

INTERVENTIONS PAYSAGERES ET MANIERES DE PEINDRE

À l'analyse des réalisations récentes dans le domaine du « land art » ou de « l'art dans (ou avec) la nature », le distinguo entre « art du paysage » et « art dans le paysage » est de moins en moins valide. Les réalisations artistiques et paysagères s'hybrident l'une l'autre. Artistes et paysagistes s'empruntent manières de penser et de faire. Du côté des artistes, l'inventaire des intervenants dans le paysage permettrait une classification par origine, soit qu'ils proviennent, par une pratique passée, de la peinture, de la sculpture, de la photographie, ou même de la chorégraphie, soit qu'ils puissent être rattachés à l'une ou l'autre de ces catégories par leur comportement par rapport à l'espace et aux matériaux. À moins que ces catégories soient invalidées par les fusions-élargissements-recompositions propres au domaine de l'art contemporain et que l'heure ne soit pas à la création de nouveaux cloisonnements dans le champ déjà complexe des « arts plastiques ». Me situant dans la catégorie des artistes « venant de la peinture », je m'interroge sur cette proximité, ou cet éloignement, de la peinture et du paysage. Que se passe-t-il dans ce déplacement du « peint » vers le « parcouru », de la « représentation de » à l'« intervention dans », de la matière picturale aux matériaux naturels, des artifices de la perspective aux astuces jardinières ? Quels liens sont à l'œuvre entre « interventions paysagères » et « manières de peindre » ?

Mon parcours artistique dans le paysage a évolué à partir de la recherche d'un point d'origine de la peinture. À une certaine époque, des artistes fondateurs du land art américain ont changé d'espace d'intervention, sortant autant de l'atelier que de la galerie. Je me suis trouvé dans une situation un peu analogue, et en même temps différente quand, me posant la question de la picturalité, j'ai entrepris de me situer juste avant la peinture, c'est-à-dire face à la matière pigmentaire pure. Si près du minéral, j'ai inévitablement parcouru des territoires d'extraction : lieux d'exploitation de pigments historiques, sites géologiques, sites industriels ou simples campagnes bocagères... J'ai rapporté de ces voyages quelques découvertes paysagères et imaginé quelques « manières de peindre ».

En Thiérache, la haie remplit plusieurs fonctions essentielles : une fonction productrice (bois, feuillage, fruit, humus), une fonction de clôture (enfermement du bétail, protection des habitants contre les envahisseurs), une fonction de limite (découpage et transmission du parcellaire) et une fonction d'abri (protection contre le vent ou la pluie). Le pliage est une technique particulière qui donne à la haie l'aspect d'un grillage naturel. Un herbager aguerri plie environ 20 mètres par jour et jusqu'à 300 mètres par hiver¹.

Voici la manière d'extraire du paysage de la Thiérache les matériaux de la peinture. Ramasser une partie des résidus épineux abandonnés par le « ployeu ». Les carboniser en vase clos de la même manière qu'on procède pour les sarments de vigne dans la préparation du noir de vigne. Par le procédé de la lévigation, extraire des pigments de l'argile marneuse mélangée à du calcaire qu'on appelle « terre jaune » et de l'argile bleue appelée aussi « potasse ». Obtenir d'autres pigments en broyant de l'ardoise gris vert de Rimogne, des ardoises violacées, des briques de différentes couleurs et de « l'anguème » qui est un schiste très altéré qu'on trouve à Brognon. Aux endroits où furent brûlées les souches des derniers défrichements, la terre est plus

¹ D'après Michel STREITH, *Itinéraire en herbe*, Société archéologique et historique de Vervins et de la Thiérache, 1991, pp. 20-25.

sombre des cendres retenues et de l'oxydation subie. En extraire un pigment qui pourra s'appeler « terre brûlée de la Thiérache ». Se procurer le pigment extrait de la terre ocreuse de Villers-le-Tourneur dans les Ardennes. Compléter cette gamme colorée avec du vert de vessie obtenu en traitant par la chaux dans des vessies de porc les baies du nerprun qui est un arbuste poussant dans les lieux incultes. Sur un mur en torchis d'une longueur de vingt mètres correspondant à une journée de travail du « ployeû », déposer un enduit au « blanc de bourre » de la Thiérache et y porter des repères verticaux espacés de 30 cm selon la rythmique de la haie ployée. Superposer en décalage la rythmique des arbres vifs. À partir de cette double trame, peindre le tissu de végétaux morts et vivants, en utilisant les couleurs venues de la terre et du végétal. Veiller à exprimer par une transposition géométrique la structure de l'ensemble mais aussi les fines modulations de la lumière à l'intérieur de la haie.

