

L'épuisement du visible (texte de l'épreuve de confirmation), La Cambre, le 24 juin 2014

Yogan Muller

[[dia n°1](#)] Si j'ai choisi ce titre "L'Épuisement du visible", c'est pour circonscrire une période dans mes recherches. Depuis octobre 2012, je m'affaire à construire un paysage mais la réflexion pratique et théorique que je poursuis est née de mon premier voyage en Islande, en septembre 2010. L'épuisement du visible a été ma plus récente hypothèse plastique, je dis bien "a été" car depuis mon intense mission en Islande de ce mois de juin 2014, les résolutions plastiques que je mets en place, tout en caractérisant de mêmes problèmes théoriques, changent de forme.

En 2010, en Islande, j'ai vite identifié ce qui fait l'expérience du paysage : une mise en tension, des jeux "d'opposés complémentaires"¹ comme l'exprime le philosophe et sinologue François Jullien notamment dans son dernier ouvrage (*Vivre de paysage ou l'impensé de la raison*, Paris, 2014). Pour ma part j'ai tenté de nommer cette mise en tension avec l'expression islandaise *viðkvæm harka* [[dia n°2](#)]. Ne serait-ce que la prononciation, elle a à la fois cet arrondi et ce râpeux tout à l'image du territoire de l'Islande. À propos, je ne parle pas du paysage de l'Islande car souvenons-nous que le paysage n'est pas le monde vu mais une construction culturelle de ce monde, comme l'avance le géographe anglais Denis Cosgrove dès 1983, en plus d'être le fruit d'un "engagement corporel dans ce monde" pour reprendre le mot de Tim Ingold. Il y a donc mise en tension du proche et du lointain, du haut et du bas, du ciel et de la terre, du visible et de l'invisible, de la nature et de la culture, de l'humain et du non-humain, du sujet et de l'objet. Le paysage articule admirablement l'ensemble de ces dualismes classiques. Pour illustrer mon propos, je me tournerai vers la poésie chinoise [[dia n°3](#)]. Ici le poète Liu Xie. Nous sommes au cinquième siècle, *En grim pant la face verte de la montagne Yongjia*. Ce ne sont là que les vers 9 et 10 du poème que l'on peut lire comme nous lisons un texte ici en Occident c'est-à-dire de la gauche vers la droite puis du haut vers le bas ou bien, du haut vers le bas puis de la gauche vers la droite.

1 Dans l'émission *Les nouveaux chemins de la connaissance*, France Culture, 3 avril 2014, François Jullien emploie cette expression à plusieurs reprises ainsi que : "(La langue chinoise) privilégie, dans sa parataxe, les formulations « parallèles » (...) : un énoncé se fait en rapport à son autre, symétrique, opposé accouplé (...). La pensée chinoise s'est si bien moulée dans cette cohérence par accouplement." Voir François Jullien, *Vivre de paysage ou L'Impensé de la raison*, Paris, 2014, p. 48. Pour mieux saisir cette pensée, un peu plus loin p. 51 : "Ce qui signifie que l'un n'existe que par opposition à son autre en même temps qu'inséparabilité d'avec lui : il n'« est » effectivement qu'en rapport à de l'autre (...)."

Dans les deux cas, ces deux vers insistent bien sur la mise en tension dans laquelle nous sommes pris. En outre, c'est le paysage qui est actif ici, c'est lui qui s'en va et qui s'en vient comme dans un flux. Donc nulle certitude "on dirait", "on se demande", les polarités jouent les unes avec les autres si bien [dia n°4] "qu'à cet estompement au loin répond un enfouissement au près."²

Depuis le début de mes recherches je soutiens cet alignement [dia n°5] : la marche, la photographie et le paysage. Je voudrais maintenant éclairer les raisons de ce choix et montrer que ces trois termes oscillent.

