

JEAN-PHILIPPE ROY

LA DISTANCE DANS LA SCULPTURE OU LE PAYSAGE OPAQUE

Mémoire présenté
à la Faculté des études supérieures de l'Université Laval
dans le cadre du programme de maîtrise en arts visuels
pour l'obtention du grade de maître ès arts (M.A)

ÉCOLE DES ARTS VISUELS
FACULTÉ DE L'AMÉNAGEMENT, DE L'ARCHITECTURE ET DES
ARTS VISUELS
UNIVERSITÉ LAVAL
QUÉBEC

2006

© Jean-Philippe Roy, 2006

Résumé

J'aimerais que de ce texte transparaisse la même attitude que celle adoptée vis-à-vis mon travail d'atelier, à savoir une ouverture face à ce qui va naître de la mise en forme de la matière, soit la mise en forme simultanée de la pensée par l'écriture. Bien que cette réflexion sur la sculpture provienne de mon expérience concrète de la création, un mot pourtant aura suffi à lancer son activité : le paysage.

À l'origine, donc, une intuition. Utiliser le paysage comme figure de comparaison en vue d'analyser une œuvre installative où la sculpture est au cœur de toutes investigations. Par l'écriture, il aura fallu arpenter le mot pour en prendre la juste mesure, remonter sa généalogie jusqu'à obtenir un point de vue sur l'étendue de sa signification et les possibilités interprétatives qui l'enracinent à la langue. À la manière du paysan auscultant la terre, il aura fallu chercher dans les signes, une cause et un sens au paysage; suivre les chemins qui le lient à d'autres mots, d'autres images, pour finalement découvrir le pays qui le borde et marque sa limite conceptuelle. Dans ce lent processus d'imprégnation, où la phrase est l'horizon qui les collige, les mots m'auront révélé ce que je n'ai jamais su identifier au sein de mon expérience de la sculpture et qui me semblait pourtant en constituer l'essentiel : la *distance*. Espace compris entre moi et les choses, la distance est cette disparité insurmontable de la connaissance mais, aussi, la marque de mon appartenance au monde.

Autour de cette notion fondamentale, j'ai également trouvé des textes, des auteurs, des artistes, des philosophes et une attitude similaire. Celle-là même qui, enfant, a façonné au travers de dessins mon approche de la création; une manière de penser la réalité dans l'action, de la formuler au plus vif de mon actualité.

Le paysage opaque est le titre de l'installation qui fait l'objet du présent texte. C'est une œuvre évolutive déjà présentée en 2005 à la galerie R3, à Trois-Rivières. Dans le contexte de ce mémoire, elle a été présentée en 2006, dans la grande Galerie de l'ŒIL de Poisson, à Québec. C'est une œuvre, à l'image de l'attitude dépeinte ici, faite d'allers-retours entre la théorie et la création.

Remerciements

À David Naylor, je dois beaucoup. Tout au long de mes études universitaires, son enseignement, toujours très pertinent et généreux, a alimenté mon intérêt pour la sculpture. La finesse de son jugement, qui jamais ne renonce à l'examen de l'expérience artistique dans toute sa densité, a toujours su mettre en lumière les enjeux essentiels au centre de ma pratique. Merci.

Par ailleurs, j'aimerais également remercier Le FQRSC pour le soutien financier accordé tout au long de ma maîtrise, de même que la fondation René Richard pour son encouragement à poursuivre la création à la suite de mes études .

J'aimerais également remercier mes amis et camarades de classe : Dgino, Denis, Christophe, Frank Lagalette, Mathieu, Armelle, Josée et les autres, pour nos fructueux échanges et les moments de détente. Un remerciement particulier à Julie, première lectrice et critique avisée (et pour la suite...).

Table des matières

RÉSUMÉ.....	I
AVANT PROPOS.....	II
TABLE DES MATIÈRES.....	III
INTRODUCTION.....	p.1
CHAPITRE I : L'ESPACE DE LA VUE ET LA VISION POÉTIQUE.....	p. 3
Se reconnaître dans les choses.....	p.5
Le dessin et la manière.....	p.7
CHAPITRE II : LA DISTANCE.....	p.12
La distance représentée et la distance littérale.....	p.13
La distance dans ma sculpture.....	p.19
CHAPITRE III : LE PAYSAGE.....	p.30
CONCLUSION : LE PAYSAGE OPAQUE.....	p. 36
BIBLIOGRAPHIE :.....	p.43

INTRODUCTION

La Nature est une entité multiple et complexe dont nous sommes, parmi d'autres, les éléments constitutifs. Notre connaissance de la Nature est toujours restreinte par les limites de notre expérience perceptive et, bien que la technologie, en se posant comme son prolongement, tente de pallier ces limitations, elle demeure toujours imparfaite. Approcher la Nature pour la comprendre, c'est toujours l'approcher depuis un certain point de vue. Notre immanence au monde nous garde de la saisir dans son intégralité et l'opacité de son mystère n'a de cesse de relancer nos investigations. Voir plus loin, sentir et comprendre plus en profondeur son mystère pour en déceler les fondements, tel est l'impaisable projet.

Par le symbolique, pourtant, il nous semble possible de la contenir dans l'une de ses parties, de la saisir en une idée, de la voir dans une image, de l'expliquer par un principe. Ainsi du paysage qui, en tant que représentation, donne à voir la Nature à travers son artifice. Cependant, la *reconnaissance* du sujet représenté par l'œuvre est parfois contrecarrée par la *connaissance* de l'objet qui sert de support à sa représentation. C'est la singularité de cet objet, la relation indissoluble qui le lie, en dehors de toute appartenance à une catégorie universelle, à un temps et un espace donné, qui résiste à cette vision artificielle. À la parfaite transparence de cette vision réglée s'obscurcit le passage qui devait nous acheminer vers un ailleurs, jusqu'à nous réfléchir toute l'opacité de notre rapport à la Nature : un point de vue imparfait sur sa connaissance. La distance qui me sépare du monde et qui fait de toute vision une vision située, est le fait de mon appartenance à un corps, lui-même pris entre les choses. Cette distance est la marque existentielle de mon appartenance à la Nature.

La représentation dans la sculpture met particulièrement cette problématique en lumière. L'expérience de la tridimensionnalité, qui s'effectue à travers un espace et un temps singulier, agit comme une résistance à la reconnaissance d'une figure représentée par l'œuvre sculpturale. L'exposition *Le paysage opaque* fait état de ce constat en utilisant le paysage comme une donnée comparative pour l'analyser parallèlement.

L'usage du paysage comme modèle comparatif n'est pas une volonté antérieure au travail en atelier mais est né de la création elle-même, de l'imaginaire véhiculé par le choix spontané de certaines figures. En effet, en renouant depuis quelques années avec un art plus figuratif, il m'a semblé renouer aussi avec un certain imaginaire dont était empreint depuis l'enfance mon travail. Doublé d'un intérêt pour ce qui fonde la spécificité de l'expérience de la sculpture, ce renouveau figuratif au sein de ma pratique m'a mené jusqu'à l'adoption d'une attitude poétique vis-à-vis mes œuvres. Pour cette raison et parce que la réflexion présentée par l'intercession du présent texte en est la conséquence, il m'a semblé juste de retourner , en première analyse, à l'origine de cette pratique artistique. Par la suite, c'est par l'entremise de deux textes - l'un de Jean-Paul Sartre, l'autre de Rosalind Krauss - que j'aborderai la distance comme notion fondamentale à mon travail, après quoi je traiterai des œuvres présentées ici. Pour terminer, j'utiliserai explicitement la notion de paysage pour aborder la représentation en sculpture, pour finalement conclure par *Le paysage opaque* afin d'ancrer mes propos aux œuvres de la présente exposition.

L'espace de la vue et la vision poétique

Chapitre I

De mon atelier, je suis passé à mon appartement. Le travail d'écriture me confine actuellement à l'intérieur. Cependant, lorsque je fais rouler mes yeux au-delà de l'écran de mon ordinateur et oriente ma vision à travers la fenêtre, je peux l'étendre jusque dans le fond de ce qui est visible, à savoir cette vue sur la ville. Après avoir franchi maints obstacles, elle est contrainte de s'arrêter sur le pan lumineux du ciel, comme contenue par ce qui se donne à voir, en ce paysage. Le visible est ma cour, jalonné tout autour par la muraille grise du firmament qui semble tout contenir. Derrière l'église, les tours à bureaux et tout ce qui fait figure d'objet, le ciel passe sur le fond des choses, circonscrivant circulairement le lieu où je me situe – chez moi, dans la ville – s'articulant autour de mon corps qu'il prend comme pivot. Tout ce que je garde à vue m'assure sécurité et je ne suis pas sans savoir que, dans les angles cachés derrière les murs aveugles de mon appartement ou dans le fond de quelques rues sinueuses devinées par la distribution désordonnée des toits, se terrent pernicieusement quelques événements imprévisibles. Là, des assassins sont entraînés à bouleverser ce que je connais et à déchirer la chemise propre de ma culture : ma conception du monde. Mais comme d'ici je suis le maître et que d'en bouger risquerait de me perdre, pourquoi ne pas écrire un petit essai. Ma pratique sculpturale en sera l'objet. Après, on verra.

Devant ma fenêtre, je m'assois. À mon bureau, j'imagine qu'aux cliquetis de mes doigts sur le clavier se joignent ceux d'écrivains disparus dont les âmes immémoriales rêvent encore sur leur dactylo. S'engage avec moi tout un monde que je pose sur les choses comme une cape glorieuse. J'entends des engins à la mécanique nerveuse qui mitraillent des mots, des phrases, des mondes. Une frappe sans erreur, droite et infaillible est commandée par ces machines de guerre à écrire. Moi j'ai tout l'espace et la paix de recommencer. Le fond de l'écran est aussi plat qu'il semble vertigineusement profond, illimité. Cette profondeur infinie exige paradoxalement la restriction de ce que j'entreprends ici d'écrire. Je réfléchis à mon sujet en me grattant les doigts, les sourcils. La sculpture. À nouveau je regarde à la fenêtre, accroche un oiseau et dérive avec lui.

* * *

Comment expliquer que devant un bloc de matière, simple petit morceau de bois, soient reportées les mêmes appréhensions que devant ce paysage? Pourtant celui-ci, en tant qu'il est un objet, m'exclut en extériorité pour être plein de lui-même, un *en-soi* inviolable. Cependant, comme devant cette vue sur la ville, mon œil creuse l'espace de son volume, parcourt ses surfaces de la même manière qu'il balayait tantôt l'horizon, de ma fenêtre à l'église. Il voit dans ce volume-ci, les mêmes potentialités que dans l'espace qui le contient. Je pourrais y loger cet ustensile, cette chaise, l'immeuble que j'habite ou même la ville qu'il y resterait encore de la place pour ce qui est caché à ma vue et que mon imagination n'a pas encore fait naître. Cette fragmentation volumétrique est inépuisable parce que corrélativement se multiplient ses dimensions; plus la chose représentée sera figurée petite, plus les limites du volume de matière, qui sont aussi celles de l'espace virtuel contenant cette figure, paraîtront vastes et, dans ce jeu, mon regard se perd dans l'infinitésimal. Mes sculptures sont aussi pleines de virtualité qu'elles le sont de matière.

