Campin,
Nativité dans un paysage,
vers 1425,
huile sur bois,
87 x 70 cm,
Dijon,
Musée des Beaux-Arts.

Fig. 11

La Vierge et le Chancelier Rollin, Jan Van Eyck, 1435, Musée du Louvre

« Je trace un rectangle de la taille qui me plaît et j'imagine que c'est une fenêtre ouverte par laquelle je regarde tout ce qui y sera représenté », Alberti

Fig. 12

Sainte Famille, Jacopo Zucchi (vers 1541-1596), peinture à l'huile sur cuivre, dernier quart du XVIe s.

La Vierge l'Enfant et Saint Joseph sont assis sur les rochers, à leurs pieds, fleurs, papillon, minutieusement représentés évoquent les attributs mystiques de la Vierge : derrière la Sainte Famille, entre les rochers et les arbres, s'ouvre un paysage urbain. Une rivière avec un pont, une ville dominée par une grande église à coupole…

La Vierge et le Chancelier Rollin (Fig 11) de Jan Van Eyck, expose clairement la naissance du concept de la fenêtre. Les frères Van Eyck, appliquent le principe d'Alberti : « Je trace un rectangle de la taille qui me plaît et j'imagine que c'est une fenêtre ouverte par laquelle je regarde tout ce qui y sera représenté »[1]. La Vierge, l'Enfant et le Chancelier sont placés dans une loggia qui s'ouvre, au centre du tableau, sur un paysage rural et urbain.

L'utilisation de la perspective en Flandre reste empirique comme dans les enluminures de Jean Fouquet (vers 1415) tandis qu'en Italie Brunelleschi (vers 1420) use de la perspective géométrique. Les échanges entre flamands et italiens sont fréquents car les marchands et les artistes voyagent. On peut alors considérer que la peinture de paysage au XV^{e} siècle est le résultat de recherches parallèles. Entre l'Europe du Nord et l'Italie, Avignon devient le point de rencontre, l'un des lieux principaux d'échanges artistiques.

Renaissance : entre les italiens et les nordiques

La Saint Famille (Fig 12) de Jacopo Zucchi (vers 1541-1596) est une peinture à l'huile sur cuivre datant du dernier quart du XVI^{e} s. La Vierge, l'Enfant et Saint Joseph sont assis sur les rochers. A leurs pieds, fleurs, papillon, minutieusement représentés évoquent les attributs mystiques de la Vierge : derrière la Sainte Famille, entre les rochers et les arbres, s'ouvre un paysage urbain. Une rivière avec un pont, une ville dominée par une grande église à coupole…

Humaniser l'environnement est l'une des caractéristiques de la Renaissance italienne. Ces détails réaffirment la présence de la peinture de paysage en amont du vocable. Précisons qu'en Italie, *paesaggio* est plus tardif :

Si Léonard de Vinci (1452-1519) témoigne d'un grand intérêt pour le paysage a travers ses dessins, ses tableaux (*La Joconde*) et ses écrits, le mot *paesaggio* n'apparait qu'en 1568 sous la plume de Vasari[2] dans la deuxième édition de ses biographies d'artistes.

---

1 citation d'Alberti extrait de *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'occident,* Erwin Panofsky, Flammarion, 1976, p. 128.

2 Giorgio Vasari (1511 - 1574) peintre, architecte et écrivain italien.

Plus que les italiens, les peintres nordiques (allemands, flamands, hollandais) se passionnent pour le paysage. On sait qu'Albrecht Durer remplit des carnets de paysages montagnards lors de ses séjours en Italie à travers les Alpes.
Du coté des hollandais, le calvinisme et le régime républicain ne sont pas favorables à l'épanouissement de la peinture religieuse et de la peinture d'histoire : la présence d'une bourgeoisie cultivée, désireuse d'orner ses demeures de tableaux, favorise l'essor du paysage hollandais dans ce que l'on nomme le « Siecle d'or » (fin XVI^{e}-1ere moitié du XVII^{e} siècle.) Attentifs aux ciels changeants qui occupent les deux tiers de leurs tableaux, les peintres nordiques semblent absorbés par la lumière et rigoureux sur les saisons.
Observation, contemplation dans l'instant *T*. La bassesse de l'horizon du pays concentre l'attention des peintres hollandais représentant, minutieusement, chaque moulin, chaque église, chaque chemin…
L'homme contemporain se présente dans son activité rurale. Pour ce faire, les peintres du Nord n'utilisent pas la perspective linéaire italienne. Ils usent de teintes chaudes aux premiers plans, plus froides dans le fond, estompent peu à peu les contours en se rapprochant de l'horizon et créent l'illusion de la profondeur grâce à la perspective atmosphérique (déjà présente chez Van Eyck).

Le Paysage : Un genre pictural

Les Quatre Saisons (Fig 13, 14, 15, 16) de Nicolas Poussin (1594-1665) met en avant la beauté de la nature en représentant la succession des saisons qui implique les périodes de la vie humaine. Le récit biblique se combine à la mythologie classique dans une synthèse du christianisme et du paganisme.
La France du XVII^{e} siècle ne voit pas la peinture de paysage du même oeil. Fidèle à l'Eglise et modèle de la monarchie absolue, les deux « grands genres » picturaux se révèlent être la peinture de religion et d'histoire. On sait par ailleurs que l'Académie Royale, créée en 1648, édicte une hiérarchie des genres picturaux.

Fig. 13
Le Printemps
Le Paradis terrestre
Tableau religieux
Ecole française - Période baroque
Dimensions : 1.6 m x 1.18 m
de 1660 à 1664

Fig. 14
L'été
Ruth et Booz
Tableau religieux
Ecole française - Période baroque
Dimensions : 1.6 m x 1.18 m
de 1660 à 1664

Fig 15
L'automne :
La grappe de raisin rapportée de la Terre promise
Tableau religieux
Ecole française - Période baroque
Dimensions : 1.6 m x 1.18 m
de 1660 à 1664

Fig 16
L'Hiver
Le Déluge
Tableau religieux
Ecole française - Période baroque
Dimensions : 1.6 m x 1.18 m
de 1660 à 1664

Les quatre saisons

Nicolas Poussin (1594-1665)

Fig.17
Francesco Guardi, *Le Pont du Rialto à Venise*, huile sur toile, après 1760.

« Celui qui fait parfaitement des paysages est au-dessus d'un autre qui ne fait que des fruits, des fleurs ou des coquilles…[mais]...comme la figure de l'homme est le plus parfait ouvrage de Dieu sur la terre, il est certain aussi que celui qui se rend l'imitateur de Dieu en peignant des figures humaines est beaucoup plus excellent que tous les autres ».
La peinture de paysage est donc reconnue, en tant que genre mineur, juste avant la nature morte puisque le « grand peintre » reste celui qui traite les « grands sujets ».
Partir en Italie fait donc partie de la formation à compter de 1666 et la création de l'Académie de France à Rome facilite les séjours des artistes français. Il ne s'agit pas d'y faire de la peinture de plein air mais de recomposer un paysage à partir de croquis ou de souvenir, restituer pour « améliorer », pour tendre vers un idéal pourvu de références bibliques ou mythologiques. C'est ainsi, nous l'avons vu, que procède Nicolas Poussin pour *Le Printemps, L'Été, L'Automne* et *L'Hiver* en reprenant des scènes de l'Ancien Testament et en constituant une importante entreprise pour hausser définitivement le paysage au rang de la peinture d'histoire. Cet ensemble, polysémique d'une grande cohésion, réconcilie l'histoire de l'humain et celle de la nature.

Vedutisme

Le Pont du Rialto à Venise (Fig 17) de Francesco Guardi est une huile sur toile réalisée après 1760. Ici, l'organisation des couleurs ne sert pas seulement à donner l'illusion de la profondeur. Elles appartiennent à une gamme dont les nuances vont des couleurs chaudes des constructions jusqu'aux gris bleutés, subtils, du ciel et de la lagune. Le peintre décline les tons, les rapproche puis les fait dialoguer grâce à l'étude des reflets d'une eau translucide. La lumière est souvent indissociable de la couleur et participe à l'expression et à la construction d'un point de vue. Les questions d'atmosphère s'imposent dans une perspective pourtant linéaire. Lourde, paisible, exposant la fièvre d'un soir d'été. Comment appréhender la profondeur ? Puisque le tableau est un espace plat, en deux dimensions, comment donner l'illusion d'un espace profond ?

Si la perspective géométrique s'avère mathématiquement exacte, elle connait des évolutions qui lui permettent de rester, aujourd'hui encore, la méthode la plus utilisée pour imager la profondeur et ouvrir une troisième dimension. Cette perspective linéaire donne la possibilité d'obtenir un espace à partir d'un point de fuite (définissant la place du spectateur) et d'une ligne d'horizon (marquant la hauteur du regard). Ce sont alors les lignes perpendiculaires au plan qui donneront l'impression de convergence vers le point nommé, situé sur la lignes de l'oeil.
Mais dès le Moyen Age, les couleurs sont organisées de manière à offrir une profondeur au tableau. Nuances, valeurs, elles s'estompent avec la lumière et la distance qu'on leur accorde. La perspective atmosphérique nait de la convention des trois tons : un premier plan brun foncé, un second plan où se diffusent des nuances vertes et un arrière plan pourvu de gammes bleutées. Deux notions de perspectives s'assemblent dans un jeu de lignes et de contrastes chromatiques. Successions d'ombres, éclairages de façades, variations climatiques produisent une scansion de l'espace qui lui permettent de fuir le monotone pour donner de l'ampleur à la scène.
L'histoire du genre est donc lié à celle des techniques et de la science.
Comment reproduire le réel de manière scientifique et exacte ? Les artistes inventent des appareils d'optique comme la *camera oscura* pour tenter de rester fidèle au monde tel qu'ils le perçoivent en tant qu'humain, tel qu'il se présente à l'oeil. *Le Pont du Rialto à Venise* est le résultat de cette interaction entre l'homme et la nature par le prisme de vision qu'est l'ancêtre de l'appareil photographique. Permettant de reproduire un pays dans le détail, la *camera oscura* facilite également la réalisation de dessin d'architecture dont la topographie est précise.

Emancipation du genre paysage

Au siècle des Lumières, l'intérêt pour la nature est grandissant et les cabinets de curiosité ainsi que l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert en témoignent. Absent dans la littérature classique, le paysage se manifeste dans les écrits de Rousseau (*Nouvelle Héloise, Les Reveries du Promeneur solitaire*) puis chez les romantiques.

Fig.18

Cicéron découvrant le tombeau d'Archimède 1787
Pierre Henri de Valenciennes.

Fig. 19

Le Moine au bord de la mer
Caspar David Friedrich
réalisé entre
1808 et 1810.

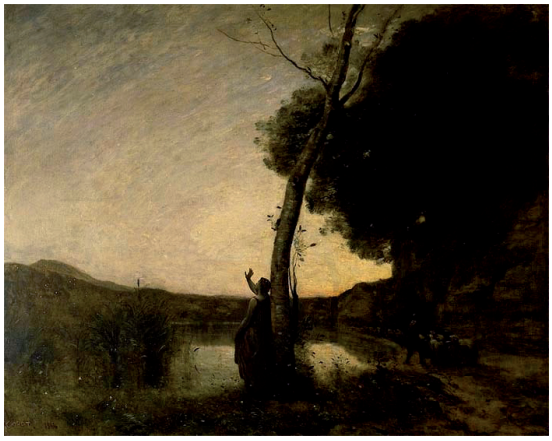


Fig. 20

Camille Corot
L'Etoile du matin
1864, huile sur toile.

Fig. 21

John Constable
Etude de nuage
vers 1820.

Fig. 22

Joseph Mallord
William Turner :
Soleil couchant sur un lac
1840.

Quand les préromantiques comme Hubert Robert (1733 - 1808) se passionnent pour les ruines, Pierre Henri de Valenciennes est charmé par le paysages dont il esquisse les horizons dans de multiples carnets de voyage. Des Pyrénées à l'Italie en passant par la Provence, le paysage investit ses tableaux d'histoire à l'image de *Cicéron découvrant le tombeau d'Archimède* de 1787 (Fig 18).
Surnommé « Le David du paysage » par ses contemporains, Pierre Henri de Valenciennes publie en 1800 *Elemens (sic) de perspective pratique à l'usage des artistes, suivis de réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du Paysage.* Le genre gagne de l'ampleur puisqu'en 1816, le peintre obtient le « Prix de Rome du paysage historique ».
Porté par ce mouvement romantique, le paysage est désormais un sujet autonome devenant l'un des thèmes les plus appréciés des peintres du XIX^{e} siècle. *Le Moine au bord de la mer* (Fig 19) du peintre allemand Caspar David Friedrich réalisé entre 1808 et 1810 présente un personnage seul, debout, face à la mer. Au dessus, le ciel gris occupe les trois quarts du tableau et s'éclaircit progressivement dans sa partie supérieur. Cette oeuvre est symptomatique d'une volonté des romantiques de charger le paysage en mélancolie. Attachés aux bords de lacs, aux couchers de soleil, ces peintres baignent dans l'exaltation des sens en quête d'une nature sauvage, de sommets vierges, d'une mer mouvementée, de paysages jusqu'ici considérés comme répulsifs.

Sortir de l'atelier

Si tous ces paysages ont été recomposés en atelier, le développement des voies ferrées et l'arrivée de la peinture en tube permettent le déplacement des peintres. Camille Corot (1796 - 1875) est l'un des premier à travailler en plein air pour capter la lumière et tenter de restituer son intensité. *L'Etoile du matin* en est un exemple remarquable (Fig 20).
La révolution industrielle n'est pas sans diffuser un souffle nostalgique sur la pratique romantique. Il faut s'accorder du temps pour analyser les études de nuages (Fig 21) de John Constable (1776 - 1837) ou les impressions lumineuses (Fig 22) de William Turner (1775 - 1851). Ces deux peintres anglais, introduisent l'aquarelle (*water-colour*), une peinture sur papier cartonné nécessitant peu de préparatifs et séchant rapidement.

Elle permet de traduire une sensibilité particulière à la nature dans la transparence et la légèreté de la nuance. Plus tard, Gustave Courbet procède à l'étude des grottes dont il réalise des séries. En quête de réalisme, il s'attache a représenter la nature telle qu'elle est.
L'histoire de l'art du paysage se poursuit chez les peintres impressionnistes dans le dernier quart du XIX^{e} siècle. *Impression, Soleil levant* (Fig 23) marquerait-elle, a posteriori, l'apogée de la reconnaissance du genre ?
Car ici, tout comme dans les paysages de William Turner, Claude Monet (1840 - 1926) expose un sujet qui s'efface au profit d'une atmosphère, d'une vibration, d'une lumière, de reflets aquatiques dont les contours s'estompent. La touche est révélée. Notons que pour Cézanne (1839 - 1906), la peinture d'atelier ne peut en aucun cas dépasser celle de plein air. A l'instar des impressionnistes, le peintre construit ses paysages par la couleur en traitant la nature de manière géométrique.

Nouveaux territoires

Le XX^{e} siècle voit les Fauves habiller le paysage de couleurs vives et arbitraires, quand les Cubistes le décompose et l'éclate et les Expressionnistes y forment des tensions. Avec l'abstraction, le paysage semble disparaitre pour laisser place a la peinture en tant que telle.
Le paysage en est-il pour autant confié aux peintres du dimanche ?
Il s'agit en réalité de la conquête d'espaces différents. Car de nouveaux problèmes se posent dans les rapports qu'entretiennent l'homme et son environnement.
A partir des années 60, l'Angleterre et les Etats-Unis sont le fief des artistes du Land Art ou de l'Earth Work dont Robert Smithson avec Spiral Jetty (Fig 24) réalisée en 1970 reste une figure emblématique. Plus qu'un mouvement, cette démarche intervient sur le paysage, le marque, et introduit parfois des éléments végétaux dans les lieux culturels. A terme, l'oeuvre, éphémère, persiste dans le temps par l'intermédiaire de l'enregistrement.
Les photographes et les cinéastes deviennent les nouveaux paysagistes de la fin du XX^{e} siècle et du début du XXI^{e} siècle. Jean Marc Bustamante découpe des fenêtres dans un paysage sans en extraire les pollutions visuelles telles que les H.L.M., les poteaux électriques, les frontières barbelées (Fig 25).

Fig. 23

Claude Monet
Impression Soleil Levant
1872
musée Marmottan,
Paris.

Fig. 24
Robert Smithson
Spiral Jetty,
1970
nord-est du Grand Lac Salé
près de Rozel Point
à Salt Lake City
dans l'Utah,
États-Unis.

Fig 25
Jean Marc Bustamante
Tableau numéro 34, 1980
Cibachrome
Collection FRAC PACA.

INTRODUCTION

L'histoire de l'art confirme l'apparition d'une peinture antérieure au mot « paysage ». Ce n'est que vers le XV^e^ siècle qu'apparaît le néerlandais *Landskap* qui définit « la configuration d'un terrain ». Plus tard, des langues latines émergeront des mots où le suffixe « pays » exprimera l'idée d'un ensemble appréhendé d'un seul regard : *paesaggio, paysage, paesaje.*

Le dictionnaire Larousse dit, entre autre, que le paysage est cette « étendue de pays que la nature présente à un observateur ». À partir de la définition initiale d'étendue de terre qui s'offre à la vue, la langue française a construit plusieurs notions proches dont celle de la représentation d'un paysage par les arts graphiques.

Etendue spatiale, naturelle ou transformée par l'homme, qui présente une certaine identité visuelle ou fonctionnelle : paysage forestier, urbain, industriel. Vue d'ensemble que l'on a d'un point donné : de ma fenêtre, on a un paysage de toits et de cheminées. Aspect d'ensemble que présente une situation : Le paysage politique du pays. Peinture, gravure ou dessin dont le sujet principal est la représentation d'un site naturel, rural ou urbain. Un des types (intermédiaire) de format des châssis pour tableaux.

Agencement de traits, de caractères, de formes, écriture d'un espace limité : le pays se parcelle, s'observe à l'horizon et implique un point de vue, le point de fuite en émane. A la fois esthétique, pictural et littéraire, représenté, le paysage en trois dimensions aujourd'hui se présente.

Après avoir longtemps constitué l'arrière-plan des scènes d'histoire, le paysage devient genre pictural autonome en Occident au début du XVII^{e} siècle. Il traverse alors tous les courants esthétiques successifs, passe de l'idéalisation classique à la subjectivité du romantisme, puis à la sensation impressionniste. Enfin, le sujet tend à disparaitre au profit de l'abstraction dans l'expressionnisme. On le retrouve dans l'art contemporain, avec la photographie, la peinture (toujours) et surtout le Land art, qui substitue à la représentation de la nature sa transformation par l'artiste, *in situ.*

A présent, il est nécessaire de rappeler l'hypothèse formulée par Eliane Chiron selon laquelle la part du corps a toujours souterrainement travaillé le paysage au sein des arts visuels[1]. Si le regard paysager s'est formé au contact de l'art pictural et de ses évolutions au début de l'époque moderne, la naissance du paysage semble résulter d'une médiation par l'art, celle d'un processus d'« artialisation » qui peut être double et *in situ*. Ce mouvement permet dès lors de passer du « degré zéro du paysage », au paysage lui-même. En conséquence, si un espace n'est pas sujet à la contemplation, sa présence matérielle ne suffit pas à en faire un paysage. L'énigme de tout paysage apparaît maintenant comme la place que le corps n'y trouve pas. La double dimension de la distance opérée, à la fois proche et lointaine, rencontre celle du sensoriel qui offre une expérience du vide. Cet objet effleuré se détache sur un fond d'absence. Celui qui voit ce détachement est mobile car la profondeur et l'espace ne peuvent être réduits à un simple phénomène optique : la mémoire et l'imagination, deux outils qui travaillent la distance.

Véritable processus artistique, l'artialisation transforme et embellit la nature soit *in visu* (indirectement, au moyen de modèles autonomes, picturaux, photographiques mais aussi littéraires ou textuels), soit *in situ* (en façonnant directement la nature selon des codes esthétiques culturels déterminés).

1 *Paysages croisés. La part du corps*, Eliane Chiron, Publications de la Sorbonne, 2009. Eliane Chiron est peintre, professeur des universités émérite (en 2012). Directrice du CRAV - Cellule de Recherche en Arts Visuels, (Laboratoire IDEAT - UMR 8153), Paris 1 - Panthéon-Sorbonne (en 2012). Agrégée d'arts plastiques. Docteur d'état.

Cette idée de nature artialisée n'est pas si récente. Elle remonte au Livre III des Essais de Montaigne :
« Je me réjouis plus qu'en image et en rêves, pour détourner de moi par la ruse, le chagrin de la vieillesse : mais il faudrait certes un autre remède que celui de la rêverie. C'est une faible lutte, celle que l'artifice peut opposer à la Nature. »[1]
Mais la genèse d'une conscience paysagère, dans la culture occidentale confirme le rôle décisif de l'artialisation *in visu* et notamment de la peinture. En considérant simplement la naissance du terme « paysage » dans les différentes langues européennes, on constate que les *landschaft, lanschap* et *landscape* allemands, néerlandais et anglais, les *paesaggio* et *paisaje* italien et espagnol, sont tous construits sur une la base lexicale des mots *land, lant,* pays, *paese, pais* indiquant un espace délimité et neutre. Ils doivent tous leur sens à leur utilisation dans les descriptions d'oeuvres picturales depuis le XVI^{e} siècle. De fait, d'un point de vue strictement terminologique, il serait difficile d'envisager le paysage sans la médiation des arts visuels, de l'image et de la peinture.

La société actuelle se niche dans un environnement qui ne se laisse qu'entrevoir. L'ère de la post-industrialisation a sonné l'heure de la récession et chacun tente d'échapper au réel. Réalité dissimulée et déconstruite de part en part. Entropique, hétérotopique, les non-lieux s'additionnent, se soustraient puis se meurent. Les lignes transversales et les zones qui s'affaissent sont à l'image d'un monde au bord du crépuscule. C'est ce qu'on pourrait croire…
La condition humaine est contrainte à l'angoisse d'un futur inquiétant. Mimétismes, automatismes, culturalisme, les hommes font fi de mécanismes pour ne plus regarder devant, derrière, autour, la sphère n'est plus hétéroclite que de nuances de gris plombés.
Comment déceler le sublime dans un bitume si fragmenté ?
L'artiste peut-il devenir l'investigateur du sensible en territoire incertain, en paysage contemporain ?
Comment prendre contact avec cette nature altérée?

1 Livre III des Essais de Montaigne Sur des vers de Virgile, p77

Si la peinture de plein air fut le moyen d'accéder au sensible déjà pour les impressionnistes, la création artistique actuelle doit se mouvoir dans les réseaux des canalisations urbaines. A travers les arts visuels, la perception de l'environnement garde son outil de prédilection. Le corps doit aller au delà de ce que les sens perçoivent, à la limite, à l'horizon. Pour transformer l'espace réel et lui rendre son mysticisme, ses qualités, vertus perdues. Pour cela il faut, voir, concevoir, garder contact avec la pluie avant qu'elle n'atteigne le sol. Jouer des temporalités et tenter d'allonger le temps, comprendre s'il est possible de l'étendre picturalement. L'humain nécessite des endroits, lieux qui lui semblent familiers mais dans lesquels il peut s'affranchir des chimères et rejoindre l'utopie des paradis perdus.

Le drame contemplatif s'installe et les lignes de fuite s'insinuent entre les failles de nos systèmes. Il faut épurer le réel pour pouvoir, au mieux, l'affronter. A armes égales, les échelles se chevauchent, s'agrandissent, diminuent. C'est une géographie de connexions mentales, graphiques, symptomatiques, désert figuratif ? Desert identitaire… Les artistes oeuvrent d'emblée *in visu*, *in situ*, de multidisciplines en disciples du terroir sur lequel ils demeurent fervents admirateurs. Que nous donnent-ils à voir ?

Les dimensions augmentent, les châssis se prolongent, mais si le paysage n'est pas un genre mineur, la grande structure, objet, en fait-elle un « grand sujet » pour autant ?.

Puisque le paysage se définit comme la présentation d'un espace investit par l'homme, il est dès lors question d'en extraire les pollutions visuelles inscrites dans nos rétines. Dépeupler le paysage pour l'habiter ensuite et capter l'énergie qui tournoie dans le vide, un instant, et entrer dans cette faille spatio-temporelle que l'artiste étire encore et toujours plus loin ; parce que la distance se mesure en temps.

L'absence humaine persiste dans les peintures contemporaines de paysage. De David Hockney à Eva Nielsen (Fig. 26), les peintres s'attachent aux éléments liés à la mémoire collective. Peut-on voir ici une manière d'offrir au spectateur la possibilité de projeter son propre mythe à l'intérieur de ces toiles ? Réminiscences, souvenirs et autres parcelles de réel, telle que la photographie, se retrouvent aujourd'hui sur les palettes et viennent amplifier l'arrière-goût, la souvenance, sur un arrière fond chromatique. Mais quel degré de réalité peut-on estimer sur ces plateaux de fiction ? En effet, de la mémoire au souvenir, faut-il être attaché au présenté pour le représenter ?

Fig. 26 Eva Nielsen, K, 2010. Huile, acrylique et sérigraphie sur toile.

Fig. 27 *Fake Escapes*, Encre de chine sur papier, 13 x 18 cm, 2013.
Production personnelle.

L'abstraction du paysage qui résulte d'une épuration formelle permet-elle de saisir la dispersion et l'effacement, caractéristique de la lande actuelle ? Peut-on la voir comme les hypothèses alarmistes qui concernent le territoire ?
Que vient faire la peinture à l'heure où la création artistique la dissimule, la relègue aux plans inférieurs dans la hiérarchie des médiums ? Pourquoi apparait-elle comme un moyen de traverser le champ de la représentation ?
Alors en quoi peindre le vide à l'horizon, excaver le sol de ses résidus et distinguer le plein dans ce vide panoramique, appellent-ils une mémoire collective ? Focus sur ces lignes de fuite successives qui recomposent une nouvelle friche et installent dans un nouvel espace les dichotomies de la lande.

Dichotomies, bifurcations, divisions, ramifications et jonctions sont autant de notions révélatrices d'une mutation des territoires contemporains. Cette dynamique implique des systèmes d'acteurs dont les enjeux spatiaux, économiques, sociaux ont un impact direct sur l'organisation des espaces : ruptures et discontinuité, discriminations et réseaux…
La culture contemporaine, surexposée aux images d'une mobilité touristique en essor, montre que le concept « paysage » instaure une zone de sensible intéressante pour les artistes afin de considérer le rapport de l'homme au territoire. Construction culturelle, le paysage évolue, vacille entre objet et pensée, entre transformations tangibles et médiations novatrices : comment voir autrement ? Quel peut être l'apport de l'artiste, au sein des constructions hybrides, à la création paysagère de l'intervalle post-industrielle ? Comment ouvrir l'expérience du territoire à de nouveaux motifs de valorisation et de qualification ? Et en quoi l'analyse de ces espaces donne-t-elle des indices sur l'approche du paysage contemporain ?
Si certains artistes choisissent le lieu pour y oeuvrer physiquement, les zones post-industrielles peuvent être également prises comme objets de création. Disséquées, les constructions matérielles sont happées par les productions plastiques dans une tentative de (re)formulation. Car l'héritage architectural laissé par l'exploitation ouvrière offre autant de sites pourvus de qualités graphiques poétiques. Interroger notre rapport au passé, au présent et au futur par la présentation de non-lieux montre leur aspect toujours vivant malgré l'altération du temps.

Intérieurs ou extérieurs de bâtiments, peu importe puisque les résidus s'exposent à travers l'amalgame de gravats qui obstruent le champ de vision. Terril, chevalement ou friche, l'histoire industrielle et la mémoire du site sont invoquées. Si une certaine dépréciation des éléments industriels est formulée par les populations locales, ce jugement négatif est mis à mal par la création artistique qui répond par des conceptions esthétiques. La ruine peut-elle avoir un pouvoir apaisant dans un environnement urbain où le paysage cesse d'être « ce que l'on contemple jusqu'à perte de vue » ?
De l'appropriation à l'aliénation de l'espace, du néolithique au paysage toxique tellement investit qu'il en est délaissé, comment l'artiste peut-il le (re)formuler ? Peut-on on présenter un paysage post-industriel sans être engagé socialement, politiquement, ou d'un point de vue écologique ?
La dimension urbaine semble révéler une nouvelle dimension esthétique du non-lieu. Reflet de la société actuelle, cet espace intermédiaire devient le décor virtuel par excellence des nouveaux mythes individuels perpétrés dans les vies fictives des réseaux cybernétiques.
Effet d'incomplétude, l'abject reste un fragment de vivant qui s'agglutine dans les campagnes (réelles ou virtuelles) et constitue un sujet artistique à part entière, à l'incidence directe sur le spectateur.

Le voyage, mode privilégié de composition visuelle et d'observation du paysage, permet à l'artiste de faire oeuvre de « paysagement ». Vers un paysage spectacle, le territoire contemporain expose une quantité de motifs relatifs à ses zones urbaines, qui, effectives ou virtuelles, sont assujetties à l'emprise humaine. Sur un mode d'appréhension distancé, un ensemble de pratiques artistiques, citoyennes ou aménagistes, s'organise pour réinventer la ville en se réappropriant l'espace urbain. Il faut maintenant repenser l'habiter autrement que dans la simple mise en retrait du spectateur, en l'invitant à devenir acteur dans une oeuvre participative.
Le territoire épuré, le résidu se condense puis se fond. Le dessin est l'une des pratiques qui rend compte dans l'achromatopsie du monde visible perçu par le regard singulier que déposent les artistes sur l'environnement. Fusain, mine de plomb, craie, sont les minéraux dont les qualités esthétiques semblent pouvoir exprimer le degré zéro de l'être.

Référence à la dispersion de la matière, ces outils, de part leur caractère brut et friable apparaissent de manière métaphorique dans la conception graphique du paysage. Tout s'écroule peu à peu, les tornades se succèdent, catastrophes climatiques et raz de marées s'enchainent, le soleil gris s'acharne sur les grains du papier et présente la crainte du paysage futur.

Du microcosme au macrocosme, l'atome s'excite, la matière meut, mais où danse-t-elle maintenant ? La pluie se forme de plomb féroce qu'il faut installer un à un pour habiter l'espace vidé du souffle de l'investigateur. Mettre le temps sur pause pour fixer cet instant dans la faille de l'incertitude et questionner l'amplitude de l'espace, interroger le champ visuel et subvertir le champ quantique. Entre une contraction et une extension du moment donné, entre l'individuel et le collectif, la particule de matière n'est plus que temps, secondes, minutes voire des heures qui s'échappent. Il pleut encore aujourd'hui, il pleut toujours même la nuit, le sommeil ne nous suffit pas à distancier l'intempérie.

Habiter le vide par l'intermédiaire d'un diagramme pour faire circuler l'énergie comme dans la composition d'une toile, où l'oeil tourne, se détourne et s'arrête sur un plan, un détail, une fossette. C'est une faille, une fissure, un mouvement dynamique, un vol à sens unique, de la métaphysique.

Quel pouvoir peut bien avoir la science pour aider les artistes a comprendre les schèmes de la logique quantique ? Comment faire appel à cette quatrième dimension qui serait celle du passé et du futur simultanément ? Parce que la démarche artistique qui vise à formuler le paysage semble avoir évolué au fil des années, peut-on parler d'une idée de bilan qui s'expose maintenant dans la lande *in situ* ou dans les centres d'art in visu ?

Parce que nous sommes à l'ère de l'homme en sursis, que l'âge d'or a nous a fuit, le non-lieu et son atmosphère d'apesanteur en pesanteur apparait comme un champ de présence où s'opère diastole, systole et expansion.

Entrons dans cette zone de non-droit, entrons dans cette zone de non-loi...

LAND(e)SCAPES

SOUSTRAIRE L'HUMAIN DE L'ESPACE : ABSTRAIRE LE PAYSAGE

TRAVERSÉE ET EXTRACTION :
en quoi le contact direct avec la nature est-il essentiel pour faire oeuvre de paysage ?

Entrons dans la zone picturale.
Zone impliquant un foyer qui lui confère une dimension réelle différente des autres médiums de l'art (comme la photographie). Cette notion d'épicentre est décisive car l'artiste est un regard à l'instar d'une rétine. Regarder implique la posture de foyer pour choisir la profondeur du monde à formuler.
Alors je regarde pour voir la manière dont les éléments se présentent, demeurent ici et maintenant. Je regarde et je communique avec le « quoi » des choses à travers le « comment ». Puisque toute sensation comporte un instant pathique* (émotion) et gnostique* (représentation). Le moment pathique d'une couleur est-il celui de sa dimension musicale et rythmique ? Comment être immergé sans seulement assister ?

Comment arrêter de voir le monde à l'échelle de ses habitudes ? Comment voir, dans une fissure, de la brume, un événement de l'élémentaire, la présence d'une absence, une apparition disparaissante d'un signifiant vagabond et silencieux ? Comment capter l'éclaircissement, ce reflet ou cette déchirure à l'invariable mobilité ? C'est comme si les planches de ce théâtre exposaient l'ordre minéral dans sa maturation dansante sur une symphonie du cosmos à laquelle l'homme doit se suspendre. Pour tenter de faire œuvre, il semble nécessaire d'entrer dans le « Paysage-Monde », dans cette réalité détachée d'une continuité de l'histoire pour s'isoler au creux d'un vide que l'instant seul peut éclairer.

Entrer dans un « Champ de présence* »

Les géographes affirment que le paysage commence là où on ne voit plus la tête des gens. La virginité d'un territoire repose alors ici, maintenant, à l'endroit même où l'on ne peut plus le distinguer. Être loin. Rencontrer le possible et donner à voir l'impensable idéal. Rencontrer l'actuel inexistant. Le paysage, comme première fois, construit le « voir » originel à l'aube d'un monde possible.

Je regarde, tu regardes, il, elle, nous regardons le territoire bouleversé par l'émergence des points de vue changeants de chaque époque. Nous éprouvons la notion d'échelle dans un désert géographique de failles sismiques. En art, la nature est un retour aux sources, à l'élément terre. Il est de l'ordre de l'auto-représentation, à des kilomètres du nulle part. Puis vous rencontrez le brouillard et lui donnez une forme. Forme que vous isolez, séparez, pour en faire un signe de l'atmosphère, un point virgule, un caractère. Si la proportion est la règle des rapports internes de tout objet, les préceptes de l'échelle sont étroitement liés aux correspondances qui existent entre les dimensions d'un objet et celles du corps humain. Mais comment vivre l'échelle du territoire actuel ? Une série de repères spatio-temporels démontrent une capacité de projection dans un rapport instantané entre l'intériorité et l'immensité. Une vraie question de profondeur. D'après *Le visible et l'invisible* de Maurice Merleau-Ponty[1], ces repères créent une relation entre les choses et l'homme.

1 Maurice Merleau-Ponty (1908 - 1961) Philosophe français de la phénoménologie dont les principaux intérêts sont la psychologie, la linguistique, l'esthétique, la philosophie de l'histoire, la sociologie, l'épistémologie, l'ontologie.Ses idées nourrissent les notions de chair/chiasme, de visible/invisible, de phénoménologie du langage et de perception.