- [dia n°6] Les oscillations de la marche sont assez évidentes. Tandis que je chute en avant je puis mettre un pied devant l'autre pour me rattraper et ainsi de suite.
- L'oscillation du médium photographique a été très bien étudié par Allan Sekula dans son essai « La photographie à contre-courant » de 1981 en ces termes : [dia n°7] "Le sens de la photographie - et son discours même - se caractérise par son oscillation incessante (...). Il s'agit toujours d'un mouvement entre objectivisme et subjectivisme. Mais selon les circonstances, ce mouvement se produit entre rationalisme et irrationalisme, positivisme et métaphysique, scientisme et esthétisme."³
- Pour ce qui est des oscillations du paysage, la littérature n'a presque fait état que de cela depuis une vingtaine d'année. C'est ce qui m'a frappé et pour en être quitte, j'ai pris cette oscillation comme hypothèse théorique et j'ai projeté cette lumière particulière dans la profondeur historique du paysage. Cette hypothèse s'est révélée particulièrement fructueuse. Permettez-moi de faire un bref tour d'horizon de ce que l'on a écrit sur le paysage. Selon deux islandais [dia n°8] "Pour le chercheur, le paysage est tout à la fois un sujet fascinant et retors à cerner une fois pour toutes. Concept familier et quotidien, on l'a parfois défini *ipso facto* purement objectif et comme une réalité matérielle, extérieure au soi subjectif."⁴ Ouvrons une courte parenthèse, j'ai pu rencontrer Katrín Anna Lund à l'Université d'Islande et nous sommes restés en bon contact pour organiser un séjour de recherche sous sa direction au printemps 2015. *Conversation with landscape*, le

2 Propos tenus par François Jullien, *Les nouveaux chemins de la connaissance*, France Culture, 3 avril 2014.

3 Allan Sekula, « La photographie à contre-courant » in *Ecrits sur la photographie* (trad. fr.), Paris, 2012 (1981), p. 58-59.

4 Katrín Anna Lund & Karl Benediktsson, *Conversation with Landscape*, Londres, 2010, p. 1.

titre parle de lui-même. Pour Michel Collot, [dia n°9] “Toutes sortes de valeurs affectives, impressions, émotions, sentiments, s’investissent dans le paysage, qui devient de la sorte intérieur autant qu’extérieur.”⁵ Extrait de son dernier ouvrage *La pensée-paysage* de 2011. En 1978, le géographe français George Bertrand relève la polyphonie du paysage en ces termes : [dia n°10] “Le plus simple et le plus banal des paysages est à la fois social et naturel, subjectif et objectif, spatial et temporel, production matérielle et culturelle, réel et symbolique. Le paysage est un système qui chevauche le naturel et le social.”⁶ Un autre géographe, Jean-Pierre Paulet, synthétise sa pensée avec le schéma suivant [dia n°11] Je vous laisse apprécier l’ensemble des variables qui commande son système de filtre, s’interposant entre l’individu et le paysage dénommé “objectif”. J’attire également votre attention sur le feed-back et sa double flèche liant l’individu au paysage comme dans la *conversation* des islandais Katrín Anna Lund et Karl Benedektissón. Le feed-back, cet effet de retour, je l’identifiais au tout début de mes recherches [dia n°12] avec ces deux diagrammes extraits d’un document d’avancement. J’entendais d’ailleurs moi-même le paysage comme un filtre et un médium sur lequel nous projetons des idées et des postulats avec en sortie des représentations formelles, en l’occurrence des photographies. Puis après une première expérience de terrain, ces photographies augurent d’un effet de retour créant une sédimentation avec de nouvelles idées s’ajoutant aux préalables. Pour le marcheur [dia n°13] “Toujours en mouvement le paysage est une signification flottante, il s’inscrit dans la relativité du temps et des émotions du marcheur qui le contemple ou le traverse.”⁷ comme l’écrit l’anthropologue David Le Breton en 2012.

