

devenir-imperceptible en système paysager (plan argumenté)

Yogan Muller

*« Land surveying and preliminary building, isolated into discrete stages,
may be viewed as an array of art works that vanish as they develop. »*

Robert Smithson, *The Writings of Robert Smithson*, 1979, p. 1.

Justification du titre

Devenir-imperceptible en système paysager aligne la marche, la photographie et le paysage. Nos travaux prennent pleine considération de l'originalité – et de la consigne – du programme doctoral en art et sciences de l'art. Notre titre le signale avec la refonte d'une partie artistique ("devenir-imperceptible") dans une écriture théorique, scientifique (le "système paysager"). Pour constituer notre socle historique, nous allons sonder le paysage dans sa profondeur épistémologique autour des dualismes classiques : objet/sujet, non-humain/humain, culture/nature car tous trois l'agissent fondamentalement. Nous le verrons, il en est de même pour la photographie. Nous pouvons alors formuler notre première hypothèse : le paysage est un milieu particulièrement favorable à la dissolution des dits dualismes, ce qui n'est pas sans poser un certain nombre de défis méthodologiques.

Nous empruntons le "devenir-imperceptible" à Gilles Deleuze et Félix Guattari pour la puissance qu'ils donnent au verbe devenir : "(...) Devenir n'est pas une évolution, du moins une évolution par descendance et filiation. (...) Le devenir est toujours d'un autre ordre que celui de la filiation. Il est de l'alliance."¹ Une alliance bienheureuse pour le projet pratique et théorique qui nous attend. C'est également la poétique de la formule qui retient notre attention. Précisément et un peu plus loin dans

¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Devenir-intense, devenir-animal, devenir-imperceptible » in *Mille Plateaux*, Paris, 1980, p. 291.

le texte, à l'appui de la pensée de François Cheng dans *L'écriture poétique chinoise* (1977), Deleuze et Guattari ajoutent : "(...) (Le poète) extrait seulement les lignes et les mouvements essentiels de la nature, il ne procède qu'avec des « traits » continués ou surimposés"². Une extraction à laquelle nous nous sommes déjà livrés sur le terrain, d'abord guidés par la pensée de l'anthropologue Tim Ingold, dans son fameux ouvrage *Lines : A Brief History* (2008). Cette extraction rejoint également une pratique fréquente en mathématiques et appelée la décomposition en éléments simples. C'est d'ailleurs forts d'une formation en mathématiques pures que nous avons pu concentrer nos efforts, en collaboration avec l'architecte Elise Elsacker, pour extraire les lignes de forces de nos images-codes et constituer des cartes de grand format.

En sondant l'historicité du mot paysage, nous sommes forcés de reconnaître son étendue spatiale et temporelle. L'origine sémantique remonte au 15^{ème} siècle, en 1485 précisément, à Haarlem en Hollande avec le mot *landschap* tandis que l'origine picturale se cristallise dans une figure annexe et purement illustrative pour de grandes scènes historiques, au nord comme au sud de l'Europe. Le genre acquiert une autonomie progressive une fois l'*ekphrasis* (ie. l'abondance des détails) abandonnée, au profit d'une description - d'abord littéraire - d'une "émotion éprouvée"³. A ce propos, la lettre datée du mois de mai 1544 que Pietro Aretino adresse à Titien depuis Venise, marque le début historique de cette autonomie. Par la suite, Alain Mérot d'observer qu'invariablement "la mémoire du peintre opère une sélection, écartant l'inutile ou l'anecdotique pour rejoindre les formes primordiales (...)"⁴. Ce qui frappe c'est bien l'extraction à laquelle se livre les peintres qui, d'ailleurs, s'appuyaient plus souvent sur une "image intérieure"⁵ que sur l'extériorité naturelle choisie, cadrée et représentée⁶.

Autre point d'appui substantiel pour nos travaux et, toujours en suivant Alain Mérot, nous pouvons retenir que "des secteurs entiers de la peinture de paysage relèvent plus ou moins de sciences descriptives comme la topographie, la cosmographie, la

2 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *op. cit.*, p.343.

3 Alain Mérot, *Du paysage en peinture*, Paris, 2007, p. 94.

4 Alain Mérot, *op. cit.*, p. 94.

5 *Ibid.*

6 Songeons pour cela au tableau de Georg Friedrich Kersting, *L'atelier de Caspar David Friedrich* de 1811.

cartographie (...) ”⁷, si bien “(qu’à) la demande des princes, des artistes spécialisés représentent leurs possessions terrestres, leurs domaines, les villes de leurs royaumes ou celles qu’ils assiègent, les champs de bataille, ...”⁸ Nous pouvons saisir ici ce que l’ekphrasis a imprimé à la peinture de paysage. Le fait est, dans un tel cadre, avec une telle commande, la peinture ne peut échapper à la précision exhaustive qui rappelle étrangement le mot d’ordre de Clarence King dirigeant la mission du 40ème parallèle débutant en 1867 :

“Le projet comprenait l’étude de ‘toutes les formations rocheuses, les chaînes de montagnes, bassins sédimentaires, mines, gisements de charbon, sols, minéraux, roches, dépôts alcalins et salins.’”⁹

En somme la peinture, tout comme la photographie plus tard, était déjà un “instrument d’exploration et de possession du monde.”¹⁰

Un glissement s’opère en toute fin de XVème siècle, lorsque Léonard de Vinci va déplacer le point de focalisation. Il “(transforme) la précision de l’enquête géologique en une vision qui va bien au-delà des apparences.”¹¹ Ce qui n’est pas sans rappeler la vue transformée en vision par l’imagination chez le philosophe Gaston Bachelard, la bataille des objectivités face aux subjectivités est engagée. Force est donc de constater que dès les origines du genre pictural “paysage” autonome, les peintres s’intéressent tout autant à la “science archéologique”¹² qu’aux “souvenirs littéraires”¹³ et adoptent une posture souple que l’on pourrait définir comme oscillant entre l’art et la science. Cette peinture de paysage – autonome, Titien, Patinir, Claude Lorrain, Jan Both, Adam Elsheimer ou bien Jakob Philipp Hackert sont parmi les plus importants peintres. A propos de ce dernier, Alain Mérot de souligner : “Les dessins de Hackert font preuve d’une grande précision dans le détail. Mais la sécheresse coupante des

7 Alain Mérot, *op. cit.*, p. 87.

8 *Ibid.* Notre soulignement.

9 Alan Trachtenberg, « Naming the View » in *Reading American Photographs*, New York, 1989, p. 121.

10 Alain Mérot, *op. cit.*, p. 84.

11 Alain Mérot, *op. cit.*, p. 87.

12 *Ibid.*

13 *Ibid.*

contours n'exclut pas, dans les meilleurs moments, la poésie."¹⁴

C'est ainsi que nous pouvons formuler l'hypothèse principale de nos recherches : *le paysage n'est pas le monde vu mais une construction culturelle de ce monde*¹⁵. Par conséquent il est à considérer comme un objet culturel soit un objet assez bien subjectif. Dans notre cas, il est le milieu d'une expérience de la marche sur des territoires faiblement anthropisés, comme l'Islande. "Nous nous servons de notre corps comme le géographe de ses instruments pour obtenir des données de différents points d'observation (...) "¹⁶, écrit l'anthropologue Tim Ingold. A sa suite, c'est le parcours sensible et physique du territoire qui constitue le socle de notre pratique. A cette expérience du corps, s'ajoute l'emploi de la photographie, outil technique et médium artistique qui nous permet de "fixer", de "solidifier" notre paysage et ainsi de le construire. Si la peinture de paysage oscille entre l'art et la science, la photographie lui emboîte alors le pas comme Allan Sekula n'a pas manqué de le souligner. Il parle ainsi de "l'oscillation incessante entre objectivisme et subjectivisme soit entre le scientisme et l'esthétisme"¹⁷ du médium photographique. Un outil souple et par conséquent tout à fait adapté à notre projet.

En somme, le choix d'aligner la marche, la photographie et le paysage dans un projet pratique et théorique se justifie plastiquement, méthodologiquement et historiquement. Il nous restera à interroger la place du corps dans cet alignement. Reste aussi à investir la notion de limite et celle de précarité. Dans un premier temps, nous essaierons de comprendre le corps comme un trait d'union tiré entre l'objet et le sujet, "chair de ce monde" et ce, à la suite de Merleau-Ponty dans *Phénoménologie de la perception*. En corollaire, la pratique de la marche et de la photographie dans la construction culturelle "paysage" va nous permettre de travailler substantiellement (*ie.* en pratique et en théorie) une refonte des dualismes classiques : entre nature et culture, entre non-humain et humain.

14 Alain Mérot, *op. cit.*, p. 92.

15 En référence directe au géographe anglais Denis Cosgrove. Voir *Social Formation and Symbolic Landscape*, New Jersey, 1983, p. 13.

16 Tim Ingold, *Lines : A Brief History*, Londres, 2008, p. 88. Francesco Careri (*Walkscapes. La marche comme pratique esthétique*, Arles, 2013, p. 150) défend la même thèse : "Le corps est un instrument de mesure de l'espace et du temps."

17 Allan Sekula, « Trafics dans la photographie » in *Ecrits sur la photographie*, trad. française, 2012, p. 58-59.

Le paysage devient alors un prétexte et un contexte à la résolution plastique de la relation, avec “l’art de marcher”¹⁸. Ceci à la suite de nombreux penseurs des XXème et XXIème siècles comme Maurice Merleau-Ponty, Michel Collot, François Jullien, Dominique Quessada, Bruno Latour et d’artistes comme Marina Abramović, Hamish Fulton, Dan Graham, Allan Sekula, Robert Smithson, par exemple. Nous savons que ce dernier a particulièrement travaillé autour de cette idée de relation et de limite dans le *Land Art*, dans le mouvement qui guide nombre d’artiste hors de l’atelier et hors de la galerie. “Le musée, écrit-il, sape notre confiance dans les données des sens. (...) L’art s’installe dans une prodigieuse inertie (...), les choses s’aplatissent et se fanent.”¹⁹ C’est particulièrement évident lorsqu’il établit la liste des propriétés qui opposent le *site* au *non-site*, eut clairement égard à l’étymologie du mot *site* et de son homophonie – en anglais – avec *sight*. Toute sa réflexion coordonne donc le site²⁰, la vue et par conséquent le paysage, fruit de leur travail conjugué. Smithson évoque d’ailleurs ce travail dans sa *Provisional Theory of Non-site* : “Une « image logique » diffère d’une image naturelle ou réaliste dans la mesure où elle ressemble rarement à la chose qu’elle représente. C’est une analogie, une métaphore, en deux dimensions. A est Z.”²¹ En somme, l’image qu’il nomme “logique” autrement dit celle issue d’un processus intellectuel, se constitue avec la perte d’une dimension engendrant le bouleversement de l’ordre naturel : A est Z, A vaut autant que Z. Il poursuit : “Le Non-Site (une pièce “earthwork”) est une image logique trois dimensionnelle, abstraite, mais qui représente un site existant dans le New Jersey (The Pine Barrens Plains).”²² Il redonne ainsi existence à cette troisième dimension. Dans ces deux citations, nous observons les nombreux glissements de sens, d’échelle et de volume si bien qu’entre le site et le non-site, soit entre une détermination et son opposé radical, la pratique oscille puisqu’elle s’appuie sur les deux pôles pour exister avec cohérence. Ce type

18 Titre de l’ouvrage de Rebecca Solnit, *Wanderlust : A History of Walking* New York, 2000. Traduction française par Oristelle Bonis, *L’Art de marcher*, Arles, 2002.