L'espace réel lui-même est divisible infiniment, suivant que ma pensée le considère globalement, le balayant largement du regard, ou qu'elle l'inspecte minutieusement, trouvant dans un coin une cache, un lieu où déplier un monde. Il suffit que deux surfaces verticales se croisent perpendiculairement pour que de leur contiguïté elles structurent l'espace. L'angle du lit suggère que la pièce puisse le contenir quatre fois et la lumière qui pénètre par la fenêtre ouvre dans ma demeure un volume rectangulaire par où le paysage déborde. L'espace devient pour la pensée une chose manipulable. Sur le carrelage étanche de quelques grilles cartésiennes qu'elle tient avec plus ou moins de conscience, la pensée le réduit, pour mieux l'assimiler, en schémas mentaux. Cette représentation de l'espace qui s'opère en intériorité n'est que le prolongement de ce que la pensée, par la vision, accomplit en extériorité. Par la vue, on croirait qu'elle se délie du corps - ou plutôt assouplit-elle le corps au point de l'étendre jusque dans les moindres replis de ce qui est visible. Par la vue, je peux atteindre le lointain, le toucher depuis mon corps, ce site qui m'est indivisible et dont le cœur semble battre jusque dans la cime des arbres que

j'aperçois, faisant du visible, par cette respiration, un complexe d'affections et de perceptions. « Voir c'est avoir à distance »¹, nous dit la phénoménologie de Merleau-Ponty. Ce halètement de la vision, entre voyant et visible, ce mouvement continu entre ce réel que je perçois et celui qui se prolonge en moi se poursuit aussi en ce bloc de matière, transposant en lui la même puissance que celle de l'espace réel, comme si se doublait en lui l'espace de mon imagination, un lieu où penser l'espace et le temps. Je me demande d'où provient cette éducation du regard qui me fait ici percevoir la distance, infranchissable, entre cet objet et mon corps?

Se reconnaître dans les choses

Peut-être faut-il énoncer, au risque de s'enfoncer dans un détail trop personnel, l'une des expériences qui m'introduisit, enfant, à une certaine pratique artistique. Non pas pour faire de ce texte l'écrin de souvenirs intimes, mais parce qu'est pliée dans mon regard, chaque fois que je le pose sur une œuvre, cette expérience particulière. La pratique qu'elle a influencée recèle, dans sa forme graphique, une manière d'aborder la création et, par conséquent, les œuvres sculpturales présentées ici.

¹MERLEAU-PONTY, Maurice. *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p.27.

JEAN -PHILIPPE



Mon portrait, réalisé par Yves Lacombe, 1983

Figure 1

Mon cousin me l'avait pourtant répété à deux reprises que je ne le croyais toujours pas. Celui-ci était beaucoup plus âgé que moi mais cela n'était pourtant pas suffisant pour constituer un argument d'autorité. « Ce n'est pas moi sur ce dessin » (figure 1), assurais-je presque indigné.

À preuve, j'étais un enfant et ce qu'il y avait sur la page du cahier, un dessin. Rien à voir avec moi : quelques lignes régulières qui hésitaient à se toucher et, ce faisant, fermaient des espaces, en ouvraient d'autres, constituant ainsi le fond sur lequel un personnage était propulsé jusqu'à l'avant-plan. J'avais environ quatre ans et ce qu'il y avait dans ce dessin représentait un homme, gonflé démesurément de muscles mais plat comme le papier qui en constituait le corps. Avec ses deux bras, il brandissait sa force jusqu'à la hauteur de son visage et la faisait éclater dans ses gros biceps. Mon cousin achevait de mettre en place son système ; un dense agglomérat de fragiles semis pour la

chevelure, deux yeux pointus comme des poissons de passage dans l'espace du visage avec en contrebas une bouche, protubérante et fendue largement, pour mieux les stabiliser. À nouveau mon cousin insista, pointant du doigt le dessin tout en prononçant bien mon nom pour sceller le lien qui devait m'y attacher. Comme je protestais toujours, il inscrit au-dessus de l'homme anonyme, suivant la symétrie de son corps, mon nom en lettres capitales, et acheva d'emprisonner mon image dans les lignes du dessin.

Là ! Sur la feuille...c'était moi. Je reconnaissais cette suite (j-e-a-n-p-h-i-l-i-p-p-e) que ma mère m'avait apprise et qui signe mon identité. Soudainement j'épousais la force de cet homme inconnu et, dans une fusion extraordinaire, je goûtais à vue toute la puissance qu'il comprimait dans ses poings. Mais comment pouvais-je être dans ce dessin à distance, depuis moi, sans usurper ma propre identité? Puissance de la représentation.

Le dessin et la manière

L'enfant, pour Gilles Deleuze², raconte la même chose que l'œuvre d'art: « il ne cesse de dire ce qu'il fait ou tente de faire : explorer des milieux, par des trajets dynamiques, et en dresser la carte. »³ Non pas pour faire d'un dessin un objet fermé sur lui-même, une existence virtuelle contenue à l'intérieur de ses marges. Plutôt dessiner pour faire de cette ligne étrangère le prolongement du sentir. Dessiner, aussi, pour aménager un sentier entre des figures préexistantes et ouvrir un milieu entre ces choses, pour mieux les habiter. Ainsi de ce dessin, par lequel l'enfant que j'étais se reconnaît dans l'ample carrure d'un homme et qu'il devient, par extension, sans même quitter sa frêle stature. Dès lors, chaque feuille de papier apparaît sous son regard comme un espace contenant en puissance toute la potentialité du monde, jusqu'à ce que son crayon, de sa propre main, le déchire pour l'enfoncer dans l'irréparable. Alors, la mine sur le papier évolue en linéaments, recoupe ceux-ci en entrelacs puis en formes. Des épreuves qui s'érigent se découvre progressivement un monde particulier, donné par les figures qui sur la page apparaissent. Ce sont des signes, des icônes. La figurabilité de la ligne me donne accès

²DELEUZE, Gilles. *Critique et clinique*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1993 , p.81.

³Ibid., page 81.

transitivement à certaines données culturelles qui, par association, deviennent les premiers paramètres de la dynamique de ce monde. Dans cette figure, je reconnais un homme et cette suite de signes (Jean-Philippe), indivisible de mon identité (parce qu'il faut bien, en mon absence, qu'on puisse aussi me représenter ou m'interpeller, pour que j'apparaisse), qui est encore plus abstraite que le personnage dessiné, le charge de ma personnalité. La rhétorique de cette image, assemblage singulier de figures signifiantes, me transporte, depuis la réalité concrète de mon expérience, vers un monde culturel de symboles et de signes, ouvert depuis la nuit des temps par les premiers hommes. Ce monde culturel est peut-être une manière de pallier l'absence, de contenter ses désirs, ou même d'inventer une réalité parallèle capable de survivre à la finitude de celui qui la crée et qui puisse être rejouée à travers les âges comme pour la première fois. C'est une nature, artificielle, qui redouble la Nature, se substituant parfois. C'est un monde de remémoration dont le *paysage* est constamment reconfiguré; c'est une pensée immémoriale : « son arborescence structurale, son historicité complexe »⁴ est « toujours ressouvenue, toujours transformée »⁵ parce que toujours réactualisée dans la forme du présent, du visible.

Cette rhétorique de l'image, ce monde de signes, s'est progressivement ouvert à travers la plupart de mes dessins d'enfant, par une sorte de plaisir à mettre en place un contexte narratif dans lequel un personnage central semble évoluer. On peut, par exemple, déduire le caractère d'un personnage par l'attitude qu'il adopte dans une situation donnée. Quelques informations, livrées par les habits qu'il revêt, par un arbre dessiné au-dessus de son épaule, indiquent une époque, un lieu, un milieu d'où le personnage tire toute sa substance. Les habits désuets de cet ours sympathique (figure 2) indique qu'il mène une vie recluse, à l'écart de la civilisation. Ses jambes fléchies et l'hameçon accroché à sa veste rendent palpable une maladresse débile. Cet autre personnage (figure 3) est certainement un homme d'action. Cette façon agressive d'interpeller un touriste confirme une certaine assurance doublée d'une désinvolture qui ne doit pas manquer de lui faire prendre de front chaque situation qui se présente à lui. Chaque assemblage de figures, en empruntant à une nature commune son identité est cependant *tramé* singulièrement dans un dessin pour ouvrir un monde, un espace particulier.

⁴DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les Éditions de Minuit, Collection « Critique », 1992, p.106.

⁵ Ibid., page 106.



Figures 2 et 3

Car ce qui amusait surtout l'enfant que j'étais était la dimension événementielle du dessin en train de se faire : comment ma main ce matin là, portée par l'ivresse des vacances d'été, faisait apparaître contre toutes attentes un monde singulier. Imaginons le dessin d'un cheval. Une distraction de la main déforme sa croupe et l'arrache, par cet accident plastique, à tous les chevaux du monde. Un trait en trop, une hésitation dans le poignet et se réveille un complexe de sensations. Ce cheval n'a pas la fougue de son espèce, il ne bondira pas l'instant d'après vers le montagne dessinée plus loin. Sa croupe affaissée alourdit son pas, la terminaison de ses pattes le plante au sol, une infraction dans la ligne de son ventre fait trembler son corps, inquiète sa morphologie jusqu'à l'angoisser. Ce cheval est empli d'angoisse et la cause de celle-ci ne lui est pas antérieure, comme la cause d'un passé imminent engendrerait un effet dans le présent de cette image-ci. Elle est simultanément contenue dans l'effet produit par ce dessin. C'est tout ce contexte graphique qui en est la cause, entrelacs complexes de lignes et de figures qui engendre spontanément en ce cheval l'angoisse. La singularité de cette image est suspendue à la singularité de ce dessin.

Pourtant, il n'y a jamais de narration dans ces dessins, aucune suite n'est donnée à ces projets de récit. Seulement, chaque dessin cristallise un instant, ou plutôt paraît fixer un instant qui n'a jamais eu lieu : c'est un événement renaissant chaque fois qu'il est vu, qui s'accomplit par la vision. Ces dessins nous placent sur le seuil d'un monde, au point fixe où nous apercevons dans sa quadrature quelques figures par lesquelles nous déduisons l'horizon diégétique de toutes les choses qui le constituent. Ces dessins ouvrent

un monde sans jamais pourtant le circonscrire nettement, sans ne donner lieu au déploiement de son histoire ni l'arrêter sur une fin. Seulement, ils en donnent la possibilité, et comme l'élan à des pérégrinations imaginaires. Par des indices, ils offrent au spectateur un point de vue par lequel il instaure le mouvement de sa pensée. Car si ces indices favorisent les errances de l'imagination, dans l'absence du déploiement d'un récit, le spectateur est incapable de circonscrire le lieu de ce monde parce qu'il n'en connaît pas la limite et la trouve finalement dans son effort à l'inventer. Ainsi peut-on dire que le lieu de l'œuvre est la trajectoire de la pensée. Voilà la fascination de l'enfant: c'est cette manière d'ouvrir un lieu qui n'a pas d'espace concret pour lui-même – pas de site- sinon que ce qu'il est dans sa factualité la plus élémentaire, mais qui pourtant existe d'une manière performative, dès lors qu'il est nommé, qu'il est pensé, devenant aussi réel que le souvenir d'une expérience vécue. «Comme si des chemins virtuels s'accolaient au chemin réel qui en reçoit de nouveaux tracés, de nouvelles trajectoires. Une carte de virtualités, tracée par l'art, se superpose à la carte réelle dont elle transforme les parcours »⁶.

Ainsi, ces dessins sont comme une fenêtre ouverte sur un monde. Non pas seulement l'une de ces fenêtres creusant un espace perspectiviste en étroite continuité avec ce qui est représenté. Cette fenêtre-là contraint la pensée à voir selon le système qu'elle met en place, absorbe la vision dans le rouage de sa mécanique, l'inféode à sa logique visuelle jusqu'à confondre la perception dans sa représentation. Moins contraignants, mes dessins d'enfant, illusionnistes ou non, sont un espace ouvert à la rêverie, affranchi d'une sorte de *fonctionnalisme figuratif* qui les ordonnerait de manière à ce que la représentation soit conforme à la chose réelle. Ces dessins ne feignent pas une percée vers un ailleurs, ils sont d'emblée cet espace artificiel qui profite de sa facticité ontologique pour tracer dans la forme du présent de nouveaux parcours vers ces ailleurs, pour *être* ces ailleurs de l'imagination. Ainsi ces représentations fonctionnent-elles moins comme des illusions dans lesquelles notre œil serait immergé que comme des assemblages de figures sur la surface du papier. Leur cohabitation à l'intérieur du même espace relie ensemble des mondes. De leur rencontre éclatent de nouvelles constellations d'images. La pensée, tissant entre elles des trajectoires, elle dresse de nouveaux paysages dont la carte ne cesse de se développer, de se densifier.

