Master 2 Urbanisme et territoire
Parcours Environnement, Paysage et Territoire
Institut d'Urbanisme de Paris – Université Paris XII

Enseignement :

« Le paysage dans la qualification et le projet des territoires urbains »

- Patrizia Ingallina et Guillaume Faburel -

Le paysage investi par l'art contemporain : Exploration d'un nouveau rapport au monde

Fanny Lacroix
Pauline Vermeille
Silvère Tribout

Année universitaire : 2007-2008

Sommaire :

Introduction 2

1 Art contemporain et paysage, genèse d'un nouveau courant artistique 2

1.1 L'art contextuel ou réinvestir la nature 2

1.2 L'attitude prométhéenne de l'artiste 5

1.3 Art et écologie, une relation nouvelle avec un paysage anthropique 7

2 Le paysage réactivé et médiateur de la réconciliation entre l'homme et la nature. ... 9

2.1 L'activation du paysage qui est amené à composer avec l'œuvre d'art 9

2.2 L'art et paysage : le lieu de l'étonnement, de la contemplation et de l'expérience sensible, et ainsi la réconciliation de l'homme et de la nature. 10

Conclusion : 13

Bibliographie 14

Introduction

Les artistes de tout temps nous apprennent à entrer dans le réel, à percevoir l'épaisseur du monde. Ils nous invitent à y tisser des liens essentiels. La notion de monde renvoie au cosmos grec. Le cosmos comme articulation du microcosme et du macrocosme suppose une partition entre un espace qui nous est propre et un extérieur étranger. L'œuvre apparaît comme un passage entre ces deux mondes, une voie ouverte entre notre intériorité et la réalité. L'artiste est donc porte parole de cette complexité, de ces réseaux multiples qui traversent nos sociétés et leur environnement. Ainsi, l'œuvre est un monument par ce qu'elle témoigne symboliquement du récit esthétique que l'artiste a construit/reconstruit.

L'œuvre dans le paysage fait donc aussi du paysage un monument, une fenêtre ouverte vers notre intériorité. Installer l'œuvre dans le paysage met en relation deux énergies d'ordinaire non liées de manière organique : la culture et la nature. Parler de la relation entre art contemporain et paysage, c'est donc témoigner des rapports nouveaux que nourrit la société avec la nature. Ainsi, le projet de cette analyse est d'abord de parcourir la genèse des nouveaux courants artistiques qui traversent notre société contemporaine, montrant comment l'artiste aujourd'hui tend à investir le paysage. Ensuite l'œuvre permet d'affiner le regard, de stimuler l'étonnement et la contemplation, recréant les liens essentiels de l'homme et de la nature. L'œuvre paysage, le paysage œuvre, médiateur dans notre rapport au monde stimule alors des usages multiples, miroir critique de la société.

1 Art contemporain et paysage, genèse d'un nouveau courant artistique

1.1 L'art contextuel ou réinvestir la nature

L'art contextuel apparaît dans les années soixante dans un contexte de remise en question des formes traditionnelles de l'art. Nombreux sont les artistes qui tournent le dos à l'espace muséal et interviennent dans l'espace public. Bien plus qu'un simple acte de résistance à une institution qui serait dépassée, ce mouvement cherche surtout à redonner à l'homme une place centrale dans l'œuvre et à démocratiser le rapport à l'art. Désormais l'art sera gratuit, offert à tous. Cette affirmation se nourrit de l'idée que l'art à un rôle à jouer dans et pour la société : dénonciateur, médiateur… L'intervention artistique urbaine ou *happening* devient éphémère et imprévisible, elle se construit en étroite relation avec celui qui la regarde, habitant ou passant. L'artiste entraîne sans cesse le spectateur à interroger ses rapports à des temporalités diverses. L'œuvre physique en elle-même est marquée par un temps plus ou moins cours entre le moment de sa création et celui de sa destruction, au cours duquel le paysage créé par l'œuvre évolue, et où l'artiste intègre dans les représentations possibles intériorisées par le spectateur, le caractère cyclique du temps. La mise en évidence du cycle naturel, comme principe régulateur de la vie de toute oeuvre, interroge le spectateur sur les notions de croissance, de mort, de hasard, de contingence, et de transitoire. « *La non permanence de la structure ou de l'objet renforce la dimension spirituelle de cette collaboration et permet en outre à l'espace et au travail de provoquer l'histoire des cultures.* » (K. Syrad, 1998, p.14). Le principe même de l'éphémérité du geste artistique est de proposer au spectateur une œuvre dont la matérialité physique évolue constamment jusqu'à sa mort. Mais l'existence de l'œuvre ne s'arrête pas là. « *L'essence du travail est précisément ce qu'il reste après destruction. L'objet physique est non permanent. Les souvenirs de l'ouvrage accompli par le corps humain possèdent au contraire une certaine permanence.* » (K. Syrad,