En clair et pour résumer, les trois termes que j’ai choisi d’aligner depuis le début de mes recherches plastiques et théoriques [dia n°14] oscillent. Et tout l’intérêt est donc de trouver un moyen de les faire osciller ensemble, pour ainsi dire en résonance. L’oscillation et la posture souple qu’elle sous-entend est ma façon de contribuer à la recherche contemporaine sur le paysage qui, sous ses apparences banales ou désuètes, se révèle être le siège d’une intense réflexion. Un “véritable fait de civilisation”⁸ comme le pense Michel Collot. Mais pour l’instant nous n’en sommes qu’au constat de nombreux manques dans la définition classique du paysage. [dia

5 Michel Collot, *La pensée-paysage*, Arles, 2011, p. 41.

6 George Bertrand, « Le paysage entre la nature et la société » in *Revue géographique des Pyrénées et du Sud-Ouest*, t. 49, fasc. 2, 1978

7 David Le Breton, *Marcher. Eloge des chemins et de la lenteur*, Paris, 2010, p. 72.

8 Michel Collot, *op. cit.*, Arles, Actes Sud, 2011, p. 11

n°15] “Vue d’ensemble, qu’offre la nature, d’une étendue de pays, d’une région” indique le Trésor de la Langue Française informatisé (TLFi). Or, après le tour d’horizon que nous venons de faire, nous comprenons à quel point cette définition classique rate ce qu’est l’expérience du paysage. Alors à ma manière et avec mes travaux, j’essaie de répondre à l’appel lancé par le géographe américain John Brinckerhoff Jackson [dia n°16] et dont voici une traduction française : “Nous ne voyons plus [le paysage] comme séparé de notre vie de tous les jours, et en réalité nous croyons maintenant que faire partie d’un paysage, y puiser notre identité, est une condition déterminante de notre être-au-monde, au sens le plus solennel du mot. C’est cette signification, considérablement élargie, du paysage, qui rend une nouvelle définition tellement nécessaire aujourd’hui.”⁹

L’histoire de l’art est tout aussi riche de ces oscillations. En prenant par exemple la théorie du *non-site* chez l’artiste américain Robert Smithson. Voici [dia n°17] ce qui oppose le “*site*” et le “*non-site*”. Je suis particulièrement sensible à son travail autour de l’étymologie du mot “*site*” emprunté au français (attesté en 1302) et convoquant instantanément la peinture de paysage puisque le mot le lui est associé en 1576. En anglais on ne peut s’empêcher de relever l’homophonie de *site* avec *sight*, Smithson articule donc dans sa théorie le site et la vue, ce par quoi passe en premier - mais pas seulement - l’expérience du paysage. Smithson approche également la mise en tension que j’évoquais un peu plus tôt lorsqu’il nomme ses pièces *earthworks*, une dénomination qui mêle le travail autrement dit l’humain à la terre donc l’humain au non-humain. Voici deux exemples de ses *Non-sites* [dia n°18] où le travail consiste en l’injection de pays (les éléments “concrets” de ses installations) dans le paysage (l’installation elle-même), renversant la démarche classique de construire du paysage depuis le pays. De fait, l’œuvre n’est plus seulement montrée dans le lieu de la galerie, elle s’y origine complètement. [dia n°19] Smithson semble bien établir une complémentarité pertinente entre un milieu intérieur et extérieur, entre le site (ici Franklin dans le New Jersey, USA) et non-site. Marina Abramović s’applique au même type d’articulation avec ses *Nids humains* de 2001. Il s’agit de sites étroits taillés dans l’imposante façade d’une carrière désaffectée près Cadix en Espagne. Ils sont le siège d’une contemplation solitaire de l’espace, du site, voire du *sight* de Smithson. On y couve une réflexion à l’abri mais le corps et l’attention tournés tout entiers vers l’extérieur. Tout ceci ouvre, je le crois, à une expérience synesthésique du paysage où s’articulent