Un exemple de réalisation cherchant à créer un autre type de lien, cette fois-ci avec la lumière changeante d'un lieu, fut le Feu de châtaignier installé dans une petite clairière d'une zone préservée de bocage au centre de la Bretagne dans les Côtes d'Armor.

« La Corbinière des Landes, proche de Merdrignac en Bretagne est un lieu de tradition, de mémoire et d'avenir. En parcourant la lande on perçoit l'évidence des mouvements croisés des pierres remontant de la terre et des souches inversées reconduisant au sol la lumière solaire. Géo, le berger des arbres et Francis entretiennent ce bocage en savants jardiniers : les bois d'émondés sont précisément disposés en fagots ; depuis toujours Francis utilise une faucille et une branche fourchue de châtaignier pour aligner des petits tas de broussaille ; le chèvrefeuille est utilement préservé. Ruisseaux et bosquets y sont des lieux pour voir et pour entendre. On trouve dans ce territoire, à proximité d'un taoudion (c'est une cabane de branchages) une très petite clairière. (Les clairières sont, ici comme ailleurs, des yeux dégagés par le feu dans les forêts primitives sans lesquels on n'aurait pu imaginer l'existence d'un ciel au-delà des frondaisons). Au centre de cette trouée lumineuse, des pierres disposées en cercle écrivent dans la terre la limite d'une cuvette ayant servi de foyer. Terre et cendres sont mêlées dans ce vase. Couper une centaine de branches fourchues de châtaignier. Les préparer soigneusement en enlevant l'écorce. Se procurer du goudron de pin servant à cicatriser les plaies des arbres et de l'ocre rouge provenant de la calcination d'ocre jaune. Étendre sur la partie médiane de chaque fourche la pâte obtenue par mélange d'ocre rouge, de colle de peau et d'un peu d'huile de lin. Enduire la base des fourches de goudron de pin puis étirer vers le haut cette couche épaisse et noire. Elle doit s'estomper en glacis transparents sur l'ocre rouge. Enfin, poser une dorure sur les pointes des fourches. Dans l'ancien foyer de la clairière, disposer les fourches en cercle. Le centre du foyer doit être occupé par le noir enchevêtré du goudron et l'ocre doit former une couronne rouge séparant le noir de l'or. Du centre à la périphérie, l'ordre sera celui de la capacité à absorber et à réfléchir plus ou moins la lumière. À la tombée du jour, le noir peu à peu disparaîtra, puis le rouge. Ensuite seul l'or réfléchira le peu qu'il reste du jour puis la faible lumière nocturne. Au lever du soleil un mouvement inverse ajoutera à l'or, le rouge puis le noir² ».

Au Centre culturel Tjibaou à Nouméa, le Chemin du gaïac fut une installation éphémère, reliant la mangrove et le bâtiment de Renzo Piano, fondée sur une symétrie de forme entre s'accrocher au ciel et plonger dans l'eau. Dans la mangrove, une branche de gaïac, écorcée et teintée d'argile blanche, plonge dans l'eau et la vase parmi les racines de palétuviers. Elle est raccordée à une autre branche suspendue

² Jean-Pierre BRAZS, « Manière de peindre un feu de châtaignier », « Œuvres d'arbres », sous la direction de Thérèse VIAN, *Materia Prima*, Pau, 2001.

dans les arbres du bosquet et ainsi de suite jusqu'à ce que le tracé tortueux et continu du gaïac franchisse le sentier de la coutume kanak, se faufile entre le champ d'ignames et la tarodière irriguée, longe la façade du bâtiment, traverse la salle d'exposition et enfin, entièrement recouvert de feuilles d'or, s'élève vers le ciel en traversant l'auvent ajouré.