1998, p.10). Une deuxième temporalité vient s'ajouter, résultant de la mémoire d'une œuvre qui n'existe plus physiquement. La photographie, sinon systématique du moins récurrente, de ces œuvres propose une temporalité plus longue, voire éternelle. La plupart des artistes travaillent sur le postulat d'un réalisme photographique. Une deuxième vie matérielle est ainsi accordée à l'œuvre. L'art contextuel se veut alors *réel* c'est-à-dire qu'il doit combiner la matérialité de l'espace et du monde vécu (contexte social, politique, urbain, mémoire…) mais aussi le temps *vivant* des sociétés.

Image 1 : *L'œuvre laissée à la contingence du temps*

Andy Goldsworthy, 1988

Le *happening* est illégal et sauvage car il intervient en dehors des lieux classiques de l'art (musée, théâtre, centre culturel…) troublant ainsi l'ordre établit de l'espace public. Il « *regroupe des artistes dénonçant le circuit atelier-musée-galerie, cherchant une alternative aux diktats du marché et aux impératifs du milieu de l'art.* » (E. Couturier, 2004). Le réinvestissement de l'espace urbain et de la nature par les artistes constitue une contestation de système mercantile. Le but recherché de cette mouvance artistique n'est pas la production d'œuvres en vue de leur vente. Le paysage crée par une œuvre, qu'il soit étendu ou non, n'est pas transportable, et ne peut en aucun cas être mis en galerie. Il faut noter cependant, que si les œuvres en elles-mêmes ne sont physiquement transportables dans des galeries, la plupart font l'objet de productions graphiques (dessins préparatoires, cartes, photographies) qui par leur vente apportent un financement nécessaire pour l'autonomie de l'artiste. Cette organisation montre que l'art contextuel n'est pas complètement indépendant du système mercantile mais cherche à y créer de nouvelles relations : l'acheteur n'est jamais possesseur de l'œuvre qui est livrée, malgré tout, à la contingence du temps et de l'espace. Ainsi, l'artiste échappe d'une certaine manière quelque peu ambiguë, à une marchandisation de l'art.

S'opposant sciemment au contrôle institutionnel, ces nouvelles formes artistiques s'imposent aussi à l'espace de manière inattendue, au gré de l'inspiration. L'œuvre est désormais *in* situ, c'est-à-dire en interdépendance avec le contexte dans lequel elle s'inscrit. Le paysage naturel est lui aussi l'objet d'interventions artistiques de nature contextuelle. Au sujet d'une composition de Chris Drury, (dôme de branchages passant au dessus d'un chemin