⁶ DELEUZE, Gilles. *op. Cit.*, p.88.

« Il ne suffit pas que l'objet réel , le paysage réel évoque des images semblables ou voisines; il faut qu'il dégage *sa propre* image virtuelle, en même temps que celle-ci, comme paysage imaginaire, s'engage dans le réel suivant un circuit où chacun des deux termes poursuit l'autre, s'échange avec l'autre. La « vision » est faite de ce doublement, de se dédoublement, cette coalescence. »⁷

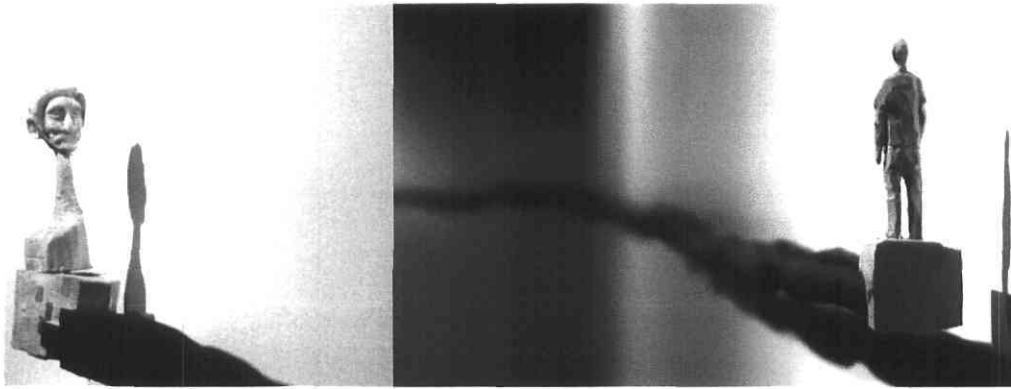
Alors ces dessins rendent effective la duplicité de la vision, à la fois d'intériorité et d'extériorité, d'imaginaire et de réalité, ils sont cet espace intermédiaire entre voyant et visible. Le cadre du dessin est la passe qui permet à l'enfant, sans quitter la réalité qui l'imprègne, l'intrigue et embrase son imagination, d'être à distance ses désirs, la rêverie qui sur le papier prend forme. C'est cette « vision poétique » qui lui permet de franchir l'espace qui le sépare des choses et de redessiner le parcours de la réalité, d'éprouver simultanément différentes manières d'être dans le monde.

Cette manière de procéder, cette éducation du regard formée par ces dessins, a depuis quelques années investi mon travail sculptural. Loger dans ce volume de matière une figure et l'accoler à une autre, cultiver les contradictions et les affrontements pour faire naître des images, étendre le cadre de cette vision à l'espace réel lui-même, étendre l'horizon artificiel de cette représentation à l'horizon réel des objets qui en constitue le support et au centre desquels je me situe. Les pérégrinations poétiques de l'enfant ont débordé la carte bidimensionnelle de leur trajectoire : leur virtualité investit maintenant l'espace réel par l'objet.

⁷ Ibid., p.83.

La distance

Chapitre II



Le paysage opaque (détail de l'installation), 2005

Figure 4

Je ne saurais dire sur quel horizon se situent ces deux hommes (figure 4). Tournés l'un vers l'autre, je me demande si leurs regards se croisent, si cette visibilité réciproque noue leurs existences dans le même espace. Une distance infranchissable les sépare. Du plus grand, je ne perçois qu'un buste, du moins une tête montée sur un long coup. Son regard expressif braque deux yeux rieurs vers son homologue, sa fine moustache, légèrement relevée sous ses deux pommettes saillantes, dissimule un sourire discret, une intention bienfaisante. De toute évidence, cet homme est assez près de moi pour que je puisse relever sur lui ces détails avec certitude. L'autre homme, beaucoup plus petit que ce premier, est perceptible intégralement. Debout, sa main droite est enfouie dans la poche de son pantalon, l'autre pend, inactive. Sa passivité semble fixée éternellement en lui. Seules ses jambes, légèrement infléchies, paraissent éprouver le poids de son corps, ce qui me prouve qu'il existe au moins pour lui-même et, peut-être, seulement de cette manière, son bloc de matière originelle le gardant virtuellement en marge de la réalité. L'imprécision de ces formes le maintient dans le lointain si bien que sans ne discerner les traits de son visage, je puis affirmer paradoxalement que c'est lui des deux figurines qui observe le plus intensément l'autre, son regard ayant à parcourir plus d'espace avant de l'atteindre. Cette volonté n'est pourtant pas inscrite dans son visage. Et d'abord, où sont

ses yeux? Ce ne sont que nodosités aveugles, qu'un relief abstrait portant encore les marques imprécises du ciseau. Soudain, cette vérité : cet effort que l'homme met à scruter le lointain est l'effort que je mets à le regarder, à percer la distance virtuelle qui m'en sépare et dans l'épaisseur de laquelle il a été représenté, pour ainsi dire *taillé*. Dès lors, je m'imagine aussi vu par un autre: au fond de la galerie, je suis ce petit homme voyant son reflet dans cette figurine.



Le paysage opaque (détail de l'installation), 2006.

Figure 5

La distance représentée et la distance littérale

Faisant l'expérience de cette sculpture, je me remémore les mots de Sartre illuminant les œuvres de Giacometti. Dans ce très beau texte, la langue s'assouplit pour se couler dans les pensées de l'artiste, devient le chatoiement intelligible de ses gestes, rêvent avec lui au dessein de la sculpture: « *Comment faire un homme avec de la pierre sans le pétrifier?* »⁸ Comment transposer « *l'unité indissoluble* » de l'homme dans la matière, la « *source absolue de ses mouvements* » dans « *la totale immobilité* »⁹? La question est à

⁸SARTRE, Jean-Paul. «La recherche de l'absolu» tiré de *Situations III*, Paris, Gallimard, 1949, p.293.

⁹ Le lecteur me permettra d'utiliser les fragments éparses de phrases empruntées à Sartre afin de constituer une nouvelle phrase qui sert adéquatement mon propos. En lisant le texte original de Sartre, on comprendra que je ne trahis pas le sens des mots que j'emprunte ici mais qu'à l'inverse, colligés de la sorte, ils respectent le propos de leur auteur. Voir SARTRE, Jean-Paul. *Ibid.*, p.290.

l'épreuve du temps, comme un vœu infiniment prononcé qui trouve résistance en chaque nouvelle sculpture. Tout l'enjeu de la représentation en sculpture est contenu en elle : comment reproduire parfaitement dans la matière un homme tel qu'il est véritablement, comme valeur absolue - c'est-à-dire en dehors de la distance qui m'en sépare - alors que je ne le connais toujours que partiellement, puisqu'il m'est extérieur? Pour Sartre, « Le sculpteur classique verse dans le dogmatisme parce qu'il croit pouvoir éliminer son propre regard et sculpter en l'homme la nature humaine sans les hommes. »¹⁰ Comme si le sculpteur classique rêvait d'être divin et de saisir, par une opération parfaitement transparente, l'humanité de l'homme pour la transposer d'un seul trait, en son intégrité, dans la matière. Il aurait aimé présenter l'homme et voici qu'il le représente, occultant chaque fois son essence, pour ne découvrir finalement que des différences. Ce rêve impossible éprouve chaque fois ses limites en trouvant dans sa matière d'accueil une résistance : cette représentation appartient à un objet singulier lié lui-même à un temps singulier, c'est-à-dire l'objet d'une perception singulière et le temps de cette expérience perceptive.

Mais Giacometti reformule différemment le vœu millénaire du sculpteur, sans s'embarrasser de tout un vocabulaire formel codifié, hérité du classicisme, pour ne conserver que ce qui est à sa mesure : lui-même, sculptant dans cette matière-ci ce modèle-là. Plutôt que de jouer au Créateur omniscient tirant l'homme du néant, il accepte d'être créature faillible, pris dans la contingence du monde et inscrivant en lui « *l'envers impalpable de ses mouvements* »¹¹. Alors il transpose dans la matière son modèle *tel qu'il le voit* de son point de vue, non *tel qu'il est en lui-même* s'il était saisi entièrement, spontanément, par une puissance ubiquitaire. C'est cela qui fait vibrer la matière constitutive de chacune de ses figurines, qui assombrit certains traits pour ne conserver que leur silhouette instable, encore vivante. C'est l'espace séparant l'artiste de son modèle, et le modèle saisi dans cet espace, *taillé* à même son contexte perceptif, en tant que vu par un autre. Ces petites lames verticales captives de leur espace originel, ces petites figures qu'on devine modelées du bout des doigts par l'artiste, ce sont des miettes de vie, les résidus de l'expérience sensible de l'artiste les voyant.

¹⁰ Ibid.p.298.

¹¹ Ibid.p.294

« Il crée sa figure « à dix pas », « à vingt pas », et quoi que vous fassiez, elle y reste. Du coup, la voilà qui saute dans l'irréel, puisque son rapport à vous ne dépend plus de votre rapport au bloc de plâtre : l'art est libéré. Une sculpture classique, il faut l'apprendre ou s'en approcher, à chaque instant on saisit de nouveaux détails; les parties s'isolent, puis les parties des parties, on finit par s'y perdre. On n'approche pas d'une sculpture de Giacometti .»¹²

Ainsi les sculptures de Giacometti parviennent à maintenir sur le spectateur une distance absolue, peu importe la position relative de ce dernier par rapport à l'œuvre. « *En acceptant d'emblée la relativité, il a trouvé l'absolu* »¹³, écrit Sartre. Car voir c'est toujours *voir à distance*, depuis un point de vue singulier, c'est-à-dire depuis une individualité. Cette distance infranchissable, maintenue par les œuvres du sculpteur, est la représentation de la distance séparant l'artiste regardant de la chose regardée. C'est une distance imaginaire contenue dans la matière, un ailleurs fugitif captif de l'ici. C'est donc dire que ces œuvres intègrent cette relation de réciprocité et le donne à voir au spectateur. De là cette étrange impression de voir à proximité le lointain.

La représentation de la distance dans l'œuvre de Giacometti, de même que dans la vision existentialiste de Sartre sur celle-ci, sont les corrélats des théories développées par la *Phénoménologie de la perception*¹⁴ de Merleau-Ponty. C'est d'ailleurs ce que met en lumière l'analyse des œuvres de Richard Serra par Rosalind Krauss¹⁵ dans un article où elle met en relation l'œuvre des deux sculpteurs par leurs manières contradictoires de comprendre ce que la phénoménologie de la perception nomme le « monde préobjectif ». Ce monde préobjectif – c'est un truisme – est celui d'avant toute connaissance objective du monde, celui qui fait de toute vision une vision située, c'est-à-dire la prise de

¹² Ibid. p. 299.

¹³ Ibid.p.299.

¹⁴MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, 520 pages.

¹⁵KRAUSS, Rosalind. « Abaisser, étendre, contracter, comprimer, tourner : regarder l'œuvre de Richard Serra », tiré de *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993, p.319-334.

conscience de mon appartenance au monde, de mon implication dans un « il y a préalable » qui conditionne toute mes relations avec celui-ci, ou plutôt qui motive et accomplit son dévoilement à mesure que j'en prends connaissance par mes perceptions.