19 Propos de Robert Smithson in Colette Garraud, *L’idée de nature dans l’art contemporain*, Paris, 1993, p. 8.

20 Un mot par ailleurs associé en langue française à la peinture de paysage à la Renaissance. Cf. Michel de Montaigne, *Journal du voyage de Michel de Montaigne en Italie par la Suisse & l’Allemagne en 1580 & 1581*, 1774, p. 220 et Roger De Piles, *Cours de peinture*, 1708, p. 205.

21 Robert Smithson, A Provisional Theory of Non-site, www.robertsmithson.com/essays/provisional.htm

22 *Ibid.*

de réflexion plastique et théorique est particulièrement stimulante pour notre projet.



Fig. 1. Robert Smithson, *A Non-site, Franklin, New Jersey*, 1968

Michel Collot rapporte l'extension contemporaine considérable du champ d'étude du paysage et la qualifie même de "véritable fait de civilisation"²³, une réponse à "cette abstraction, caractéristique du « mouvement moderne », (...) l'aboutissement d'un type de rationalité qui repose sur l'opposition du sensible et de l'intelligible, de la chose pensante et de la chose étendue". L'auteur semble bien formuler ici une critique directe du dualisme cartésien *res cogitans/res extensa*. Augustin Berque fait observer le même type de rupture lorsqu'il écrit : "la modernité a déconnecté les trois mondes de la science, de la morale et de l'art"²⁴. Ce ne sont là que deux auteurs parmi tant d'autres traitant de ces ruptures, résultats des "excès du modernisme"²⁵. Bruno Latour, en anthropologue, les a observées chez les "Modernes" et les appellent "émancipations", ce qui n'est pas sans rappeler le texte de Roland Recht, *La lettre de Humboldt* (1989) dans lequel la question est posée in extenso : "(...) l'Histoire de l'homme ne raconte-t-elle pas la lente émancipation de sa dépendance vis-à-vis de la nature ?"²⁶ Dans son *Anthropologie des Modernes* (2012), Bruno Latour rapporte le paradoxe qu'il y a de vouloir absorber une expérience plurielle avec, insiste-t-il, un si petit nombre de "gabarits". Selon Latour, ces gabarits seraient au nombre de deux : le sujet ou bien l'objet et toute la question dans un tel système de référence, serait de ne mêler les deux d'aucune façon au risque d'objectiver l'humain tout autant que de subjectiver les objets. Nous perdriions alors la "pureté" essentielle des "faits"²⁷ que les "Modernes" s'appliquent continûment à préserver, quand bien même ils ont fabriqué des instruments et inventé un langage pour d'abord *observer* puis *traduire* les phénomènes avant d'en faire connaissance *intelligible*. Bruno Latour de conclure en leur "aveuglement charmant"²⁸. Dans un ouvrage des plus récents (*Vivre de paysage ou l'impensé de la raison*, 2014), le philosophe François Jullien remonte au moment où s'invente cet "étrange répertoire"²⁹ qu'il reconnaît, certes, être à l'origine de toute

23 Michel Collot, *La pensée-paysage*, Arles, 2011, p. 11.

24 Augustin Berque, *Médiance de milieux en paysage*, Paris, p. 10.

25 Michel Collot, *op. cit.*, p. 65.

26 Roland Recht, *La lettre de Humboldt*, 1989, p. 57.

27 A ce sujet, Bruno Latour plaisante sur l'ambiguïté évidente du mot "fait". A la fois entendu comme participe passé de faire donc fruit d'une fabrication et un "fait", ce substantif, c'est-à-dire un événement tel qu'il survient, sous-entendu, non fait de mains d'Homme. "Situation telle qu'elle existe", indique le TLFi. Cf. *Sur le culte moderne des dieux faitiches*, Paris, 2012.

28 Bruno Latour dans l'émission *Les nouveaux chemins de la connaissance*, France Culture, 22 novembre 2013.

29 L'expression est de Bruno Latour, *Les nouveaux chemins de la connaissance*, France

notre science « moderne » (lui aussi se sert des guillemets avec ce mot) tout en ayant “introduit une étanchéité de principe entre l’homme et le monde.”³⁰ François Jullien revient également sur la “pureté” dont nous venons d’esquisser quelques mots, en poursuivant de la sorte : “Mais il (l’objet) les a répartis (l’homme et le monde) (...) dans des statuts respectifs, *nettoyés* qu’ils sont désormais l’un de l’autre : faisant de l’homme un sujet d’initiative ne dépendant que de lui-même, autrement dit *autonome*, et du monde un objet connaissable visé « objectivement » dans l’esprit, (...), puisque n’étant plus affecté de quelque *contamination* incidente.”³¹ A sa manière, Alain Mérot relève le même type de préoccupations théoriques puis de brouillage de l’un et l’autre – au cours de l’analyse, de l’extraction et de la représentation – dans la peinture de paysage entre la Renaissance et la Révolution Industrielle (soit entre 1500 et 1800). Ce dernier pose un regard tout à fait équivalent à celui de Bruno Latour et François Jullien, ceci après avoir conduit une analyse très fine de l’émergence du dit genre pictural, au Nord comme au Sud de l’Europe. La peinture s’appuie alors sur deux conceptions fortes : le dualisme cartésien (*res cogitans/res extensa*, ie. chose pensante/chose étendue) et l’espace de Newton – “isotrope et infini”³². L’historien remet ensuite en question la “tentative – qui s’est révélée utopique – de réduire la réalité du monde sensible (observé) à celle du monde intelligible (mathématisé)”³³. D’où, dans son texte, une démonstration en faveur d’une peinture de plus en plus “filtrée”³⁴ – de “l’étude sur nature”³⁵ – mais non par l’esprit scientifique, plutôt “par l’image intérieure que le peintre porte en lui.”³⁶ Une telle analyse tend à abolir les domaines strictement circonscrits de l’intérieur et de l’extérieur et à remettre la subjectivité en équilibre avec la réalité tangible observée. Nous le pressentons, *le paysage est un milieu particulièrement favorable à la dissolution des dualismes classiques*. Ceci forme notre seconde hypothèse principale de recherche.

Nous pouvons faire référence à Marina Abramović et ses Nids humains (*Nidos Humanos*, Vejer de la frontera, Province de Cadix, Espagne, 2001), photographiés (Cf.

Culture, 22 novembre 2013.

30 François Jullien, *op. cit.*, p. 27.

31 *Ibid.* Nous soulignons.

32 Alain Mérot, *op. cit.*, p. 12.

33 *Ibid.*

34 Alain Mérot, *op. cit.*, p. 94.

35 *Ibid.*

36 *Ibid.*

Fig. 2) par Elisabeth Broekaert dans *L'Artiste contemporain et la nature* (Colette Garraud et Mickey Boël, Paris, 2007).

Dans ces espaces exigus, au nombre total de sept et taillés dans cette imposante fa-



Fig. 2. Marina Abramović, *Nidos Humanos*, Vejer de la frontera, Province de Cadix, Espagne, 2001

çade rocheuse donnant sur une ancienne carrière de sable³⁷, il convient de se blottir et d'adopter une posture recroquevillée, le regard portant au loin. A l'intérieur d'une cavité taillée dans une immense façade, le regard et le corps tournés vers l'extériorité.

³⁷ Le site web <http://www.fundacionnmac.org/en/nidos-humanos> fait mention en anglais de *abandoned sand quarry*.

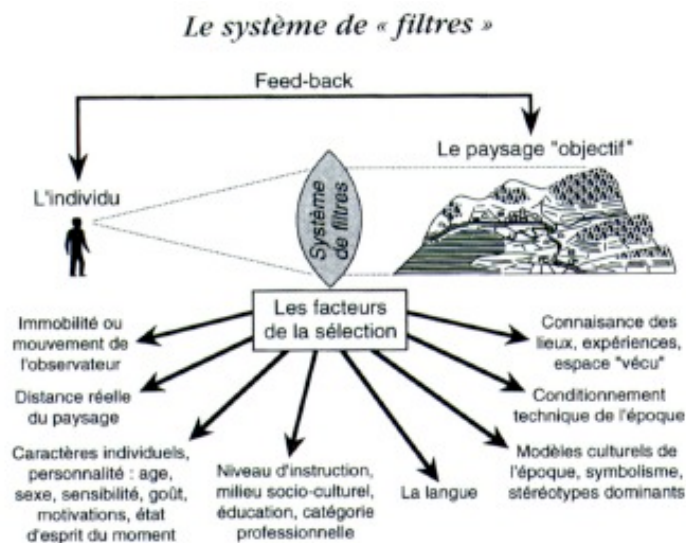
Lieux de contemplation solitaire de l'espace, les nids humains d'Abramović peuvent être vus comme un prolongement de la réflexion de Smithson, à tel point peut-être que nous pourrions dire qu'Abramović parvient à articuler le site, le *sight* (ie. la vue) et le paysage.

On le pressent, à la suite de notre brève introduction de comment nous nous saisissons du paysage, ces cloisonnements intellectuels ne font aucun sens pour notre projet. Ceci pour deux raisons : d'abord les schèmes paysagers dont nous sommes les héritiers dont celui d'un espace "isotrope et infini" qu'évoque Alain Mérot, n'est plus. L'espace n'a ni les mêmes propriétés en chacun de ses points (le marcheur le vit à proprement parler) et n'a plus rien d'infini si l'on pense à l'Anthropocène. Ensuite parce qu'épistémologiquement le paysage c'est ce qui se tient trouve entre. François Jullien ne manque pas de rappeler l'aporie logique de la pensée européenne à ce sujet, incapable d'identifier l'essence de l'entre puisque "c'est le propre de l'entre que de n'avoir rien en propre."³⁸ Or le paysage est au moins fait de la composition entre nature et culture, mais sans être exactement l'un ou exactement l'autre. Il est emprunt de ce qu'Augustin Berque dénomme "trajectivité"³⁹ pour reprendre le mot d'Augustin Berque qui a parlé de "médiance" et nous rappelle que "(le paysage) intègre le subjectif et l'objectif dans une construction douée d'une logique intrinsèque."⁴⁰ On peut trouver une esquisse à la "logique intrinsèque" qu'évoque Berque en suivant le géographe Jean-Pierre Paulet. Il résume la composition du sujet et de l'objet avec le schéma suivant, extrait de son ouvrage *Les représentations mentales en géographie* (Paris, 2002, p. 8) :

38 François Jullien dans l'émission *Les nouveaux chemins de la connaissance*, France Culture, 3 avril 2014.

39 Augustin Berque, *Etre humains sur la Terre. Principes d'éthique de l'écoumène*, Ch.V « Appartenance et liberté », Paris, 1996, p. 160.

40 Augustin Berque, *Le sauvage et l'artifice. Les Japonais face à la nature*, Paris, 1986, p. 24.



Le « feedback » – cet effet de retour – s’instaure entre l’individu et le paysage dénommé « objectif » et s’adjoint d’une multitude de variables sous-jacentes. Ces dernières forment un « filtre » en toute cohérence avec l’extraction que nous avons rapportée à l’appui de Deleuze et Guattari ainsi que Mérot en début d’essai. Si nous suivons Jean-Pierre Paulet, alors l’expérience de soi dans le paysage engage une extraction propre à chaque individu, ce qui empêche bien la catégorisation définitive du paysage. Ceci pose donc la question de son ontologie. Deux auteurs islandais dans un ouvrage collectif au titre évocateur *Conversation with Landscape* (sous la direction de Karl Benediktsson, Katrín Anna Lund, 2010) indiquent dès la deuxième phrase de l’introduction : « Pour le chercheur, le paysage est tout à la fois un sujet fascinant et retors à cerner une fois pour toutes. »⁴¹ Nous nous intéressons donc à un nébuleux *objet culturel* dont le *mode d’existence* particulier doit être respecté. Au lieu d’appliquer le seul filtre objectivant de la pensée rigoureusement scientifique et par là-même, de maintenir les oppositions sujet/objet que toute la littérature sur le paysage récuse, il faut plutôt travailler cette potentialité comme telle, car elle est particulièrement favorable à un projet artistique en plus de poser de fécondes questions d’ordres théoriques. La méthodologie que réclame un tel projet est d’ores-et-déjà en

41 Karl Benediktsson, Katrín Anna Lund (sous la dir. de), *Conversation with Landscape*, Londres, 2010, p. 1

place : une juste oscillation de la pratique dans la théorie et réciproquement, c'est la singularité et la consigne de notre programme doctoral. Pour autant, en souhaitant nous défaire de la bifurcation entre le sujet et l'objet de la pensée scientifique, nous ne tomberons pas dans un relativisme absolu où toutes les vérités deviendraient équivalentes. Bien que le paysage est le milieu d'une multitude de pratiques et de discours, nous entendons nous emparer de ces configurations contemporaines, de la prolifération d'une multitude d'interfaces (dont l'image fait partie) ; travailler autour de ces lignes là pour fonder une pratique artistique en relation et alignant marche, photographie et paysage.

