

Plan national de formation

Rencontres philosophiques

Langres, 4, 5, 6 octobre 2018

« L'Art »

Compléments des séminaires

Sommaire

SÉMINAIRE A : MICHEL HOUELLEBECQ, L'ART ET LA PHILOSOPHIE	
Bibliographie.....	2
SÉMINAIRE B : UNE APPROCHE PHILOSOPHIQUE DE <i>L'ANNEAU DU NIBELUNG</i> DE WAGNER	
Bibliographie sélective.....	3
SÉMINAIRE C : LE PAYSAGE HORS DE SON CADRE	
<i>Formes paysages</i> par Henri Commetti.....	5
Bibliographie.....	22
SÉMINAIRE D : LA MINORITÉ DE L'ART : UNE QUESTION DE RYTHMES	
<i>Ici (Here)</i> , Richard McGuire (2014) par Thierry Groensteen.....	26
Bibliographie (séances 1 et 2).....	38

Séminaire A : Michel Houellebecq, l'art et la philosophie

Bibliographie

- Rester vivant*, La Différence, 1991 ; Libro, 1999
- La Poursuite du bonheur*, La Différence, 1991 ; Libro, 2001
- H.P. Lovecraft*, Éditions du Rocher, 1991, 1999, 2005 ; J'ai lu, 1999
- Extension du domaine de la lutte*, Maurice Nadeau, 1994, J'ai lu, 1997
- Le sens du combat*, Flammarion, 1996
- Rester vivant* suivi de *La Poursuite du bonheur* (édition revue par l'auteur), Flammarion, 1997
- Interventions*, Flammarion, 1998
- Les Particules élémentaires*, Flammarion, 1998 ; J'ai lu, 2000
- Rester vivant et autres textes*, Libro, 1999
- Renaissance*, Flammarion, 1999
- Lanzarote*, Flammarion, 2000
- Poésies* (intégrale poche), J'ai lu, 2002
- Plateforme*, Flammarion, 2001 ; J'ai lu, 2002
- Lanzarote et autres textes*, Libro, 2002
- La possibilité d'une île*, 2005, Fayard ; J'ai lu, 2013
- Ennemis publics*, Flammarion/Grasset, 2008 ; J'ai lu, 2011
- Interventions 2*, Flammarion, 2009
- La Carte et le territoire*, Flammarion, 2010 ; J'ai lu, 2012
- Configuration du dernier rivage*, Flammarion, 2013, repris dans Poésie, J'ai lu, 2015
- Non réconcilié : anthologie personnelle*, 1991-2013, Gallimard, 2014
- Soumission*, Flammarion, 2015

Séminaire B : Une approche philosophique de *L'anneau du Nibelung* de Wagner : arts, mythe et philosophie dans la seconde modernité

Bibliographie sélective

- Richard WAGNER, *L'art et la Révolution* (Sao Mai)
Ecrits sur la musique (Gallimard)
Ma Vie (Gallimard Folio)
Opéra et drame (Editions d'aujourd'hui ou en ligne : wikisource)
- P. MICHOT, G. COURCHELLE *Wagner, Le Ring Opéra Conté* (L'Avant-Scène Opéra) CD et livret. Quatre CD d'une heure chacun environ, qui proposent une analyse du livret et de la musique simple et précise. Une bonne entrée en matière.
- L'Avant-Scène Opéra*, n°6-7, 8, 12, 13-14 (1977, 1978) ; on le trouve assez facilement d'occasion. De très bons commentaires du livret et de la musique, mais aussi quelques articles de fond.
- B. LUSSATO, *Voyage au cœur du Ring*
1^{er} volume, *Poème commenté*
2^e volume *Encyclopédie* (Fayard)
- T.W., ADORNO, *Essai sur Wagner* (Gallimard)
- A. BADIOU, *Cinq leçons sur le cas Wagner* (NOUS)
- P. CHÉREAU, *Lorsque cinq ans seront passés, Sur le Ring de Richard Wagner*, (Petite bibliothèque « ombres »)
- Ph. LACOU-LABARTHE, *Musica ficta* (Christian Bourgois)
- Cl. LÉVI-STRAUSS, Note sur la Tétralogie, dans *Le regard éloigné* (Plon)
- Th. MANN, *Wagner et notre temps* (Livre de poche)
- Jean-Jacques NATTIEZ, *La Tétralogie de Richard Wagner, Miroir de l'androgynie et de l'œuvre d'art totale*, revue *Diogène*, PUF, n°208, 2004 (disponible sur CAIRN)
Wagner antisémite (Christian Bourgois)
Tétralogies : Wagner, Boulez, Chéreau, (Christian Bourgois) 1993

F. NIETZSCHE, *La naissance de la tragédie*, Gallimard, folio essais
4^e considération inactuelle : Richard Wagner à Bayreuth
Le crépuscule des idoles, GF
Le cas Wagner, Gallimard

T. PICARD (d°), *Dictionnaire encyclopédique WAGNER*, Actes Sud/Cité de la Musique

T. PICARD, *L'art total : grandeur et misère d'une utopie : autour de Wagner*, P.U.R.
Sur les traces d'un fantôme : la civilisation de l'opéra, Fayard
Wagner une question européenne, P.U.R.

G. B. SHAW, *Le parfait wagnérien* (Montaigne)

DVD : la mise en scène de P. Chéreau, orchestre dirigé par P. Boulez, reste, pour nous, une référence incontournable - CD : *Der Ring des Nibelungen* Dir° Sir George Solti (Decca).

Séminaire C : Le paysage hors de son cadre

Formes paysages

Henri Commetti

« Though grandeur consists in simplicity it must take *some form of landscape* otherwise it is a shapeless waste » W. Gilpin, *Observation on the River Whye* §.6

Les *Observations on river Wye* de W. Gilpin sont le récit d'un périple esthétique mené de la source de la Wye jusqu'à son embouchure¹. La navigation pittoresque se substitue à la déambulation dans la galerie d'art, chaque méandre du fleuve s'y présente comme un nouveau spectacle où le paysage s'offre à la vue et suscite les émotions d'un tableau. « Sur quelques quarante miles, nous dit-il, la Wye suit son cours doucement et sans interruption, et dans sa variété, constitue le décor d'une suite de tableaux des plus pittoresques ». La courbe se substitue à l'allée perspectiviste ; le relief des rives produit les plans dans lesquels se distribue la variété d'un spectacle toujours renouvelé. On peut lire ce texte de deux façons : comme la description d'un trajet qui offre la possibilité d'une série de stations où la nature fait tableau dans les circonstances momentanées d'un point de vue où se dégagent les plans nécessaires à toute peinture de paysage ; ou on insiste, au contraire, sur le mouvement impliqué par la lente navigation sur le fleuve et la continuité de ce qui se fait, défait, refait sous le regard mouvant du spectateur. La Wye, où ne se découvre aucune disposition arrêtée des éléments est au canal hollandais, ce que la ligne serpentine (le fameux *sharawadji*²) est à l'allée axiale du jardin à la française. Rien d'extraordinaire ou de particulièrement remarquable dans l'ameublement environnemental (sol, bois, rochers, édifices) du fleuve, le trajet fait la variation continue des vues qui se composent et de recomposent en de multiples tableaux dans une densité d'impressions sans égales où à chaque instant l'attention est maintenue en éveil. Le vocabulaire de base est élémentaire, la syntaxe seule du cheminement fait l'infinie variation de leurs compositions. La première lecture fait du pictural la condition du pittoresque. Le paysage suppose un certain ordre spatial et c'est la géométrie spécifique de l'ordre classique du tableau qui assure dans certaines circonstances que la vue qu'on en saisie se constitue en tableau et fasse paysage. La seconde lecture, à l'inverse, fait du pittoresque une nouvelle motivation qui doit inciter la peinture à sortir de la linéarité perspectiviste d'un œil statique et inerte incapable de toucher la sensibilité. La réalité physique et inclusive du trajet conditionne la dimension esthétique de la perception. C'est là, ce que retient, selon nous, W. Gilpin. Le pittoresque lie le paysage au mouvement imprimé par la dérive sur le cours du fleuve : mouvements de la sensation, émotions de l'âme et mouvements du corps vont de pair.

De nouvelles valeurs esthétiques appelaient, alors, une révision des formes de la représentation dans les relations qui s'y tissent entre espace et temps que l'ordre statique et distancé

¹ *Observations on river Wye and several parts of south Wales, etc. relative chiefly to picturesque beauty* (éditées à Londres en 1782). Trad. Française *Observations sur la rivière Wye*, PUP, 2009.

² W. Chambers, *Dissertation sur le jardin d'Orient*

du tableau ne pouvait pas satisfaire. En même temps qu'elles contestaient le paysage classique, elles devaient conduire à en interroger les contenus - ceux de la mémoire lettrée – comme à en abandonner les conventions formelles pour, finalement, rompre définitivement avec l'ordre du tableau. C'est ainsi que furent expérimentée une série de dispositifs « spectaculaires » : dont l'image cinématographique, dont on sait l'avenir formidable qui aura été le sien. Ce que je voudrais montrer c'est comment la forme espace-temps cinématographique devait inventer un nouveau type de paysage : ces paysages « purement » cinématographiques que sont ceux du western et de ceux que J.B. Jackson désigne comme le « vernaculaire américain »³.

L'ordre du tableau

Certains ont pris l'habitude, avec A. Roger de parler du tableau de paysage comme d'un « schème perceptif » qui conditionnerait toute « sensibilité paysagère ». Le paysage non pictural n'existerait que sous la condition que ce qui apparaît dans le plan de perception s'organise de façon à satisfaire une « attente de paysage » suscitée par les habits d'une culture picturale. Formes, contenus et valeurs esthétiques vont ensemble dès lors que la forme est supposée conditionner la réceptivité à certains objets. A suivre cette réinterprétation culturaliste et esthétique de la notion kantienne de « schème », le cadre pictural fournirait l'équivalent d'un a priori transcendantal. Les schèmes de l'imagination structurent les opérations de synthèse qui assurent la possibilité d'unification d'un divers sensible et sont constitutifs d'une expérience perceptive dont la forme spatio-temporelle spécifique est à la fois, sur le plan de l'expérience externe, une dimension de l'unité objective atteinte dans la perception que de l'unité aperceptive du sujet-même déterminant, ainsi, le sentiment du moi et, avec lui, les valeurs esthético-morales d'une telle expérience. Formes esthétiques en deux sens, donc : formes structurant la représentation et formes de réceptivité à l'objet en tant que donné dans la représentation. Le paysage se constituerait ainsi dans cette aventure temporelle des successions et simultanités qui informe toute rencontre du soi et du monde, toute coïncidence entre l'intérieur et l'extérieur. P. Sansot le suggère dans ses *Variations paysagères* : pour qu'il y ait « paysage », il faut que « l'unité du paysage me restitue à ma propre unité »⁴.

A. Roger, dans son *Court Traité du paysage*, présente la généalogie du paysage comme une conquête progressive du cadre-fenêtre du tableau par la *veduta* d'arrière-plan où se reconnaissent les ébauches d'une typologie paysagère⁵. On constate, en effet, de la fenêtre de l'*Annonciation* de Rogier van de Weyden aux paysages avec personnages de N. Poussin, une affirmation progressive de ce dernier comme genre artistique à part entière. Le *marginalia* deviendrait sujet. Cependant, on peut aussi bien considérer que le paysage constitue l'*a priori* du tableau. Quand la peinture peint le paysage en absence de tout personnage, ce n'est pas une fenêtre qu'elle élargit, c'est un décor générique qu'elle exhibe à nu. Elle peint son code comme ces cartes géographiques qui ne présentent aucun territoire réel, mais sont simplement constituées pour exposer le vocabulaire de la géographie. Alberti, au chapitre 19 du livre I de son traité, recommandait avant même de peindre l'*istoria* d'organiser le plan de représentation selon les lignes fondamentales qui devaient en structurer l'organisation et la métrique. D'une certaine manière si on reprend les trois décors génériques imaginés par S. Serlio dans ses *Sette libri dell'architettura* (1545) : le paysage ne peindrait rien de plus que la scène bucolique, un peu comme cet adieu à la scène classique qu'est le *Grand Paysage avec figures de Pyrame et Thisbée* de N. Poussin chassant hors du tableau les personnages des arts poétiques dans une lutte gigantesque de la couleur contre l'obscurité d'un ciel d'orage : à la fois affirmation de l'espace coloré en lieu et place de l'histoire et tragédie de la peinture dans la déchirure d'un éclair qui traverse toute la toile, ou, encore, cet adieu au nu classique qu'est la *Grande*

³ *Le paysage comme théâtre*, in *De la nécessité des ruines*, Editions du Linteau, 2005

⁴ Editions Rivages, 1983 p.41

⁵ A. Roger, *Le paysage occidental* in *Le débat* n°65 Mai-Août 1991 *Au delà du paysage moderne*

Baigneuse de G. Courbet où une Vénus à l'Antique s'enfonce dans un bois pour ne laisser subsister que le paysage et, enfin, la série des *abandoned pictures* de B. Hadju.

Apothéose du rectangle, l'histoire du paysage est l'histoire du tableau dont l'orthogonalité et la construction perspectiviste constitue l'a priori formel de l'image comme figuration mimétique :

1. Affirmation du cadre et géométrie de la boîte optique. Le cadre comme fenêtre⁶, n'est pas, principalement, découpage d'un champ par rapport à un hors champ mais, d'abord, ouverture et « projection-vers ». Il implique une codétermination entre *situs* et ordre objectif du visible, le paysage est pensé à partir de la vision d'un sujet. « Le regard iconique engendré par la perspective (...) est un regard devenu image »⁷. Le point de fuite dans le tableau est l'image de l'œil hors du tableau ; la ligne d'horizon est fonction de la hauteur d'un œil par rapport à la ligne de terre, de même que le point de distance revient à déterminer une échelle métrique qui est fonction de la distance supposée d'un spectateur à l'objet principal de la scène et qui permet d'assurer la proportionnalité métrique des plans enchâssés dans le cadre. Le paysage apparaît ainsi comme la réalisation figurative de la géométrie optique dont résulte le tableau : emboîtement de plans orthogonaux unifiés par les lignes de fuites dans une adéquation parfaite entre forme du représentant et forme représentée une fois posée la convention de la ligne d'horizon ; horizontalité des lignes rythmée par les éléments architecturaux, végétaux ou reliefs ; horizontales structurant la composition selon des rapports de proportionnalité de différents plans enchâssés ; lignes de fuite calculées de sorte à assurer la transition la plus douce de l'avant à l'arrière de la toile.

2. Le tableau comme représentation d'une vision. Le tableau-paysage n'est pas une représentation de la nature qui en serait le modèle *in situ* sélectionné en raison de critères esthétiques d'un beau naturel, dont le tableau proposerait dans un second temps l'image. Il offre l'image d'une représentation de l'esprit plus qu'une reproduction de la nature. Le tableau possède la puissance de présentification d'un fantasme, plutôt qu'il ne redouble une perception. C'est ainsi que la ligne d'horizon n'y fonctionne pas comme trace indicelle de la profondeur du réel qui happerait le regard et induirait un mouvement au-delà de l'image, mais constitue une convention comparable à une clôture sémantique : une manière de ramener l'ailleurs (le lointain) dans l'ici du point de vue et l'intimité d'un soi. En corrélation avec le plan de la ligne de terre, elle a pour fonction d'assurer l'intégration des volumes dans l'unité d'une vue hiérarchisée de trois plans emboîtés. Dans la ligne d'horizon le sujet perçoit la limite de son propre regard dans l'unité d'une image autant mentale que visuelle.

3. Le « paysage » comme topique de l'imaginaire pictural. Le tableau fonctionne à la manière d'une lanterne magique qui projetterait les images de la mémoire lettrée. Son histoire est indissociable de celle du topos arcadien du *locus amoenus*. Sa seule dimension temporelle est celle de *presencia in absentia* dans un signe visible de ce qui n'existe que comme idée. Il s'agit par le paysage de stimuler la puissance imaginante de l'imagination pour permettre à la mémoire d'opérer ses liaisons avec les sites de la littérature : du bucolique, de l'élégie et du romanesque⁸. L'œuvre de Nicolas Poussin est un moment charnière de cette histoire de l'autonomisation du paysage qui, cessant d'être un décor dramatique, finit par valoir par lui-même. Face à la scène épique de l'*istoria*, le paysage, abri des arts poétiques, constituera progressivement pour la peinture, du *Concert Champêtre* du Titien (1500) au *Bonheur de vivre* de Matisse, cette échappatoire vers un art qui n'est que peinture et non plus texte. Une manière pour la peinture de s'exposer elle-même dans la seule visibilité de formes afin d'explorer ses propres aptitudes à mobiliser l'imagination en dehors de tout contenu narratif.

