

**Cadrages dans l'art des XXe et XXIe siècle (II) :
Les cadres du paysage**

**Journée d'étude organisée par le Centre de philosophie de l'art de Paris I
Mercredi 25 février 2009**

10h-17h

Institut National d'Histoire de l'Art. Salle Giorgio Vasari.

Responsabilité scientifique : Laurence Corbel et Anne Moeglin-Delcroix

Cadrages d'espace et pratiques du site : entre ligne d'épure et ligne d'esquisse

Patrick Barrès (Université de Toulouse II-Le Mirail, Laboratoire de recherche en Audiovisuel)

Des artistes, tels que Nancy Holt, Michael Heizer, Paul-Armand Gette, Daniel Buren, Andy Goldsworthy et Nils Udo, mettent en scène dans le site des « dispositifs cadres ». Ils installent dans des sites naturels des lignes de terre, de pierre, de bois ou de feuille, des cadres de roseau, de corde ou de fer, avec le dessein de nouer à ces lignes de force un projet d'instauration de *lieu* et d'invention du *paysage*. Les marquages d'espace du site et les traits de caractère du paysage se précisent à l'occasion de la rencontre entre les *modèles* géométriques de référence et les *modelés* qui tiennent aux matériaux mis en œuvre et au travail de construction, au jeu d'interactions avec le site d'action ou d'implantation. Sur le plan des conduites créatrices, la tension s'exprime entre les systèmes classiques de structuration de l'espace du tableau et les schèmes opératoires qui délivrent des motifs à dessiner, à architecturer, à paysager, entre la ligne d'épure et la ligne d'esquisse. Les cadrages d'espace du site et de l'image photographique témoin ou relais participent, dans la relation entre l'*in situ* et l'*in visu*, à cette poétique du lieu. Ils offrent au visiteur et au spectateur des dispositifs embrayeurs de cheminements en tous genres et de nouveaux « viseurs pour l'œil ». Ils introduisent ainsi autour de ces nouvelles manières de *voir* de nouveaux *savoirs*.

Le paysage comme cadre de perception de l'expérience et de la mémoire dans les films de Bill Viola.

Sally Bonn (Université de Paris I, Centre de philosophie de l'art)

La réflexion menée par Bill Viola tant dans ses vidéos dites « travaux de paysage » que dans certains de ses textes, vise à redéfinir les cadres de la perception du paysage en usage en Europe, non seulement à partir du processus de cadrage de la nature que constitue le paysage, mais également de la « boîte » comme cadre que représente le moniteur vidéo.

Viola délimite un champ de vision, cadré par le regard, mais ce champ est lui-même exploré par le corps de l'artiste et devient dès lors champ de perception par les effets parfois « hallucinatoires » auxquels le conduit l'expérience du paysage.

Bill Viola fait du cadre et de l'image une « frontière » entre l'expérience du regard du spectateur et l'expérience paysagère de l'artiste. Le cadre est cadre-écran à la fois ouvert et fermé, *dans* et *sur* lequel le paysage s'ouvre. L'écran (du moniteur vidéo) devient une étendue cadrée et les notions de surface, d'étendue et d'espace tendent à se confondre, créant un nouvel espace qui est l'interaction complexe des trois espaces de représentation tels que pensés par Louis Marin dans son article « Représentation narrative » : espace de représentation, espace représenté et espace de visibilité.

Si nous acceptons de partir de l'idée que le paysage comme forme de construction d'un regard déjà esthétique est au fond une forme de cadrage, en soi, le travail de Viola consiste à se déplacer

vis-à-vis de ce cadre-là. Modifiant la situation de l'artiste et celle du spectateur vis-à-vis du cadre-écran, les bandes vidéos de Viola se donnent à voir comme « passage », cadre de perception de la mémoire et de l'expérience du paysage et visent à repenser l'esthétisation du regard sur la nature.

L'œil documentaire de l'*Earth Art* : cadrages photographiques chez Michael Heizer et Dennis Oppenheim.

Benjamin Riado (Paris 1, Laboratoire d'Esthétique Théorique et Appliquée)

Dans le milieu des années 1960, commence à apparaître dans son évidence le rôle documentaire de la photographie pour rendre compte de certaines pratiques artistiques, comme celles de l'*Earth Art*. Les œuvres de ce mouvement américain interrogent à la fois la notion de nature et celle d'œuvre d'art à travers la question « comment montrer l'œuvre aux spectateurs ? » Cette question détermine deux types de réponses engageant chacune une conception fonctionnaliste du cadrage photographique.

On peut d'une part, considérer la photographie comme un mécanisme d'appel, le moyen d'inciter le spectateur à quitter les espaces conventionnels de l'art pour se rendre dans l'espace sauvage ou isolé qui est celui de l'œuvre, ceci afin de compléter son expérience dans le paysage. C'est ce que propose l'artiste Michael Heizer avec son *Double Negative*, qui comme *Spiral Jetty* de Smithson, a été abondamment photographié pendant et après son élaboration.