9 John Brinckerhoff Jackson, *A la découverte du paysage vernaculaire*, trad. fr., Arles, 2003 (1984), p. 262.

toute une série de “contradictions non problématiques” (Le philosophe Dominique Quessada s'exprimait ainsi à l'antenne de France Culture dans *Les nouveaux chemins de la connaissance*, le 29 mars 2013. Voir aussi son ouvrage *L'Inséparé. Essai sur un monde sans autre*, Paris, 2013). D'une autre manière, Dan Graham travaille autour de ces lignes avec cette pièce [dia n°21] de 1996 où se retrouve la mise en tension proposée par Smithson [dia n°22] entre 7. Réflexion (*site*) et 7. Miroir (*non-site*) [dia n°23]. Miroir et non-site mais sur un site spécifique en Norvège sur les îles Lofoten dans le district de Vågan. Miroir donc réinvestissement immédiat de la *mimesis* que le miroir draine dans toute l'histoire de l'art, obstruction du champ mais révélation du hors-champ au derrière, surimpressions, l'œuvre aménage le site et suppose donc une dynamique : celle du déplacement. En effet, le visiteur se doit d'arpenter le terrain montagneux pour atteindre ce site singulier où le paysage cadré semble converger (ie. lui parvenir) en un foyer bien choisi. Sans avoir connaissance de toutes ces réflexions singulières, je me posais des questions du même ordre tandis que j'étais en résidence d'artiste en Islande au printemps 2013 : “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 ?”

A propos de déplacement, [dia n°24] Hamish Fulton est l'un des artistes qui en a le plus investi ses possibles et ce, à pied. On le connaît pour ses déclarations lapidaires comme *NO WALK NO WORK* soit “sans marche pas de travail” voire “sans marche pas d'art” ou bien encore celle-ci [dia n°25] *AN OBJECT CANNOT COMPETE WITH AN EXPERIENCE* soit un objet ne peut être ramené/comparé à une expérience. Je me demande encore ce que cette simple et courte phrase récuse-t-elle ? Quelle forfaiture exprime-t-elle ? L'inaccessibilité immédiatement apparente du lieu n'indique-t-elle pas qu'un immense potentiel réside non dans le résultat (ie. l'objet : l'image) mais bien dans le trajet (ie. l'expérience) ci-nommé ? Cette image ne démontrerait-elle pas la difficulté qu'a pu avoir le seul langage conceptuel pour dire l'expérience du paysage ? Nul doute que nous sommes aussi face à une critique de la position d'initiative qu'a toujours possédé le sujet (sur ses hauteurs) à distance de son objet à connaître, le paysage. J'indique que certes, cette posture somme toute caricaturale du sujet et l'objet, a bien été dépassé par l'artiste, le poète ou le philosophe ; elle demeure malgré tout intensément discutée aujourd'hui, puisque persistante. Pour la comprendre puis s'en défaire, nouvelle référence doit être faite à François Jullien qui, à l'appui de la pensée chinoise du paysage va nous ouvrir à l'expérience de mise en tension que je

soutiens.

“À partir de ces deux coordonnants que sont les montagnes et les eaux, ce que nous nommons paysage ne s’aborde que *dans de l’activité*, la marche, le parcourant et l’explorant d’un bout à l’autre, l’arpentant jusqu’à l’épuisement.”¹⁰

La pensée de François Jullien sied à ravir au projet d’Hamish Fulton et à cette image *AN OBJECT CANNOT COMPETE WITH AN EXPERIENCE*. N’est-il pas question de montagnes et d’eau (sous forme solide) ? N’est-il pas question de marche et d’épuisement pour atteindre le site d’où la photographie a été prise ? En outre, dans les deux cas il est question d’éclairer le secteur singulier de l’expérience. Nous devons donc comprendre que ces deux discours font état, par la négative : “*cannot compete*” et “ne s’aborde que *dans de l’activité*” de ce même point d’achoppement d’un type de langage et de pensée du paysage. Pour suivre encore plus précisément le parcours du corps et de l’esprit nous devons ici nous référer au philosophe Bruno Latour et à ce qu’il nomme les “chaînes de référence” (Voir Bruno Latour, *Enquête sur les modes d’existence. Une anthropologie des Modernes*, 2012, p. 84-98). Voici un passage particulièrement utile :