La peinture de paysage repose sur la mise en place d'un code générique dont les différents tableaux déroulent les possibilités. Ce lien entre paysage et code pictural est constitutif de la

⁶ P. H. de Valenciennes, in *Eléments de perspective classique*, 1806

⁷ H. Belting, *De Bagdad à Florence*, Gallimard, p.28

⁸ M. Conan, *Généalogie du paysage* in *Le Débat* n°65 Mai-Août 1991 *Au-delà du paysage moderne*.

construction de l'espace perspectiviste italien dès l'instauration de la peinture comme art libéral avec le récit des expériences fondatrices de Brunelleschi. Si on suit le rapport de Manetti dans sa *Vie de Brunelleschi*, la perspective est prouvée par un paysage : l'image de l'art (la *tavola* du *campo del fiori* de Florence) y concorde en toutes ses lignes avec le reflet dans le miroir des architectures urbaines dans l'unité d'un plan mouvant du ciel que le tableau comme le miroir reflète au-dessus des édifices. Bien évidemment, il n'y rien là qui relèverait d'une nécessité inhérente à un plan bi-dimensionnel de représentation dans ses fonctions mimétiques. D'autres traditions picturales, comme la peinture hollandaise, exploitent de toutes autres possibilités⁹. De cette pureté esthétique du paysage pictural ressort, en retour, la difficulté de dissocier le paysage du type d'ordre spatial que le tableau devait lui imposer. Les paysages de N. Poussin sont comme les théâtres qui ordonnent la mise en scène de l'histoire : un premier plan sert, la plupart du temps, d'estrade à un spectacle antique tandis qu'un plan médian offre la trame annexe de la fable sous fond d'un décor de fond qui permet d'identifier le lieu scénique - paysage tragique ou bucolique – selon un ensemble de signes nécessaires au déchiffrement de la fable. C'est aussi cela qu'on peut lire dans W. Gilpin. Les arguments qui y justifient le *picturesque* empruntent leur vocabulaire à ce dispositif formel de la peinture : distinction des plans, terrasses ouvrant sur un panorama se prolongeant vers des lointains, équilibres des masses, perspective atmosphérique et ordre visuel des couleurs chaudes et froides distribuées selon la ligne d'horizon, formes minérales en guise de « fabriques », etc. Quelque chose de comparable se retrouve dans un art des jardins qui aura pour motivation principale de produire des tableaux *in situ*. De H. Walpole à R.L. Girardin, le paysage pictural constitue la référence qui assure au jardin son statut artistique et en détermine l'esthétique. Fabriques, rocailles, douceur ondulante des vallons, contrastes et modulations des tons et des masses modelant la lumière en divers clair-obscur, relais visuels ou *eyes catcher* conduisant le regard, *belt* (ceinture), *clump* (bouquet d'arbres), *dot* (tache formée par arbre isolé), ouverture sur un horizon intégrant visuellement les lointains au jardin assurent les trois plans nécessaires à tout tableau de paysage. Le paradigme pictural devient littéralement la condition de la constitution du jardin, dès lors qu'il s'agit de le produire à partir de paysages peints en procédant à des travaux tout aussi colossaux que pour les jardins français¹⁰, mais aussi, comme le conseille R. L. Girardin, parce que pour étudier les effets des massifs, bosquets, bois, arbres, édifices, dans la réalité de l'espace tridimensionnel du futur parc il s'agit d'en faire plan par plan l'essai en les disposant sur fond de tableaux de draps blancs improvisés sur le fond duquel apparaissent les objets, tandis que les volumes des différents ornements sont signifiés par des constructions légères en bois¹¹.

Contestation du tableau : du pittoresque au sublime de la nature

Le *picturesque* est inséparable d'une esthétique de la variation qui liait le sentiment du beau au sentiment du moi et rompait avec l'ordre classique d'une géométrie optique s'appropriant le monde par la gouvernance du visible. Le pittoresque suppose l'annulation de toute distance entre le sujet et le spectacle qu'il contemple et trouve sa possibilité dans la perception en mouvement d'un corps engagé temporellement dans l'espace. La variété et la continuité temporelle de la perception visuelle des espaces traversés nourrissent la vie de l'imagination où se constitue l'entrelacement nécessaire du moi sensible et du monde. Continuité dans la variation, unité dans la diversité, courbe de beauté définit de manière quasi tactile chez E. Burke, tout ceci renvoie à une diversité qui ne se donne pas dans l'arrangement visuel d'une configuration statique, mais dans la succession de la vie impressive du moi. Non pas esthétique de la variété, mais de la variation intensive des tons, des valeurs et des masses, où le regard ne peut se poursuivre que là où le corps se meut, non pas agencement équilibré d'un plan optique, mais dynamique des formes. Le pittoresque s'inscrit dans l'épaisseur temporelle d'un déplacement qui prépare le moment esthétique et lui permet de s'accomplir. Même si chez W.

⁹ S. Alpers, *L'art de décrire*, Gallimard,

¹⁰ Voir le système de calques adopté par Humphry Repton, pour présenter ses œuvres Humphry Repton, *Sketches and hints on landscape gardening* 1795 ou le travail préparatoire de Hubert Robert pour Ermenonville,

¹¹ R. L. Girardin, *De la composition des paysages*, Champ Vallon, 1992

Gilpin demeure une certaine ambiguïté - le pittoresque se définit comme cadrage d'un site naturel qui mérite d'être peint lui-même dans son essai de 1792 *Sur les voyages pittoresques et sur l'art d'esquisser les paysages* développe un ensemble de recommandations pour le relevé de paysages -, le pittoresque ne peut cependant pas être dissocié d'une esthétique du mouvement. Si la nature peut paraître en attente du peintre - sont *picturesque* ces objets « qui plaisent par quelque qualité propre à fournir un sujet avantageux à la peinture »-, néanmoins le beau désigne ces objets « qui plaisent aux yeux dans leur état naturel » c'est-à-dire dans la mobilité de leurs compositions renouvelées¹². Il suppose cette temporalité où se constituent les préliminaires qui préparent l'esprit à l'effet de ce qui se découvrira, ménage une place à l'inattendu et où s'esquissent déjà, avant même que le miracle du paysage ne s'accomplisse dans l'instant d'un arrêt sur image, les impressions nouvelles qui y mettront fin. A la fois perception, imagination et mémoire, le *Je* ne peut être un simple œil. C'est pourquoi, le pittoresque est cette qualité esthétique de la nature que ne peut atteindre aucune routine de métier du peintre. La promenade y devient constitutive d'une perception esthétique qui suppose l'alternance entre monotonie d'un parcours où rien n'arrête le regard et moments d'enthousiasmes d'un point de vue qui arrête provisoirement le pas. Le *pays* traversé fonctionne comme une mise en suspens créatrice d'une attente que vient combler l'éclaircie d'un *ready-made* esthétique – le *paysage* ou *tableau de la nature*. Mais, en cela-même qu'il suppose la profondeur de champ d'un espace physique qui structure un parcours corporel, le pittoresque ne doit plus rien à la peinture. Avec le pittoresque, le plaisir esthétique suppose une expérience de la spatialité qui mobilise sans cesse le hors-champ de la représentation pour l'inscrire dans la temporalité d'un mouvement perceptif permanent et de ressaisie unifiée d'un « moment ». La peinture ne saurait procéder d'une échappée ou d'une avancée qui nourrisse la perception de son anticipation et de sa propre mémoire : « l'artiste est limité par son cadre (...) l'œil ne peut plus circuler librement parmi les variétés de la nature »¹³. Il suppose la substitution à la contemplation d'une image, d'une expérience faite dans le vif du sujet.

L'émergence du pittoresque accompagne ce passage qui s'opère au XVIII^{ème} siècle d'une théorie rhétorique du beau propre à *ut pictura poesis* à une culture esthétique qui centra la théorie des arts sur le pouvoir d'action des formes sensibles sur les mouvements de l'âme et le sentiment du moi. Les impressions de réflexion liées au cours des représentations dans l'imagination prenaient le pas sur la jouissance liée aux correspondances cachées entre image et discours. Pour tout le XVIII^{ème}, le plaisir supposera une mobilité de l'âme. En l'âme elle-même, le sentiment est mouvement. Tout doit y être vie : l'uniformité la lasse, l'immobilité la déprime. Autant de leitmotifs qui parcourent le discours philosophique du siècle. Ainsi, Montesquieu, dans son article sur le goût de l'*Encyclopédie*, insiste sur la nouveauté continuée où chacune des pensées qui arrive en précède une autre qui en appelle à son tour une nouvelle comme condition nécessaire de tout plaisir. « Notre âme est faite pour penser, nous rappelle-t-il. » L'ordre ne se comprend plus comme composition et proportion des parties à l'intégrité d'un tout, mais comme variation réglée des impressions en l'âme selon une sorte d'organisation musicale de l'exposition, développement, tension, suspension, résolution, détente qui, si elle devait être déjouée par ce qui se présente à elle, la conduirait au déplaisir. Le plaisir esthétique y devient donc inséparable d'une temporalité de l'expérience inhérente à la façon dont ce qui se fait et se défait devant un œil mobile pénètre.

À partir de ce moment le « paysage » dans ses conditions de possibilité en tant qu'expérience esthétique suppose le trajet, l'effort, la pénétration de l'espace dans sa tridimensionnalité – et donc une temporalité immanente de l'espace traversé et du moi sensible, par-delà toute position spectatorielle qui vaudrait comme séparation du sujet à son objet. Le paysage devait donc cesser d'être le seul terme générique du répertoire pictural. Il se découvrait prioritairement dans une extériorité englobante qui mobilise un moi incarné, seule capable d'animer la vie du moi dans l'imbrication temporelle des perceptions externes et impressions intérieures. Le paysage n'est plus à

¹² W. Gilpin, *Essay on prints* (1778)

¹³ W. Gilpin, *Observations sur la rivière Wye* §.3

distance, il implique le moi dans une double mobilité : celle des mouvements du corps qu'un terrain contribue physiquement à imprimer par les trajectoires qu'il lui impose et celle des perspectives visuelles d'où résulte une modification permanente de la conjonction et disjonction des masses qui s'assemblent, de la saillance et fusion des plans, des points de fuite et des lignes. Le tour pittoresque devait donc être substitué à la galerie de tableau. Cette dernière elle-même ne devenait le support d'une expérience esthétique que sous la condition d'un subterfuge de l'imagination : ainsi des procédés littéraires auxquels recourt Diderot dans certaines des pages de ses *Salons* qui poussent l'*ekphrasis* à son comble en coupant la description de toute référence explicite aux œuvres picturales dont elles sont les comptes rendus critiques pour entraîner le lecteur de la « *promenade Vernet* » du *Salon de 1767* dans une promenade fictive à travers plusieurs paysages où il pénètre, sans qu'il s'en aperçoive, dans le tableau lui-même, le texte faisant jouer à plein le processus narratif de l'instant décisif où le regard se fige en un saisissement esthétique devant une nature qui se fait spectacle et devient tableau.

Les lieux du paysage héroïque sont réinvestis par les monuments de la nature : bois, arbres tourmentés et solitaires, roches escarpées, chutes d'eau, précipices, frondaisons, etc. suffisent à peupler une *scenery* qui se dégage sans qu'il soit nécessaire de convoquer le moindre édifice de l'art. Le paysage de montagne se substitue au paysage italien et aux images de la mémoire lettrée. La profusion agrégative des entassements montagneux, les vertiges que ses précipices ouvrent sous nos pieds, la vastitude qui s'ouvre devant les yeux suffisent à faire de la nature un objet esthétique. C'est l'époque de l'émergence d'une poétique du sublime alpin¹⁴. Commencent le tourisme paysager, la randonnée pédestre à la rencontre de points de vue répertoriés, la course aux sommets¹⁵. Certains sites, telle la chute du Rhin à Schaffhausen finiront, de Louthembourg à Turner, par constituer les *topos* de l'imagerie du *Grand tour*. Dès 1750, sont fixés les archétypes du paysage de montagne, une nouvelle iconographie du tableau de paysage répondant au stéréotype lucrétien du point d'observation assuré ouvrant sur l'amphithéâtre d'une nature chaotique. J. Addison sera un des premiers, dès ses articles du *Spectator*, à définir les concepts dans lesquels s'articulera la reformulation de la culture du *Grand Tour*¹⁶. Aux réalisations de l'art qui gardent toujours quelque chose d'artificiel, il oppose celles d'une nature qui par leur nouveauté, leur beauté et leur grandeur, parlent à l'imagination et nous touchent avec plus de vivacité. Aussi les catégories du poétique peuvent-elles être naturalisées : la diversité des formes présentes au regard (vallon, taillis, rivières, arbres et roches, etc.) se substitue à toute qualité de *inventio* ; l'harmonie tonale des formes et l'expérience colorante de la lumière dans leurs variations même valent toute *compositio* - ; le grandiose de la nature se substitue à l'héroïque de l'*istoria* lorsqu'elle nous submerge dans la *delicious terror* liée à l'effroi de l'illimité. Les causes de la *delightful terror* distinguées par E. Burke¹⁷ renvoient à ce qui dans la perception annule la délimitation d'une représentation en vertu de ce qui n'est pas transparent à l'idée quand l'imagination se trouve poussée au-delà d'elle-même par le déploiement indéfini d'une grandeur ou d'une force dont elle ne parvient pas à prendre la mesure. Le paysage de montagne, avec la succession des lignes de crêtes qui se profilent vers un horizon indéfini en réalise parfaitement les conditions et ce d'autant plus que le sublime de la vue y est redoublé, par le fracas des cascades, le déchainement des orages, le vacarme des éboulements ou des avalanches, d'une sublime de l'ouïe. Dans l'épreuve d'un donné perceptif non commensurable à ses facultés, l'esprit se sent dominé par ce qui le dépasse et s'impose à lui comme irréductible présence et dans l'épreuve d'une puissance infinie qui met en échec la puissance du moi il éprouve momentanément comme en un vertige la possibilité imminente de sa propre destruction, mais le surmonte, finalement, dans la distanciation de la représentation qui lui ôte tout pouvoir sur nous. Le sublime ne se représente pas : il s'expérimente. Il n'est comme sentiment de soi que sous la condition

¹⁴ S. Shama, *Le paysage et la mémoire*, Le Seuil, 1999

¹⁵ J. Ruskin, *Le Sésame et le Lys*

¹⁶ J. Addison, *The Spectator* n°412 (23 juin 1712) in J. Addison, *Essais de critique et d'esthétique*, PUP, 2004

¹⁷ E. Burke, *Recherches philosophiques sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*. IV.6

d'une expérience que le pouvoir de synthèse cognitive du moi ne parvient pas à dominer. Il témoigne du moment où la représentation s'annule dans l'épreuve même de l'imagination à embrasser ce qui se refuse à elle, et où ne demeure plus que l'idée d'un infini de grandeur ou de puissance. Sans en proposer une analyse précise, il est permis de reconnaître que, chez Kant, les conditions du sublime sont à l'envers des opérations qui soutiennent le schématisme de l'imagination. Le *sublime mathématique* est lié à l'idée d'infini et naît chaque fois qu'est donnée un tout irréprésentable *partes extra partes*, une totalité dont il n'existe aucun concept quantitatif reposant sur une multiplicité quantifiable. Ici, l'infini (qui ne peut être philosophiquement posé que comme dimension de l'a priori de l'espace comme forme de toute intuition) semble surgir par delà la phénoménalité sensible comme un absolu dans l'ordre de la grandeur. Il suppose donc que le sensible donné *a posteriori* dans l'intuition rende caducs les « axiomes de l'intuition » en vertu desquels la possibilité d'un contenu objectif en rendu possible quand il est constitué comme grandeur extensive par la synthèse à laquelle est soumise toute grandeur spatiale homogène. Le *sublime dynamique* renvoie à la nature comme force et puissance et aux dispositions du sentiment de soi dans l'appréhension de la force qui ébranle la finitude du sujet voulant et désirant. Océan soulevé par la tempête, chaos et désolation sauvage et déréglée de la nature, surplomb rocheux audacieux, chute vertigineuse d'un fleuve puissant, nuées orageuses, « pyramides de glace où la mer sombre en furie », autant d'intuition d'un pouvoir qui ne se laisse pas saisir selon la détermination des degrés intensifs d'une propriété ou d'une force. La réalité phénoménale dépasse la perception de propriétés qualitatives qui entre la présence et l'absence admettraient tous les degrés possibles de l'accroissement et la diminution dans le temps. Il y a comme un saut dans l'absoluité d'une puissance infinie par-delà tout concept de nature comme système des phénomènes réglés par des lois. L'infini qui ne peut être compris dans un concept d'objet, apparaît ici comme constitutif d'une certaine expérience inhérente aux opérations subjectives de l'imagination. Il faudrait continuer l'analyse pour le schème de la substance, de la causalité et de l'action réciproque ; on découvrirait un divers phénoménal qui fragilise les conditions de synthèse d'un divers. A la permanence du maintenant dont dépend toute synthèse formelle du temps ne répond aucune permanence dans le donné, à l'irréversibilité du rapport temporel de succession ne répond rien de déterminé dans des phénomènes où les rapports d'antécédence ne peuvent plus être distingués du simple ordre subjectif des perceptions ; la simultanéité, enfin, y paraît bien celle d'une communauté dynamique mais son enchevêtrement ne se laisse déchiffrer par aucune loi. Le sentiment du sublime se manifeste par la violence faite à l'imagination dans son effort d'embrasser une totalité qu'elle se révèle incapable de saisir et résulte de la mise en défaut des capacités représentationnelles du sujet et des conditions de synthèse de l'unité aperceptive du moi. Il renvoie, dans la perception de ce qui est présent au regard, à un sentiment interne qui résulte de sa mise en présence d'un absolu en idée¹⁸ et à la façon dont le sentiment de plaisir et de peine s'en trouve atteint. Avec le sublime apparaît un trait de l'expérience esthétique qui ne peut se juger par rapport à l'objet, mais dans l'être même du sujet. Il y a là une factualité expérientielle qui excède toute possibilité de la finaliser dans une représentation – le sublime n'est pas un caractère de la nature représentable - qui à son tour pourrait, étant représentée dans une image, en constituer l'occasion. Le beau est une propriété de la représentation, le sublime fait porter les valeurs du sentiment esthétique du côté de l'expérience du moi que les conditions empiriques mettent à l'épreuve. L'unité aperceptive de la conscience d'un moi suppose, *a contrario*, que les fonctions de synthèse de l'imagination rencontrent un donné dont la diversité exposée dans l'espace et le temps se laisse unifier selon les règles qui président à toute détermination d'un objet sous les catégories de l'entendement. Le sentiment du sublime naît de leur échec.