de forêt), l'auteur écrit: « *Les branches qui composent le dôme du coucou proviennent des noisetiers poussent de chaque côté de la piste cyclable du même nom. Il s'agit d'une commande réalisée pour le sommet de Rio. Elle évoquait les problèmes d'environnement dans la région. Bien que l'intérieur soit un espace clos, la construction aérée permet à l'extérieur de pénétrer dans le dôme.* » (K. Syrad, 1998, p.28). L'artiste cherche donc ici à créer une synergie entre l'œuvre et la nature par un système de correspondances : ouvertures, utilisation de matériaux…L'artiste cherche à nouer des liens avec la nature, liens qui passe par des formes aussi diverses que la promenade, la collecte d'éléments naturels ou encore l'aménagement *in situ.* La marche est une expérience essentielle du rapport de l'artiste à la nature. Ce rapport n'est pas donné *a priori.* Il s'agit plus de l'éprouver chemin faisant. Ces liens lui permettent de mettre en forme une relation d'un genre nouveau : travailler en priorité avec ce qu'offre la nature. *« Le monde est plein d'objets plus ou moins intéressants. Je ne compte pas en rajouter. Je préfère constater simplement l'existence des choses, en rapport au temps et/ou à l'espace ».* L'investissement du paysage par l'artiste est d'abord un investissement physique. Le geste artistique se destine à opérer dans la matière même dont la nature est pétrie. Enfin, il se constitue en dynamique des matières, il crée des perturbations dans la dynamique propre de la nature. L'artiste retourne à la nature se fond en elle et la travaille. Il investit donc la nature pour elle-même et ne cherche pas à l'instrumentaliser en vue d'un effet esthétique quelque qu'il soit.

Image 2 : *Rowan leaves laid around a hole*

Andy Goldsworthy, 1987

L'artiste cherche à entretenir avec le paysage une relation structurelle forte. Le *land art* est à ce propos très évocateur. Il investit la nature de manière *respectueuse*, s'en tient à des interventions douces voire éphémères dans le souci d'instaurer une complémentarité entre le paysage et l'œuvre avec la nature. La sculpture, pour Michael Singer, est avant tout un moyen de comprendre le paysage qui l'environne. Ses constructions de roseaux et de bambous aériennes et transparente semblent vouloir tendre vers l'invisibilité. Le *land art* textuellement signifie, art dans la nature. Cette définition on ne peut plus vague ne peut nous permettre de comprendre la réalité de ce mouvement. Deux conditions sont nécessaires pour justifier l'appartenance d'une œuvre à ce mouvement. L'intervention de l'artiste sur un lieu naturel, en dehors de l'atelier et l'impression de la marque de l'artiste sur ce même lieu. Tout au long de la création de son œuvre, l'artiste s'associe avec la nature pour créer une œuvre dont il aura tout au plus, décidé de la naissance, mais laisse le soin à la nature de décider du cours de sa vie. « *Les commentaires personnels de l'artiste et les photographies de ses œuvres vous communiquent par ailleurs sa passion pour l'étude des relations Homme-nature et son respect envers cette nature où l'homme a tout fait sa place et où il laisse également son empreinte* » (K. Syrad, 1998, p.6). Un principe fort du land art résulte dans l'empreinte laissée par l'artiste, en tant qu'Homme sur la nature. Le terme de *Land* introduit l'idée d'étendue qui est consubstantielle à l'existence même de l'œuvre et de la vision qu'en aura le spectateur dans son contexte. Il ne s'agit pas d'un objet isolé ou d'un groupement limité d'objets, mais un vaste ensemble, extrêmement complexe offert au regard et que l'on appelle communément *paysage*.

Image 3 : *Bambous et roseaux*

Michaël Singer, 1984

1.2 L'attitude prométhéenne de l'artiste

Mais le choix d'un environnement naturel peut être aussi pensé dans ce contexte non pas en termes d'harmonie mais de rapport de force. En effet, l'intervention de l'artiste dans le paysage peut-être interprétée comme un geste de colonisation supplémentaire. L'artiste n'ajoute pas, il modifie. Le paysage dicte ici à l'œuvre ses qualités morphologiques (densité, matériaux, volumes, couleur…), elle peut utiliser tout les matériaux imaginables. La