“Paradoxalement, ou bien on se concentre sur les extrémités (chose connue et sujet connaissant) et l’on ne voit rien de la chaîne qui ne pourra plus s’étendre ; ou bien on se concentre sur la chaîne : la chose connue comme le sujet connaissant disparaissent mais la chaîne, elle, va pouvoir s’étendre.”¹¹

Ici Bruno Latour nous aide à déceler la petitesse des “gabarits” à notre disposition pour capter l’expérience. À en croire l’enquête collective menée dans son dernier ouvrage, ils sont au nombre de deux : le sujet ou bien l’objet. Et au philosophe de poser la question caricaturale : [dia n°26]. Maintenant appliquée à *AN OBJECT CANNOT COMPETE WITH AN EXPERIENCE* d’Hamish Fulton, si l’on se “concentre sur les extrémités”¹² alors le paysage demeure bien derrière les “barreaux de la prison du langage”¹³ tandis que si nous nous concentrons sur l’expérience, en l’occurrence le

10 François Jullien, *op. cit.*, p. 55. Soulignement originel.

11 Bruno Latour, *Enquête sur les modes d’existence. Une anthropologie des Modernes*, Paris, 2012, p. 102.

12 *Ibid.*

13 Bruno Latour, *op. cit.*, p. 102.

trajet à pied, alors c'est une multitude de signaux que nous pouvons traiter. Reste à déterminer une façon voire un protocole pour les recueillir puis les artialiser.

Dans le but d'établir ou plutôt de rétablir de la relation, je peux prendre également appui sur les travaux suivants. D'abord [dia n°27] avec cette stéréoscopie prise au cours d'une mission géographique danoise en Islande. Celle-ci date du 19 juillet 1906. Il s'agit de joindre deux images d'un même temps mais de deux positions spatiales différentes. L'un complémente l'autre pour produire l'effet tridimensionnel de la stéréoscopie, fort apprécié au début du vingtième siècle. Ou bien [dia n°28] voir se prolonger l'horizon de la mer vers la terre et réciproquement, comme dans ce diptyque de Jan Dibbets. Ou bien encore, [dia n°29] voir se prolonger une action sans pouvoir véritablement distinguer quel instant précède l'autre, la discontinuité est clairement marquée. Pourtant les deux s'apparient dans la prolongation cette fois-ci manifeste de l'espace photographié. Et pour conclure ce petit parcours historique, [dia n°30] une œuvre de Richard Serra, *Sea Level* deux murs de béton teinté installés à Weewolde aux Pays-Bas en 1996. Cette œuvre signifie à la fois et à tout instant, le niveau de l'eau qu'il a fallu faire reculer derrière d'autres murs. S'estompe autant que se concrétise la présence de l'eau pour un territoire majoritairement placé sous le niveau moyen de la mer.

[dia n°31] Nous l'avons désormais cerné, travailler dans le paysage impose de travailler avec toute une série d'antagonismes classiques, puis les mettre en tension pour composer un projet. A mes débuts, j'approchais l'ensemble de ces questions théoriques avec un protocole de prise de vue assez particulier. [dia n°32] J'aimais à le nommer "protocole de prise de vue en intensité" car il enregistre la lumière dans la toute fin du spectre visible et dans tout le proche infrarouge. Dans une telle bande du spectre lumineux et pour peu qu'on travaille en noir-et-blanc, les tons de gris caractérisent l'absorption de la lumière par les surfaces à photographier.

Ainsi, dans un tel système, le noir pur "0" signifie "absorbe" tandis que le blanc pur "255" signifie "réfléchit". Protocole contraignant : prise de vue verticale, focale unique, noir-et-blanc. Il s'agissait de photographier l'espace que je ne vivais pas comme tel, puisque mes yeux ne sont pas sensibles au proche infrarouge. Je me suis donc appliqué à une exercice de perception particulier, ouvrant, je le crois, à une expérience poly-sensorielle du paysage. C'est un premier aspect anthropologique. Il y en a un autre, la verticalité des images convoque la station debout du marcheur. Alors

voici une série d'images prises pendant ma résidence d'artistes en Islande entre avril et juin 2013. [dia n°33, 34, 35, 36, 37].