Pour le philosophe, voir en profondeur, c'est voir dans le passé, dans le futur, et dans l'espace au même instant. Un objet vu à distance serait donc au même moment dans le passé, dans l'avenir et dans l'espace. Il s'agit du « champ de présence » comme lieu d'association du coexistant et du successif. La profondeur devient l'une des dimensions de la simultanéité. Car la quête artistique reste celle d'une percée au cœur d'un monde latent, d'un paysage sous-jacent...

Cézanne fut le personnage central d'une recomposition du paysage après la perspective linéaire de la renaissance en retrouvant, par intuition, un agencement de l'espace pictural très proche de la « distance de profondeur » du *Shanshui** d'Asie orientale. On constate cette direction prise par l'artiste à travers ses nombreuses présentations de la montagne Sainte Victoire.

Mais de quelle nouvelle relation, entre l'homme et le monde, la spatialité cézanniene est-elle le symbole ? S'agit-il plutôt d'une distinction entre l'individu et son environnement ? Qu'il soit sujet ou objet, l'un et l'autre se trouvent immergés dans un cosmos complexe, pourvu d'interactions et d'interférences. L'espace n'est plus absolu mais relatif, les lieux perdent toute neutralité et le singulier fusionne avec l'universel. De cette fusion émane alors la possibilité d'une île, d'une œuvre, d'un geste, d'un lieu.

DONNER À VOIR LE CHANGEANT DANS LE FIXE :

en quoi l'allongement du temps permet-il de l'éprouver picturalement ?

Comment « instantanéiser » le changement ?

Puisque le « temps long* » est aussi celui de l'histoire, il est important de différencier ce qui relève de l'événement et ce qui appartient à la durée. Le temps long présente chaque moment comme un composé de trois rythmes distincts : Le structuralisme* considère l'action de l'homme comme un effet plutôt qu'une cause de l'histoire des sociétés. Le fixisme* ou matérialisme* place le temps immobile (ou presque) aux commandes de l'histoire. La longue durée étant associée à l'espace, le naturalisme*, quant à lui, invoque la géographie physique. Pour discerner la durée de l'immobilité, il faut retrouver l'événement. Ce dernier, étant par construction une suspension de la durée, prend nécessairement sens à plusieurs échelles de temps.

Une durée vide d'événement paraît abstraite voire inexistante alors que l'homme a fabriqué des chronologies pour espérer posséder le temps révolu. Les généalogies s'affirment comme une mesure du temps. Chronométrie anthropomorphique du monde, ce phénomène apparaît dans certaines cultures sous forme de calendriers (la Bible propose, par exemple, une histoire précise et calculée). Et si l'humanité a souffert des cataclysmes qui ont façonné la terre, il semble que l'homme soit encore sa propre mesure.
Cependant, des propositions de chronométrie purement physiques font leur apparition dès le XVIII[e] siècle. La distance progressive s'étire entre l'observateur et la nature qui s'émancipe peu à peu. La chronométrie appliquée au temps long des eaux fluviales de Paris en 1809 par J.M. Coupé[1] révèle la surprise de l'observateur :

> « Quelles eaux immenses il aurait fallu, (…) pour excaver de semblables vallées ! Elles furent immenses aussi ; elles n'agirent pas simultanément, mais successivement par dilutions répétées. La puissance de la nature est dans l'économie des causes lentes, et dans l'immensité du temps. L'observateur considère la surface d'un pays ; là est sa chronologie écrite : c'est par elle qu'il juge des siècles qui se sont écoulés depuis que la mer l'a laissé à découvert »[2].

Il s'agit désormais de sauver l'âge récent du monde actuel et son histoire, entrecoupée de catastrophes dans laquelle se concentrent les changements physiques et biologiques.
Topographie, lieux ou paysages sont autant de termes qui engagent l'homme dans une relation particulière avec le cosmos. L'univers est soumis à des changements temporels et à des cycles, tantôt producteurs de visions, tantôt producteurs d'espaces. Qu'il s'agisse d'une approche géographique, sociale, esthétique ou écologique, la notion de paysage fait nécessairement appel au temps auquel on se réfère. Son étude confronte l'environnement et l'individu, l'observé et l'observateur, tous deux vivants, sujets aux variations immémoriales, annuelles, saisonnières et journalières.

---

1 Jean-Marie-Louis Coupé (1732-1818) Abbé, homme de lettres et bibliothécaire français.

2 *D'ARCHIAC*, Cours de paléontologie stratigraphique, 1ère partie; 1862, PP.376-379, 389

Si l'observé se présente à un instant *T*, visible, invisible, prévisible comme le sont passé, présent et futur ; l'observateur s'installe dans cette faille temporelle, lesté de ses acquis culturels et sociaux, avec une personnalité distincte : il entre dans un état de devenir permanent. Comment saisir l'espace qui nous entoure dans une minute brève qui ne se renouvelle pas ? Cette entité unique, personnelle, éphémère ne naît finalement qu'au moment où l'observateur l'envisage, le dévisage et confirme l'hypothèse de son inexistence en dehors de ce moment *T*. Pour concevoir artistiquement le territoire et son devenir paysage, le passage hors du temps semble être une étape importante. Ce mouvement s'accompagne d'un détachement social et visuel comme s'il fallait regarder le monde pour la première fois.

DONNER À VOIR LA PROFONDEUR DANS LE PLAT :
en quoi l'aplatissement de la surface peinte créé-t-il une nouvelle dimension ?

Quantité d'espace visible, le paysage est en l'homme par la manière dont celui-ci le regarde. Dans les cavités de l'artiste, la vision se construit par la force des traces, des empreintes lisibles de sa mémoire, plus qu'avec ce que sa rétine enregistre. Par définition, l'étendue du paysage est l'adhérence du représenté et de la vue qu'en a le spectateur : tout paysage apparaît alors plat. La question picturale se pose en terme de champ visuel puisqu'il se donne avant tout dans la profondeur. En effet, il semble que de part ses qualités, la peinture éprouve un manque traduit par une opération d'abstraction. Cela étant, cet événement s'ouvre sur une condensation des énergies à l'intérieur d'un milieu, d'un espace, d'une profondeur concrète, épaisse : dans les abîmes de la fiction saisie par le regardeur l'observateur-voyeur-spectateur. Le regard rencontre l'étendue peinte et lui expose une structure différente. Après avoir occulté la représentation spatiale et divisé l'espace pictural, la quête de la peinture s'étend.

Kandinsky, par exemple, élabore de 1896 à 1908 une esthétique de la « tache colorée » dans des paysages de scènes féeriques à forts contrastes. Ces couleurs presque irréelles et ses formes distordues échappent à la réalité objective. La série des *Improvisations* de 1909 à 1914 (Fig. 28) poursuit la conquête des « impressions de la nature intérieure ».

Alors pourquoi reconnaissons-nous un paysage là où ne demeure qu'une superposition de bandes et de couleurs ? Dès les premières compositions de Kandinsky, l'abstraction détaille le paysage en y voyant la marque de forces immatérielles. Serait-ce parce que le monde est « plat » qu'une peinture est en droit de devenir paysage ? Nous pourrions rapprocher cette question de la perception enfantine, celle qui n'assimile pas la profondeur du champ de vision et de la troisième dimension, celle qui crée une relation intrinsèque entre le moi et la chose.
La conception du paysage implique par conséquent un retrait du spectateur hors de l'espace qu'il explore. Le point de vue s'apparente à un lieu certain révélant l'absence du sujet énoncé de l'endroit. Car en effet, une mise à distance est nécessaire pour voir de ce qui est donné à la vue. Le paysage semble être le résultat d'une disjonction psychique, voire ontologique entre le sujet percevant et l'objet perçu.

« Panorhaptique »

Le panorama* est, selon le *Larousse*, une vaste étendue de pays que l'on découvre à une hauteur. En somme, une portion de réel perçue à distance. Il s'agit d'un mot anglais formé à partir du grec *pan*, « tout », et *horama*, « ce que l'on voit, spectacle ». Dans ses cours au Collège de France en 1977-1978, Rolland Barthes aborde la question du Neutre en terme de champ perceptif, et induit le concept de panoptique*. Le philosophe définit le panoptique comme un agent endoscopique qui implique la présence d'un intérieur à découvrir, d'une enveloppe (de murs par exemple). Le panorama, lui, porte sur un monde sans intériorité, en surfaces, volumes, plans et non en profondeur : il ne s'agirait de rien d'autre que d'une étendue, une *epiphania* au sens commun tel que le définit le dictionnaire latin*. C'est de cette distinction qu'il faut partir pour isoler quelques facettes de la position panoramique en ce qu'elle se situe du côté du Neutre car, d'après Roland Barthes, sa position déjoue les paradigmes et lui confère un pouvoir de paix.

> « Le panorama [...] est un objet à la fois intellectif et heureux : il libère le corps dans le moment même où il lui donne l'illusion de «comprendre» le champ de son regard »[1].

1 BARTHES, R., Le neutre, Cours au Collège de France (1977-1978), Paris, 2002. (208) OCIII, p174.

Fig 28 Wassily Kandinsky, *Improvisation 7*, 1910
Huile sur toile, 131 x 97 cm
Tretyakov Gallery, Moscow

Fig 29 *Land(e)scape 1,* 2012
Huile sur toile, 180 x 130 cm, production personnelle
http://camille.cathudal.syntone.org/

Faudrait-il alors abolir le temps pour parvenir au rêve ? Puisque l'onirique contracte les aiguilles de nos horloges pourquoi ne pas tenter la création d'un panorama temporel ? Pour qu'une minute panoramique contracte le temps jusqu'à son terme et permette la méditation puissante d'une temporalité détaillée afin de transposer ou d'échanger l'espace et le temps.

D'ici, le « Panorhaptique » fait son entrée. Contraction du panorama, du panoptique de Roland Barthes et du regard haptique, ce terme pourrait caractériser l'objet de la recherche picturale concentrée sur l'approche de l'espace, du territoire et du paysage. Entre regard optique et regard haptique*, la nuance demeure sensitive. Les lois de l'optique cartésiennes s'attachent au phénomène de réfraction. Pour démontrer ses hypothèses, le chercheur utilise d'abord l'exemple d'une balle qui traverserait une toile. Mais l'homme se heurte à deux difficultés : si la transmission de la lumière est instantanée, elle ne peut perdre sa vitesse en traversant un milieu. La lumière, contrairement à la balle, se rapproche de la perpendiculaire quand elle passe de l'air à l'eau.
En écrivant *Dioptrique*[1], René Descartes établit un ouvrage fondamental, novateur et critique sur le problème de la réfraction. Mais à l'étude de la lumière réfractée s'ajoutent celles de la lumière réfléchie et des lois de la vision.En effet, le *Traité de l'Homme* décrit le sens de la vue comme dépendant « de deux nerfs, qui doivent sans doute être composés de plusieurs petits filets, les plus déliés, et les plus aisés à mouvoir qui puissent être ; d'autant qu'ils sont destinés à rapporter au cerveau ces diverses actions des parties du second élément, qui, suivant ce qui a été dit ci-dessus, donneront occasion à l'âme, quand elle sera unie à cette machine, concevoir les diverses idées des couleurs et de la lumière. »[2].
On sait qu'à l'époque, il y a déjà l'idée d'une transmission d'informations des organes au cerveau. Ces renseignements seraient interprétés par l'âme en termes d'idées. En conséquence, la véritable sensation procéderait d'une possibilité de la conscience et non du corps, celui-ci se contentant de transmettre des informations sans aucun sens précis. L'âme seule, autrement dit la conscience, est capable de « penser » l'information comme étant la lumière ou la couleur.

1 BRIDOUX A., *Oeuvres et lettres de Descartes*, « La dioptrique », Bruges, 1952.

2 DESCARTES. R., *Traité de l'Homme*, FA I, 415 ; AT XI.

Il apparaît donc nécessaire à Descartes de décrire la structure de l'œil. Le regard optique, selon lui, semble se rapprocher du sensoriel et de l'intuitif comme le passage obligé pour atteindre la pensée de l'âme.

La perception haptique résulte de la stimulation de la peau au contact d'objets environnants. Accéder aux propriétés de forme, taille, orientation, distance, etc., impose une exploration lente. En effet, la perception du temps réel éprouvé par un regard haptique est plus complexe que pour la vue. Si, grâce à la persistance rétinienne, la sensation de l'espace s'effectue en continue, pour le toucher, l'être humain, ressent une variation des forces vibratoires. La perception du mouvement est plus lente, qu'il s'agisse de l'inattendu ou du simple réflexe. Dans *Mille plateaux*, Gilles Deleuze[1] développe une opposition entre l'espace lisse (haptique) et espace strié (optique). L'haptique définit un espace de proximité et d'affects intenses, sans aucune hiérarchie, un espace lisse sans profondeur visuelle. Lieu de l'immédiat et du contact, cet espace permet au regard de palper l'objet, de se confondre, voire de se perdre à travers lui. Le philosophe propose alors de placer l'art haptique comme antithèse de l'art optique à l'image d'une forme de vision rapprochée, comme chez Cézanne, prônant un espace sans contour de forme précis et sans représentation formelle du sujet. Mais l'art occidental a principalement développé la « vision éloignée » déployée dans un espace optique (strié). Gilles Deleuze s'appuie donc sur l'analyse de Leroi-Gourhan dans *L'Homme et la Matière* où l'espace strié se rapporte à la structure du tissu, à sa finitude et à son ordre dynamique qui fait sa spécificité. Ce monde est a comprendre comme figé, construit sur des schémas imposés telles que les représentations découlant de l'invention de la perspective linéaire (Vitruve, Quattrocento).
Alors en quoi l'aplatissement de la surface peinte créée-t-elle une nouvelle dimension ? Cette recherche implique la fusion des différents concepts présentés ci-dessus pour formuler l'hypothèse d'une peinture comme « panorhaptique » dans laquelle se mêleraient le panorama (la surface), le panoptique (la profondeur, la vision interne) dont l'outil de perception serait le regard haptique (mécanique et sensoriel).

1 Gilles Deleuze (1925-1995). Philosophe français auteur de nombreuses œuvres philosophiques très influentes, sur la philosophie, la littérature, le cinéma et la peinture. Perçu dans un premier temps comme un historien de la philosophie il propose pourtant une nouvelle définition du philosophe : « celui qui crée des concepts ».

DIMENSIONS ET DISTANCIATIONS :

en quoi les dimensions du grand objet (châssis) transforment-ils la peinture en grand sujet ?

Dans un tableau, deux mondes, dont la rencontre fait œuvre, sont d'ores et déjà articulés. D'une part, la réalité géographique (le pays), et d'autre part, sa traduction sociale (le nom). Le paysage, quant à lui, marque sa différence par le simple fait qu'il devient œuvre dans la perception esthétique que l'artiste en a. Il s'agit pour lui d'apporter son corps au monde, geste après geste, et d'en garder en mémoire la durée. Cette question d'échelle tente de désorienter pour mieux trouver le nord de nos boussoles figées : c'est ainsi que se présentent les *Land(e)scapes* (Fig 29), peintures de paysages urbains épurés. L'échelle est une référence qui fixe, par conventions, des équivalences de dimensions et permet de se représenter la taille réelle de l'espace. Elle fournit un ordre de grandeur d'une toile par rapport au spectateur. Réaliser des grands-formats (traditionnellement réservés aux « grands sujets » au cours des siècles passés) implique le déplacement du genre le plus élevé de la peinture. L'histoire s'applique ici, maintenant. Il s'agit désormais (à l'image de la peinture américaine post-moderne) de rechercher l'intimité entre l'œuvre et le spectateur, de bousculer l'échelle pour déstabiliser l'observateur dans sa relation au monde réel.

Quand l'esthétique devient éthique, l'art ménage un espace dans lequel l'homme à lieu. Le premier moment est alors celui de l'être perdu entre l'espace du paysage et l'espace géographique. Là réside toute la différence entre le chemin et la route : la relation au territoire est circulaire. Sans système de référence, ni coordonnées, ni point d'origine, la lande est ici, liée à l'horizon. La réalité géographique est celle d'un déplacement au sein de l'espace urbain où toute notion de progression, de traversée devient abstraite et insensée. Marcher, créer, marcher sans but, marche affranchie de tous les schèmes qui donnent à la vie l'apparence d'une histoire. Marche dont la boussole déréglée n'est plus qu'un carrefour de sens giratoires dont il manque les indications. Les *Land(e)scapes* sont des peintures de grands formats réalisées d'après l'espace urbain réel. Elles forment des paysages contemporains vidés de toute pollution visuelle. Seule la ligne d'horizon ou ce qui la suppose (lignes de fuites transversales) demeurent dans l'espace pictural pour composer et structurer le lieu (mental) d'un retour aux « logiques de la sensation ».

L'urbain, le banal, la vision quotidienne entrent en mutation vers la dissolution pour faire éclore la dispersion chromatique. Car de ces vues de pays, les *Land(e)scapes* (Fig. 30) gardent la trace de chromatique. La mémoire d'une atmosphère se dilue dans la térébenthine et s'affirme dans la superposition de couches d'huiles translucides pour obtenir des glacis nuancés similaires aux changements temporels. Comment l'agrandissement de ces espaces peut-il les transformer en sujets picturaux ? Aseptiser le territoire engendre une peinture aux variations chromatiques dans laquelle la projection du mythe individuel est rendue possible.

Fig. 30 *Land(e)scape II*, 2012
Huile sur toile, 200 x 150 cm, production personnelle
http://camille.cathudal.syntone.org/

Fig. 31 *Land(e)scape III*, 2012
Huile sur toile, 200 x 150 cm, production personnelle
http://camille.cathudal.syntone.org/

RADICALISATION :
LES INFLUENCES DES *LAND(E)SCAPES*

L'ABSENCE HUMAINE :

en quoi l'absence humaine dans la peinture permet-elle au spectateur de se projeter à l'intérieur d'un mythe ?

Mémoire, espace vécu et lieu imaginaire.

La différence entre un paysage parcouru et un lieu imaginaire éclôt lorsque la mémoire perce la toile. L'objet figuré d'une peinture n'est plus le véritable sujet puisque la perception picturale saisit l'œuvre naissante par l'intermédiaire du geste qui la construit. Elle se distingue alors de deux autres perceptions : l'une naturelle, l'autre imageante. Induire un rythme donnant une dimension interne devient dès lors l'une des fonctions fondamentales d'un tableau.

Les peintures de paysages sont finalement la recherche d'une primauté de la forme sur le signe et celle du rythme sur l'image : chercher en vain un point de vue d'où on peut épuiser le tableau et être voué à l'errance. Être happé dans une course involontaire du regard dans laquelle les formes du tableau prennent une allure, une structure et un sens.

L'énergie est créatrice d'espace : une nature lumineuse, des foyers, centres actifs, constituent la matière première des formes. Comment éclairer l'espace vide ? Le fond, surface ? Le fond, espace ? Son caractère immuable serait la condition pour percevoir un espace vide entre l'homme et le fond. Doit-on voir le paysage peint comme une expansion lumineuse des formes dans un espace remplit d'une lumière immobile pour devenir intimiste au cosmos ? Comment ouvrir le paysage au monde en le déménageant de soi ? Faut-il ne garder de lui que ce qui peut être animé par le cortex d'autrui ? Et que tout ce qui n'est pas apte à cette présentation devienne partie morte. Comme si le recul de l'abstraction devait coïncider avec le recul de la réalité. Réalité freinée dans sa course par les techniques de reproductibilité. Entre photographie et cinéma, entre mouvement et image du mouvement, la peinture doit se concentrer sur son acte spécifique. Mais comment occulter les effets de la Nature pour saisir la réalité de son opération ? Des paysages californiens de David Hockney[1] où l'on ne distingue nulle âme vivante jusqu'aux arômes printaniers des toiles récemment exposées à la Royal Academy de Londres (Fig 32), la couleur prime et contredit l'absence humaine radicale. C'est la pureté de l'irréel, de l'inquiétante étrangeté du désert anthropique dans lequel ne figure ni maison, ni fil électrique.

L'ÉPURATION FORMELLE :

en quoi l'abstraction du paysage est-elle révélatrice d'un désert identitaire ?

Les *Land(e)scapes* ont été bercés par l'analyse des œuvres de Mark Rothko[2]. L'artiste avait pour habitude de disposer ces toiles de manière dramatique à l'occasion d'une visite, comme des scènes où l'éclairage tamisé ne permettrait pas de distinguer les objets environnants. Cette atmosphère en suspens avait le pouvoir de faire resurgir l'intensité et la violence de ses tableaux : œuvres sombres, couleur terre d'ombre brûlée aux ouvertures enflammées s'évanouissant presque.

1 David Hockney (1937). Peintre et photographe anglais habitant à Los Angeles, aux États-Unis. Depuis 2005 il est revenu en Angleterre et réside dans le Yorkshire, la province de son origine. Il est une figure du mouvement Pop Art des années 1960.

2 Mark Rothko (1903-1970). Peintre américain classé parmi les représentants de l'expressionnisme abstrait.

Fig. 32 David Hockney Woldgate woods, 21, 23 et 29 Novembre 2006
Huile sur six toiles 182,9 x 365,8 cm(91,4 x 121,9 cm chacune)

Fig. 33 Mark Rothko, *Untitled* (Seagram Mural sketch), 1959
National Gallery of Art, 1986.

Tableaux ou images ? La question se pose tant la capacité des œuvres de Rothko à agir sur l'imaginaire est forte (Fig. 33). Si elles ont le pouvoir de susciter des visions internes et ne sont pas considérées comme de simples tableaux accrochés au murs, c'est parce que le peintre lui-même souhaitait accentuer la prédominance de l'espace environnant et de la structure architectonique sur les effets chromatiques. Mark Rothko n'aimait pas être pris pour un coloriste et l'affirmait par le travail en série, qui, par définition, impliquait la prise en compte de l'espace. Entre espace plastique, espace mural, espace architectural et espace expérimental ; entre perspective, modernisme, série et spectateur ; il s'agit là de comprendre l'évolution d'une œuvre où la couleur et les éléments architecturaux deviennent de plus en plus importants.
Dans son essai *La réalité de l'artiste*, Marc Rothko décrit l'espace en s'attachant à deux notions fondamentales : le plastique et le tactile.

Tactilité.

Si la peinture a pour but de restituer l'impression de réalité alors il est nécessaire de considérer sérieusement les relations entre la vue et le toucher. Pour qu'elle construise la troisième dimension et sa profondeur aussi bien dans l'espace que dans les objets, elle doit solliciter notre sens du toucher (et n'est pas sans faire appel au regard haptique énoncé plus haut). C'est en cela que Rothko se réfère à Giotto qui, pour lui, parvient à l'illusion du réel dans les figures humaines si bien qu'il en procure une véritable jouissance esthétique, provoquant sensations visuelles et tactiles. Selon l'artiste, cette logique de toucher conduit à l'accroissement du « coefficient de réalité » relatif à l'épanouissement de l'imaginaire, en d'autres termes, un effet plus intense que la réalité même. Le rapport avec les images ne se rattache donc pas à l'analyse mais plutôt à l'instantanéité perceptive, cet impact direct, saisit au premier coup d'œil. Dans *La réalité de l'artiste*, Marc Rothko consacre un chapitre entier à la distance persistante entre le sujet et le contenu « dessein ou l'intention du tableau dans son ensemble »[1].

Plasticité

Rothko définit la plasticité comme une façon de rendre l'action et le mouvement. L'espace plastique, en évoquant à sa manière la troisième dimension, maintient un rapport direct avec la réalité. Il reste dans l'incapacité de résoudre

1 ROTHKO, M., *La réalité de l'artiste*, Paris, 2004. (p144)

l'illustré par le décoratif autant que le narratif par le visuel ou encore le tactile. Comment donc prendre position par rapport à l'espace réel suggéré par la plasticité picturale? Dans une fiche de travail nommée « L'espace », Rothko établit une différence entre l'usage commun du terme « espace » et son emploi dans le domaine de la peinture. Si dans le premier cas il est approprié (usage général et vernaculaire), dans le second, l'artiste le considère comme trompeur. Selon lui, l'espace risquerait de se transformer en outil ou médium par l'intermédiaire duquel aurait lieu la tragédie du volume ainsi que celle du mouvement. Il en est de même pour un brouillon daté de 1954, *L'espace dans la peinture*, dans lequel Rothko annonce sa préférence pour le mot « profondeur », plus concret, due au sentiment de « pénétrer à l'intérieur de couches de choses de plus en plus distantes ». Cette profondeur se définit en effet à travers l'image du dévoilement ou « l'effort d'expression pour rendre clair l'obscur », « rendre proche l'éloigné ». Puis la question de la planéité du support fait surface.

Mark Rothko dans *La réalité de l'artiste* détermine deux types de spatialité : l'une plastique, l'autre illusionniste. Il s'agit là d'une division entre tactile et apparence. L'importance de la plasticité s'explique notamment par le fait que l'artiste recommande de se tenir très près du tableau, afin de mieux le regarder. Puisque la plasticité est « la qualité avec laquelle le sens du mouvement est rendu dans une peinture »[1], avec l'alternance entre l'éloignement et l'avancée, la fonction des éléments plastiques est donc de produire ce mouvement. En effet, l'extension parallèle au plan picturale est constante dans toute l'évolution de la peinture de Marc Rothko. Sans impliquer une profondeur prononcée, c'est en augmentant le mouvement latéral que le peintre insiste sur la planéité et donne à la surface un caractère tactile, tangible et matériel. Ce mouvement rend le tableau plastique jusqu'à la dissolution de la surface : les fonds et leur géométrie fusionnent, les zones de couleurs se répandent, se répondent puis soufflent sur les bords qui s'estompent.

Simplifier le fond, de manière progressive, pour qu'il devienne le seul élément persistant. L'espace ainsi vidé, anonyme, hétérotopique caractérise le non-lieu, l'aliénation urbaine et la présence énigmatique. Les *Subway* (Fig. 34) marquent en effet le virage entreprit par Rothko, où les distances entre premier plan et arrière plan sont à peine suggérées : les figures éphémères s'effacent.

1 Ibid, p103

Fig. 34 Mark Rothko, *Entrance to Subway* [Subway Scene],1938,
Collection of Kate Rothko Prizel

Fig. 35 Nils-Udo, sans titre, 1993, hêtre, sorbes, Langeland, Danemark,
Ilfochrome sur aluminium, 98x98cm

Peu à peu, les sols et les plafonds semblent en continuité avec le mur pour abolir cette « division de l'espace en plans verticaux et horizontaux »[1]. L'homme pousse encore plus loin l'inclinaison bidimensionnelle en opérant une réduction drastique d'éléments avec des murs de stations de métro monochromatiques encadrés par de rares verticales.

« Plasmique »

La période suivante est celle de l'élimination de la ligne, de la texture et surtout le ralentissement formel du traitement de la profondeur, du poids et de la gravité : la plasticité devient l'armature de l'espace pictural et par conséquent la lumière, attribut de la couleur. La surface respire, elle se dilate. Les sensations d'espace se produisent à présent en dehors du plan pictural : si jadis l'homme était sa propre mesure, chez Marc Rothko, le tableau devient la mesure de l'homme. C'est une tendance à l'horizon(talité) dans une quête de l'image plasmique.

Si le plastique est affaire de forme, de ligne, de couleur, d'espace, de surface et de géométrie, le plasmique est le lieu du chaos, de la forme inconnue, du mystère de l'univers et de métaphysique. Au delà de l'expérience et du visible, le plasmique vise la création de ses formes propres. En somme, l'artiste plasmique est celui qui donne forme aux visions humaines élevées, aux idées visuelles qui le dépasse, à un plasma mental qui échappe à tout procès de subjectivisation. Le plasmique, dans la peinture contemporaine, pourrait-il s'apparenter à une pratique métaphysique pour affronter le mystère de la vie et favoriser la participation du spectateur ?

DUEL CHROMATIQUE :

comment le réel intervient-il dans les couleurs de la peinture ?

Palette Chromatique

Montrer un paysage plat par le jeu des métamorphoses, de la soustraction des faces qu'elles proposent dans le but de créer un lieu où le fictif devient la condition *sine qua non* du réel. Uniface, ce paysage est rendu sur les surfaces lisses des photographies de Nils Udo dont la couleur originelle, sous verre, conserve intact l'éclat premier, la chair du végétal, le gel de l'organique.

1 Ibid, p107

Les œuvres de l'artiste proviennent-elles des regards d'enfants soumis aux perturbations du réel et de la perception de nos trois dimensions ? Observons ce givre définitif de la surface (Fig.35). Accrochés au mur, ces « tableaux » sont moins dans l'espace que dans le temps. Comme le suggère Eliane Chiron, « l'artiste naît de la fin du monde à venir qui a déjà eu lieu »[1].
Naufragé ? Nils Udo[2] s'accroche aux branchages des nids qu'il conçoit en affirmant « ouvrir l'espace concret, vivant et tridimensionnel de la Nature. Avec l'intervention la plus minimale possible, mettre sous tension et transformer cet espace de la Nature en espace de l'art »[3]. Doit-on voir dans la démarche de Nils Udo un caractère régressif assimilé à la posture de l'enfant puisqu'il refuse d'artialiser le paysage en réduisant l'action de l'artiste ? Puisqu'il remplace l'empreinte par le signe et renforce la fascination ?

Une autre photographe approche le territoire dans une certaine mouvance pictorialiste. Yto Barrada[4] pose un regard sur l'entre-deux, notamment à travers sa série intitulée *Le Détroit* (celui de Gibraltar, qui dans sa plus faible largeur, sépare le Maroc et l'Espagne de 15 km) (Fig. 36). Espace physique et historique, il oriente les habitants du Sud vers un rêve qui dépasse leurs frontières. Les clichés de l'artiste franco-marocaine deviennent des miroirs violents sous forme de paysages par l'intermédiaire de photographies touristiques ou publicitaires, des vues de ciel à travers les trous d'une tôle usée. Un travail qui s'attache aux contours des frontières et prend en charges les interstices où le paysage botanique rencontre le paysage urbain, où les fleurs résistent à l'espace public.

---

1 CHIRON E., *Paysages croisés, La part du corps*, Collectif, Paris, 2009. (p38)

2 Nils Udo (1937) Artiste plasticien allemand souvent associé au Land Art mais lui-même s'en démarque en alléguant sa volonté de faire ressortir la vivacité de la nature et non de l'utiliser. Il fait ses premières armes comme peintre. En 1955, il entreprend des études d'arts graphiques à Nuremberg et c'est par la peinture qu'il entre dans la nature.

3 Extraits des notes de Nils Udo sur http://www.galeriekrief.com/

4 Yto Barrada (1971). Photographe franco-marocaine. Après avoir suivi des études d'Histoire et de Sciences politiques à la Sorbonne, elle a fréquenté le Centre internationnal de la photographie (ICP) à New York.
Elle vit et travaille à Tanger où elle dirige la cinémathèque.

Fig. 36 Yto Barrada, *Le Detroit, Avenue d'Espagne*, Tangier 2000.
A Life Full of Holes: the Strait Project © Yto Barrada.

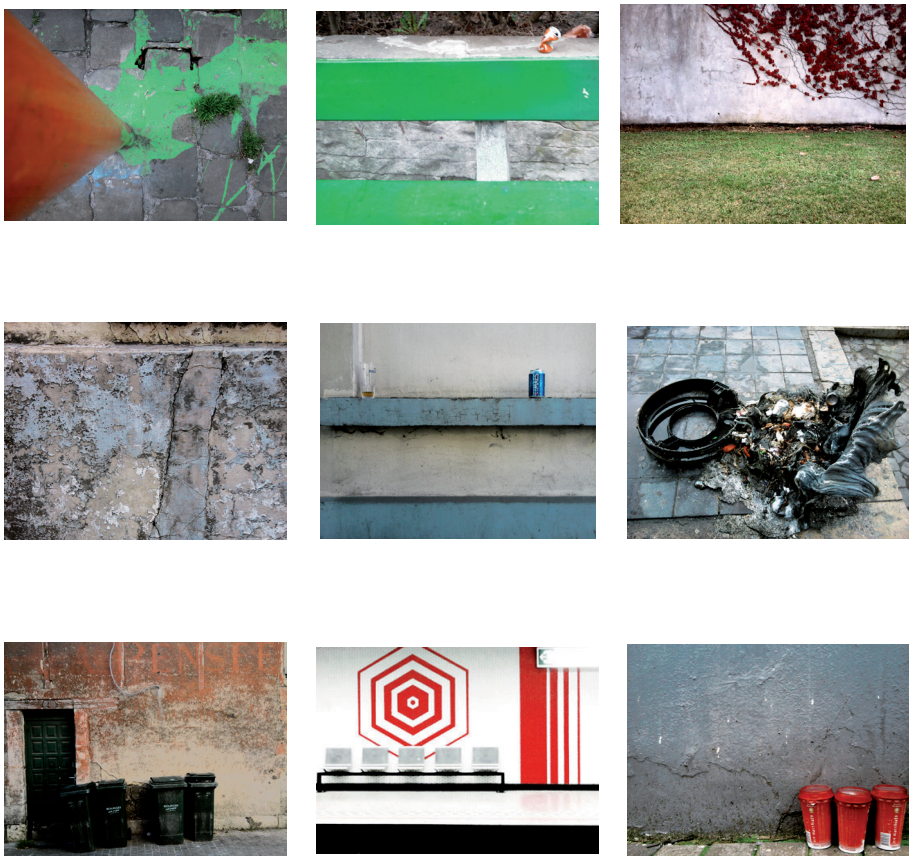


Fig. 37 *Palette chromatique*, série de photographies numériques, 2010-2012
Production personnelle.

Pour donner naissance aux *Land(e)scapes*, la prise de vue dans l'espace réel (Fig. 37) permet de réaliser des palettes chromatiques en quête de composition picturale. Par la photographie, je compose, juxtapose, colore en métaphore l'espace urbain, réel, l'empreinte du monde humain pour parvenir au juste. De l'équilibre, funambule, je glisse à travers les pavés, depuis la Rome antique, je glisse, ne me laisse fourvoyée par la facilité du cliché reconduit, recadré, je construis. Au format des polaroids comme pour rappeler l'instant fortuit, la condition urbaine se dévoile en gros plan, successifs, s'étalant sur la cimaise, cette palette autonome dont la peinture dépend. Si certains photographes ont commencé par la peinture, la relation entre les deux médiums ne cesse de faire s'entrecroiser les regards.

QUESTIONS D'ECHELLE :

de la mémoire au souvenir, faut-il être attaché au présenté pour le représenter ?

David Hockney en quête du paysage inattendu.

Le traitement de la cause et de l'effet serait-il la singularité de la peinture ? Comment donner à voir la présence de l'inattendu de manière soudaine ? Il faut penser à l'intensité des rouges de David Hockney (Fig. 32) qui, comme Constable, est revenu à la campagne anglaise à la fin de ses jours pour un véritable retour à la nature. La place du ciel, du bois, l'autonomie d'une végétation indistincte qu'il sépare en deux par un chemin. Bleu, vert, violet, rouge et orange après la série des piscines, la chaleur se densifie dans l'atelier de David Hockney. Perdu dans *Les Quatre Saisons* de Poussin (Fig. 13 à 17), la série du *Grand Canyon* (Fig 38) est une fournaise qui renvoie directement au sublime de Turner. Les infinitifs s'additionnent : aplatir les formes, jouer des déformations pour faire remonter la couleur en surface. Déconstruire la perspective de la Renaissance qui s'obstine à fixer le spectateur sur un point de fuite. Il s'agit d'évoquer l'espace en simplifiant les moyens. Un langage non figuratif de signes et de formes domine la toile car l'essentiel est de peindre le temps qui passe, de porter l'attention du spectateur sur la surface. David Hockney s'approche de la limite entre l'espace réel et l'espace fictif.