nature en temps que cadre ne serait que le cadre élargi de l'atelier voire de l'espace muséal : un lieu assujetti à l'accueil, à la mise en valeur et à la distinction d'une œuvre indépendamment de ce qui existe autour d'elle. C'est ici que se détache un second courant qui témoigne de deux conceptions rigoureusement antinomiques du geste artistique en milieu naturel, l'une américaine, l'autre européenne. La première est celle de *land art*, elle est propre aux artistes européens. La seconde, américaine, serait caractérisée par une attitude prométhéenne et la volonté d'imposer sur le site, avec des moyens empruntés à l'industrie du bâtiment, des réalisations colossales. Seuls les Etats-Unis pouvaient en effet offrir à ces entreprises colossales *« une organisation sociale encore immature dans un territoire non encore totalement maîtrisé, alors qu'en Europe paysage et société ont atteint un âge avancé et acquis des structures relativement stables »* (Poinsot, 1978). C'est ce qui définit le mouvement étasunien de *earthworks.* De 1970 à 1972, Christo réalise *Valley Curtain,* dont la durée ne dépassera pas vingt-huit heures pour une préparation de vingt-huit mois et la mobilisation d'une équipe importante. La trace photographique aura ici un rôle déterminant. Suspendu sur cinq câbles d'acier, un rideau de 111 mètres dans sa partie la plus haute et de 417 mètres dans sa partie la plus large vient fermer la vallée de Rifle Gap dans le Colorado. Cette œuvre traite la nature sous ses aspects les plus démesurés et les moins maîtrisables, comme s'il s'agissait d'un intérieur. Elle relève d'un emplacement onirique et ludique proche du surréalisme. Elle donne forme au paysage. L'idée de nature ne joue pas ici un rôle déterminant, c'est une logique sculpturale qui est ici à l'œuvre. Le *Earthwork* peut être ressenti comme une violence faite au paysage aboutissant à le déstructurer, à l'inscrire dans une logique culturelle qui l'annihile et en fait tout au plus une sculpture à l'échelle de la Terre. L'artiste se présente ici comme un acteur contre nature. Cette violence faite au paysage s'oppose à un rapport d'amitié à la nature instrumentalisée. L'art imposerait-il nécessairement au paysage le joug de la culture ?

Image 4 : *Valley Curtain*

Christo, 1970 - 1972

1.3 Art et écologie, une relation nouvelle avec un paysage anthropique

La civilisation occidentale conçoit en premier lieu l'existence humaine à l'échelle de la ville plus volontiers que dans l'espace naturel. Ainsi agir dans et avec le paysage, à même l'espace naturel, c'est devoir se confronter à un milieu de moins en moins familier, raréfié par la vie moderne, où la part de la nature authentique ne cesse d'évoluer. C'est aussi devoir opérer dans un écosystème en évolution. En effet, la crise environnementale des années soixante et la contestation des écologistes et des mouvements de protection de la nature, nourrissent la vision d'une occupation humaine envahissante et pollueuse qui casse les représentations traditionnelles entre nature et paysage. Le paysage ne fait plus l'objet de contemplation mais de discussions et de stratégie. L'affirmation de l'écologie remet sur le devant de la scène tout un courant de pensée réaffirmant les liens existentiels de l'homme et de la nature, refusant ainsi le dualisme nature société, et imposant une vision éthique d'une terre *habitable* avec laquelle il faudrait renouer (Berque, 2000). L'utilisation du paysage par l'artiste tient aussi lieu de revendication écologique. En 1960, Nicolas Uriburu, pionnier en la matière, colorise en vert, au moyen de produits chimiques non polluants, les estuaires de grands fleuves du monde entier – le Rio de la Plata, la Seine, l'Hudson River, manière spectaculaire d'attirer l'attention sur la pollution maritime et l'impératif de sauvegarde des écosystèmes.