Vers la fin de mon séjour j'ai entamé une archéologie de la peinture et de la photographie de paysage en Islande et j'ai trouvé cette peinture datée de 1898 de l'île Papey [dia n°38]. Je vous laisse apprécier le décroché des traits et l'absence marquée de contraste. Elle est extraite d'un corpus de dessins, de croquis et de peintures d'une des premières missions géographiques en Islande. Comme pour toute mission géographique, les impératifs sont pragmatiques. Mentionnons pour compléter, La mission héliographique de 1851 en France et les *Great Surveys* américaines des années 1860. Dans la plupart des cas, la platitude graphique, comme sur cette image de Timothy O'Sullivan [dia n°39] est un puissant instrument de connaissance puisqu'elle écrase les distances et les volumes comme pourrait tout aussi bien le faire une carte ou bien un rapport.

Je reprends cette image [dia n°40] pour dire à quel point j'ai cherché l'épure, m'épuisant à la marche pendant des heures. Mais ces efforts - ainsi que le choix relativement arbitraire du protocole, se sont révélés fructueux car finalement, la verticalité autorise un travail avec les fondamentaux du paysage : articuler une étendue de ciel avec une étendue de terre. Or, souvenons-nous des mots du paysagiste français Michel Corajoud : "le paysage c'est l'endroit et le ciel se touchent."¹⁴

Pour parler de l'expérience du paysage et ne pas tomber dans l'écueil décelé par Hamish Fulton, la pensée de l'anthropologue Tim Ingold, est particulièrement stimulante. S'invente une anthropologie empirique dans lequel le paysage est le fruit "du prémisses de notre implication dans le monde, bien plus que de notre détachement d'avec lui"¹⁵ indiquait-il en 2000. En 2008 il donnera corps à l'arpenteur (*wayfarer*, celui ou celle qui cherche son chemin) en restaurant le caractère édifiant de l'errance [dia n°42] : "Ce qui importe n'est pas la rapidité avec laquelle l'on se déplace, en terme de quotient 'distance' sur 'temps écoulé', mais que ce mouvement se trouve en phase ou bien coordonné aux mouvements d'autres phénomènes du monde habité."¹⁶

14 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), Paris, 1982, p. 37-51.

15 "The premise of our engagement with the world, rather than our detachment from it", Voir Tim Ingold, *The Perception of the Environment : Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*, Londres, 2000, p. 11.

16 Tim Ingold, *Lines : A Brief History*, Londres, 2008, p.88. Je traduis.

Francesco Careri connu comme l'un des fondateurs du mouvement italien Stalker a récemment écrit ceci : [dia n°43] ce qui renforce l'assertion de Tim Ingold. Et si nous prenons bonne conscience de ces deux additionnées, alors : [dia n°44] "(...) il vaudrait mieux considérer l'errance comme une valeur plutôt que comme une erreur."¹⁷ Pour la suite de mes recherches, je continuerai de prendre appui sur la pensée de Tim Ingold en développant sa figure de l'arpenteur car c'est ainsi que nous pouvons vivre un "ordonnement progressif du réel"¹⁸ duquel découle une connaissance, toujours selon l'anthropologue. En somme, [dia n°45] l'arpenteur "comprend très exactement en se déplaçant"¹⁹. Je conclurai le tour d'horizon avec la citation suivante de Rebecca Solnit tirée de *Wanderlust : A History of Walking* (2000 et *L'Art de marcher*, trad. fr., 2002) [dia n°46] :

"D'une certaine manière, le rythme de la marche génère un rythme de la pensée et le déplacement dans un paysage amplifie ou déclenche le trajet dans une suite de pensées. Ceci crée une étrange consonnance entre le cheminement intérieur et extérieur, ce qui suggère que l'esprit est aussi une sorte de paysage et la marche, un moyen de le traverser."²⁰