Voici comment Merleau-Ponty formule cette *prise sur le monde*:

« Mais nous ne savons rien encore du monde et de l'espace objectifs, nous cherchons à décrire le phénomène du monde, c'est-à-dire sa naissance pour nous dans ce champ où chaque perception nous replace, où nous sommes encore seuls, où les autres n'apparaîtront que plus tard, ou le savoir et en particulier la science n'ont pas encore réduit et nivelé la perspective individuelle. C'est à travers elle, c'est par elle que nous devons accéder au monde. »¹⁶

Pour Krauss, l'interprétation phénoménologique du monde fait qu'« il n'existe pas d'objet qui nous serait donné de manière neutre. »¹⁷. Ainsi, pour la phénoménologie, l'objet n'est plus cet en-soi immuable situé à un point précis de la grille cartésienne. Sa propre position dans l'espace par rapport à lui ne le déforme pas ni ne s'ajoute à sa constitution première :

« Si l'objet est une structure invariable, il ne l'est pas *en dépit* du changement des perspectives, mais *dans* ce changement ou *à travers* lui. Les perspectives toujours nouvelles ne sont pas pour lui une simple occasion de manifester sa permanence, une manière contingente de se présenter à nous. Il n'est objet, c'est-à-dire devant nous, que parce qu'il est observable, c'est-à-dire situé au bout de nos doigts ou de nos regards, indivisiblement bouleversé et retrouvé par chacun de leurs mouvements. Autrement il serait vrai comme une idée et pas présent comme un objet. »¹⁸

Si Giacometti représente la distance à l'intérieur d'un objet, Serra, lui, par un art essentiellement abstrait, cherche à rendre signifiante l'expérience de cette distance en tant que relation.. Ainsi de *Shift*¹⁹, où la distance réciproque entre deux personnes se regardant est d'abord matérialisée dans une prairie en de longs volumes de béton. Mis en relation avec le relief du terrain, ces volumes deviennent, dans un deuxième temps, une sorte de

¹⁶MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*, op., cit., p.296.

¹⁷ KRAUSS, Rosalind. *op. cit.*, p.322.

¹⁸MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p.107.

¹⁹ SERRA, Richard. *Shift*, 1970-72, œuvre constituée de six sections en béton; hauteur : 1,50 m; épaisseur : 0,20m; longueur totale des sections : 244 m. Canada, King City reproduite dans KRAUSS, Rosalind. *op.cit.*, p.319-334.

repère spatial permettant au spectateur, par son déplacement, d'agir sur la variabilité de l'espace par sa position relative : « En tant que mesures, ils sont totalement transitifs : ils peuvent élever l'espace, l'abaisser, l'étendre, le mettre en raccourci, le contracter, le comprimer et le tourner. Par l'intermédiaire du mur, la ligne en tant qu'élément visuel, devient un verbe transitif. »²⁰. Quelle est donc cette transitivité? Une manière de construire du sens, non pas par la signification que devrait évoquer symboliquement en elle la *forme* de l'œuvre par un processus de *reconnaissance*, mais par la déportation de sa signification sur le lieu dans lequel elle se situe et sur la relation qui se noue, sous forme d'action (abaisser, étendre, contracter, comprimer, tourner, regarder), entre l'œuvre (en tant qu'objet), le lieu (la prairie) et le regardeur. L'œuvre de Serra n'est donc pas à comprendre symboliquement, mais en tant qu'elle lie le regardeur à l'espace littéral, qu'elle devient le cadre d'une perception qui lui permet de l'approcher différemment, suivant sa position par rapport à elle.

La transitivité de cette ligne instaure l'action et fait du déplacement du regardeur le *sujet* signifiant de l'œuvre. La signification de l'œuvre s'actualise ainsi par l'expérience immédiate du regardeur (voir et se déplacer dans le champ autour des murs de Serra), nous renvoyant directement à cette vérité première:

« Visible et mobile, mon corps est au nombre des choses, il est l'une d'elles, il est pris dans le tissu du monde et sa cohésion est celle d'une chose. Mais puisqu'il se meut, il tient les choses en cercle autour de soi, elles sont une annexe ou un prolongement de lui-même, elles sont incrustées dans sa chair, elles font partie de sa définition pleine et le monde est fait de l'étoffe même du corps. »²¹

C'est ce sens *premier* des choses, cette *préobjectivité*, qui s'accomplit par l'expérience. Au contraire, l'œuvre de Giacometti représente cette mise à distance du regard en fixant son effet dans la matière. La transitivité des œuvres de Giacometti est celle du signe : c'est un mouvement intelligible qui associe par transparence un objet à une autre réalité. La signification à laquelle elle nous fait accéder est la reconnaissance

²⁰ SERRA, Richard. *Shift*, *Arts Magazine* (avril 1973). Reprit dans *Richard Serra, Écrits et entretiens, 1970-1989*, Paris, Daniel Lelong éditeur, 1990, p.19-23 tiré de KRAUSS, Rosalind. *op.cit.*,p.319-334.

²¹MERLEAU-PONTY, Maurice. *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p.19.

d'une expérience vécue antérieurement, ou, par extension, acquise culturellement. La distance n'est pas vécue, comme dans *Shift*, dans l'action qui noue le regardeur et la chose regardée, dans le temps de cette expérience. Ce qui est vécu c'est la reconnaissance de l'expérience de la distance. La distance de Giacometti est représentée : c'est une image, un instant arrêté. Il faut que je me replace dans le contexte de cette virtualité - qu'elle occupe pleinement tout le volume de matière pour que soit maintenue absolue cette distance. Sans quoi « nous voilà conduits à ce paradoxe que j'ai des rapports réels avec une illusion. »²². La distance de Serra est vécue dans le temps : elle est cette distance première et singulière accrochée à mon actualité, immergée dans l'expérience de l'espace littéral. Mais la sculpture de Giacometti n'échappe pas à cette distance première, réelle. Il faut, certes, que j'en aie eu l'expérience une première fois et que je convoque ce souvenir pour que je puisse ici me représenter ce personnage prisonnier du lointain. Mais comme devant l'œuvre de Serra, je ne peux me soustraire à l'action de mon corps dans l'espace, à sa mobilité, à son inhérence au monde. Avec l'image de la distance représentée dans un objet, je ne peux échapper à cette première distance qui est le fait de mon implication entre les choses et c'est, du coup, doublement qu'elle m'apparaît comme fondamentale à mon expérience de la sculpture. Quelle est donc l'importance de cette distance phénoménologique pour que Serra comme Giacometti en fassent l'objet d'un si vif intérêt?

Abordant la question de la perception de l'espace, à travers laquelle il conçoit la distance comme une modalité de la profondeur, Merleau-Ponty reproche aux conceptions classiques de faire de la profondeur une « largeur considérée de profil »²³. Ce serait, pour ces conceptions, la raison pour laquelle elle nous serait invisible. Pour la phénoménologie, affirmer cela c'est concevoir la profondeur en dehors de l'expérience perceptive, en recourant à une connaissance objective; c'est donc d'expliquer, à tort, le monde par une expérience vécue antérieurement (avoir vu de face préalablement l'espace de cette profondeur du point de vue de la largeur) en occultant les fondements mêmes de cette première expérience. Disqualifiant cette argumentation, Merleau-Ponty affirme que la profondeur est :

²²SARTRE, Jean-Paul. «La recherche de l'absolu », tiré de *Situations III*, op. cit., 1949, p.298.

« ...de toutes les dimensions la plus « existentielle », parce que [...] elle appartient de toute évidence à la perspective et non aux choses; elle ne peut donc ni être tirée ni même y être posée par la conscience; elle annonce un certain lien indissoluble entre les choses et moi par lequel je suis situé devant elles, tandis que la largeur peut, à première vue, passer pour une relation entre les choses elles-mêmes où le sujet percevant n'est pas impliqué »²⁴

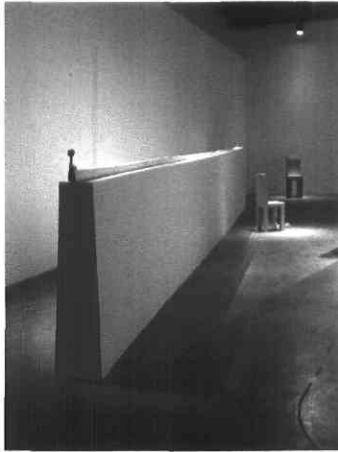
C'est donc cela que révèlent les œuvres de Serra et de Giacometti. La distance est cette relation insécable qui me lie au monde. Le dispositif particulier de ces sculptures génère, par conséquent, une expérience autoréflexive par laquelle l'actualité de mon expérience - mon existence - m'est révélée parce que soudainement le sujet regardant se voit dans ce qu'il regarde. Mais l'expérience de la distance devient signifiante à condition que la chose regardée ne soit pas l'unique centre d'intérêt de l'œuvre, qu'elle n'absorbe pas toute la pensée du regardeur dans l'étroite avenue d'une signification « préfabriquée », toute formée d'avance. La chose regardée doit plutôt activer l'espace contenu entre elle et le regardeur et intégrer cette réciprocité qui les lie dans la lecture de l'œuvre. Il faut qu'elle soit par un quelconque dispositif renversée, qu'elle ébranle et, d'une certaine manière, réfléchisse le regard que je braque sur elle pour qu'enfin j'aie conscience de mon sentir.

La distance dans ma sculpture

Les deux hommes qui se font face (figure 6), malgré leur taille respective qui donne à penser qu'ils ont été représentés à des profondeurs différentes, sont pourtant à égale distance l'un de l'autre, fixés aux extrémités d'une longue tige de bois qui les lie ensemble. Si, comme les personnages de Giacometti, chacun a été saisi dans son contexte perceptif, c'est-à-dire vu à une certaine distance, cette distance virtuelle est contredite par leur appartenance commune à un même objet.

²³MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*, op. cit., 1945, p.295.

²⁴ Ibid, p.295.

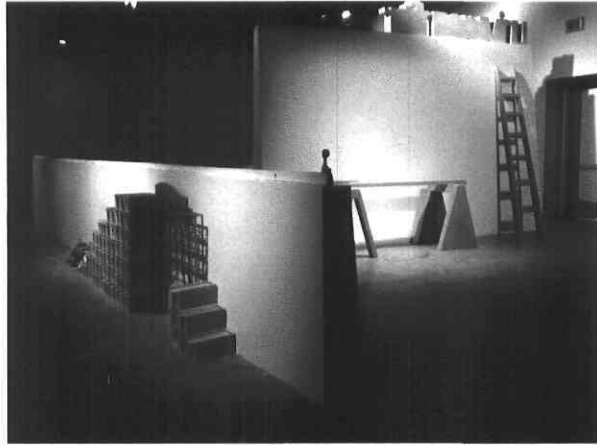


Le paysage opaque (vue partielle de l'installation), 2005

Figure 6

La plupart des sculptures qui se trouvent à proximité de celle-ci sont conçues à peu près de la même manière (figure 7, 8). Ce sont des assemblages de figures agglomérées à un même être comme les membres disparates d'une chimère : ici un petit objet minutieusement ouvré; là le rebut inspirant d'une vaine découpe. Ce sont aussi des objets trouvés par hasard : la pièce d'un métier à tisser, un mot interrompu encollé sur un panneau comme la finale de milles mots, quatre pattes en bois de chêne. Mais voilà leur concomitance et leur appartenance à un même objet dans lequel ils sont comprimés démasquent leur artificialité fondamentale. Ces figures ne sont plus désormais de cet espace dans lequel mon œil s'avance comme submergé et pris en charge par ce qui est vu et qui porte en son apparence l'univocité de sa signification. Leur nature hétérogène, leur contiguïté dans l'espace ou dans le même objet, bouleverse le point de vue que chacune, depuis sa retraite virtuelle, avait mis en place, les déchargeant du coup de leur inébranlable signification. La stèle sur laquelle j'avais placé mon regard vacille, le cadre étanche de cette vue sur le lointain s'écroule et m'offre désormais toutes les perspectives : l'espace réel devient le lieu d'une vision plus grande à l'intérieur de laquelle les vues *idéales* que me proposaient ces figures deviennent les plans qui ferment des espaces tridimensionnels, jusqu'à constituer des objets. La relation qui m'unit à cet horizon d'objets devient soudainement importante et je comprends que mon déplacement est maintenant l'instrument de ma rêverie, la distance réelle me liant à ces sculptures, l'étendue de son

parcours. Car il faut ici cueillir littéralement les images, les références, comme on arpenterait des sentiers à la recherche de baies. Le regard, plus souple, va là où la main n'ira jamais : dans un détail, un sentier s'ouvre à la pensée et l'achemine virtuellement dans l'ineffable de quelques souvenirs.