L'Islande comme terrain d'expérience

Arrivé pour la première fois en Islande en septembre 2010, la nature du terrain m'a saisi. Outre l'infinie variété des unités géologiques s'offrant à la vue et invitant au parcours, c'est l'âpreté des surfaces et l'épure des formes et des découpes, l'ouverture de l'horizon, les contrastes des textures, cet ensemble manifestement hétérogène ; qui nous rappelle à la Terre dans une dimension toute anthropologique. Il s'agit de l'habiter. Or l'Islande se situe à la divergence des plaques continentales américaine et eurasienne. Le rift océanique y remonte même et se voit. En outre, l'île se situe tout juste en-dessous du cercle polaire arctique, construction culturelle s'il en est, néanmoins symbolique. En somme, nous sommes à la limite de l'habitable. A l'instar de Robert Adams, je déclarais "*To Make it Home*" à mon arrivée, demandant un permis de séjour étendu. "*You have to prove that can survive in Iceland*" m'a-t-on répondu. Non pas vivre, survivre.

Bien que nous connaissons scientifiquement l'âge de l'île : environ 65 millions d'années, soit un très jeune âge géologique, la notion de limite resurgit en une question simple : en observant la qualité du terrain, sommes-nous face à une absolue jeunesse ou bien alors une infinie décrépitude ? En effet tous les âges se lisent sur les parois et instaurent de puissants antagonismes. Et pourtant tout tient ! Pour le comprendre et le photographier, il nous faudra revenir à une physique plus ancienne, la phusis grecque plus tactile, voire plus "pulsionnelle"⁴².

42 Propos d'Angel Enciso au séminaire « L'art : l'idéal et l'obstacle », Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles, 26 février 2014.

Ainsi, le territoire lui-même, avant même d'être représenté de quelque façon que ce soit (ie. toponymie, photographie, cartographie, etc.), porte en lui la trace de l'antagonisme. Au cours d'une résidence d'artiste à l'hiver 2011 dans la capitale Reykjavík, je travaillais autour d'une forme communicable pour exprimer cette somme contradictoire d'états. En islandais, donc au plus proche de la culture de cette terre, je la nommais *viðkvæm harka*. Ceci nous fait passer du territoire objectif au paysage, nous entrons donc dans le domaine de la culture.

Là, il n'y a presque rien dirons-nous, en tout cas peu d'humains, peu de constructions, peu d'aménagements, le tout assez loin des principaux centres économiques et politiques. Presque rien sauf du basalte, du granit, du mica et toute sorte de roche, de trop. En clair, en Islande nous pouvons nous approcher de ce qui n'est pas fait de mains d'Homme, cette altérité radicale. Ce territoire faiblement anthropisé peut ainsi devenir le laboratoire d'un projet qui entend construire un paysage, c'est-à-dire travailler fondamentalement avec les dualismes classiques que nous avons précédemment évoqués.

Photographier le télescopage des horizons naturel et culturel, traiter du dualisme par l'image et un protocole : la marche, mesure toute anthropique du terrain. Trouver une résolution plastique pour le défaire, le voir en images, sans le dépasser, bref trouver une forme d'écriture communicable et fidèle à cette expérience à la limite de l'habitable.

Plan argumenté

Chapitre I : Le médium-plan photographique

« The photographs show that the oppositions within which the survey performed its tasks – nature and culture, alien and familiar, nameless and named – are themselves the product of an already established and expanding cultural power, an imperial energy (...).

The photograph depicts depiction itself – not “nature” as a pure essence, something that can be measured and mapped with godlike objectivity, but a scene already altered by those very acts.»

Alan Trachtenberg, « Naming the View » in *Reading American Photographs*, 1989, p. 153 et 158.

« Qu'est-ce qui est réel ? Est-ce que ce qui est réel nous accessible ? Et s'il nous est accessible, peut-on le saisir tel qu'il est en lui-même ? Ou bien nous est-il toujours livré accompagné d'une partie de nous-mêmes, de ce que nous croyons savoir sur lui, de ce que nous pensons à propos de sa nature ? Le réel peut-il apparaître autrement que déformé ou masqué, augmenté ou rétréci ? »

Etienne Klein, *Le monde selon Etienne Klein*, France Culture, chronique du 8 mai 2014

« Hélas (ou heureusement) nous ne pouvons faire sans les images, sans les intermédiaires, les médiateurs de toutes sortes et de toutes formes, parce que c'est notre seul accès à Dieu, à la Nature, à la Vérité et à la Science. »

Bruno Latour, *Iconoclash*, catalogue de l'exposition au ZKM, Karlsruhe, 2002.

1. Révolution Industrielle, photographie et sentiment de la nature
2. La condition instrumentale de l'image
3. Objectivité de l'image, image de l'objectivité
4. L'argument de Recht-Vischer

Tout au long de ce premier chapitre, nous allons mettre en place un important socle historique, dont la chronologie remonte à l'époque des écrits de Pétrarque (*L'Ascension du Mont Ventoux* de 1337) et à l'émergence du paysage en peinture. Nous ne pourrons pas livrer une analyse exhaustive de la multitude des mécanismes qui s'inventent, se perpétuent et se transforment au fil de siècle jusqu'à aujourd'hui, ceci n'est pas l'ambition de nos travaux. Nous en garderons toutefois les traits les plus vifs et les plus saillants pour notre propos. Le passage par la Révolution Industrielle sera la clé de voute de l'advenu du paysage voire d'un certain type de paysage. Il faudra caractériser ce dernier. Aussi, tout au long de ce travail de collecte de faits historiques, à première vue immense, nous nous focaliserons sur les oscillations sujet/objet (et ses nombreux dérivés : nature/culture, humain/non-humain entre autres), puisque c'est en long, en large et en travers ce sur quoi s'attarde toute la littérature actuelle sur le paysage. Quittes, c'est cette lumière oscillatoire que nous projetterons dans la profondeur historique du paysage. Nous entendons nous saisir de ce dualisme classique et réemployer la verve épistémologique contemporaine de sa remise en question, à des fins plastiques. En outre, en lien étroit avec notre pratique, cette notion d'oscillation renvoie à la chorégraphie du marcheur dans l'espace.

Après avoir décelé nos premières oscillations entre l'art et la science, entre l'objectivité recherchée de la représentation et la subjectivité avouée des sentiments dans la peinture de paysage entre 1500 et 1800 (période circonscrite par Alain Mérot, *op. cit.*), il conviendra de concentrer nos efforts afin de caractériser l'émergence de la photographie en pleine Révolution Industrielle. C'est dans le contexte particulier de la "fièvre capitaliste" (le mot revient à Alan Trachtenberg, *op. cit.*, 1989, p. 148) ou de "l'accumulation maximale de profits" (le mot est d'André Rouillé cette fois, 1982, p. 47) que l'image photographique fait son chemin, "solution suprême" dans la recherche de l'instantanéité et de l'exactitude. Dès son invention en 1839, l'autorité de l'image photographique fascine par son automatisme, effraie par son mimétisme. Mais force est de constater qu'elle a son histoire liée avec ces grandes tendances de la Révolution Industrielle comme le montre André Rouillé tout au long de son ouvrage *L'Empire de la photographie, 1839-1870* (Paris, 1982). C'est particulièrement clair ici : "(...) l'exactitude est l'expression esthétique de la recherche du profit. Privilégier

le premier aspect (exactitude) sert idéologiquement à camoufler que c'est le second (profit) qui est le moteur des mutations du procédé."⁴³ Nous voyons donc bien à quel point la photographie sert d'intermédiaire, de moyen voire de valeur d'échange à des ambitions économiques. La réflexion de Roland Recht (1989) va dans le même sens lorsqu'il évoque l'image devenue "marchandise"⁴⁴ et une marchandise, mise en "circulation"⁴⁵. En outre, la circulation nouvelle augure d'une expansion animée par un désir croissant de représentation. "C'est pourquoi, poursuit Recht, l'invention du chemin de fer et celle de la photographie devaient nécessairement être simultanées. A partir de ces deux réseaux, plus aucun endroit au monde ne pouvait demeurer inaccessible à quiconque."⁴⁶ Alors dans ce mouvement sont nées les grandes missions photographiques et la documentation exhaustive d'espaces encore non touchés de la main de l'Homme, bien souvent pour leur future domestication si ce n'est exploitation. Nous soutenons que c'est dans le sillage de ces grandes tendances économiques de la fin du XIX^{ème} siècle, qu'émerge "le sentiment de la nature" particulièrement vivace en Allemagne avec l'idéalisme romantique (hérité du *Naturgefühl*⁴⁷) et aux Etats-Unis avec le Transcendantalisme. Indiquons là quelques pistes de recherches historiques qu'il conviendra d'étoffer dans nos futurs travaux. A lire l'article daté du 15 mai 1866 intitulé « Du sentiment de nature dans les sociétés modernes », écrit par le géographe Elisée Reclus, la seconde moitié du XIX^{ème} siècle est marquée par "une véritable ferveur dans les sentiments d'amour qui rattachent les hommes d'art et de science à la nature"⁴⁸. Le géographe ne manque pas de décrire l'engouement des voyageurs pour des contrées "remarquables par la beauté de leurs sites ou le charme de leur climat."⁴⁹ Ce sont "des forêts vierges, (des) plages marines, (des) gorges des montagnes, (...)." encore préservées des profanations du paysage. S'invente

43 André Rouillé, *op. cit.*, p. 58.

44 Roland Recht, *op. cit.*, p. 143.

45 *Ibid.*

46 *Ibid.*

47 Hervé Brunon, Catherine Chomarot-Ruiz, Pierre Donadieu, André Torre, « Pour une "métascience" du paysage », publié le 26/06/2009 sur www.projetsdepaysage.fr, sans pagination.

48 Elisée Reclus, « Du sentiment de nature dans les sociétés modernes » in *La revue des deux mondes*, n°63, 15 mai 1866, p. 352-381. Texte extrait de la revue *Ecologie politique*, n°5, hiver 1993 et réédité par les *Cahiers Libertaires* de la CNT de Pau. Texte finalement consultable à l'adresse : http://classiques.uqac.ca/classiques/reclus_elisee/sentiment_nature_soc_modernes/sentiment_nature_soc_mod.pdf dont la pagination ultérieure est utilisée. Ici p. 1.