Sur ces « tableaux-rideaux », l'artiste dévoile la victoire de l'artifice humain sur la nature dans les jardins californiens : des aplatissements sans point de fuite à travers la construction d'immeubles modernes. La monotonie de la surface de la toile est à l'image des lignes de ces bâtiments. Comment créer l'illusion à trois dimensions ? Et ces pluies japonaises (en référence aux graphisme de l'estampe), présentes dans autant d'autres toiles, peuvent-elles être réelles ? Comment l'eau s'écoule-t-elle si ce n'est par l'autonomie des jus qui dégoulinent sur la surface ? L'immensité des formats dévoile une mutation de l'échelle du corps, d'un champ de vision détourné, d'une mise en espace qui confronte la perception et l'image. Puis cette illusion des trois dimensions intervient.

Peintures de paysages, les *Land(e)scapes* (Fig. 39) se manifestent en série. Éloignés des conventions de la perspective linéaire, ils sont une tentative de plonger autrement dans la sphère. Ils deviennent le carrefour, l'interstice, l'interface entre deux zones mouvantes à l'intérieur desquelles le corps, spectateur funambule, doit parvenir à l'équilibre. Mais s'ils résultent d'une épuration formelle du réel, ne sont-ils pas également le signifiant du sensoriel ? Puisqu'ils se veulent lieu de projection possible (du moi ou d'un autre) d'un mythe (le vôtre, le mien, le nôtre) il est nécessaire d'être attaché à cette présentation de l'espace afin de pouvoir l'imager et la représenter face à la mémoire collective.

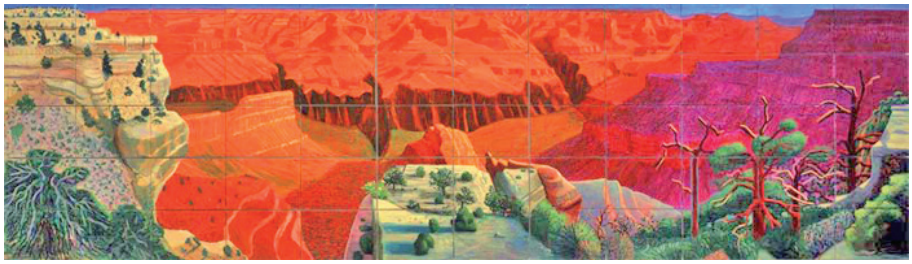


Fig. 38 David Hockney, *A Bigger Grand Canyon*, 1998.
Huile sur 60 toiles 207.0 x 744.2 cm
National Galleiy of Australia.

Fig. 39 *Land(e)scape VI*, 2012
Huile sur toile, 200 x 150 cm, production personnelle
http://camille.cathudal.syntone.org/

ABSTRAIRE LE PAYSAGE, EXPRIMER L'INTERIORITE

CAPTER L'EVANOUISSEMENT :

en quoi l'épuration formelle du paysage en peinture permet-elle de saisir la dispersion et l'effacement ?

L'épaisseur d'un Rythme

L'homme, en diagonale, s'accroche à la croche puis aux barres transversales qui arrêtent la musique, d'une partition à l'autre. Si *l'agora** de l'art est « l'Ouvert », elle est le lieu de création du rythme. Serait-ce là une forme « d'apparaître absolu* » ? Dans son ouvrage *Michel Henry, un philosophe de la vie et de la praxis*, Gabrielle Dufour-Kowalska, docteur en philosophie, met en évidence la notion d'apparaître absolu qui, d'après ses recherches, ne se réaliserait que dans l'apparence à travers la multiplicité et la diversité de ses modes d'apparition. Ce processus de détermination entraînerait l'aliénation de l'essence.

En d'autres termes, l'essence ne se trouverait qu'en se perdant elle-même :

> « L'objet qui réalise l'effectivité de la phénoménalité n'est rien d'autre que l'étant déterminé et fini, le "ce qui" apparait et qui rend effectif l'apparaitre pur, en soi indéterminé. Or, pour M. Henry, cette dépendance de l'élément ontologique à l'égard de l'élément ontique contient en fait une absurdité. Comment, en effet, l'apparence peut-elle réaliser l'apparaitre, si elle n'est précisément déjà une apparence, c'est à dire si le pouvoir ontologique de la manifestation n'avait accompli en elle son oeuvre ? […] Or la finitude de l'essence de la manifestation ne résulte pas de la finitude de l'essence de l'étant comme objet pour nous, le pouvoir de l'horizon, la transcendance. »[1]

Transcender*, faire dépasser ses limites à la représentation du champ visuel. La dépasser en l'incluant tout comme la cellule transcende l'atome. Opérer une transcendance, ouvrir le « panorhaptique » sur ce qui est à l'extérieur du champ de vision singulier, pour que ce qui est en dehors de toute conscience apparaisse. Franchir et dépasser pour aller vers ce qui est au delà, ce qui surpasse et devient d'un ordre nouveau.

Shanshui.

La loi de la frontalité s'impose et l'œuvre structure l'espace autour d'elle en maintenant l'homme ici, sans possibilité de déplacement. Cette posture appelle le *Shanshui**, paysage littéraire et pictural. Ce terme désigne un type de paysage non urbain ou bien sa représentation dans la peinture chinoise. Ce genre de peinture apparaît dès le IV^e^ siècle et prend de l'ampleur sous les Cinq Dynasties (907-960) et la dynastie des *Song* (960-1279). Il s'agit d'une forme majeure pratiquée par les peintres lettrés que l'on nomme également « Montagne et eau ». La peinture sous l'ère *Song* dévoile l'être au monde, là où montagnes et eaux s'exposent dans l'Ouvert de leur disparition puisque toute brume se manifeste dans sa dispersion. Représentatif d'une période de plein épanouissement de la culture chinoise dans le domaine de la peinture, elle se situe naturellement en bord de mer et s'ouvre sur de vastes horizons.

1 DUFOUR-KOWALSKA, G., Michel Henry: un philosophe de la vie et de la praxis, Paris, 1980. (p37)

Durant les trois siècles de la dynastie des *Song*, la peinture chinoise, la grande peinture intellectuelle, atteint la parfaite maîtrise en particulier dans la tradition du paysage philosophique « Montagnes et Eaux ». Les peintres finissent par opérer dans l'humide, avec des taches plus ou moins incontrôlables. Floue, l'image sèche puis se révéle en triple perspective : étendue-éloignement-hauteur dans une Chine qui oscille du haut vers le bas, du bas vers le haut, vers l'éloignement. Car il n'y a ici d'esthétique que du rythme et il n'y a de rythme qu'esthétique : le moment apparitionnel dépend du regard.

Entre « Montagne et Eaux »

Le paysage, en tant que genre suprême de la peinture chinoise, entre « Montagne et Eaux » suit la voie du Tao et saisit la morsure soudaine d'une réalité souterraine. Les *Land(e)scapes* sont un moyen de percevoir la présence du vivant dans l'instant de son évanouissement qui conduit au vide originel et ultime à partir duquel tout est révélé. Pour que l'on puisse tenter de ressentir l'entaille qui énonce le monde dans sa situation. Cézanne exprime cela comme étant la quête de l'expression de ces « sensations confuses que nous apportons en naissant »[1] le premier contact indicible à la base de tout art. La vie pratique semble rectifier cette sensorialité initiale par laquelle l'homme communiquait avec le monde avant toute objectivité. De ces sensations, il est maintenant exclut le « comment » pour ne conserver que le « quoi ». C'est ainsi que la couleur déteint, que la lumière s'éteint et que l'une comme l'autre n'apparaissent plus comme des façons de vivre ici-bas, ici-là. Comment peindre un monde antérieur à l'humanité, vierge et pourtant d'actualité ? Comment transcender l'exploitation de l'homme, n'en retenir qu'une lune croissante ?

Trancher. Renouer. Pour que ce monde visualisé, axe des sens, énergétique, puisse se mouvoir et danser comme un tout nouvel univers, il lui faut prendre corps dans l'instabilité et dans l'espace qui ne peut être qu'un simple vide. Peindre un paysage « pour-parler » avec la réalité. Et si le réel devenait simplement le fruit du couple formé par l'univers et l'homme ? La manière d'être là deviendrait-elle le fondement de toute perception ? Constituerait-elle le foyer de la vision ? Abstraction.

Le paysage, loin d'être perçu comme un objet, devient l'expression d'un

1 GASQUET, J., Cézanne, Paris, 1921. (p227)

rythme à la fois singulier et universel, celui d'une rencontre avec les choses, en apesanteur, dont la légèreté permet à l'homme de valser. Abstraire et entrer en résonance avec cette mesure symphonique, extraire d'un monde arythmique tout ce qui peut se mouvoir en cadence. Abstraire le paysage et montrer ce pouvoir d'intériorité, de dépassement du point de vue. Ne pas exposer un degré de ressemblance avec la réalité extérieure, mais un univers interne englobant le réel et s'épanouissant jusqu'à la pureté du motif.

La quête de l'épaisseur du vide des paysages contemporains consiste alors en l'émersion d'une coexistence paysage éloigné - vie domestiquée. Action qui transfigure, l'abstraction de la lande devient révélatrice d'une mélodie formelle de l'endroit où elle se matérialise. Ces formes, en délaissant peu à peu leur caractère premier issu d'une vue pragmatique, surgissent à nouveau. Épurer pour exprimer le monde transcendé, présent comme un idéogramme naissant. Il s'agit maintenant d'adopter les épicentres actifs de la réalité. Rendre les choses à soi, à l'inverse de ce que l'on a déjà vu ou déjà su, puisque le réel ne résulte pas d'une vision globale de ce qui encercle l'homme. La réalité du paysage, ici, se révèle comme un « degré zéro », élémentaire et vient surprendre à l'intérieur du quotidien. Le réel est-il finalement ce à quoi l'homme ne s'attend pas ? Transformer et transposer des formes qui représentent en des formes qui présentent...

> « Quel est l'indice universel du réel ? - Son imprévisibilté singulière. Songez à la façon dont les choses habituelles nous apparaissent soudain à nouveau réelles quand nous les re-découvrons. Une lumière neuve, jamais vue, tombe sur un paysage familier. Vous êtes surpris de voir que le paysage existe - autrement que comme une image. Préparez un voyage aussi minutieusement que possible. Vous croyez le connaitre.
> Mais quand vous voyez les choses mêmes, la sensation est toujours autre chose que l'imagination la plus circonstanciée.
> Le réel c'est ce que vous n'aviez pas prévu.
> Ce qui vous est donné.
> C'est, comme disent les Japonais, le "Ah !" des choses. »[1]

1 MALDINEY H., *Regard Parole Espace*, (p19)

Fig. 40 *Land(e)scape V,* 2012
Huile sur toile, 200 x 150 cm, production personnelle
http://camille.cathudal.syntone.org/

Fig. 41 *Land(e)scape VII*, 2012
Huile sur toile, 200 x 150 cm, production personnelle
http://camille.cathudal.syntone.org/

ACCEDER AUX CONFINS :

en quoi le travail pictural du fond permet-il de traverser le champ de la représentation ?

Du fond à la forme.

Le mot « fond » est issu du latin *fundus*, « fond de tout objet », il caractérise la région basse d'une chose creuse. S'il on étend ce terme, le fond se dit de la partie la moins exposée au regard et au jour, il est en opposition à l'ouverture. Comme une limite, il s'applique à ce qui est considéré comme élément vrai, comme l'au-delà de l'aspect sensible. Aller au fond serait comme rejoindre le dessous lointain de la surface.

On distingue deux sens importants à la notion de fond :

Pour une peinture murale ou un bas-relief, l'identité entre la forme inscrite et le rythme de la masse (celle du mur) s'efface. C'est alors que la surface du mur devient fond, le fond au sens de champ. Le trait, apparaissant en elle, se manifeste également à partir de celle-ci. Cette aire murale, quant à elle, s'impose seule, a partir d'elle-même. Sans espace à l'arrière, il n'existe rien qui ne puisse la générer, on ne peut la dépasser. Cette surface, c'est le fond premier, le gouffre primaire. Les deux fonds se recouvrent pour s'unir à la forme. Pour rendre visible et révéler la vérité, il faut aborder cette question du fond. Ce dernier s'impose en retrait obscur au sein duquel repose la puissance de la forme. Peut-on déceler la présence d'un fond pensant se tenant au delà des apparences sur cette surface visible ?

La pensée, en tant qu'exercice de raison, doit se donner au monde de manière claire et distincte. Tout comme la peinture qui, par ses figures, révèle des signes fidèles à l'apparence sensible. Mais sur l'espace de la toile persistent des indices moins évidents, encore déchiffrables, ayant la vertu d'écarter le voile. La projection s'inverse et enclenche un mouvement de retour vers le fond comme un appel vers le point de fuite pour découvrir plus loin, à l'intérieur d'une profondeur fictive, la réelle profondeur du sens.

Rechercher l'invisible.

Il est des peintres, de savants géomètres de la perspective, qui représentent une construction avec une rigueur sans faille, et qui pourtant, sous un angle singulier, vont mettre la logique visuelle du spectateur à l'épreuve. Il s'agit de rechercher dans la surface du visible la présence écartée d'un invisible.

Quête ancestrale que celle-ci puisque le philosophe Pascal reprochait aux mots d'échouer dans la traduction des secrets de l'âme, mais reconnaissait dans la peinture et notamment dans le fond, une figure de son intériorité, ce lieu où la pensée tient en réserve ses images. De l'épaisse noirceur des ténèbres à la lumière aveuglante en passant par la fusion de nuées, le fond reste énigmatique dans l'opacité de cet écran nu, un paysage de l'inquiétante étrangeté dont les apparitions diffuses marquent l'intermittence du visible. Entre précision et flou, le fond tresse la forme et l'informe, estompe le contour puis trace sur la touche quand la transparence devient opaque. Peut-on discerner le semblable du dissemblable?

Tresser l'avant et l'arrière donc, ce qui vient et ce qui est advenu, ce qui est énoncé et l'énonciation même, lier la conséquence à la cause, l'effet au geste. Retracer et remonter à la manière d'être de la peinture, à ses dichotomies et à ses paradoxes. Voir au loin sur une surface plane à travers l'opacité d'une bidimension. Mais à quoi ressemble la peinture lorsqu'elle ne s'apparente qu'à elle seule et comment en approcher les propriétés picturales ? Comment la regarder à son état naissant ? Doit-on perdre de vue une peinture pour la voir de plus près, pour distinguer la déchirure qui laisse apparaître le fond ? Observez le lieu et cherchez comment opérer une distinction entre le dessous et le dessus. Sur cette étendue de matière picturale prenant tantôt la forme d'une pâte tantôt le fluide d'un jus, sur laquelle l'outil et le geste ont laissé leur trace.

Retour originel.

C'est ici qu'amplitude, mouvement et pression sont les vecteurs d'une tentative de restitution, celle de l'origine. C'est ici qu'on peut voir un vestige où la mémoire se confronte à tout ce qui reste, comme à l'indice de tout ce qui a été perdu. Puisque ce fond est loin d'être la négation du sens et de la forme, il se manifeste comme la présence du non-dit, celle d'un silence, lieu d'une écoute. Le fond révèle une autre temporalité et une force qui tout simplement ont lieu, ici et maintenant. Il faut observer l'espace de leur émergence pour espérer les excaver du sol pictural. La peinture des paysages contemporains se trouve à un carrefour, entre achèvement et inachèvement, ressemblance en surface et dissemblance du fond, le signifié du dessus et l'insensé du dessous. Il faut regarder de manière critique pour entrevoir les liens tissés qui rendent la peinture visible, s'approcher et tenter de comprendre le peindre.

A la recherche des phénomènes du monde où l'homme vit. Il s'agit de rendre compte de la présence des événements dans un monde qui ne parvient pas à les retenir dans le réseau du quotidien, un monde qui les déplace brusquement vers une nouvelle profondeur. Une autre dimension de la présence ? Ni monde intérieur, ni monde extérieur mais double polarité de l'être au monde, le fond du dedans au dehors, et du dehors au dedans car le fond n'est autre que le champ spatial, celui de l'espace paysage.

Les confins sont, par extension, un espace éloigné, devenus au sens figuré le « passage intermédiaire entre deux situations », en quelques sortes le « point extrême ». Peut-on accéder aux confins en abolissant la matérialité du support sur lequel la profondeur se déploie entre les intervalles de ses plans ? L'apparition du paysage est suspendue à la condition théorique de sa transparence comme pour rendre visible l'espace disparaissant. Le mur, la présence ordinaire de l'ici et du maintenant, mais aussi le bruit du réel, s'évanouissent pour laisser à l'observateur le passage intermédiaire ouvert. Ayant alors la possibilité de traverser le champ invisible et transparent de la représentation, il peut voir dans l'oeuvre et dans sa présentation. Mais la traversée visuelle de l'espace n'est pas sans fond. Est-ce l'infini ou le terme de la vue ? Épaisse nuée ou béance ? Une frontière depuis l'arrière plan qui s'étend jusqu'à l'écran translucide de la surface ? Le fond demeure-t-il ce qu'il fut au Quattrocento ? Est-il resté l'image d'un lieu jusqu'où le regard porte ? Des architectures familières aux murs intimes du lieu clos, en passant par des paysages entropiques dans les cieux dont l'immensité obscure n'est que le reflet troublant de nos vies : le fond apparaît-il encore comme la limite du monde présenté ? C'est en supposant la transparence du plan de la présentation que le fond paraît être rendu accessible au regard. De ce fond émerge la surface d'un champ nouveau, généralisé et restauré par l'opacité du plan. Annuler partiellement la fiction de l'espace ne doit cependant pas réduire à néant le système de la profondeur. En effet, le retour de l'opaque, de ce qui ne représente plus, attribue à l'espace une présentation sous-jacente pourvue d'une puissance manifeste. Le fond devient plan, achromatique, dont la forme n'a pris aucune tournure, sans être pour autant diminué à son état zéro car il reste l'épaisseur même de sa présence mystique.

Entrez dans l'horizon aérien.

D'un côté, modeler la lumière pour obtenir une gamme chromatique ou jouer des contradictions entre les tons opposés et pourtant en contact ; de l'autre, établir un lieu dans lequel les horizons se croisent. Les dimensions de la couleur se manifestent à travers la dichotomie : expansion sans évanescence, contradictions sans constrictions. Ici pour aller vers là, en unissant le ciel et la terre, il faut prendre appui sur un sol fixe et s'engager sous l'horizon, activer la dualité qui existe entre vue et toucher, pour mettre les sens en éveil. Avec une texture lumineuse, le graphisme se meut et parvient à moduler le fond. Le spectateur doit habiter l'espace de l'œuvre qui l'imprègne à défaut de seulement s'y projeter. Alors il communique à force d'alterner sa position, entre retrait et abandon, devant l'apparition d'un dessin qui disparaît soudain, bercé dans la rythmique des ombres et des lumières, de l'épaisseur du vide.

PEINDRE LE VIDE A L'HORIZON :

en quoi la peinture de paysage distingue-t-elle le plein dans le vide panoramique ?

Les *Land(e)scapes*, huiles sur toile, de par leur format et leur inclinaison, apparaissent comme une tentative de pénétrer un espace flottant, sans limite, à travers la conception d'un horizon déterminé. Cette ligne semble régir la perception des choses dans l'espace ainsi que la conscience intime du temps et le rapport à l'autre. C'est finalement une « structure horizon » qui questionne ici l'art du paysage. En effet, presque anthropologique, l'horizon relie les trois totems universels : la Terre, l'Homme et le Ciel.

Les *Land(e)scapes*, comme le sous-entend leur nom, ne représentent pas des clôtures (comme aurait pu l'induire la notion d'horizon, et donc de limite), mais deviennent des espaces ouverts, des limites ouvrantes. Repensons à Husserl et aux analyses de Maurice Merleau-Ponty sur la perception pour comprendre davantage le paradoxe de l'horizon et les dualités dont il est pourvu : entre le visible et l'invisible, le déterminé et l'indéterminé, le fini et l'infini. C'est ici que se joue le rôle de la pratique artistique. Dans cette marge sombre qui conduit chaque artiste vers l'horizon du paysage. Il s'agit d'explorer l'horizon interne et externe pour tenter de prolonger l'espace, le paysage et l'image.

Distance et perspective atmosphérique

Comment trouver l'équilibre entre une perspective linéaire et une succession de plans, entre l'illusion de la troisième dimension et l'impression de profondeur? La peinture chinoise, dans ses traités, a élaboré une classification subtile des distances :

> Distance profonde (shan-yuan), une vue plongeante et panoramique depuis un point de vue élevé, proche de la perspective occidentale.
> Distance élevée (kao-yuan), permise par la succession de plan, rythmée, qui l'impression de profondeur. Dans les tableaux verticaux, elle correspond à une contre-plongée : à partir d'un point de vue situé en bas du tableau, le regard parcourt plusieurs hauteurs qui semblent se perdre dans le ciel.
> Distance plate (p'ing-yuan) correspond à une vue panoramique balayant un paysage sans limite.

Il faut s'en souvenir pour convoquer un procédé similaire que l'on nomme la « perspective atmosphérique ». Créée par la présence écranique de brume ou de cumulus qui ont pour mission d'estomper certaines portions d'espace, ce processus laisse entrevoir un au-delà d'ici, autrement dit, l'ailleurs. Interviennent alors ce que la philosophie du Tao appelle les « vides médians », parcelles d'espaces vides, souffles, donnant à celui qui observe l'impression de devoir franchir des plans, les uns à la suite des autres, pour accéder à l'au-delà du paysage, pour parvenir au prolongement vers l'invisible qui suggère une « structure horizon ».

Horizon et représentation

Selon François Jullien, « la grande image n'a pas de forme »[1] et une partie des acteurs de l'histoire de l'art semble, en effet, ne pas se soumettre à l'ordre des représentations. Alors que la Renaissance assujetti l'image aux lois de la perspective linéaire, l'art du paysage occidental existe avant et se poursuit encore après, selon de nouveaux principes étrangers aux règles de l'optique et de la géométrie.

---

1 JULLIEN F., *La Grande image n'a pas de forme, ou du non objet par la peinture*, « L'Ordre philosophique », Seuil, Paris, 2003.

Beaucoup de miniatures du Moyen Age (notamment celles de Jean Fouquet[1]) ont usé de la perspective atmosphérique en vue de figurer le lointain. Des dégradés de couleurs, subtiles, palissent progressivement et rappellent le *Della Pinttura* (Traité de la Peinture) de Léonard de Vinci. L'horizon y serait « l'endroit ou l'air lumineux voisine avec la terre ». Attentif aux écrans atmosphériques, le peintre, applique le phénomène d'estompe de la ligne, d'effacement, de l'invisible pour tendre vers le *sfumato**. Du point de vue sémantique, après de nombreuses mutations littéraires, l'horizon passe de « l'endroit ou se termine notre vue » (d'après son étymologie et son origine grecque) à des expressions comme « horizon infini ». Une évolution qui témoigne des transformations du sensible liées à l'émergence de l'esthétique du sublime.

L'un des enjeux de l'art du paysage semble viser l'absorption du sujet dans l'objet. Réduire ou agrandir pour disproportionner. Démesurer l'espace pour mieux en comprendre l'ampleur. A l'heure des tsunamis et autres catastrophes climatiques, le spectateur doit tendre à devenir tout entier paysage. L'horizon invite le dépouillement du paysage de ses éléments figuratifs et les *Land(e)scapes* (Fig. 40) figurent comme la quête de l'essence de nos paysages urbains contemporains. Il s'agit de les ramener à leur structure essentielle.
A partir des années 1950, Nicolas de Staël remplace le titre de ses peintures communément nommées *Composition pour Paysage* (Fig. 42), il s'agit pour le peintre d'un tableau représentant la nature ou le « reste », à l'intérieur duquel la figure humaine n'est qu'accessoire. En conséquence, le point de vue de l'observateur détermine l'œuvre, impose le champ visuel et son interprétation. Véritable découpe de la réalité, l'artiste cadre, émet des choix de composition, organise les éléments, toujours présents dans ce qui lui est donné à voir.

1 Jean Fouquet (1415/1420 - 1478/1481). Considéré comme l'un des plus grands peintres de la première Renaissance et le rénovateur de la peinture française du xv^e^ siècle. Formé dans la tradition française du gothique international, il développe un nouveau style en intégrant les fortes tonalités chromatiques du gothique avec la perspective et les volumes italiens du *Quattrocento*, ainsi que les innovations naturalistes des primitifs flamands. Ses chefs-d'œuvre sont le *Diptyque de Melun* et les miniatures des *Heures d'Étienne Chevalier*. Reconnue de son temps, l'œuvre de Jean Fouquet tombe dans l'oubli jusqu'à sa réhabilitation au xix^e^ siècle par les romantiques français et allemands, fascinés par l'art médiéval.

> « Je n'oppose pas la peinture abstraite à la peinture figurative, une peinture devrait être à la fois abstraite et figurative. Abstraite en tant que mur, figurative en tant que représentation d'un espace »[1]

Un tableau est, selon lui, la représentation d'un espace organisé dont la profondeur est la seule recherche picturale sérieuse. Cette conception appliquée à la toile révèle l'absence de perspective classique : le tableau s'organise par couches de couleurs et de formes laissant toujours apparaître le fond pour suggérer la profondeur de l'espace. La ligne d'horizon est donc ce qui reste lorsque tout a été enlevé du paysage. Reste la terre, le ciel et le regard symptomatique de la présence de l'homme au monde.

ATTEINDRE LE CHAOS :

en quoi l'excavation picturale du sol fait-elle appel à la mémoire collective ?

Nous avons vu précédemment l'importance des questions de fond. La quête artistique actuelle émane de l'unicité du fond et de la forme, dont Cézanne et Paul Klee ont établit les différences. En identifiant le fond au chaos, ce dernier devient l'inverse du cosmos. Notons que Paul Klee fait du « point gris », le « moment cosmogénétique » par excellence. Il s'agit pour lui d'un « point fatidique entre ce qui devient et ce qui meurt » : un point « nécessairement gris en raison de sa concentration principielle »[2] de chaos (désordre) et de cosmos (ordre). Selon l'artiste, le gris fonctionne alors comme une « zone centrale germinative ». Ce moment « infra-pictural »[3] est nécessaire à la peinture. Ce moment est celui d'un spasme dans lequel le peintre fait partie de ce vide-plein ou de ce plein-vide qui apparaît comme le fond même de la nature. Ce moment est originel, comme la toute première émergence, l'aurore du peintre, l'aube d'une peinture. Ce moment est celui d'une implication dans le chaos à l'heure où le peintre ne fait qu'un avec quelque chose qui n'existe pas encore. C'est alors qu'on peut assimiler la naissance de la peinture à celle de la nature, celle de l'étant à l'être.

---

1 BRODSKAYA, N., *Nicolas de Staël*, Ed. Kindle, Paris, 2011. (p42)
2 Ibid.
3 GASQUET, J., *Cézanne*, Paris, 1921. (p80

Les *Land(e)scapes* en déserts de l'identité.

Le paysage contemporain pousse l'homme à assimiler cette étendue à l'espace absolu où il creuse son terrier. Après l'émergence du sujet moderne trois étapes se succèdent dans la quête du devenir universel de cet espace absolu*. Le premier mouvement est celui par lequel la perspective linaire réorganise l'espace de l'image sous le regard d'un observateur unique. Le second restructure l'étendue terrestre, à l'image de ses illusions, en deux dimensions. Puis le dernier semble investir la troisième dimension par l'intermédiaire de médiums produits en quantité industrielle (acier, verre, bois…) en vue de réaliser des parallélépipèdes.

Devenu espace astral, céleste, cosmique, unanime, l'espace absolu peut dès lors neutraliser la particularité des lieux réels et permettre à l'identité absolue de pouvoir se réaliser dans toute l'étendue terrestre. Cet espace est utopique par essence puisqu'il révèle une négation des lieux. On entre dans un « non-lieu », une hétérotopie : inappropriable, insensible, insensée parfois, lieu étranger à toute entreprise paysagère alors même qu'il s'exprime en constructions qui s'incrustent dans les paysages. L'art du paysage a travers la présentation d'espaces urbains épurés tente de faire appel à la mémoire collective. Les Land(e)scapes, résultent d'une étude, d'une dissection puis de prélèvements dans l'espace urbain puis font suite à la tentative de ne retenir que l'essentiel, à la limite du (re)connaissable.

L'idée ne semble pas antérieure à l'œuvre comme si elle en découlait. En déstabilisant la vision ordinaire, l'art parvient à l'évocation du lieu et du vécu dont est chargée l'expérience humaine. Le drame contemplatif* de Rimbaud n'est autre qu'une extraction du paysage de cet « autre » rimbaldien qui l'habite. Comme pour générer l'inquiétante étrangeté et dépasser les frontières, faire l'impasse sur les dichotomies du dehors et du dedans, de l'ici et de l'ailleurs. Qu'il apparaisse comme une limite ou un seuil, ce paysage ne détient aucune coordonnées GPS réelle (Fig. 43) : il n'a d'ancrage ni dans le temps, ni dans l'espace. Les *Land(e)scapes*, sont désormais géolocalisables dans l'espace mental du regardeur. Comment donner naissance à un univers en le donnant à percevoir différemment ? S'agit-il de configurer un monde, d'échanger et de confondre le proche et le lointain, le stable et le fugitif le passé et le contemporain?

Fig. 42 Nicolas de Staël, *Agrigente* (paysage urbain frontal), 1953
Huile sur toile, Kunsthaus Zürich

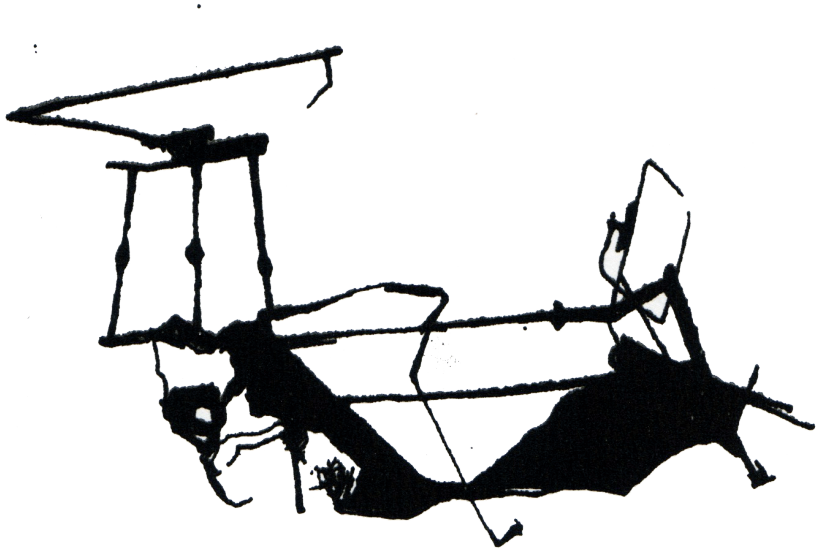
Fig. 43 *Land(e)scape III*, (plan rapproché sur le titre inscrit sur la cimaise) 2012
Huile sur toile, 200 x 150 cm, production personnelle
http://camille.cathudal.syntone.org/

Rendre l'espace du corps au paysage, c'est aussi donner une véracité au déplacement et mettre en évidence la condensation du psychique. Dès lors il n'y a plus de représentation du monde mais des apparitions, lointaines de toute réflexions, engendrées par des mondes autres. Ces capacités de l'esprit sont étroitement liées à l'histoire d'un vécu de la même manière qu'un sentier au préalable inexistant apparaît en marchant. La représentation ne jouerait plus de rôle clef et l'intelligence se manifesterait comme la faculté de pénétrer un monde partagé. Tout paysage doit-il être une nature qui présente à la vue un ordre cosmique en train d'émerger ? Et si marcher dans les *Land(e)scapes* (Fig. 44 et 45), c'était faire paysage pour expérimenter ce temps cosmique post-industriel ?

Fig. 44 *Land(e)scape IX*, 2012
Huile sur toile, 180 x 150 cm, production personnelle
http://camille.cathudal.syntone.org/

Fig. 45 *Land(e)scape X*, 2012
Huile sur toile, 180 x 150 cm, production personnelle
http://camille.cathudal.syntone.org/

FAKE ESCAPES



MUTATION DU TERRITOIRE

LE LOINTAIN, DE PRÈS :
en quoi l'analyse du territoire donne-t-elle des indices sur l'approche du paysage contemporain ?

Approcher le territoire de plus près est une expérience corporelle nécessaire pour le formuler à nouveau. Mais là où le sensible s'arrête, les sciences humaines, sociales, géographiques et écologiques prennent le relais. La biosphère* (le global) est un système dépendant qui participe aux systèmes plus vastes qui ne peuvent exister sans ceux de moindre envergure comme les biotopes* (le local). Auparavant séparés, le monde physique et le monde phénoménal se rencontrent à nouveau. En effet, selon les physiciens, le réel ne peut être soumis à l'objectivité car les ordres de grandeur ne sont pas ceux de la mécanique quantique. Ainsi, l'environnement n'est objectif que dans une certaine mesure : celle où il n'est pas construit par notre regard.

Avec le réchauffement climatique, il semble que l'intérêt pour le paysage augmente. La nature redevient sacrée en dépit de l'entreprise scientifique consistant à violer son mystère. Effectivement, ce mystère de l'Être ne trouve plus ses origines dans les mythes de la Création ou dans le *Tao*, mais bien dans les théories du *Big Bang* ou dans les notions d'émergence. L'homme a finalement besoin de l'intelligible et du sensible dans son rapport au monde. Alexander von Humboldt[1] dans *Cosmos. Essai d'une description physique du Monde* questionnait déjà cette union entre recherche scientifique et drame contemplatif* du monde au XIX^e^ siècle. Par ailleurs, le motif écologique du lieu clos, de la réserve (naturelle) apparaît dans les univers du petit paysage chinois et l'équilibre *Fēng Shuǐ**.

Les géographes décrivent souvent le paysage comme une succession de vallées et de plateaux, de coteaux plus ou moins pentus ou de prairies sédimentaires. La géomorphologie* est l'étude des formes du relief. Cette science fait appel à la géologie et à la géographie pour comprendre les évolutions qui conduisent au site actuel. Les géomorphologues s'appuient sur des cartes I. G. N. (Institut Géographique National) 1/25000 offrant de précieux renseignements sur la géographie et la toponymie dont les courbes de niveau tracées expriment l'énergie des reliefs. Ils s'intéressent également à l'agronomie, en ce qu'elle définit les rapports entre la terre, le climat et le travail du sol pour conclure que les cultures, les façons de cultiver et le mode de gestion des sols dépendent des terroirs. Ainsi, les terrains humides conviennent mieux aux pâtures qu'aux champs labourés. On relève également une certaine forme de parcelle entourée de haies naturelles avec une unité de revêtement (prairies naturelles ou artificielles) qui confèrent une couleur et une ambiance particulière à l'ensemble du paysage. A contrario, dans les pays de labours, la couleur des terres, brune ou rouge, se révèle en hiver jusqu'au printemps où les couleurs changent en fonction des cultures (blé, maïs, tournesol, colza, …). La mise en valeur d'un territoire, la forme et la taille des parcelles, la présence ou non de végétation arborescente dépendent de la richesse du sol. De plus, la mécanisation de l'agriculture observée ces soixante dernières années a profondément modifié nos paysages.