Le paysage opaque (détail de l'installation), 2006

Figure 7

Alors de l'horizon virtuel qui conservait chaque petit homme cloîtré dans son monde, je passe à l'objet : je ne vois plus maintenant qu'un assemblage hétéroclite de fragments de matière pris dans l'espace d'un horizon plus large. Avec tous ces objets qui le peuplent, l'espace réel est une polyphonie complexe de qualités qui, comme les instruments d'un même orchestre, échangeant et unissant leur voix, s'exaltent mutuellement dans le jeu de leurs différences. Ces objets sont sous mon regard les variations tonales d'un même Être, celui que la phénoménologie désigne comme le prolongement de mon corps et que Sartre donne tout entier au sculpteur pour représenter l'homme. C'est la distance, qui m'en sépare et m'unit paradoxalement à eux, qui dilate ou densifie ma perception de l'espace.

En conséquence, mon regard glisse sur les objets qui semblent contenus à l'intérieur du long segment qui unit les deux petits hommes. Je prends maintenant conscience d'un nouvel objet. Il tisse, lui aussi, des relations avec d'autres objets, plus petits, qui lui sont adjacents et dont il devient, pour un temps, le repère de leur situation spatiale. En effet, cette chaise (figure 8) dont une patte a été partiellement supprimée est maintenue en

équilibre par un petit homme, lui-même taillé en continuité avec d'autres figures paysagistes. La simplicité de la chaise, de même que la rectitude de ses angles qui certainement la rendent inconfortable lui confèrent un statut ambigu. Vraie chaise ou fausse chaise? Comment cet objet pourrait-il être une *fausse* chaise si sa taille est celle d'une chaise conventionnelle? Peut-il exister une fausse chaise alors qu'elle est d'emblée une production de l'activité humaine et donc qu'elle n'existe pas d'une manière naturelle? Sa facticité semble pourtant se confirmer lorsque l'on découvre le dispositif qui la maintient en équilibre, ce qui nous la donne à voir comme la représentation d'une chaise. Bientôt, je constate que cette même chaise est un élément récurrent de l'installation, qu'elle est reproduite à deux autres reprises suivant des dimensions différentes. Je me demande lequel de ces objets a bien pu dicter la mesure aux autres, lequel détermine l'échelle des autres. Le fait que je ne puisse déterminer cet ordre, hiérarchiser ses constituants en identifiant son origine dans un objet, empêche qu'un élément ait prééminence sur l'ensemble. Dans cet espace, mon regard est libre d'errer de l'un à l'autre, identifiant certaines références et les raccordant ensemble.

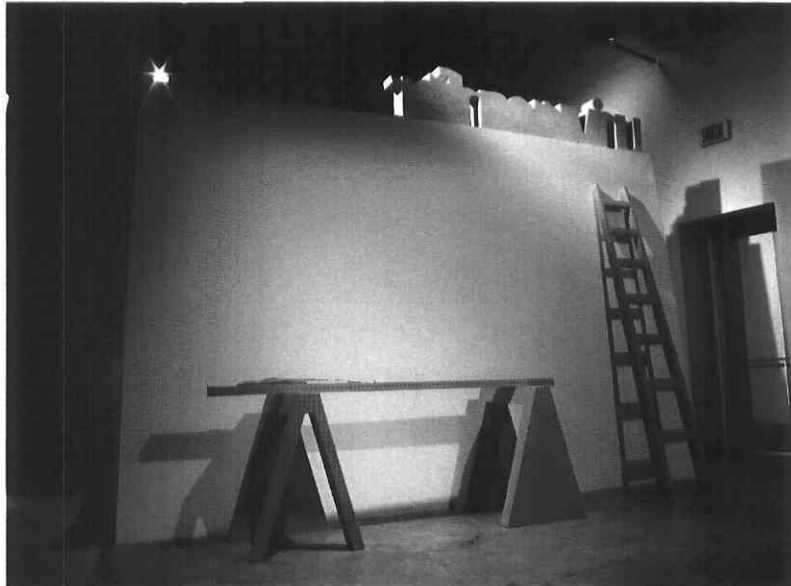


Le paysage opaque (détail de l'installation), 2006

figure 8

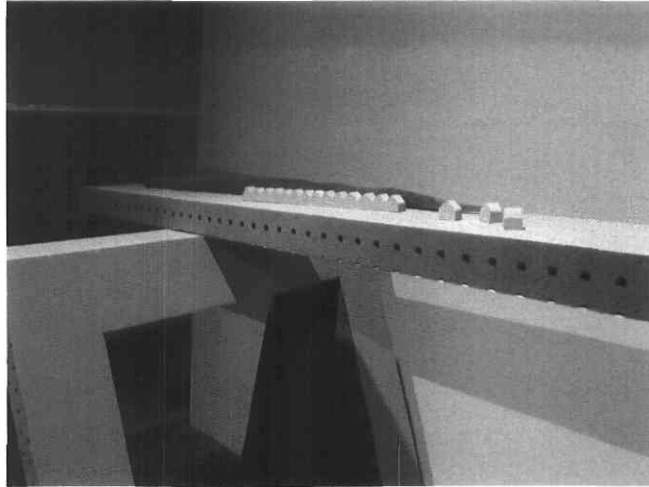
Plus loin, un long volume rectangulaire disposé horizontalement sur deux tréteaux fixe dans sa volumétrie une perspective qui l'amincit (figure 9). Ce prisme rectangulaire, supporte lui-même de menus objets. Une fine lame de bois peinte en vert est déposée à

coté de petits volumes géométriques (figure 9 et 10). Difficile d'affirmer si leur contiguïté résulte d'une savante disposition ou s'ils y sont par accident, comme des objets indifféremment entreposés l'un à coté de l'autre. L'ensemble évoque une montagne avec, en contrebas, quelques maisons en rangées, d'autres désordonnées, petite banlieue provisoire attendant que la main en refasse la configuration. À peine suis-je entré dans ce détail que ma pensée est rapidement détournée par cet étrange objet cylindrique, à l'autre extrémité du prisme rectangulaire. On dirait le manche d'un outil sans détermination fixe, ouvert à toutes les possibilités d'usage.



Le paysage opaque (détail de l'installation), 2006.

Figure 9



Le paysage opaque, (détail de l'installation), 2006

Figure 10

Je sens, dans ces images naissantes, l'ampleur et la portée de la culture, sa manière d'investir tout ce qui est donné à voir. Elle tisse un réseau de signifiante, transforme par anachronisme la réalité qu'elle touche, l'ouvrant sans cesse sur d'autres significations. Plus particulièrement, dans mes assemblages, tout un dispositif est mis en place de façon à articuler étroitement ces références - ces images - aux spécificités de l'objet qui les soutient, de sorte que s'effectue un brouillage qui donne peine à distinguer lequel de ses deux constituants dicte sa logique à l'autre. De cette façon, la pensée du spectateur hésite entre la factuelité élémentaire de l'œuvre et sa virtualité. Les objets sont ici disposés dans le souci d'opérer un renversement sur les autres, de mettre en conflit l'identification d'une référence et l'objet singulier qui lui sert de support. Ceci afin d'ouvrir leur signification spécifique à un réseau de signifiante plus large, qui s'élabore à l'intersection de leur dimension littérale et de leur dimension virtuelle, un espace poétique propice à la rêverie.

De fait, l'ensemble des sculptures se donnant à la manière d'un parcours, une temporalité particulière se développe dans le passage d'une figure à l'autre. Cependant, ce passage n'instaure pas, malgré l'utilisation de la figuration, un temps narratif où des instants représentés s'emboîteraient les uns dans les autres à l'intérieur d'une chaîne d'événements discursifs. Il n'y a pas ici de communication à espérer de ce cumul d'images, pas de ce plaisir d'intellection linéaire bien ficelée, bien programmée par une longue tradition langagière. Ici, les signes laissent filtrer peu de cette lumière intelligible.

Plutôt ils s'obscurcissent, s'opacifient en laissant *peser* un peu plus leur présence objectale, au risque d'étouffer leur signifié dans les ténèbres de leur littéralité.

De cette manière, la temporalité de l'œuvre ne trouve nullement d'amorce dans une « entrée » bien aménagée par l'œuvre, par où le regard glisserait, s'insérerait confortablement, pris en charge par un temps déjà articulé et qui trouverait sa fin quand, au sortir de son rêve, s'éluciderait sa signification à la manière d'un rébus. La temporalité de ces œuvres est plutôt saccadée, ralentie dans sa coulée par chaque objet sculptural. Ces figures imposent un temps d'arrêt, captivent la pensée du regardeur par un détail; elles ne sont plus solidaires d'un dessein commun, d'un discours à nourrir dont la pertinence serait reconnue dans une « apothéose du signe », par la somme de leur significations spécifiques.

Les figures sont utilisées dans ces sculptures à l'instar de ce que sont les mots pour Roland Barthes dans la poésie moderne : comme des signes affranchis du discours, comme des « mots-objets ». Peut-être faut-il proposer que les figures de mes assemblages soient des « objets-signes », comme quoi leur tridimensionnalité a préséance sur leur fonctionnalité. Cette liberté du mot est pour Barthes ce qui distingue la poésie moderne de la classique : « c'est une Nature fermée »²⁵ écrit-il, qui n'« exprime » plus ni ne « traduit une pensée toute formée »²⁶ à l'avance . Car la poésie classique, tout comme la prose, agissent pour lui comme si elles n'avaient que la forme de l'écriture (aussi bien dire toutes formes artistiques), dans l'expérience de sa plasticité, ne puisse transformer la pensée, la configurer autrement :

« Dans la poétique moderne, au contraire, les mots produisent une sorte de continu formel dont émane peu à peu une densité intellectuelle ou sentimentale impossible sans eux; la parole est alors le temps épais d'une gestation plus spirituelle, pendant laquelle la « pensée » est préparée, installée peu à peu par le hasard des mots. Cette chance verbale, d'où va tomber le fruit mûr d'une signification, suppose donc un temps poétique qui n'est plus celui

²⁵BARTHES, Roland. « Y a-t-il une écriture poétique? » dans *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Gonthier, 1953, p.40.

²⁶ Ibid, p.40.

d'une « fabrication », mais celui d'une aventure possible, la rencontre d'un signe et d'une intention »²⁷

C'est peut-être cette *foi* en la forme qui m'a entraîné vers une dimension poétique de la sculpture. Celle qui aimerait faire de l'art une *aventure*, non l'illustration stérile d'une pensée toute faite. C'est ce plaisir de la plasticité qui, mettant en forme de la matière, met corrélativement en forme une pensée inattendue.

