Vues diverses sur la campagne

Gilbert Lascault

Vous ne voudriez pas ici vous donner une théorie du paysage, encore moins retrouver une philosophie de la nature. Vous ne vous demanderiez pas s'il y a un bon et un mauvais usage de la campagne, quand il convient de la modifier et quand il faut la respecter. Votre projet serait plus modeste. A vrai dire, ce serait à peine un projet... Vous n'auriez ni passion pour la campagne, ni haine envers elle. Vous éprouveriez pour elle une curiosité un peu paresseuse, un goût vague et qui ne demanderait pas à être défini davantage. Et vous choisiriez de vous promener d'abord parmi des images (tableaux, photographies de travaux artistiques dans les paysages) et des textes d'artistes...

Vous ne voudriez pas (au moins provisoirement) vous installer dans une campagne, en devenir propriétaires, tourner et retourner les champs, marquer vos empreintes dans un espace limité. Vous ne seriez pas non plus géographes, explorateurs, soucieux d'indiquer les routes, les obstacles, les mouvements de terrain, les points de vue. Vous ne voudriez ni arpenter, ni délimiter, ni marquer le paysage. Vous ne seriez pas non plus (au moins en ce moment) des nomades, de grands errants ou des exilés, toujours marchant vers un horizon inaccessible... Non, vous seriez plus modestes (au moins actuellement). Vous vous contenteriez de «battre la campagne» (1). Vous choisiriez, avec une certaine nonchalance, les balades, les flâneries, les vadrouilles et virées. Bien plus : vous ne mettriez pas d'abord le nez dehors. Vous respireriez l'air de la campagne en quelque sorte «par procuration», à travers des textes, des cartes postales, des tableaux, des photographies d'actions dans les paysages. Vous accepteriez de recevoir des vues diverses, dispersées sur la campagne...