49 *Ibid.*

donc une nouvelle figure, un Homme adorateur de “la vue des grands horizons”⁵⁰, un “nomade”⁵¹ avec une certaine “adresse et force musculaire”⁵² (dans Roland Recht, 1989, on peut lire : “Hackert déclare que le paysagiste doit avoir une bonne santé.”, p. 49). C’est également un Homme pour qui “l’étude directe de la nature et la contemplation de ses phénomènes deviennent (...) un des éléments primordiaux de l’éducation.”⁵³ Cet appel, en pleine Révolution Industrielle, vers les ensembles naturels, Elisée Reclus aurait d’ailleurs pu le qualifier d’irrépressible lorsqu’il ajoute :

“On sent que, sous peine d’amointrissement intellectuel et moral, il faut contrebalancer à tout prix par la vue des grandes scènes de la terre la vulgarité de tant de choses laides et médiocres où les esprits étroits voient le témoignage de la civilisation moderne.”⁵⁴

Cette dernière citation pourrait bien former la définition française du “sentiment de la nature”, une sorte de contrepoint presque vital que nous devons trouver dans “les grandes scènes de la terre” rappelle Elisée Reclus. Ce type de déplacement régulier facilité par les moyens modernes de transport augure d’une nouvelle oscillation, en toute cohérence avec la lumière que nous avons projeté dans la profondeur historique du paysage. En effet, celle-ci consiste en mouvement d’allers et de retours. Nul doute que d’un point de vue artistique, ce type de pensée a pu forger nombres d’esprits et, conséquemment, de pratiques du paysage. Il faudra alors s’interroger sur quel type de paysage et, en corollaire, quelles expériences de l’espace encourage-t-elle. Nous songeons tout particulièrement à la figure du promeneur romantique anglais dont hérite les illustres Hamish Fulton et Richard Long.

Aussi, l’article « Pour une “métascience” du paysage » daté du 26 juin 2009, écrit par Hervé Brunon et Catherine Chomarat-Ruiz (*et. al.*) vient renforcer notre assertion. Il semblerait bien que c’est précisément au moment où s’intensifient les réseaux urbains et les capacités industrielles que la conquête de l’espace naturel, en contrepoint et en conséquence, se renforce. L’article de Brunon et Chomarat-Ruiz pointe

50 *Art. cit.*, p. 14.

51 *Ibid.*

52 *Ibid.*

53 *Art. cit.*, p. 13.

54 *Ibid.*

d'intéressantes directions de recherche qu'il conviendra d'investir dans notre thèse. Il est notamment question de "partage entre « science de la nature » (*Naturwissenschaften*) et « sciences de l'esprit » (*Geisteswissenschaften*)."⁵⁵ Un partage que nous sommes affairés, avec nos moyens, à rapécier avec une approche double pratique et théorique. En outre, ce "sentiment de la nature" sera à actualiser avec les tendances de notre époque contemporaine dont l'Anthropocène et le changement climatique sont parmi les plus lourdes et les plus nettes conséquences de la Révolution Industrielle, cette fenêtre où se concentre notre premier sondage historique. Ainsi, nous soutiendrons que trois facteurs se conjuguent en toute fin de XIX^{ème} siècle, à savoir : Révolution Industrielle, *Naturgefühl* et photographie. Ces trois coordonnées permettent la mise en place d'un repère théorique solide pour l'advenu du paysage.

A présent poursuivons tout en gardant à l'esprit cette oscillation sujet/objet. Là, nous observons ce même mouvement oscillatoire en ce qui concerne le médium photographique. C'est Allan Sekula qui l'indique en propres termes avec ce qu'il nomme le "trafic dans la photographie" également titre d'un essai daté de 1981, à la base de sa théorie du médium. L'introduction du dit article annonce d'ailleurs une oscillation "entre science et esthétique" et plus loin dans le développement, il évoque "ce mouvement d'oscillation entre le scientisme et l'esthétisme" en référence à un article dans *Atlantic Monthly* (journal libéral) de 1859 du médecin et professeur d'anatomie – taxé "(d')avocat du positivisme"⁵⁶ – Oliver Wendell Holmes, au demeurant admirateur d'Emerson et Thoreau⁵⁷. Un peu plus tard, en 1984, Sekula étaye sa pensée cette fois-ci à l'appui du philosophe et esthéticien marxiste Georges Lukács. Ainsi, dans l'essai « La photographie à contre-courant » il réemploie l'expression « antinomies de la pensée bourgeoise » du philosophe (*ie.* la science et l'art bourgeois, ce qu'il appelle les "fantômes bavards"⁵⁸ de la photographie) afin de mettre en avant "(le) mouvement entre objectivisme et subjectivisme. (...) Entre rationalisme et irrationalisme, positiv-

55 Hervé Brunon, Catherine Chomarat-Ruiz (*et. al.*), *art. cit.*, sans pagination.

56 Allan Sekula, « Trafic dans la photographie » (1981) in *Ecrits sur la photographie* (trad. fr.), Paris 2012, p. 209. A propos du positivisme, nous nous intéresserons au commerce de la photographie scientifique dite objective, voir infra.

57 Oliver W. Holmes, « Un voyage stéréoscopique », trad. fr. de François Brunet in *Etudes photographiques*, n°9, mai 2001, p. 1.

58 Allan Sekula, *op. cit.*, p. 184.

isme et métaphysique, scientisme et esthétisme.”⁵⁹ Selon Sekula, le discours de la photographie et sur la photographie “se caractérise par (cette) oscillation incessante.”⁶⁰

Très justement, cette oscillation propre au médium photographique depuis ses origines à nos jours, Lorraine Daston et Peter Galison en rendent compte dans le troisième chapitre de leur ouvrage *Objectivité* (trad. fr., 2012) et ce, tout au long d’un passage au titre évocateur : La photographie comme art et comme science. Tous deux font l’archéologie de l’image photographique comme outil scientifique. “Dans ce conflit entre art et science, entre enregistrement positif⁶¹ et éclair de l’imagination, écrivent-ils, la photographie eut son rôle à jouer.”⁶² Et en effet, l’image photographique alors comprise comme rigoureusement mécanique pût permettre aux scientifiques d’une part de “se (méfier) de la médiation humaine entre la nature et sa représentation”⁶³ et d’autre part, de “réduire l’interprétation au minimum.”⁶⁴ D’un point de vue épistémologique, les scientifiques s’approchaient alors autant que possible de l’objectivité puisque l’image n’était (presque ?) pas faite de main d’Homme. Avec un tel statut donné (ou voué ?) à l’image photographique, nous pourrions même dire que l’opération de prise de vue, comme son nom l’indique, ne circonscrirait que l’impression directe voire automatique de lumière sur la surface sensible et reviendrait, comme dans une expression du vocable populaire, à seulement “appuyer sur un bouton”.

Cela étant dit, le texte de Daston et Galison met progressivement en avant le même type d’ambivalences relevées chez Allan Sekula, car s’il est d’abord question de produire des images “d’un indéfectible soutien à la théorie (...)”⁶⁵, le nouveau soi scientifique qui apparaît en fin de XIX^{ème} siècle en plein essor de l’image photographique, se contredit dans les termes de sa “manière de voir extrêmement restrictive”⁶⁶. En effet, il ne peut échapper à la projection des théories préalablement conçues sur les “objets” à représenter ; des objets “toujours plus ou moins influencés par les idées théoriques

59 Allan Sekula, *op. cit.*, p. 59.

60 Allan Sekula, *op. cit.*, p. 58.

61 Nous pouvons croire que cette traduction “positive” ne reflète pas une épreuve photographique positive mais en réalité ce que nous nommons “positivisme” en sciences.

62 Lorraine Daston, Peter Galison, *Objectivité*, trad. fr, Paris, 2012 (2007), p. 220.

63 *Op. cit.*, p. 143.

64 *Op. cit.*, p. 145.

65 *Op. cit.*, p. 143.

66 *Op. cit.*, p. 145.

de l'auteur", ce qui rompt l'influence unilatérale qui devait s'opérer depuis l'image vers la théorie. En d'autres termes, ici, la théorie n'est pas seulement conséquente à l'examen des images mais peut aussi y présider ce qui fragilise à bon compte la figure du scientifique du XIX^{ème} siècle et, de plus, renforce l'idée que les images ne sont plus seulement produites mécaniquement mais bien, dans leur ensemble, *fabriquées* (ie. faites). Nous pouvons à nouveau ici suivre Bruno Latour – à qui revient d'ailleurs la préface de l'ouvrage de Daston et Galison, lorsqu'il pose la question : "Quelle ascèse éprouvante avez-vous subi pour que nous soyons vraiment sûrs que rien de subjectif n'est venu interférer avec ce que vous aviez dit que nous devions voir ?"⁶⁷. Daston et Galison éclairent une telle ascèse ainsi : "Le fait que la photographie pût nécessiter des filtres, des lentilles sophistiquées, une préparation spéciale de l'objet, une durée d'exposition longue ou des manipulations dans la chambre noire n'entrait pas en compte dans la représentation objective ou indicielle, du moins tant que ces opérations ne contredisaient pas les illusions dont se berçaient les scientifiques."⁶⁸

Concluons cette brève archéologie de l'objectivité de l'image par trois fameuses observations. D'abord, comme le rappelle Hubert Damisch dans ses « Cinq notes pour une phénoménologie de l'image » (1963) : "(...) les principes qui président à la construction d'un appareil photographique – et d'abord à celle de la chambre noire – sont liés à une notion conventionnelle de l'espace et de l'objectivité, élaborée préalablement à l'invention de la photographie."⁶⁹ Nous pouvons fort croire que ce qu'il nomme la "notion conventionnelle de l'espace et de l'objectivité" est celle d'un espace "isotrope et infini"⁷⁰ hérité de la physique Newtonienne, doublés du principe optique de la perspective, indissociable de la *camera obscura*. A propos de perspective, nous devons garder à l'esprit les travaux d'Erwin Panofsky qui caractérisent l'ambivalence, si ce n'est – de nouveau – l'oscillation de cette méthode de représentation théorisée par Alberti et Dürer. Dans *La perspective comme forme symbolique* (1975) nous devons nous empresser de citer un passage du quatrième essai :

67 *Op. cit.*, p. 10.

68 *Op. cit.*, p. 158.

69 Hubert Damisch in Eric de Chassey, *Platitudes. Une histoire de la photographie plate*, 2007, p. 8

70 Alain Mérot, *op. cit.*, p. 12.

“(…) On est tout aussi justifié à concevoir l’histoire de la perspective comme un triomphe du sens du réel, constitutif de distance et d’objectivité, que comme un triomphe de ce désir de puissance qui habite l’homme et nie toute distance, comme une systématisation et une stabilisation du monde extérieur autant que comme un élargissement de la sphère du Moi.”⁷¹

Se trouvent ici résumées l’ensemble des ambitions et des ambivalences de l’image photographique en fin de XIX^{ème} siècle. Enfin et pour appuyer encore un peu plus notre propos, nous nous rapporterons à Paul Valéry (*Léonard et les philosophes*, 1929) cité par Roland Recht (1989) :

“Il est clair que le *Bien* et le *Beau* sont passés de mode. Quant au *Vrai*, la photographie en a montré la nature et les limites : l’enregistrement des phénomènes par un pur effet d’eux-mêmes, exigeant le moins d’Homme possible, tel est « notre vrai ».”⁷²

Valéry révèle d’importants glissements ici entre les antiques catégories du Bien, du Beau et du Vrai, eu égard au débat platonicien à propos de ce qui peut unir ou non, le Vrai et le Beau dans le raisonnement scientifique. Or, en suivant Valéry, si le Bien (*ie.* l’éthique) et le Beau (*ie.* l’esthétique) sont “passés de mode”, ceci à la faveur du Vrai (*ie.* la connaissance), alors le chemin est pavé pour l’expansion grandiloquente de la seule raison épurée des subjectivités soit, comme Valéry l’exprime, tendre vers le “moins d’Homme possible”. Un paradoxe, cette seule raison qui a régné tout au long du XX^{ème} siècle “s’est révélée agir de façon profondément irrationnelle”⁷³ signale Tim Ingold.