Mais comment un objet - une sculpture figurative - posant à travers lui-même une autre réalité, peut-il résister à son absorption par cette dernière? Comment devient-il poétique? Il m'a toujours semblé que la sculpture, en tant qu'elle s'intéresse à l'objet tridimensionnel, résiste toujours d'une certaine manière à ce phagocytage du signifiant par le signifié. Les œuvres de Giacometti paraissent traiter précisément de cette problématique, de la Nature insaisissable, impossible à représenter telle qu'elle *est*. Parce que cette réalité-ci (ce modèle-là) appartient à un temps et un espace singuliers et sa transposition ne sera jamais complète parce que la matière d'accueil qu'elle épouse est une autre forme spatio-temporelle singulière. Rappelons-nous les mots de Sartre à propos de la sculpture classique :

« À dix pas, je me fais de cette femme nue une certaine image; si je m'approche et si je la regarde de tout près je ne la reconnais plus : ces cratères, ces galeries, ces gerçures, ces herbes noires et rêches, ces luisances graisseuses, toute cette orographie lunaire, il ne se peut pas que ce soit la peau lisse et fraîche que j'admiraïs de loin. Est-ce donc cela que le sculpteur doit imiter? Mais il n'en finirait jamais et puis, si près qu'il ait été de ce visage, on peut s'en approcher encore davantage. Ainsi la statue ne ressemblera vraiment ni à ce qu'*est* le modèle, ni à ce que voit le sculpteur... »²⁸

Mais cette résistance est le propre de toute représentation et, à vrai dire, le problème inhérent à toute connaissance. Peut-être trouve-t-on une réponse plus concise à cette *résistance sculpturale* dans une approche phénoménologique de l'objet? Cette distance, infranchissable, que relève Sartre et qui prive le sculpteur de la possibilité de reproduire dans la matière son modèle tel qu'il *est*, n'est-elle pas déterminée par son appartenance à un corps lui même pris entre les choses qui, pour cette raison, ne les voit toujours qu'à

²⁷ Ibid., p.40-41.

²⁸ SARTRE, Jean-Paul. « La recherche de l'absolu », tiré de *Situation III*, op cit., p. 297.

distance, sans jamais les connaître parfaitement? C'est cette résistance *existentielle* que révèle l'expérience de la sculpture : c'est ma propre présence dans le monde qui m'est réfléchi et qui m'empêche de m'abandonner totalement à cette réalité que la sculpture incarne virtuellement, parce que je suis constamment ramené à l'actualité de mon expérience. Devant une sculpture, je ne peux me contenter de la saisir spontanément comme une image, comme une apparition instantanée, aussi intensément qu'elle puisse l'évoquer. Je dois la parcourir du regard et, conscient que depuis ce point de vue je ne puis la voir dans son ensemble, d'autres facettes m'étant dissimulées par celles présentement visibles, je suis irrésistiblement amené à la contourner pour mieux la saisir. Comme si l'exercice de la *connaissance* avait toujours préséance sur la *reconnaissance* d'un sujet dans l'œuvre parce qu'il fait d'une sculpture un objet envisagé dans sa singularité, c'est-à-dire un objet envisagé *tel quel*, en dehors de son appartenance à toutes catégories universelles. Alors s'engage un temps, qui est celui de mon déplacement dans l'espace, un temps existentiel, duquel cette image s'imprègne et qui devient le corps de sa saisie. Chaque sculpture, en tant que figuration, est alors une image informée par les spécificités de l'objet tridimensionnel qui la supporte, voire par mon expérience de cet objet spécifique. C'est ce constat tiré plus ou moins consciemment qui, sans doute, me poussa à travers ma pratique vers une forme poétique de la sculpture, cherchant en elle à amplifier ce type d'expérience.

Cette forme poétique, en sculpture, n'a qu'un acharnement : séparer les deux versants (le signifiant et le signifié) du signe en marquant la relation antinomique qui unit le particulier et l'universel à l'intérieur de lui. C'est-à-dire, en ce qui concerne la sculpture, affirmer le hiatus qui unit par adjonction les deux pôles - littéral et virtuel - d'une figure iconique. Faisant cela, chaque sculpture se voit arrachée à un ordonnancement discursif et échappe à un message d'intention qu'elle aurait dû traduire en se moulant sur le signifié. Plutôt, le passage, que sa dimension objectale aurait dû aménager vers le signifié, s'ouvre à toute une arborescence généalogique dont il devient le germe. « C'est le mot qui est *la demeure* »²⁹, écrit Barthes pour dire que le mot n'est plus contenu dans un projet de signification qui le lierait à d'autres mots mais que c'est de lui dont émanent désormais les relations avec d'autres mots, d'autres images, qu'il

²⁹BARTHES, Roland, «Le degré zéro de l'écriture», op. cit., p.44.

appelle. De la même manière, l'image *singularisée* (l'objet-signe) par l'affirmation de la dimension littérale de la sculpture, en fait le point d'origine d'où s'étend la toile imaginative d'une pensée qui se construit librement. Paradoxalement, c'est la prégnance de sa singularité qui libère le signe de son assujettissement au discours et qui, par cette opération, l'ouvre sur la signifiante : il devient polysémique. Désormais mobile, parce que libéré d'une certaine discursivité, il est fondu puis coulé, puis recoulé dans différentes images; sa *limite générique* est exploitée sous tous ses revers, il est tantôt le sujet, tantôt l'arrière-fond ou la cause d'une pensée qui le reformule constamment, lui trouvant de multiples applications.

« Ainsi sous chaque Mot de la poésie moderne gît une sorte de géologie existentielle, où se rassemble le contenu total du Nom, et non plus son contenu électif comme dans la prose et dans la poésie classique. Le Mot n'est plus dirigé à *l'avance* par l'intention générale d'un discours socialisé; le consommateur de poésie, privé du guide des rapports sélectifs, débouche sur le Mot, frontalement, et le reçoit comme une quantité absolue, accompagnée de tous ses possibles. Le Mot est ici encyclopédique, il contient simultanément toutes les acceptations parmi lesquelles un discours relationnel lui aurait imposé de choisir. Il accomplit donc un état qui n'est possible que dans le dictionnaire ou dans la poésie, là où le nom peut vivre privé de son article, amené à une sorte d'état zéro, gros à la fois de toutes les spécifications passées et futures. Le mot a ici une forme générique, il est une catégorie. Chaque mot poétique est ainsi un objet inattendu, une boîte de Pandore d'où s'envole toute les virtualités du langage... »³⁰

En définitive, un lien étroit unit la forme poétique moderne décrite par Barthes, la sculpture moderne de Giacometti et de Serra et l'attitude phénoménologique. Chacune de ces disciplines établit une rupture avec les conceptions classiques par cette façon d'approcher un monde qui se dévoile dans le temps même de son expérience. Barthes, en ce sens, écrit à propos de la poésie moderne :

« Que signifie en effet l'économie rationnelle du langage classique sinon que la Nature est pleine, possédable, sans fuite et sans ombre, toute entière et soumise aux rets de la parole? [...] On a vu qu'au contraire la poésie moderne détruisait les rapports du langage et ramenait le discours à des stations de mots. Ceci implique un

³⁰ Ibid., p.44-45.

renversement de la connaissance de la Nature. Le discontinu du nouveau langage poétique institue une Nature interrompue qui ne se révèle que par bloc .»³¹

C'est dans cet espace vide entre lui et l'œuvre, dans le silence abandonné par la parole que le regardeur, déchargé de l'emprise d'une pensée transcendante que l'œuvre devrait exprimer et qu'il devrait déchiffrer, que se formule à nouveau le monde. Cette distance qui le sépare de la sculpture, cet espace à combler est le lieu de l'œuvre. Ni tout à fait substance matérielle, ni absolument virtuelle, ni totalement dans le présent qui passe, ni complètement dans le passé mémoriel, elle est le lacis tissé entre ces choses. Dans cette installation, c'est la rêverie qui, passant sans restriction d'un niveau de réalité préhensible à un autre virtuel, brode le ruban imagé de ses méditations et par là détermine le lieu spécifique de cette œuvre.

³¹ Ibid. , p.45-46.

Devant cette œuvre installative, une intuition : appeler cela un paysage. Le mot est fortement connoté tant il est chargé de tout un pan de l'histoire de la représentation picturale. Pour cette raison, le terme semble a priori ne pas convenir à la forme sculpturale de cette œuvre, étant davantage associé au genre bien connu de la peinture. Pourtant, l'expérience qu'elle génère, tant du point de vue de sa spatialité que de la sémantique des figures qui la composent, appelle le même type de sensation : une vue sur le lointain donné fixement et avec lui, en continuité avec la ligne de son horizon, le trait qui enveloppe et unit la Nature et la donne entièrement à l'œil. Car incontestablement, le *paysage* c'est la *Nature*. L'évidence est ancrée si profondément dans nos perceptions que la nuance entre ces deux termes est d'ailleurs difficile à déterminer. N'est-il pas d'usage, lors de promenades, de constater la splendeur du paysage pour énoncer la beauté de la Nature, lui assignant l'étendue verdâtre au bout de notre regard, où reposent, essaimées sur ses vallons, une poignée d'habitations? Le paysage se mesure toujours avec la main, tant la distance qui nous en sépare le conserve petit visuellement, se démembrant sitôt que nous tentons de l'approcher, de cerner son lieu. L'encerclant du bout du doigt dans le lointain, nous ajustons notre vue, excluant de son cadre quelques éléments indésirables - ce pylône, cet entrepôt désaffecté - pour l'ajuster sur une image déjà programmée de ce que nous attendons de la Nature. Il est, de fait, plus aisé de relever l'artificialité fondamentale du paysage lorsqu'il s'agit d'une représentation picturale, donc d'un paysage *in visu*, que lorsqu'il est *in situ*³². Cependant, le paysage que nous désignons dans son site, lorsqu'il est en continuité avec l'espace dans lequel se situe notre corps, n'est pas très différent de celui creusé dans la bidimensionalité d'un plan pictural : l'un et l'autre sont informés par la culture, sont des constructions rhétoriques. Le paysage - aussi bien dire la Nature- est toujours vu à travers la culture; c'est un savoir implicite en continuité

³² Selon la formulation de Alain Roger qui, dans son ouvrage, traite de cette différence entre un paysage donné à voir comme un modèle, par l'intermédiaire du regard (*in visu*), et de celui accessible directement dans son site (*in situ*). Pour toutes références : ROGER, Alain. *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des sciences humaines, 1997, 191 pages.

avec notre vision, une manière de transport, de passage acheminé entre un ici et un ailleurs ouvert par la représentation. Mais quels sont les éléments rhétoriques qui rendent présent comme une évidence la Nature au sein de nos représentations?

Pour Anne Cauquelin³³, la naissance du paysage coïncide avec l'invention de la perspective. La perspective a été dans l'histoire - et est encore - l'occasion d'un accord tacite passé entre la raison (le *logos* des Grecs) et la perception, qui assure la cohésion du visible rallié en un tout devant le sujet percevant. Mais il faut, avant de poser la perspective comme la pierre angulaire de la représentation de la Nature, remonter dans la genèse formelle du paysage pour comprendre ce qui, bien avant elle, assurait l'unité de la Nature. Il faut, avec Cauquelin, retourner aux racines de notre culture occidentale pour découvrir qu'il n'existait pas, chez les Grecs, de notion équivalente à ce que nous nommons aujourd'hui *paysage*. Seule existait la *Nature*, sans la relation qui l'unit désormais au paysage. S'il existait une représentation de celle-ci, c'était sous la forme d'un principe actif régissant le monde, un ordre traversant chaque chose et assignant aux êtres vivants un lieu en accord avec leur nature propre, comme des parties complémentaires s'accordent entre elles pour former un tout. Ainsi, un lieu était pour Aristote «l'enveloppe des corps qu'il limite», et n'existait qu'à travers la relation symbiotique qui l'unit à la chose qu'il circonscrit. Un lieu ne pouvait pas être une étendue se déployant d'une manière autonome, un contenant rempli ou à remplir. Si la Nature chez les Grecs n'était représentée qu'à travers le *logos*, cette raison langagière qui unit les choses entre elles sous une forme discursive, les lieux étaient en définitive des éléments du discours, l'indice situationnel du sujet nécessaire à son action, un effet de lecture :

« Pour autant, elles [les descriptions de lieux] ne constituent pas ce que nous appelons paysages : simples conditions matérielles de l'événement, une guerre, une expédition, une légende, elles lui restent entièrement soumises. Facteurs de causalité et de signification organisant le discours et servant de cadre aux savoirs nombreux : le relief, la flore, la faune, les aménagements humains, les vestiges du passé : autant de *locations* indispensables aux récits et qui leur sont liés. L'objet paysage ne préexiste pas à l'image qui le construit pour une visée discursive. »³⁴

³³ CAUQUELIN, Anne. *L'invention du paysage*, Paris, Quadrige/PUF, 2000.