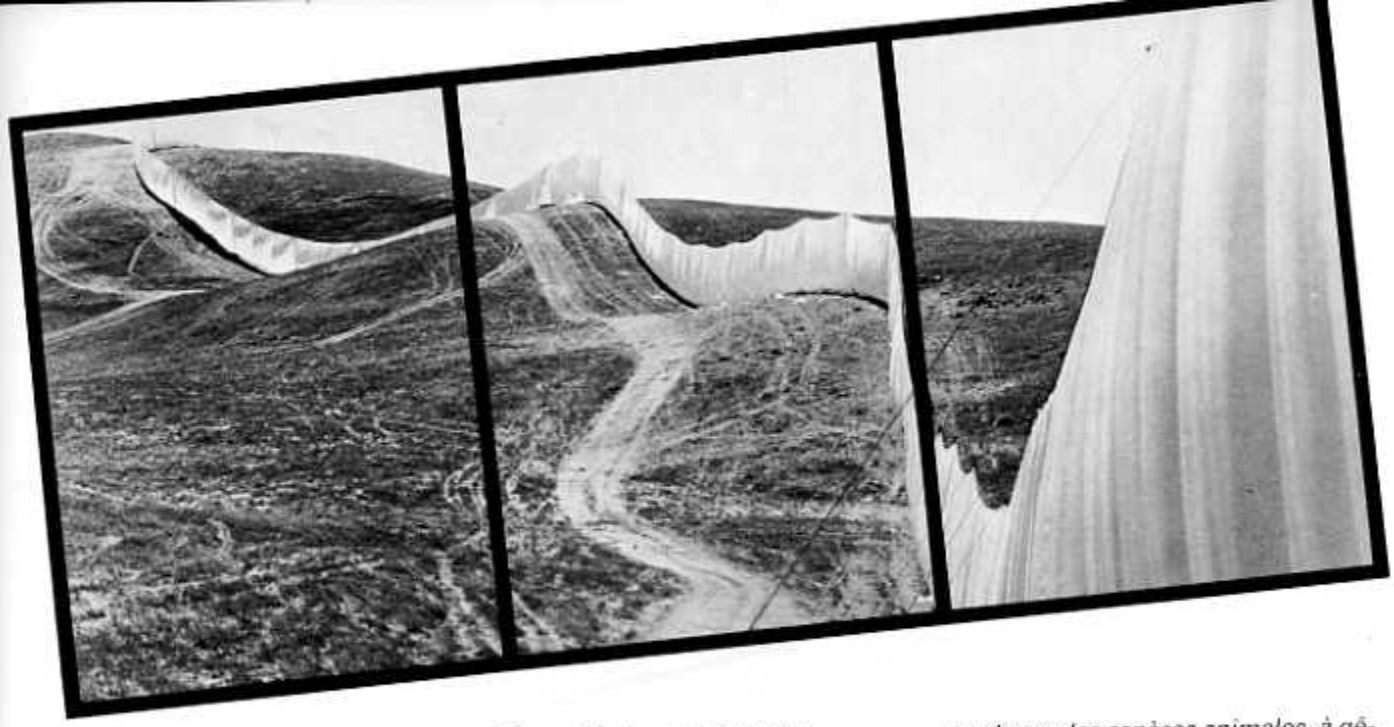
Vue n° 1 : le paysage est enveloppé

Par exemple, près de Sidney, en 1969, Christo recouvre, empaquette en quelque sorte 37 777 m² de sable et de rochers, face à l'océan Pacifique. Il emballe la côte. Il la drape et la voile comme une femme. Il la dissimule pour souligner le mystère et la sauvagerie qu'elle possède avant tout voilage. Il la cache pour mieux la faire voir. Il la transforme provisoirement en une sorte de banquise. Il ne la reproduit pas telle qu'elle lui apparaît. Il fait du paysage lui-même non pas une représentation, mais une incitation à intervenir.

On a parlé à propos de ce travail de Christo de mégalomanie. Il est vrai qu'avec des techniciens, des ouvriers, il crée une sculpture de près de 38 km². Il s'approprie la nature. Il en utilise et en modifie assez légèrement les formes. Il aime d'ailleurs la monumentalité, en particulier parce qu'il pense retrouver ainsi une tradition de l'art et parce que la grandeur des projets amène à réfléchir sur les conditions de possibilité d'un travail collectif : «Lorsqu'on construisait (dit-il) les cathédrales ou les grands jardins de Versailles, les artistes travaillaient aussi en groupe pour réaliser de grands complexes ; plus on touche aux problèmes de la vraie vie (problèmes politiques, économiques) et plus le dialogue s'établit avec les formes structurelles de notre société et de notre manière de vivre» (2)... Mais en même temps cette monumentalité se sait menacée, éphémère, même si parfois Christo regrette cette fragilité.

L'art se contente ici d'ajouter au paysage une peau supplémentaire et d'autant plus provisoire qu'elle est plus vaste. Le vent se lève et la côte australienne doit tenter de vivre. Le vent déchire la peau imposée par l'art, qui est aussi un linceul provisoire... Un film a été tourné sur ce travail : il montre comment peu à peu le vent «nettoie» les rochers, les débarrasse de la marque superficielle de l'art. Il reste à peine quelques lambeaux de tissus et de cordes, finalement emportés eux aussi. Ce qui paraissait répondre à un désir de maîtrise sur le paysage devient alors l'occasion de souligner l'aspect précaire de cette maîtrise, la force des choses, leur résistance, la permanence du roc.





Vue n° 2 : la carte recouvre le territoire

Ce travail de Christo peut être rapproché d'un texte bien connu de Borgès (3). En un Empire (qui n'est pas nommé), les collèges de cartographes décident, par souci de rigueur scientifique, de dresser une carte à l'échelle 1/1 : «Une carte de l'Empire qui avait le format de l'Empire et qui coïncidait avec lui, point par point.» On ne nous dit pas en quelle matière est cette carte. Il faut en tout cas supposer une matière suffisamment souple pour se modeler sur les montagnes, les vallons, les maisons des villes, les collines qu'elle recouvre. On ne sait pas si l'eau des rivières passe sur elle ou sous elle.