1 Alexander von Humboldt (1769-1859) Naturaliste, géographe et explorateur allemand. Membre associé de l'Académie des sciences française et président de la Société de géographie de Paris. Par la qualité des relevés effectués lors de ses expéditions, il fonde les bases des explorations scientifiques.

Cette mutation du paysage doit donc s'envisager de plus près. Saisir les barricades, les fils de plombs, les carcasses d'automobiles, les rails de trains qui passent dans la nuit diurne des tunnels où s'engouffrent les êtres humains. Rompre la digue et laisser aller le flux du paysage pour submerger les villes. Les éléments du monde s'ordonnent dans une union formelle, liés entre eux, agglutinés dans les plans qui se succèdent, obéissant aux rythmes et aux proportions. Cette illusion fait croire qu'un paysage présente la nature comme la réalité dans sa naïveté toute primaire, un réel qui se donne, qu'à l'intérieur, c'est l'extérieur et qu'elle s'offre à l'emprise du regard de cet homme qui finalement la méprise dans une sphère individualiste. Cette illusion nous apprend à voir la nature comme un paysage que attendu, admirez la terrible beauté qui naît au fond, là-bas, dans la brume et les poussières d'étoiles. C'est la raison pour laquelle le paysage reste à distance, que cet espace temporel en fait un territoire propice à la méditation sur l'intime. Observez la manière de voir, le lien sinueux entre la vue et la pensée.

Les peintures *Land(e)scapes* sont les lieux d'expériences où le moi se déloge de lui-même pour aller à la rencontre de ce qui le dépasse. Le drame géologique, lui, apparaît dans les résidus. Maintenant que le paysage pictural, mental, s'offre à la contemplation, qu'il s'agisse de la retraite d'un ermite ou de l'abandon d'un spectateur dans les profondeurs de la lande, l'homme semble y reconnaître une image de la pensée, une expression du moi. Dans ce qui lui est radicalement opposé (l'extérieur, le dehors), le sujet humain semble trouver un miroir de sa psyché. Mais, une fois le paysage épuré par la peinture, que faire de ces extractions de béton et de plomb ?
Loin d'avoir disparu, ces pollution visuelles renaissent de leurs pigment pour plonger dans le noir intense de l'encre de Chine (Fig 46). Je regarde le paysage d'ici, d'ailleurs, fortuit, urbain, humain. Puis j'étudie, je dissèque, je prélève, analyse pour une mise en quarantaine des lignes et des poussières, de ces quadrilatères. Ce sont des *Fake Escape* (Fig. 48) comme des contestations. Explorer sans relâche le territoire actuel offre une nouvelle perception du temps et de l'espace. Le rapport de l'homme à son environnement, écouménal, évolue vers une autre conscience.

RUINE ET DISPARITION :

en quoi la ruine a-t-elle un pouvoir apaisant ?

Il faut faire le vide un instant pour regarder et constater que les ruines de bâtiments modernes font partie intégrante du paysage contemporain. Objet historique, la ruine se transforme en non-lieu* et expose sa photogénie. Toutes ces architectures sont composées de formes géométriques (cube, parallélépipèdes, cylindre) s'articulant en blocs de niveaux différents : la pensée rationnelle à l'origine de ces constructions semble avoir privilégié le fonctionnalisme inhérent à la vie en communauté. La présence sous-jacente des principes de l'architecture carcérale du XVIII^{e} siècle (tel que le panoptique*) vient confirmer les théories fonctionnalistes de la modernité. Certaines formes rapprochent les individus, peuvent contraindre le regard dans un espace où tous les points concourent vers le centre et entraînent une modification des rapports entre espace privé et espace public. Mais ces points de passages constituent le lieu même d'une rencontre entre l'individu et son environnement. Lieu de rencontre qui s'apparente aujourd'hui au terrain vague. Quel est donc ce paysage qui vient après, en bordure de ville, ponctué de friches dans un espace vert à demi maîtrisé ?
Il est ici question d'une zone artificielle bâtie sans ancrage avec le passé s'inscrivant pourtant dans une temporalité tournée vers l'avenir. Utopie d'un projet non abouti. La modernité a considérablement transformé la conception du paysage urbain. Si réaliser le neuf signifie détruire l'ancien, le projet ne s'incarne pas mieux dans un environnement vierge. Alors faut-il pour autant s'affranchir du passé ? Comment supporter ce changement perpétuel ? Puisque tout espace condamné à la destruction se voit vidé de ses habitants, devenir ruine et finir en gravats. Subsistent les minéraux concassés, effrités : du sable qui devient poussière puis s'évanouit dans l'imperceptible.

Ce changement d'état des architectures modernes est donc visible en tant que ruine dans l'environnement actuel. Parfois effondrée, parfois disparue dans les rénovations qui se succèdent, la ruine de l'ère moderne est atypique car elle est celle d'un temps qui n'a jamais vraiment existé : elle est finalement ce qui reste de l'utopie d'hier. Entre espace planifié et espace pratiqué, de la ruine au monument, l'architecture moderne renvoie à la mémoire d'un événement.

Fig. 46 *Fake Escapes*, Encre de chine sur papier, 13 x 18 cm, 2012.
Production personnelle.

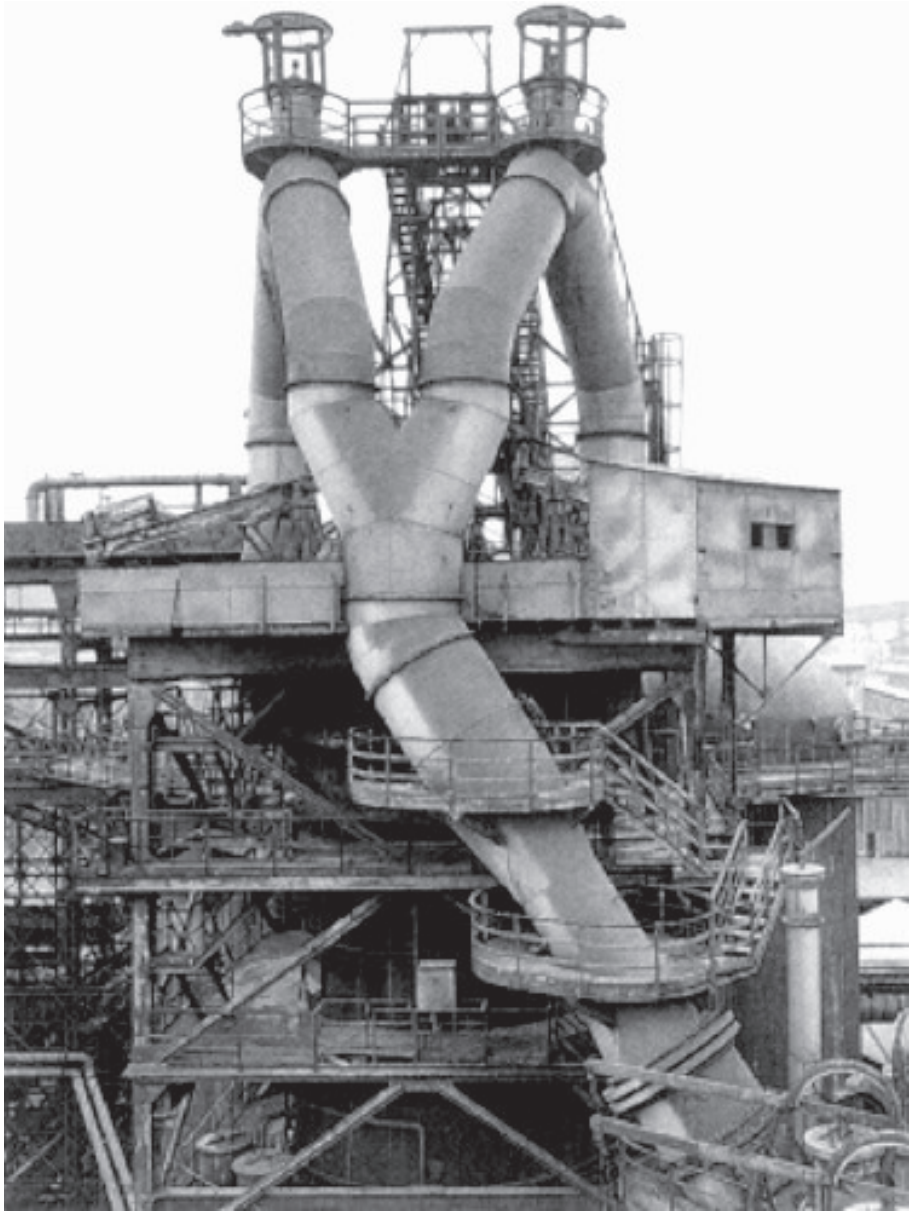


Fig. 47 Bernd et Hilla Becher, *Haut fourneau*,
Esch-Alzette, Terre rouge, Luxembourg, 1979
© Bernd und Hilla Becher, Düsseldorf, 2003

A l'arrêt de ses fonctions, elle devient l'édifice d'une époque révolue jusqu'à ce qu'elle s'effondre. Progressive avec l'érosion ou brutale avec la rénovation, la démolition est soumise au dynamisme de notre temps. La ruine devient une forme d'espace-temps suspendu, entre vide et néant. Ce processus de disparition manifeste le passage d'un état à un autre où existent simultanément plusieurs temporalités. Extraire les particules des monticules, c'est figer l'instant. Saisir la forme dans les gravats comme un état des lieux, de l'architecture à la ruine, ou l'inverse, avant que tout ne disparaisse. Les formes singulières que l'on distingue alors caractérisent l'expression forte d'une matière ou bien celle de sculptures abstraites. Prenons l'exemple des photographies d'architectures post-industrielles du couple Becher : l'abstraction des structures expose des qualités plastiques et esthétiques nouvelles (Fig 47).
Ainsi, l'architecture survit dans la réminiscence fragmentée, voire fragmentaire. Mais si la mémoire peut être collective et individuelle, alors l'enjeu sera de permettre, par la forme même, une vision synchronique du global et du particulier. Dessiner et procéder à l'autopsie des constructions devient le moyen de lire une histoire à travers ses entailles. Pour ce faire il est nécessaire de se positionner à la juste distance entre le subjectif et la neutralité. La question est celle d'un compte rendu du réel qui tend à inviter le spectateur à se projeter dans le devenir du lieu. Comment attester objectivement d'une réalité factuelle tout en présentant un point de vue singulier ? Et pourquoi ? Serait-ce parce qu'une démarche artistique peut prendre ses racines dans un événement tout en aspirant à une signification différente ?
Les *Fake Escapes* (Fig. 49) reconstituent les ruines du paysage urbain dont les ombres se détachent, après avoir été excavées du sol pictural. Noir. Blanc. La plume se dilue et le gris du plomb émerge sur le papier ; qui boit, absorbe puis sèche.

DIMENSION PITTORESQUE :

en quoi le paysage urbain cesse d'être ce que l'on contemple jusqu'à perte de vue ?

Le devenir pittoresque* du paysage entreprend la destruction de nos images idylliques. Son destin décale la perception d'un espace lointain et bucolique. Le pittoresque, lié à l'art, va s'évertuer à réduire l'étendue pour

accentuer l'aspect de la matière, des mouvements et de plasticité. Il s'agit de dépasser l'idée de beauté pour insister sur les fêlures aussi bien que sur les excroissances. A travers les *Fake Escapes* (Fig. 50), l'enjeu est donc de traverser le territoire sans diminuer l'importance d'être ici, maintenant, à l'espace-paysage dans son ensemble et créer *in situ,* un dépaysement progressif.

Entrer et pratiquer un reste de paysage. C'est finalement l'empreinte de l'événement et son allure éphémère qui sont interprétées par la pratique plastique. Mais comment manifester ce qui disparaît ? Les encres se concentrent sur des fragments d'éléments constitutifs du paysage en s'attachant aux stigmates qui survivent dans un lieu désormais serein (extractions des peintures *Land(e)scapes*) et c'est toute l'histoire de l'artiste dans l'épreuve du drame contemplatif. Si l'on remonte à l'étymologie du pittoresque, on s'aperçoit qu'il émane de « *pittoresco* », soit « ce qui est digne d'être peint ». Ce terme retrouve un intérêt notable grâce à l'œuvre et les écrits de Robert Smithson[1] sur l'entropie* correspondant au retour de l'art à la nature car dans ces textes[2], la dislocation et le décentrement sont les axes d'une recherche philosophique autour de la relation étroite qu'entretiennent les territoires contemporains avec l'art. Pour faire naître a nouveau le paysage, l'artiste doit proposer un processus pittoresque mobile, une nature-transition pour espérer faire l'expérience du paysage à son apogée, le faire surgir avant sa disparition. Transcrire la désagrégation des surfaces pour montrer ce qui reste d'un paysage altéré.

Reconstitution et pittoresque écologique.

A l'heure actuelle, le paysage a cessé d'être ce que l'on contemple jusqu'à perte de vue, jusqu'à l'horizon « inframince* » et se retranche derrière sa décrépitude. Il s'agit donc d'accumuler les fractures, de les répertorier pour restituer et reconstruire les fragments de ce paysage. Cette transformation se veut génératrice d'une déconstruction de la représentation.

---

1 Robert Smithson (1938-1973) Artiste américain lié, entre autres, à l'art minimal et au Land Art. Auteur de nombreux textes critiques et théoriques largement diffusés par les revues d'art américaines, le médium imprimé lui donne la possibilité de développer les aspects discursifs, spéculatifs et documentaires de son travail.

2 SMITHSON, R., *Entropy and the New Monuments*, Artforum, N. Y. C., US, 1966.

Fig. 48 *Fake Escapes*, Encre de chine sur papier, 13 x 18 cm, 2012.
Production personnelle.

Fig. 49 *Fake Escapes*, Encre de chine sur papier, 13 x 18 cm, 2012.
Production personnelle.

C'est ainsi que l'entropie vise a conduire la démarche artistique vers la nature transitoire des phénomènes. La dissection d'un bloc pour privilégier ses débris impose la considération du détail qui révèle le contraste, la matière, la surface et l'hétérogène. Le dessin condense le mouvement et le déroulement des faits, du choc, des rides et des fissures quand l'espace pictural se tait dans l'image d'un territoire vide. Les *Fake Escapes* (Fig. 51) sont un compte rendu qui tente, dans sa singularité, de mesurer l'ampleur des ravages sur le paysage et sur l'humanité. L'enjeu est de creuser pour procéder à l'étude et l'enregistrement d'un événement qui survit par l'intermédiaire de ses traces. Car les conséquences des sévices demeurent et supposent la violence qui a précédé ce silence. Silence symptomatique de la présence fragile du vivant a travers son absence, dans l'apparition du grain de la ruine ou dans les détails du paysage contemporain qu'il faut par la suite diffuser pour exposer la surface brisée.

Géographies du vécu.

De la géographie physique à la géographie humaine il y a comme un renversement dans la manière de concevoir la question du paysage. Comment conférer un statut d'objectivité aux paysages dans une géographie humaine qui se consacre aux phénomènes de société ? Phénomènes de l'ordre du relationnel et de l'immatériel qui s'inscrivent pourtant concrètement dans l'espace et s'impriment au point de s'étendre jusqu'au paysage.

A la fin des années soixante apparaît une nouvelle façon d'aborder la question de l'homme dans son milieu de vie. L'espace doit être vécu, perçu, ressenti et chargé de valeurs par les hommes. L'espace vécu se trouve-t-il au sein de l'espace réel ?

On croiserait dans l'espace vécu (perçu), trois espaces constitutifs de la réalité : les espaces fonctionnels (espaces d'usage), l'espace mental (espace appris et espace imaginé) ainsi que l'espace social. L'espace vécu serait celui de l'expérience immédiate antérieure aux idées scientifiques, lieu de reconnaissance et de familiarité liée a la vie quotidienne. Peut-on alors en faire une question de territoire ? Quelle différence est-il possible d'établir entre paysage et territoire ? Si le premier ne représente que le « vu », le second atteint-il le « vécu » ? Doit-on distinguer le langage du paysage de celui du territoire si l'un aborde les formes tandis que l'autre questionne les relations ?

Claude Raffestin[1], universitaire spécialisé dans la géographie, affirme que « le paysage est la structure de surface alors que la territorialité est la structure profonde »[2] . L'homme se situerait donc à l'interface du lieu, entre territoire et paysage. Mais comment, en tant qu'habitant, perçoit-il le paysage ?
La permanence de la représentation mentale du paysage est sans doute une évidence. Celle-ci ne semble pourtant exister en l'homme que par l'intermédiaire d'une relation phénoménologique entre le « je » et le milieu. Le paysage est essentiellement formé par les relations en deux et trois dimensions, entre surface et volume, entre les individus et l'environnement, le vécu et l'inexistant. Alors peut-il être considéré comme le reflet visuel du territoire dont l'une des parties reste invisible ? Le paysage peut pas être réduit à un simple objet car de plus en plus modelé par les hommes, il demeure observé et ressenti.

> « Il est des lieux qui tirent l'âme de sa léthargie, des lieux enveloppés, baignés de mystère, élus de toute éternité pour être le siège de l'émotion religieuse. L'étroite prairie de Lourdes, entre un rocher et son gave rapide ; la plage mélancolique d'où Saintes-Maries nous orientent vers la Sainte-Baume ; l'abrupt rocher de la Sainte-Victoire tout baigné d'horreur dantesque, quand on aborde par le vallon aux terres sanglantes ; l'héroïque Vézelay, en Bourgogne ; le Puy-de-Dôme. »[3]

Ressenti, certes, le paysage fait appel au corps pour atteindre le génie du lieu*. Émotion éprouvée devant certains endroits, ce phénomène s'accompagne de la certitude que ceux-ci ont été habités, animés d'une espèce de génie, d'esthétique et de mysticisme qui leur seraient propres. Mais d'où provient la force d'un lieu ? Alain Roger[4] émet l'hypothèse d'un génie culturel.

---

1 Claude Raffestin est né en 1936. Universitaire français spécialisé dans la géographie, il est nommé professeur de géographie humaine à l'université de Genève en 1969 et vice-recteur en 1997.

2 RAFFESTIN C., *Paysage et territorialité*, Cahiers de géographie du Québec, vol.21, n°53-54, 1977, p.126.

3 BARRES, M., La Colline inspirée, « Il est des lieux où souffle l'esprit », Paris, 1913.

4 Alain Roger est né en 1936. Philosophe et écrivain français. Agrégé de philosophie et docteur d'Etat. Ancien élève de Gilles Deleuze, son champ de prédilection est le paysage.

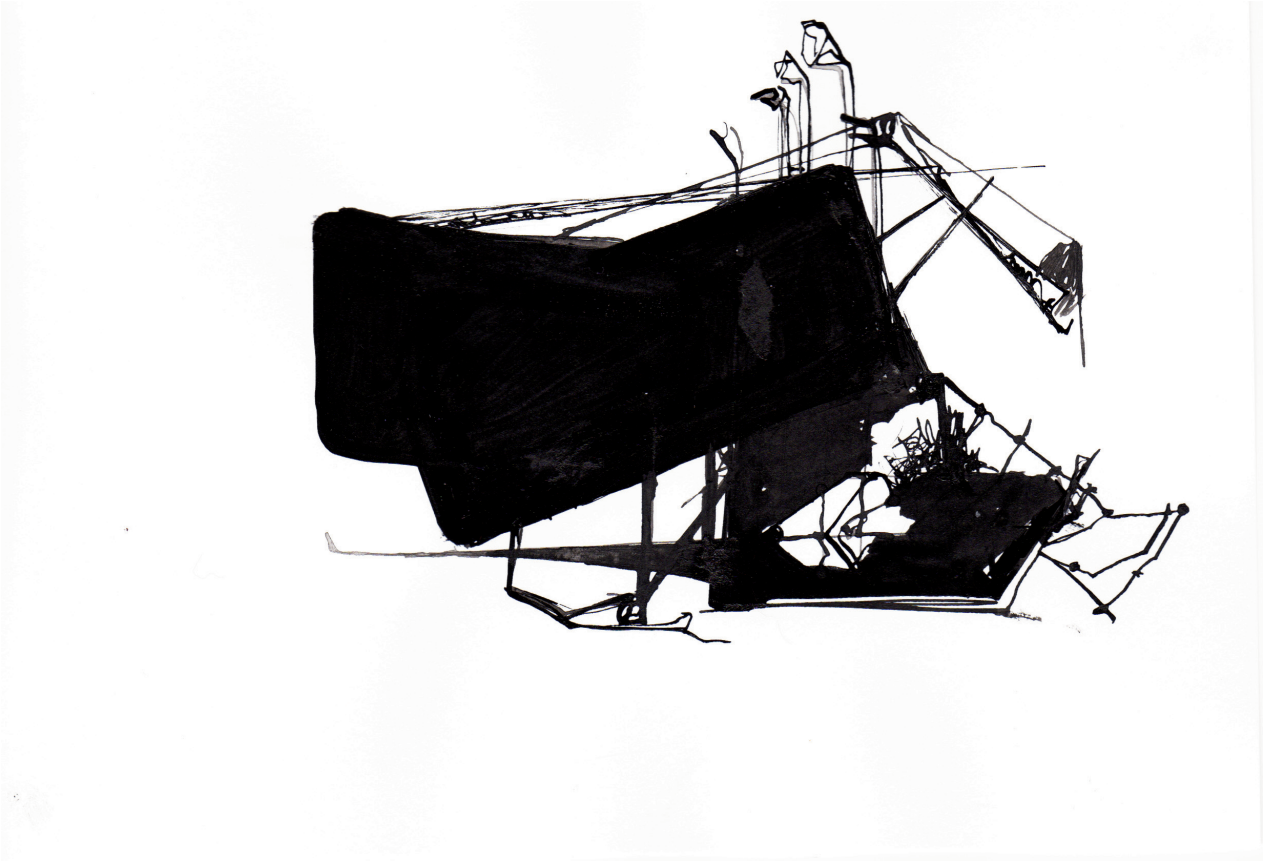


Fig. 50 *Fake Escapes*, Encre de chine sur papier, 13 x 18 cm, 2012.
Production personnelle.

Fig. 51 *Fake Escapes*, Encre de chine sur papier, 13 x 18 cm, 2012.
Production personnelle.

C’est parce qu’il vient de l’art que le génie culturel habite notre regard et hante les lieux. La sphère artistique s’impose, inspire et artialise le territoire. Les artistes s’emparent de l’espace urbain par l’intermédiaire d’un Land Art. Les œuvres réalisées sont des installations éphémères s’inspirant de l’Earth Art, associé à la notion de dualité « nature et urbanisme » caractéristique des grandes métropoles à l’image de Paris Label[1].

1 Art urbain, ludique et éco-spontané. http://www.parislabel.com/

PAYSAGE POSTINDUSTRIEL
&
FAKE ESCAPES

NON LIEU & GENIE DU NON-LIEU* :
en quoi le non-lieu est-il le reflet de la société actuelle ?

Selon Marc Augé[1] dans *Non-lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité,* si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme historique définira un non-lieu. L'anthropologue émet alors l'hypothèse d'une surmodernité productrice de non lieux. En effet, ces espaces n'intégrant pas de lieux anciens paraissent tout à fait promis à voir se multiplier l'individualité solitaire, le provisoire et l'éphémère.

1 Marc Augé : né en 1935, ethnologue et anthropologue français. Ancien élève de l'Ecole normale supérieure, agrégé de lettres classiques, docteur en Lettres et Sciences humaines, directeur d'études à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) à Paris

En considérant que le lieu et le non-lieu sont des polarités fuyantes, le premier n'est pas complètement effacé tandis que le second ne s'accomplit jamais totalement. Les non-lieux figurent alors comme la mesure de l'époque dans laquelle nous vivons. Cette distinction entre se construit dans l'opposition du lieu à l'espace. D'après Michel de Certeau[1], l'espace est un lieu pratiqué, soit un croisement de mobiles. Lorsque le philosophe parle du non-lieu, c'est pour faire allusion à une sorte de qualité négative du lieu, d'une absence du lieu à lui-même que lui impose le nom qui lui est donné. Si l'on se réfère à Maurice Merleau-Ponty, l'espace serait au lieu ce que devient le mot quand il est parlé, c'est à dire quand il est saisi dans l'ambiguité d'une effectuation, mué en un terme relevant de multiples conventions, posé comme l'acte d'un présent (ou d'un temps), et modifié par les transformations dues à des voisinages successifs.

Le terme « espace » en lui-même semble plus abstrait que celui de « lieu ». Selon Marc Augé si « l'espace du voyageur est l'archétype du non-lieu »[2], il n'est pas étonnant que ce soit parmi les « voyageurs solitaires du siècle passé […], les voyageurs d'humeur, de prétexte ou d'occasion, que nous soyons à même de retrouver l'évocation prophétique d'espace ou ni l'identité, ni la relation, ni l'histoire ne font véritablement sens, où la solitude s'éprouve comme dépassement ou évidement de l'individualité, où seul le mouvement des images laisse entr'apercevoir par instants à celui qui les regarde fuir l'hypothèse d'un passé et la possibilité d'un avenir »[3]. Les non-lieux sont pourvus d'injonctions, de commentaires et de messages transmis par une grande quantité de supports (écrans, affiches, …) : il font partie intégrante du paysage contemporain. Comme ils se parcourent, les non-lieux se mesurent en unités de temps et c'est ainsi qu'ils survivent au présent.
A terme, on peut considérer que ces espaces sont rattrapés par le temps en ce qu'il n'y pas d'autre histoire que les nouvelles du jour ou de la veille, « comme si chaque histoire individuelle puisait ses motifs, ses mots et ses

1 Michel de Certeau (1925 -1986) Intellectuel jésuite, philosophe et historien français. Auteur d'études d'histoire religieuse, et d'ouvrages de réflexion plus générale sur l'histoire et son épistémologie, la psychanalyse, et le statut de la religion dans le monde moderne.

2 AUGE, M., *Non-Lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, 1992. p110.

3 Ibid, p111.

images dans le stock inépuisable d'une intarissable histoire du présent »[1] .
L'intérêt se situe chez les consommateurs d'espace, ainsi happés par les échos et les images d'une cosmologie que l'on pourrait qualifier d'universelle. Et cette nouvelle cosmologie fabrique des signes de reconnaissance. En cela, le non-lieu est paradoxal : prenons pour exemple l'étranger égaré dans un pays qui lui est inconnu. Il s'y retrouve pourtant dans l'anonymat des autoroutes, des stations service ou encore des grandes surfaces. Dans la réalité du monde actuel, lieux, espaces et non-lieux s'interpénètrent et la possibilité du non-lieu ne semble jamais absente de quelque endroit que ce soit. Si lieux et non-lieux s'opposent, nous pouvons juxtaposer les réalités du passage à celles de la résidence, l'échangeur au carrefour, le passager au voyageur, l'ensemble d'habitations au monument et enfin la communication à la langue. Si nous avons approché le génie du lieu qu'en est-il de celui du non-lieu ?

Le génie du non-lieu pense l'endroit autrement. Il le déplace et impose une réflexion entre pouvoirs du lieu, du temps et du songe. Dans son ouvrage du même nom, Georges Didi-Huberman[2] réaffirme sa position esthétique revendiquant le lâcher-prise de l'historien de l'art face à l'œuvre. Tout commence par l'absence d'un lieu dont le génie réside dans sa résistance temporelle : il s'agit d'un lieu présent malgré sa disparition. Songe, hantise ou obsession, le pouvoir du non-lieu implique une différence entre perception de l'espace et ce qui relève des sens. Espace et lieu se distinguent en ce qu'un espace vide ne signifie pas pour autant l'absence de lieu ; paradoxe de sa présence, il n'est qu'un souffle qui se déplace. Percevoir un espace ou sentir le lieu ? Alors ressentons, d'un geste esthétique, comme le recommandait Georges Didi-Huberman, dans une démarche dialectique dont le but est « d'éprouver un contact », « d'éprouver une distance ». Il s'agit de sentir l'immanence, et l'opaque, l'air et le souffle. Il est essentiel d'oublier les divergences de l'intérieur et l'extérieur pour laisser pénétrer l'atmosphère plus loin que la dernière couche d'épiderme : être réceptif à l'empathie du lieu.
Le pouvoir d'un lieu semble résider dans sa transparence.

---

1 Ibid, p131.

2 Georges Didi-Huberman né en 1953 est un philosophe et historien de l'art français. Ancien pensionnaire à l'Académie de France à Rome (Villa Médicis) et résident à la Fondation Berenson de la Villa I Tatti à Florence. Enseigne à l'École des hautes études en sciences sociales où il est maître de conférences depuis 1990.

Puisqu'il nous regarde dans le déplacement de ce qui l'a habité, il renvoie aux propres hantises de l'homme. Dans ces lieux ne demeure qu'un souffle (in)visible qui permet de penser la présence de l'absence (d'objets, de personnes, de maisons disparues) et le pouvoir du songe qui métamorphose l'espace en lieu dans une relation réciproque. Car « ce que nous voyons » est aussi « ce qui nous regarde »[1]. Étudier le génie du non lieu permet de voir et de sentir le songe de ce dernier, *a priori*, vide comme des maisons détruites ou des habitats qui survivent.

ESPACES INTERMEDIAIRES :

en quoi la condition urbaine révèle une nouvelle dimension esthétique du lieu ?

Une politique des paysages urbains.

En reprenant l'idée de Regis Debray[2], selon laquelle « chaque culture, en choisissant sa vérité, choisit sa réalité »[3], plusieurs questions relatives à la transformation du paysage se posent quant à son caractère multidisciplinaire. On sait que si la notion de paysage apparaît pour la première fois dans la peinture italienne de la Renaissance, c'est seulement après une longue période picturale qu'elle acquiert un sens plus large, désignant la portion de la nature représentée. D'après Regis Debray, « les peintres ont suscité les sites, et les paysages de nos campagnes sont sortis des tableaux du même nom. Le regard sur la nature est un fait de culture, culture qui fut visuelle avant d'être littéraire »[4]. La révolution esthétique enclenchée voit le paysage devenir double au XIX^{e} siècle lorsqu'il signifie, en même temps, l'objet vu et sa représentation. Le concept paysage devient l'outil de plusieurs disciplines : peinture, littérature, géographie, et maintenant écologie.

---

1 Référence, DIDI-HUBERMAN, G., *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris 1992.

2 Regis Debray. Né en 1940 à Paris, écrivain, haut fonctionnaire et universitaire français, promoteur de la médiologie. Ancien élève del'École normale supérieure, agrégé de philosophie, responsable culturel du Pavillon français à l'exposition universelle de Séville.

3 DEBRAY R., *Vie et mort de l'image*, Gallimard, Paris, 1992. p 267 (Chapitre VII « La géographie de l'art »).

4 Ibid.

Le dictionnaire des géographes énonce le paysage comme un « agencement matériel d'espace - naturel et social - en tant qu'il est appréhendé visuellement, de manière horizontale ou oblique, par un observateur. Représentation située, le paysage articule plusieurs plans, permettant l'identification des objets contenus et comprend une dimension esthétique.»[1]. La dimension esthétique du paysage a son importance, il faut se souvenir des implications sociales et politiques qui lui donne naissance. « Si la nature est partout, le paysage ne peut naitre que dans l'oeil du citadin qui le regarde de loin parce qu'il n'a pas a y travailler chaque jour, le nez dessus. »[2]. Paradoxalement, le paysage entre en communication avec l'urbanisation. La ville est avant tout une expérience mentale. « Lieu pratiqué » (selon Michel de Certeau), elle se construit par une grande activité qui génère une tension entre l'extérieur et l'intérieur, le dehors et le dedans, le centre et la périphérie, le privé et le public. Cette expérience, basée sur un espace commun, contient une dimension politique à l'image des *Fake Escapes* qui, sous forme de carte postale, sont les entropies symboliques d'une contestation.

Souvenons-nous de l'idéal, la *polis** grecque dominée par *l'agora* (lieu de la délibération). Il s'agit de ce que Jean-Pierre Vernant[3] nomme le « miracle grecque (qui n'en est pas un) : un groupe humain propose de dépersonnaliser le pouvoir souverain, de le mettre dans une situation telle que personne ne puisse l'exercer seul, à sa guise. Et pour qu'il soit impossible de s'approprier le pouvoir, on le "dépose au centre". Pourquoi ? Parce que que, pour une communauté d'individus qui se considèrent tous […] comme "semblables" et "égaux", le centre incarne, à équivalence de chacun, un espace commun, non appropriable, public.»[4]

La politique et l'esthétique entretiennent une relation épistémologique car elles déterminent l'objet et le regard de l'objet. En effet, les grandes poétiques du XIX[e] siècle exposent l'importance du paysage urbain dans la constitution identitaire et historique (romantisme) en attribuant un cadre spatial et cognitif dans leur représentation de la société.

1 MAAR J., SANDU T., Paysages en dialogue : espaces et temporalités entre centres et périphéries européens, Paris, 2012. p166

2 Ibid.

3 Jean-Pierre Vernant (1914 - 2007) Historien et anthropologue français, spécialiste de la Grèce antique et plus spécialement des mythes grecs. Ancien professeur au Collège de France.

4 Ibid, p167

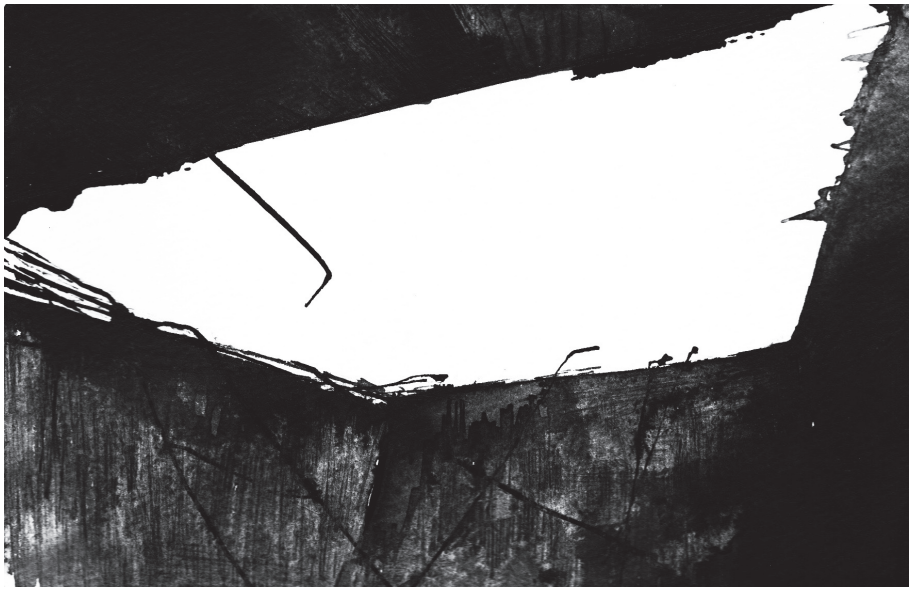
Paysage postindustriel.