Le sublime signe le hiatus insurmontable entre la représentation et l'absorption du sujet par l'objet sous l'emprise d'une nature qui le submerge. La montagne ne provoque le sublime que parce qu'irréductible à la mise en perspective et à tout agencement ordonné. Ce dont elle est l'expérience, tout comme il naît d'une synthèse impossible, se refuse tout autant à l'image. La possibilité même

¹⁸ E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, Analytique du sublime I. 26

annule le cadre de la représentation. En dépit des diverses modifications du format, des jeux sur les hauteurs des lignes de fuite qu'autorisent plongées et contreplongées pour déstabiliser le regard, le sublime de la nature est non représentable dans l'image paysage. Pour autant qu'on rapporte le paysage à un genre pictural, ordre du paysage et esthétique du sublime paraissent irréconciliables dans leurs conditions formelles même. Le sublime c'est d'une certaine manière l'affirmation du « pays », contre le paysage et les *a priori* formels de la boîte optique qui y sont attachés. Il était naïf de penser que la représentation de la montagne suffirait à produire une représentation du sublime. Un art qui proposerait ses productions à une appréciation dont l'expérience du sublime serait la justification esthétique, suppose des dispositifs capables de mobiliser la vue – et pas seulement la vue – pour susciter cette expérience autant physique que mentale en mettant le sujet lui-même à l'épreuve d'un espace irréductible au simple plan de représentation qui est celle de la terreur et le vertige de l'illimité. Il fallait à l'art privilégier le spectacle à sensations pour atteindre les stimulations esthétiques attendues en lieu et place d'une contemplation d'image. Sans doute fallait-il pour se faire sortir de la peinture – et peut-être même de l'art.

Dioramas, panoramas et allii

Le paysage classique est la projection des images obsessionnelles de la culture lettrée. Avec le pittoresque et le sublime l'intérêt pour le paysage ne peut plus se distinguer de celui porté à une sorte d'aventure visuelle dont la mise en représentation appelle les artifices de dispositifs toujours plus élaborés. Plusieurs possibilités furent explorées pour reproduire dans une œuvre de l'art, les conditions spatiales et physiques des effets relatifs à l'engagement corporel du moi dans l'expérience : mise en place d'un dispositif visuel d'immersion (*panorama*¹⁹), théâtralisation du spectacle pictural, telle l'utilisation de jeux de lumières et des propriétés de transparence de la toile pour faire varier les conditions perceptuelles du tableau (*eidophusikon* ou *diorama*), production de canevas mobiles se déroulant progressivement sous les yeux du spectateur (*cinéorama*), etc. Il s'agissait pour l'essentiel d'impliquer une surface peinte dans des conditions spatio-temporelles de perception comparables à celles d'un environnement réel de sorte le corps du spectateur soit physiquement mobilisé.

Le *panorama* englobe le spectateur dans un espace peint total qui l'entoure quelle que soit la position qu'il adopte. Le spectateur n'est plus face à un tableau, il est au centre d'un dispositif visuel constitué par une image peinte sur le mur d'une salle circulaire. L'œuvre ne peut être appréhendée que latéralement et successivement grâce à une rotation corporelle ; la vue y est toujours relativisée, sur ses bords, par un hors champs sous fond duquel le paysage se détache comme si elle y circulait librement. Cependant, l'essentiel du dispositif appelé « *panorama* » inventé par R. Barker et breveté sous ce nom par S. Fulton n'est pas dans l'exploit de la production d'une image illusionniste à 360° qui agrandirait l'œuvre pictural à l'ensemble d'un horizon visuel vu d'un point proéminent. Avec le système de la rotonde, il s'agit d'une machinerie totale qui vise à assurer la réussite d'une illusion perceptive et la production des effets émotionnels ou esthétiques qui en sont attendus. La peinture n'est qu'un élément parmi d'autres et doit adapter ses procédés représentationnels (choix des points de vue, juxtaposition de vues perspectives, exactitude descriptive des arrière-plans, rendus atmosphériques jouant avec les variations d'une lumière naturelle zénitale, etc.) pour en calculer les effets afin, par-delà la seule illusion optique, de produire les sensations physiques éprouvées *in situ* en jouant, dans ce but, sur l'ensemble de ses paramètres physiques (ascension, mobilité, éblouissement, etc.). L'immense canevas est exposé sur les murs intérieurs d'une rotonde circulaire ; le spectateur en découvre le spectacle en accédant à une plate-forme par un escalier intérieur qui lui masque l'espace où il pénètre ; ce n'est qu'une fois en haut que son regard s'ouvre dans la vue panoramique d'un paysage comme s'il se situait en son cœur et le percevait d'un sommet dominant. La recherche de l'illusion est renforcée par l'impossibilité de voir la totalité du canevas : vers le haut, le regard est barré par une tonnelle qui fait fonction de paravent ; vers le bas, l'espace joignant la

¹⁹ B. Comment, *The painting panorama*, p 77 – 83. Harry N Abrams Publishers, 2000

rotonde (fac-similé d'un chalet, belvédère, passerelle de navire, etc.) aux murs du canevas est comblé par des moyens illusionnistes qui l'intègre au paysage peint (sol et éléments réels divers du lieu figuré – cabanes, ruines, fourrés, objets divers – jusqu'à des véritables végétaux ou animaux).

On a pu, dans une logique comparable, chercher à obtenir un paysage mouvant en intégrant au dispositif spatial, un moyen d'animer des images statiques ou en reconstituant, la sensation de se mouvoir et la succession de sites vus lors d'un trajet en jouant sur les illusions perceptives engendrées par le mouvement relatif. Suivant la première stratégie (à laquelle les procédés de G. Méliès de surimpression et de coupe doivent beaucoup) l'*eidophusikon* de P. J. Louthembourg et théâtre de *diorama* de J.L. Mandé-Daguerre et C.M. Bouton substituent au tableau une sorte de théâtre animé où sur la scène duquel se produisent différents événements. Le dispositif de P.J. Louthembourg, imaginé dès 1750, est constitué par un système composé de verres colorés, et de canevas peints recto-verso dont les arrangements mobiles et les jeux de lumière produisent, grâce à des effets de transparence, une série de variations paysagères sur une scène de 2 x 2,5 m impliquées dans une véritable dramaturgie de la nature. Exploités de 1822 à 1839, les *dioramas* s'efforcèrent de recréer sur une scène de 22 x 14 m le spectacle du sublime de la montagne. Il s'agira de produire des avalanches, tempêtes, phénomènes atmosphériques et autres déchaînements de la nature.

Suivant la seconde stratégie, le *panorama mobile* développe les possibilités d'un dispositif en vogue dès la fin du XVIII^{ème} siècle²⁰. Le principe en est simple : une toile peinte de grande dimension est montée autour de deux cylindres dont l'un se déroule tandis que l'autre la rembobine assurant une longue succession mobile d'images immobiles en un long fondu-enchaîné de contrées. Les images défilent devant le regard comme si le spectateur embarqué pour un voyage au long cours se déplaçait pour parcourir un paysage dans l'illusion de son propre mouvement. Sous l'impulsion des sociétés de marine à vapeur et de chemins de fer, des panoramas mobiles furent ainsi développés tout au long du siècle dans toute l'Europe. Si le premier *Moving Panorama* (sous le nom exact de *Original grand new peristrepthic or moving panorama*) fut en 1823 consacré au couronnement de George IV, ceux qui suivirent recréaient les conditions d'un parcours paysager en usant de tous les procédés possibles pour susciter l'illusion kinesthésique d'un périple réel. Le *Pléorama* installé à Breslau en 1832 plaçait les spectateurs dans un navire naviguant dans la baie de Naples, puis une année plus tard le long des gorges du Rhin. Le *Padorama* installé à Londres en 1834 les installait dans des voitures pour un voyage en train de Manchester à Liverpool. Ceux créés aux Etats-Unis prirent des proportions impressionnantes : en 1848, celui de J.A. Hudson simulait grâce à un canevas de 1200 m 4 jours et 3 nuits d'excursion le long de l'Hudson River ; celui de John Banvard, *Le Fleuve Mississippi de sa source au Missouri à la Nouvelle Orléans* (1846) composé de cinquante deux vues mesurait près de 400m et rivalisait avec plusieurs autres consacrés au même fleuve (*The original Gigantic American Panorama* de J. Rowson Smith en 1863, Henry Lewis, Léon Pomarede, J.J. Egan, etc.) ; sans parler de celui de W. Burr de 1849 consacré à un périple des grands lacs jusqu'au Saint Laurent en passant par les chutes de Niagara auquel assistèrent près d'un million en quelques mille représentations. La surenchère faisait partie du principe : il s'agissait de porter toujours l'illusion plus loin. Lors de l'exposition universelle de 1900, H. d'Alesi présenta au bénéfice de la Compagnie Transatlantique, avec le *Mareorama* consacré à une croisière de Marseille à Yokohama en poussait la logique à l'extrême : les spectateurs étaient installés sur une passerelle de 70 mètres reconstituée d'un transatlantique tandis que défilaient de part et d'autre deux toiles de 750 m de long et 13 m de haut ; des acteurs étaient à la manœuvre, des machines servaient à reconstituer embruns, vents et odeurs marines et à produire les effets de lumière nécessaires pour baliser les jours. Le chemin de fer n'était pas en reste, le panorama du transsibérien sponsorisé par la Société Internationales des Wagons-lits reconstituait un voyage en train de Moscou à Pékin dont le paysage défilait devant les fenêtres des voitures.

²⁰ J.C. Bailly, *Le Dépaysement*, Seuil, 2011, p.41 - 50

De nouveaux champs scientifiques et des activités sociologiquement émergentes, de nouveaux modes de transports, de nouvelles valeurs esthétiques, sans compter l'orientalisme lié aux idéologies coloniales qui en étaient contemporaines, tout ceci combiné favorisait le développement d'une industrie du spectacle qui transformait profondément le sens du « paysage ». Car, il faut bien l'admettre, ces dispositifs hybrides constituent plus des machines à effets que des œuvres d'art : le sensationnel s'y substitue à toute appréciation poétique ou intellectuelle. Le panorama et ses différents cousins sont autant techniquement qu'esthétiquement impurs. Les techniques mises en œuvre par les peintres qui les réalisaient s'inspiraient de modes de représentation qui rompaient avec ceux de la peinture académique. La géométrie projective utilisée avait, par exemple, plus de rapport avec les représentations topographiques illustrant le *Voyage dans les Alpes* d'un F. de Saussure (1792) ou des vues panoramiques des Alpes suisses d'un H. C. Escher von der Linth que de la perspective linéaire d'un Claude Gellée ou les vues panoramiques d'un Vernet. Les images peintes s'inspiraient de plus en plus du travail documentaire des premiers photographes de montagne tel celle des Frères Beaumont ou d'étude géographique comme celles d'A. Civiale. Enfin, les techniques de productions d'images se substituent à toute démarche picturale qui prit d'ailleurs, au cours du siècle, un chemin qui devait la conduire, pour d'autres raisons, à la dissolution de l'ordre figuratif classique. Ce sont encore des paysages peints. Mais les frontières de l'art et de l'artifice se brouillent. Le divertissement prend le pas sur la visée esthétique ²¹.

Le panorama et le diorama devaient échouer comme dispositifs artistiques et ne connurent un essor qu'au travers d'une industrie de divertissements offerts à des populations citadines. L'exposition universelle de 1900 à Paris, en signa l'arrêt de mort. Le cinéma réussit, au contraire, là où des peintres eux-mêmes ne purent proposer une nouvelle version du paysage. Ainsi de ces chefs d'œuvre du paysage sublime dont le cinéma se rendit presque aussitôt capable : *Berg Ejvid och hans ustru* de V. Sjöström en 1918 ou *Die weisse Hölle vom Piz Palu* d'A. Franck et W.von Pabst en 1929 qui devait ouvrir une longue série de film de montagne dans l'Allemagne de Weimar. Car, il y a bien un paysage cinématographique, comme il y eut un paysage pictural. De sorte, qu'aujourd'hui, cantonner le paysage au prisme de la peinture revient à ignorer un des plus puissants apports du XX^{ème} et à en entretenir une compréhension historiquement régressive. La forme cinéma a totalement reformulé les relations entre fond et forme qui se tissent dans l'espace-temps du plan et a initié ainsi une esthétique paysagère spécifique et sans doute la plus authentique de notre modernité ²².

Image mouvement et paysage cinématographique

Le cinéma achève la destitution du paysage pictural. Si le rectangle reste le principe formel dominant, en vertu de la mobilité du cadrage, l'image déborde potentiellement sur ses bords. Dans le plan fixe du tableau, le seul mouvement est celui de l'action qui le traverse. Le cinéma repose sur les virtualités de déplacements du cadrage lui-même. Intégrant le temps dans son procédé technique même, il redéfinit le rapport à l'espace. Le *ratio* hauteur/largeur de son format initial (l'*academy ratio* est de 1 : 37) était proche du format pictural classique de 1 : 414 ²³ et le rendait dès le départ propre accueillir le panorama paysager classique ²⁴. Très vite cependant, les divers formats testés par Hollywood, comme le *cinémascope* cherchèrent à inscrire l'action dans un paysage élargi au-delà d'un simple décor. En passant du 35 mm au 70 mm ²⁵, le paysage s'évade sur les bords latéraux de l'écran et annule la fixation du regard sur un repère central fixe ; le cadre cesse d'organiser l'espace à partir de l'action et, le regard du spectateur devenant potentiellement flottant, l'image peut faire jouer le

²¹ J.B. Jackson, *De la nécessité des ruines*, Le paysage comme théâtre, p. 118 - 120

²² P. Francastel, *peinture et société*, Gallimard, 1951, p.198

²³ A. Mérot, *La peinture de paysage*, Gallimard 2009, p. 107

²⁴ D. Ziegler, *la représentation du paysage au cinéma*, Bazaar et Cie, 2010.

²⁵ Comparer les deux versions en 35 mm et 70 mm de *The big trail* de R. Walsh tournées en 1930

contraste entre recentrage sur l'action et permanence hypnotique du paysage et exploiter ainsi dramatiquement la tension entre les deux temporalités de l'action humaine et ordre inaltérable des choses²⁶. Le cinéma offrait donc par la nature même des dimensions de son plan de représentation à explorer et à expérimenter des formes spatio-temporelles irréductibles au cadre du tableau. Le plan-séquence confère au plan visuel l'épaisseur dynamique d'un mouvement d'un œil situé et mobile qui filme le mouvement en s'y mouvant, liant le hors-champ passé et futur d'un espace/temps qui déborde et conditionne le champ perceptif de l'image. Il permet de sortir de géométrie optique du tableau pour favoriser un plan structuré par des trajectoires. C'est ainsi qu'il libère le paysage de tout pictorialisme.