Puis les générations suivantes (nous raconte-t-on) estiment inutile cette «carte dilatée» et l'abandonnent à «l'inclémence du soleil et des hivers». Pourtant, en certaines régions de l'Empire, des ruines très abîmées de la carte subsistent, habitées par des animaux et des mendiants. Elles font partie du paysage qu'elles modifient... La carte (doit-on supposer) s'est plissée, boursouflée. Formée d'un matériau qui n'est jamais défini, sa surface soulevée au-dessus du sol forme alors des sortes de cavernes, des habitats misérables.

Vue n° 3 : le paysage est partagé

The Running Fence (1976), *un autre travail de Christo, propose aux spectateurs 40 km de tissu blanc translucide, courant sur les collines californiennes, surgissant de l'océan et disparaissant dans l'océan (4). Sont utilisés 2 050 perches d'acier, 11 000 ancres, 144 km de câbles, 165 000 yards d'étoffe de nylon blanc. Environ 400 personnes participent plus ou moins longuement à la réalisation du projet. Avec des institutions, avec des propriétaires privés, une centaine de contrats sont signés : toute intervention, même provisoire, sur la campagne suppose un travail juridique important... L'œuvre reste visible quinze jours.*

L'une des lectures possibles de la Running Fence, *du long rideau qui serpente à travers plaines et collines insisterait sur les coupures et les non-coupures, sur les partages et les non-partages. Lorsqu'il traverse une propriété, il tranche provisoirement à l'intérieur de ce qui est déjà une délimitation. Il propose une ligne de partage sans but économique à l'intérieur d'un univers de propriétés... Il suscite chez certains spectateurs une réflexion sur les liaisons et les séparations : «Le rideau est merveilleux. Il rapproche les gens les uns des autres»... Le projet suppose aussi un inventaire préalable de la faune et de la flore de la région. Il est modifié de façon à ne pas mettre en danger les espèces animales, à gêner le moins possible les parcours habituels des pélicans bruns, des daims à queue noire et des souris naines.*

En même temps, le blanc du rideau vient mettre en évidence les couleurs des terres, des arbres et de la mer. Il conduit à mieux voir ce que l'habitude tend à faire oublier. Lyrique, un journal local, le Tomales Bay Times *écrit : «La* Running Fence *capture le soleil et le clair de lune, le vent et les vagues, et les rend transformés. Pour un instant elle capture notre imaginaire et nous rend un reflet de nous-mêmes»...*

(1) Raymond Queneau a publié successivement trois petits volumes de poèmes, dont les titres proposent une modeste errance dans l'univers : Courir les rues *(Paris, Gallimard, 1967;* Battre la campagne, *1968;* Fendre les flots, *1969).*

(2) Interview par Irmeline Lebeer, Chroniques de l'art vivant, *n° 34, novembre 1972.*

(3) Jorge Luis Borges, L'auteur et autres textes, *Paris, Gallimard, 1964, p. 122. Borges cite ici une page datée de 1658. Il la cite, ou plus probablement l'invente.*

(4) Christo, The Running Fence *(Texte de Werner Spies, photographies de Wolgang Volz), (Paris, éd du Chêne, 1977).*