Ce crochet par la photographie scientifique de la fin du XIX^{ème} se justifie par la concomitance historique de cette recherche de l’objectivité avec les grandes missions photographiques. Parmi les plus importantes, nommons la Mission Héliographique et les *Great Surveys* américaines. Menée en France en 1851, la première avait pour mot d’ordre de “recueillir des dessins photographiques d’un certain nombre d’édifices

71 Erwin Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, 1975, p. 160.

72 Roland Recht, *op. cit.*, p. 133

73 Tim Ingold, *Lines : A Brief History*, 2008, p. 167.

historiques”⁷⁴ tandis que les premiers résultats annonçaient une plus grande précision : “Il a rapporté pierre à pierre les cathédrales de Strasbourg et de Reims, dans plus de cent épreuves différentes” s’agissant des épreuves du photographe Henri Le Secq. Pour la seconde, sous couvert d’une exploration tout à fait réglée le long d’un méridien avec une latitude nord et sud précises en vue⁷⁵, elles ont été le siège d’une représentation photographique tout aussi exubérante que minutieuse, autant désintéressée que descriptive, tout à la fois représentation et enregistrement fidèle de l’entreprise. Nous devons donc faire le constat de leur caractère oscillant. Comment, dans le cadre de ces missions photographiques, cette recherche de l’objectivité a-t-elle été employée et comment s’est-elle transformée au contact du terrain et de ses surprises voire de ses accidents ? Nous soutiendrons que les images produisent non pas de l’objectivité mais une “puissance culturelle”⁷⁶ comme l’exprime si bien Alan Trachtenberg, allant de paire avec une irréprouvable conquête d’un territoire. La photographie devient le préalable à sa transformation, elle exerce sur lui un pouvoir d’aménagement.

Ce crochet se justifie également d’un point de vue plastique puisque à l’instar des grandes missions photographiques de la fin du XIX^e siècle, nous avons produit avec notre instrument de prise de vue, des images instrumentales⁷⁷ qu’il convient d’interroger. Il s’agit d’images proprement “déhiscentes”⁷⁸ pour reprendre le mot de Pierre-Henry Frangne, soit l’expression d’une rupture, d’une “déliasion”. Entre 2010 et 2013 nous avons souhaité produire des images avec un unique protocole de prise de vue : format vertical, focale fixe et faux noir-

74 Procès-verbaux de la Commission des monuments historiques, séance du 9 mai 1851 in Anne de Mondenard, « La mission héliographique : mythe et histoire », *Etudes photographiques*, n°2, mai 1997, p. 1.

75 “To examine and describe the geological structure, geographical condition and natural resources of a belt of country extending from the 120th meridian eastward to the 105th meridian, along the 40th parallel of latitude (...)” Tel fut le mot d’ordre lancé par le géologue Clarence King. Cf. Alan Trachtenberg, « Naming the view » in *Reading American Photographs*, 1989, p. 121.

76 “Cultural power”, Alan Trachtenberg, *op. cit.*, p. 153.

77 Allan Sekula parlait lui de “réalisme instrumental” (*op. cit.*, p. 186) mais dans un tout autre contexte : l’appropriation socio-scientifique de la photographie soit “des projets figuratifs voués à de nouvelles techniques d’évaluation et de contrôle sociaux, et à la nomination, la catégorisation et l’isolation systématiques d’une altérité supposée déterminée par la biologie et que le « langage » du corps manifesterait.” (*Ibid.*). Cette citation nous aide cependant à penser les notions de “nomination”, “catégorisation”, “isolation”, “altérité”, “« langage » du corps” qui concernent en plein notre alignement : marche, photographie et paysage.

78 Pierre-Henry Frangne, *art. cit.*, p. 5.



Fig. 3. 6 juin 2013.

et-blanc. Ce choix plastique a favorisé le travail des fondamentaux du paysage, à savoir “articuler une étendue de ciel avec une étendue de terre.”⁷⁹

Ce qui importe donc avec un tel protocole c’est la mise en tension qu’engendre nos images entre ces deux masses, l’une parfaitement tangible et tactile, l’autre impalpable et infinie⁸⁰. Comment peut-il y avoir appariement ? Du reste, la répétition avec laquelle nous avons produit nos premières images est garante d’une rigueur proche de celle d’une typologie. À première vue il s’agit d’un protocole scientifiant mais en allant un peu plus loin encore, la sédimentation des différents plans du territoire photographié engendre un aplanissement tout en épaisseur qui a tout d’un carottage proprement scientifique. Nous devons interroger ce choix plastique puisqu’il confère deux principaux statuts à nos images, entre un objet de science : une preuve et un objet plastique : une image photographique élément d’un grand ensemble appelé paysage. Aussi, le télescopage des échelles pose une nouvelle série de questions : ne s’agirait-il pas d’une tentative ultime d’appropriation de l’espace ? De l’expression d’un “pouvoir culturel”⁸¹ ? Ou bien encore de sa maîtrise par la raison – ici scientifique ? Si nous nous sommes tenus à cette rigueur de prise de vue, c’est finalement – et d’abord sans en avoir connaissance – dans la droite lignée des grandes missions photographiques et même celle de l’Islande emportée par le suédois Daniel Bruun entre 1897 et 1905. En effet, avec la verticalité nous opérons une réduction substantielle de l’espace avec une prise en étai de formes et de découpes géologiques. Réduction des volumes et des profondeurs par la technologie, échantillonnage numérique et conversion des données. Du territoire nous sommes donc passés à l’image-code. En somme, l’aplanissement que nous revendiquons est proche de celui de la carte voire du rapport avec tout le caractère rassurant d’une coupe inerte, d’un territoire cadré et pour ainsi dire disci-

79 Propos de Michel Collot dans l’émission Pas la peine de crier, France Culture, 15 avril 2013. Michel Collot faisait référence à un article de Michel Corajoud, « Le paysage c’est l’endroit où le ciel et la terre se touchent » in *Mort du paysage ?* (Actes du colloque de Lyon sous la dir. de François Dagognet et. al.), p. 37-51, Paris, 1982.

80 Nous pouvons songer à la tradition chinoise du paysage qui n’oppose pas l’un et l’autre mais les associe avec le shanshui (littéralement “montagne-eau”) : “ce qui est haut : la montagne, ce qui est bas : l’eau, ce qui a une forme : la montagne, ce qui est sans forme : l’eau, ce qui est immobile : la montagne, ce qui est mobile : l’eau, (...) elle dit une corrélation.” Propos tenus par François Jullien dans l’émission *Les nouveaux chemins de la connaissance*, France Culture, le 28 mars 2014, à propos de son dernier ouvrage *Vivre de paysage ou l’impensé de la raison* (2014).

81 Alan Trachtenberg, « Naming the View » in *Reading American Photographs*, 1989, p. 153.

pliné dans l'étendue numérique manipulable puis dans celle tout autant manipulable du tirage, fruits de l'extraction d'un terrain difficile et au prix d'intenses efforts.

En clair et dans ce premier chapitre, nous avancerons dans un territoire où règne encore la division. Il faudra traiter de ces *coupes* d'espace et de temps et les considérer comme produisant d'abord de la division. De fait, nous aurons quelque peu perdu la "trajectivité", cette subjectivité pourtant au cœur de notre protocole grâce à la marche et à *l'affectivité* inhérente à l'expérience du corps dans l'espace. Ainsi, planera d'abord cette contradiction manifeste, en théorie et en pratique, avec notre soucis principal de restaurer de la relation. Pourtant, nous allons progressivement caractériser un entente particulière de notre outil : la photographie, de notre édifice : le paysage et de notre façon que de le construire : pas à pas. En nous employant au "plus d'Homme possible" nous nous éloignerons progressivement du protocole scientifique dont il vient d'être fait l'état, ceci, après avoir rassemblé suffisamment d'images et de jalons théoriques pour une nouvelle résolution plastique avec de nouveaux protocoles. Nous essaierons ainsi de démontrer l'impasse dans laquelle mène toute recherche irrépressible de l'objectivité lorsqu'il s'agit du paysage. C'est d'ailleurs ce sur quoi nous avons médité au cours d'un précédent essai dans lequel nous posions les questions suivantes : "Le paysage existe-t-il de notre fait ? Ou bien produit-il des effets qui nous traversent ? En corollaire, allons-nous vers lui ou bien fond-il sur nous ?". Les paragraphes en 2) et puis 3) nous permettront de prolonger telle réflexion. Par la suite nous nous serons éloignés de cette "manière de voir extrêmement restrictive"⁸² en mettant en œuvre plastiquement l'oscillation, maître-mot de ce premier chapitre. Ainsi, rassurons-nous ces séparations ne sont de que des séparations apparentes. Car tout entier le projet traite du médium soit de l'intermédiaire, de l'entre, un thème cher au philosophe François Jullien, tout comme celui de l'écart qu'il estime toujours plus fécond que le rangement. Faut-il rappeler que nous sommes nous-mêmes entre deux univers de l'enseignement supérieur dans la conduite de cette recherche. Dans un texte très récent et intitulé *Vivre de paysage ou l'impensé de la raison* (2014), le philosophe et sinologue produit une pensée particulièrement stimulante une fois adjointe à la "trajectivité" de Berque car elle a le chic d'affirmer une posture tout en souplesse, affaiblissant par la même occasion la détermination autoritaire que l'on a trop souvent

82 *Op. cit.*, p. 145.

voulu accoler au paysage. Ainsi, l'entre – et la circulation⁸³ dans cette consistance particulière – permet de nous déplacer dans le paysage⁸⁴ que nous construisons par la photographie, en interrogeant chacune des étapes en profondeur. Ceci revient par conséquent, à interroger ce qui nous relie au territoire ou plus largement, au monde.

De là une partie conclusive en 4) sur ce que nous avons appelé “L'argument de Recht-Vischer” et qui s'énonce ainsi :

“Sans doute la photographie paraissait-elle pouvoir réaliser, plus encore que la peinture de paysage, ce que Vischer appelait l'union de l'homme et du monde, l'union enfin achevée de l'objectif et du subjectif.”⁸⁵

Nous souhaiterions méditer sur cette courte phrase qui vient résumer l'ensemble de ce premier chapitre. Il s'agit bien sûr d'une méditation théorique en même temps qu'une résolution plastique, en guise de première ébauche du “devenir-imperceptible” de notre titre.

83 Référence faite à un autre texte de François Jullien, *Les transformations silencieuses*, Paris, 2009.

84 Un but poursuivi dans le chapitre II, voir *infra*.

85 Roland Recht, *op. cit.*, p. 142.

Chapitre II : La vie des lignes dans le paysage

« Celui qui, dans la solitude (et sans l'intention de vouloir communiquer à d'autres ses observations), contemple la belle forme d'une fleur sauvage, d'un oiseau, d'un insecte, etc., afin de les admirer, de les aimer (...), celui-là prend un intérêt immédiat à la beauté de la nature. »

Immanuel Kant, *Critique de la faculté de juger* § 42, trad. fr., Paris, 1968, p. 131.

« The photograph depicts depiction itself – not “nature” as a pure essence, something that can be measured and mapped with godlike objectivity, but a scene already altered by those very acts. »

Alan Trachtenberg, « Naming the View » in *Reading American Photographs*, New York, 1989, p. 158.

« (...) We use our bodies as the surveyor uses his instruments to obtain data from multiple points of observation that are then passed to the mind, and from which it assembles a comprehensive representation of the world, the so-called cognitive map. »

Tim Ingold, *Lines : A brief History*, Londres, 2008, p. 88.

« Toujours en mouvement le paysage est un signification flottante, il s'inscrit dans la relativité du temps et des émotions du marcheur qui le contemple ou le traverse. »

David Le Breton, *Marcher. Eloge des chemins et de la lenteur*, Paris, 2012, p. 72.

1. L'aller de soi du paysage, préliminaires déontologiques
2. Corps-profondeur-monde
3. Lignes d'erre et architecture du vide



Fig. 4. Hamish Fulton, *AN OBJECT CANNOT COMPETE WITH AN EXPERIENCE*, carton d'invitation, 2001.