³⁴ Ibid, p.39.

Seule l'idée de la Nature devait transparaître de cet ordre discursif, où la raison était le juge incontestable de son ordonnancement. Il faudra attendre la Renaissance, à la suite de multiples avatars, pour que l'invention de la perspective bouleverse cet ordre, cette prééminence du discours en cherchant les moyens visuels de représenter la Nature. Une façon de la donner à voir (non plus seulement à comprendre) ou, plutôt, d'accorder la logique de la raison à notre perception immédiate et fragmentaire du visible.

« Tant que je reproduisais l'idée des choses telle que je les concevais, la tour pouvait bien figurer la ville et sa puissance, le palmier résumait le désert et Saint Jérôme pouvait bien jouer avec un lion trois fois plus gros que la grotte qui lui servait d'abri... Mais si je me fis à mes yeux, s'il y a un ordre de la vue, alors la tour qui se cache au centre de la ville et que je ne perçois qu'en partie, comment ferais-je coïncider son idée (puissance, triomphe, grandeur) avec sa petitesse et sa quasi-disparition? Cela ne se peut qu'à raison d'un plan préétabli, d'un dessein général, fortement *montré* : l'exhibition du lien existant entre la pensée et le voir. »³⁵

En ce sens, la perspective est l'édification de ce lien en vue d'une saisie unitaire de la Nature. Elle aménage une liaison entre le sensible et l'intelligible, entre ce que je perçois depuis la position de mon corps dans l'espace et ce que je connais de cette même réalité. En effet, elle offre dans sa quadrature fixe la vision réglée d'un espace astreint à la convergence où les figures conservent systématiquement leur taille relative suivant leur ordonnancement par rapport au point de fuite. À ce point indivisible que la perspective assigne, ainsi que l'écrit Hubert Damisch³⁶, correspond en retour l'énonciation du sujet qui *reçoit* frontalement, comme la vision embrasse tout l'appareil optique, le système perspectif :

« ...elle [la perspective] a ceci de commun avec la langue, qu'en elle et par elle s'institue, se constitue, sous l'espèce d'un point, une instance analogue à celle, dans la langue, du « sujet », de la personne, toujours posée en relation avec un ici ou un là, avec toute les possibilités de passage d'une position à l'autre qui en résultent. »³⁷

³⁵ Ibid, p.73.

³⁶ DAMISCH, Hubert. *L'origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1987.

³⁷ Ibid., p.76.

La fonction essentielle de la perspective est, dans son monde représentationnel, d'établir un lien unitaire entre les objets, d'être l'espace compris entre eux, suivant un ordre du visuel que la raison déduit et qui détermine, par conséquent, le point de vue du sujet percevant sur cette représentation.

Ainsi naît le paysage : de la relation entre les objets astreints au système perspectif. Il est l'arrière-fond indispensable à toute logique visuelle, la chair de son espace, comme la Nature est le fond originel de toutes choses. Derrière le dédale architectural de cette ville italienne renaissante, c'est l'horizon qui s'étirole dans la pâleur d'un lavis et avec lui le fond lumineux qui découpe la rectitude des plans et vers lequel fuit leur organisation. Mais bientôt, ce sera aussi un arbre au feuillage agité derrière une palissade, silhouette abstraite dont l'organicité échappe à tout système métrique, ou ce nuage aux contours incertains inquiétant la géométrie rigide d'une construction. Ce fond se découvrira progressivement, à mesure que la perspective se déliera de ses origines architecturales, devenant bientôt la scène d'une Nativité, le décor d'un récit, la présence d'un monde qui se poursuit au-delà de ce qui se joue à proximité du sujet représenté. La lente indépendance de ce fond par rapport au récit, son détachement vis-à-vis d'une structure narrative préétablie par quelques mythologies religieuses ne se fera qu'au prix d'une lente désacralisation. Le paysage sera ce fond affranchi du récit et comme redonné entièrement aux sens, à l'œil. La perspective aura, par ce glissement, confondu la Nature avec son image. Un espace sans centre d'intérêt, indifférent à l'action, où l'être qui s'y aventure y passe discrètement, petit personnage vu de si loin qu'il n'a guère plus d'importance que ces taillis, que cette demeure ou ce ruisseau. Tous les éléments du paysage possèdent la même valeur, liés ensemble par l'espace qu'ils constituent, ouverts à toutes les occurrences. C'est donc à une certaine distance que se présente le paysage, une distance nécessaire à sa contenance, à la représentation d'une entité aussi abstraite et complexe que la Nature. Il faut que je sois assez loin pour que je puisse contenir ses éléments en un tout, qu'aucun n'ait priorité sur le reste tout en conservant la possibilité de les saisir tous individuellement, comme dans notre expérience concrète du monde.

Le paysage ouvre la possibilité, pour le sujet regardant, d'ordonner le sens de la lecture de ses éléments. Le paysage est la représentation de cette potentialité. À cette purge de la narration, correspond une temporalité particulière. Avec le paysage, le temps

ne se déroule plus linéairement, il tourne en rond, s'enfonce dans ce boisé, dévale cette pente avant de repiquer vers le village. En ce lieu, l'œil, libéré des enclaves linéaires du discours, est libre d'errance. Il arpente la représentation dans tous les sens, du plus proche au plus lointain, d'est en ouest, de la mer à la terre. Sans structure narrative, la pensée, affranchie d'une logique transcendantale qui la contraignait, se réapproprie la temporalité de l'œuvre et intègre, de ce fait, l'expérience perceptuelle immédiate du regardeur dans la construction du sens. Alors les empâtements trop épais de ce vert paraissent alourdir les feuilles de cette plante, répandent dans toute l'image la chaleur suffocante d'un été tropical, jusqu'à rendre pénible la marche de cet homme. S'ouvrent entre les éléments du paysage différentes possibilités associatives qui, suivant le fil de la pensée, construisent le récit distendu de son déploiement, sorte de représentation automatique, enracinant cette fiction paysagiste au corps singulier du sensible.

Mais il faut, pour Cauquelin, que cette vision ait un cadre, c'est là une condition essentiel au paysage. Le cadre assigne à la vision son objet, isole un fragment du visible pour l'investir du pouvoir symbolique de réfléchir la Nature à laquelle il est arraché. Avec le cadre vient ce paradoxe : « la fenêtre, le cadre, sont des « passes » pour les *vedute*, pour y voir du paysage là où sans eux il n'y aurait que la...nature. »³⁸. Le paysage, en voulant montrer la Nature ne fait pourtant que l'exposé de ses propres moyens, préférant l'artifice de sa composition à cet état de fait immédiat qu'est la Nature. À l'origine du paysage, existe et persiste, comme peut-être au sein de toute représentation, une disparité insurmontable à l'ordre de la connaissance : notre immersion dans le monde nous empêche de saisir la Nature dans sa totalité. Une distance infranchissable, celle de mon appartenance à un corps, de mon individualité intrinsèque m'impose certaines limites que je ne peux dépasser. La représentation est-elle une manière de pallier ce manque, ce « trou » dans la connaissance? Ainsi de nos mythes, de nos religions, du paysage : ce sont des représentations du monde, en deçà et au-delà de ce qu'il est dans son actualité, avec comme fin l'édification d'un point de vue idéal qui nous le donnerait intégralement à voir depuis l'extérieur. Mais chaque fois, le cadre à travers lequel nous devrions voir la Nature ne suffit ultimement qu'à justifier le système représentationnel qu'il met en place, capturant la pensée du regardeur dans son projet illusoire.

³⁸CAUQUELIN, Anne. *L'invention du paysage*, op. cit., p.122.

En ce sens, la perspective construit sur les bases d'autres sciences (les mathématiques, la géométrie, la physique antique; elles-mêmes des représentations) un univers représentatif de ce que serait la Nature. Elle prétend organiser ce savoir à notre expérience du visible et en tirer certaines lois universelles. Faisant cela, elle élabore un système visuel où l'espace est construit autour d'un point central, vers lequel tout converge. Telle une puissance ubiquitaire, ce point de fuite concentre en lui toutes les perspectives qui, autour de lui sont données comme possibles. Il est donc le lieu d'une connaissance parfaite, lieu de la Vérité, point d'où l'on voit tout simultanément, d'où l'on sait tout. Sa présence dans l'image assigne à son tour - nous le disions plus haut - la position du sujet regardant dans l'embrasure du cadre perspectif, un point de vue *imparfait* sur le visible. En tant que point de vue idéal, le point de fuite révèle la relativité du sujet, légitimant en quelque sorte sa perception. Mais sa présence au centre du plan, si elle fonde la logique perspective, n'est pour sa part justifiée que par...cette même logique perspective. Ainsi, le regardeur voit non pas la Nature telle qu'elle est, mais telle qu'il la voit à travers le savoir du prisme perspectif, comme immergé en elle, incapable de voir, par une opération réflexive l'instrument qui soutient sa vue. Le sujet regardant s'en remet à la perspective comme à une instance supérieure, une pensée formulée à l'avance qui guide le parcours de sa propre pensée. Mais que serait la Nature envisagée en dehors de la perspective? Aborder la Nature en dehors de tout perspectivisme c'est l'aborder en dehors d'une pensée transcendantale. C'est, aussi bien dire, risquer son éclatement conceptuel, l'ordonnement qui nous la fait voir et comprendre, jusqu'à se perdre dans ses fragments épars, à la merci d'une dérive sans gouverne ni direction.

Le paysage opaque

Conclusion

La phénoménologie marque à sa manière la fin d'une vision progressiste de la pensée. Par les seuls moyens perceptifs, elle cherche, en dehors de la connaissance objective - voire de toute transcendance- à retrouver le sens originel par lequel le monde se dévoile (c'est l'entreprise de la *Phénoménologie de la perception*). Refusant de situer l'absolu en amont d'un système de la pensée, la phénoménologie retourne plutôt à l'immersion de notre individualité parmi les choses comme à un fait irréductible, avec, comme visée, non plus d'expliquer le monde mais bien notre prise sur lui. Au fond, sa fin n'est pas moins spirituelle : au lieu de chercher l'origine, elle embrasse tout entier son mystère, acceptant la contingence du corps comme une condition de la connaissance . Une « vision sauvage », par laquelle la Nature se découvre par *bloc*, se substitue alors à une vision organisée de la pensée qui exprime la Nature autour d'une vérité ordonnatrice. La phénoménologie de la perception aura été l'expression philosophique d'une attitude aussi bien véhiculée par la sculpture de Giacometti et de Serra, que par la poésie moderne.



Le paysage opaque (vue partielle de l'installation), 2006

Figure 11

Tel est piégé celui qui utilise les signes (mais ils lui sont nécessaires) pour exprimer la Nature : il pénètre simultanément dans un univers de références solidaires les unes des

autres, de connaissances pré-établies liées entre elles par les sédiments de l'histoire. Mais comment faire pour exprimer la Nature sans recourir à des connaissances objectives, sans utiliser de représentation pour la donner à voir? Comment accéder à elle autrement que par le filtre de la culture, alors que son savoir est plié au plus profond de nos habitudes perceptives? Comment l'exprimer autrement ? L'exposition *Le paysage opaque* (figure 11) propose d'utiliser la forme du paysage, sa rhétorique, pour donner à voir sa structure représentationnelle et, par là, marquer une distance entre la Nature et sa description par le paysage. Il ne s'agit pas de la donner à voir, comme si le dévoilement sublime de sa « multiplicité monstrueuse » était devenu possible, présentée en une forme. Il s'agit plutôt d'obscurcir le cadre paysagiste qui nous garantissait artificiellement son unité afin d'ouvrir le paysage à la réalité qui le sous-tend et lui sert de support : ouvrir l'horizon virtuel de ce paysage à l'horizon réel des objets qui le constituent afin de faire de l'expérience perceptive le corps singulier qui lui donne chair, qui rythme sa temporalité et accomplit l'étendue de sa spatialité. Rompre le cadre qui restreignait ma pensée à voir selon une perspective déjà ordonnée et l'ouvrir à toutes les perspectives. Un paysage donc, dont les signes nous permettant d'en reconnaître la morphologie se seraient opacifiés au point de laisser paraître le corps singulier du sensible qui enracine sa fiction, la faisant passer au plus vif de l'actualité.