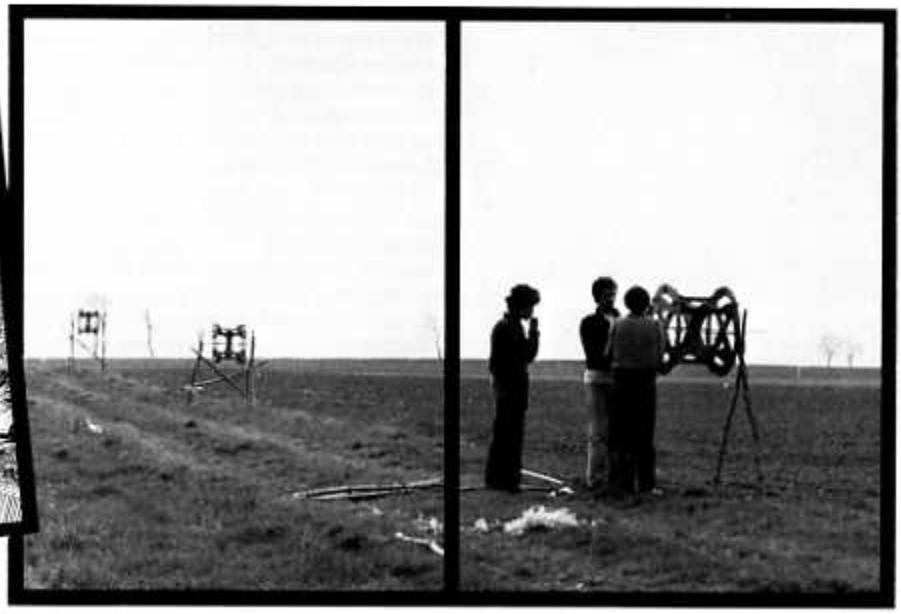
Vue n° 4 : l'inconscience du paysage devient complète

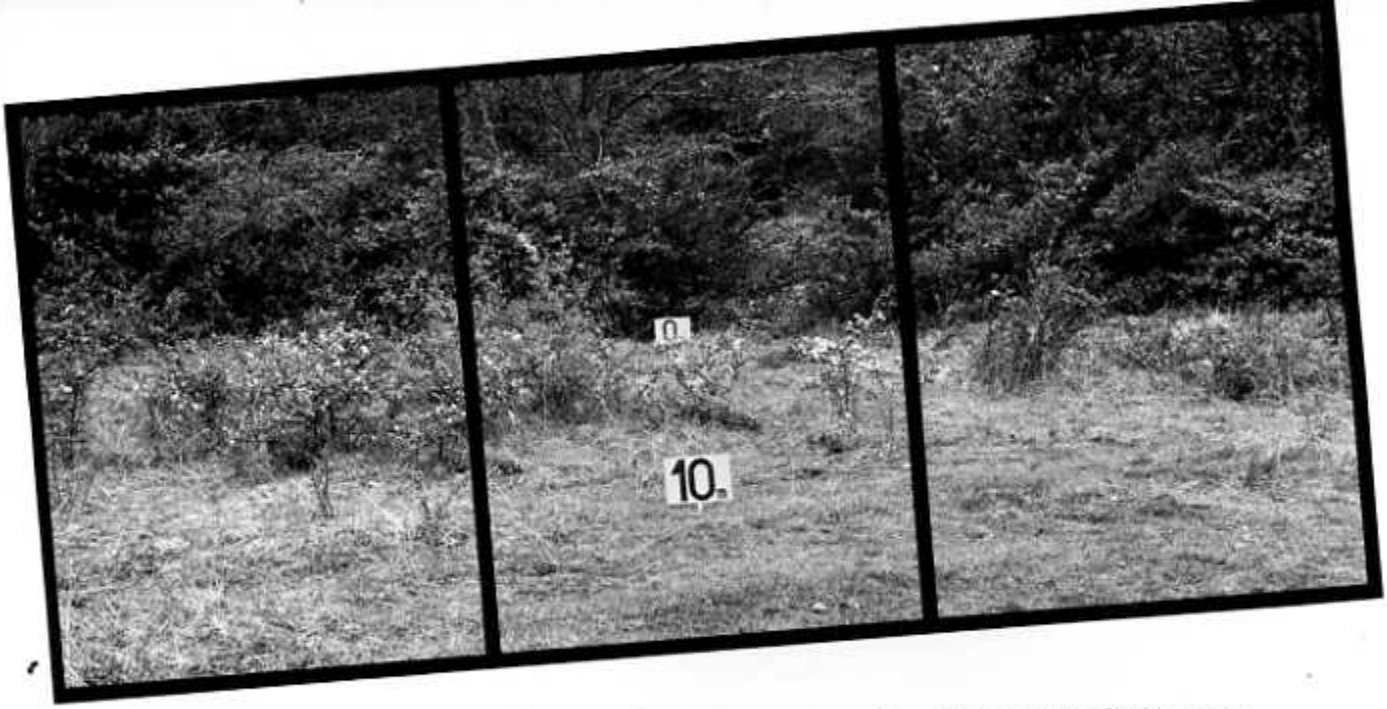
Ou bien, vous feuilleteriez le beau livre de collages de Max Ernst, La femme 100 têtes *(1929). Vous y liriez des phrases énigmatiques, qui donnent bien plus à penser, sans doute, que bien des analyses savantes de l'univers rural : «Le paysage change trois fois». Et aussi : «Pendant le jour, les caresses angéliques se retirent dans les régions secrètes, voisines des pôles.» Et encore : «L'inconscience du paysage devient complète.»*
Certaines œuvres (et par exemple les dessins récents de Micaëla Henich) tentent (volontairement ou non) de traduire une certaine inconscience du paysage. Micaëla Henich par exemple a d'abord besoin d'errer dans l'île de Noirmoutier, mais elle ne dessine pas immédiatement ce qu'elle voit. Elle laisse le temps s'écouler. Elle accueille l'action du temps, les transformations par la mémoire, les condensations et déplacements par les rêves. Dans le souvenir, un accident de terrain devient précipice ; un soleil noir apparaît sur la terre ; des ponts s'agrandissent démesurément ; le sol bascule ; la mer roule ses vagues et envahit le ciel et la terre ; la ligne d'horizon tournoie et parfois se perd. Une sorte de maëlstrom rend tout équilibre instable.
A travers celle qui dessine, et grâce à elle, l'inconscience du paysage se révèle : son instabilité, le désir qu'il a du vent et des tourbillons, les caresses angéliques (pour reprendre deux mots de Max Ernst) qui parfois le parcourent.