Fig. 5. Hamish Fulton, *THIS IS NOT LAND ART*, vue de l'exposition à la galerie Ikon, Birmingham, Royaume-Uni, 15 février - 22 avril 2012.

Après avoir fondé le projet d'un point de vue historique, nous allons le fonder d'un point de vue anthropologique principalement inspirés par la pensée de Tim Ingold. Son ouvrage *Lines : A Brief History* (2008) a profondément marqué notre recherche, à tel point que nous lui empruntons l'expression de "vie des lignes"⁸⁶. Cette dernière nous permettra de poursuivre notre effort de mise en relation, renouant ainsi avec la "trajectivité" de Berque. Nous suivrons l'anthropologue écossais avec sa figure de l'arpenteur (Tim Ingold, 2008, en anglais : *wayfarer*) car elle réintroduit quelques fondamentaux particulièrement rassurants dans l'expérience du territoire de l'Islande.

Mais avant de nous employer à la conversion de cette puissante pensée des lignes, il nous faudra procéder avec prudence. Dans l'espace que nous avons décrit, le territoire de l'Islande, il sera primordial de nous défaire de quelques déterminations hâtives. Notre analyse procédera donc par degrés, en commençant par celle du terrain tangible et de son aménagement. Ainsi dans un premier temps, nous serons tout particulièrement prudents avec le concept de "nature" qui, comme le rappelle Christian Godin dans son texte *La haine de la nature* (2012) en citant l'appel d'Heidelberg⁸⁷ de 1992, n'a "probablement jamais existé depuis l'apparition de l'homme dans la biosphère"⁸⁸. Nous pouvons également suivre Robert Smithson lorsqu'il réfléchit à la peinture de "Cézanne et de ses contemporains". Dans un de ses « Fragments de conversation » (*The Writing of Robert Smithson*, 1979, p. 168) l'artiste évoque sans détour les conséquences de l'avènement de l'image photographique, à savoir la sortie des ateliers et un certain nivellement :

"Cézanne et ses contemporains ont été poussé hors de leurs ateliers par l'image photographique. Ils se trouvaient en compétition véritable avec la photographie à tel point qu'ils sont allés sur site ; puisque la photographie fait de la Nature un impossible concept. En quelque sorte, elle diminue l'entièreté du concept de Nature dans le sens où elle transforme la Terre comme un musée. (...) La photogra-

86 Tim Ingold fournit même une définition anthropologique de l'écologie dans laquelle nous lui empruntons l'expression : "l'écologie, en clair, est l'étude de la vie des lignes." Notre traduction. Nous reviendrons à cette écologie singulière qu'il met en place en fin de chapitre. Voir infra.

87 Un appel "d'un collectif de philosophes et de scientifiques, dont plusieurs prix Nobel" écrit Christian Godin.

88 Christian Godin, *La haine de la nature*, Paris, 2012, p. 174.

phie nivelle tout. N'importe quelle vue est capturée dans un format rectangulaire de telle façon que l'idée romantique d'aller au-delà, de l'infini, est obstruée, les choses deviennent mesurées."⁸⁹

Par conséquent, face au territoire faiblement anthropisé de l'Islande, nous ne devons pas être dupes. De prime abord nous pourrions encore croire photographier de la "véritable nature" dans le sens où ce qui s'offre à notre vue n'a pas été fait de main d'Homme. Mais ce serait ignorer que chaque élément de relief a reçu une toponymie⁹⁰, que chaque mètre carré a été cartographié puis aménagé, également photographié par satellite et qu'il existe une multitude de repères géodésiques pointant vers d'innombrables monts et vaux, indiquant noms, azimuts et altitudes. N'oublions pas non plus les routes et les images qui nous ont amené voire véhiculé dans ces recoins du territoire et sans lesquelles nous n'aurions pas eu la moindre idée de leur existence. Bref, ce dense réseau⁹¹ référentiel interdit toute idée d'un projet dans la nature immaculée. Nous en traitons d'ailleurs dans notre précédent essai en ces termes :

"La Nature peut certainement exister parce qu'aucun esprit, aucune main, aucune intention humaine ne s'y sont portés. Dès que nous pensons, foulons, photographions, la "nature" s'éloigne un peu plus loin et un peu plus encore à chaque nouveau geste inquisiteur."⁹²

C'est en substance ce que développe Alan Trachtenberg lorsqu'il analyse les photographies des Great Surveys avec comme corpus de choix, les images du photographe Timothy O'Sullivan. Nous avons cité une partie de son analyse dans le préambule du chapitre II. Et pour l'historien d'ébaucher toute une théorie de l'image photographique, devenue un "pont conceptuel" ("*conceptual bridge*" est repris plusieurs fois dans l'essai « *Naming the View* ») entre la nature et la culture. Nous livrerons

89 Robert Smithson, « Fragments of a conversation » in *op.cit.*, p. 168. Notre traduction.

90 Les Islandais sont d'ailleurs d'une grande prolixité dans la caractérisation du moindre ruisseau, montagne, carrière, plaine ou vallée, quittes à nommer plusieurs d'entre eux identiquement dans différents lieux géographiques.

91 En référence à la théorie de l'acteur-réseau chère à Bruno Latour ainsi qu'à la méditation que ce dernier engage sur les "chaînes de références", décelées au cours d'une excursion sur le Mont Aiguille. Cf. *Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des Modernes*, 2012, p. 84-98.

92 Yogan Muller, « De la construction d'un paysage », 2013, p.31.

une analyse plus en profondeur à la fois de la production des images de ce corpus et de la réception des images, y compris à des époques plus proches de la notre.



Fig. 6. Timothy O'Sullivan, *Tufa Domes and the Pyramid Lake*, King Survey, 1867.

Ainsi, c'est dans ce premier degré d'analyse de l'espace que nous pouvons formuler l'hypothèse principale de nos travaux : le paysage n'est pas le monde vu mais une construction culturelle de ce monde. Dans l'expression "construction culturelle" nous ne devons pas seulement voir mais aussi entendre. Anne Cauquelin (2000) le rappelle avec une remarquable étude du concept de paysage à l'Antiquité. "(Le paysage grec) n'est pas offert à la vue, avance-t-elle, mais résonne à l'oreille, dans la lumière de l'intelligence. Le reste est oubli profond, cécité."⁹³ La déontologie avec laquelle nous nous emploierons dans la section 1) nous permettra ensuite de fonder une approche résolument affective dissolvant toutes les catégories autrefois rigides d'intérieur et d'extérieur, de proche et de lointain. Nous soutiendrons que c'est cette potentialité théorique là qui autorise la construction plastique du paysage.

93 Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, Paris, 2000, p. 44.

Forts de ce premier niveau d'analyse, nous procéderons ensuite à la mise en place d'un second niveau de construction, autorisant progressivement la mise en mouvement dans l'espace, ceci à l'appui de la pensée de John Wylie et Tim Ingold. Avant de nous mettre en chemin, nous nous resserrons furtivement de nos images produites entre 2010 et 2013 pour étayer notre positionnement théorique. En effet, avec ces images – outre leur rigueur examinée dans le premier chapitre – nous caractérisons un autre type de mouvement : nous ne photographions pas dans le spectre visible mais à la frontière avec le proche infrarouge. Après avoir modifié notre appareil de prise de vues, l'enregistrement lumineux s'opérait dans une bande spectrale s'étendant de 700 nanomètres (rouge profond) à 1200 nanomètres là où le capteur numérique cesse de "voir". En conséquence nous avons photographié des phénomènes lumineux invisibles dans leur plus large part. Ce glissement permet de renforcer encore davantage nos postulats théoriques puisqu'ici, nous cherchons à affaiblir l'antagonisme visible/invisible par notre pratique photographique. Ce que révèle nos images à ce sujet c'est la primauté de la perception dans l'exercice de construction du paysage.

réponse spectrale du dispositif photographique

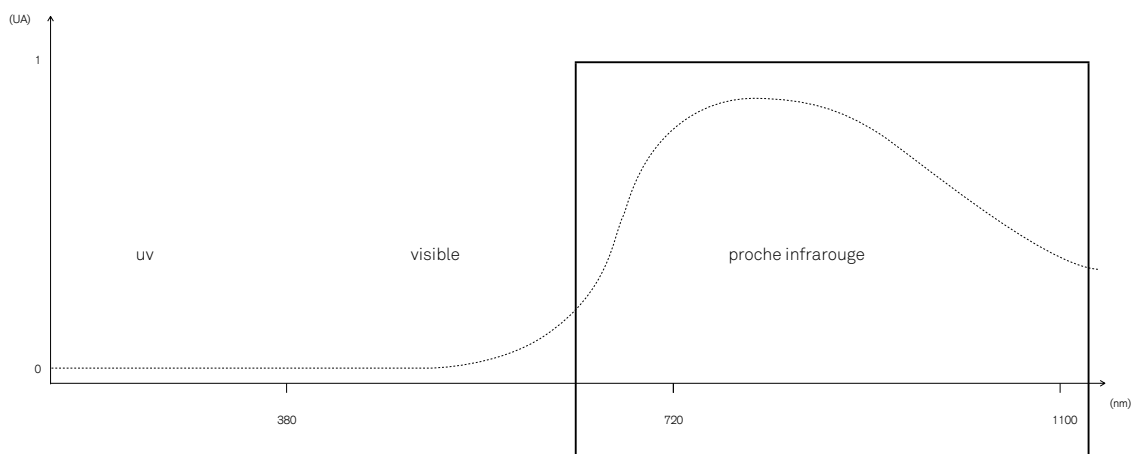


Fig. 7. Réponse spectrale du dispositif photographique. Caractérisation visible/invisible.

Bien qu'elles éliminent nettement le trajet à pied, ces photographies sont le résultat d'appels lancés par l'espace et son organisation spéciale, à moins qu'il ne s'agisse d'une réponse visuelle de notre part. A ce stade, nous sommes encore immobiles dans l'espace tout occupés à analyser les "valeurs affectives, impressions, émotions, sentiments qui s'investissent dans le paysage (...)"⁹⁴ et par conséquent à converser avec lui (Cf. Benediktsson, Lund, *op. cit.*, 2010). Concernant cet échange, nous devons garder à l'esprit deux citations avec d'abord l'écrivain islandais Halldór Laxness qui, dans son roman *Sjálfstætt Fólki* (littéralement *Peuple indépendant*, 1934) écrit : "Toute une âme humaine peut trouver son symbole dans une minuscule singularité de la nature puis s'ébaucher à son contact."⁹⁵ Courte phrase qui entre en résonance directe avec *La phénoménologie de la perception* (1945) de Maurice Merleau-Ponty avec notamment ce fameux passage : "Le problème est de comprendre ces relations singulières qui se tissent entre les parties du paysage ou de lui à moi comme sujet incarné et par lesquelles un objet perçu peut concentrer en lui-même toute une scène ou devenir l'image de tout un segment de vie."⁹⁶ Aujourd'hui encore, beaucoup de textes rendent compte de cette ambiguïté entre soi et le paysage. Il ne s'agira pas de la disqualifier, au contraire, son "plaisant vague" est à conserver et à entendre comme tel, c'est très précisément ce que nous avons vécu sur le terrain. Nous y serons fidèles.

Après la reconnaissance des unités d'ambiance dans notre construction culturelle "paysage", un troisième niveau d'analyse s'ébauchera avec le déplacement qu'induit la marche. Il nous faudra dans un premier temps placer le corps dans l'alignement photographie-marche-paysage. Il suffit pour cela de doter l'alignement d'une profondeur. Suivons alors le précieux postulat formulé par le géographe anglais John Wylie dans son article intitulé « *Depths and Folds : On Landscape and the Gazing Subject* » (2004) : "la profondeur du monde visible est un soutien et permet le maintien de sens particuliers du soi et des perceptions du paysage."⁹⁷ Forts de ce que nous avons appelé

94 Michel Collot, *op. cit.*,

95 Halldór Laxness, *Independent People*, trad. anglaise de J. A. Thompson, 2008 (1934), p. 364, notre traduction.

96 Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, 2008 (1945), p. 79.