Une façon de relier le promeneur à un lieu est de créer une forme inscrite dans ce dernier, mais qui n'a d'existence que sur la rétine du spectateur : pour réaliser cet effet surprenant sont conviées les techniques de l'anamorphose et des perspectives redressées. Ce fut le cas en 2004 pour le Jardin du cercle d'or au festival international des jardins de Chaumont-sur-Loire dont le thème était cette année là le chaos et l'ordre au jardin. Dans l'enclos, échoué là, l'Arbre du monde. La force de l'air tourbillonnant a dû être formidable pour arracher et jeter à terre un tel géant. Rien ne semble pouvoir naître de ce chaos. Encouragé à se diriger vers le fond du jardin, on y cherche l'endroit précis d'où le regard fouillant dans les décombres fera apparaître un cercle d'or.

En 2005, dans le domaine de l'abbaye de Jumièges, « la plus belle ruine de France », Points de vue est une intervention fondée sur une relation visuelle à un lieu façonné par l'homme et marqué par la lacune ou la disparition. Elle utilise un axe existant reliant une grande pelouse, une terrasse lieu d'un ancien potager et un bosquet sur lequel se trouve un remarquable escalier à double volée. Le premier point de vue est situé à l'endroit précis où les deux murs intérieurs soutenant la double volée se rejoignent en paupière. Au centre de cet œil se trouve une colonne tronquée. Des granulats provenant d'une carrière toute proche sont disposés sur la pelouse située en contrebas de façon à compléter la forme elliptique du mur extérieur de l'escalier. Un second point de vue est situé sur la pelouse : des branches plantées devant le bosquet forment un demi-cercle dans l'axe de la colonne tronquée. La partie manquante de la colonne est complétée par un vide dans ce demi-cercle blanc. Au centre de la terrasse se trouve un troisième point de vue. Vers le nord, le regard est arrêté par un mur qui autrefois recevait des arbres fruitiers en espalier. Un carré n'est perçu que de ce point de vue, la réalité au sol étant un long trapèze déformé réalisé par une tonte différenciée de la pelouse. Vers le sud, on aperçoit les restes d'un Thabor. Un demi-cercle apparent est en réalité une longue ellipse tracée au sol.

Dans le Domaine du Rayol sur un palimpseste de sentes, de perspectives, de terrasses et de bâtiments Gilles Clément a conçu Le Jardin des Méditerranées : une diversité floristique et paysagère, reliées par un climat identique. Les jardins du Rayol, comme tous les jardins, donnent forme, dans un contexte climatique, à une conjonction d'organismes vivants, de matières, de savoirs, de savoir-faire. En 2006 une intervention éphémère utilisa à nouveau le stratagème de l'anamorphose. (Il est à remarquer la proximité, à une lettre près, d'anamorphose et d'anémorphose : caractère d'une plante qui s'incline dans la direction où porte le vent.) L'espace d'intervention qui s'est imposé est la perspective du grand escalier léguée par les anciens propriétaires du lieu et dans laquelle Gilles Clément a installé au sol deux mosaïques circulaires emblématiques : l'une rayonne évoquant les liens qui attachent les jardins du Rayol à toutes les méditerranées, l'autre avec la figure de la fleur de protége rappelle l'ancienne unité des continents. L'intervention a consisté à installer un troisième cercle qui apparaît seulement depuis le bas de l'escalier dans le désordre des cubes grillagés de gabions vidés des pierres sèches qu'ils auraient pu contenir.

En 2007, une intervention dans une ancienne carrière de calcaire du centre la France, (précisément à Ambrault en Indre-et-Loire) reconquise par la diversité végétale dans une région de monoculture est l'occasion de créer ce que j'ai nommé *Talvera pictorialis* : une étrange forme hybride entre peinture et végétal. Le protocole de réalisation est le suivant : sur deux anciens fronts de taille, l'un au nord, dans l'ombre,

l'autre au sud, dans la lumière dessiner deux carrés / circonscrire ainsi la place de la peinture comme on créait des villes antiques : en creusant un sillon / à l'intérieur de ces limites, nettoyer, racler, poncer la pierre jusqu'au blanc lumineux du calcaire / avoir soin de préserver à chaque étape une bordure régulière: le support obtenu évoquera autant le milieu des plantes calcicoles que l'enduit crayeux des peintures anciennes / y peindre à la tempera à l'œuf, lierre, mousse et fougère langue de cerf / images et végétaux cohabiteront quelques saisons jusqu'à ce que les plantes (reconquérantes) recouvrent leurs images.