Vue n° 5 : le paysage est mécanisé

Depuis 1978, les mécanisations de Bernard Lagneau cessent de rester enfermées dans des lieux clos. Roues de carton et «courroies» de cordes à nœuds permettent une exploration du paysage. Elles soulignent l'horizontalité des sols... Alors qu'en intérieur elles emplissent la salle qu'elles occupent et parfois l'encombrent, elles manifestent ici au contraire l'impossibilité d'«occuper» un paysage rural. Même immenses, elles paraissent minuscules dans l'immensité de la Beauce : traces presque invisibles d'abord, mais qui ne sont jamais insignifiantes...
Dans bien des cas, la mécanisation s'ordonne à partir d'un «accident» ou d'une coupure dans le paysage : un édifice élevé, un pont, un chemin, une digue, la frontière entre la mer et la plage, etc. Dans un espace qui serait neutre, ce serait la mécanisation qui constituerait la coupure.
Simultanément roues et courroies jouent avec le vent, avec la mer, avec le sable ou l'herbe. Elles tiennent compte des conditions météorologiques... Parfois elles traversent un fleuve, coupent son cours en une sorte de pont provisoire, parfois elles le longent et l'accompagnent. Certaines opérations se font en présence d'une foule de spectateurs. D'autres se déroulent en une sorte de désert, devant un paysan assis sur son tracteur...
Chaque exploration se prépare comme une brève expédition militaire, comme un raid. Pendant plusieurs jours, Bernard Lagneau étudie le terrain, réfléchit au lieu exact où il est souhaitable de tracer la ligne de la mécanisation... Le chargement des camionnettes municipales commence à 8 h du matin. L'équipe d'une dizaine de personnes se trouve dans le paysage vers 10 h. Installer la mécanisation demande environ six heures. A 16 h environ, elle fonctionne. Une demi-heure après, Bernard Lagneau commence à la démonter. Le démontage demande une demi-heure... La demi-heure d'exploration proprement dite «contient» en quelque sorte toutes les fatigues et tous les plaisirs des temps prolongés qui l'ont précédée. Elle en est, dans une certaine mesure, la «condensation»...