Dès l'*Entrée du train dans la gare de La Ciotat* ou la *Sortie de l'usine Lumière*, le cinéma ne se révèle qu'en filmant le mouvement. Entrer et sortir de l'image, c'est le premier effet du cadrage. Mais, il ne suffit pas de capter le mouvement. C'est ce qui fait tout l'intelligence des Frères Lumières pour qui le cinéma, à la différence de G. Méliès, ne saurait s'en tenir à une logique de l'apparition/disparition. Tout le plaisir – et au départ la surprise – de la projection cinématographique réside dans le fait de voir une image qui se meut. Montrer le cinéma, c'est montrer ce mouvement de l'image par-delà la mobilité de l'objet. Rien ne se passe dans l'image, c'est l'image qui passe. Ils initieront très vite plusieurs techniques de mouvements de caméra : la camera se fait sujet, elle devient l'œil vivant même dans sa traversée du monde (le représentant) et sort ainsi de la reproduction factice de la vie (dans le représenté). Le premier travelling *Vue du grand canal de Venise* est effectué par un de leurs opérateurs dès 1896 ; plusieurs prises, à l'instar du *Panorama pris d'un ballon captif* de 1898, filment le paysage à partir d'une plate-forme mobile. Dès 1912, G. Pastrone dépose le brevet du *carrello*, premier chariot pour caméra ; il tournera *L'inhumaine* en 1924 au volant d'une voiture de course. J. Epstein dans *La glace à trois faces* lie à son tour l'expérience de la vitesse automobile et l'image cinématographique en déclinant en 1927 toutes les possibilités formelles du *travelling* (circulaire avec une automobile descendant la rampe d'un parking, avant, latéral, etc. dans le morceau de bravoure des trois dernières minutes²⁷). *L'Homme à la caméra* de D. Vertov de 1929, mécanise l'œil²⁸ qui n'est plus celui d'un sujet en position de flâneur, mais celui objectivé de la mobilité de tous les moyens urbains de circulation. On est alors au cœur du cinéma. Trente ans après son invention, le cinéma avait atteint la compréhension de ce qu'il avait de propre. Avec le mouvement le cinéma objective ce qu'il est : la caméra filme en mouvement du mouvement en étant elle-même le mouvement d'une pellicule qui défile derrière une lentille optique. Le cinéma n'est pas tant le rendu factice et mécanique du mouvement, qu'il n'est par essence, « image-mouvement »²⁹. Le cinéma rêve du plan unique étendue à l'échelle de tout un film. Alors forme objective du médium, forme structurante du plan décideraient de l'espace/temps représenté. Capable d'engendrer, en vertu de la seule spécificité de son médium, une forme esthétiquement autonome, au contraire du panorama et du diorama, le cinéma pouvait prétendre au rang de l'art. Au paysage pictural répondrait ainsi la forme spécifique du paysage-mouvement ou paysage cinématographique.

Au cinéma, comme pour le roman, le paysage participe pleinement des stratégies discursives propres aux formes narratives. La mobilité de l'image peut jouer sur plusieurs paramètres qui modifient les rapports espace-temps inhérents au plan lui-même et ceux propres à l'action dans une dialectique subtile : profondeur de champ-plan-séquence-montage. Une logique strictement scénographique organisera ces rapports autour d'une intensification/détente de l'action dramatique. Le rapport du cadrage à l'action peut alors faire du paysage un fond à grande échelle sur lequel se déploie le drame de l'action (*The Aran man* de R. Flaherty, 1934), en constituer en jouant sur la diversité des lieux une démultiplication expressive et emphatique (*The go between* de J. Losey, 1971), servir au contraire de contrepoint (*Barry Lindon* de S. Kubrick, 1975), être un actant du drame en

²⁶ Anthony Man, *The Man of the West* (1958) ; D. Lean, *Ryan's Daughter* (1969)

²⁷ J. Epstein, *La glace à trois faces* (1927) <https://www.youtube.com/watch?v=1EJKJ263MC4> (33.25 – 37.50)

²⁸ D. Vertov, *Kinoksrevolution* (1923).

²⁹ G. Deleuze, *Cinéma I, L'image-mouvement*, Ed. de Minuit, 1986 p.36

participant au processus actionnel (*Blow up* de M. Antonioni, 1967). Il y a là, même si les effets obtenus sont ainsi densifiés, un usage du paysage qui n'a rien de spécifiquement cinématographique. Les possibilités techniques du cinéma ouvrent des possibilités formelles plus originales où les relations qui se tissent entre contenu et forme me semblent autoriser à ce que l'on parle de « paysage cinématographique ». Les mouvements de caméra sont plus importants que le cadre qui ne suffit pas à structurer l'espace de représentation. Comme image mouvante l'image cinématographique peut mobiliser plusieurs systèmes de rapports qui lui sont propres : les corrélations centre/périphérie en jouant sur la profondeur de champ par les techniques de zoom avant/arrière, les variations d'éclairage, l'élasticité de durée rendue possible par les choix de montage des plans qui permettent de produire selon le degré désiré une tension ou une détente de l'action, le travelling avant/arrière ou latéral. Ce sont alors les possibilités formelles ouvertes par ces rapports qui déterminent une géométrie cinématographique et par voie de conséquence un « paysage cinématographique » capables de se décliner en différents genres. L'*a priori* formel précède l'*a posteriori* du paysage empirique. Avec le *western* et le *road movie*, genre narratif, forme dramatique, typologie paysagère deviennent indissociables. Depuis les années trente, ils constituent pour le cinéma l'équivalent de formes classiques. De la même manière que le rapport structurant entre boîte optique et paysage pictural a pu longtemps faire des œuvres de N. Poussin une académie pour la peinture.

M. Foucher dans son article *Du Désert, paysage du western*³⁰ explique comment, dans le western, schème narratif et paysage s'appellent mutuellement indépendamment de toute exactitude historique. Il ne s'agit pas des contraintes climatiques dont un tournage en extérieur serait tributaire, mais d'un espace-plan approprié à la nécessité de filmer le mouvement pour signifier l'idée abstraite de territoire et de ses modes d'appropriation. Toute l'intrigue du western repose sur l'opposition entre espace traversé, aride et nomade de l'*outlaw* et du justicier sans attache et l'espace clos, stable et gouvernable, mais menacé et à protéger contre l'extérieur. Les paysages désertiques du Nevada filmés par J. Ford répondaient parfaitement à cette opposition entre l'espace de mobilité et les figures du ranch, du fort ou de la ville pionnière. L'intrigue où, la plupart du temps, le conflit de forces adverses se double de la relation amoureuse inverse se construit autour de l'impossible unification de ces deux espaces. Le justicier reste résolument solitaire ; sitôt la paix revenue et les instances légitimes rétablies, il repart dans sa quête sans fin. De sorte que le paysage du western doit demeurer à jamais dans l'antagonisme décrit par G. Deleuze de l'espace lisse (le désert comme espace sans lieu du mouvement en soi) et de l'espace strié de la propriété et de la sédentarité³¹. Le plan fixe tend à la limite vers l'immobilité cinématographique. Réduit à l'espace identitaire d'un lieu, le cinéma se ferait théâtre. L'ouvert de l'espace du désert et de ses monuments (les rochers aux formes colossales et reconnaissables en constituent chez J. Ford, comme les fabriques) appelle le cadrage panoramique et picturalise l'espace. La ligne d'horizon potentiellement équivalente dans chacune de ses directions menace le plan visuel d'une immobilité apparente. C'est pourquoi l'image-mouvement, si essentielle au cinéma, appelle des actions qui légitiment ces mouvements de caméra qui dynamisent le plan et mobilisent hors-champ, contrechamp et profondeur de champ. C'est là la fonction de ces scènes prototypiques chez J. Ford, H. Hawks et J. Sturges : scènes de diligence, de convoi, de poursuites, passage de corridors appellent travelling, plongée – entrée dans le cadre - et contreplongées – sortie du cadre ; le mouvement filmé vient justifier la déclinaison des mouvements cinématographiques et un montage qui finissent par valoir par eux-mêmes indépendamment de toute nécessité narrative, le script étant réduit à stéréotype minimal dont le contenu se réduit à un simple schéma directeur de plans successifs. C'est en ce sens que le western est si essentiel au cinéma. Sa topologie est d'essence cinématographique : pistes, défilés rythmé par les verticales massives et abstraites de formations rocheuses, simple manière de signifier un décor genre se détachant sur une ligne d'horizon à l'infini, manière d'espace plat étranger à toute clôture qui suggère un mouvement *ad libitum*. Pureté cinématographique du paysage de western. Paysage générique on ne peut plus abstrait s'il en est

³⁰ in A. Roger, *La Théorie du paysage en France*, Champ Vallon, 1995

³¹ G. Deleuze et F. Guattari, *Mille Plateaux*, Ed. de Minuit (1980)

dont la structure se retrouve à peu de chose près dans le *road movie* mais enrichie par les potentialités de plans séquences liés à la vitesse automobile.

Le *road movie* est une sorte de western moderne où la dialectique de l'espace clos et de l'espace ouvert joue à plein régime. Il s'organise autour d'une ligne de fuite littérale - la route -, qui dynamise les rapports entre les verticales rythmant un espace traversé (poteaux de signalisation, enseignes, édifices, etc.) et une surface horizontale structurée par les voies automobiles dont la réticularité annule tout obstacle au mouvement - il suffit de changer de direction et de prendre les chemins de traverse - et garantit le lissage d'un espace de mobilité absolue, sans direction définie, ouvert sur tous ses bords. La figure omniprésente de la ligne d'asphalte qui s'ouvre devant le spectateur comme devant le protagoniste vaut à la fois comme un objet figuratif et comme un couloir dynamique de pénétration du champ. Elle est le vecteur structurant d'une succession de plans qui trouve sa fin en elle-même. Le *road movie* ne raconte pas vraiment quelque chose ; il se contente de montrer et de faire traverser des espaces. Le mouvement n'est pas un trajet entre deux lieux, les arrêts ne sont que des stations provisoires. Il n'a pas d'autre signification que lui-même. Le montage alterné entre mouvements latéraux, entrée à partir du fond vers le premier plan de l'image, plongée dans la profondeur du champ de l'image, associé aux changements de tempi liés à la vitesse, rythme de successions différenciés selon la distance organise l'espace dans la tension d'un *perpetuum mobile* sans *terminus ad quem* ni *terminus ad quo*. Le paysage qui en résulte est celui de ce mouvement même dans sa propre unité temporelle en dehors de toute spatialité d'un site localisable.

Le *road movie* constitue pour le paysage-mouvement l'équivalent de la fenêtre pour le paysage idéal. Le rectangle pare-brise automobile devient le cadre mouvant d'un œil-caméra mobile dont la découpe et les vitesses relatives des formes apparentes variées et plus ou moins nettes qui y défilent configurent une expérience esthétique spécifique. Dans *The view from the road*, D. Appleyard, K. Lynch et J.R. Meyer, exploite cette comparaison en utilisant l'unité des plans séquences pour définir des modules urbanistiques qui soient clairement lisibles pour les automobilistes. Leur but est d'élaborer les principes de bases d'un design routier qui assure une meilleure intelligibilité des espaces suburbains visuellement brouillés par les changements permanents de direction imprimés par les rampes d'accès, de dérivation et de distribution des flux automobiles. Aussi étudient-ils à partir de séquences dynamiques, les formes saillantes originales qui émergent de la variation subies par les lignes et courbes, surfaces et plans, volumes et masses sous l'effet des trajectoires et des vitesses corrélatives qui structurent le champ perceptif des conducteurs. Il s'agit pour eux d'identifier, non pas des objets statiques, mais des éléments actifs de la perception en prenant en compte l'expérience kinesthésique des formes. Le cadre (pellicule cinématographique ou pare-brise automobile) structure les relations mouvantes entre figure et fond dans une unique plan séquence organisant la continuité visuelle du champ perceptif du conducteur, comme la caméra embarquée le fait pour le plan de vision du spectateur. Dans le pare-brise, comme dans le champ cinématographique, c'est une image frontale qui défile ; les effets latéraux restent infra-perceptifs. Le regard reste fixé par la trajectoire de la route et ne vagabonde que difficilement en un balayage aléatoire qui pourrait se focaliser sur des points d'intérêts potentiels de l'espace objectif. Image de mouvement dans l'espace même qui est celui du mouvement constitutif de l'image (cadre du pare-brise ou caméra), l'espace, comme mis en abyme, s'objective en lui-même. Contrainte par les lignes mêmes de l'espace routier, cette « fenêtre promenée à travers le monde » n'a rien de subjective, c'est une sorte de regard anonyme, de même que le personnage dont elle constitue la vue tend à l'impersonnalité. Mouvements, trajectoires, variations de vitesses plus qu'intentionnels sont ordonnés par les contraintes objectives de la route. Ce n'est pas le regard qui organise ici le paysage, mais la route qui structure le regard. Ce dernier suit la ligne de terre artificielle que constitue, en contraste avec les ondulations du terrain, le plan de la route calculée par le géomètre à partir de points remarquables de la géographie du terrain qui lui servent de visée à intervalles réguliers selon une unité de mesure répondant à un ratio vitesse / distance. Le regard du conducteur est donc fixé par la façon dont le plan horizontal ou incliné, rectiligne ou courbe de la route l'oriente vers les lointains selon une variation continue en l'absence

de tout point fixe cadré. Filmé du point de vue de la route, l'environnement autoroutier détermine lui-même les perspectives sous lesquelles il se manifeste sur la surface d'apparition de l'image. Une chaussée rectiligne imposera une perspective rigide et accélérée ; une chaussée aux courbes alternées détermine un balayage champ/hors-champ (voir contre-champ dans le cas de bretelles autoroutières) ; une chaussée ondoyante fera jouer un plan d'apparition/disparition dans la profondeur de champ de l'image. Ce n'est donc plus vraiment un regard qui est signifié, au sens où le tableau peut valoir comme projection d'une image mentale. Et ceci d'autant plus que l'image argentique d'un film (tout change avec le numérique qui relève selon moi du dessin animé plutôt que du cinéma) est de nature indicielle, plus qu'iconique. C'est donc une image objectivée et mécanisée du monde qui est proposée. Du côté du spectateur, elle est bien plus le support cathartique d'une impersonnalisation du regard, que celui d'un processus intersubjectif d'identification à celui d'un personnage. Le film se donne comme une série d'images à regarder, mais il fonctionne également comme un dispositif expérientiel. Projetées dans les conditions d'une obscurité absolue, les images projetées ne sont plus situées dans l'extériorité de l'espace physique et moteur du spectateur qui les confronterait à la temporalité « objective » du monde perceptif ordinaire, elles deviennent comme des projections d'images mentales. Non pas *immersion* dans un espace, mais plutôt *pénétration* de la perception par une image qui l'imprègne jusqu'à modeler la conscience même de soi. Les images fonctionnent comme des pensées : elles finissent par exister dans l'intériorité de l'esprit. Ce qu'elles montrent y devient ce qu'on voit. Le *road movie* explore ainsi les territoires plats du banal. De la même façon que D. Appleyard, K. Lynch et J.R. Meyer définissent les prototypes de paysages autoroutiers (dans *Learning from Las Vegas*, R. Ventury, S. Brown et Izenour en tireront, en 1972, un plaidoyer pour les enseignes et les « hangars décorés » comme atelier de l'architecture), le *road movie* confère une pertinence esthétique visuelle à un territoire dont la cartographie est principalement monotone : horizontalité du plan de parcours, orthogonalité des axes et des édifices, itération de formes géométriques simples.