Frédéric Mistral donne au mot talvera ou tauvera la définition suivante "lisière d'un champ, partie que la charrue ne peut atteindre, où il faut tourner les bœufs ". Yvon Bourdet traduit talvera en français par tournière ou chaintre. "On ne peut labourer le bord du champ parce que l'attelage ou, maintenant le tracteur, arrivent à la limite du champ (une clôture : haie, barrière, murette, talus ou simplement, le terrain du voisin) avant la charrue, il reste donc une bordure non labourée de plusieurs mètres de large : la talvera. Il n'est pas vrai que la talvera ne peut pas, être labourée, mais il reste qu'elle doit être travaillée autrement" ³

Comme la carrière d'Ambraut ce bord du champ est un lieu de biodiversité et de différences.

Le mot talvera pourrait provenir d'une expression de la langue d'oc des Corbières signifiant le lieu du champ d'où l'on peut voir : " tal-vera " ...

Mes interventions dans le paysage sont issues d'une expérience physique et visuelle avec un lieu « déjà là » composé, outre du substrat géomorphologique, des présences et des rythmes végétaux et animaux et du « fabriqué avant » par les hommes. Mon premier travail consiste à rechercher les points de vue à partir desquels je vais construire mon intervention, puis d'identifier les matériaux prélevés sur place que je vais utiliser. Je rejoins le peintre qui, à une certaine époque, manipulait la lumière réfléchie et la perspective et aussi d'autres intervenants dans le paysage en puisant parfois dans des vocabulaires de gestes et de techniques jardinières ou horticoles. Mes interventions peuvent se décrire comme une manipulation de matières extraites, déplacées, transformées et replacées dans un ordre différent. Elles ne proposent pas seulement au visiteur une expérience du regard, mais manipulent aussi des significations. Me préoccupant aussi d'un « au-delà » du lieu, je cherche à l'interroger et en quelque sorte à l'élargir, dans le sens où je souhaite tisser des liens avec des références extérieures au lieu lui-même dans l'espace et le temps. Plutôt que d'explicitier un lieu, il s'agit de le perturber pour y installer une dimension inattendue, mais qui semble pourtant lui convenir. L'œuvre se veut adnée au lieu.

Intervenir dans le paysage, c'est relier, donner au fouillis de pierre, de terre et de végétal, la forme d'un tout mais c'est aussi convoquer le passé, l'ailleurs et l'autre, et donc négocier sa place. Par exemple, à Nouméa, au centre culturel Jean-Marie Tjibaou, la négociation a porté avec les responsables coutumiers, sur les marques de respect qu'il me fallait adopter par rapport à un lieu construit de façon symbolique en fonction de la cosmogonie kanak. Ainsi la question principale aujourd'hui n'est peut-être pas dans la relation des artistes à la nature, mais dans leur relation aux autres acteurs du paysage, lieu privilégié d'imbrication de projets individuels et collectifs. La notion de « composition » évoluerait alors aujourd'hui vers un nouveau sens : à l'échelle du « jardin planétaire », il serait préférable de parler de l'art de composer avec d'autres plutôt que de composition formelle. La patrimonialisation en cours du paysage est une réponse à cette question de l'altérité sur laquelle il y a lieu de s'interroger. Les interventions artistiques, comme d'autres types d'interventions, prendraient pour les

³ Yvon Bourdet "l'espace de l'autogestion" éd. Galilée, 1978

adeptes d'une rigide conservation, le risque de détruire ou de corrompre la chose à transmettre. À moins d'avoir une vue dynamique de la pratique conservatoire, et de la considérer, au même titre que pour un conservatoire de musique, comme une transmission de savoirs destinés à enrichir des pratiques paysagères en continu mouvement.

Jean-Pierre Brazs

in "Paysage et Modernité(s)" éditions Ousia, Bruxelles 2007

actes du colloque interdisciplinaire

Paysage et modernité(s)

organisé en mars 2005 par l'équipe Recherches sur la poésie contemporaine

FRE 2332 « Ecritures de la modernité »

CNRS / Université de Paris III – Sorbonne nouvelle

Responsables : Aline Bergé, Michel Collot

Comité scientifique : Augustin Berque, Michel Baridon, Françoise Chenet, Alain Corbin, Philippe Nys