D'autre part, et c'est la piste privilégiée par Dennis Oppenheim, on peut utiliser la photographie comme le moyen de « rapporter » l'œuvre éphémère au spectateur après que le geste artistique qui lui a offert sa matérialité ait été effectué dans la nature. La photographie se pose alors dans la galerie ou le musée comme une trace mémorielle de l'œuvre véritable disparue. En ce second sens, les *Earthworks* d'Oppenheim, notamment ceux réalisés entre 1968 et 1969, apparaissent comme le moment paysager d'un art d'action dont le cadrage photographique cristallise l'irréductibilité de l'œuvre à l'objet d'art traditionnel.

Il convient alors d'interroger cette photographie qui, combinée par cet artiste à des données cartographiques dans le contexte de l'exposition, se réclame d'une objectivité d'autant plus problématique qu'elle réinvestit hors de l'œuvre les qualités d'objet d'art dont l'œuvre elle-même parvenait à s'affranchir.

« Le primat du rectangle » : cadre, photographie et paysage dans l'art d'Ed Ruscha et de Robert Smithson

Larisa Dryansky (Université de Paris I)

Comme le remarque le philosophe américain Edward Casey, « le problème posé par la représentation du paysage peut se définir comme une difficulté à établir des limites [*a quandary of containment*] ». En effet, poursuit-il, « comment l'artiste peut-il circonscrire une réalité aussi débordante que le paysage à l'intérieur des limites très particulières d'un tableau »?

Ce qui vaut pour la peinture s'applique *a fortiori* à la photographie, un médium qui, selon Rudolf Arnheim, a permis plus radicalement qu'aucun autre auparavant de dépeindre le monde « tel un continuum sans cadre [*unbound*] et tissé de façon très lâche ».

Les clichés sans apprêts d'Ed Ruscha et de Robert Smithson semblent à première vue de parfaits exemples de dissolution du cadre. Exhibant sinon des maladresses, du moins une indifférence pour la forme, leurs images ont contribué de façon essentielle à faire de paysages en eux-mêmes informes des sujets de prédilection de la photographie. Paysages urbains ou suburbains s'étendant de manière anarchique, terrains vagues, chantiers de construction, zones périphériques, toutes ces manifestations de « l'entropie » chère à Smithson sont des thèmes privilégiés des instantanés des deux artistes. Aussi bien est-ce en référence au concept de « l'informe » qu'Yve-Alain Bois, un des premiers, a fait ressortir l'affinité entre ces deux figures.

Néanmoins, et bien que la photographie par son réalisme même contienne une part de chaos, tout cliché opère simultanément une découpe dans le paysage. En ce sens, le cadrage photographique joue un rôle majeur dans la constitution de limites. Si l'on constate chez Ruscha une tendance à vouloir, non pas abolir le cadre, mais le distendre jusqu'au point de rupture – que ce soit dans le panoramique d'*Every Building on the Sunset Strip* ou, plus radicalement, dans *Royal Road Test* en jetant une machine à écrire à travers le cadre de la fenêtre d'une voiture en marche –, à l'inverse pour Smithson, le contour rectangulaire de la photographie rejoint le cadrage opéré par les conteneurs des non-sites, et ce qu'il nomme « le primat du rectangle » dans son art. Sans nier la pertinence de la notion de désordre pour l'œuvre de l'un et de l'autre, il s'agit de comprendre ainsi en quoi la photographie exprime, tant pour Ruscha que pour Smithson, une double tension entre décomposition de la forme et redéfinition des limites, et sert de ce fait à la création d'un cadre ouvert.

Passages de Karavan : le proche et le lointain dans l'appréhension du paysage

Laurence Kimmel (Ecole nationale du paysage de Versailles, Laboratoire de recherche de l'école du paysage de Versailles)

Le monument de Dani Karavan *Passages*, réalisé entre 1991 et 1994 en hommage à Walter Benjamin à Portbou, où le philosophe mit fin à ses jours en 1940, est situé dans un cadre grandiose face à la mer, tout près du cimetière où repose le philosophe. Il est composé de trois éléments distincts dont on fait l'expérience dans une succession à la fois spatiale et temporelle : situés à des hauteurs variées, un corridor, un promontoire puis un piédestal rythment et orientent le déplacement du spectateur tout en offrant, à travers des cadrages variés, des points de vue différents sur le paysage environnant.