L'image cinématographique permet de jouer sur une infinité de latitudes (directions des déplacements de l'objectif, dilatation/condensation de l'épaisseur temporelle du mouvement, focalisation, effets de zooming etc.) qui peuvent servir d'*experientia crucis* pour la définition des conditions formelles auxquelles doivent obéir des plans constitutifs d'un paysage. Même si, un réalisateur peut utiliser le paysage comme une suspension narrative, celui-ci semble devoir rester gouverné par les contraintes attenantes à l'intelligibilité d'une action. Avec le cinéma, le cadrage implique toujours la possibilité d'un décadage. Cette simple possibilité, indépendamment de toute autre intervention, suffit à situer les mouvements de caméra qui, tout en intégrant successivement les hors champs de l'image, suivant les trajectoires d'un mouvement humain, préservent la stabilité d'une image qui vérifient les propriétés formelles d'« un point de vue » et donc d'un « paysage anthropocentré » et, *a contrario* la totalité de toutes les autres relations possibles à l'intérieur desquelles se détachent les ensembles que sont les paysages mais qui, elles-mêmes ouvrent le champ visuel vers un absolu anomique d'un flux d'image décentré indépendante de toute visée intentionnelle d'un *Je*. La vue à travers les fenêtres d'un train traversant à grande vitesse une contrée serait un exemple particulièrement significatif d'un œil mécanisé dissocié de toute direction pratique de la perception. Mais peut-on parler de « paysage ferroviaire » ? En dissociant conduite et spectacle, le train, contrairement à l'automobile qui reste tributaires des lignes de visée de l'ingénieur géomètre, annule toute intentionnalité pratique du champ visuel³². Les impressions courent en des rythmes différents selon la distance de ce qui est aperçu : le proche s'abstrait en rayures de couleurs, les poteaux, barrières et signalétiques créent par leur itération une scansion verticale selon un tempo plus ou moins élevé, le paysage ondoyant des collines et des plaines ralenti l'image visuelle et inscrit la perception des formes dans une temporalité qui en dépit de leur déformation liée au changement continu de perspective restent reconnaissable, et le ciel assurerait une stabilité plus douce si la ligne d'horizon n'en était pas constamment perturbée. Or, la latéralité annule par son unidimensionnalité

³² M. Desportes, *Paysages en mouvement*, Gallimard, p.159

tout va et vient possible qui assure l'appréhension des simultanités nécessaires à l'objectivation des relations spatiales. Ce ne sont pas des images qui défilent, mais l'impossibilité pour toute image de se stabiliser et de prendre forme, dans une tendance d'autant plus affirmée que la vitesse est grande à s'abstraire en simples synchronies et diachronies colorées. C'est en cela que tient la jouissance qu'il peut procurer. Cette spatialité dévorée par le mouvement est réduite à l'extrême. À moins d'appeler « paysage », toute succession d'images mentales (après tout, chaque trajet aurait une identité perceptive !), il ne reste en vérité plus grand chose d'un « paysage ». G. Deleuze a distingué deux systèmes de relations possibles avec lesquels le cadrage pouvait communiquer³³. L'un qui suppose que le plan d'immanence du champ soit surmonté par les conditions transcendantales d'un corps-sujet (verticale structurante d'un œil physique). Il ouvre alors vers un ensemble de relations champ/hors champ dont la mobilité temporelle reste compatible avec notre intuition de l'espace. L'autre qui, sans sortir du plan d'immanence de l'image, le prolonge dans l'infini de successions d'une temporalité irréductible à celle-ci³⁴. Avec *La Région centrale*, M. Snow a réalisé en 1971, une œuvre dont les plans enregistrés en un lieu déterminé restent aléatoires et sont projetées à l'état brut. Avec ce « recueil d'un morceau de terre sauvage », il prétend proposer une œuvre comparable aux grands paysages peints. Mais le procédé d'enregistrement mis en place (un système mécanique complexe de bras articulés) mis en place a pour effet d'annuler toute direction dans la succession des images : toutes les dimensions sont équivalentes, leur succession est rendue indépendante de toute condition relative à la perception humaine (par exemple annulation de la stabilisation d'une structure optique fondée sur les rapports entre ligne de terre et ligne d'horizon). L'incohérence des rapports spatiaux qui s'y succèdent ne forme pas autant d'impossibilités objectives, puisque justement ces successions existent par le film et dépendent d'un processus physique de prise d'images. Ils exploitent l'ensemble des rapports possibles de toutes les directions et de toutes les successions à partir d'un point. En ce sens ils situent les successions signifiantes pour un regard humain (en fonction de ces usages du territoire, de ces modes d'action, de ces habitus perceptif, etc.) dans le contrepoint de tous les autres. Renvoie-t-il pour autant à la nature ? Si on appelle « nature » l'ordre des simultanités et des successions structuré par les rapports de causalité et d'action réciproque, il n'y pas là de « nature ». Si par contre, on appelle nature, tout processus qui échappe à une structure intentionnelle, alors il y a là, dans le champ de l'image, une figuration de la nature : une image exhaustive du monde indépendamment de toute conscience subjective ; une matière visible sans œil proéminent qui l'organise à sa mesure. Refuser à cette œuvre le statut de « paysage cinématographique », c'est admettre que la possibilité du paysage, à l'intérieur de tous les flux et relations possibles d'images, repose sur une condition préalable : la mobilité d'un corps, c'est-à-dire d'un œil-humain qui traverse le monde. Admettre qu'il s'agit de « paysage », c'est admettre que le paysage » peut être libéré de toute perspective anthropocentriste en proposant des images indépendantes des conditions naturelles de notre perception.

A contrario, les images qui défilent en avant de l'automobile deviennent le vecteur d'une expérience esthétique spécifique intrinsèquement liée aux vitesses variées de défilement de l'environnement traversé. Il y a paysage, parce qu'en dépit de son objectivation technique, un écart s'y creuse entre un *territoire* en soi cartographiable et un *paysage* comme réalité perceptive pragmatiquement significative. M. Desportes, dans *Paysages en mouvement*, parle de « cadrage autoroutier ». Pour souligner le lien entre « point de vue de la route » et plans séquences privilégié par le *road movie*, on pourrait suggérer de parler de « cadrage cinématographique » *The view from the road* réussit à mettre ainsi en évidence des modules ou paysages-types qui sont autant de séquences cinématiques et visuelles organisées autour d'invariants structurants qui fonctionnent comme des ressources cognitives permettant d'anticiper et donc de s'orienter dans un espace de mobilité à grande vitesse : tour, édifice public, pont, courbe, alignement continu, arche, tangentes, etc. Éléments

³³ G. Deleuze, *Cinéma I, L'image-mouvement*, Ed. de Minuit, p.30 – 31

³⁴ G. Deleuze, *Cinéma I, L'image-mouvement*, Ed. de Minuit, p.122

d'une carte cognitive autant qu'esthétique, « *districts* », « *edges* », « *nodes* », « *landmarks* » sont au paysage de la *highway*, ce que le *belt*, le *clump*, le *dot* étaient au jardin anglais. On retrouve le mobilier du *road movie* constitue un paysage générique sans véritable fonction documentaire – les endroits filmés pourraient être n'importe lesquels, tout signe d'identification des villes traversées réduit à une signalisation routière restant nominal - qui justifie les a priori d'un genre pur dont la principale motivation est d'exposer un vocabulaire (cadre, focale, plan, zoom, travelling) et une syntaxe (plan-séquence, plans alternés, ...) cinématographique. Il s'agit, pour l'essentiel d'un système de signes spatiaux a-subjectifs, d'où est absent toute mémoire, inaptés à retenir quiconque, - des *non-lieux* au sens que M. Augé a donné à ce terme - qui n'ont d'autre valeur que celle de nœuds d'une surface structurée par des mouvements sans centre véritable qui se croisent en une pluralité de trajectoires asynchrones sur une surface non-mesurable. Non plus des lieux remarquables à voir, de simples signes de l'ordre des simultanités (contiguïtés, croisement) et des successions (distance, séparation). Avec le système formel du cinéma, de nouveaux paysages devaient apparaître tout aussi puissant comme supports imaginaires et fictionnels qu'ont pu l'être le paysage bucolique, le pittoresque et le sublime. Mais, à la fiction sur-signifiante de la littérature l'image cinématographique devait substituer le prosaïsme du mobilier anonyme des espaces routiers. La route abolit toute possibilité du pittoresque au profit de la promotion d'un « paysage de l'errance »³⁵. L'espace-temps du *road movie* est essentiellement plat (désert et plaines la plupart du temps – la montagne n'y fonctionne que comme utopie de la retraite) matérialisé dans une architecture a posteriori qui le produit comme image visible : *highway*, routes désertiques, carrefours, panneaux de signalisation, motels, stations-services, *drive-in*, *shopping-centers*, *parkings*, etc. Le paysage cinématographique du *road-movie* abandonne les notions esthétiques révolues attachées au paysage pictural pour proposer, retrouvant en cela une des motivations de la réflexion de J.B. Jackson dans *Rediscovering the vernacular landscape*³⁶, une réévaluation de l'Amérique ordinaire comme Idée. Le thème de la route permet de conférer aux espaces isomorphes, routiniers et prosaïques de la vie américaine une puissance qui les constitue comme les signes d'un imaginaire et la valeur éthique et esthétique d'un paysage.

Pour conclure ...

Le paysage pictural ne renvoie pas à une extériorité qui serait le paysage naturel, le tableau n'est pas la fenêtre. Il est un système optique abstrait qui relève d'un certain nombre de conventions propre au système de représentation de l'époque de la peinture classique comme *mimésis*. Soumettant la représentation à un travail de formalisation, tout art s'achève en une forme. Le changement de medium modifie l'espace/temps du plan de représentation et à ce changement des *a priori* formels, même si certaines constantes topologiques demeurent, répond un paysage à chaque fois spécifique. Avec le paysage classique, l'*a priori* d'une forme artistique fondée dans la théorie de l'*ut pictura poesis* prédétermine la sélection des signes iconiques qui viennent meubler un plan structuré comme une scénographie. « Paysage » désigne, en ce sens, un genre pictural et ce n'est qu'en vertu de certaines analogies relativement fluides, parfois même assez lâches, que d'autres usages sont rendus possibles.

Si on pose la question de savoir s'il peut exister un paysage autre que pictural, on peut répondre, pour s'en tenir à la sphère de l'art, en référant à l'idée d'un « paysage cinématographique ». Ce qui est tout autre chose qu'un « paysage filmé » - par exemple, le traitement pictorialiste du paysage et du parc de Blenheim dans le *Barry Lindon* de S. Kubrick. Il faut pour cela soutenir que le medium cinématographique possède une potentialité structurante dont les configurations formelles *a priori* sélectionnent et privilégient un certain ameublement iconique. Bien entendu, le « paysage » comme pratique artistique reste en réalité indissociable de pratiques et d'usages non-artistiques : de

³⁵ D. Meaux, *Les paysages de l'errance* in Berger et Collot, *Paysages et modernité*, Ousia, 2007

³⁶ Trad. Française, *A la découverte du paysage vernaculaire*, Actes Sud, 2003

pratiques qui vont des procédures de fabrication et des dispositifs de visualisation d'images, de modes sociologiques et politiques de rapport à l'espace et à l'environnement, mais aussi du développement de domaines scientifiques qui les accompagnent parfois. On l'a vu, à l'âge classique, le paysage pictural va de pair avec le développement d'une culture lettrée, comme avec l'art des jardins et s'est thématiquement renouvelée avec l'émergence d'une culture esthétique centrée sur les émotions du moi. De même, les genres constitutifs d'un « classicisme » cinématographique sont redevables d'usages et de mobilités spatiales propres au monde américain et d'un environnement technique caractéristique du monde moderne. Le cinéma a soumis le paysage à une expérimentation formelle qui permet de détacher de la peinture, mais dont sa nature photographique lui permet parfois d'entretenir la nostalgie. Un peu à la façon dont la tonalité dans les aléas du champ musical contemporain laisse parfois poindre son nez, le paysage revient comme une réminiscence lointaine dans l'espace des images possibles.

Existe-t-il un paysage en dehors de formes artistiques ? On voit bien ce que la question tient d'un préjugé culturaliste ! Si les propos qui précèdent permettent d'anticiper une réponse, celle-ci serait sans doute qu'en dehors de l'art, au sens où l'art peut être identifié à une diversité de pratiques dont le seul trait commun est d'organiser un espace de représentation dans des formes qui en vertu de leur médium spécifique leur sont, à chaque fois propres, et au sens où le « paysage » désigne une telle forme, appliquer le terme de « paysage » dans d'autres contextes me paraît le plus souvent superflu, voire abusif. Le terme « paysage » a été introduit dans la langue française pour désigner un certain type d'œuvres picturales. Tous ses équivalents dans les langues européennes procèdent d'un glissement sémantique qui font passer des termes du champ juridique à un usage artistique ³⁷. Cet article assume l'idée qu'il est préférable de s'en tenir à l'idée qu'il n'y a pas de paysage « naturel » et de se restreindre à un usage du terme où « paysage » qualifie un certain type d'artefact qui possède un certain nombre de caractéristiques formelles génériques propres à un médium de représentation. Cette conclusion est volontairement polémique : le terme de « paysage » ne saurait rien suggérer qui permette de comprendre les autres contextes dans lesquels on veut décrire les relations des hommes à leur environnement, pas plus qu'un rapprochement avec ces derniers nous permettrait d'éclairer ce qui est ou a pu être en jeu dans la sphère des œuvres artistiques qualifiées de « paysage ».

³⁷ Franceschi C., *Du mot « paysage » et de ses équivalents dans cinq langues européennes* in M. Collot, *Les enjeux du paysage*, Ousia, 2009

Bibliographie

OUVRAGES GÉNÉRAUX

- ANDREWS M., *Landscape and western Art*, Oxford University Press, 1995
- ASSUNTO, R., *Il Paesaggio e l'Estetica* [Giannini, 1973], Novecento, 2006
- ASSUNTO, R., *Retour au jardin, Essais pour une philosophie de la nature*, 1976-1987, Ed.de l'Imprimeur, 2003
- BERGER A. et COLLOT M., *Paysages et modernité*, Ousia, 2007
- BERQUE A., *Les Raisons du paysage*, Hazan, 1995
- BERQUE A. (éd.), *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Champ Vallon, 1995
- BESSE J.-M., *Le Goût du monde. Exercices de paysage*, Actes Sud / ENSP, 2009
- BILLI A., *Quand voyager était un art, le roman du Grand Tour*, G. Montfort, 2001
- CAUQUELIN A., *L'Invention du paysage*, PUF, 2000
- CLARK K., *L'Art du paysage* [Landscape into Art, 1949], Julliard, 1962
- CORBIN A., *Le Territoire du vide. L'Occident et le désir du rivage (1750-1840)*, Aubier, 1988
- COLLOT M., *Les Enjeux du paysage*, Ousia, 1997
- COLLOT M., *L'Horizon fabuleux*, Corti, 1988
- D'ANGELO P., *Estetica della natura. Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*, Laterza, 2001
- D'ANGELO P., *Estetica e Paesaggio, II*, Mulino, 2009
- D'ANGELO P., *Filosofia del paesaggio*, Quodlibet, 2010
- DESCOLA P., « *Les formes du paysage* », Cours au Collège de France (2011- 2014)
https://www.college-de-france.fr/site/philippe-descola/_course.htm
- GOMBRICH E., *La théorie artistique de la Renaissance et l'essor du paysage*, L'Ecologie des images, Flammarion, 1983
- GROUT C., *L'émotion paysagère. Ouverture et dévastation*, La lettre volée, 2004
- JACKSON J.B., *De la nécessité des ruines et autres sujets*, Ed. du Linteau, 2005
- JACKSON J.B., *A la découverte du paysage vernaculaire*, Actes Sud, 2003
- JAKOB M., *Le Paysage*, In-Folio, 2008
- JAKOB M., *L'Émergence du paysage*, In-Folio, 2004
- JOUTARD, P., *L'Invention du mont Blanc*, Gallimard/Julliard, 1986
- LACOSTE Y., « A quoi sert un paysage ? Qu'est-ce qu'un beau paysage ? », in *La Théorie du paysage en France (1974-1994)*, dir. Alain Roger, Champ Vallon, 2009
- MÉAUX D. et MOUREY J.P., *Le paysage au rythme du voyage*, P.U. de Saint Etienne, 2011
- MEROT A., *La peinture de paysage*, Gallimard, 2009

RITTER J., *Paysage : fonction de l'esthétique dans la société moderne*, Les Editions de l'Imprimeur, 1997

ROGER A., *Nus et Paysages*, Aubier, 1978

ROGER A., *Court traité du paysage*, Gallimard, 1997

ROGER A., *La théorie du paysage en France*, Champ Vallon, 1995

SAINT GIRONS B., *Fiat Lux, une philosophie du sublime*, Quai Voltaire, Edima, 1993

SAINT GIRONS B., *Le Sublime de l'Antiquité à nos jours*, Desjonquères, 2005

SCHAMA S., *Le paysage et la mémoire*, Seuil, 1999

SIMMEL G., « Philosophie du paysage » in *La Tragédie de la culture et autres essais*, Rivages, 1988

VANDER GUCHT D. et VARONE F., *Le paysage à la croisée des regards*, La Lettre volée, 2006

WYLIE J., *Le paysage*, Actes Sud, 2015

LES ARTS DU PAYSAGE

APPLEYARD D., LYNCH K. MEYER J.R., *The View from the road*, MIT Press, 1964

BAILLY J.-C., *Le Dépaysement. Voyages en France*, Seuil, 2011

BON F., *Le paysage fer*, Verdier, 2000

CLÉMENT G., *Une brève histoire du jardin*, 2d. J.C. Béhar, 2011

CLÉMENT G., *Manifeste du tiers paysage*, Sens et Tonka, 2004

CLÉMENT G., *Traité succinct d'art involontaire*, Sens et Tonka, 1997

CLÉMENT G., *Jardins, paysage et génie naturel*, Fayard Collège de France, 2012

COLE T., *Essai sur le décor naturel américain*, Presses Universitaires de Pau, 2004

DESPORTES M., *Paysages en mouvement*, Gallimard, 2005

DELEUZE G., *Cinéma I, L'image-mouvement*, Ed. De Minuit, 1983

FLÉCHEUX C., *L'Horizon. Des traités de perspective au Land Art*, Presses universitaires de Rennes, 2009

FRANGNE P.H., JULIEN M. et PONCET P., *Alpinisme et photographie : 1860-1940*, les Editions de l'Amateur, 2006

FRANCESCHI C., « Du mot paysage et de ses équivalents dans cinq langues européennes », in *M. Collot, Les Enjeux du paysage*, Ousia

HUNT J.D. et WILLIS P. éd., *The Genius of the Place. The English Landscape Garden 1620-1820*, Paul Elek, 1975

HUNT J.D., *Gardens and the Picturesque. Studies in the History of Landscape Architecture*, MIT Press, 1992

HUNT J.D., *Greater Perfections, The practice for garden theory*, Thames and Hudson 1990