Il n'y a pas de limitation dans l'expression artistique. Le milieu naturel, le paysage s'avèrent d'une extrême plasticité pour l'usage artistique parfois même avec des dimensions ludiques. Ce qui au bout du compte n'échappe pas à l'artiste, c'est le sentiment d'une nature domestiquée, d'un paysage construit. A présent, le droit humain c'est imposé à eux, pliant la nature à ses besoins (le gaspillage des ressources), à son désir de confort (la nature comme jardin d'agrément du touriste). Pour le reste, il s'agit bien de montrer que la nature à cesser d'exister originellement. C'est ce que montre Christo dans son œuvre *Surrounded Islands.* Les îles de la baie de Biscayne à Miami sont encerclées d'une ceinture en polypropylène rose fuchsia. Cette couleur est la couleur de l'artifice. Elle ne peut que changer radicalement le paysage voire l'améliorer. Elle met en exergue l'humanisation de la nature. « *En tant qu'interface, l'artiste communique les possibilités et les limites de la nature. L'objet final est un témoignage de l'activité de l'homme et de son interaction avec les divers états et produits de la nature, avec les matériaux qu'elle lui offre et avec le climat* ». (K. Syrad, 1998, p.11). En sous-entendant qu'il ne faut associer de façon systémique un caractère péjoratif à l'empreinte laissée par l'Homme, l'artiste interroge ainsi la place de l'Homme par rapport à la nature. « *Le processus de la nature doit intégrer les actions de l'homme qu'elles soient ou non destructives. Décrire la nature comme quelque chose à part – à l'extérieur de la ville, là où la limite marque la séparation entre nature et culture – est illusoire. La nature et la culture sont une seule et même chose. Il n'y a pas de séparation.* » (K. Syrad, 1998, p.6). On perçoit ici toute la volonté de Chris Drury, de montrer que l'Homme appartient à un écosystème planétaire, et que ce n'est qu'en sortant de celui-ci, en se plaçant face à la Nature, qu'il se positionne dans des rapports de forces, et qu'il peut être amené à la détériorer. « *Tant que nous sommes séparés du réel de la terre, de l'eau, des airs et des plantes, à cause de notre intellect mais aussi de l'évolution industrielle et technologique, nous manquons effectivement de la confiance qui naît de cette source essentielle de compréhension* » (K. Syrad, 1998, p.14) L'œuvre devient alors révélatrice du paysage, et c'est alors ce dernier qui doit lui-même composer avec l'œuvre.

Image 5 : *Surrounded Islands*

Christo, 1980 - 1983

2 Le paysage réactivé et médiateur de la réconciliation entre l'homme et la nature.

2.1 L'activation du paysage qui est amené à composer avec l'œuvre d'art

Le rapport entre l'art et le paysage a profondément évolué depuis la Renaissance. D'abord objet du tableau pictural, le paysage est peu à peu sorti de sa stricte nature artistique pour se rapprocher de la nature.

La notion de paysage apparaît à l'époque de la Renaissance. Sa première forme est une représentation picturale idéalisée. Son extension est contrainte par les bordures du tableau. Il prend la forme du jardin classique, très géométrique et précis dans ses formes. Il exprime le rapport maîtrisé de l'homme à l'égard de la nature.

A cette époque, la notion de paysage est strictement séparée de celle de nature. Ce dualisme entre faits de culture et faits de nature, hérité de la pensée d'Aristote, est propre à la pensée occidentale et imprègne encore profondément nos schèmes de pensée. La nature est le produit d'un environnement factuel, se caractérise par des phénomènes physiques, donc nécessite une approche scientifique et quantitativiste qui vise l'objectivité. Le paysage est d'une toute autre nature. Il est le produit de l'art, le résultat d'un « processus d'artialisation » pour reprendre la pensée de Roger, et donc renvoie à une approche plus culturelle et subjective.

Cette stricte séparation entre le paysage fantasmé et l'environnement naturel va être remise en question. Rapidement, le paysage sort du tableau. Cette notion devient alors un concept applicable. Le corps de métiers des « paysagistes » apparaît. Le paysage gagne en réalité. Il devient une construction bien réelle, un projet urbain qui nécessite des compétences particulières. Il n'est plus coupé de l'environnement naturel qui devient son support, sa matière. Le paysage n'est plus fantasmé, mais toujours artialisé dans le sens où il est une construction, une modification, un travail sur la nature. Ces évolutions touchent le domaine artistique. Les années 1960 voient la naissance aux Etats-Unis de *l'Earth Art*. L'artiste crée des paysages complètement artificialisés. Les moyens mis en œuvre sont importants. On parle de véritables « projets artistiques ».