Dans le cas du paysage industriel traditionnel, le rapport entre le dedans et le dehors manifeste une continuité, assurée par la matérialité de la production, par une correspondance entre l'apparent et le caché. La présence des médias semble avoir une influence considérable sur le paysage urbain et sa perception. Simple extériorité, surface pure ou « non-lieu » selon Marc Augé, certains espaces du paysage urbain ne semblent être réels qu'à l'intérieur de leur virtualité… Mais le monde industriel n'est pas derrière nous puisque la recomposition même du paysage naturel rappelle l'échec de l'implication humaine. L'homme s'efface progressivement dans un paysage qui ne tolère plus sa présence. Dans le cas de ces lieux abandonnés, la perception est détachée de la compréhension. Si le paysage traditionnel était soit la représentation d'un territoire familier à l'observateur, soit une projection du moi, le postindustriel ne projette pas de perspective pour l'autorité du regard et les usines délaissées entrent peu à peu dans le champ onirique.

Un regard contemplatif suffit pour que ces paysages se transforment clandestinement en instant psychédélique. L'observateur se constitue en sujet délirant, opposé à la réalité, ne pouvant imaginer de telles disjonctions proportionnelles. En reprenant le titre *Fake Estate* donné par Gordon Matta Clark[1] à son projet sur les succession de patrimoine, les *Fake Escapes* se présentent en série de cartes postales (Fig. 52). Dessins à l'encre de Chine, ils manifestent ce changement de position de l'observateur, du sujet et du regard. Regard en mouvement, caractéristique d'une perception urbaine, ils supposent la mutation du champ visuel : ce que l'on voit se structure alors. Démantelée, la ville est disséquée pour laisser apparaître ses réseaux, la manière dont elle s'accroche aux reliefs et dévoile un monde soutenu par des lignes, des droites et des courbes, organisant l'espace et divisant les surfaces. Si la compréhension n'est plus possible *in situ*, le graphique et le pictural s'annoncent pour créer la distance requise. L'observateur, ne pouvant plus avoir de révélations face à l'image postindustrielle, se laisse guider par un point de vue venu d'ailleurs, des *Fake Escapes*, une construction *in visu*.

1 Gordon Matta Clark (1943 – 1978) Artiste américain connu pour ses œuvres sur site spécifique réalisées dans les années 1970. Célèbre pour ses « coupes de bâtiment » une série de travaux dans des bâtiments abandonnés dans lesquels il a enlevé des morceaux de planchers, de plafonds, et de murs.

Fig. 52 *Fake Escapes*, cartes postales, 10 x 15 cm édition 2013



Fake Escapes, Encre de Chine sur papier, 13 x 18 cm, 2012.
Production personnelle.

Le dédoublement engendré par les dessins à l'encre mène à l'émancipation d'une description du paysage pour une espèce d'espace*, une sorte de structuration mentale du territoire, une structure qui dépasserait l'ordre de la perception. Réaliser des cartes postales de ces encres contient donc également une composante contestataire car les *Fake Escapes* reconstituent le désordre, l'entropie, l'anthropie, ou la présence nécessaire pour reconquérir la capacité de voir, la présence de la perception.
Allégorie ou perception ? L'écrivain Michel Houellebecq dans *Plateforme* questionne ces zones urbaines en filant les métaphores : « Pour le voyageur en fin de parcours il s'agissait d'un espace intermédiaire, à la fois moins intéressant et moins effrayant que le reste du pays. J'avais l'intuition que de plus en plus, l'ensemble du monde tendrait à ressembler à un aéroport.»[1].
La mondialisation donne naissance à des villes globalisées, constituant un centre intermédiaire, un espace autre, un espace vide.

DECOR VIRTUEL :
en quoi la conception des décors virtuels est-elle symptomatique d'une crainte des paysages futurs ?

Créer la ressemblance et l'illusion. Quand les *Fake Escapes* s'appliquent aux nouvelles technologies, ils passent d'un médium presque antique (l'encre de Chine) à la diversité des possibilités du virtuel. *Escapes* (Fig. 53) se présente en tant que vidéographie. L'image mouvante résulte d'une construction particulière prenant ses sources dans Processing*, plateforme internet mettant à disposition une quantité de codes HTML*. Ces énigmes cybernétiques, permettent, selon leurs données, de concevoir des animations graphiques. Ici, la tablette graphique est requise. A l'intérieur d'un espace virtuel au format défini, le mouvement du stylet est enregistré pendant la réalisation du dessin.
Les nouvelles technologies, prisées par la société, recèlent un pouvoir d'évocation du lieu. Quel degrés d'immersion peut être atteint dans les jeux vidéos grâce au décor ?
Le joueur doit ignorer une strate pour profiter d'une autre.

1 HOUELLEBECQ, M., *Plateforme*, Paris, 2001.

Les jeux vidéos s'avèrent être une hybridation du jeu et de la narration. L'histoire semble ne pas avoir été écrite au préalable puisqu'elle est découverte au cours de son évolution : le joueur n'est plus observateur mais bel et bien acteur du récit. Pouvoir agir dans un monde simulé de toute pièce lui permet de faire progresser son avatar de l'extérieur, à l'intérieur même du milieu où l'histoire se développe. La toile de fond, comme indicateur géographique interne, limite et peut même définir l'action.
D'après l'article de Paul Sztulman* dans *Art Press2* n°28, il semblerait que les designers en charge de la réalisation des décors et des cartes aient emprunté au dessin et à l'animation leurs principes de figuration réaliste (un espace en perspective, les mouvements fluides et une cohérence spatio-temporelle). Si un jeu est choisi en fonction de son système de règles, du parcours et des actions qu'il induit, il l'est également par l'univers dans lequel il se déploie. Le décor attirerait donc plus que l'intrigue et il ne s'agit pas du premier genre artistique à procéder de cette manière. En effet, beaucoup de genres littéraires ont déjà exploité le pouvoir d'évocation du fond (mythes, légendes, contes, récits d'épouvante, fantastique, de guerre ou de science fiction). Le jeu vidéo est, selon Paul Sztuman, à l'image du voyage extraordinaire de Jules Verne. En effet, notons que l'éditeur de ce dernier (Hetzel) fut un grand producteur de livres illustrés (genre populaire à son époque) dont les puissances évocatrices du décor se devaient d'avoir un impact visuel sur le public.

La création artistique tend à tirer partie des ressources plastiques de ces nouveaux décors pour prendre possession de l'imaginaire collectif inscrit dans une typologie des lieux. Sinon, comment partir en quête de ce que l'art du paysage pittoresque appelait le génie du lieu ? Rappelons que dans les croyances traditionnelles, il s'agit bien de la présence, dans le lieu, d'une divinité tutélaire ou maléfique engendrant, en fonction de sa nature, une certaine sacralisation.
Après la modernité, l'expression « génie du lieu » a pour statut celui d'une simple métaphore profane et c'est ainsi qu'il n'est autre que la manifestation de la singularité d'un lieu. D'un point de vue physique ou écologique, les lieux ne peuvent jamais perdre toute singularité car ni la planète, ni la biosphère ne sont un espace universel. Cependant, chaque lieu engage nécessairement l'existence de personnes, alors nier les lieux reviendrait à nier l'essence de l'homme et de ceux qui les habitent.

En effet, chaque récit fondé sur cet imaginaire doit isoler un espace, le découper et en faire une entité indépendante, inhérente au reste du monde. Mais qu'est-ce qui pourrait rendre attractif le décor ? Pourquoi une telle prédilection pour les non-lieux, ces endroits retirés où la présence de l'absence perce la toile de fond abandonnée et insulaire ? Son pouvoir de suggestion entre en jeu.
Le non-lieu est celui du possible et s'expose à l'attente de récits tandis que le décor a pour principale fonction, celle de demeurer à l'état de support de projection pour les histoires qui s'y déroulent. L'énigme irrésolue qu'elle soulève est l'attestation de son caractère poétique. Villes, territoires ou systèmes solaires, tous sont délimités et forment des microcosmes à l'intérieur desquels le joueur et son avatar vont parcourir différents décors. Cette prépondérance du lieu dans les jeux vidéos inscrit-elle le virtuel à la suite d'une longue histoire de l'art du paysage ? Une question d'atmosphère...
Le couple pictural de la figure et du lieu est remplacé par le corps (l'avatar) et son environnement (le décor). Ce rapprochement peut également être associé aux modes de figuration employés par la peinture romantique : d'un coté, une vision subjective qui délimite une étendue de paysage (notamment chez Constable et Turner) ; de l'autre, la vision de l'avatar, l'alias, le joueur à la troisième personne. On se souvient des figures de Caspar David Friedrich dans *Der Mönch am Meer* (voir avant propos) ou dans *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, figures prises dans une méditation contemplative, figures qui se voient devenir ancêtres éloignés de ces automates numériques. Cet imaginaire médiéval et romantique, après avoir été supprimé par la rationalité scientifique des Lumières, semble aujourd'hui avoir laissé une trace, témoignage de l'empreinte du fantastique dans le rapport à la nature. Ces territoires du faux (*Fake*), ces scènes d'effets spéciaux, paraissent produire ce même « emprisonnement joyeux »[1], résultat de sa forme labyrinthique. Le transfert kinesthésique permet au spectateur de se projeter et devenir acteur des aventures de son avatar, il n'en reste pas moins que l'atmosphère des lieux se transforme en processus, dispositif d'envoutement. Peut-on considérer le pixel comme l'image d'une particule élémentaire ?

1 SZTUMAN P., « Jeux vidéo, surfaces et profondeurs », *Art Press 2* n°28 , février-mars-avril 2013.

DECHET, DéTRITUS, ABJECT

L'EFFET DE L'INCOMPLET :

en quoi la trace peut-elle être considérée comme un fragment du vivant ?

Du pixel à la particule, chacun se disperse, se condense, s'amalgame, forme une masse avec son prochain et s'installe devant nos rétines translucides. Rebut de la société, l'abject s'articule et construit ses propres vallées. Procéder à l'élimination pour des raisons esthétiques et sanitaires de ce qui se dégrade, des foyers de nuisance, de ce qui incommode ; mais en diminuer le volume, le bruler puis le réduire en cendres : comment faire pour que cette fumée et ces résidus cessent d'être nocifs ? La multiplication des produits de courte durée dans les sociétés contemporaines, favorise la circulation et encombre les décharges, submergées, qui ne peuvent résorber ces restes.

Alors comment repérer dans le démoli une abondance réelle de signes relatifs à l'être ? Car malgré la démolition, la ruine demeure et dépasse le seul plan de la phénomènalité. En effet, un fragment, le plus infime soit-il, conserve le lien avec ce dont il a été séparé. Entre science de la trace, trajectoire, paysage et territoire, le monde altéré est pourvu d'empreinte. Fragment de vivant et effet d'incomplet font alors appel à la mémoire collective telle une psychothérapie au contact du simple et du dévalorisé. La présence de ce qui est délabré a-t-elle un pouvoir apaisant ? Comme une ergothérapie qui guérirait le dedans par le dehors? Selon Nietzsche, « L'incomplet produit souvent plus d'effet que le complet… A citer les mérites connus d'un homme, si on est complet et étendu, on fait toujours naitre le soupçon que ce soient là ses seuls mérites. »[1].

Finaliser le parcellaire est un des objectifs présents dans *Pelle di Grafite* (Fig. 54) de Giuseppe Penone. Réalisée en 2004, cette pièce monumentale est composée d'un assemblage de quatre panneaux noirs couverts de motifs argentés. Du graphite sur du papier noir dont les courbes évoquent les veines du minéral. Reporter un fragment d'empreinte de sa propre peau permet la mutation de l'échelle : le spectateur parcourt une minuscule parcelle comme s'il s'agissait d'un paysage. Car l'empreinte et la trace sont deux paradigmes qui modèlent les recherches de l'artiste dans lesquelles la tension entre le matériau et l'image invoque l'hymne au végétal, paradoxal, fossilisé, qui résonnent encore dans les replis urbains que sont les galeries d'art.

Entrez dans la matière et un immense territoire se dessine dans l'espace en friche. Des fragments ouvrent la liste des épaves comme les gravats, les morceaux d'objets, les tuyaux, les pneus usés et autres outils démantelés. Des vestiges d'histoires qui ont gardé un lien avec ce dont ils ont été détachés. Morceaux identifiables, fatigués, délabrés ou estropiés, ils forment de singuliers cimetières consumant leur reste d'existence dans ces non-lieux qui germent dans l'environnement. Les *Fake Escapes* (Fig 55) se définissent par la prise en compte du reste sans pouvoir aller plus loin dans la suppression pour accepter la perte. Ce qui subsiste après l'annulation de l'utile dévoile une échelle des êtres qui n'est pas sans refléter la culture actuelle ainsi que les mœurs et les modes qui l'accompagne. Aujourd'hui, la visibilité de la pierre représente l'irrégulier soumis aux intempéries.

1 NIETZSCH, F., *Humain, trop humain, Un livre pour esprits libres*, 1921, première partie (« L'incomplet comme attrait artistique », p219).

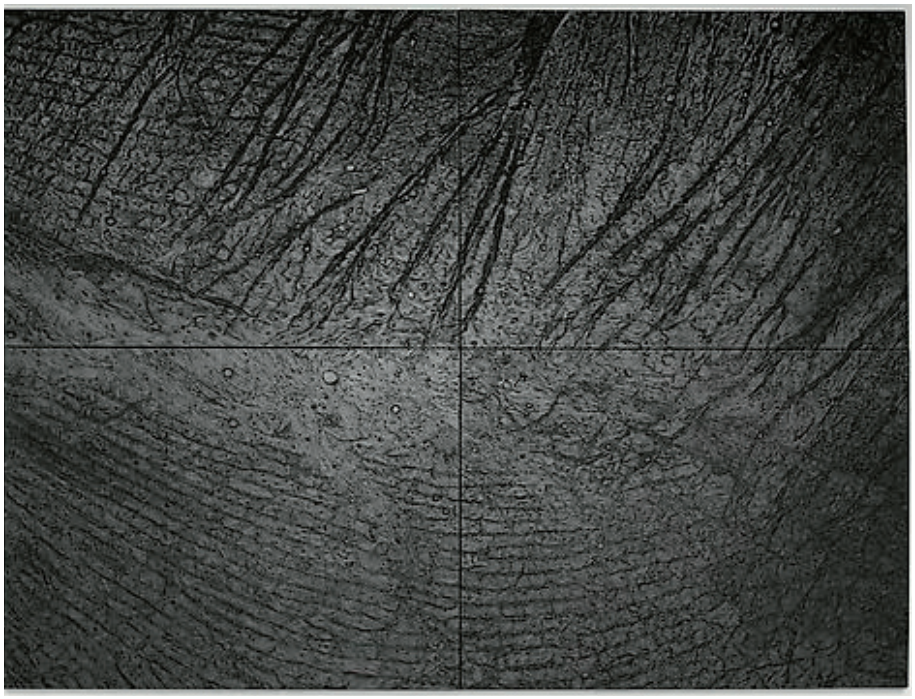


Fig 54 Giuseppe Penone
Pelle di Grafite (Riflesso di uraninitte), 2003-2006.
Graphite sur toile 300 X 400 cm, quatre éléments de 150 X 200 cm

Fig. 55 *Fake Escapes*, Encre de Chine sur papier, 13 x 18 cm, 2012.
Production personnelle.

Il semblerait que les substances, laissées à elles-mêmes, cheminent vers l'obscur : l'oxydation, la rouille ou tout autre agent destructeur entame l'environnement urbain.

*Fûdosei**, est un concept japonais du philosophe Tetsuro Watsuji[1]. Il définit la relation d'une société à son environnement. Ce terme caractérise un rapport dissymétrique : la répartition de l'être en deux moitiés qui ne se valent pas. La première est investie dans l'environnement tandis que la seconde est constituée de son corps animal. Pourtant unies, elles font partie de la même personne. Entre le corps animal et le corps médial, le principe de médiance* et de trajectivité* du paysage éclôt. Selon Agustin Berque[2], cette incomplétude est issus du « processus d'extériorisation des fonctions » jadis inscrit dans le corps animal de l'être humain. L'anthropologue Leroi-Gourhan[3] positionne d'ailleurs ce phénomène au centre du processus triangulaire conceptualisé par Augustin Berque sous les termes « d'homnisation » (transformation physique de l'animal en humain), d'« anthropisation » (transformation des choses par la technique) et d'humanisation (transformation subjective des choses par le symbole). Ces trois notions caractérisent l'émergence de l'espèce humaine et impliquent un mouvement, un dialogue, une « trajectivité » entre l'homme et l'environnement, qui ne peuvent se définir l'un sans l'autre. En conséquence, la « trajectivité », selon Augustin Berque, se définit comme « conjonction du physique et du phénoménal, engendrant la mouvante réalité de l'écoumène* ». Le fragment, introduit dans les *Fake Escapes,* s'apparente à la contestation des espaces anthropiques.

1 Tetsurō Watsuji, en japonais 和辻 哲郎 (1889 - 1960). Philosophe et penseur japonais. Ancien étudiant à l'Université impériale de Tokyo dans le département philosophie, il rédige son mémoire de fin d'études sur Schopenhauer. Lecteur à l'Université de Toyo en 1920, professeur assistant à l'Université imperiale de Kyoto en 1925, il est promu enseignant six ans plus tard. Les principaux travaux de Watsuji portent sur l'éthique, la société et les arts au Japon.

2 Augustin Berque (né en 1942). Géographe, orientaliste et philosophe français. Directeur d'études à l'Ecole des hautes études en sciences sociales (1979-2011). Grand Prix de Fukuoka pour les cultures d'Asie (2009). Ses travaux portent sur ce qu'il nomme l'écoumène. Membre de l'Académie européenne (1991). Membre d'honneur de l'Association européenne des études japonaises (2012).

3 André Leroi-Gourhan (1911 - 1986). Ethnologue, archéologue et historien français, spécialiste de la Préhistoire. Penseur de la technologie et de la culture, qui allie précision scientifique et concepts philosophiques.

LE DECHET GRAPHIQUE :

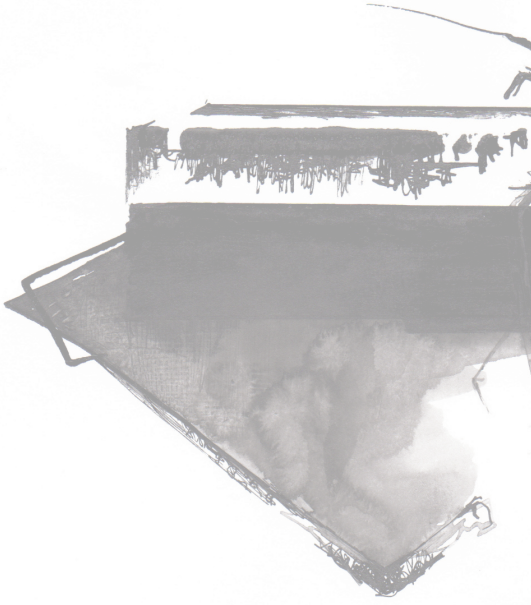
en quoi le déchet constitue-t-il un sujet artistique ?

Les exigences matérielles de l'homme aujourd'hui impliquent toujours plus de routes, de zones commerciales, de lignes à haute tension. Ces aménagements peuvent paraitre inesthétiques : « points noirs », « nuisances paysagères » ou encore « pollutions visuelles », ces intitulés caractérisent des éléments qu'il seraient, *a priori*, bon d'éradiquer comme si nous parlions de pollution atmosphérique. Ces composants du paysage peuvent être vécus comme une agression visuelle, voire sensorielle, car leur signification même perturbe l'état absolu du paysage. Il est intéressant de voir que les textes officiels sont encore imprécis. Le décret du 11 avril 1994, relatif à la *Loi Paysage* de 1993, prend le risque d'énumérer les éléments polluants de l'environnement : carrières, installations classées, camping, clôtures, démolitions, défrichements, coupes et abattages. Comment graduer une échelle de la pollution visuelle ? Quel contexte de perception devons-nous prendre en compte ?

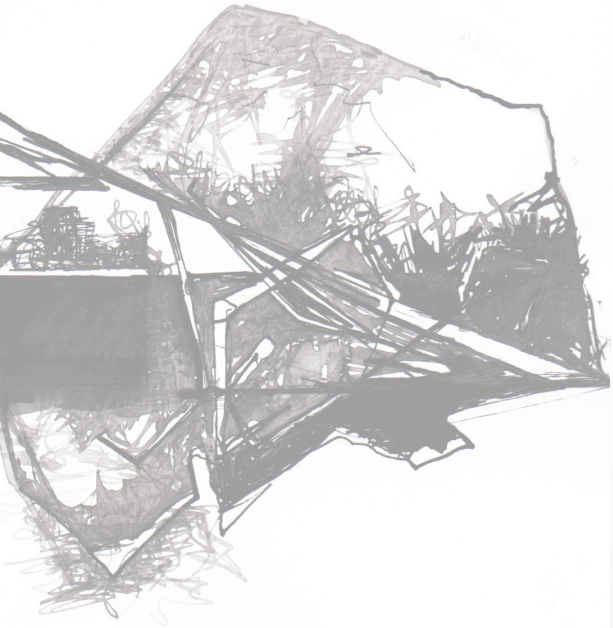
Vouloir éliminer les nuisances s'apparente à la remise en cause de la modernité, et par conséquent, d'une idéalisation du passé. Si ce que l'homme refuse dans le paysage n'est pas un héritage, il s'agit bien souvent d'éléments ajoutés, faisant référence à la dégradation. Cependant, des composants, auparavant considérés comme inesthétiques, se trouvent aujourd'hui regardés comme beaux dès l'instant qu'ils ont acquis une ancienneté. C'est ainsi que débute un certain engouement pour l'archéologie industrielle symbolisée par les docks, les usines abandonnées et les lignes électriques de nos poteaux en bois. Ces derniers sont visibles dans les sérigraphies d'Eva Nielsen par exemple dont les impressions sur toiles forment la génèse des peintures de l'artiste (Fig. 56). La question des pollutions visuelles creuse d'avantage la différence entre territoire et paysage. Si par rapport au premier, le visible n'est qu'un symptôme accessoire, rappelons qu'au regard du second, un certain visible est prépondérant. Cela suppose alors que ces points noirs ne soient pas gênants sur tous les sites. Question d'actualité puisque l'on sait que les pouvoirs publics projettent une découpe du territoire en zones sensibles. Cet objectif est contraire à la *Loi Paysage* qui affirme donner une nouvelle importance à ce qu'elle-même nomme les « les paysages ordinaires ».

Qualifier de « points noirs », ces nuisances visuelles posent la problématique du contexte dans lequel elles sont perçues.

Fig. 56 Eva Nielsen, *Passager 2*, 2009.
Huile, acrylique et sérigraphie sur toile, 200 x 150 cm



FAKE ESCAPES



Celui qui assiste aux transformations ne portera pas le même jugement que celui qui découvre le paysage après modification. La cinématique des mutations paysagères joue donc un rôle non négligeable dans la qualification des pollutions visuelles. Aussi, devons-nous porter un intérêt au caractère dynamique de transmutation. En effet, la dégradation esthétique d'un paysage ne constitue pas un événement linéaire : accentuer un mécanisme peut supposer une autre cohérence pour laisser apparaître un néo-paysage emprunt de crédibilité. En conséquence, si un paysage connaît une série de transitions, celui qui le découvre à son ultime état ne pourra porter de jugement esthétique que sur ce dernier ; tandis que celui qui assiste aux passages de ces séquences physionomiques, les passages par des stades antérieurs laissent une évocation relative aux états frôlés.

En théorie, paysages visibles et paysages potentiels sont deux notions composant l'offre paysagère. Le devenir du paysage se situe alors dans le champ réceptif. Il s'agit, dans un premier temps, d'un « quasi-paysage » correspondant exclusivement à l'instruction parvenue jusqu'à l'observateur gardant son point de vue, son point de fuite, traçant l'horizon. Sur une portion d'espace terrestre, tous les points ne sont pas nécessairement visibles en raison de l'architecture actuelle. A l'image des militaires qui jouaient avec les « espaces battus » (visibles) et les « espaces défilés » (non visibles), établir une carte de « soumission visuelle* » permet de calculer, de manière précise, tous les points de vue possibles et imaginables dans le but de définir la nature (l'emplacement, les dimensions, le fond) d'un aménagement prochain.
Aujourd'hui, les autoroutes, les lignes TGV, les lignes à haute tension et les pylônes électriques composent un ensemble dont les tracés font l'objet d'une adaptation relative à la soumission visuelle. Car, en terme de nuisance visuelle, coexistent différentes solutions : ne pas construire (protection), construire discrètement (dissimulation) ou encore construire en assumant (composition).
Pour l'heure, d'autres recherches s'attachent au contraste optique. Des chercheurs de l'Université de Sarrebuck, en Allemagne, proposent une approche expérimentale basée sur le temps de réaction de l'œil face à un objet en fonction du fond sur lequel il se détache. Au delà, c'est la question de la perception visuelle qui se pose. Il faut approcher le « point noir » pour observer le résidu et le détacher du contexte dans lequel il se meurt.

Le déchet occupe une place importante dans la production artistique actuelle. Il est devenu le matériau de prédilection d'un grand nombre d'artistes. Dans cette civilisation tiraillée, entre surconsommation et préservation de la nature, le regard de l'artiste vient accompagner les réflexions de chacun. Matériau facile à trouver, le déchet détient de multiples fonctions. Il est disponible ici et maintenant avec l'industrialisation. L'inutile pour l'industriel alimente l'art, lui-même parfois considéré improductif et superflu par les « producteurs ». Car l'artiste transforme et donne une nouvelle entité au produit.
Si la périphérie urbaine constitue l'endroit privilégié de l'accumulation des résidus, elle expose ici les failles d'un système que l'art explore. Territoire abandonné, relégué au second plan et délaissé dans l'indignité par la culture traditionnelle, les non-lieux sont à la source de nouvelles richesses. L'art s'empare du fragment, dont il obtient, en le sublimant, la poïetique*.
Le gravât par exemple, est un matériau qui persiste aussi bien en zone urbaine que rurale. Il est gratuit (par l'accès libre aux décharges), disponible. De l'objet au sujet de la représentation, la matière utilisée témoigne d'un choix artistique ancré dans le contexte social dans lequel l'artiste évolue. La mutation visuelle du déchet résulte alors d'un regard autre, porté sur l'environnement quotidien. En effet, la quantité de déchets dans les entreprises est une problématique constante et le développement durable devient aussi l'un des enjeux de la création artistique contemporaine. Domaine sans doute inépuisable que celui de l'écologie, il est une ressource sur laquelle les artistes, toujours en quête de nouveaux supports, peuvent œuvrer.

TRAITEMENT DU RÉSIDU :

en quoi l'exposition du résidu peut-elle impacter le spectateur ?

Mettre en scène le résidu dans une création artistique est une forme de représentation du paysage. Il faut revenir à l'invention de la perspective, et ce notamment avec la définition d'Erwin Panofsky[1] : « Pour nous, la perspective, au sens prégnant du terme, est l'aptitude à représenter plusieurs objets avec la partie de l'espace dans laquelle ils se trouvent, de telle sorte que la notion de support matériel

1 Erwin Panofsky (1892 - 1968) Historien de l'art et essayiste allemand. Représentant de l'iconographie, méthode d'étude de l'histoire de l'art créée par Warburg et ses disciples.

du tableau se trouve complètement chassée par la notion de plan transparent, qu'à ce que nous croyons, notre regard traverse pour plonger dans un espace extérieur imaginaire qui contiendrait tous ces objets en apparente enfilade et qui ne serait pas limité mais seulement découpé par les bords du tableau »[1]. C'est ainsi que le plan transparent permet la représentation d'objet volumique, donc du paysage urbain. L'image révèle un espace pathologique de la ville, de sa banlieue et de l'acte de construire. En effet, un quart de siècle semble avoir suffit aux métropoles et aux provinces pour voir proliférer de mauvais plans, des implantations déplorables, des fautes de proportions, en somme, une multiplicité d'aménagements régis par un fonctionnalisme primaire qui rétrograde le paysage urbain.

> Paysage :
> « Ensemble de signes caractérisant une unité géographique sur le plan physique ou humain. D'acception originairement descriptive - mais déjà globale - il a pris récemment une signification synthétique rassemblant l'ensemble des traits issus de la géographie naturelle et des apports accumulés des civilisations qui ont façonné successivement le cadre initial et sont entrés dans la conscience de groupe des occupants. Il devient synonyme d'environnement dans les processus de perception de l'espace - se confond alors avec l'espace vécu »[2].

« Ensemble de traits […] issus des apports accumulés des civilisations qui ont façonné successivement le cadre initial […] », les *Fake Escapes* font alors appel au tracé et au cumul engendrés par l'industrialisation. Il s'agit d'exposer, réparer et disposer le fade, l'ordinaire, l'anonyme, le banal, en somme, le pauvre et le disloqué. Le brisé et l'abandonné se voient hissés par la réalisation artistique. Déconstruit et désormais sans valeur marchande, l'effiloché quitte le parcours commercial. Libre et insoumis aux rôles qui lui incombaient, il peut exister pour lui-même et nous dévoiler son architecture interne (entre structure, ressort, ajustement et raccords). Peut-on voir dans cette démarche une tentative de sauver les débris ? S'il signifie moins le résultat d'une démolition, ne devient-il pas le jaillissement des particules dont l'univers est formé ?

---

1 PANOFSKY, E., *La perspective comme forme symbolique*, Paris, 1975, p39

2 GEORGE, P., *Dictionnaire de la Géographie*, 1984.
Pierre George (1909 - 2006) Géographe français. Elu à l'Académie des sciences morales et politiques en 1980. Agrégé d'histoire et de géographie. Enseignemant à la Sorbonne (géographie humaine) jusqu'en 1977. Directeur l'Institut de démographie de l'Université de Paris (1973-1977). Enseignant à l'Institut d'études politiques de Paris (1946-1978).

Le résidu figuré dans les cartes postales est le symptôme d'une volonté d'aller plus loin vers l'inauguration d'une métaphysique du reste puisque les images glanées sont la preuve d'éléments qui n'ont pas achevé leur décomposition.
Dans les *Fake Escapes*, le paysage stagne dans un état intermédiaire, à l'ombre d'un immeuble, sur un terrain vague, dans une agonie longue qui n'en finit pas, où survivent les courbes d'une forme qui s'éloigne toujours plus de la dissolution.

Je fais migrer les éléments, car si le vivant, selon Aristote, laisse après lui un autre vivant qui lui survit (même si celui-ci échappe à notre perception), alors le décomposé et le démoli n'annoncent plus le négatif mais la naissance d'un autre, d'un changement d'acte, la genèse d'un désordre recherché. Comment est-il possible de vivre ainsi dans les décombres ?
Les paysages contemporains, partiellement en voie de dissolution aident-ils à comprendre la pathologie de l'espèce humaine face à l'écologie ? Que dévoile cette accumulation asphyxiante sinon l'ego qui ne peut se séparer de ce qu'il possède, s'entourant de débris hétéroclites, sinon le sujet se donnant l'illusion d'arrêter le temps. Exposer le résidu a donc un impact tangible sur le spectateur. Comme un *Focus* sur l'anthropisation du paysage, la mise en relief du débris, décontextualisé, le donne à voir autrement. Une terrible beauté naît de ces agrégats, qui, sous forme de carte postale, forment l'irone du sort de la condition humaine.

Pl.

[Pluie de Plomb]

POUSSIERE TOXIQUE

ACHROMATOPSIE DU MONDE VISIBLE :

en quoi la mine de plomb fait-elle référence à la dispersion de la matière ?

La mine de plomb est un outil d'écriture et de dessin en forme de crayon, sans étui de bois. Elle est composée de bois, d'argent, ou d'alliage à base de plomb, de bronze ou d'étain. Sa première utilisation remonte à l'antiquité lorsque les Égyptiens, les Grecs et les Romains usent de petits disques de plomb à faire glisser le long d'une règle pour ajuster le papyrus ou le parchemin. Les mines plomb pointues se manifestent dans certains écrits du XII^{e} siècle (le moine Théophile écrit que l'on « dessine sur les parchemins avec un style formé d'un alliage de trois parties de plomb pour une partie de bronze »). Le plomb, ou l'alliage fondu est coulé dans un moule en pierre qui donne sa forme à la mine et reste dans la profondeur des gris.

Graphiques ou picturales, l'achromatopsie* se diffuse en grisaille (Fig. 56). Je recherche l'enveloppe aérienne, le nuage de poussière, les vapeurs chimiques qui s'élèvent après les liaisons cérébrales engendrées par l'anthropique du paysage, par l'entropie de l'atmosphère. Je dissèque les molécules étudie les processus de formation qui précipitent la chute du plomb. Nuage chaud ou froid, de saison, entre les gouttelettes et cristaux de glace, plombée j'arrête le temps. Orage ou dépression synoptique*, tout se passe à l'échelle microscopique gouvernée par les lois de la mécanique des fluides. Le plomb, mon satellite, mon disdromètre* ou radar météorologique. Entre humidité absolue et humidité relative, les fines particules viennent influer sur le bilan radiatif et servir de noyaux de condensation pour la vapeur d'eau. L'air est soulevé par les mouvements atmosphériques, la température descend avec l'altitude et l'humidité augmente jusqu'à saturation. Condensation, coalescence, l'effet Bergeron* et les phénomènes électriques. Les gouttes se forment progressivement dans un équilibre thermodynamique et la sursaturation critique dépend du type et du diamètre de ce noyau de condensation. L'amalgame de plusieurs gouttes par collision engendre les variations pondérales, diamétrales, écoumènales lorsqu'elles tombent sur nos crânes inclinés, et poursuivent leur croissance sur nos visages ternis.
Les particules solides précipitantes se combinent dans l'atmosphère grise. Car l'environnement comporte assez de vapeur d'eau, que les particules comportent une pellicule d'eau surfondue en surface, les gouttes de plomb, cristallisées, pourront dès lors venir se joindre les unes aux autres. Grêlons d'orage ou précipitations stratiformes* ?

Le gris du ciel subit une poussée d'Archimède* vers le haut.

Entrez dans une poétique de la couleur crépusculaire et de l'empathie spatiale ancrée dans une dichotomie création versus destruction. Cette « non-couleur », particulière, est-elle symptomatique du destin des choses ? Si la matière se disperse encore, dans quel lieu se meut-elle ? Dans *De la nature*, Lucrèce[1] affirme que « les éléments de la matière n'ont aucune couleur »[2]

1 Lucrèce : Poète philosophe latin du Ier siècle av. J.-C., (peut-être 98-55). Auteur d'un seul livre inachevé, le *De rerum natura*, un long poème passionné qui décrit le monde selon les principes d'Épicure.
2 LUCRECE, *De la nature*, Paris, 1999 II, 826_833, p72.

Fig. 56 *Pl. ou PLuie de PLomb*, mine de plomb sur papier, 2013.
Production personnelle.