Le paysage opaque (vue partielle de l'installation), 2006

Figure 12

L'image qui m'imposait tantôt un point de vue fixe sur la Nature investit maintenant l'objet sculptural. Elle possède désormais un revers, un profil, un dessous et un dessus : sa présence se donne désormais à travers la mienne. L'expérience de la tridimensionnalité délivre cette image du contexte virtuel que je devais pénétrer absolument pour y accéder. La *double distance*³⁹ - littérale et virtuelle- qui m'en sépare maintenant me la donne d'emblée comme un artifice. C'est un objet d'imagination, une virtualité, parmi d'autres, manipulable.



Le paysage opaque (détail de l'installation), 2005

Figure 13

Mais que voit-on, au juste, dans la faible lumière de ce paysage? Probablement son épaisseur, le lien, conventionnellement transparent, qui me transporte d'un ici vers un ailleurs et qui devient en cette exposition, la durée de mon propre déplacement dans l'espace littéral, la distance réelle comprise entre moi et ces figures. Ces figures, je les

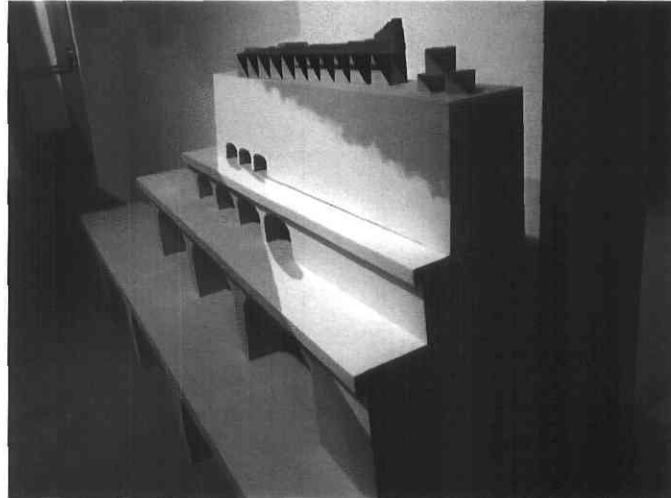
³⁹ La *double distance* est une notion élaborée par Georges Didi-Huberman et utilisée dans plusieurs de ses ouvrages comme un modèle dialectique qui permet l'analyse de phénomènes contradictoires sans occulter leur complexité ontologique. Qu'il me soit permis de l'utiliser ici dans son acceptation la plus générale, comme la présence simultanée de deux dimensions contenues dialectiquement au sein d'une seule expérience. Pour toutes références : DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les éditions de Minuit, Collection « critique », 201 pages.

reconnais : ce sont des oiseaux à la volumétrie complexe, aux formes angulaires qui choient sur le sol, comme si la rupture du cadre paysagiste avait fait tomber dans leur corps la géométrie qui leur permettait tantôt de voler dans le ciel. C'est aussi un lac évoqué dans cette retaille d'aluminium (figure 14), répété comme le motif d'une géographie qu'aurait déterminée la forme de cet objet, sorte de piano qui jouerait les airs connus du pays. Une petite ferme aux bâtiments indistincts (figure 13, 16 et 17) dresse dans l'horizon d'un autre objet un horizon virtuel si grand qu'il pourrait, dans son monde, contenir d'innombrables fois celui-là même qui le garde clos. Et les arbres sur cette butte profilent un espace qui ne s'épuise pas au bout de ma vue; il est maintenu à l'intérieur des facettes de ce petit morceau de bois portant encore sur lui les inscriptions d'une autre vie. La terre continue de s'étendre dans l'horizon d'autres sculptures; se fragmente à leur surface en îles ou en continents. Au loin, derrière la muraille du firmament, véritable palissade figurant le fond de cet espace, la ligne de l'horizon ceinturant ce paysage, long linéament médian séparant ciel et terre, à l'extrémité de laquelle deux figurines sont tournées l'une vers l'autre, nouant leur regard dans leur visibilité réciproque.



Le paysage opaque (détail de l'installation), 2006

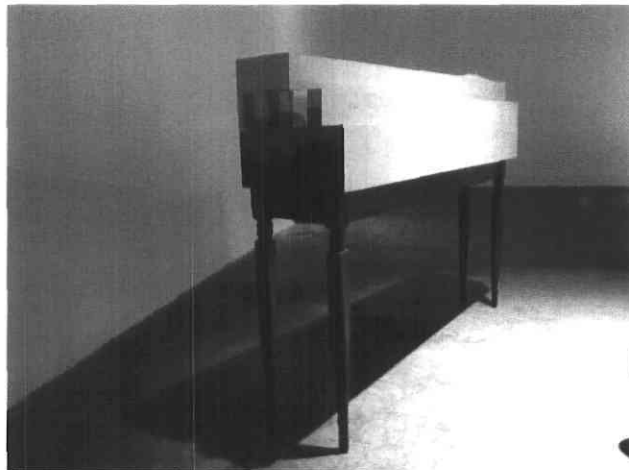
Figure 14



Le paysage opaque (détail de l'installation), 2006

Figure 15

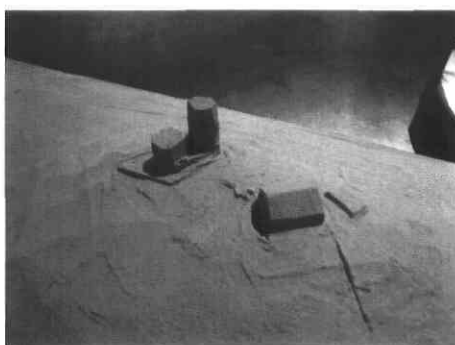
Ce paysage opaque ne se donne pas au regard comme une instantanéité, le regardeur ne le reçoit pas frontalement, à la manière d'une image bidimensionnelle. Bien sûr, perdurent tout de même quelques vestiges de sa genèse picturale : la couleur affirme parfois la bidimensionnalité d'une surface, aplatit indifféremment un volume, l'écrasant dans son espace chromatique (figure 11,12,13,15,16). Mais elle est utilisée ici pour activer la tridimensionnalité des objets et délier le regard de sa fixité, imposant au corps une avancée, un déplacement. Car nulle position ne lui est ici assignée, sinon, peut-être, cet angle depuis lequel il croit reconnaître dans cet ensemble hétéroclite de sculptures, au travers de cet étrange mobilier, la morphologie générale d'un paysage.



Le paysage opaque (détail de l'installation), 2005

Figure 16

Le corps, d'abord, est invité à y circuler, comme appelé par les dimensions conventionnelles des meubles qui s'y trouvent – des chaises, une table, une horloge - objets du quotidien faits à son usage, sorte de représentation de son envers. Cependant, ceux-ci sont eux-mêmes représentations de meubles, simplifications de leur aspect général, comme si la fiction devait les redoubler pour donner pleine autorité à leur présence et à l'expérience qu'ils génèrent. Il faut que je pénètre la profondeur de cet espace, que j'y promène mon regard pour découvrir les figures du paysage logées au sein d'objets, cachées derrière leurs facettes, articulées étroitement aux spécificités de leur forme. Dans l'épaisseur du matériau, ils renferment l'espace de la vision contenue entre le regardeur et le regardé. Ces multiples vues « pré-situées » et comprimées à l'intérieur d'objets sont des archipels de virtualité que le regardeur, depuis la retraite intime de ses perceptions, collige et attache en chapelet, en constellation d'images : c'est un paysage dont la pensée accomplit l'étendue au fur et à mesure qu'elle le parcourt, qu'elle l'imagine se déployer. C'est donc par mon expérience immédiate que se constitue ce paysage, sous la forme d'un parcours où en reconnaissant certaines de ses figures, s'accomplit au fil de la rêverie, l'étendue de son lieu. Dans sa profondeur m'est révélée la densité de ma propre corporalité, centre de mes perceptions, moteur du dévoilement de la Nature.

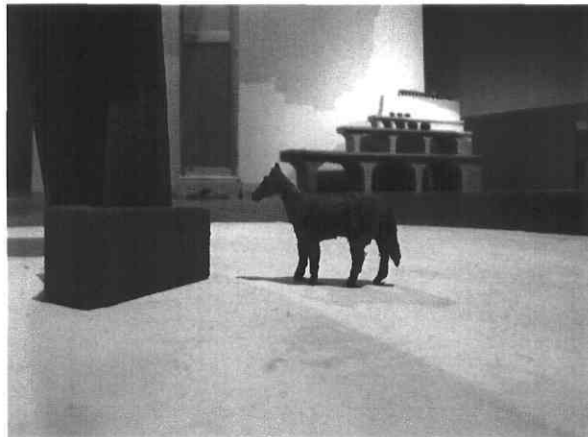


Le paysage opaque (détail de l'installation), 2005

Figure 17

Depuis mon expérience immédiate, je l'imagine se déployer. La Nature est d'abord le support de la réalité qui m'imprègne, matière préhensile que je connais par les sens, objet de ma conscience. Elle est aussi, par la fenêtre, l'envers de chacune des feuilles de cet arbre, que je ne connaîtrai jamais intégralement, petits bourgeons dissimulés dans l'ombre, petits nids d'oiseaux que je ne sais pas. Mais aussi bien ce mouvement que le

vent inscrit dans son feuillage, cette lumière qui ne se dit pas. Bien au-delà de mon point de vue, elle s'étend : au-delà de la salle d'exposition, de la ville, de l'horizon lointain, du visible. Je l'imagine, en des lieux inconnus, plaine rocailleuse d'une savane oubliée, forêts à venir suintantes de la dernière pluie, poisson étrange au plus profond de l'océan comme au plus profond de ce qui est insu; sans doute se déploie-t-elle bien au-delà de ce que je peux imaginer. Parfois, dans ses tourments telluriques, dans ses fièvres orageuses, elle efface quelques paysages, les dessine autrement. La Nature est totalité indivisible, circulation de vie et, peut-être, cette respiration entre ses parties. Aussi, je ne peux m'empêcher de penser qu'en cet instant elle se reformule, que suspendue aux battements de mon cœur, dans la rythmicité de ce halètement, vole dans le prolongement de mon souffle cet oiseau dans le ciel sur lequel mon regard s'accroche encore. Opaque est la profondeur de son mystère.



Le paysage opaque (détail de l'installation), 2006

Figure 18

Bibliographie

BARTHES, Roland. « Y a-t-il une écriture poétique? », tiré de *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Gonthier, 1964, 172 pages.

CAUQUELIN, Anne. *L'invention du paysage*, Paris, Quadrige/PUF, 2000, 175 pages.

DAMISCH, Hubert. *L'origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1993, 460 pages.

DELEUZE, Gilles. « Ce que les enfants disent », tiré de *Critique et clinique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éditions de Minuit, collection « critique », 1992, 200 pages.

KRAUSS, Rosalind. « Abaisser, étendre. Contracter, comprimer, tourner : regarder l'œuvre de Richard Serra », tiré de *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993,

MERLEAU-PONTY, Maurice. *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, 92 pages.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, collection « tel », 1945, 520 pages.

ROGER, Alain. *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des sciences humaines, 1997, 191 pages.

SARTRE, Jean-Paul. « La recherche de l'absolu », tiré de *Situations III*, Paris, Gallimard, 1949, 312 pages.