A présent, je voudrais mettre en évidence l'impasse dans laquelle je me suis conduit et comment je m'en suis sorti. Avec ces images [dia n°47] j'étais intéressé par cette articulation fondamentale entre le ciel et la terre dans le paysage ainsi que par les secteurs du territoire où les échelles du proche et du lointain se télescopaient. J'étais attiré principalement par ces deux pôles-là. Or ces images monolithiques annulent tout le trajet épuisant à pied, nécessaire pour atteindre chaque site. En outre, j'avais l'intention assez naïve de vouloir me transformer sans transformer d'aucune manière le territoire. Préférer donc la transformation de soi à la transformation du territoire... Ceci, après avoir acquis un recul théorique considérable, m'apparaît comme une contradiction des plus béantes. Malgré tout lancé dans cette recherche-ci, après ma résidence d'artiste du printemps 2013 et jusqu'à très récemment, j'ai multiplié les formes, me perdant dans une prolifération de déclinaisons comme mes *Micrologies* [dia n°48] ou bien encore les cartographies suivantes : [dia n°49]. Contrairement

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

18 Tim Ingold, *op. cit.*, Londres, 2008, p.88. Je traduis.

19 Tim Ingold, *op. cit.*, p. 89. Je traduis.

20 Rebecca Solnit, *Wanderlust : A History of Walking*, New York, 2000, p. 6. Je traduis.

aux artistes du Land Art, qui ont épuisé cette forme de la carte en de nombreuses représentations du territoire, cet hôte de leurs travaux, je m'intéresse à la cartographie des données donc de mes images-codes. Cette architecture qui se révèle [dia n°50] est celle qui sous-tend mon paysage [dia n°51]. Très justement, le lien architecture/paysage est soutenu par Francesco Careri en ces termes : [dia n°52] “(...) C'est des chasseurs du paléolithique et des bergers nomades que provient le menhir, le premier objet situé dans le paysage à partir duquel l'architecture s'est développée. Le paysage compris comme architecture du vide (...)”²¹ Mais alors nulle pure nature qu'il ne faut souiller sous aucun prétexte puisque j'ai tout transformé en images et en cartes. En plus, [dia n°53] “La marche, (...) implique une transformation du lieu et de ses significations. La seule présence physique de l'homme dans un espace non cartographié, et les variations de perception qu'il reçoit en les traversant, est une forme de transformation du paysage (...)”²² Et l'historien américain Alan Trachtenberg d'ajouter : [dia n°54]

“L'image portraiture la photographie elle-même - non pas la “nature” comme une pure essence, quelque chose qui pourrait être mesuré et cartographié avec une objectivité divine, mais une scène d'emblée transformée par le moindre de ces actes.”²³

Ou bien encore Robert Smithson [dia n°55] :

“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 en un musée. (...) La photographie 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.”²⁴

Fort de ce recul théorique, j'ai commencé à associer mes images du *white-out* avec leur “opposé complémentaire” que j'ai appelé *black-out*. [dias n°56, 57, 58].

21 Francesco Careri, *op. cit.*, p. 27.

22 Francesco Careri, *op. cit.*, p. 55-56.

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

24 Robert Smithson, *The Writings of Robert Smithson*, New York, 1979, p. 168.

En guise d'ouverture vers la poursuite de mes recherches, je voudrais maintenant mettre en perspective trois citations. [dia n°59] D'abord Bernard Feltz philosophe à l'UCL :

“En contexte moderne “orthodoxe”, l'être humain, dans son autonomie, est la seule instance digne de respect. Toute autre instance est à mesurer à l'aune de l'humain. C'est ainsi qu'il faut comprendre le rapport cartésien à une nature objectivée.”²⁵

Puis François Jullien critiquant, dans son dernier ouvrage, l'ontologie classique sujet/objet pour dire l'expérience du paysage :

“(…) 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.”²⁶

Et enfin Paul Crutzen (chimiste, Prix Nobel 1995) et ses collègues :