Vue n° 6 : les lieux restreints sont privilégiés

Par des films, des photographies, des conférences, des moulages, des nomenclatures, Paul-Armand Gette propose par exemple diverses approches descriptives des plages (19771-1976)... Il tente des «captations sonores» qui enregistrent les sons de la prairie alpine du Liechtenstein, ceux de la fin de la pluie au bord de l'Aubette, à la hauteur de Thémericourt : car chaque paysage a son chant propre, son identité sonore...

L'une des publications de Paul-Armand Gette s'intitule : De quelques lisières...*(5). Sans cesse le fascine ce que le titre d'un livre de Raymond Queneau nomme* les bords. *Certaines de ses photographies mettent en évidence la lisière d'un champ cultivé sur terrain calcaire, celle d'un marécage suédois, l'orée d'un bois en Saône-et-Loire. Les lisières marines, les plages et leurs galets l'intéressent particulièrement : frontières incertaines, limites elles-mêmes nomades, soumises aux flux et reflux des marées, aux jeux éparpillés des embruns...*

Une grande partie de ses publications est regroupée par le sous-titre : Contribution à l'étude des lieux restreints. *L'un des plaisirs que lui donnent les lieux restreints est sans doute lié à l'importance et à la proximité des lisières de ces lieux. Plus un espace est petit, plus il s'avère facile de rencontrer ses bords... Ce goût pour les lieux restreints, pour les espaces resserrés, conduit aussi Gette à se plaire dans les jardins botaniques (de Lund, de Lyon, de Copenhague). Il y rencontre «les Himalaya de quelques décimètres, les Caucase d'un demi-mètre carré, les zones littorales qu'au détour d'une allée une étiquette vous signale». Dans ces jardins, le petit renvoie au démesuré et les étiquettes incitent à rêver au sauvage...*

Vue n° 7 : ils écrivent et dessinent sur le paysage

Depuis 1967 environ, certains artistes ont utilisé la campagne comme surface d'inscription, comme support de leurs projets. Leurs œuvres ont été regroupées sous le nom de «Land Art» ou «Earth Works» (6). Le Hollandais Marinus Boezem fait écrire son nom dans le ciel par un avion, puis il assiste et nous fait assister (par photos) à l'effacement de ce nom sous l'action du vent : signature qui se disloque et s'effiloche. En 1969, en Camargue, il propose une sculpture mouvante et éphémère : une trombe de sable jaillissant d'une dune et intitulée Sand Fountain... *Bernard Borgeaud (en particulier en 1969-1970) place dans la nature ce qu'il nomme des «structures sensibles» (constituées par exemple de cuivre, de toile, etc.) afin de montrer (par des photographies prises à intervalles réguliers) comment le soleil, la mer, le gel les transforment et les attaquent... Jan Dibbets (à partir de 1967) perturbe notre notion de la perspective. Il trace à l'aide de cordes blanches sur une prairie des figures qui corrigent les déformations dues à la perspective.*

(5) P.A. Gette, De quelques lisières : prolégomènes à un essai de définition de la notion d'écotone, *Paris, éd. Cheval d'attaque, 1977. Préface de Michel Giroud.*

(6) Cf. par ex. Béatrice Parent, «Land Art», Opus International, n° 23, mars 1971 ; Frank Popper, Art, action et participation, *Paris, éd. Klincksieck, 1980, p. 19 sq., p. 57 sq.*



D'un point précis (celui d'où est prise la photo) nous voyons un carré parfait, alors que si un «vrai» carré s'inscrivait sur le sol, nous le verrions sous la forme d'un trapèze. Il s'agit pour Dibbets de nous perturber de façon à la fois légère et radicale : «Mes œuvres (dit-il) sont plutôt là pour vous faire sentir fugitivement que quelque chose ne va pas dans le paysage». Elles mettraient en évidence, en quelque sorte, un malaise du paysage, ou peut-être une maladie de l'œil...