HUNT J.D., *L'art du jardin et son histoire*, éd. Odile Jacob, 1996

- MÉAUX D., Les paysages de l'errance, in *Berger et Collot, Paysages et modernité* p. 338 -360
- MOTTET J., *Les paysages du cinéma*, Champ Vallon, 1999
- NORBERG-SCHULZ C., *Genius Loci, Towards a Phenomenology of Architecture*, Rizzoli, 1979
- PENDERS A.F. (éd.), *En chemin le land art*, La lettre volée, 1999
- SNOW M., *La région centrale* (film de 1971) :
- <https://www.youtube.com/watch?v=Bg5wrClhXtQ> (part 1)
 - <https://www.youtube.com/watch?v=Q2Kw-TWjXbw> (part 2)
 - Interview à propos de *La Région centrale* :
<https://www.youtube.com/watch?v=4oC5JfplpKU>
- SHAPIRO G., *Earthwards, R. Smithson and art after Babel*, University of California Press, 1995
- STERNBERGER D., *Panoramas du XIXième siècle*, Le Promeneur 1973
- TIBERGHIE G.A., *Land art*, D. Carré éd., 1993
- TIBERGHIE G.A., *Nature, Art, Paysage*, Actes Sud, 2001
- VANOYE F., Paysages cinématographiques, Antonioni avec Wenders, in *M. Collot, Paysages et modernité*, p.241-248
- WELSBY C., *Forest Bay two* : <https://www.youtube.com/watch?v=aJKJxvZf-Gw>

LE PAYSAGE DANS L'ESTHÉTIQUE DU DIX-HUITIÈME SIÈCLE

- ADDISON J., *Essais de critique et d'esthétique*, traduction et notes d'Alain Bony, Publications de l'Université de Pau, 2004, n°411-414
- BURKE E., *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Vrin, 1998, Partie I 1-7, et Partie II 1-9
- DIDEROT D., *Ruines et paysages, III. Salon de 1767*, Hermann, Paris, 1995, section consacrée à Vernet
- GILPIN W., *Trois essais : sur le beau pittoresque ; sur les voyages pittoresques ; et sur l'art d'esquisser les paysages* [1792], Postface de M. Conan, Editions du Moniteur, 2002
- GIRARDIN R. L., *De la composition des paysages* [1777], Champ Vallon, Seyssel, 1992
- HUSSEY C., *The Picturesque*, G. P. Putnam's Sons, 1927
- KANT E., *Critique de la faculté de juger* GF-Flammarion, 2000, « Analytique du sublime » § 23-29
- MARTINET M.M., *Le voyage d'Italie dans les littératures européennes*, PUF, 1996
- MARTINET M.-M., *Art et Nature en Grande-Bretagne au 18e siècle*, Aubier-Montaigne, Paris, 1980 (recueil de textes – en particulier Payne-Knight, Walpole, Dennis)
- REICHLER C., *La Découverte des Alpes et la question du paysage*, Georg éd., 2002
- ROUSSEAU J.-J., *Les Rêveries du promeneur solitaire* [1780], Garnier, Paris, 1997, V et VII

ROUSSEAU J.-J., *La Nouvelle Héloïse* [1761], Folio, Gallimard, Paris, 1993, Lettres I, 23 et IV, 11
WALPOLE H., *Essai sur l'art des jardins moderne*, G. de Monfort, 2000
WATELET Cl.-H., *Essai sur les jardins*, G. de Monfort, 2004

LE PAYSAGE DANS L'ESTHÉTIQUE ENVIRONNEMENTALE

BERLEANT A., *The Aesthetics of Environment*, Philadelphia: Temple University Press, 1992.
BERLEANT A., *Living in the Landscape: Toward an Aesthetics of Environment*, Lawrence : University Press of Kansas, 1997
BRADY E., "Imagination and the Aesthetic Appreciation of Nature", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 56 : 139–147, 1998
BUDD M., *The Aesthetic Appreciation of Nature*, Oxford: Oxford University Press, 2002
CALLICOTT J. B., "The Land Aesthetic", in *Ecological Prospects: Scientific, Religious, and Aesthetic Perspectives*, C. K. Chapple, (ed.), Albany : State University of New York Press. 1994
CARLSON A., *Aesthetics and the Environment: The Appreciation of Nature, Art and Architecture*, London : Routledge, 2000
CARLSON A., *Nature and Landscape : An Introduction to Environmental Aesthetics*, New York : Columbia University Press, 2008
CARROLL N., "On Being Moved By Nature: Between Religion and Natural History", in *Landscape, Natural Beauty and the Arts*, 1993
CLÉMENT G. et TIBERGHIE G.A., *Dans la vallée, biodiversité, art et paysage*, Bayard, 2009
KEMAL S. and GASKELL I. (éd.), *Landscape, natural, beauty and the arts*, Cambridge : Cambridge University Press, 1993
HEPBURN R. W., "Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty", in *British Analytical Philosophy*, B. Williams and A. Montefiore (ed.), Routledge and Kegan Paul, 1966.
LUGINBHÜL Y. (dir.), *Sensibilités paysagères, modèles paysagers*, Ladyss/Segesa, Ministère de l'environnement, 1995
LUGINBHÜL Y., *La Mise en scène du monde: la construction du paysage européen*, CNRS, 2012
NOVAK B., *Nature and Culture, American Landscape and painting 1828 -1875*
ROLSTON H., "Does Aesthetic Appreciation of Landscapes Need to be Science Based ?" in *British Journal of Aesthetics*, 35: 374 sq., 1995
SAITO Y., "The Aesthetics of Unscenic Nature", in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 56: 101–111. 1998

Séminaire D : La minorité de l'art : une question de rythmes ? Mutations de la dynamique des images dans le 9^{ème} art

Ici (Here), Richard McGuire (2014)

Article de Thierry Groensteen, publié dans sa revue en ligne à l'adresse suivante :

<https://www.editionsdelan2.com/groensteen/spip.php?article60>

Richard McGuire est né dans le New Jersey en 1957. Graphiste, illustrateur, designer, sculpteur, musicien (avec le groupe Liquid Liquid), concepteur de jouets, ce créateur polyvalent est aussi l'auteur de quatre livres pour enfants dans les années quatre-vingt-dix, et de deux petits livres d'hommage à Popeye. On lui doit de mémorables couvertures pour le *New Yorker*. Il a participé à la réalisation de deux longs métrages d'animation produits par Prima Linea : *Loulou et autres loups* (2003) et *Peur(s) du noir* (2007). Dans le domaine de la bande dessinée, jusqu'à *Ici* ses contributions se limitaient à quelques histoires courtes toujours très conceptuelles. L'École européenne supérieure de l'image d'Angoulême lui a décerné son prix annuel en 2006.

En 1989, Richard McGuire avait publié une bande dessinée en 6 pages intitulée *Here* dans la revue d'avant-garde dirigée par Art Spiegelman et Françoise Mouly *RAW* (vol. 2 n°1). En raison de son dispositif novateur, cette histoire avait marqué les esprits et connu une grande fortune critique. Chris Ware devait déclarer qu'aucune autre bande dessinée n'avait exercé sur lui d'impact comparable [1]



Vingt-cinq ans plus tard, *Here*, le livre (Pantheon, 2014), reprend le même concept et le déploie sur 304 pages. La version française paraît chez Gallimard en janvier 2015 sous le titre *Ici*.

McGuire a appliqué le même principe de diffraction temporelle à la couverture du *New Yorker* daté du 24 novembre 2014, qui n'était pas sans avoir une dimension publicitaire au bénéfice du livre publié simultanément.

Argument

Ici raconte l'histoire d'un lieu – un coin indifférent de l'Amérique profonde – et celle des êtres qui l'ont habité à travers les siècles. C'est une vaste fresque historique dans laquelle les existences se croisent et souvent, se font écho, avant d'être précipitées dans l'oubli. L'espace cadré est toujours le même, comme dans un long « plan fixe ». En revanche les instants représentés sont proposés dans le plus grand désordre chronologique, comme un puzzle temporel dont l'amplitude s'étend de 3 500 000 000 av. J.C. jusqu'à l'an 22 175.



Ici peut se lire sans connaissance préalable de la version courte de 1989. Mais le livre – annoncé depuis bien des années – n'existerait pas cette première version, dont le retentissement atteste qu'elle était déjà bien davantage que la « matrice » d'une œuvre à venir.

Qu'un auteur de bande dessinée revisite une histoire si brève pour en tirer, des années plus tard, un livre si ample, je n'y vois qu'un précédent, celui d'Art Spiegelman, dont la première version de *Maus*, publiée en 1972, ne faisait que trois pages.

Chris Ware a eu, à propos des deux versions de *Here* [2], cette formule imagée : « Si la première nouvelle était une sonate de piano, ce nouveau livre est une symphonie. » Et le créateur de *Building Stories* d'ajouter cet éloge hyperbolique : « Avec ces six premières pages datées, McGuire avait introduit en 1989 une nouvelle façon de faire une bande dessinée. Avec ce volume, en 2014, il introduit une nouvelle façon de faire un livre. » [3]

De fait, le travail d'amplification, de re-création est tel, que l'on peut presque parler d'une adaptation pour un autre support. Au reste, Ici, le livre, est moins immédiatement tributaire des codes spatio-topiques de la bande dessinée conventionnelle. Chacune des six pages de 1989 se présentait comme un « gaufrier », en l'espèce un multicadre composé de six cadres de même dimension, séparés par du blanc ; le livre, lui, fonctionne par doubles pages, avec, pour chacune, une grande image à bords perdus, et, presque toujours, une ou plusieurs vignettes « en incrustation », bordées par un simple filet de couleur bistre.

Il convient de repartir de la version de 1989 pour comprendre, tout d'abord, ce que cette histoire avait de profondément novateur, et pour mesurer, dans un deuxième temps, sous quels aspects l'auteur a revisité son propre travail, et avec quels effets. McGuire a explicité la genèse de *Here* :

L'idée de *Here* a germé quand j'ai emménagé dans un nouvel appartement. Je me suis demandé qui pouvait bien avoir vécu là avant moi. J'ai fait quelques dessins sur le principe du *split screen* : le temps avançait vers l'avant sur la partie gauche et reculait vers le passé sur la partie droite.

(Un souvenir qui a aussi joué le rôle d'élément déclencheur, comme McGuire l'a évoqué ailleurs, a été le rituel de la photo que son père prenait de lui et de ses frères et sœur chaque année à Noël. Il lui a fait prendre conscience de « la nature cyclique des affaires humaines et de l'irrémediabilité du passé ». Mais laissons-le poursuivre.)

Je fréquentais un ami du nom de Ken Claderia, avec lequel j'étais allé à l'école et qui est devenu un savant travaillant pour l'université de Stanford. Une remarque qu'il me fit à propos du logiciel Windows me donna l'idée d'utiliser des vues multiples au lieu du *split screen*. Ce fut vraiment une révélation ! L'idée d'une vue multidimensionnelle du temps, proposée non pas de façon linéaire mais comme simultanée [4] !

La conversation avec Claderia fut en effet décisive : elle donna à McGuire (qui n'avait alors encore aucune expérience personnelle de Windows et s'en fit une idée sur les seuls dires de son ami) cette intuition, qu'une case pouvait « s'ouvrir » à l'intérieur d'une autre, comme une fenêtre sur un écran, ou qu'en se « fermant » elle pouvait en révéler une autre cachée « derrière ».

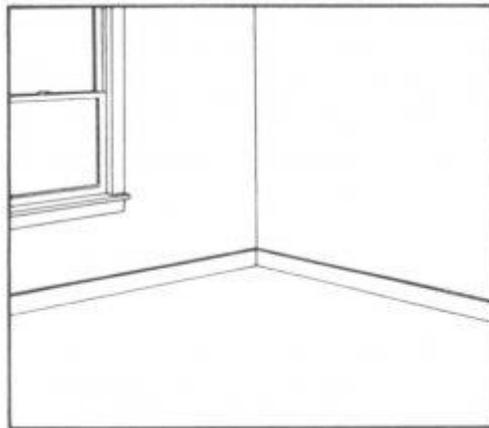
De tels inserts vont proliférer tout au long des six pages. Au lieu des trente-six vignettes attendues (six pages divisées en six cadres), l'histoire en compte un total de quatre-vingt-cinq [5]. Leur introduction est progressive, comme si McGuire avait différé ses effets et ménagé une entrée dans le récit rassurante et familière : la première vignette-dans-la-vignette n'apparaît qu'au cinquième cadre. Mais une fois introduit, le principe de la partition du champ s'affole très vite : le huitième et le neuvième cadres sont déjà divisés en quatre fragments, un maximum qui ne sera pas dépassé ensuite.

Ce dispositif a ceci de très particulier que chaque vignette, quelle que soit sa superficie, comporte une date. La fausse continuité induite au début (trois cadres consécutifs portent la même date, 1957) est vite battue en brèche : les images suivantes nous projettent en 1922, puis en 1971 et 1999. Désormais, chaque vignette nous fera effectuer un saut temporel dans le passé ou dans le futur.

Ce qui se trouve ainsi détricoté, c'est la continuité narrative. Dans une bande dessinée, l'ordre séquentiel des images suit généralement un double axe : celui, temporel, de la consécution, et celui, logique, de la

conséquentialité. Rien de tel ici. Il faut se débrouiller avec des prélèvements temporels livrés en vrac, dans le plus grand désordre apparent.

La stabilité est donnée par les coordonnées spatiales, par l'intangibilité du cadre, du champ. Cette histoire est l'histoire d'un lieu. Tout se passe rigoureusement au même endroit, *here*, ici, dans cette encoignure que désigne la vignette inaugurale (seule à ne pas être datée, elle coiffe l'ensemble des six pages, fonctionnant comme prémisses, indication principielle). À l'extrême mobilité sur l'échelle du temps s'oppose donc l'absolue fixité du point de vue. Tout se passe comme si, durant des millions d'années, un témoin immobile avait obstinément gardé l'œil rivé sur la même parcelle de notre planète – ou une caméra qui n'aurait cessé de tourner, enregistrant tout ce qui se passait à l'intérieur du champ.



Ce lieu n'a pourtant rien qui le désigne particulièrement à l'attention. Des millions d'autres auraient pu convenir aussi bien. C'est un « petit coin » de l'Amérique, non situé. Petit coin qui s'est matérialisé littéralement quand une maison a été construite à cet endroit, en 1901. Il y avait eu auparavant un enclos. Avant l'arrivée des fermiers blancs, des Indiens. Et encore bien plus longtemps auparavant, des dinosaures.

Je me permettrai de reprendre ici quelques fragments d'une étude que j'avais consacrée à *Here* deux ans après sa parution dans *RAW* [6].

La majorité des vignettes concernent la vie domestique des familles qui, successivement, habitèrent cette maison. De cette chronique en pointillé se détache un seul personnage stable et identifiable : William, dit « Billy », dont la naissance (en 1957, rapportée dans les premières vignettes) et la mort (en 2027) sont dûment signalées.

Cette inscription dans le siècle ne doit rien au hasard : McGuire est né la même année que Billy, son exact contemporain. Il est venu au monde à Perth Amboy, dans le New Jersey, où se dresse encore la maison de son enfance, celle-là même qui sera plus nettement au centre de la narration déployée dans *Ici*, le livre. (Cet ancrage autobiographique procède d'un geste d'appropriation analogue à celui de Chris Ware qui, pour l'immeuble de *Building Stories*, a pris modèle sur une maison où il a lui-même habité.)

En dépit de son amplitude temporelle considérable, pour ne pas dire extravagante, il y a donc un effet de focalisation très net sur une période privilégiée, qui correspond à la période historique vécue par l'auteur. Cependant, de la vie de Billy pas plus que de celle des autres personnages représentés (tous anonymes), rien n'émerge qui paraisse digne d'intérêt. (...) Même rétablis dans leur chronologie, ces instantanés continuent d'être insignifiants : un verre renversé, un œil jeté sur des photos ou des films de famille, un élément de la décoration modifié, un enfant surpris en train de dérober un biscuit, mille et un propos échangés qui consternent par leur vacuité.

Le côté routinier de la vie quotidienne est mis en exergue, en particulier dans le quatrième cadre de la cinquième page, « où un montage de quatre vignettes montre, dans un raccourci fulgurant, que les mêmes tâches ménagères sempiternellement recommencées donnent lieu, année après année, aux mêmes commentaires résignés. »

Une lecture plus attentive faisait apparaître que la distribution des images dans l'espace n'était pas tout à fait aléatoire et désordonnée, McGuire s'étant ingénié à construire toute une série de rimes et de contrepoints

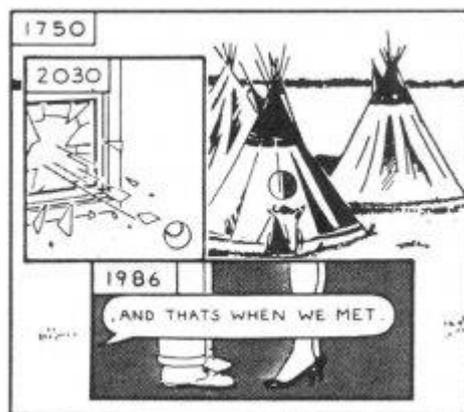
malicieux entre des vignettes réunies dans un même cadre ou entre cadres juxtaposés. Soit quelques exemples signalés dans mon texte de 1991 :

... les objets, les êtres, les sons se répondent en grand nombre. « *Speak* » (IV-2-1965 [7]) amène aussitôt « *squeak* » (IV-3-1999), et le monstrueux dinosaurien vivant en 100 650 010 av. J.-C. (IV-4) succède immédiatement à sa réplique miniaturisée que manipule l'enfant en l'an 2028 (IV-3).