Après avoir reconnu le rôle de l'espace, de l'environnement, comme support du paysage, l'art reconnaît plus tard son rôle directement actif dans la production artistique. Cette prise de conscience est liée au développement du *Land Art* en Europe. La nature serait en quelque sorte l'essentialité de l'art, donc le paysage préexisterait l'action humaine. Cette caractéristique artistique inhérente à l'environnement naturel, en d'autre terme, la capacité naturelle de cet environnement à faire paysage est célébrée par des œuvre très discrètes, le plus souvent elle-même naturelles et éphémères, qui ne sont que le reflet et l'écho du paysage. Cette forme d'art repose sur l'idée très contemporaine que le paysage existerait en lui-même et serait simplement réactivé par un œuvre à son modèle, qui lui ferait écho. L'évolution du rapport entre la nature et le paysage, traduit de manière claire par l'évolution parallèle des modalités artistique de représentation du paysage et par l'émergence du *Land Art*, a conduit à un enrichissement de la notion de paysage.

A l'époque de la Renaissance, le paysage était représentation visuelle et contemplation. La sortie du paysage du cadre de la peinture l'a chargé d'une épaisseur autant sémantique que sensorielle. Le paysage, plus seulement fantasmé et idéalisé, devient réel et ne convoque plus seulement le sens visuel mais l'ensemble de sens. On parle de « paysage multisensoriel ». Il devient, pour reprendre un concept du géographe Guy Di Méo, un

« espace vécu » au sens fort du terme. Le paysage n'est plus seulement le support d'un regard, il devient un actant qui dispose de ressource évocatrice d'une épaisseur remarquable. Le paysage n'est plus contenu dans l'œuvre d'art, il est une œuvre en soi. Le paysage ne serait plus vraiment artificialité; ce serait davantage l'art qui serait rempli de naturalité. Cette élargissement de la notion de paysage conduit à la naissance de paysages beaucoup plus banals. La nature étend le creuset de l'art, le paysage a une potentialité d'apparaître partout, même dans les lieux qui paraissent *a priori* les moins remarquables. Le paysage n'est pas seulement une nature magnifiée, il peut être urbain.

Cette évolution dans la conception d'un rapport de plus en plus proche entre nature et paysage n'est pas sans conséquence pour l'art qui connaît lui aussi un élargissement remarquable. Puisque la nature est potentiellement artistique, l'art envahit l'espace. Il touche des espaces inhabituels, des espaces modestes, des espaces du quotidien. L'art est convoqué pour révéler, dévoiler le paysage. L'art et le paysage sont partout, envahissent et définissent l'espace. Une parole de l'anthropologue Claude Lévi-Strauss décrit particulièrement ce phénomène. Il affirme que ce qui le « *frappe chez les impressionnistes, ce n'est pas seulement le changement de manière, c'est le changement de sujet : cette prédilection subite pour les paysages modestes de la banlieue, les campagnes suburbaines et souvent ingrates, comme un champ, un simple rideau d'arbres, et il me semble qu'il y a là une transformation considérable par rapport à ce que, non seulement Poussin, mais même les Romantiques entendaient par un « paysage », et qui devait être un paysage sublime.* »

2.2 L'art et paysage : le lieu de l'étonnement, de la contemplation et de l'expérience sensible, et ainsi la réconciliation de l'homme et de la nature.