Fig. 57 *Pl. ou PLuie de PLomb,*
mine de plomb sur papier, 150 x 120 cm, 2013, production personelle,

en eux-mêmes car la fragmentation certifie que « […] plus l'on divise un corps en parties menues, plus on peut voir par là la couleur s'évanouir et s'éteindre peu à peu (*euanescere paulatim stinguique colorem*) ; ainsi en est-il d'une étoffe de pourpre qu'on divise en menus fragments ; le pourpre, l'écarlate même dont l'éclat dépasse de loin toutes les autres couleurs, si l'on détisse l'étoffe fil à fil, disparaissent et s'anéantissent (*distractum est, disperditur omnis*) ; à quoi tu peux reconnaitre que les parcelles de la matière se dépouillent de toute couleur avant de se disperser à l'état d'atome. »[1]

Gaston Bachelard*, quant à lui, aborde les théories des atomistes du XVIII[e] siècle (notamment Jean-André De Luc), pour qui, la matière subissant « l'action rongeante de l'air », se met à répandre une « poudre grisâtre qui semble être partout la même », de manière à ce que ce gris devienne « la couleur matérielle par excellence »[2]. Par ailleurs, Léonard de Vinci, prend pour objet pictural l'ensemble des nuages, des fumées, poussières et autres cendres suspendues dans l'atmosphère. Défendant la théorie des simulacres, il écrit que « tous les objets ont leurs images et leurs ressemblances projetées et mêlées ensemble à travers l'étendue entière de l'atmosphère environnante »[3] semblable à la poussière qui se disperse. Pourquoi ? Parce que « L'air, même s'il change de position, conserve plus que l'eau l'empreinte de ses remous par le fait qu'il est plus agile et plus subtil. »[4]
Alors l'air devient le lieu des images. Des images temporelles survivant pourtant au perpétuel anéantissement des choses. Il faut faire remonter le temps, le processus interne de la poussière, du plomb, de la sursaturation. La poudre grise s'enlise, se hisse en nouveau pigment temporel.

1 Ibid.
2 DE LUC, J. A., Histoire de la Terre, Partie IV, lettre XXIX (livre numérique), p29.
3 LEONARD DE VINCI, *Les Carnets*... (I), p. 396
4 Ibid.

> « Un certain [gris], c'est aussi un fossile ramené du fond des mondes imaginaires […], une sorte de détroit entre des horizons extérieurs et des horizons intérieurs toujours béants, quelque chose qui vient toucher doucement et fait résonner à distance diverses régions du monde coloré, […] [quelque chose] qui n'est pas chose, mais possibilité, latence et chair des choses.»[1]

Le gris est latent. « Puissance crépusculaire » selon Georges Didi-Huberman, genèse de l'ombre et créateur de malaise dont Goethe observait le camaïeu dans son Traité des couleurs : « Les lumières moins fortes se comportent comme des images persistantes, elles font bientôt apparaitre des couleurs. » Le gris de plomb symptomatique, pathologique du saturnisme, je vois tout gris. Je taille la mine d'un minéral pour que ses copeaux se dispersent, comme la vision asynchronique d'une nuée dense, brouillard toxique.

MINERAL :

en quoi les qualités esthétiques du minéral expriment-elles le degrés zéro de l'être ?

Le caillou, minerai brute, renvoie à l'homme qui l'isole, le travaille, le façonne pour le reconnaître. La pierre, démunie. Cailloux, abandonnés. Symbole de l'inertie. Résultat d'une agrégation d'éléments amassés sur son chemin. Est-ce là simplement un agglomérat provisoire ? Car en lui, il est impossible de distinguer l'intérieur de l'extérieur, pas la moindre trace d'une différence entre le dedans et le dehors. L'amalgame se répète, l'absolu du non-être. État de fait démontré lorsqu'il disparaît en gravier, en sable puis en poussière sous les rafales de vents. La pierre affleure le paysage comme l'expression d'une désolation. Entre les failles, l'effondrement, l'usure et la dislocation, le minéral demeure entre la matière brute et les substances organisées, puisque sculpté, au fil du temps, par l'organique et le vivant. Car c'est un fait, l'eau vient y déposer ses empreintes, à la surface. Elle ne la travaille qu'en deux dimensions, elle trace sur sa superficie quelques traits, qu'elle ébauche, qu'elle figure.

1 MERLEAU-PONTY, M., Le Visible et l'invisible, Paris, 1964.(p145)

Tracer des figures et former des surfaces à l'image du paysage altéré par l'homme. Prendre un aspect différent et calquer le végétal pour assurer la transition de l'un vers l'autre.

La pierre est une matière friable. Aujourd'hui, l'homme est annexé au bitume. Marcher, courir, rouler, migrer, le déplacement nous fixe à la route plus qu'aux sentiers de terre perdus. Les bitumes sont pourtant des matières huileuses, organiques relevant du végétal enfouie dans la terre. Alors sommes-nous figés entre pierre et bitume, minéral, végétal ?
La pierre ne peut entrer dans la pathologie, elle n'en subit pas moins la détérioration. C'est la dissolution : la pierre se fissure, se désagrège, le calcaire cède. C'est l'écorchure, elle se morcelle. Puisqu'elle ne cesse d'être écrasée faute de recouvrir les chaussées. Vagabonde, elle est à l'image de l'errance et du non-lieu du fait de son roulement perpétuel ou encore de sa soumission aux effondrements. La pierre fragile, cassable, est bien sujette à l'altération. Le vivant, amputé, parvient à se restaurer tandis que la pierre, éclatée, ne peut réussir seule à ressouder ses fragments, le minéral s'impose. Le vivant, condamné à mort, laisse le minéral tendre à l'impérissable. L'animal autant que le végétal se reproduit à une vitesse étonnante. Le nombre d'individus ne cesse d'augmenter. L'espèce subsiste. L'herbe est tenace. Elle pousse partout, jusque dans le sable comme si rien ni personne ne pouvait la déraciner et entraver sa dissémination. *A contrario*, le minéral semble céder devant les forces auxquelles les arbres ne se plient pas : le vent et l'eau entament le processus de dissolution. La pierre n'arrête plus sa désagrégation. Elle se disperse et s'achève en gravier, sable, poussière. Lorsqu'une roche se solidifie, il n'est pas impossible que le milieu dont elle dérive change immédiatement de nature. Descartes, dans *Les principes de la philosophie* adresse une charge contre la pierre :

> « Nous prenons pour exemple une pierre et en ôtons tout ce que nous saurons ne point appartenir à la nature du corps. Ôtons-en donc premièrement la dureté, parce que, si on réduisait cette pierre en poudre, elle n'aurait plus de dureté et ne laisserait pas pour cela d'être un corps ; ôtons-en aussi la couleur, parce que nous avons pu voir quelques fois des pierres si transparentes qu'elles n'avaient point de couleur ; ôtons-en la pesanteur, parce que nous voyons que le feu, quoiqu'il soit très léger, ne laisse pas d'être un corps ;

> ôtons-en le froid, la chaleur et toutes les autres qualités de ce genre, parce que nous ne pensons point qu'elles soient dans la pierre… La véritable idée qui nous fait concevoir qu'elle est un corps consiste en cela seul que nous apercevons distinctement qu'elle est une substance étendue en longueur, largeur et profondeur. »[1]

La pierre comme étendue, et seulement cela puisque chacun des autres caractères qui la détermine ne lui appartient pas de manière fondamentale. Descartes pense qu'une pierre pulvérisée reste la même, c'est qu'il la tient sans doute pour un agrégat d'éléments semblables. La réduire au grain ne l'amène en rien au néant. Cependant, il retire à la pierre ce qui en constitue l'essentiel : les relations entre les composants, ciment de son unicité.
Il en est de même pour la couleur qui l'exprime. Alors tentons de revenir aux phénomènes et de les assimiler tous, de prendre en compte le minéral et discerner son centre pour en décrypter les significations. De comprendre qu'il est le reflet opaque du monde dans lequel nous vivons, témoins des bouleversements qui les ont sculptées au fil du temps.

Altération. Témoignage.

Le minéral se modifie selon la réunion de certaines conditions.
En géométrie, il semble qu'un élément d'une certaine taille ne puisse être déplacé par un autre que s'il ne s'en écarte pas trop par ses dimensions. Aussi, notons que si la somme des champs électroniques est modifiée en cas de substitution, des réaménagements sont susceptibles d'émerger (par exemple, si dans un feldspath* « un atome de sodium (Na+), chasse le calcium (Ca++), il est nécessaire de rétablir l'équilibre en éloignant le silicium Sitri avec l'aluminium Altétra »[2]. Mais ces transformations présument une hausse des températures pour obtenir cette « néo-composition » et le minéral se positionne en thermomètre géologique. Les variations subies ne viennent donc plus remettre en cause la structure des édifices mais leur attribuent de nouvelles propriétés indicatrices en tant que pierre-temoin.

---

1 DESCARTES R. Les Principes de la philosophie, Paris, 1644. (IIe partie, paragraphe 11)

2 DAGOGNET, F., Des détritus des déchets de l'abject, une philosophie écologique, Ed. Empecheurs De Penser En Rond, Paris,1998. (p176)

La pierre ignore la sensibilité et elle n'est pas loin d'exprimer le degré zéro de l'être, comment la rapprocher du végétal ? Il faut considérer le caillou usé témoignant en faveur des événements qu'il enregistre, et alors pourrons-nous supposer qu'il contient le monde entier en lui ? Puisqu'il recèle de qualités magnétiques, électriques, mécaniques et d'autres encore qui lui sont propres ne peut-on pas le tenir pour un être résultant d'une organisation précise et immuable ? Pour individualiser le minéral, l'Abbe Haüy[1], par sa « découverte première », postule que la pierre ne cesse de se répéter elle-même (le même motif). En s'ajoutant la figure entraine l'exclusion des autres. L'Abbe Haüy chasse également l'idée d'un végétal comme unique acteur de transformation. Il développe alors une thèse de la « molécule intégrante » :

> « Une observation que je fis sur le spath* calcaire… me suggéra l'idée fondamentale de toute la théorie dont il s'agit. J'avais remarqué qu'un cristal de cette variété, qui s'était détaché par hasard d'un groupe, se trouvait cassé obliquement, de manière que la fracture présentait une coupe nette et qui avait ce brillant auquel on reconnait le poli de la Nature. J'essayai si je ne pourrais point faire, dans ce même prisme, des coupes dirigées selon d'autres sens ; et après trois différentes tentatives, je parvins à obtenir de chaque coté du prisme trois sections obliques, et par de nouvelles coupes parallèles aux premières, je détachais un rhomboïde [cristal] parfaitement semblable au spath d'Irlande, et qui occupait le milieu du prisme ».[2]

Ainsi, l'Abbé Haüy remarque le polissage, la brillance ou encore l'aspect satiné des lames et des plaques qui s'inscrivent de manière autonome. Comme l'attestation d'une architecture géométrique qui s'emboite, les particules élémentaires se combinent les unes aux autres, toujours similaires. Selon le minéralogiste, une troncature sur un angle se reproduirai nécessairement sur tous les angles de la même espèce. Alors, ces formes secondaires se tirent des principales par l'intermédiaire des biseaux et des retranchements qu'il est possible de systématiser.

---

1 L'abbé René Just Haüy (1743 - 1822) Minéralogiste français, fondateur, avec Jean-Baptiste Romé de L'Isle, de la cristallographie géométrique.

2 HAUY R.-J., *Essai d'une théorie sur la structure des cristaux, appliquée à plusieurs genres de substances cristallisées,* Paris, Goguée, 1784

Par exemple, si une troncature passe par les sommets du cube, il en subit huit qui le transforment immédiatement en octaèdre. Mais il appartient pourtant encore au groupe du cube. Il faut alors prêter attention aux différents états du minéral : vitreux, soyeux, nacré, cireux ou bien métallique, en saisir les nuances : brillant, opaque, mat, jusqu'à ce que l'éclat métallique s'affirme. En effet, lorsqu'une onde lumineuse atteint la façade du métal, les électrons libres émettent à leur tour une nouvelle onde électromagnétique.
Désormais, plus rien ne peut s'insinuer dans l'opacité des métaux. Ce pouvoir réflecteur traduit la structure des atomes qui forment son entité. Les interférences provoquent un choc traversé par la lumière. L'éclat qui en jaillit implique la présence d'électrons libres et informe les minéralogistes sur leur agencement moléculaire : à partir des phénomènes, il devient possible d'accéder à la chose « en soi ». En conséquence, la pierre brute condense les lois physiques et nous obligent à l'associer de droit parmi les « êtres ».

Pl ou PLUIE DE PLOMB :

en quoi peut-on associer le plomb à la crainte du paysage au futur ?

Pl. est une installation. Elle résulte de l'amplification de recherches graphiques liées à l'extraction du plomb de la mine (Fig. 58). Il pleut littéralement des cordes. La continuité des gouttes d'eau rend impossible la représentation morcelée et spatiale donnée par les mots d'un vocabulaire courant. Faire pleuvoir le temps. Rythmer la continuité visible de l'eau en train de tomber par des signes qui ponctuent la chute, la multiplie, l'additionne, la barre, la met entre parenthèse pour produire des écritures de pluie. Installation *in situ*, Pl. est un paradoxe car la pluie de plomb est perçue dans un mouvement arrêté. L'impression d'une durée pesante pour penser entendre l'impact de l'eau, ces gouttes de plomb dont les bruits de passage résonnent dans l'esprit. La durée prend la forme illusoire d'un milieu homogène, le trait qui unie espace et durée devient la simultanéité que l'on peut définir comme l'intersection, le croisement du temps et de l'espace.
« Plomb(ée) » : la dureté agressive évoque pourtant les richesses souterraines qu'il faut extraire de l'obscurité où elles gisent. Le plomb est malléable alors j'use de ses qualités pour le rouler le plier, le couper et le fondre.

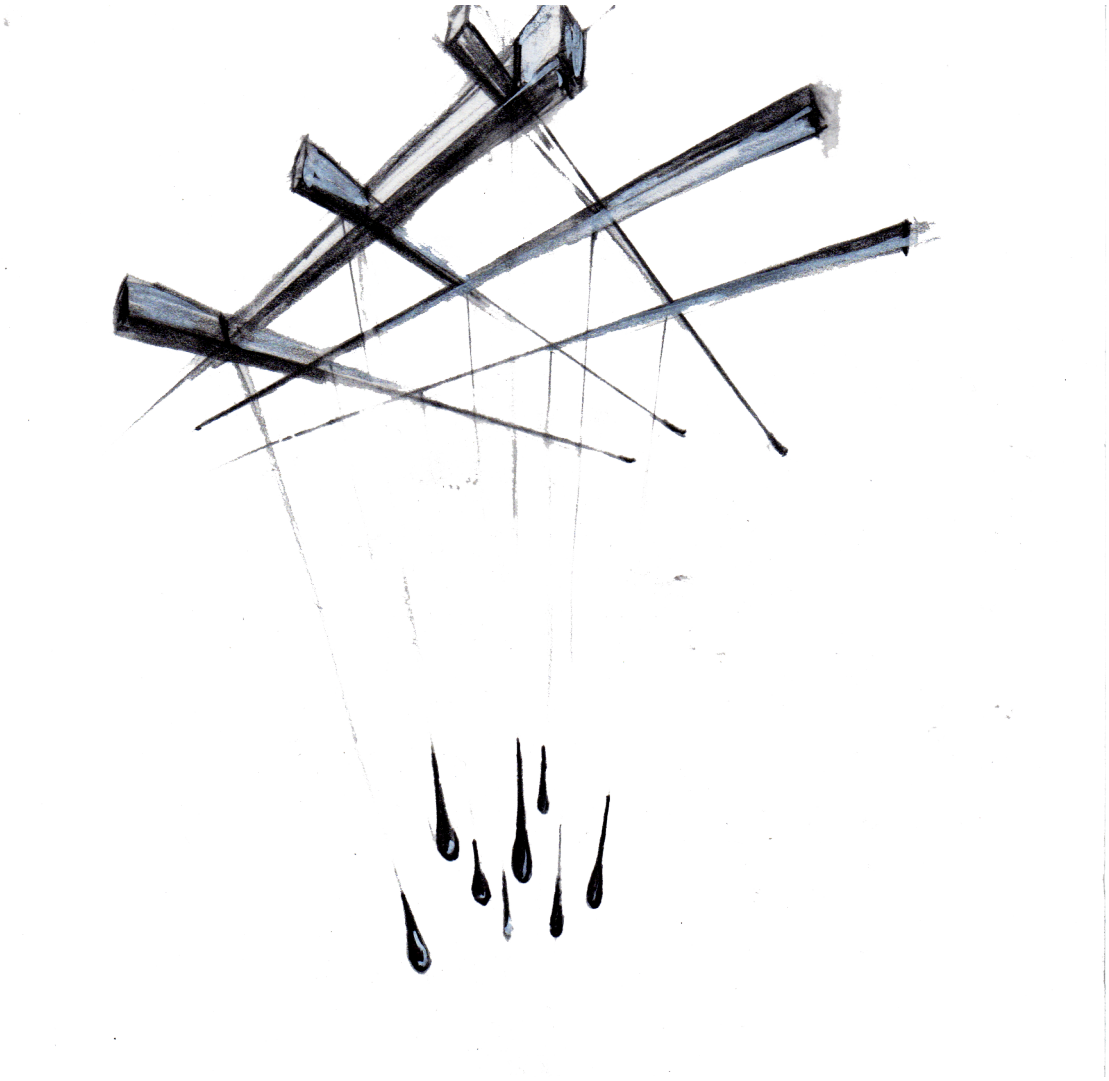


Fig. 58 *Pl. ou Pluie de Pliomb*, croquis d'installation, projet 2013, production personnelle.

Fig. 59 *Pl. ou Pluie de Plomb*, Installation 2013.
Focus sur les éclats de pluie. Plomb,
Production personnelle

Connu pour sa lourdeur, réputé comme métal dangereux pour ses émanations, le plomb se liquéfie sous l'action de la chaleur, ce qui permet de le verser de manière contrôlée pour obtenir des gouttes, débris, états irréguliers qui deviendront dures en refroidissant.

Dans la hiérarchie des métaux, le plomb symbolise la base la plus modeste d'un ordre ascendant dont l'or est le sommet précieux. Dans un système de correspondance établi entre les métaux et les planètes, il correspond à Saturne. Par opposition à la rigidité du fer, découvrons par le plomb, la nature changeante du métal, le « Solve et Coagula* » hermétique résultant de l'influence alternante du ciel et de la terre.
Solve, Coagula et imperméabilité ? L'Alchimie de la matière s'accorde à des principes que l'on retrouve dans l'Alchimie spirituelle. La matière première se transforme, passant de la putréfaction (œuvre au noir) à la purification (œuvre au blanc) jusqu'à la multiplication (œuvre au rouge). La putréfaction correspond à l'entrée de l'homme dans la matière. Initié par le factice de la société, il peut soit être piégé dans un système (travail, consommation, jouissance), soit avoir un éclat d'insurrection contre l'absurdité qui le conduira vers la pureté. La purification se manifeste symboliquement par la mutation chromatique : la couleur passe du noir au blanc. C'est une phase d'épuration, de remise en question, de quête originelle pour se libérer d'une mémoire collective.

Nos civilisations paraissent advenir vers leurs fin et tout semble parfois fonctionner à l'envers. Loin de vouloir prendre une nouvelle dimension, la vie de l'homme s'accroche à la jouissance matérielle. Complexe et fragile, justifiant son existence par l'inutile (comme la surconsommation), l'humanité exploite démesurément les ressources terrestres. C'est parce qu'il tombe que l'enfant se relève. C'est parce que la matière emprisonne l'homme qu'il ressent le besoin de la maîtriser pour s'en libérer et redécouvrir sa dimension spirituelle propre. L'alchimiste (ou celui qui applique ses principes) chemine dans la compréhension de lui-même pour tenter de se libérer progressivement des pièges dans lesquels il se laissait disparaître. Pendant la phase de purification, sa couleur vire progressivement du noir, qui marquait la putréfaction, au blanc. Lors de ce travail initiatique, l'homme traverse sa conscience : les alchimistes nomment ce phénomène d'alternance, *Solve-Coagula* (Dissout-Condense).

La période *Solve* correspond à la dissolution d'une ancienne certitude. Phase de déséquilibre, d'incertitude où la conscience est désormais libre, elle permet d'éclater le connu pour se lancer vers l'inconnu.
La période *Coagula* est le moment où la conscience reprend possession du monde, en s'explorant à travers ses nouvelles acquisitions (liberté, compréhension).

Pl., formant des rideaux d'éclats métalliques, permet de rendre l'espace sensible, de le doter d'un rythme temporel et de lui rendre une certaine visibilité à l'image d'une suite de fragments créant une continuité spatiale. Goutte, égoutte ces gouttes là pour en faire une flaque à la circonférence irrégulière, une mare d'éclats brisés (Fig. 59). L'homme est tiraillé entre sa fragilité existentielle et ses aspirations spirituelles, entre le monde souterrain de la matière et l'espace infini, entre lourdeur l'attirant vers la terre et le rêve d'un envol vers d'autres sphères, entre la réalité du visible et le mystère de l'invisible. Il se débat et mène un combat pour surmonter ses contradictions, trouver un équilibre et définir sa place dans l'univers.
Mais le plomb est nocif. Le saturnisme est le nom donné à l'ensemble des symptômes liées à la présence du plomb dans le corps. Le plomb peut être inhalé (soudures) ou ingéré (nourriture, eau courante, etc.) Entré dans l'organisme, il vient se déposer sur les os (à la place du calcium), dans certains organes et dans les tissus. Migraine, hypertension, perte de mémoire, cécité, retard mental et convulsions sont autant de troubles neurologiques dont le plomb est responsable. Le plomb s'immisce et s'insinue, entre dans les canalisations des immeubles, dans les récipients alimentaires, dans la peinture qui couvrent les appartements, les cartouches de chasse, etc. Symbole d'une dégénérescence, le plomb confirme la crainte du paysage au futur.

Du Land Art à l'Earth Art, le minéral est source de création.

Pour les artistes, la pierre est une stèle. A l'image du menhir, elle se dresse pour devenir le symbole du premier support sur lequel l'homme a gravé sa présence. La pierre découpe le territoire. Il se peut d'ailleurs que le plasticien accumule des pierres pour les empiler dans un musée, pour leur caractère ancien, leur aspect ou pour l'altérité qu'elles cristallisent devant l'individu, perdu, qui ne reconnaît que la platitude d'un béton uniforme.

La pierre rivalise avec les matériaux industriels calibrés pour constituer un champ de bataille à base de de débris monumentaux barbaresques signifiant l'écroulement et la dislocation d'un monde rongé par l'entropie, un monde ruiné glissant vers le désordre. Robert Smithson est l'un des représentant de « l'Earth art » à comprendre comme l'art tellurien. L'artiste fait l'éloge des minéraux en prenant acte des strates de sédimentations, des failles et des craquelures. Son œuvre glorifie la terre maternelle dont il valorise le sol et les productions tout en posant la question des menaces qui l'entourent et commencent à la stériliser. Robert Smithson insiste sur la précarité de nos paysages dans un monde qui amplifie le phénomène de démolition. C'est pourquoi l'artiste propose qu'un bulldozer décharge de la terre en quantité sur le toit d'une maison jusqu'à ce que les poutres cèdent. En voulant mettre en évidence ces puissances telluriques, l'art met également en relief le saccage de la Nature.

Chez Pierre Soulages, la pierre devient l'instrument d'un culte. Avec la pierre volcanique, obscure et rêche, il évoque les bouleversements, qui ont permis son effusion. Soulages, par l'utilisation de ces blocs sculpturaux procède à l'éloge de la lumière. Il s'agit chez l'artiste de projeter un fond bitumeux sur un écran pour faire vivre au spectateur l'émerveillement. Car dans cette profondeur, le fragile implose et le reflet change en fonction du point du vue. Les peintures de Pierre Soulages font naitre de multiples lueurs pour vaincre la supposée noirceur tellurique. Il semble que l'esprit se loge loin, au plus profond de la roche. Ici, à l'endroit où l'art cherche à le libérer en discernant les traces mentales qu'il ne peut que suggérer. Cette démarche permet au spectateur d'entrer dans un « non-monde » où s'accumulent le minéral, pulvérisable, et les débris les plus variés. La pierre, en tant qu'ossement de la terre, peut contenir en elle le squelette des être vivants.

A l'inverse, autre ivresse que celle de rougir les rivières en y jetant de la poudre de pierres ferrugineuses pour observer un paysage devenir nouveau corps alchimique. Après celle de l'espace, le paysage devient une expérience du temps. Art éphémère, le temps de dégradation des œuvres d'Andy Goldsworthy varient de quelques secondes à quelques années.

Ses constructions de métal ne subissent qu'une entropie naturelle comme une preuve de l'intérêt particulier pour le temps tel qu'il est rendu manifeste par l'évolution organique. Mouvement, changement, lumière, croissance et altération sont l'âme de la nature, les énergies que j'essaie de faire passer à travers mon travail.Entre visible et invisible, une nouvelle mesure cosmique émane des œuvres de l'artiste (Fig.60).

Fig.60 Andy Goldsworthy, installation in situ.

LE VIDE HABITÉ

CONCEPTION DU VIDE :

en quoi la matière se disperse-t-elle encore, et dans quel lieu se meut-elle maintenant ?

Concevoir le vide. L'habiter.

La conception classique et mécaniste du monde se fondait sur la notion de particules solides évoluant dans le vide, la physique moderne semble avoir radicalement révisé cette image. Sa nouvelle conception des particules vient transformer le concept classique du vide. Cette transformation a lieu dans ce que l'on appelle les théories du champ : celle-ci commence avec Einstein en ce qu'il associe gravité et espace. Elle devient significative lorsque l'on combine la théorie quantique avec celle de la relativité. Dès lors, à l'intérieur de ces « théories du champ quantique », la distinction entre particule et espace n'est plus assurée : le vide est reconnu en tant que quantité dynamique.

Le concept de champ fut introduit au XIX^e^ siècle par Michael Faraday[1] et James Clerk Maxwell[2] avec la description des forces existant entre les charges et les courant électriques. Le champ électrique est une portion de l'espace autour d'un corps « chargé » pouvant exercer une force sur une autre charge dans ce même espace. Les champs magnétiques, quant à eux, sont produits par des charges en mouvement (des courants électriques). Enfin, les vibrations électriques et les champs magnétiques peuvent se mouvoir dans l'espace sous la forme d'ondes (lumineuses par exemple).

Si tout mouvement est relatif, chaque charge apparaît comme un courant dans un espace de référence où elle bouge par rapport à l'observateur. L'homme se situe entre champ électrique et champ magnétique, réunis en champ électromagnétique unique. Associé à la force de gravité, le concept de champ devient gravitationnel. La théorie du champ propre au champ gravitationnel est donc celle de la relativité générale. Ici, l'espace entourant l'objet est conditionné de telle manière que ce processus affecte la géométrie et par conséquent, la structure même de l'espace. Alors le vide est-il habité ?

Les bouddhistes expriment cette même idée en nommant la réalité suprême *sunyata* « vacuité » ou « vide ». Ils affirment qu'il s'agit d'un vide vivant dont émane toute forme dans le monde concret. Cette création sans limite et aussi celle que les taoïstes attribuent au Vide : Lao-tseu* compare souvent le Tao* à une vallée profonde. S'ils préfèrent employer d'autres termes que ceux de « néant » ou « vide », les sages orientaux spécifient par là qu'il n'est pas question d'un vide stérile ou inerte puisque ce dernier détient un potentiel de création infini. On a parfois rapproché l'expérience bouddhiste de la « vacuité » d'une définition logique du vide.

---

1 Michael Faraday (1791 - 1867) Physicien et chimiste britannique, connu pour ses travaux fondamentaux dans le domaine de l'électromagnétisme et l'électrochimie.

2 James Clerk Maxwell (1831 - 1879) Physicien et mathématicien écossais. Il est principalement connu pour avoir unifié en un seul ensemble d'équations, les équations de Maxwell, l'électricité, le magnétisme et l'induction, en incluant une importante modification du théorème d'Ampère. Ce fut à l'époque le modèle le plus unifié de l'électromagnétisme. Il est également célèbre pour avoir interprété la lumière comme étant un phénomène électromagnétique en s'appuyant sur les travaux de Michael Faraday. Il a notamment démontré que les champs électriques et magnétiques se propagent dans l'espace sous la forme d'une onde et à la vitesse de la lumière.

Mais l'art, comme la poésie, n'est pas logique selon Jean-François Chevrier[1]. En effet, l'art peut éviter les contraintes de l'architecture, se soustraire aux limites du lieu et dépend trop des formes pour être un vecteur de sagesse mystique. Mais la plénitude du vide est restée une notion lointaine dans une culture occidentale qui oppose formes et concepts.

Il faut donc se tourner vers les écrits de Daisetz Teitaro Suzuki[2] pour pénétrer l'antre du vide. De son *PRAJNÂ* et *SHÛNYATÂ*, il est possible d'extraire plusieurs notions.

> Le vide des choses intérieures : *Adhyâtmâ-shûnyatâ.*
> Par « les choses intérieures » on entend les six consciences. Quand on les dit « vides » on entend dire que toutes nos activités psychologiques n'ont point d'âme-ego en elles.
> Le vide des choses extérieures : *Bahirdhâ-shûnyatâ.*
> Les choses extérieures sont les objets des six consciences. En d'autres termes, le « sans-ego » des choses.
> Le vide des choses intérieures et extérieures : *Adhyâtmâ-bahirdhâ-shûnyatâ.*
> Ne pas faire de distinction. La distinction n'est rien de plus qu'une forme de construction mentale. A tout instant la construction peut être renversée. Il n'y a ici aucune stabilité permanente. Cette relativité prend ici le nom du vide.

---

1 Jean-François Chevrier (1954) Historien de l'art, critique d'art et commissaire d'expositions français. Ancien élève de l'École normale supérieure (promotion Lettres 1974) et agrégé de lettres, il a enseigné l'histoire de la photographie à l'Université Paris X Nanterre (env. 1985-1995), et est depuis 1988 professeur d'histoire de l'art contemporain à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris (ENSBA). Fondateur et rédacteur en chef de la revue Photographies (1982-1985) ; conseiller général de la Documenta X avec Catherine David (1997) ; commissaire de nombreuses expositions internationales, accompagnées de catalogues.

2 Daisetz Teitaro Suzuki (translittération standard : Suzuki Daisetsu, 鈴木大拙) (1870 - 1966) Auteur japonais de livres et d'essais sur le bouddhisme et sur le zen. Traducteur prolifique du chinois, japonais et de la littérature sanskrite. Enseignant et conférencier dans des universités occidentales, il s'est consacré de nombreuses années à l'enseignement dans une université bouddhiste japonaise, Otani.

Vide du vide : *Shûnyatâ-shûnyatâ.*
Quand les choses du dehors et du dedans sont toutes déclarées vide, alors l'idée de vide demeure vraie. Seule, elle est quelque chose d'objectivement accessible. Le vide du vide est destiné à détruire cet attachement. Maintenir l'idée du vide équivaut à laisser une petite tache de poussière là ou tout a été balayé.
Grand vide : *Mahâ-shûnyatâ.*
Le « grand vide » signifie l'irréalité de l'espace . Les choses de l'espace sont soumises aux lois de naissance et mort. Elle sont gouvernées par les lois de causalité. L'idée d'espace ou d'étendue ne serait qu'une simple fiction.
Le vide de la vérité suprême : *Paramârtha-shûnyatâ*
La « vérité suprême » signifie l'être véritable de toutes choses. Non sujet à la destruction, à quoi rien ne peut être attaché. On l'appelle aussi *Nirvâna*.
Le vide des choses créées : *Samskrita-shûnyatâ.*
Le vide des choses incréées : *Asamskrita-shûnyatâ.*
Les choses qui sont venues à l'existence par un effet de causalité. Elles ont étés créées. Les choses incréées représentent l'espace. Dire que les choses sont vides, c'est dire que le monde est vide. Les choses incréées existent parce qu'elles sont mises en contraste avec les choses créées. Quand celles-ci n'ont plus de réalité, les autres n'en ont plus non plus.
Vide suprême : *Atyanta-shûnyatâ.*
Accentue l'idée que l'existence des choses est absolument vide. « Suprême » a le sens d'absolu. La négation de la réalité objective de toutes choses est ici soutenue inconditionnellement. Le « vide du vide » a presque le même sens.

Le vide est plein, finalement habité d'une matière dont les particules se dispersent. L'art doit alors intervenir dans cet espace pour en extraire la poïetique, faire mouvoir toutes ces particules dans un non-lieu emblématique, dans le terrain vague qui est sien, le donner à voir au public.

VIDE, PLEIN ET THEORIES DU CHAMP :

en quoi le principe d'installation questionne-t-il le champ visuel, quantique ?

Matière et Espace Vide (le plein et le vide) sont deux concepts fondateur de l'atomisme selon Démocrite[1] et Newton[2]. Néanmoins, dans la relativité générale, ces deux notions ne peuvent plus être séparées : à chaque corps existe une force, un champ de gravité qui se manifeste en courbure dans l'espace entourant ce corps, le champ devient l'espace courbe.

Les objets matériels sont à la fois déterminants et influencés par l'espace environnant. La physique moderne nous a démontré que ces objets ne sont pas des entités singulières et qu'elles sont, au contraire, indissociables de leur environnement. Leurs propriétés ne peuvent être comprises qu'en fonction de leur interaction avec le reste du monde, interaction pouvant s'étendre jusqu'aux astres distants et autres galaxies. C'est alors que l'unité de base du cosmos se manifeste à la fois dans l'extrêmement grand mais aussi dans l'infiniment petit. La cosmologie moderne et son développement actuel suggère que les situations quotidiennes ne pourraient persister sans les parties éloignées de l'univers, que l'intégralité de nos idées d'espace et de géométrie ne seraient pas crédibles si ces sphères lointaines n'existaient pas. Cette unicité entre l'objet matériel et son environnement suggère la théorie de la relativité générale à un niveau macroscopique qui semble également s'appliquer au niveau subatomique (composant de la matière de taille inférieur à l'atome). En effet, l'électrodynamique des *quanta** rassemble toutes les interactions électromagnétiques entre les particules subatomiques et représente le premier modèle « relativiste quantique » de la physique moderne. Sa caractéristique la plus frappante apparaît dans la combinaison de deux concepts : celui de champ électromagnétique et celui de photon (manifestation particulaire des ondes électromagnétiques). Le concept nouveau de « champ quantique* » dépasse toute distinction entre l'espace et les particules solides.

---

1 Démocrite d'Abdère (en grec Δημόκριτος / Dêmókritos, « choisi par le peuple ») (vers 460 av. J.-C. - 370 av. J.-C.) Philosophe grec considéré comme matérialiste en raison de sa conviction en un Univers constitué d'atomes et de vide.