Parce qu'elles peuvent indifféremment s'appliquer à deux situations figurées dans des cadres voisins, certaines répliques sont dotées d'un double sens qui leur confère une indéniable saveur. Citons-en deux. « *Billy ! Put that back !* », s'applique d'abord au biscuit que l'enfant vient de saisir (IV-5-1968 a et b), mais il est aussi permis d'y lire une plaisante injonction à remettre en place l'arbre fraîchement scié (en 2032 !) qui apparaît entre les deux protagonistes ; en VI-12-2027, c'est l'énoncé « *You know that guy who used to live here* » qui est mis en facteur commun pour Billy, qui fut le précédent occupant (VI-2-1987) et pour l'Indien tué en 1850 sur cette même terre (également en VI-2).

(...)

La configuration la plus élaborée me paraît celle proposée en VI-5. À partir d'éléments empruntés aux trois vignettes respectivement datées 1750, 1986 et 2030, une cohérence enfouie peut être mise au jour. Deux motifs circulaires sont distants d'à peine deux centimètres : la balle de baseball et le motif qui orne l'entrée du tipi. De même diamètre, ces deux cercles fournissent séparément les éléments du signe du Tao : une ligne sinueuse, d'une part, l'opposition entre noir et blanc, d'autre part. Ils permettent donc sa recombinaison mentale par le lecteur. Or, au couple Yin-Yang correspond notamment la dualité masculin-féminin, et leur union dans la complémentarité. C'est bien une telle rencontre que synthétise la zone VI-5-1986, les jambes de l'homme et de la femme se trouvant d'ailleurs à la verticale des motifs circulaires.



Ainsi, cette anti-histoire qu'était *Here*, version 1989, faisait partout « fleurir des effets de sens locaux, qu'il appartient au lecteur de réaliser au prix d'une participation active ».

En détricotant le tissu temporel et événementiel, en ayant en outre massivement recours au procédé de l'incrustation [8], McGuire s'est donné le moyen de renforcer et de faire monter à la surface des propriétés trop souvent négligées dans l'usage qui est fait des vignettes : leur incomplétude, leur localisation, la multiplicité de leurs niveaux de signification. (...) Nombre de vignettes se révèlent ainsi à double, à triple, à multiple entente, selon que, au gré des voisinages et des résurgences, on les indexe sur tel ou tel de leurs composants iconiques ou de leurs paramètres formels. Dégagée de tout assujettissement à un récit linéaire, l'histoire dessinée devient un réseau que l'on peut parcourir librement et selon toutes sortes de pistes.

On comprendra que, découverte dix ans avant que je ne fasse paraître *Système de la bande dessinée*, cette histoire, si brève et si modeste d'apparence, contribua, plus qu'aucune autre, sans doute, à me faire réaliser que tous les éléments d'une bande dessinée *font système*, et me mit sur la piste de ce que j'allais appeler les effets de *tissage*.

Son impact fut, comme il a été dit, tout aussi déterminant sur Chris Ware, au moment où, jeune dessinateur, il était « à la recherche de nouvelles façons d'exprimer la complexité de la vie » [9]. Elle est notamment patente sur une planche de *Big Tex* reprise dans l'anthologie *Acme* (Delcourt, 2007), puzzle temporel où chacune des quinze vignettes renvoie à une période différente de l'histoire d'un même lieu, alors que, toutes ensemble,

elles dessinent un espace global fallacieusement continu [10]. Elle est diffuse dans l'ensemble de son travail, notamment en ce qui concerne sa façon de se promener entre des époques différentes (la vie de Jimmy Corrigan éclairée par ce qui est arrivé à ses grand-père et arrière-grand-père, l'une des protagonistes de *Building Stories* dont la mémoire sera étudiée par un chercheur en l'an 2156...) et de chercher à provoquer, de la part de ses lecteurs, des modes de participation plus actifs. Les statistiques tenues par l'immeuble dans lequel se déroulent les *Building Stories* sur tout ce qui s'est passé entre ses murs en un siècle sont elles aussi à mettre en rapport avec cette mémoire du lieu qui intéresse McGuire.

Le changement d'échelle qui s'accomplit avec le passage de *Here* au format livre affecte deux paramètres différents : l'amplitude du récit (pas en nombre d'années, mais en nombre d'images, et donc d'aperçus sur l'histoire du lieu : la chronique est plus fournie en épisodes divers) et la taille des images. Aux cases qui occupaient, dans *RAW*, 30 cm², correspondent ici des doubles pages d'une superficie presque 25 fois supérieure. Le passage du noir et blanc à la couleur est une autre modification d'importance. Le changement d'échelle des images appelle la couleur : le dessin au trait relativement épuré de la première version n'aurait pas été approprié pour tenir la surface désormais impartie à chaque « tableau ». En défaisant le multicadre et en assignant à chaque scène sa double page, McGuire transformait *Here* en un livre d'images qui se devait de régaler aussi les yeux.

L'encoignure désignée par la vignette inaugurale de la version de 1989 coupait celle-ci par le milieu et la divisait en trois zones : le mur de gauche (percé d'une fenêtre), le mur de droite et le sol. La transposition de ce schéma de composition dans l'espace du livre ne pouvait aboutir qu'à cette solution évidente et extrêmement audacieuse à la fois : l'angle entre les murs tomberait dans le pli entre les pages, coïnciderait avec lui. En effet, il n'y a plus de trait vertical pour matérialiser la rencontre des deux murs, c'est le pli lui-même qui en tient lieu. De sorte que, si le lecteur tient le livre dans ses mains et ménage entre la partie lue et la partie encore à lire un angle de 90°, il matérialise dans l'espace la configuration de la pièce. Il suffirait d'un *pop-up* pour transformer le livre en petit théâtre de papier.



Dans *Ici*, le mur de droite comporte une cheminée que la première version ne faisait pas voir et, au-dessus de celle-ci, à certaines époques (*cf. infra*), un miroir, dans lequel se reflètent le haut d'une armoire et, surtout, l'angle que forment les deux murs opposés avec le plafond. (Le miroir en place depuis au moins 1930, qui se décroche et se brise en 1949, avec son cadre ornamental, n'est pas le même que celui, moderne et sobre, accroché en 1983 et qui restera en place jusqu'à la fin du siècle ; mais tous deux nous font voir cet angle. Entre les deux, à partir des années cinquante, c'est un tableau – un paysage – qui a occupé le même emplacement.)

Il faut examiner l'image avec attention, et prendre notamment en compte la perspective que dessine le tapis, pour réaliser que ces deux murs opposés n'existent pas, ou plutôt, que McGuire les a « escamotés », à la façon

du « quatrième mur » au théâtre, pour nous permettre de pénétrer du regard dans la pièce. Mais, justement, la scène où tout se passe ne se présente pas à nous sur le mode, frontal, d'un plateau, elle a « pivoté » de 45°, de sorte que ce sont deux murs au lieu d'un qu'il convient de faire disparaître pour nous offrir la visibilité nécessaire.

Nous avons affaire à une fausse perspective, une perspective paradoxale, et il est impossible de déterminer si cet angle qui se reflète dans le miroir est situé devant ou derrière nous. Mais, même si McGuire n'en fait pas un usage aussi décisif que Velasquez, on peut appliquer au miroir ces lignes que Michel Foucault écrivait à propos de celui apparaissant dans le fond des *Ménines* : il « ... traverse tout le champ de la représentation, négligeant ce qu'il pourrait y capter, et restitue la visibilité à ce qui demeure hors de tout regard [11] ».

Les changements dans la décoration de la pièce fournissent au lecteur un champ d'observation si riche qu'ils peuvent, à eux seuls, retenir son attention et offrir une ample matière à réflexion sur l'impermanence des choses. Comme l'écrit plaisamment Marius Chapuis, « on assiste à la naissance et à la mort d'un papier peint (1949-1960) » [12]. De fait, dans la même double page, un papier posé en 1949 est arraché en 1960. L'ensemble du mobilier (tapis, lampes, sièges, rideaux) se renouvelle plusieurs fois. Mais certains objets résistent à l'obsolescence, et l'on peut observer qu'un même jeu – appelé Twister – est utilisé par trois générations successives d'enfants, de 1966 (année de sa création) à 2015.

On imagine que, pour ne pas se tromper, McGuire a dû, avant de « battre les cartes », construire une sorte de base de données linéaire présentant les états successifs du décor. Pourtant, un lecteur attentif peut déceler certaines incohérences. Pour ne parler que des miroirs et des autres objets (une horloge murale en forme de soleil, un trophée de chasse, un écran plat...) qui ont été posés ou accrochés au-dessus de la cheminée, les choses ne sont pas tout à fait aussi simples que ce que j'en ai dit plus haut. Ainsi, ce miroir qui se brise en 1949, on le retrouve ailleurs, inexplicablement, en 1974.

Il y avait eu un premier miroir en 1910. Puis, jusqu'en 1930 (date de l'accrochage du second miroir), un tableau, qui représente très exactement ce que montrent les images millésimées 1869-70 (le « *bâtiment historique de l'autre côté de la rue* », où résidait le fils de Benjamin Franklin, William Franklin, hôte célèbre de Perth Amboy), ce qui veut dire qu'il a été peint sur site (de fait, nous verrons le peintre installer son chevalet). Mais on retrouve inexplicablement ce même tableau dans une image datée 1940, soit dix ans après qu'il ait cédé la place au miroir, qui l'occupera jusqu'en 1949 [13].

On ne sait s'il s'agit d'erreurs involontaires – surprenantes chez un auteur aussi méticuleux – ou s'il convient de leur prêter un sens, et lequel. La question, il est vrai, est assez périphérique par rapport à cette poétique du temps qui se déploie dans *Ici* et dont il faut maintenant parler plus avant.

Leur inscription dans l'épaisseur du temps semble être une préoccupation partagée par les personnages. Nombre de leurs propos manifestent une conscience du temps : « *Tu te souviendras de ce jour jusqu'à la fin de ta vie* », « *Je n'ai pas vu passer le temps* », « *Plus je vieillis, moins j'en sais. / Un jour, je ne saurai plus rien* », « *J'avais ton âge la première fois que j'ai traversé cette ville...* » et même du temps long, excédant l'échelle de la vie humaine : « *Dans 8 millions d'années, (...) notre soleil commencera à enfler...* » ou ces mots imprimés sur un t-shirt : « *Future transitional Fossil* ». Même la blague racontée (en 1989) dans les premières pages joue sur la notion de temps : c'est hier que le docteur aurait dû dire à son patient qu'il ne lui restait que 24 h à vivre ! Il est manifeste que McGuire projette sur ses personnages ses propres préoccupations et en fait, à cet égard, ses porte-paroles.

Cependant, le sujet qui, semble-t-il, l'obsède plus particulièrement, à savoir la « nature cyclique des affaires humaines », est illustré par la mise en série de gestes, de phrases, de situations vouées à la répétition. Gestes du quotidien tels que le nettoyage (« *Plus je nettoie, plus ça se salit* », constate, impuissante, la ménagère), agissements réflexe tels que les aboiements du chien au passage du facteur (le propriétaire de l'animal parle d'un « *petit rituel* » qu'ils effectuent à deux), paroles toutes faites devenues de véritables refrains (la femme qui, chaque jour, vérifie, dans les mêmes termes, que son mari n'oublie rien en partant : « *Montre, portefeuille, clés ?* »), etc. Les levers et couchers de soleil, auquel l'artiste consacre plusieurs doubles pages contemplatives, sont eux-mêmes, par excellence, des événements cycliques qui scandent l'écoulement des jours.

Une autre catégorie est celle des événements qui se répondent à distance. Événements qui sont, les uns insignifiants, comme le passage récurrent d'animaux dans le champ (dinosaures, bisons, vaches, oiseaux et autres biches), marchant sans le savoir dans les traces les uns des autres, ou dramatiques, comme les catastrophes successives qui frappent la maison construite en 1907 : un incendie en 1996, un cambriolage

l'année suivante, un effondrement partiel en 2015 et une inondation en 2111. Comme le dit Benjamin Franklin (en 1755) : « *La vie a le don de faire rimer les événements* ».

Mais ce qui advient dans la vie n'est pas exactement du même ordre que ce qui est disposé dans une œuvre. À cet égard, je citerai l'écrivain Olivier Rolin qui, dans *Bakou, derniers jours* (Seuil, 2010), a écrit : « Dans un texte, une musique, une peinture, l'analogie ne s'affirme et ne vaut que par ses répercussions, ses échos, ses rappels, en d'autres mots elle ne peut se concevoir ou s'évaluer que dans une suite impliquant répartition du temps ou de l'espace et généralement les deux ensembles » (p. 66).

Le travail de McGuire consiste, en effet, à tisser des échos de toutes sortes, à les répartir dans l'épaisseur déconstruite/reconstruite du temps fictionnel, et à les ordonner dans l'espace vectorisé du livre.

La datation de chaque vignette est un élément essentiel de cette poétique. Et d'abord parce que c'est un élément a priori aussi peu poétique que possible. À chaque image son étiquette ; à chaque instant de vie, si insignifiant ou fugace qu'il soit, sa localisation temporelle. Le caractère souvent flou, incertain, approximatif, brumeux de la remémoration (qui est notre manière d'appréhender le temps déjà vécu) est ici contredit avec une précision qui peut sembler obsessionnelle et maniaque.

Sans cette datation systématique, il est certain que le lecteur perdrait pied, se sentirait égaré dans un kaléidoscope d'images impossibles à relier de façon rationnelle. La datation a pour effet d'installer très vite ce sentiment d'égarement, puisqu'elle indique de façon claire que les images découvertes à la suite sont non consécutives ; mais elle permet aussi de le dépasser, donnant l'impression que le livre comprend son « mode d'emploi » et suscitant presque inmanquablement chez le lecteur la tentation de réassembler le puzzle temporel, de lui redonner une forme plus intelligible. Perspective illusoire, naturellement, les images du livre ne pouvant pas être étalées sur un plan de travail et réordonnées chronologiquement. À défaut de satisfaire cette ambition, la datation permet du moins de circuler dans le livre, en avant et en arrière, pour opérer des recoupements, vérifier comment les lignes de récit se constituent, se croisent, trouvent ou non une résolution.

McGuire en tire, ponctuellement, des effets singuliers. Comme dans cette double page qui récapitule quatorze insultes prononcées dans la même pièce entre 1943 et 1984 (d'autres inserts montrent des bris d'objets divers, pour matérialiser l'idée de dispute). On se demande si cet échantillon peut servir à une étude lexicologique sur l'évolution du vocabulaire de l'insulte. Disait-on réellement « *cinglé* » en 1955, « *barjo* » en 1977 et « *geek* » dès 1984 ? Le fait que les locuteurs soient invisibles, et les circonstances des disputes inconnues, contribue à rendre comique cette collection de noms d'oiseaux. Et la seule vignette visible sur cette double page qui paraisse étrangère à cette isotopie figure l'eau qui entre à flots par la fenêtre, lors de l'inondation de 2111. Façon de suggérer métaphoriquement un *torrent d'injures* ?



Autre usage déroutant de la datation, cette double page où un oiseau entré par la fenêtre vole de façon désordonnée dans la pièce, au grand effroi d'une jeune fille. Il y a neuf vignettes incrustées par-dessus l'image principale, ou plutôt découpant dans celle-ci des instants consécutifs. L'une et les autres sont datées 1998, la mention de cette date revenant donc dix fois alors que l'ensemble de la scène se déroule, non seulement la même année, mais le même jour, à la même heure, sans doute en moins d'une minute. La règle voulant que chaque vignette soit pourvue de son « étiquette » conduit à une redondance superfétatoire et ironique.

Dans *Ici*, les incrustations sont de différentes sortes. D'abord, parce que les unes sont uniques, détachées, et les autres prises dans une logique sérielle ; ensuite, parce que certaines, comme dans l'épisode de l'oiseau affolé mentionné à l'instant, découpent une vue partielle ou un instant t à l'intérieur d'une scène cohérente, alors que d'autres jouent le contrepoint, mettant en tension deux époques éloignées : une scène d'intérieur avec un paysage, une image nocturne avec une image diurne, etc. ; enfin, parce que certaines correspondent à une vignette au contenu aisément déchiffrable, quand d'autres ne donnent rien à voir que d'énigmatique et sont à élucidation différée, leur sens pouvant s'éclairer rétroactivement au prix d'un rapprochement avec une autre (ou plusieurs autres) vignette(s) distante(s).

McGuire invente, en somme, une nouvelle interactivité – différente de celle mise en œuvre par Chris Ware dans *Building Stories* [14]. Chappuis l'a parfaitement résumée dans *Libération* [15] : *Ici* encourage le lecteur « à être actif en effectuant des allers-retours pour retrouver l'origine d'un dialogue, une chute entamée à la page 30 pouvant se conclure une centaine de pages plus tard ».