À rebours du monument traditionnel conçu comme une sculpture centrée et unitaire destinée à transmettre à la postérité le souvenir d'une personne ou d'un événement, *Passages* est dédié à la « mémoire des anonymes ». Gravée sur une paroi de verre qui se trouve à l'extrémité du corridor, une citation de Walter Benjamin – « honorer la mémoire des anonymes est une tâche plus ardue qu'honorer celle des gens célèbres. L'idée de construction historique se consacre à cette mémoire des anonymes » – rappelle l'un des principes de sa conception de l'histoire dont la structure du « monument » ainsi que l'expérience qu'il propose au promeneur sont un écho : en effet, pour l'architecte, il s'agit de proposer une expérience temporelle qui implique la mémoire des emplacements passés dans l'appréhension présente, chaque point de vue s'enrichissant du sens spatial des autres. De même que l'histoire chez Benjamin est « l'objet d'une construction dont le lieu n'est pas le temps homogène et vide, mais le temps saturé d'"à-présent" », l'expérience du spectateur est suspendue entre le passé et le futur à travers la succession de ces cadrages qui organisent et enrichissent sa vision au fil d'un cheminement où la mémoire tient un rôle déterminant.

Du hors-cadre au corps-cadre : la marche dans l'espace naturel

Laurent Buffet (Université de Paris I, Centre de philosophie de l'art)

Le travail des artistes contemporains qui œuvrent dans l'espace naturel, que ce soit au moyen de trajectoires pédestres (Richard Long, Hamish Fulton, Herman de Vries) ou par la construction de sites eux-mêmes destinés à être arpentés (Robert Smithson, Nancy Holt, Richard Serra), implique notamment l'instauration d'un rapport esthétique avec la nature. Si les artistes modernistes ont souvent eu recours à des procédures de cadrage pour délimiter l'espace esthétique – qu'il s'agisse du cadre traditionnel qui entoure l'œuvre ou de celui que représente l'architecture muséale envisagée comme lieu distinctif de manifestation artistique – ceux-là semblent au contraire

l'appréhender par le hors-cadre que constitue leur relation itinérante, ou celle du spectateur, à la nature.

Alors que les artistes dont le travail procède de la marche ont parfois recours à la photographie, et donc à une forme de cadrage du paysage, l'expérience esthétique dont ils témoignent se situe toutefois en-deçà de leur activité imageante, dans le contact direct qui s'instaure entre l'artiste et l'espace qu'il arpente. Si les sites sont parfois eux-mêmes composés de cadres, lesquels sont alors destinés à orienter le regard du spectateur, quantité d'autres se présentent davantage comme des parcours qui laissent à ce dernier une relative liberté de choix dans les points de vue qu'il adopte sur le paysage. L'artiste dans le premier cas, le public dans le second, sont les sujets d'une expérience esthétique qui, tout en instituant la nature comme œuvre d'art, fait l'économie de ce moyen de discrimination perceptive que constitue le cadre.

On peut dès lors se demander ce qui dans ces exemples, en l'absence de cette frontière symbolique que le cadre interpose entre le sujet percevant et la réalité artistique, doit être considéré comme constitutif de la perception de la nature comme œuvre d'art. En nous appuyant sur les analyses développées, au XVIII^e siècle, par Karl Gottlob Schelle dans *L'Art de se promener*, nous soutiendrons l'idée que l'expérience de la marche est elle-même à l'initiative de cette esthétisation de la nature. Envisager la marche comme créatrice d'art revient à subordonner l'objet artistique à ses conditions somatiques de perception. Hors-cadre, le corps en mouvement devient lui-même un cadre mobile qui crée les conditions d'une expérience contemplative. Toutefois, à la différence de ses précédents modernistes, ce cadrage corporel n'aurait pas pour fonction de délimiter un espace, mais d'entretenir au contraire une relation dynamique et extensive d'ouverture au monde.

L'Atelier de géographie parallèle : aux marges des cartes **Xavier Courteix (photographe) et Philippe Vasset (écrivain)**

Philippe Vasset a exploré pendant un an et demi les dernières frontières de Paris et sa banlieue, les zones laissées blanches sur les cartes IGN : friches, interstices du maillage urbain, aires en transit, no man's land désaffectés. De ses pérégrinations, il a tiré *Un livre blanc* paru en septembre 2007 aux éditions Fayard, et s'est associé à deux plasticiens, Xavier Courteix et Xavier Bismuth, pour fonder *l'Atelier de géographie parallèle*. L'une des réalisations de ce groupe est unsiteblanc.com où textes, photos, vidéos et dessins faits au GPS documentent une quinzaine de zones blanches de la carte IGN de Paris et sa région. Sur unsiteblanc.com, on découvre une géographie non figée, qui échappe à l'inventaire : des zones en perpétuelle évolution, qui se remplissent, se construisent, disparaissent et bougent selon des lignes fluctuantes. Il s'agira d'analyser le rôle que tiennent les cartes dans le cadrage de ces zones blanches, leur rapport à l'écriture dans le livre et d'examiner comment les cadrages photographiques, cartographiques et discursifs s'articulent dans le livre et sur le site de *l'Atelier de géographie parallèle*.