2 Sir Isaac Newton (1643 – 1727) Philosophe, mathématicien, physicien, alchimiste, astronome et théologien anglais.

Celles-ci sont des condensations locales, des concentrations d'énergie, allant et venant, se dissolvant dans le champ pour perdre leur identité singulière. Alors, selon Einstein, nous pouvons considérer que la matière est constituée de portions d'espace dans lesquelles le champ est extrêmement intense. Aucune place, dans ce nouveau type de physique, pour ajouter la matière au champ, puisque celui-ci est l'unique réalité. Et comme Einstein, les maîtres spirituels d'extrême Orient considèrent que cette entité est le seul réel, que ses manifestations phénoménales ne sont que passagères et illusoires. L'intuition sous-jacente à l'interprétation donnée par les physiciens de l'ère subatomique ressemble étrangement à celle des mystiques interprétant leur expérience du monde en fonction d'une réalité secrète ultime. Einstein consacre les dernières années de sa vie à chercher ce champ unique, il résonne comme une analogie du *Brahman** des hindous, du *Dharmakaya** des bouddhistes ou encore du *Tao* des taoïstes en quête de ce champ unifié suprême d'où proviendraient les phénomènes. Dans cette vision, la réalité qui sous-tend tous les phénomènes se situe par delà les formes en défiant toute description et spécification. Souvent décrite comme informe, le vide qu'elle suggère ne doit pas être assimilé au pur néant. Le vide, ici, est l'essence de toute chose, source de toute vie, origine de toute forme. Notons d'ailleurs qu'il est ainsi dit dans les *Upanishad** :

> « Brahman est vie. Brahman est joie. Brahman est vide.
> La joie, en vérité, est la même chose que le vide.
> Le vide, en vérité, est la même chose que la joie.,» [1]

Pl. (ou Pluie de Plomb) s'installe dans ce vide médian, à l'image de la méridienne in situ (Fig. 61). Il s'agit d'explorer la notion du temps, de son passage et du caractère éphémère de l'espace environnant. Comme une expérience des forces, créer des structures (apparemment solides) suspendues individuellement, révèle le sentiment de fragilité, entre mouvement et immobilité, en possession d'une certaine énergie. En lien étroit avec le monde actuel, *Pl*. est le symptôme d'une maladresse humaine, relation destructrice du monde artificiel avec le naturel, ancré dans un espace où les frontières paraissent indéfinies. Introduisons des éléments mouvants et énergiques pour aller vers une réalité autre, animée, interagissant avec les formes architecturales.

1 Chandogya Upanishad, 4, 10, 4.

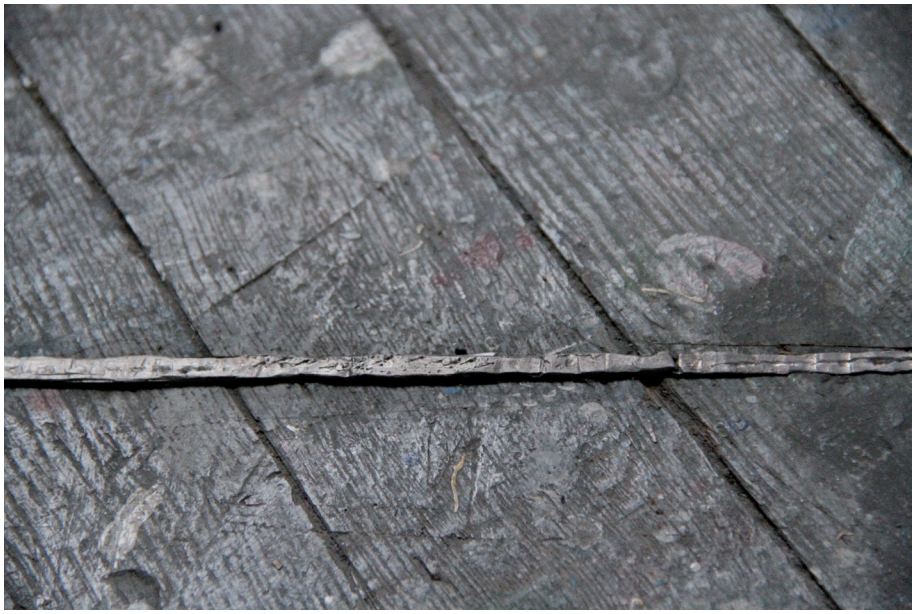



Fig. 61 *Meridienne*, installation *in situ*,
plomb coulé dans parquet en chêne creusé, Bourges 2012.
Production personnelle.

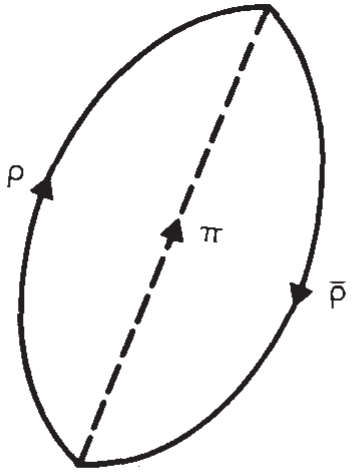


Diagramme du vide.

Fig. 62 *Diagramme du vide,*
cf. FRITJOF CAPRA, *Le tao de la physique*, Sand, Paris, 2004.

L'ENERGIE DU VIDE :

en quoi l'art peut-il être un vecteur du Qi et quel rôle peut-on lui attribuer dans le diagramme du vide ?*

Question d'énergie. Dans les chapitres précédents, nous avons établi la nécessité de demeurer attentif à l'environnement pour faire œuvre de paysage. La perception, le drame et la contemplation des particules élémentaires sont autant de postures qui permettent de concevoir le vide autrement.
Car les manifestations sensibles du vide mystique ainsi que celles des particules subatomiques sont dynamiques. Elles viennent puis s'évanouissent avec énergie dans un mouvement incessant. Émanations éphémères du vide, elles n'ont, de fait, aucune identité fondamentale. Cet aspect est davantage souligné dans la philosophie bouddhiste qui désavoue l'existence de toute substance matérielle en soutenant que l'idéologie d'un « moi » immuable n'est qu'une illusion. Les bouddhistes ont comparé cette illusion au phénomène de l'onde aquatique faisant croire qu'une portion de liquide se déplace sur l'eau. Il est intéressant alors, de noter que les physiciens utilisèrent la même analogie dans la théorie du champ pour dénoncer l'illusion d'une substance matérielle créée par une particule mobile.

> « Selon la théorie du champ, une particule matérielle telle qu'un électron est simplement un petit domaine du champ électrique à l'intérieur duquel la force prend des valeurs extrêmement élevées, indiquant qu'une énergie relativement importante est concentrée dans un très petit espace. Un tel nœud d'énergie, qui n'est en aucune façon clairement délimité par rapport au reste du champ, se propage dans l'espace vide comme une onde aquatique traversant la surface d'un lac ; il n'existe pas de substance unique dont serait composé l'électron à tous moments.»[1]

Avec le concept du *Qi**, la philosophie taoïste explicite cette notion de champ. Littéralement, le mot *Qi* signifie « gaz » ou « ether » et désignait dans l'ancienne Chine le souffle vital ou l'énergie du cosmos.

1 WEYL, H., Philosophie des mathématiques et de la science naturelle (Philosophy of Mathematics and Natural Science), Princeton, New Jersey, USA, 2009. (p171)

De plus, les bases de la médecine traditionnelle chinoise se dessinent à travers les chemins du *Qi* à l'intérieur du corps humain. Par exemple, l'acupuncture stimule le flux du Qi, fluide également à l'origine des mouvements de la danse taoïste du guerrier, le *T'ai Chi Ch'uan.* Alors, tout comme le champ quantique, *Qi* est conçu comme une forme de la matière, imperceptible mais présente qui vient se condenser en objet solide pour se disperser ensuite.
Il produit des formes qui se dissolvent dans le Vide :

> « Le Grand Vide ne peut qu'être composé du *Qi* ; ce *Qi* ne peut que se condenser pour former toutes choses ; et ces choses ne peuvent qu'être dispersées pour former à nouveau le Grand Vide. »[1]
>
> Tchang Tsai.

De la contemplation du visible (les particules) à une entité latente (le champ), il faut rechercher l'ordre et la symétrie. L'équilibre. Pour cela, l'univers physique chinois condense le *Qi* en objets individuels actifs et réactifs, dépendant des rythmes alternatifs de deux forces fondamentales, le *yin* et le *yang*, intégrés dans la représentation générale de l'harmonie du monde. Alors la matière est-elle composée d'atomes ou d'un ensemble sous-jacent ?
Le champ est un tout présent dans la totalité de l'espace, il possède pourtant une structure discontinue. Mais unifier deux opposés s'effectue toujours de façon dynamique, qu'il s'agisse de théorie relativiste ou de spiritualité orientale car, d'un côté comme de l'autre, ils sont perçus comme deux aspects de la même réalité qui coexistent et coopèrent. Une nouvelle notion de force fait entrer un processus d'échange. Il n'est plus question de force de répulsion entre particules mais bien d'un effet macroscopique des multiples liaisons qui s'exercent.

Selon la théorie du champ des *quanta*, toutes les interactions se font d'ailleurs par l'échange des particules que les physiciens nomment « virtuelles ». Ces interactions, ces forces sont déterminées par la combinaison des nuages virtuels des particules et apparaissent comme des propriétés intrinsèques de ces dernières. On considère à présent que force et matière ont leur origine commune dans les systèmes dynamiques que l'on appelle particules.

1 TISSOT J. Histoire abrégée de la philosophie chinoise, Paris, 1840. (p279)

La spiritualité partage cette conception en considérant que le mouvement et le changement sont les propriétés essentielles de toute chose. Les forces entre les particules sont donc considérées comme des représentations dynamiques, « nuages virtuels », inséparables d'elles *Pl.* (ou Pluie de Plomb) se manifeste alors comme la tentative de restaurer ce nuage : invoquer la cause en créant la conséquence. En définitive, les théories du champ de la physique moderne nous contraignent à l'abandon de quelque distinction entre matière et vide. La théorie d'Einstein du champ de gravité ainsi que celle du champ quantique ont montré que les particules ne peuvent être séparées de l'espace qui les environnent. Elles déterminent sa structure et ne peuvent être considérées comme des entités isolées mais devraient être perçues comme les condensations d'un champ continu et présent dans la totalité de l'espace. Les particules virtuelles peuvent émaner du vide et y disparaitre à nouveau.

Observons le Diagramme du vide (Fig. 61) : un antiproton ($\dot{\rho}$), un proton (ρ) et un pion (π), formés à partir du néant, disparaissent dans le vide, en boucle, naissent puis s'effacent du champ : le vide n'est pas le néant. Il contient le potentiel de création, celui de toutes les formes du monde des particules. Formes qui, loin d'être indépendantes, sont les manifestations éphémères de ce vide fondamental et latent. Il en résulte une relation dynamique entre particules virtuelles et vide sous-jacent vivant aux rythmes de créations et de destructions. L'art, avec son potentiel créatif, absorbe le *Qi*, le fait tournoyer dans le diagramme du vide. L'art, telle une sphère voit les particules bondir sur ses parois, rebondir, se chercher, jusqu'au chocs des rencontres.

LES PROFONDEURS DU TEMPS

ART, SCIENCES & PAYSAGE :
en quoi la science est-elle un médium d'appréhension l'espace environnant ?

Ouvrons la dimension « génétique-rythmique » en tant qu'une des deux formes de la figuration. Forme qui tisse l'espace et le temps d'une signification de l'existence pour donner une présence signifiante. Forme venant « s'autogénérer » dans une figure abstraite. Car l'articulation du souffle, c'est le rythme. Le rythme ne fait qu'un. La contradiction se résout par le rythme dans l'être, en suspens des choses, entre le oui et le non selon la philosophie taoïste. En Occident, le rythme suscite le lieu où les contradictions et les contraintes communiquent. Il est omniprésent. Ce rythme est au sens propre métaphysique. Les conditions physiologiques, physiques, psychologiques de l'apparition des variations et de la disparition confirment que le temps du rythme est un temps de présence.

Présence humaine inquiétante dans le monde actuel qui inquiète.
Les médias nous présentent le danger, en suspens, aussi bien pour l'écosystème que pour l'homme, qui résulte des catastrophes écologiques (naturelles ou provoquées) et de leurs conséquences funestes. La peur persiste dans un contexte où l'homme est impuissant face aux bouleversements. L'équilibre physiologique et psychologique se trouve altéré par l'analphabétisme écologique qui domine la société contemporaine.
Les scientifiques et les artistes procèdent à l'élaboration d'une éducation environnementale. Instrument de démocratisation important, internet apparait comme l'outil de communication adéquate pour rendre accessible la science. Ainsi, un nombre croissant de personnes s'intéresse à l'environnement et propose des actions liées aux problèmes actuels que rencontre ce dernier. Il existe un authentique souci de compréhension du pourquoi et du comment des événements. Découvrir les sciences, le progrès et les nouvelles technologies contribuent à cet engouement et offre certaines solutions qui permettent à l'homme de passer du rôle de spectateur à celui d'acteur. Qu'ils fassent œuvre de poésie, de sculpture, de photographie, de peinture, d'installation, etc., les artistes du paysage sont également là pour rappeler à l'homme sa responsabilité face à ce qui l'environne. Le devoir humain envers la nature inspire l'art qui restitue l'attachement terrestre.

Science et art sont donc étroitement liés et l'un n'est pas sans servir l'autre. En effet, si l'art mobilise la sensibilité à l'environnement pour comprendre les phénomènes naturels de manière intuitive, la science convoque la connaissance et la logique pour discerner le réel de la fiction. En conséquence, une différenciation s'opère entre le paysage et le cosmos : en admettant que l'homme ne fait plus partie d'un « Tout » (car sa technique lui confère un pouvoir certain), le paysage résulte de la perception, de l'action et du savoir humain. Il dépend donc d'une anthropisation délibérée de la réalité dans laquelle l'art et la science s'associent. Si l'un et l'autre se complètent et s'alimentent, c'est aussi parce que la science ne peut pas contenir la totalités des présentations relatives à l'environnement résultant des « facteurs naturels et/ou humains et de leurs interrelations »[1].

1 Ce passage est extrait de l'article I, chapitre I, de la Convention européenne du paysage de Florence, 2000.
http://conventions.coe.int/Treaty/FR/treaties/html/176.htm.

La Convention européenne du paysage de Florence en 2000 soutient et amplifie les politiques publiques qui font du paysage un moyen de déploiement territorial. En redéfinissant l'environnement de l'homme, elle s'attache autant à l'esthétique qu'à la restauration des espaces paysagers. Notons l'évolution conséquente de la conception du paysage (que ce soit par l'art ou par les sciences) ce qu'elle bâtit désormais des projets imaginaires, utopiques, soucieux du vivant et invoquent l'écologie par des notions comme le développement durable. Cette convergence de l'art et les sciences, Philippe Descola[1] la nomme le « grand partage » entre nature et culture.

Le paysage est un objet hybride résultat de la nature et de la culture, il faut considérer l'écosystème comme partie intégrante d'un anthroposystème*. L'art est un fait culturel qui marque le rôle indéniable que jouent les sociétés humaines dans l'exploitation de la nature pour le transformer en territoire. Avec la théorie de « l'artialisation » évoquée en introduction, nous pouvons confirmer que l'art et l'esthétique utilisent usent certaines données scientifiques.

ESPACE TEMPS :

en quoi l'installation appelle-t-elle une quatrième dimension, celle du « ce-qui-précède » et du « ce-qui-s'ensuit » ?

Les notions d'espace et de temps figurent au premier plan de notre carte de la réalité, elles servent à ordonner les choses de notre environnement et revêtent une importance première dans le quotidien et l'appréhension de la nature. La théorie de la relativité révèle, entre autre, que la géométrie est une construction de l'esprit. En acceptant cette découverte, l'esprit peut se sentir libre d'accéder aux notions d'espace et de temps afin d'étudier le champ des possibilités dont il dispose, définir puis choisir la forme qui s'accorde à l'observation.

1 Philippe Descola (1949) Anthropologue français. Ses recherches de terrain en Amazonie équatorienne, auprès des Jivaros Achuar, ont fait de lui une des grandes figures américanistes de l'anthropologie. À partir de la critique du dualisme Nature/Culture, il entreprend une analyse comparative des modes de socialisation de la nature et des schèmes intégrateurs de la pratique : identification, relation et figuration.

Nos notions géométriques ne sont pas des propriétés absolues et immuables de la nature, mais bel et bien des constructions de l'intellect. L'espace ne serait que relatif à la conscience qui le définit. État particulier de la conscience, il en est de même pour l'idée du temps. Toutes les mesures de l'espace et du temps sont relatives et les spécificités temporelles dépendent, elles aussi, de l'observateur. Si, dans la vie quotidienne, nous avons l'impression de pouvoir disposer les événements en séquence unique, c'est parce que la vitesse de la lumière (300 000 kilomètres par seconde) est si élevée que l'on peut penser observer les choses à l'instant présent. Il faut pourtant un temps certain pour que l'objet parvienne au spectateur.

Cette relativité du temps contraint à l'abandon des notions de Newton en terme d'espace absolu. En effet, ces théories conçoient un espace comme contenant une configuration définie de matière, l'espace-temps étant relatif, elles dépendent essentiellement du mouvement de l'observateur. Il devient impossible de parler de « l'univers à un instant donné » de manière absolue car il n'existe pas un tel espace qui puisse être indépendant de l'observateur. La théorie de la relativité, selon Einstein, implique que les coordonnées de l'espace et du temps ne soient finalement que le lexique d'un langage qu'utilise un observateur pour décrire son environnement. Espace et temps, des mots, des formes de pensées, des termes du sens commun.
Cette physique, au sens relativiste, présente une situation nouvelle dans laquelle le temps est ajouté aux trois coordonnées spatiales en tant que quatrième dimension. Si cette théorie de la relativité révèle que l'espace n'est pas tridimensionnel et que le temps n'est pas une entité singulière, alors ceux-ci sont inséparables, reliés et forment un corpus quadridimensionnel que l'on nomme Espace-Temps. Cette notion date de 1908 et fut introduite par Hermann Minkovski en ces termes :

> « Les conceptions de l'espace et du temps que j'aimerais vous exposer sont nées sur le terrain de la physique expérimentale, et en cela réside leur force. Elles sont radicales. Désormais, l'espace en soi et le temps en soi sont condamnés à s'évanouir comme des ombres, et seule une sorte d'union des deux gardera une réalité indépendante. »[1]

1 Hermann Minkowski (1864-1909) Mathematicien et physicien théoricien allemand dans *A. Einstein et al., Le Principe de relativité*.

Il est vrai que le lien qui unit espace et temps était déjà bien connu en astronomie dans un contexte différent. En effet, les astronomes, ayant affaire à des distances particulièrement élevées, annoncent qu'il faut quelques instants à la lumière pour se propager de l'objet au spectateur (huit minutes est la durée nécessaire pour que la lumière du Soleil parvienne à la Terre, par exemple). Cette vitesse déterminée permet l'observation, à l'intérieur de l'Espace-Temps, de l'évolution des systèmes, des étoiles, des constellations et des galaxies. La mesure de n'importe quelle distance, sur Terre, n'est donc pas indépendante du temps puisqu'elle implique le mouvement de son observateur qui devient la référence temporelle. Tout comme la longueur d'un objet dépend de son trajet par rapport à l'observateur et change avec la vitesse de ce mouvement. Il n'y a pourtant pas de sens à savoir si la taille d'un élément ou d'un paysage est réelle puisqu'il serait insensé de demander la taille réelle de l'ombre des choses. L'ombre est en quelque sorte une projection de points d'un espace en trois dimensions à un plan bidimensionnel : sa longueur en sera différente suivant les systèmes de références. Il en va de même des intervalles temporelles.

Intervalle, interstice, interface. Le fond, l'arrière plan, est un passage pour franchir le seuil entre deux âges de l'humanité. La Renaissance a transformé ce plan bidimensionnel, en une fenêtre ouverte sur un espace en trois dimensions. La matérialité du support, désormais transparente, se dissipe. Depuis, la distance que l'artiste s'applique à transcender n'est faite que temps. C'est là un paradoxe vertigineux que celui du plan et de sa transparence, de ce lointain qui s'étend à l'infini sur cette réalité objective du tableau. La profondeur serait donc une question de temps. Et pour cause, la fenêtre de la représentation n'ouvre pas sur l'environnement toujours contemporains de nos mouvements. Entrons dans une traversée, une expansion d'un paysage, dans les profondeurs d'une architecture au sein desquels quelque chose a lieu. La chose reste dans ce passage comme s'il était donné de pouvoir éprouver ce qui ne peut être ressenti que de manière relative.
Le fond, dans l'installation artistique, se manifeste pour créer l'illusion spatiale, pour dissocier le temps et l'action, pour abstraire la durée de son déroulement, pour montrer le passage du temps dans son étendue et non plus dans sa succession, pour l'étaler et le rendre visible.

Dans les *Land(e)scapes*, la perspective se charge de montrer le sens du temps, *Pl*. (ou Pluie de Plomb) doit nous permettre d'atteindre sa raison en déployant d'autres chemins sinueux, dont les paysages contemporains sont pourvus.
Après l'enchainement des saisons, se succèdent des mondes abimés, déconstruits, bâtis puis démolis à force de cataclysmes naturels et humains. De ces drames météorologiques surgissent de nouvelles aires à l'ère d'un temps de crise. Comment donner à voir ce territoire du « ce-qui-précède » et du « ce-qui-s'ensuit », du présage terrifiant, d'un futur antérieur ? Dans ce monde et dans ce temps, le sujet humanoïde semble avoir perdu ses repères. Ne sachant plus trouver sa place dans les arrangements transitoires, il prend la posture, à l'intérieur d'une pluie nocive (*Pl*.) et pose la question de la profondeur temporelle, de son épaisseur invisible.

DIASTOLE, SYSTOLE ET EXPANSION :

en quoi la représentation du paysage en devenir s'apparente-elle aux « intro-projections » humaines ?

De l'être à l'étant* et du réel au néant.
Le réel de l'étant se donne dans son retirement. Entre diastole* et systole*, entre couleur et forme, la véritable question, les mots d'une parenthèse se posent en terme de rythme d'une pluie d'acouphènes.
L'espace s'échappe a lui-même en diastole mais les foyers de l'installation le rassemble en systole, selon un rythme expansif et contracté en modulation perpétuelle. Le rythme entre en relation avec le centre, le foyer, autour duquel les éléments s'ordonnent. Le cadrage définit alors un terrain de la vérité dans laquelle le spectateur se projette, peut s'abandonner aux techniques de la fascination telle une projection interne. L'œuvre n'est plus objet mais action. Une action participative. C'est la question du rythme comme essence de l'art, acte et existence qui s'installe : l'homme se positionne entre esthétique artistique et esthétique sensible. Alors devons-nous distinguer l'être et l'étant ? La coexistence de ces deux notions est paradoxale, comme s'il était question d'une vision du monde à double foyer, vision toujours ancrée dans la dualité sujet/objet, entre anthropocentrisme* et cosmocentrisme*. Il est intéressant de reprendre le terme d'« écoumène » décrit par Augustin Berque, en ce qu'elle est la partie de la Terre habitée par l'humanité.

Celle-ci s'oppose significativement aux régions vierges de toute présence humaine. Mais aujourd'hui, l'homme s'est étendu jusqu'aux moindres recoins de la planète et son activité n'en est que plus manifeste depuis le XIX^{e} siècle. Sans doute, alors, certains géographes ont-ils dénaturé le terme ?

L'écoumène, l'humanité en tant qu'elle habite la Terre, est une dimension qui intègre l'éthique. Elle implique l'habité humain au sein de la biosphère. Or, celui-ci présente des particularités d'ordre symbolique et écologique : en effet, l'homme engage une appropriation matérielle et sémantique de l'étendue, un aménagement et une interprétation du monde, un écosystème et un système éthique. Ces implications paraissent faire appel à une vérité transcendante que l'on retrouve dans certaines cultures sous les noms de dieux, *Allah**, dans la philosophie taoïste, etc. Ainsi, les lieux, toujours chargés de valeurs humaines, induisent une dimension éthique de l'étendue terrestre. Selon Augustin Berque, dans l'écoumène, tout n'est que référence à l'existence humaine : les choses n'existent que parce que l'homme leur donne un sens. La pluie existe donc parce que nous la percevons et l'interprétons. Alors pouvons-nous réellement séparer l'étant de l'être ?

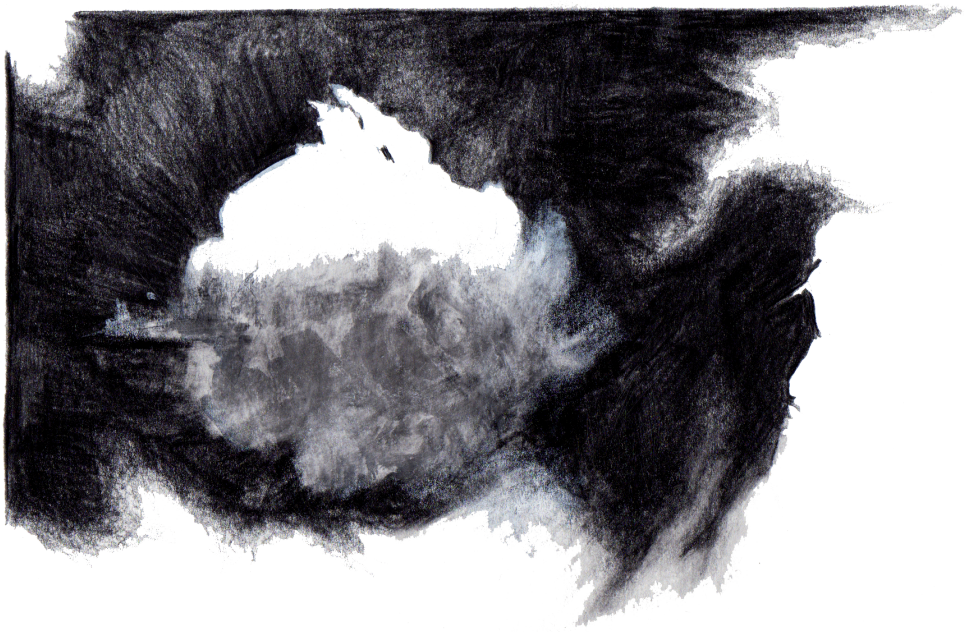
Citons Bashô[1] « ce que c'est qu'un pin, apprends-le du pin ».
Car lorsque l'être et l'étant se rejoignent, l'homme peut habiter, poétiquement. Unir l'étant à l'être implique des mouvements rythmiques. A l'image du cycle atmosphérique, des changements de l'état de l'eau, la fusion de l'être et de l'étant s'opère en battement tel un cœur qui palpite, scientifique. La systole est la contraction des chambres du cœur. Les quatre chambres du cœur connaissent une systole et une diastole pour que le sang soit propulsé à travers le système cardiovasculaire. La systole est divisée en trois phases pour caractériser le temps d'un souffle : protosystolique (en début de systole), mésosystolique (en milieu), et télésystolique (fin). Le terme holosystolique définit alors la totalité de la systole.

1 Bashō (芭蕉, signifiant « Le Bananier ») (1644 - 1694) Poète japonais du début de la période Edo. De son vrai nom Kinsaku Matsuo (enfant) puis Munefusa Matsuo (adulte), il est considéré comme l'un des quatre maîtres classiques du haïku japonais. Auteur d'environ 2 000 haïkus d'une poésie subtile qui crée l'émotion par ce que suggère le contraste ambigu ou spectaculaire d'éléments naturels simples opposés ou juxtaposés.

Lors de la systole, les ventricules cardiaques, remplis lors de la diastole, se contractent et ce mouvement dure environ 0,27 seconde. 0, 27 secondes pour que le dessin se condense en formes définies. Condensation qui n'est pas sans faire appel au point concentré de Paul Klee. Le dessin comme premier moment cosmogénétique* se construit par l'intermédiaire de plans à l'image des estampes japonaises. Mais ces lignes emprisonnent et la libération progresse. La mine de plomb s'effrite.

La diastole signifie l'expansion. Elle est la période au cours de laquelle le cœur se relâche après s'être contracté. Quand l'irruption du souffle fait valser les éclats, le plomb se disperse, frôle la chaleur tournante et coule en pluie battante. Il fond tel un sucre mouillé et laisse un marécage poudreux, trace d'une disparition partielle. Il se propage en l'air que le peintre respire, le jus des pigments se diffuse le long du canal qui s'assèche. La géologie du dessin s'effrite puis renaît des restes d'une encre indélébile. Puisque qu'elle n'absorbe que de l'eau, puisque l'huile ne peut la surprendre, des constructions anachroniques toujours entre deux créations. Il faut établir des plans, entrelacer les formes discontinues, les faire entrer en résonance à l'intérieur les unes des autres pour faire de chaque plan une spatialité interférant avec d'autres dans la profondeur d'un seul espace. Ici et maintenant, le graphique donne le sens, l'air attribue la forme dans toute son expansion, comme la diastole d'une masse. Maintenant c'est l'expansion ou la crainte du lendemain, cette nuée, un brouillard. Philosophique et artistique, le fond apparaît dans l'espace d'un avant-plan aérien, marginal, dans la base invisible dont la présence est attestée par les lignes, les courbes, l'émergence du graphisme. Et c'est cette logique aérienne qui provoque les rencontres. Le dessin, après l'écroulement de sa géométrie variable, renaît dans une nouvelle tectonique de la forme, dans une énergie de souffle. L'homme se trouve entre les structures systoliques de l'instant et l'étendue diastolique de l'espace qui s'ouvre et progresse. Être en pris et enveloppé sont ainsi deux modes de présence qui constituent le fond.
Pl. est comme l'abolition de l'opposition persistante du trait et du liant. L'installation supprime les remplissages, passe de l'extension à l'expansion pour tenter d'acquérir la profondeur du paysage. Une expansion dont l'amplitude détermine la forme, l'espace et vient désigner l'énergie comme une irradiation du fluide.

Pl ou PLuie de PLomb



CONCLUSION

Lumière obscure

Le contact avec la nature est essentiel pour faire oeuvre de paysage. Pour construire un paysage en peinture, deux éléments sont nécessaires : l'horizon et le point de vue. L'espace nocturne offre de nouvelles perceptions liées aux difficultés de l'oeil à effectuer la mise au point. Les contours s'effacent, les distances s'affaiblissent, que reste-t-il à voir ? Vision diurne brouillée.

L'horizon tend à disparaitre et aspire avec lui l'idée de profondeur, de projection et de construction. Car la nuit ne nous réfléchit pas. Pour autant, il est certain qu'il n'est pas question de perdre le visible ou de subir l'aveuglement. Il s'agit d'un principe qui enveloppe et implique la participation du spectateur, qui, dès lors, peut se tourner vers la totalité du cosmos. Le peintre doit allonger le temps pour l'éprouver picturalement car la peinture de paysage apparait dans l'ambivalence. A la fois angoissante et rassurante, associée au cauchemar, elle devient pourtant une faille spatio-temporelle soutenu par la tactilité (abordée dans le premier chapitre avec l'oeuvre de Mark Rothko) qui fait d'elle le lieu privilégié de la dramatisation ou de la contemplation silencieuse et retirée (souvenons-nous du « drame contemplatif » rimbaldien).

Les dimensions du châssis doivent donc être a la taille de cette tragédie pour faire de la peinture de paysage le grand sujet contemporain. Mais avec le décalage du regard par rapport à un axe central, celui de la recomposition des couleurs grâce à la mémoire, il faut aussi compter voir, dans la peinture, avec un écart temporel correspondant à l'adaptation de la vision. Le grand tableau de Caspar David Friedrich, *Bord de la mer au clair de lune* (1836, Hambourg) est très sombre et joue exactement sur le temps d'accommodation. Obscur aux bordures basse et haute, l'oeuvre est divisée en deux par la ligne d'horizon blanche tracée par le reflet du clair de lune. C'est alors à partir du centre que l'oeil va pouvoir percevoir le paysage.

Les *Land(e)scapes* sont autant de bords de rivages guidant le regard jusqu'aux reflets de lumière, des réverbérations visuelles tournées vers celui qui observe : l'absence humaine permet au spectateur de pouvoir y projeter son propre mythe. Le passage de la ligne d'horizon, parfois largement marqué, expose une épaisseur qui, peu à peu, s'amincit puis se fond : fond ou masse de nuage qui peuvent tomber en frange dans la troisième dimension. Alors, pour que l'oeil puisse entrevoir un ciel, pour que le principe même de visibilité s'inverse et rende le visible, le paysage, terrestre ou sous-marin, donne cette impression d'étrangeté dont on ne distingue pas la provenance : premier ou second plan ? L'abstraction du paysage n'est pas sans faire appel à un désert identitaire… L'épuration formelle permet donc d'y saisir la dispersion et l'effacement en travaillant le fond pour enfin traverser le champ de la représentation. Puisque dans ces espaces, le regard a besoin de l'horizon afin de structurer le monde, les *Land(e)scapes* livrent le regardeur aux abords d'un univers familier dans ce qu'il peut y projeter. Apercevoir et dépasser le risque d'engloutissement est une étape inévitable pour qu'un nouvel ordre de la vision s'impose, car le regard doit d'abord être soumis aux lois de la cécité avant que l'espace pictural puisse lui apparaitre. Ces peintures empruntent leurs couleurs du réel et s'amorcent depuis l'horizon. C'est ici qu'elles prennent lumière et forme. Les plus sombres imposent une ligne nocturne en tant que limite de la vision, il n'y aurait donc rien au-delà. En effet, l'obscurité enveloppe tout autant qu'elle peut devenir le fond sur lequel ont lieu des apparitions.

Maurice Merleau-Ponty écrit « Elle n'est pas un objet devant moi, elle m'enveloppe, elle pénètre par tous mes sens, elle suffoque mes souvenirs, elle efface presque mon identité personnelle. Je ne suis plus retranché

dans mon poste perceptif pour voir de là, défiler à distance les profils des objets. La nuit est sans profils […] elle est une profondeur pure sans plans, sans surfaces, sans distance d'elle à moi »[1].

L'obscurité des *Land(e)scapes* est un moyen de pressentir la dimension de la profondeur et ce qui s'y cache. Elles sont le refuge qui reconduirait l'homme à sa conscience puisque, penser la nuit, confère à la lumière le pouvoir de hisser les choses vers l'existence. Nous pouvons croire, dans cet espace, que les repères s'évanouissent à notre insu mais permettent de reconsidérer les moments où nous pensons les avoir. « Elle nous fait sentir notre contingence, le mouvement gratuit et infatigable par lequel nous cherchons à nous ancrer et à nous transcender dans des choses, sans aucune garantie de les trouver toujours »[2] poursuit Merleau-Ponty. L'épaisseur nocturne de ces paysages picturaux fait disparaitre la perspective linéaire. Il est maintenant question de « l'illusion perspective », de cette simulation des causes de la vue. Pour construire les *Land(e)scapes*, il est essentiel d'aligner tous les points du visible sur un même plan. Si l'illusion de la profondeur ne peut être rendue dans l'obscurité, ces lieux se situent entre chien et loup. Peindre suppose donc une recomposition du champ de perception dans lequel la perspective se trouve écrasée. La lumière multiplie les sources et les contrastes s'accentuent. On ne parle plus d'alignement de plans mais bel et bien d'une apparition progressive tirant les éléments qui la compose vers l'existence.

Les *Land(e)scapes* suggèrent le sentiment d'appartenance à une totalité. Puisque nous sommes regardés par quelque chose que nous ne pouvons pas voir, je radicalise le point de vue, l'étendue et l'ensemble. Je romps les échelles : les plans ne s'articulent plus mais se superposent ou se confondent par la successions de strates picturales. Offrir une dimension puissante par le cadrage peut réduire l'activité humaine à l'état de point, à la ligne. Plan. Les éléments du paysage entrent en concurrence avec l'homme pour parvenir aux remises en questions. Que vaut-il maintenant, emporté dans un souffle cosmologique ? Car il est nécessaire d'allier ciel et terre, dans la même matière pour former ce mouvement cosmique d'aspiration profonde des forces de la nature à l'image du *Déluge* de William Turner.