Le livre est un millefeuilles, une superposition d'instantanés, et il faut entendre superposition au sens littéral : des instantanés prélevés dans *l'épaisseur du temps* se superposent exactement dans *l'épaisseur du livre*, le principe du « plan fixe » garantissant qu'à n'importe quel endroit de la page correspond toujours le même endroit dans l'espace du monde.

Par ailleurs, certains prélèvements dans le temps n'ont pas ce caractère de fugacité, ne correspondent pas à des instantanés. Ils durent. Sur plusieurs pages, un même personnage revient, poursuit une même action. Les vignettes s'organisent en séries, et même en séquences. Et ces séquences, d'amplitude variable, se chevauchent partiellement. Ainsi, dans les premières pages : la femme à la robe rose est figurée deux fois, le chat qui traverse la pièce (comme dans la version de 1989) trois fois, le groupe assis dans le salon neuf fois, et ainsi de suite. Ces strates temporelles se recouvrent comme des nappes musicales. Balthazar Kaplan, qui rappelle que McGuire est lui-même musicien, assure qu'« *Ici* obéit à une logique essentiellement musicale » [16].

On doit introduire ici une distinction entre la durée réelle des actions en elles-mêmes (combien de secondes un chat met-il pour traverser une pièce ? Combien de temps faut-il pour raconter une blague ?) et celle que l'auteur leur prête. Il est, en effet, le maître du temps, celui qui choisit d'être plus synthétique ici, plus analytique là. Certains événements importants ne sont évoqués qu'à travers une seule image. À l'inverse, McGuire étire le temps à l'extrême quand il distille sur cinq doubles pages l'installation d'un écran de projection sur pied, ou quand une flèche tirée par un Indien en 1402 fend l'air pendant plusieurs pages consécutives pour ne progresser que de quelques centimètres. Comme si McGuire avait voulu illustrer le paradoxe de la flèche formulé par Zénon d'Élée, selon lequel une flèche en vol est toujours immobile.

La toute première bulle du livre, prononcée par la femme en rose (« *Mmh... Pourquoi suis-je venue ici, déjà ?* ») est peut-être un clin d'œil à Matt Madden. On se souvient que, dans les *99 exercices de style* [17] imaginés par ce dernier en hommage à Raymond Queneau, l'anecdote récurrente montre le dessinateur quitter sa table de travail, se diriger vers le réfrigérateur et, après l'avoir ouvert, demeurer perplexe : « *Bon sang, mais qu'est-ce que je cherchais, en fait ?!* »

La perplexité de la femme rose annoncerait alors que le livre dont nous entamons la lecture sera – même s'il ne s'y laissera pas réduire – une façon d'exercice de style. Mais, que McGuire ait voulu adresser un clin d'œil à son confrère ou non, l'important est que cette première phrase prononcée comporte le mot *ici*. Or les quatre doubles pages muettes et sans personnage qui précèdent ont déjà établi l'instabilité de cet « *ici* ». La pièce est meublée différemment en 1942, 1957, 2007 et 2014. Et les pages suivantes, dans lesquelles l'image de fond renvoie à des temps antérieurs à la construction de la maison, et ne montre donc que du paysage non bâti, élargissent cette notion d'impermanence : tour à tour inondé, marécageux, forestier, l'endroit n'a cessé de se métamorphoser sous l'effet de causes naturelles. « *Ici* » est donc un concept dont le sens est très relatif, sitôt

qu'on s'inscrit dans un temps plus long. La suite du livre ne fera que déployer cette évidence, qui, pour en être une, échappe cependant à la perception humaine ordinaire.

Considérant que les instants qui figurent dans le livre ne représentent que quelques fort minces prélèvements dans le temps long évoqué, on peut se demander selon quels critères ils ont été choisis par le « grand imagier » dont la main est ici constamment présente. Il apparaît vite, à cet égard, que tous les instants figurés ne sont pas de même nature. On a, d'un côté, des instants qui ont fait événement, que ce soit au regard de la « Grande Histoire » (la rencontre entre les Hollandais et les indiens, le passage d'un « grand homme » – en l'occurrence Benjamin Franklin) ou au regard de l'histoire du lieu (la construction de la maison, l'incendie, etc.), et on a, de l'autre côté, quantité d'instantanés apparemment insignifiants ou routiniers, de ces « *moments normalement voués à l'oubli total* » dont parle Lewis Trondheim dans ses *Petits Riens*. Insignifiants : la banalité de la plupart des paroles prononcées le souligne. Routiniers : les fêtes enfantines, souvent costumées, les anniversaires, les photos de famille (« *Souriez* »), le ménage, etc. Le poisson rouge qui tourne en rond dans son bocal est une métaphore de ces vies qui semblent faire du sur place – de même que la maison de poupée (en 1935) et les scènes d'intérieur peintes par Vermeer (différentes en 1944 et 2015) mettent en abyme l'univers domestique exploré par le dessinateur.



Comme nous sommes face à un livre, une œuvre de l'esprit, dont l'élaboration a été mûrie de longues années durant, nous savons que ces instants-là, qu'ils aient une dimension historique ou qu'ils expriment la banalité du quotidien, n'ont pas été élus de manière arbitraire. Le dessin de l'auteur est, me semble-t-il, de suggérer une forme d'équivalence entre les uns et les autres. Nivellement qui peut obéir à une double motivation : montrer, en premier lieu, que la mémoire humaine ne sélectionne pas les souvenirs en fonction d'une quelconque importance « objective » mais sur la base de résonances intimes ; rappeler, en second lieu, qu'à l'échelle du cosmos et de la nature, par rapport au temps long de l'histoire du monde, de la matière et de la vie, les agissements humains, quels qu'ils soient, apparaissent tous également insignifiants. « Cette région a été plongée sous l'eau pendant des siècles, et elle y replongera sûrement dans un lointain futur... (...) Nous ne sommes là que pour un temps très court », observe, placidement, McGuire [18]. Une image semble évoquer une apocalypse nucléaire, en 2313.



Il explique d'autre part : « J'ai listé inlassablement des conversations entendues ici et là, et me suis mis à isoler et à extraire les phrases uniquement parce qu'elles sonnaient bien, avant de les conjuguer et de les assembler de diverses manières. Cet assemblage est parfois motivé par une thématique commune, et d'autres fois par une communauté de sons [19]. » La musique, à nouveau. Et le mot qui, quelquefois, précède l'image, ou joue sa propre partition.

Les photos de famille constituent une source importante d'*Ici*. La place donnée à la maternité, à l'enfance et au jeu s'explique par le fait que la maison est celle où l'auteur a vécu ses jeunes années, mais aussi parce que les enfants sont, en règle générale, les sujets privilégiés de l'archive photographique familiale. Alors qu'il travaillait sur le livre, McGuire a été rattrapé par son histoire personnelle : « Mes parents et ma sœur sont décédés pendant que je faisais des recherches pour ce projet. (...) nous avons dû vendre la maison familiale, et j'ai dû me replonger dans tous ces vieux souvenirs, les photos de famille, les vidéos, toutes ces choses qu'il a fallu déménager et archiver ailleurs. » L'artiste y puisera des images qui l'aideront à être « au plus près » des membres de sa famille, « de leurs gestes, de leurs visages ». La deuxième double page d'*Ici* (juste après la page de titre) comporte la dédicace « à ma famille », et l'image montre une pièce en train d'être vidée (le meuble de bibliothèque n'est pas encore complètement dégarni). Sur le sol, un unique carton, ouvert. On comprend qu'il est destiné à accueillir les livres qui figurent encore sur les étagères, mais on est tenté d'y voir la boîte d'où vont s'échapper toutes les scènes, tous les souvenirs, toutes les visions qui vont peupler les 300 pages suivantes. À l'autre extrémité du livre, la bibliothèque est vide et le carton est fermé ; autrement dit, il se referme en même temps que le livre.

McGuire a mélangé, aux photos des siens, des images de personnes qui lui sont étrangères. « Un collectionneur de vieilles photos m'a donné libre accès à sa collection. J'y ai pioché des poses, des moments extraordinaires... » Il n'a pas été jusqu'à imaginer, comme Isabelle Monnin dans son livre *Les Gens dans l'enveloppe* (Jean-Claude Lattès, 2015), l'existence des inconnus figurant sur les clichés. Ici n'est pas un récit biographique, juste une collection d'éclats de vie. D'ailleurs, si la version de 1989 privilégiait un personnage nommé Billy, on ne retrouve pas de semblable focalisation dans la version livresque. (Billy est simplement l'un des quatre membres de la fratrie que l'on voit grandir, deux autres étant désignés par les diminutifs de Mary, Bobby, et le quatrième – qui, vraisemblablement, correspond à l'auteur, restant anonyme. Et il est question d'un autre Billy en 1775.) Le fait d'avoir utilisé comme matériau source une archive photographique abondante explique sans doute la pudibonderie dont le livre fait preuve. Les êtres que l'on y croise s'y livrent à toutes sortes d'occupations, mais à aucune activité sexuelle (le seul accouplement évoqué concerne des Indiens, en 1609). La naissance, la maladie et la mort sont des sujets abordés dans *Ici* ; le sexe en est, remarquablement, absent.

La revue en ligne *Five Dials* a consacré l'intégralité de son n°35 au *making-of* du livre de McGuire [20]. Joel Smith a eu accès à tous les documents de travail (une photo montre les murs de l'atelier tapissés des pages du

livre, encore à l'état de maquettes). Les exemples reproduits montrent la complexité du processus d'écriture, de conception, de réalisation d'*Ici* : établissement de listes, rédaction d'un « cahier des charges », recherches documentaires, recherches iconographiques, collages, etc.

Les objets et personnages représentés ont presque tous un référent photographique : ils ont été scannés, retravaillés (couleur, matières) et insérés dans la pièce aux endroits décidés. Mais si certaines images ont la froideur du dessin vectoriel et d'un rendu informatique neutre, d'autres ont une dimension beaucoup plus picturale, plus artistique, plus sensible. Il faudrait (je ne le ferai pas ici, pour ne pas être trop long) étudier en détail l'indexation des différentes techniques utilisées – dessin, aquarelle, peinture, Photoshop... – sur les sujets figurés et les époques, leur utilisation en contrepoint, leur mise en tension, etc. Il est certain qu'au kaléidoscope d'images correspond un éventail de styles, et que cette diversité d'écriture produit, chez le lecteur, différents degrés de distance ou d'empathie, différents modes d'appropriation des scènes et d'appréciation des « tableaux ».

« Épouse et n'épouse pas ta maison », écrivait René Char. Richard McGuire a épousé sa maison d'enfance au-delà du raisonnable. Et il a réussi à faire qu'elle soit désormais aussi un peu notre maison, que son histoire personnelle parle pour nous tous.

Thierry Groensteen
(tous droits réservés)

Notes

- [1] Cf. son article « Une appréciation reconnaissante », *Neuvième Art* n°12, janvier 2006, pp. 48-49.
- [2] On le sait peu mais il existe, en vérité, une troisième version, intermédiaire. Elle a été publiée en version allemande, sur 4 pages, dans *Strapazin* n° 59, en 2000 – et peut-être ailleurs. La couleur y déconstruit progressivement le dessin, à mesure que la mise en page, elle aussi, éclate. Je n'en parlerai pas davantage ici, pour ne pas complexifier inutilement mon propos.
- [3] « Chris Ware on *Here* by Richard McGuire - a game-changing graphic novel », 17 décembre 2014, en ligne sur le site du *Guardian*. URL : <http://www.theguardian.com/books/2014/dec/17/chris-ware-here-richard-mcguire-review-graphic-novel>. Version française dans *Kaboom*, n° 8, fév.-avril 2015, pp. 21-23.
- [4] Thierry Smolderen, « Entretien » [avec McGuire], *Neuvième Art*, n°12, janvier 2006, pp. 39-47. Cit. p. 41-42.
- [5] Pour la clarté de la description, je choisis de nommer *cadre* chacune des six unités de base composant l'espace paginal, et *vignette* toute image singulière, que celle-ci coïncide avec la totalité du cadre ou n'en occupe qu'un fragment parce qu'elle le partage avec d'autres vignettes.
- [6] Cf. mon article « Les lieux superposés de Richard McGuire », *Urgences*, n°32, Montréal, mai 1991, pp. 95-103.
- [7] Soit, à l'intérieur du deuxième cadre de la quatrième planche, la vignette portant la date 1965.
- [8] Sur ce procédé en tant que tel, je me permets de renvoyer à *Système de la bande dessinée*, PUF, 1999, pp. 100-106.
- [9] « Une appréciation reconnaissante », *op. cit.*, p. 49.
- [10] Pour plus de détails, voir mon article « *La Cage* de Martin Vaughn-James et ses avatars contemporains », in Henri Garric (dir.), *L'Engendrement des images en bande dessinée*, Presses universitaires François-Rabelais, "Iconotextes", 2013, pp. 99-113.
- [11] *Les Mots et les choses*, Gallimard, 1966, p. 23.
- [12] Dans son compte rendu critique « "Ici", entre-temps », *Libération*, 4 mars 2015.
- [13] Le critique, ici, est très embarrassé de ne pouvoir renvoyer le lecteur à telle ou telle page, afin qu'il vérifie par lui-même. Les livres non paginés sont un casse-tête pour les commentateurs et, de leur point de vue, ne devraient pas exister.
- [14] Une version numérique de *Here* existe aux États-Unis, fonctionnant uniquement sur iPad. L'e-book « peut se lire comme le livre papier, sauf que lorsque le lecteur clique sur les dates, les cases se mélangent de manière

aléatoire pour proposer autant d'autres lectures qu'il y a d'agencements de cases possibles. » McGuire interviewé par Stéphane Beaujean, *Kaboom*, n°8, op. cit., p. 24. *Here*, première version, avait déjà été adapté en 1991 sous la forme d'une vidéo, visible ici : <http://www.sparehed.com/2007/09/17/here/> Consulté le 11 octobre 2015.

[15] *Op. cit.*

[16] Balthazar Kaplan, « Ici, maintenant » [en ligne], sur le site *du9*, avril 2015. URL : <http://www.du9.org/dossier/ici-maintenant/>

[17] L'Association, 2006.

[18] Entretien dans *Kaboom* n°8, op. cit., p. 27.

[19] *Ibid.*, p. 26.

[20] <http://fivedials.com/portfolio/issue-35-richard-mcguire-makes-a-book/>

Bibliographie (séances 1 et 2)

Sur les questions du rythme et des formes artistiques "mineures"

BENVENISTE Émile, La notion de "rythme" dans son expression linguistique, in *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1966

BERGSON Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, PUF 2007 (1ère ed. 1889)
Matière et Mémoire, PUF, 2012 (1ère ed. 1896)
La Pensée et le Mouvant, PUF, 2013 (1ère ed. 1934)

DELEUZE Gilles, GUATTARI Felix, KAFKA, *Pour une littérature mineure*, Minuit, 1975

Essais et articles sur la bande dessinée et sur le roman graphique

TÖPFFER Rodolphe, *Essai de physiognomonie*, Editions de l'Eclat, 2004 (1ère ed. 1845)

FRESNAULT-DERUELLE Pierre, *La bande dessinée, essai d'analyse sémiotique*, Hachette Littérature, 1972

SHUSTERMAN Richard, *L'Art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris, Éditions de Minuit, « Le sens commun », 1992.

GROENSTEEN Thierry, *Système de la bande dessinée*, Paris, Puf, Formes sémiotiques, 1999
Ce que l'Oubapo révèle de la bande dessinée, in 9ème art n°10, CNBDI 2004
Le Roman graphique, in 9ème art, revue en ligne, Septembre 2012

PEETERS Benoît, *Lire la Bande dessinée*, Champs arts, Flammarion, 2010

La vie rêvée des cases fantômes, in hors-série Philosophie Magazine n°15, 2012

LACASSIN Francis, *Pour un neuvième art : la bande dessinée*, Paris U.G.E., coll. 10 x 18, 1971

BARTHES, Roland, article Rhétorique de l'image, in *L'Obvie et l'Obtus, Essais critiques III*, Seuil Essais, 1992

REY Alain, *Les spectres de la bande, essai sur la B.D.*, Editions de Minuit, 1978

Œuvres d'art séquentiel se prêtant à un usage pédagogique

Romans graphiques et BD

SPIEGELMAN Art, *Maus*, Flammarion, 1987-1992

Sur les notions d'Histoire (de mémoire), Politique, Art et Morale

MATHIEU Marc-Antoine, *Les sous-sols du révolu*, Futuropolis / Musée du Louvre, 2006

Sur les notions d'Art, Histoire, Existence et Temps, Interprétation

MATHIEU Marc-Antoine, 3", Delcourt, 2011

Sur les notions de Vérité, Théorie et Expérience, Perception, Existence et Temps

MATHIEU Marc-Antoine, *Otto, l'homme réécrit*, Delcourt, 2016

Sur les notions du Sujet, Conscience, Inconscient (libre-arbitre et déterminisme), Interprétation

McGUIRE Richard, *Ici*, Gallimard, 2015

Sur les notions d'Art, d'Existence et Temps, Matière et Esprit, Perception

LAMBERT Joseph, *Annie Sullivan et Helen Keller, Çà et là*, 2012