“L'Anthropocène symbolise une nouvelle phase dans l'histoire de l'humanité et de la Terre, lorsque les forces naturelles et humaines se sont enchevêtrées, de sorte que le destin de l'un détermine le destin de l'autre.”²⁷

Analysons ces trois citations d'un peu plus près. [dia n°60] Dans la première “orthodoxe” (ie. “conforme à une doctrine, à un système considérés comme seuls véritables” indique le Trésor de Langue Française informatisé, TLFi), “autonome”, “à mesurer à l'aune de l'humain”, “le rapport cartésien”. Puis [dia n°61] “des statuts respectifs”, “nettoyés qu'ils sont désormais l'un de l'autre”, à nouveau “autonome” (comme chez Feltz), “contamination”. Et enfin, [dia n°62] “les forces naturelles et humaines se sont enchevêtrées”, “le destin de l'un détermine le destin de l'autre”. Vous m'aurez compris, en mettant en perspective ces trois citations nous aboutissons à une fameuse contradiction. [dia n°63]. Cette réalité nouvelle que nous appelons déjà

25 Bernard Feltz, « Paysage et philosophie : la construction de l'artificiel », in Vander Gucht, D. et Varone, F. (Eds), *Regards croisés sur le paysage*, Bruxelles, 2006, p. 29-30.

26 François Jullien, *Vivre de paysage ou l'impensé de la raison*, Paris, 2014, p. 27.

27 Paul Crutzen (et. al.), « The New World of the Anthropocene » in *Environmental Science & Technology*, n°44, p. 2231, 2010. Je traduis.

Anthropocène nous oblige à réviser nos concepts dans le paysage et certainement bien au-delà. Cet avènement pourrait même être désigné de *découverte philosophique négative* pour reprendre le mot de Maurice Merleau-Ponty dans le sens où un résultat extérieur à la philosophie (ici en géologie et chimie atmosphérique) nous oblige à trouver de nouvelles réponses philosophiques que nous apportons à des problèmes eux-mêmes philosophiques. Dès lors dans le paysage, faudrait-il parler de nature trait d'*union* culture ? De sujet *ie.* objet ? [dia n°64] Les questions restent ouvertes et dans la suite de mes recherches, je ne pourrai pas ignorer cette bonne nouvelle.

J'ai parlé au préalable "d'échelles qui se télescopent", or l'Anthropocène n'est autre que cela ; avec la technique nous avons acquis une telle puissance vis-à-vis de la nature que nous sommes devenus une force géologique aussi grande que la géologie elle-même, c'est ainsi que je définis l'Anthropocène. En d'autres termes, les horizons naturels et culturels s'échelonnent bien différemment et se trouvent pour ainsi dire dans le même secteur, brisant la rigidité du dualisme classique nature/culture. C'est exactement ce que j'ai voulu caractériser pendant mes derniers séjours en Islande, au début de ce mois de juin 2014. [dias n°65, 66, 67, 68, 69]

Le paysage c'est de l'entre, c'est qui passe entre moi et le monde, c'est ce qui circule de lui à moi et réciproquement. Le paysage se tient dans la profondeur entre moi et le monde. Le titre actuel de mes recherches *Devenir-imperceptible en système paysager* emprunte à Gilles Deleuze et Félix Guattari le "devenir-imperceptible" pour la puissance donnée au devenir. Ils écrivent : "(...) Le devenir n'est pas une évolution, du moins une évolution par descendance et filiation (...). Le devenir est toujours d'un autre que la filiation, il est de l'alliance."²⁸ Une alliance bienheureuse pour accueillir le projet pratique et théorique qui nous attend, traitant de ce nébuleux objet culturel que nous appelons paysage, sans oublier la place faite à ce nouveau devenir : l'Anthropocène. En conséquence, nous voyons advenir cette alliance, nous la faisons également advenir et donc nous transformons autant d'intérieur que d'extérieur, réalisant ainsi le "devenir-imperceptible" que nous cherchions dans un "système paysager."

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