En 1970, Robert Smithson construit dans un lac salé de l'Utah la Spiral Jetty, une immense spirale de pierres et de terre... Richard Long taille deux carrés dans l'herbe ou dispose quinze bâtons de bois au sommet d'une montagne (Amalfi, 1968)... En décembre 1968, Dennis Oppenheim creuse dans la neige gelée, de part et d'autre de la rivière Saint-John à Fort Kent dans le Maine, des cercles concentriques... Mike Heizer, en 1969, fait creuser dans le désert cinq dépressions circulaires pour observer la force restauratrice de la nature : «La représentation finale de ce travail consistera en une quantité de photos prises à mesure que les espaces sont comblés et la surface restaurée.» Il aime le désert où il trouve «cette sorte d'espace vierge, tranquille, religieux que les artistes ont toujours essayé d'introduire dans leur œuvre»... L'Argentin Uriburu colore avec du sodium fluorescent canaux et rivières... Sanejouand propose «un schéma d'organisation des espaces de la vallée de la Seine entre Paris et Le Havre» (1). Tout en soulignant la nécessité d'une conservation absolue des forêts et bois existants, Sanejouand propose des routes-expositions, des miroirs minuscules ou géants disposés contre les murs, au milieu des champs, entre les arbres... Il invente aussi le «jeu de topo» qui suppose déplacements et arrangements de cailloux plus ou moins gros... Avec de l'herbe du Soudan, très dense, très haute, Richard Fleischner trace en 1972 dans le Massachusetts un zigzag d'environ 112 mètres de long (2).

Tous ces travaux viennent changer et rendre plus vif le regard que nous pouvons porter sur les espaces organisés depuis des siècles par l'art des jardiniers, sur la façon dont les champs découpent la campagne en surfaces colorées... Nous regardons plus longtemps et de diverses façons les arrangements de pierres de Stonehenge (peut-être érigés 2 000 ans avant J.-C.) ou de Carnac... Sur certaines collines du sud-ouest de l'Angleterre s'inscrivent (en lignes sans herbe dans un pré) l'immense silhouette d'un homme nu et des signes non-figuratifs... La muraille de Chine peut être lue de bien des manières, et en particulier comme l'une des plus grandes écritures jamais tracées sur la surface du sol.

Vue n° 8 : un rituel de cueillette

Jean Clareboudt, en 1974, rédige et met en pratique un rituel individuel de cueillette : «On se rendra sur place au lever du soleil dans le calme et le silence de la nature [...] Les mains et les outils seront trempés dans les eaux calmes et dans le flot lumineux des rayons solaires et ce, à plusieurs reprises.» Dans une toile-bâche qu'il a peinte, Clareboudt place ses outils et accessoires nécessaires à la cueillette : un miroir «mettant en contact le ciel et la terre» ; «une canne à pêcher les plantes» ; un outil de bois taillé pour dégager la racine des plantes ; une bougie qui brûlera pendant chaque opération de cueillette ; des sachets destinés à recueillir les plantes choisies ; un bâton de cire à cacheter pour sceller ces sachets ; deux bols, l'un contenant de l'eau, l'autre des graines ; un couteau ; des œufs... «Une fois la plante prélevée et recueillie» on sème et on arrose des graines «afin d'éviter de provoquer une rupture d'équilibre parmi les éléments vivants». «Un œuf, brisé et répandu au-dessus ou placé intact en terre auprès de l'ensemencement, nourrira l'offrande et la fera fructifier»... Un travail artistique vient donc rappeler que la campagne est (aujourd'hui encore) le lieu où se mêlent les travaux et les rites (individuels et parfois collectifs), le respect des équilibres et l'action sur eux. Le paysan sait regarder les nuages, le soleil et les eaux, plus que bien des écrivains et des peintres...