Les nouvelles formes d'art contemporain qui investissent l'espace permettraient la réconciliation avec la notion de contemplation de la nature, héritée de la Grèce antique et beaucoup développé par la philosophie. Alors que, depuis la période classique, le paysage s'est séparé de la théorie du cosmos et, dans la représentation de l'homme, la nature n'est perçue qu'à travers lui, cette forme artistique permettrait de renouer avec cette approche antique d'une totalité. Cette réconciliation est permise par le changement de la conception de l'œuvre. La nature se caractériserait par une potentialité artistique. Elle serait par définition créatrice et créative. Dans ce contexte, l'œuvre est un fait et non plus une construction qui serait le propre de l'homme. Le paysage comme face artistique de la nature serait donc potentiellement contenu dans tout environnement. Dès lors, la qualité d'œuvre paysagère tiendrait simplement au type de regard tenu sur elle. Comme l'indique justement Raffaele Milani dans son ouvrage *Esthétiques et paysage*, l'œil artistique n'est pas un œil passif mais « *un œil constructif qui rehausse la beauté des choses* ». Dès lors, la traditionnelle distinction entre paysage et nature qui se rattache à la dichotomie identifiée par Cassirer entre la beauté esthétique et la beauté organique trouve un point de liaison. Comme l'affirme ce dernier, « *nous restons toujours les protagonistes dans la réception et la qualification esthétique, même lorsque nous nous retrouvons dans les forêts* ». L'idée est que nous sommes les artistes de la vision qui s'offre à nous. Par un simple regard, la nature peut devenir paysage. Une autre citation de cet auteur est particulièrement parlante : « *Je peux traverser un paysage et être sensible à ses charmes. Je peux jouir de la clémence de l'air, de la fraîcheur des prairies, de la diversité et de la gaieté des coloris, du parfum des fleurs. Mais ma disposition d'esprit peut alors connaître un changement soudain. Dès lors je vois le paysage avec un regard d'artiste – je commence à en former un tableau. Je suis maintenant entré dans un nouvel univers – l'univers non plus des choses vivantes, mais des « formes vivantes* ». Pour reprendre ses termes très évocateurs, une simple « *disposition d'esprit* » permet au paysage de s'animer, de

n'être plus « *choses* » mais « *formes* ». Le paysage n'est plus seulement un cadre, il devient une œuvre.

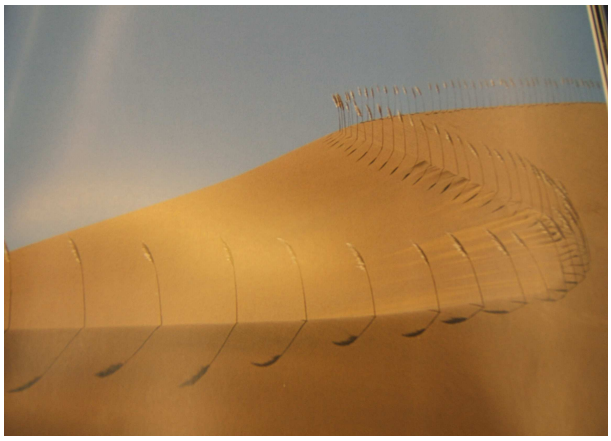
De l'avènement de cette « *disposition d'esprit* » naît l'étonnement, la contemplation puis l'expérience esthétique du paysage. L'étonnement tient du regard. Pour reprendre les termes de George Perec, le regard retrouve ce quelque chose d'étonné qui le caractérise quand il se retrouve face à un paysage grandiose. Le tout est de retrouver cet étonnement pour des lieux beaucoup plus ordinaires ce qui permettra de les rehausser au rang de paysage.
Cet étonnement face à cette capacité créatrice de la nature conduit à la contemplation. Cette remarque est valable aussi pour l'artiste qui ne se sent pas obligé de « *faire de l'art* » mais qui se suffit à contempler une œuvre déjà faite de manière naturelle. Pour reprendre les termes de Raffaele Milani, il se produit « une sorte d'enchantement poétique ». Le paysage fonctionne comme une synecdote de toute la nature et de tous le cosmos. Cet auteur pose l'hypothèse que cet état de contemplation sonne la réconciliation entre l'homme et la nature-cosmos. Cette réconciliation n'est pas permise sans l'étonnement du regard, qui est l'instrument de la médiation entre le sujet et son environnement qui devient paysage. Le paysage devient une image synecdotique du monde dans un dessein de totalité et d'éternité.