97 John Wylie, « *Depths and Folds : On Landscape and the Gazing Subject* » in *Environment and Planning D : Society and Space*, volume 24, 2006, p. 519. Nous avons traduit "affordance" en "soutien" bien que ceci ne couvre qu'une partie de la richesse du mot anglais. Michel Collot (*op. cit.*, 2011, p. 22) tente une définition française : "ce terme (...) désigne les ressources que certains objets (...) offrent (au sujet), et qui donne au visible sens et valeur." Et à propos de sujet/objet, il poursuit : "Selon Gibson, 'une affordance n'est ni une propriété subjek-

“L’argument de Recht-Vischer” dans le chapitre I, nous méditerons sur ce postulat dans la section 2) car grâce à la profondeur qui autorise progressivement le déplacement. En somme, la profondeur instaure un espace dans lequel nous sommes plongés et que nous pouvons à présent parcourir, mieux c’est dans la profondeur qui se tisse entre le monde et soi que le paysage existe.

“Ainsi, en tant que champ empirique et procès stylistique, le paysage devient le médium de la profondeur. Le paysage devient la ‘profondeur elle-même’, (...), cette vue réelle qui émane du percevant et s’évanouit dans le lointain. Le paysage devient aussi le moyen d’expression de la profondeur dans l’art et le texte : la profondeur capturée et concrétisée, corrélative d’une façon de voir.”⁹⁸

Tout au long de ce trajet, la pensée de l’anthropologue Tim Ingold sera d’une aide précieuse, en particulier celle qu’il a développée autour de l’arpenteur (*wayfarer*) dans son ouvrage *Lines : A Brief History* (2008). Il observe adroitement que la plupart de nos activités humaines peuvent être rapportées à une ou des lignes. En corollaire dès qu’un être bouge il devient une ligne. Cette forme des plus élémentaires possède de plus un caractère mnémotique : son sillage. Par conséquent, la ligne est une forme d’écriture en soi, elle compose⁹⁹ un mouvement à une multitude de coutumes, de vues, d’instincts et de possibles, pourquoi pas d’*affordances* pour réemployer cet anglicisme. Ainsi pour Tim Ingold, c’est le long de lignes que nos vies se croisent et se développent car en nous mettant en chemin, nous acceptons une latence entre deux ou plusieurs autres positions spatiales. De cette latence découle un “ordonnancement progressif du réel”¹⁰⁰ qui pourrait être à rapprocher du “développement cohérent d’une tendance”¹⁰¹ dont parlait John Dewey. Puis, conséquemment, une compréhension s’esquisse. Tim Ingold d’ajouter : “*knowledge is not built up as we go across, but rather*

tive ni une propriété objective : elle est à la fois l’une et l’autre. Une *affordance* transgresse la dichotomie sujet/objet et nous aide à comprendre son inadéquation.” Référence faite à James J. Gibson psychologue américain et notamment l’auteur de *The Ecological Approach to Visual Perception* (1979). Il est reconnu pour ses travaux dans le domaine de la perception visuelle.

98 John Wylie, *art. cit.*, p. 522. Notre traduction.

99 Comme nous composons des phrases et des images avec un langage.

100 Tim Ingold, *op. cit.*, p. 88. Notre traduction.

101 John Dewey, « La réalité comme expérience », trad. fr., *Tracés, revue de sciences humaines en ligne*, n°9, p. 86. Consulté le 27/05/2013.

as we go along”¹⁰². Nous le citons ici en anglais pour saisir l’expression fondamentale de sa pensée dans la substitution des particules *across* et *along* sous-entendant en langue anglaise un subtil déplacement, respectivement spatial et temporel, ‘à travers’ et ‘au cours de’ pourrait-on dire. ‘Au cours de’ quoi ? À quoi s’articule ce passage ‘au cours de’ ? Au cours du temps bien sûr mais l’anthropologue renforce sa pensée ainsi :

“Ce qui importe n’est pas la vitesse à laquelle un individu se déplace, en terme de quotient ‘distance’ sur ‘temps écoulé’, mais que ce mouvement devrait se trouver en phase ou coordonné aux mouvements d’autres phénomènes du monde habité”¹⁰³.

C’est par conséquent ‘au cours de’ phénomènes humains donc assez bien subjectifs que l’arpenteur règle la vitesse de son trajet, surtout guidé par “la façon dont (les) surfaces réagissent à la lumière, au son et au toucher”¹⁰⁴. On le pressent, l’arpenteur n’entend pas se jouer du temps, bien au contraire, il a conscience qu’un “potentiel intrinsèque”¹⁰⁵ réside dans l’attente voire dans le repos qu’il articule au mouvement préalablement sien. C’est précisément grâce à ce *rythme* que l’arpenteur va favoriser la formation d’une pensée dans son déplacement entre plusieurs points de l’espace. En somme, il a compris “le lien intime qui unit la locomotion avec la perception”¹⁰⁶. Ce type de pensée a l’élégance de convoquer la totalité de nos sens, lorsque le paysage a trop souvent été pensé comme corrélatif de la seule vue. Pour nos travaux, peut-être faudrait-il étendre le domaine de la perception à l’écoute et au toucher comme le propose Tim Ingold, lui qui estime que nous “utilisons notre corps comme le géographe se sert de ses instruments.”¹⁰⁷ Tentons de convoquer la pluralité de nos sens dans la suite de nos travaux.

Dans le troisième chapitre de *Lines : A Brief History*, le retour à ces fondamentaux de notre expérience du monde est poussé par d’abondantes références au mode de vie de peuples traditionnels, qui ont toujours voué à l’espace et au déplacement des at-

102 Tim Ingold, *op. cit.*, p. 102. Notre traduction.

103 Tim Ingold, *op. cit.*, p. 101. Notre traduction.

104 Tim Ingold, *op. cit.*, p. 79-80. Notre traduction.

105 Tim Ingold, *op. cit.*, p. 102. Notre traduction.

106 Tim Ingold, *op. cit.*, p. 78. Notre traduction.

107 Tim Ingold, *op. cit.*, p. 88. Notre traduction. Cité en anglais dans le texte en préambule du chapitre II.

tributs, fonctions et symboliques forts différents des nôtres. Lorsque Tim Ingold étaie sa pensée ainsi, il le fait presque toujours en évoquant le déplacement sur des surfaces plastiques comme l'eau ou la neige où, pourtant, d'innombrables événements se sont joués comme autant de repères aidant les voyageurs à se frayer un chemin. À l'appui de plusieurs enquêtes de confrères anthropologues, il rapporte par exemple que le déplacement n'est pas "une activité transitionnelle entre un lieu et un autre, mais un mode d'existence... L'acte de voyager d'un endroit particulier à un autre contribue à définir l'identité du voyageur"¹⁰⁸. Ou bien encore, considérer "la vie d'une personne comme la somme de tous ses trajets, de toutes les inscriptions de son déplacement, quelque chose de reconnaissable par terre"¹⁰⁹, ce qui n'est pas sans rappeler les "lignes d'erre" dont a parlé Michel de Certeau (1984) et les mots de Paul Klee : "*the line that develops freely, and in its own time, 'goes out for walk'*"¹¹⁰.

Il s'agit donc bien de la vie des lignes et le long de celles-ci, plusieurs points se distinguent. Ce sont des localités sur lesquelles l'arpenteur s'est appesanti. Il sera en revanche peu intéressé de stationner trop longtemps sur chacun d'eux puisque pour lui chaque pause "est un moment emprunt de tension – comme retenir sa respiration – d'autant plus intense et insoutenable qu'il s'éternise"¹¹¹. Au fond le voyage de l'arpenteur n'a pas de terminus : "quel que soit le lieu et si tant est que la vie se maintienne, il y a toujours un ailleurs où il peut aller"¹¹². De là une distinction doit être dessinée entre habitation et occupation. Tim Ingold plaide pour une habitation du monde, ce qui, en suivant Heidegger, signifierait "la manière dont les mortels sont sur Terre."¹¹³ Et l'on peut bien croire que c'est ce qui anime l'arpenteur, lui qui marque le monde de sa présence avec "la somme sans cesse croissante des lignes laissées dans son sillage"¹¹⁴, en d'autres termes, il n'est plus lié à un endroit ("*place-bound*"¹¹⁵) mais il participe à la définition même de chacun des endroits traversés ("*place-making*"¹¹⁶). Brillamment, toute la pensée de Tim Ingold permet de réhabiliter l'écologie, dans

108 Tim Ingold, *op. cit.*, p. 76. Notre traduction.

109 Tim Ingold, *op. cit.*, p. 79. Notre traduction.

110 Paul Klee in Tim Ingold, *op. cit.*, p. 72.

111 Tim Ingold, *op. cit.*, p. 77. Notre traduction.

112 *Ibid.*

113 Martin Heidegger, *Essais et conférences*, Paris, 2008, p. 170.

114 Tim Ingold, *op. cit.*, p. 94. Notre traduction.

115 *Ibid.*

116 *Ibid.*

toute la puissance de son étymologie : οἶκος (demeure, station, milieu) et λόγος (discours). L'arpenteur de Tim Ingold peut effectivement produire un discours du *milieu* comme de sa demeure, en habitant de plain-pied du monde.

L'intérêt porté aux signaux cognitifs et affectifs récoltés sur le terrain nous permet progressivement de "peupler" un terrain d'expérience. Les "lignes d'erre" sont autant de structures imaginaires apportées à une réalité tangible, nous sommes par conséquent en pleine construction culturelle donc en plein paysage. C'est le quatrième niveau d'analyse, encouragé par des recherches plastiques autour de la cartographie. Il s'agit d'une forme éminemment travaillée par les artistes du Land Art mais contrairement à leurs propositions, nous sommes intéressés par la cartographie de nos données, en l'occurrence à la structure de nos images numériques. Ce sont principalement elles qui forment l'édifice paysage. L'expression "architecture du vide" est empruntée à Francesco Careri dans son ouvrage *Walkscapes. La marche comme pratique esthétique* daté de 2013 et renvoie à l'analyse des *Great Surveys* américaines menées par Alan Trachtenberg. Selon l'historien, les tentatives discursives de caractérisation de l'espace se servaient régulièrement de métaphores propres à "la maçonnerie, l'architecture et la sculpture"¹¹⁷ afin de "doter le terrain naturel d'une structure esthétique."¹¹⁸ C'est dans cet esprit et en collaboration avec l'architecte Elise Elsacker que nous avons mis en place une transformation des images en surfaces tridimensionnelles. Pour cela nous avons à nouveau puisé dans nos premières images prises entre 2010 et 2013. Nous avons parlé de leur rigueur dans le chapitre I puis du glissement visible/invisible dans le présent chapitre, nous souhaitons à présent parler de leur dimension cachée. Sur la surface numérique en deux dimensions sont repartis des pixels avec des intensités comprises entre 0 (noir) et 255 (blanc). Il est possible de convertir ces intensités en valeur d'altitude avec 0 comme altitude nulle et 255 comme plus haute altitude. En sortie, nous obtenons des surfaces tridimensionnelles "peuplées" des intensités de chaque pixel. Les cartes révèlent la structure des données. En somme, nous sommes passés du territoire à l'image-code puis à la carte du code. Les cartes de grand format ainsi créées (Cf. Fig. 8) mettent en évidence les accidents visuels rencontrés en cours de route. Elles sont toute en intensités puisqu'elles révèlent

117 Alan Trachtenberg, *op. cit.*, p. 160.

118 *Ibid.*

la structure des accidents visuels rencontrés en cours de route. Leur maille alterne entre des structures simples et amples aux tracés beaucoup plus denses à l'approche d'une singularité. L'impression en suffisamment grand format invite le spectateur à parcourir cette carte composées d'accès et de seuils, de plaines et de pics. Nous nous plaçons ici sur le plan proprement hybride d'une représentation à la fois des textures et de la structure du paysage. Il s'agit d'une ultime représentation de l'espace et le fruit de nos toutes dernières recherches plastiques, en mettant la machine et sa puissance de calcul au service d'une complexité donc, nous l'espérons d'une finesse.