Vue n° 9 : chaque herbe est regardée

Trop souvent, notre culture nous conseille de nous méfier de l'arbre qui (nous dit-on) cacherait la forêt. Mais nous vivons dans un monde où, au contraire, l'idée de forêt vient nous empêcher de regarder la courbe d'une branche de tel frêne pleureur, la forme d'une feuille de chêne, l'écorce d'un platane en automne. On nous demande d'oublier les arbres au profit de la forêt, avant que promoteurs et industriels ne détruisent cette forêt elle-même, devenue anonyme.

Nous devons peut-être retrouver le souci de l'arbre individuel. D'ailleurs, une exposition récente a proposé des «portraits d'arbres» du 17e au 20e siècle (7)... Il convient d'aller plus loin dans le goût de l'individuel, dans l'attention portée aux petites différences : d'aller de l'arbre à l'herbe. Ce que font les dessins récents de Cueco (8). Souvent sur de grands formats (parfois 2 × 3 m) de papier fabriqué à Uzerche, dans la région du peintre, les lignes de chaque herbe, leurs formes, leurs entrelacements sont minutieusement retranscrits... Nul travail «de chic» dans cette œuvre de patience. Une attention lucide peu à peu conduit à une sorte de vertige. L'immensité est retrouvée dans la contemplation de quelques mètres carrés d'herbe. Tout apparaît plus compliqué, plus raffiné que nous ne le pensions. Nous nous perdons dans les multiples arabesques des graminées. Nous rêvons aux mouvements infinitésimaux des plantes, à leur façon de se dissimuler les unes derrière les autres, au sec et à l'humide...

Il n'y a pas de ciel dans ces dessins de Cueco. En un matérialisme sans discours, le regard est tourné vers le sol. Il reste, comme on dit, au ras des pâquerettes, même et surtout s'il n'y a pas de pâquerettes... Une telle entreprise se veut à la fois modeste et ambitieuse. Il s'agit (comme l'écrit Cueco) d'échapper à «la vision frontale qui est celle du tableau traditionnel», de n'être plus un témoin extérieur du paysage, mais d'y pénétrer. Dans une note datée du 1er mars 1980, Cueco écrit : «On est saisi (on l'est souvent dans le paysage limousin) par une vision circulaire de l'espace. Il vous enserre, vous oblige à tourner sur vous-même. On est cerné.»

Vue n° 10 : les cascades peintes réveillent l'empereur

La dernière vue concerne le peintre chinois Li Ssu-hsün (c. 650-720). Il peint les paravents du palais de l'empereur et y représente des scènes de montagnes et d'eaux. Un jour l'empereur se plaint auprès du peintre : «Les cascades que vous avez peintes font trop de bruit. Elles m'empêchent de dormir.» (11)

(7) Sanejouand, CNAC/Archives, n° 9, Paris, 1973.
(8) Le jardin (lectures et relations), Bruxelles, Yellow Now, 1977.
(9) Exposition du Centre Culturel de Boulogne-Billancourt, 4 février-23 avril 1981.
(10) Ces dessins de Cueco ont été exposés de mai à septembre 1980 à Vigeois, en Corrèze, dans le cadre de l'activité d'une association groupant peintres, musiciens, hommes de théâtre, botanistes, techniciens, gens d'Uzerche et de Vigeois : l'association «Pays-Paysage» (elle-même aidée par le C.R.A.C.A.P. du Creusot).
(11) François Cheng, Vide et plein (le langage pictural chinois), Paris, éd. du Seuil, 1979, p. 15.