1 MERLEAU-PONTY, M., Phénoménologie de la perception, Paris, 1945. (p328)
2 Ibid

L'observateur doit reconstituer l'ordre interne des *Land(e)scapes* pour formuler le nouvel horizon et l'idée de temps s'en trouve bouleversée : tandis que la perspective implique l'idée d'une durée de parcours pour se rendre d'un endroit à un autre, le temps du paysage assombrit se condense, orchestré par les lueurs qui rendent possible toute perception. Pouvoir étudier le principe de visibilité traduit la volonté d'inscrire la temporalité d'un présent pure, celle de l'instant qui dure.

J'use le noir de Mars, le vert de Vessie, le bleu de Prusse, le gris de Payne et le rouge s'oxyde. Si le bleu permet de retenir la contemplation solitaire, les *Land(e)scapes* deviennent autant de rives, de berges, de lacs ou de mers. Avec le rouge, l'accident s'inscrit entre ciel et terre, montagnes et eaux, dont les déchirements se dissipent. Demi-teintes et nuances aux abords des contrastes violents qui segmentent la surface… Les profondeurs plongent dans l'inconnu par l'intermédiaire de ces premiers plans, déserts convergeant vers le lieu, le non-lieu. Je suis appelée par le vide. L'horizon bascule. Absorbée par ce paysage qui expose les frictions des particules composites du cosmos. Implosent des paysages vidés de toute narration imposée, dans lesquels chaque élément se fond dans le suivant et où l'excavation de ces sols picturaux font appel à une mémoire commune. Je veux toucher la nuit, ce souvenir tactile qui m'approche de la toile. La peinture, devient le terrain où sec et mouillé, rugueux et lisse jouent le jeu du hasard et des liaisons dangereuses.

Filtre utopique

Les *Land(e)scapes*, résultent d'une utopie d'épuration des paysages urbains dont les *Fake Escapes* sont les filtres. Epurer, « rendre pur » ou purifier et se « débarrasser des impuretés » sont les termes qualifiant le processus même de condensation de ces dessins à l'encre. Lorsque l'on parle d'épuration des eaux usées urbaines, il ne s'agit pas de les rendre pures, mais plutôt d'en extraire les déchets dont l'homme l'a chargé, pour les évacuer ensuite. « Epurer » est alors un terme qui a l'inconvénient de considérer l'eau comme une « matière » à défaut d'un « milieu ». La purification, quant à elle, désigne le traitement accordé aux eaux usées afin de réduire leur incidence dans le milieu naturel aquatique.

Il faut donc percevoir les *Fake Escapes* comme une tentative de purification, à l'image d'une valeur esthétique ajoutée à des formes graphiques décontextualisées. Ces entropies ou nouvelles hétérotopies, absolument irréelles, sont à l'échelle macroscopique de nouvelles cartes postales du monde. Doués d'une indéniable capacité de résistance, ces lieux sont la preuve des difficultés rencontrées par l'homme lorsqu'il essaye d'entrer en communication avec une spatialité de l'instant. Cette rupture a été remarquée par de multiples auteurs (philosophes, anthropologues, géographes, etc.), et démontre le caractère hétérotopique du territoire urbain. La carte postale est donc l'outil du « dévoyage » car l'entropie n'a pas de définition spatiale précise. Analyser le territoire donne alors des indices sur la manière de concevoir le paysage actuel. Les grandes enclaves urbaines de la ville contemporaine produisent des espaces indéterminés, sortes d'entités résiduelles de l'anthropisation. Lieux sans véritable appellation, espaces transitoires, ne subsistant qu'à distance, ils cachent un monde ou tout semble possible à l'ère des drames écologiques et des catastrophes climatiques devant lesquelles l'humanité ferme les yeux. La ruine garde ici son pouvoir apaisant.

Aujourd'hui le paysage urbain cesse d'être ce que l'on contemple jusqu'à perte de vue. Il faut chercher un regard nouveau qui puisse révéler les malaises et les appétences latentes de l'environnement actuel. De cette nouvelle lecture émanent les résidus urbains du présent. L'étude des fragments actifs (hétérotopie), passifs (entropie) et connectifs (réseaux) permettent de comprendre les nouvelles problématiques spatiales contemporaines. De ce fait, les territoires se soustraient à toute tentative de maitrise et de remaniement.
Le dessin est l'outil de l'artiste pour se réapproprier le temps, spatialiser les temporalités hétérogènes, et inscrire l'identité d'un lieu. Comme l'attraction des champs de force, hétérotopie et entropie des *Fake Escapes* sont les maillons d'une chaine simulant les tensions d'un nouveau genre d'énergie urbaine. Les non-lieux, reflets de la société actuelle, regroupent des points de magnitude issus de leurs interactions, et livrent aux artistes comme aux scientifiques de nouvelles perspectives d'étude et d'action. La condition urbaine révèle soudain une nouvelle esthétique du lieu. L'artiste, en tant qu'investigateur du sensible dans le tissu urbain suit un cheminement réaliste et expérimental. Ses questionnements viennent affirmer l'identité des sites pour confirmer la mutation.

Si les uns y croient, les autres faiblissent dans les univers de l'Internet tout puissant. Deuxième vie ou jeux de rôles, le virtuel s'invite dans la quête d'espaces autres devenant symptomatique d'une crainte de l'environnement futur. Du pittoresque à l'empreinte humaine, croit-on encore en l'accalmie ? Si les eaux usées se déversent sur le terrain vague de la création plastique, l'artiste devient le filtre, une zone d'assainissement dont il doit rendre compte. Si par là même il occasionne le jugement de sa légitimité, il remet également chacun face à l'environnement, maitrisé puis mouvant, autonome, ingérable….

Nuée narcotique

Entre l'art et l'espace du regardeur se forment des correspondances : entre forces d'attraction d'une molécule avec une surface et forces imaginaires qui plaquent l'esprit dans une nouvelle hétérotopie, lieu a la fois réel de part la place qu'il occupe dans l'espace, et résolument irréel dans la conscience qu'il invoque. La matière se disperse dans les démolitions, constructions, décombres, effondrements et autres destructions. Autant de gravâts qui se forment, s'agglutinent puis éclatent et s'essoufflent, en poussière, dans le vent ou dans le vide médian.

En explorant les qualités physiques de ces objets, *Pl*. (ou Pluie de Plomb) en teste la nature composite, détache le minéral et y déloge le plomb. A l'apparence fragile, leur densité, la force de leur masse et la répétition offrent un nouveau statut à cet ensemble diffus. Dès lors, entité, l'objet individuel intervient en réponse émotionnelle et sensorielle aux questionnements du paysage urbain. Car les qualités esthétiques du minerai ne sont pas sans exprimer le degré zéro de l'être. Combinaison d'actions multiples et répétées, de découpe et de filetage, *Pl*. suggère le larmoiement céleste et la dispersion. La matière se meut ici et maintenant, dans l'installation *in situ*, à la porté du spectateur. Issu d'un processus complexe, cyclique, à l'image du système atmosphérique, *Pl*. présente l'obsession incessante du rôle de la nature. Une lecture formelle en deux temps s'impose, une controverse dimensionnelle où échelle humaine et miniatures, visibles, invisibles, perceptibles, deviennent les pans, les plans, les concrétions ou bien les masses dans un univers, dans l'espace.

Les dimensions ambivalentes de nos liens avec la nature s'alternent avec la précision, d'une goutte, infime, toxique, immortalisée dans l'instant. Simuler l'affection latente du biotope de l'homme en sursis est un enjeu à part entière dans la création artistique où l'artiste, investigateur du sensible, explore le territoire urbain, le paysage contemporain.

GLOSSAIRE DES NOTIONS (*)

Abjection : Ce qui inspire du dégout, qui suscite la répulsion (du latin *abjectus*, de *abjicere*, ce qui est jeté loin de soi, ce qui est jeté à terre) ; de là, l'idée de séparation et d'éloignement.

Achromatopsie (ou achromatie, ou monochromatisme) : Pathologie du système visuel qui se manifeste par une absence totale de vision des couleurs. Elle peut être congénitale ou acquise suite à une lésion cérébrale, on parle dans ce dernier cas d'achromatopsie cérébrale. Une personne atteinte d'achromatopsie est dite achromate.

Agora : nom féminin (mot grec signifiant assemblée des citoyens, puis place publique). À l'époque grecque classique, la place publique, centre administratif, religieux et commercial de la cité. Dans une ville nouvelle, espace piétonnier en général couvert, centre important d'activités diverses.

Allah (Allāh, écrit الله) : Mot arabe qui désigne « Dieu ». C'est aussi le nom de Dieu dans l'islam.

Anthropocentrisme : Conception philosophique qui considère l'homme comme l'entité centrale la plus significative de l'univers et qui appréhende la réalité à travers la seule perspective humaine. Aristote est le premier à en développer la théorie, en même temps que celle du géocentrisme. L'idée connait un prolongement moral avec l'humanisme, qui assigne à l'homme le rôle de mètre-étalon pour mesurer toute chose ou phénomène, mais cela n'empêcha pas plusieurs astronomes (en l'occurrence les célèbres Galilée et Copernic) de faire admettre que la Terre n'est pas au centre de l'univers - et que, par conséquent, les hommes ne le sont pas non plus.

Anthroposystème : Système interactif entre deux ensembles constitués par un (ou des) sociosystème(s) et un (ou des) écosystème(s) naturel(s) et/ou artificialisé(s) s'inscrivant dans un espace géographique donné et évoluant dans le temps qui permet le jeu des interactions entre ce qui relève des sociétés humaines et ce qui relève des milieux naturels, insistant aussi sur les éléments de différenciation spatiale et historique.

« Apparaitre absolu » : notion, concept. Selon Michel Henry, « Pour la philosophie de la conscience le moment de la détermination est essentiel à la réalisation de l'essence : l'être en soi n'accède au pour-soi que par la médiation de formes définies ; l'apparaitre absolu ne se réalise que dans l'apparence à travers la multiplicité et la diversité de ses modes d'apparition. »

Biosphère : Désigne à la fois un espace vivant et un processus dynamique sur la planète Terre (jusqu'à ce jour et depuis près de 4 milliards d'années), entretenu par un apport d'énergie et la présence d'un métabolisme dans les cellules vivantes . Le processus est évolutif et correspond à l'entretien et à la complexification de la vie sur Terre. Les milieux produits, adaptés et/ou entretenus par les organismes vivants font partie intégrante des écosystèmes présents dans la lithosphère, l'hydrosphère et une partie de l'atmosphère.

Biotopes : En écologie, un biotope est littéralement un type de lieu de vie défini par des caractéristiques physiques et chimiques déterminées relativement uniformes. Ce milieu héberge un ensemble de formes de vie composant la biocénose : flore, faune, fonge (champignons), et des populations de micro-organismes. Un biotope et la biocénose qu'il accueille forment un écosystème caractéristique. L'évolution de cet écosystème varie en fonction du climat et manifeste un nouvel équilibre du biotope. Ainsi, la vie peut perdurer avec des modifications de la démographie et de la biodiversité des espèces. Le terme biotope vient d'Arthur Georges Tansley.

Brahman (*devanāgarī*) : (entre -1500 et -900 voire -1200) Terme sanskrit qui apparaît dans le plus ancien texte védique, collection de versets de louanges (la *ṛksaṃhitā*) que la tradition transmet jusqu'à nos jours sous le nom de ṛgveda signifiant « connaissance des versets ». Il qualifie d'abord le *Sva* (Soi suprême) conçu comme origine du tout (*svayambhu* signifie « qui vient de Soi ») qui culmine, dans le védisme, en *Prajapati*. Dans l'hindouisme il se rapporte à l'âme cosmique présente en toute chose (le *Purusha*), à l'Absolu éternel surplombant toutes les dualités, opposé, bien qu'étant intimement lié, aux âmes individuelles (*atman*) qui se réincarnent à cause de l'illusion (*maya*) produite par la *Prakriti*.

Champ de présence : Lorsqu'une stimulation passe le seuil, elle réveille l'intérêt de la conscience, en restant dans un champ central vers lequel l'attention se dirige que nous appelons champ de présence, et qui est en rapport avec la perception.

Cosmocentrisme (philosophie) : Centré sur l'univers, sur la réalité de l'univers.

Cosmogénétique (astronomie) : Relatif à la cosmogenèse, à la formation et à l'évolution du cosmos.

Culturalisme : courant de l'anthropologie né aux États-Unis sous l'impulsion principale de Ruth Benedict, Ralph Linton, Abram Kardiner et Cora DuBois (en). Il tente une description de la société sous les points de vue conjugués de l'anthropologie et de la psychanalyse. Le culturalisme constitue un des courants qui a dominé la sociologie américaine des années 1930 jusqu'aux années 1950. En empruntant la notion de culture aux anthropologues, il cherche à rendre compte de l'intégration sociale. S'appuyant sur l'observation des sociétés archaïques, les culturalistes mettent en évidence l'influence prépondérante de la culture et des habitudes culturelles d'éducation sur la personnalité de base des individus.

Dharmakāya (sanskrit) : Dans la pensée bouddhique, le « corps de la loi », est un des trois corps (*Trikäya*) du Bouddha, son corps ultime, que seuls les être éveillés peuvent percevoir.

Diastole (du grec διαστολή qui signifie expansion) : Période au cours de laquelle le coeur se relâche après s'être contracté. On parle de diastole ventriculaire quand les ventricules se relâchent, et de diastole auriculaire lorsque les atriums (ou bien oreillettes) se relâchent.

Disdromètre (outil) : Capteur de gouttelettes.

Drame contemplatif (notion, concept) : Contemplation de l'événement tragique, du drame en tant qu'essence humaine, dans un état d'esprit se donnant tout entier à la méditation.

Ecoumène (notion, concept géographique) désigne l'ensemble des terres anthropisées. L'acception moderne du mot concerne généralement l'humanité entière mais il a eu des significations plus ciblées, notamment à des périodes plus lointaines depuis la terre grecque antique (Terra cognita, terre connue). Le terme est réintroduit de nos jours, notamment par le géographe Augustin Berque, pour désigner la relation de l'humain à son milieu : sensible et concrète, symbolique et technique.

(l')**effet Bergeron** (protocole) : Processus de micro-physique des nuages en météorologie décrite par Tor Bergeron en 1935. Explique le croissance des cristaux de glace dans les nuages à des températures sous le point de congélation. A ces températures, la pression de surface des cristaux de glace est moindre que celle de l'eau liquide ce qui fait que les flocons de neige grossissent aux dépens des gouttelettes d'eau surfondues.

Entropie (du grec ancien ἐντροπία, entropia « tour ») : En thermodynamique, quantité physique qui mesure le degré de désordre d'un système.

(L')**électrodynamique quantique** relativiste (Quantum electrodynamics) : Théorie physique ayant pour but de concilier l'électromagnétisme avec la mécanique quantique en utilisant un formalisme lagrangien relativiste. Selon cette théorie, les charges électriques interagissent par échange de photons.

Epiphania : (sens commun, 5 siècle après J.C.MACROBIUS) : surface (superficie), étendue d'une surface

Espace absolu (notion, concept) : voir Newton et l'espace inobservable.

Espèce d'espace : Titre du livre de Georges Perec examinant son rapport à l'espace, de celui de la page blanche à l' espace du vide sidéral, en passant par l'espace urbain.

(L')**étant** (philosophie) : désigne ce qui est. Ce concept permet de distinguer, dépassant ainsi la métaphysique, ce qui est, du mode d'être là.

Fēng Shuǐ (chinois traditionnel : 風水 ; pinyin : *fēng shuǐ*) : littéralement « le vent et l'eau ». En Chine, on appelle généralement la discipline *fēng shuǐ xué* (« étude du vent et de l'eau »). Art chinois millénaire dont le but est d'harmoniser l'énergie environnementale (le *Qì* 氣/气) d'un lieu de manière à favoriser la santé, le bien-être et la prospérité de ses occupants. Cet art vise à agencer les habitations en fonction des flux visibles (les cours d'eau) et invisibles (les vents) pour obtenir un équilibre des forces et une circulation d'énergie. Il s'agit d'un des arts taoïstes, au même titre que la médecine chinoise traditionnelle (MTC) ou l'acupuncture, avec lesquelles il partage un tronc commun de connaissances.

feldspath : minéral à base de silicate double d'aluminium, de potassium, de sodium ou de calcium. Les feldspaths sont de la famille des tectosilicates.

Fixisme : croyance selon laquelle il n'y a ni transformation ni dérive des espèces végétales ou animales. Chaque espèce serait apparue telle quelle au cours des temps géologiques. C'est donc une théorie qui renie la spéciation qui s'oppose aux théories de l'évolution.

Fûdosei (notion, concept) : du philosophe Tetsuro Watsuji (1889-1960) qu'Augustin Berque traduit par « médiance » en tant que « moment structurel de l'existence humaine » et parle de mésologie (étude du milieu) comme étude de la « relation éco-techno-symbolique d'une société à son environnement ».

Génie du lieu (notion, concept du latin *genius loci*) : Indicateur transcendant qui favorise l'architecture pour autant qu'on veuille bien lui en donner la possibilité. Le but des êtres élémentaires est d'aider les humains à trouver une harmonie avec le lieu afin qu'ils puissent se régénérer en énergie vitale. Le génie du lieu est aussi celui qui préside à l'écosystème, la biodiversité et surtout à transmettre le patrimoine qui permet la manipulation des forces naturelles au profit des êtres vivants.

Géomorphologie (du grec γῆ, *Gaïa*, la Terre, μορφή, morphe la forme et λόγος, *logos*, l'étude) : Etude scientifique des reliefs et des processus qui les façonnent, sur les planètes telluriques. Les géomorphologues analysent les paysages, cherchent à en comprendre l'histoire et l'évolution et, à prévoir les changements futurs à travers une combinaison d'observations de terrain, expérimentations en laboratoire et de modélisation numérique.

Gnostique : détenteur de la connaissance des mystères de la religion.

Haptique : du grec ἅπτομαι (*haptomai*) qui signifie « je touche », désigne la science du toucher, par analogie avec l'acoustique ou l'optique. Au sens strict, l'haptique englobe le toucher et les phénomènes kinesthésiques, c'est-à-dire la perception du corps dans l'environnement.

Html (Hyper Text Markup Language) : Le HTML n'est pas un langage de programmation, il s'apparente plutôt à un outil de mise en forme des pages web (texte et images). C'est ce langage qui est utilisé pour créer toutes les pages du web.

Inframince : Concept esthétique créé par Marcel Duchamp désignant une différence ou une intervalle imperceptible, parfois seulement imaginable, entre deux phénomènes. Le possible est un inframince. Selon le concept esthétique, l'inframince se dit d'un phénomène imperceptible ou d'une différence si ténue qu'on ne peut que l'imaginer.

In situ (locution adverbiale du latin *in situ,* dans l'endroit même) : dans le lieu précis où quelque chose se trouve. En art, oeuvre qui prend en compte le lieu et le contexte où elle est installée.

Matérialisme : englobe toutes les philosophies dites matérialistes qui affirment que la substance du monde est de nature matérielle et immanente, c'est-à-dire que « rien ne se crée, rien ne se perd », les éléments de la nature et leurs phénomènes se suffisent à eux-mêmes, à leur formation, à leur mouvement et à leur développement.

Naturalisme :en philosophie, le naturalisme est la thèse selon laquelle rien n'existe en dehors de la Nature. Dans sa forme contemporaine, le naturalisme accorde une place essentielle aux sciences expérimentales dans la résolution des problèmes philosophiques. En peinture, il s'agit d'un mouvement qui accorde notamment une importance primordiale au paysage.

Non-lieu (concept anthropologique): Néologisme introduit par Marc Augé dans son œuvre *Non-Lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité* (Le Seuil, 1992). D'après sa définition, un non-lieu est un espace interchangeable où l'être humain reste anonyme. Il s'agit par exemple des moyens de transport, des grandes chaînes hôtelières, des supermarchés, des aires d'autoroute, mais aussi des camps de réfugiés. L'homme ne vit pas et ne s'approprie pas ces espaces, avec lesquels il a plutôt une relation de consommation. La perception d'un espace comme non-lieu est toutefois subjective : chacun de nous, à sa façon, peut voir la même place comme non-lieu, ou bien comme un carrefour de relations humaines.

Pathique : (du grec, passion, *pathos*) Terme de dévotion mystique.

Pittoresque (adjectif de l'italien *pittoresco*, de *pittore*, peintre) : Est pittoresque ce qui, par sa disposition originale, son aspect séduisant, est digne d'être peint. Ce qui a du relief, de la couleur, qui fait image. Se dit d'une tendance de l'art des jardins et de l'architecture des manoirs, en Grande-Bretagne, aux XVIII[e] et XIX[e] s. (*the picturesque*). Cette tendance se caractérise notamment par la recherche de l'asymétrie, des jeux de lumière, d'un aspect « sauvage » de la nature ; à ses caractères classiques, inspirés par la peinture du Lorrain ou de Dughet, succèdent des développements romantiques.

Poïétique : etude des potentialités inscrites dans une situation donnée qui débouche sur une création nouvelle. En art, étude des processus de création et du rapport de l'auteur à l'œuvre.

Panoptique : Se dit d'un bâtiment (pénitentiaire, hospitalier, etc.) dont, d'un pont d'observation interne, on peut embrasser du regard tout l'intérieur.

Panorama (anglais panorama, du grec pan, tout, et horama, spectacle) : Vaste étendue de pays qu'on découvre d'une hauteur. Vue d'ensemble d'une question, d'une époque, d'une activité. Peinture développée circulairement sur le mur intérieur d'une rotonde et donnant l'illusion de la réalité par des effets de perspective et de trompe-l'œil ; la rotonde, le bâtiment lui-même. (Le spectateur a l'impression de découvrir un vaste horizon à partir d'une hauteur. Le premier panorama semble avoir été celui de Londres, installé dans la capitale anglaise, en 1796, par Robert Baker. On en fit beaucoup, en France et en Europe, au XIX[e] s. ; le Panorama Mesdag [1880] subsiste à La Haye.)

Polis (en grec ancien πόλις / *pólis* ; « cité » dans l'étymologie latine « civitas » ; au pluriel *poleis*) : désigne la cité-État en Grèce antique, c'est-à-dire une communauté de citoyens libres et autonomes. Dans la pensée grecque antique, la cité préexiste à l'homme.

Poussée d'Archimède : Force particulière que subit un corps plongé en tout ou en partie dans un fluide (liquide ou gaz) soumis à un champ de gravité. Provient de l'augmentation de la pression du fluide avec la profondeur : la pression étant plus forte sur la partie inférieure d'un objet immergé que sur sa partie supérieure, il en résulte une poussée globalement verticale orientée vers le haut. C'est à partir de cette poussée qu'on définit la flottabilité d'un corps.

Processing : Langage de programmation open source et de l'environnement pour créer des images, des animations et interactions. Initialement développée pour servir un carnet de croquis de logiciels et enseigner les bases de la programmation informatique dans un contexte visuel, le traitement évolue pour devenir un outil qui génère un travail professionnel fini. Aujourd'hui, des dizaines de milliers d'étudiants, d'artistes, de designers, de chercheurs et amateurs qui utilisent Processing.org.

Qi ou *Ch'i* [tɕʰiɰ̃] (chinois simplifié : 气 ; chinois traditionnel : 氣 ; pinyin : *qì* ; wade : *ch'i*) : notion essentielle de la culture sino-japonaise qui désigne un principe fondamental formant et animant l'univers et la vie. Dans cette approche spirituelle, le *qì* englobe tout l'univers et relie les êtres et les choses entre eux. Dans un organisme vivant, il circule à l'intérieur du corps par des méridiens qui se recoupent tous dans le « centre des énergies » appelé « champ du cinabre », *tanden* au Japon et *dāntián* en Chine. Il est présent dans toutes les manifestations de la nature. La notion qi n'a aucun équivalent précis en Occident. Apparaissent toutefois de nombreux liens de convergence avec la notion grecque de πνεῦμα / *pneûma* (« souffle ») , et dans la même optique avec la notion d'esprit (en latin « spiritus » dérivé de *spirare*, souffler), qui signifie souffle, vent. Plusieurs concepts de la philosophie indienne s'en rapprochent, tels que le *prāṇa*, le *soma* ou *l'ojas*.

La mécanique **quantique** : branche de la physique qui a pour objet d'étudier et de décrire les phénomènes fondamentaux à l'œuvre dans les systèmes physiques, plus particulièrement à l'échelle atomique et subatomique. La mécanique quantique comporte de profondes difficultés conceptuelles, parmi lesquelles on peut citer la dualité onde corpuscule, la superposition quantique, l'intrication quantique ou encore la non-localité.

Sfumato (notion, concept) signifie évanescent, avec une notion d'enfumé : ce mot dérive de l'italien « fumo », la fumée. C'est une technique de peinture que Léonard de Vinci met au point, et décrit comme « sans lignes ni contours, à la façon de la fumée ou au-delà du plan focal ». C'est un effet vaporeux, obtenu par la superposition de plusieurs couches de peinture extrêmement délicates, qui donne au sujet des contours imprécis. C'est l'une des quatre méthodes de peinture canonique de la renaissance. Les trois autres étant *l'Unione*, le *Chiaroscuro* (ou clair-obscur), et le *Cangiante*.

Shanshui (chinois : 山水, montagne-eau) : terme chinois qui évoque le paysage littéraire et pictural. Apparu dès le IV^{e} siècle, type de paysage naturel, non urbain, ou sa représentation dans la peinture chinoise, et qui comporte toujours des inscriptions calligraphiées. Un site géographique doit comporter une inscription pour être un paysage *sanshui*. Ces calligraphies sont alors à considérer comme formes d'expression graphique et comme contenu littéraire, de style poétique ou autre. Avant d'être une peinture de paysage, le *shanshui* désigne un espace naturel hautement socialisé. On parle de culture du *shanshui* qui donne l'occasion d'apprécier collectivement des sites célèbres, sur lesquels des groupes sociaux se retrouvent et jouissent collectivement du spectacle de la nature.

Solve et Coagula : la formule *solve et coagula* est regardée comme contenant d'une certaine façon tout le secret du Grand oeuvre, en tant que celui-ci reproduit le processus de la manifestation universelle. Le terme *solve* est parfois représenté par un signe qui montre le Ciel, et le terme *coagula* par un signe qui montre la Terre. *Solve* peut être assimilé au courant ascendent (*yang*) et *coagula* au courant descendant (*yin*).

Soumission visuelle : la soumission visuelle de l'espace met en évidence la fréquence avec laquelle un point quelconque est vu à partir de n'importe quel autre point.

Spath : nom désuet donné à divers minéraux cristallisés à structure lamellaire comme la calcite ou la fluorine.

Stratiforme : précipitations continues provenant de systèmes à large échelle dont le type principal de nuage est de la famille des stratus (nimbostratus, stratus) et des stratocumulus. Les mouvements verticaux sont peu importants mais soutenus dans ces nuages.

Structuralisme : courant des sciences humaines qui s'inspire du modèle linguistique et appréhende la réalité sociale comme un ensemble formel de relations.

Synoptique (du grec ancien σύνοψις (« vue d'ensemble »). Par substantivation de l'adjectif : un synoptique désigne une présentation, en général graphique, qui permet de saisir d'un seul coup d'œil un ensemble d'informations liées ou un système complexe ; l'adjectif synoptique évoque l'idée de « voir en un même ensemble ».

Systole (du grec συστολή « contraction ») : contraction des chambres du cœur. L'adjectif correspondant est systolique. Les quatre chambres du cœur connaissent une systole et une diastole pour que le sang soit propulsé à travers le système cardio-vasculaire. La systole est divisé en 3 phases pour caractériser le temps d'un souffle: protosystolique (en début de systole), mésosystolique (au milieu de la systole), télésystolique (fin). Le terme holosystolique caractérise la totalité de la systole.

Tao (notion, philosophie) : force fondamentale qui coule en toutes choses dans l'univers, vivantes ou inertes. Essence même de la réalité par nature ineffable et indescriptible. Il est représenté par le symbole représentant l'unité au-delà du dualisme yin-yang soit respectivement l'entropie négative et positive. Le Tao a été édifié ou systématisé dans le texte *Tao Tö King* attribué à Lao Tseu. Le tao peut être considéré comme la matrice préalable au sein de l'univers au passage du *Qi* ou souffle originel, précédant la parité binaire du *yin-yang*. Il est au cœur des conceptions éthiques chinoises, généralement considérées comme une pragmatique du juste milieu, ou du choix propice.

Transcender (latin transcendere, surpasser) : dépasser le domaine de la connaissance rationnelle.

Les ***Upanishad*** (*devanāgarī*, du sanskrit *upa*, déplacement physique, mouvement vers le bas et *shad*, s'asseoir, l'idée de « venir s'asseoir respectueusement au pied du maître pour écouter son enseignement ») : ensemble de textes philosophiques qui forment la base théorique de la religion hindoue. Ils constituent une partie des textes en Inde liés à la *śruti* et consistent en des spéculations philosophiques qui éclairent le texte auquel elles se réfèrent, chacune se réclamant d'une partie du *Veda*.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES GENERAUX

AUGE, M., *Non-Lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité,* Paris, 1992.

BARRES, M., *La Colline inspirée*, Paris, 1913.

BARTHES, R., *Le neutre*, Cours au Collège de France (1977-1978), Paris, 2002.

BOULANGER, N.-A., *Anecdotes physiques de l'histoire de la nature*, Paris, 2006.

BOULANGER, N.-A., *La nouvelle mappemonde*, Paris, 2006.

BOULANGER, N.-A., *Mémoire sur une nouvelle mappemonde*, Paris, 2006.

BRIDOUX A., *Oeuvres et lettres de Descartes,* « La dioptrique », Bruges, 1952.

BRODSKAYA, N., *Nicolas de Staël*, Ed. Kindle, Paris, 2011.

BUYDENS, M., *L'esthétique de Gilles Deleuze*, Paris, Vrin, 1990

CAUQUELIN A., *L'invention du paysage*, Paris, 2013

COSTA F., MEAUX D., *Paysages en devenir,* Saint-Etienne, 2012

DAGOGNET, F., *Des détritus des déchets de l'abject, une philosophie écologique*, Paris,1998.

DESCARTES, R., *Les principes de la philosophie*, Paris, 1644.

DELEUZE, G., GUATTARI, F., *Mille plateaux,* Paris, 1980.

DELEUZE, G., BACON, F., *Logique de la sensation,* Paris, 1981.

DE LUC, J. A., *Histoire de la Terre,* Partie IV, lettre XXIX (livre numérique)

DIDI-HUBERMAN, G., *Génie du non-lieu*, sur Claude Parmiggiani, Paris, 2001.

DIDI-HUBERMAN, G., *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde,* Paris 1992.

DUFOUR-KOWALSKA, G., *Michel Henry: un philosophe de la vie et de la praxis,* Paris, 1980.

EINSTEIN, A., *La Théorie de la relativité restreinte et généralisée*, Paris, 2000.

GASQUET, J., *Cézanne*, Paris, 1921.

GEORGE, P., *Dictionnaire de la Géographie*, 1984.

GOETHE, *Le Traité des couleurs*, Paris, 1986.

GOLDSWOTHY, A., *Le Temps*, ed. Anthese, Paris, 2002.

HAYOT, F., *Chandogya Upanishad,* Librairie d'Amérique et d'Orient Jean Maisonneuve, Paris, 2006.

HOUELLEBECQ, M., *Plateforme*, Paris, 2001.

LEROI-GOURHAN, A., *L'Homme et la matière*, Paris, 1943.

LUCRECE, *De la nature,* Paris, 1999.

MAAR J., SANDU T., *Paysages en dialogue : espaces et temporalités [...],* Paris, 2012.

MERLEAU-PONTY, M., *Phénoménologie de la perception,* Paris, 1945.

MERLEAU-PONTY, M., *Le Visible et l'invisible,* Paris, 1964.

NIETZSCH, F., *Humain, trop humain, Un livre pour esprits libres*, Paris, 1921.

PANOFSKY, E., *La perspective comme forme symbolique*, Paris, 1975.

ROTHKO, M., *La réalité de l'artiste,* Paris, 2004.

ROTHKO, M., *Écrits sur l'art.* Paris, 2005.
SMITHSON, R., *Entropy and the New Monuments*, Artforum, New York City, USA, 1966.
VON HUMBOLDT, A., *Cosmos. Essai d'une description physique du Monde*, 4 vol., Paris, 2000.
WEYL, H., *Philosophie des mathématiques et de la science naturelle*, Princeton, USA, 2009.

OUVRAGES SPECIAUX

BERQUE A., *Les raisons du paysage : de la Chine antique aux environnements de synthèse*, Paris, 1995
BERQUE A., *Logique du lieu et oeuvre humaine*, Bruxelles, 1997
BERQUE A., *Cinq propositions pour une théorie du paysage,* Champ Vallon, 1994.
BERQUE A., *Ecoumène : introduction à l'étude des milieux humains,* Paris 2000
BESACIER H., UDO NILS, *L'art dans la nature*, Paris, Flammarion, DL 2002,
BUYDENS, M., « Espace lisse / Espace strié », in *Le Vocabulaire de Gilles Deleuze* (sous la dir. Robert Sasso et Arnaud Villani), Les Cahiers de Noesis n° 3, Paris, 2003.
CHENET F., COLLOT M., SAINT-GIRONS B., *Le paysage, état des lieux*, (Centre Culturel International de Cerisy La Salle), Editions OUSIA, 2001.
CHIRON E., *Migrations-Mutations : paysages dans l'art contemporain*, Paris, 2011
CHIRON E., *Paysages croisés, la part du corps*, Paris, 2009
DE KEYSER R.,*Principe de légèreté : [...],* (Collectif) Paris, 2012.
FRITJOF CAPRA, *Le tao de la physique*, Sand, Paris, 2004.
GOLDSWORTHY A., *Le temps,* T. Friedman, C. Monnatte, Arcueil, Anthèse, 2001.
HOCKNEY D., *Espace/Paysage,* Paris, 1998
HOCKNEY D., STANGO N., SAINT-JEAN P., *Ma façon de voir,* Paris, 1995.
MALDINEY H., *Regard Parole Espace,* L'age d'homme, Lausanne, 1973.
MEROT A., *Du paysage en peinture* : dans l'Occident moderne, Paris, 2009.
JULLIEN F., *La Grande image n'a pas de forme, ou du non objet par la peinture*, Paris, 2009.
RAFFESTIN, Cl., « Paysage et territorialité », Cahiers de géographie du Québec, vol. 21, n° 53-54, PU Laval, 1977.
STANIC M. (direction) *Art et espace : perception et représentation, le lieu, le visible et l'espace-temps, le geste, le corps et le regard.* Numéro de : «Ligeia : dossiers sur l'art», n°73-76.
STULMAN P., « Jeux vidéo, surfaces et profondeurs » dans *Art Press 2* n°28 , février-mars-avril 2013.
TISSOT J. *Histoire abrégée de la philosophie chinoise*, Paris, 1840.

SITOGRAPHIE

http://www.entreprisesdupaysage.org/
http://www.parislabel.com/
http://www.espacestemps.net
http://fr.wikipedia.org/
http://fr.wiktionary.org/
http://www.nga.gov/feature/rothko/rothkosplash.html
http://www.eva-nielsen.com/
http://www.hockneypictures.com/
http://www.goldsworthy.cc.gla.ac.uk/
http://www.ytobarrada.com/
http://www.les-108-upanishads.ch/
http://www.philosciences.com/
http://www.college-de-france.fr/
http://www.claire-morgan.co.uk/

Imprimé à Orléans