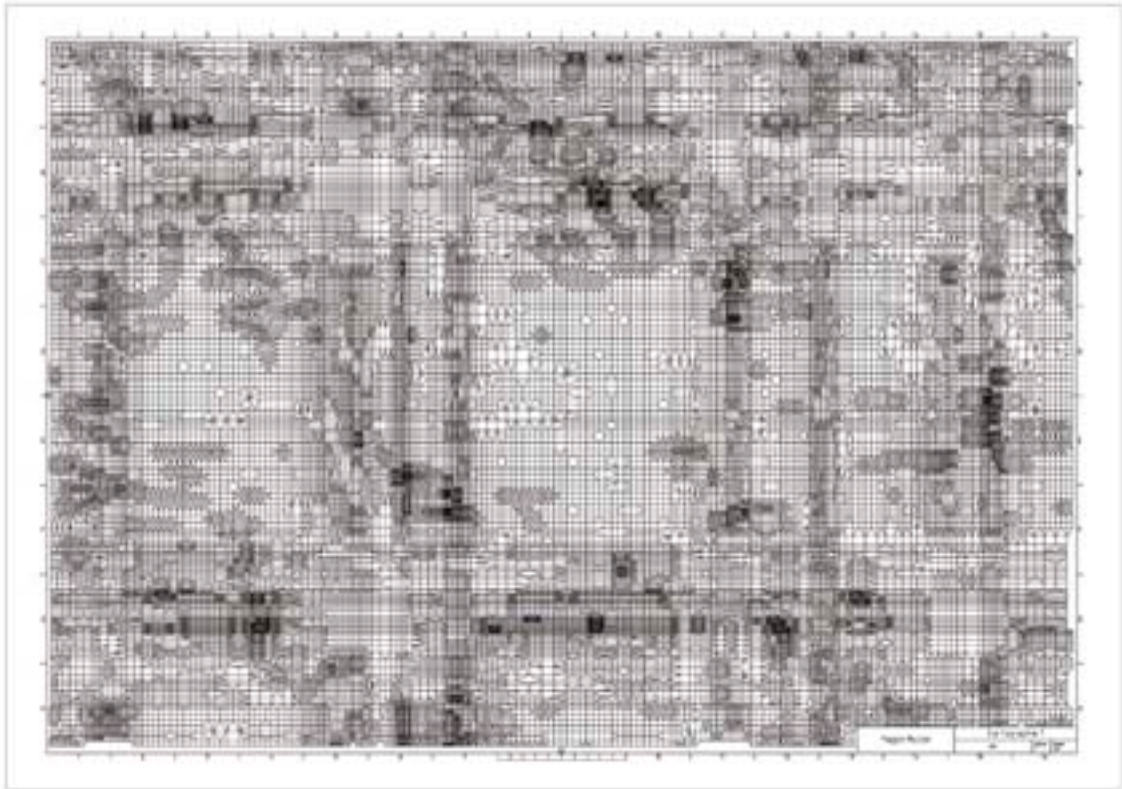


Fig. 8. Yogan Muller, *Cartographie I*, en collaboration avec Elise Elsacker, impression numérique A0, 2013.

Chapitre III : L'épuisement du visible

« It is easy for us to be comfortable with the idea that an artist might work as a servant to an idea larger than he. We have been educated to believe, or rather, to assume, that no value transcends the value of the creative individual. »

Maria Morris and John Szarkowski in Rosalind Krauss « Photography's Discursive Spaces : Landscape/View », *Art Journal*, volume 42, n°4, hiver 1982, p. 316, 317.

« *Se perdre signifie qu'entre nous et l'espace il n'y a pas seulement un rapport de domination, de contrôle de la part du sujet, mais aussi la possibilité que ce soit l'espace qui nous domine.* »

Franco La Cecla in Francesco Careri, *Walkscapes. La marche comme pratique esthétique*, 2013, p. 50.

« *J'ai un horizon parce que j'ai un corps ; l'un et l'autre tracent les limites de ma finitude.* »

Michel Collot, *L'Horizon fabuleux*, 1988, p. 15

« *Pour demeurer, il convient de passer - en tout cas de "passer par" - ce qu'on appelle une **traduction**.* »

Bruno Latour, *Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des Modernes*, 2012, p. 53.

« *La marche se révèle alors un instrument qui, justement parce qu'elle possède cette propriété intrinsèque d'être simultanément une lecture et une écriture de l'espace, se prête à l'écoute et à l'interaction avec les changements de ces espaces.* »

Francesco Careri, *Walkscapes. La marche comme pratique esthétique*, 2013, p. 27, 28.



Fig. 9. Richard Serra, *Sea Level*, Béton teinté, deux murs de 200 mètres et de 25 centimètres d'épaisseur séparés par 200 mètres, Parc de Wetering, Weewolde, Pays-Bas, 1996.

1. Horizon des données
2. (Dé)construction : une limite à solidifier

L'épuisement du visible est d'abord une hypothèse plastique fondée sur cinq éléments de recherche. Avec, dans l'ordre chronologique :

- Ma résidence d'artiste en avril, mai et juin 2013 à Skagaströnd en Islande. Là-bas je me suis épuisé pour ne ramener que quelques images, ce que mes statistiques mettent en relief.
- Le colloque international *Usure, excès d'usages et bénéfices de l'art* se tenant entre Bordeaux et Bruxelles. Au cours de ma résidence en Islande, au début du mois de mai, j'ai soumis une proposition et mon travail a été sélectionné pour l'exposition collective à De Markten entre le 7 novembre et le 20 décembre. Voici une partie de l'argument : "Ce colloque/exposition se donne pour projet de dégager les caractéristiques de l'usure pour envisager ses dimensions fructueuses et corrosives au seuil des processus contemporains de création artistique, à l'appui de trois questions essentielles : la mesure, la résistance et la persistance."
- Le texte de Roland Recht, *La lettre de Humboldt* (1989) dans lequel il reprend *l'impresa* de Monseigneur Agucchi, qui établit la "règle d'or du paysage"¹¹⁹ soit "la mise en place rationnelle des sites et des distances entre les corps et de tout le paysage" ordonnant le paysage classique (entre les primitifs Flamands et la Renaissance). "Tout en laissant au « jugement » du peintre une grande liberté (...), il lui fournit un grand nombre de détails vrais ou vraisemblables pour l'aider à transformer en peinture – à rendre visible – le lieu utopique de la littérature bucolique (...)."¹²⁰
- L'article « L'Image déhiscente. Théophile Gautier et la photographie de montagne des frères Bisson » de Pierre-Henry Frangne (2010, p. 6,7). Citons le passage suivant : "Quoique toute entière pensée, choisie, contrôlée et effectuée par le photographe, la photographie s'adosse ainsi à une visibilité pure (...)."
- Le traitement répété des images produites entre 2010 et 2013 et qui épuise cette matière numérique en profondeur : zoom, rééchantillonnage, filtrage, conversion,

119 Alain Mérot, *op. cit.*, p. 123.

120 *Ibid.*. Notre soulignement.

rognage, etc...

Encore ouvert dans ses trajectoires, ce troisième chapitre va nous permettre d'accueillir nos nouvelles expériences de terrain et sera donc essentiellement le lieu d'une recherche plastique, fruit de toute la réflexion menée dans les deux précédents. Dès juin 2014, au cours d'une nouvelle campagne en Islande, nous testerons de nouveaux protocoles et emploierons de nouveaux médiums comme la vidéo et le son qui tous deux, entendent redonner de l'ouïe à la collecte menée sur le terrain. Le primat de la perception seulement visuelle sera alors remis en question. Aussi, nous ambitionnons en avril, mai et juin 2015 de faire un échange universitaire avec l'université d'Islande à Reykjavík auprès des deux auteurs de *Conversation with Landscape* (2010). Ceci pour travailler une géographie de nos recherches et continuer de faire du terrain.



Fig. 10. Caspar David Friedrich, *La fenêtre droite de l'atelier*, lavis d'encre brune, 1805-1806.

Dans l'immédiat, l'une des séries que nous souhaiterions développer se concentre sur l'ancienne figure du « paysage par la fenêtre », une figure que nous prenons dans un sens littéral. En effet, l'un des constats de notre première tranche de vie en Islande entre septembre 2010 et juin 2011 ne fut autre que : “le paysage est toujours sous nos fenêtres”. Nous souhaiterions partir à la rencontre d'islandais avant de photographier la vue (*a priori* seule cette fois-ci sauf avec l'adjonction d'éléments discursifs périphériques) projetant au dehors de leurs fenêtres. Nous travaillerons dans les localités qui bordent le champ de lave de la péninsule de Reykjanes dans le sud-ouest du pays. Dans le même secteur, une autre de nos ambitions est de travailler à l'interface de la jeune nature (ce même champ de lave) et la jeune ville (Keflavík par exemple). L'urbanisme s'y est développé comme dans la plupart des pays « développés » jusqu'à la fine marge qui partage le terrain inconstructible, faite d'écorce terrestre la plus brute et la plus accidentée. Nous voulons photographier l'entre de la nature et de la culture.

Aussi, nous allons réemployer la notion d'horizon pour signifier l'approche d'une limite au-delà d'un seuil où la construction culturelle paysage ne sera plus dissociable de chaque nouvel acte créatif dans l'espace de l'écriture (*ie.* le texte, la photographie) ; et de nous. Cette errance – à considérer comme “une valeur plutôt que comme une erreur”¹²¹ – ne saurait être finie comme l'écrit Tim Ingold dans les toutes dernières lignes de *Lines : A Brief History* :

“Comme avec la vie, ce qui compte n'est pas le point d'arrivée, mais tous les événements rencontrés qui ont croisé votre route. Car, quel que soit là où vous vous trouvez, il y a un ailleurs où vous pouvez aller.”¹²²

Il y a aura toujours matière à faire fusionner à l'édifice¹²³ ; la notion d'horizon prend ainsi tout son sens de limite : un secteur que l'on peut irrésistiblement approcher sans jamais exactement l'atteindre. L'horizon peut aussi être ce seuil lointain qui annonce autant de construction que de déconstruction. C'est en effet au fur et à mesure que

121 Francesco Careri, *op. cit.*, p. 29.

122 Tim Ingold, *op. cit.*, p. 170. Notre traduction.

123 En référence au passage « Paysage » de l'ouvrage de David Le Breton *Marcher. Eloge des chemins et de la lenteur* (2012, p. 69) : “Chaque espace est en puissance de révélations multiples, c'est pourquoi aucune exploration ne l'épuise jamais.”

nous marchons à sa poursuite qu'il se dérobe toujours un peu plus loin. C'est en effet à chaque pas que nous posons que nous nous rattrapons de chuter, en mettant un pied devant l'autre. Et c'est en effet à chaque nouvelle image créée que nous pouvons en disqualifier mille autres. De fait, dans nos travaux, l'effort considérable de construction ne devra pas éclipser l'usure qui lui est corrélative. Nos travaux sont emprunts de fragilité.

Dans la progression alignée corps-profondeur-monde décrite dans le précédent chapitre, l'horizon se tient dans le dernier maillon du monde. Mais il augure d'une complétude car en ayant photographié (ou cartographié) tout ce que nous aurons pu, nous aurons transformé autant d'intérieur que d'extérieur, atteignant de fait le "devenir-imperceptible" que nous cherchions dans l'élaboration d'un système paysager.