Puis cet étonnement ébahi de l'individu cède ensuite la place à l'expérience sensible. Une fois la nature reconnue par le paysage, l'individu en fait une expérience nouvelle car conscientisée. Pour reprendre la longue citation de Cassirer, l'individu qui a acquit le « regard d'artiste » pourra réexplorer le paysage. Ce rapport sera renouvelé dans le sens où il ne s'établira plus entre les *« choses vivantes »* qui le composent, mais avec ses *« formes vivantes »*. Tous les charmes du paysage pourront être sentis : « *la clémence de l'air », « la fraîcheur des prairies », « la diversité et [...] la gaieté des coloris », le « parfum des fleurs* » prendront alors toute leur épaisseur. Cette sortie de cet état passif de la contemplation (pourtant riche en connaissance si on se fit à la pensée de Goethe dans sa *Théorie des couleurs*, qui considère que la contemplation appartient à une façon tout à fait sensible de théoriser), est une étape tout à fait importante dans le processus de réconciliation de l'homme avec sa nature que sont sensées conduire ces nouvelles formes de l'art contemporain, car elle est le moment où l'individu ne meurt pas écrasé sous cette nature créatrice. Ce qui lui permet de se détacher de cet état est qu'il prend conscience qu'il appartient à la nature et au cosmos. La réconciliation véritable est là, au moment où l'individu expérimente cette nature et y réinscrit sa trace.

Il semblerait que le *Land Art* à l'européenne soit très proche de cette conception de l'art. L'objectif de l'artiste est de favoriser cette inclinaison, cette *« disposition d'esprit »*, à ce changement de regard. Le plus souvent, une œuvre finie est disposée au milieu d'un site. Cet objet joue un rôle que l'on pourrait qualifier de *« synecdotique »*. Malgré sa finitude, elle est sensée condenser toute l'essentialité du milieu dans lequel elle s'insert, faire écho à la globalité de ce palimpseste sensoriel et idéel qu'évoquent le milieu et le paysage, et ainsi appeler à un nouveau rapport avec le site qui devient alors paysage, par rétroaction. Dans un simple objet artistique, dans l'unité, est reflété le tout du milieu, l'infini de la nature, et même l'ordre cosmique. Les méthodes artistiques utilisées pour créer cet effet de contenu du tout dans le singulier sont multiples. Le plus évoquant car il vise directement le changement de regard est la fabrication d'observatoires. Morris a créé *Observatory* (Sanpoort-Velsen, Pays-Bas), un observatoire permettant d'assister aux levers du soleil lors des solstices d'été, d'hiver, et aux équinoxes. Le plus souvent, l'objet est construit sur le site, grâce au matériau qu'il offre. Andy Goldsworthy travaille uniquement avec les ressources qu'offre le site choisi, afin que son œuvre soit la plus intégrée possible. Ces principales œuvres sont des cairns, des jeux avec la glace sur les pierres d'une rivière, des figures en sables ensuite détruites par la marée, des

jardins de pierres. Cet art de la discrétion et de l'évocation atteint un sommet avec Nils Udo. Cet artiste travaille avec la matière naturelle (les fleurs).

Image 6 : *L'art dans la nature*



Nils Udo, 2005

Il s'agit d'une œuvre instantanée, discrète, légère, extrêmement poétique. L'artiste nous laisse percevoir l'espace d'un instant, toute la poésie et l'essentialité de la nature et du paysage tel un signe, un clin d'œil furtif que nous ferait la nature. L'artiste, très humble, s'efface avec son œuvre pour laisser la seule nature actrice et magnificatrice de son objet.

Chez certains artistes, le corps humains est l'objet de cet écho. Sa présence peut-être évoqué par des traces de pas dans la neige comme le font Long ou encore Oppenheim. Le corps humain peut aussi apparaître directement. Le corps humain est alors l'œuvre d'art et se réintègre au grand tout.

Image 7 : *Nids*

Nils Udo, 2003

Conclusion

Nous avons vu que ces formes d'art contemporain permettaient une réconciliation de l'Homme et de la nature grâce à un nouveau « cheminement artistique ». L'Homme et la nature s'associent pour créer une œuvre, ainsi qu'un paysage. . *«La transmission d'une pensée artistique au spectateur induit un processus de médiation. »* (P. Vermeille, 2006, p.11) Le paysage fonctionne comme un « médiateur » permettant de dépasser la grande fracture entre faits de nature et faits de culture, héritée depuis des siècles.
Mais cette fonction de médiation concerne aussi d'autres thématiques, et en particulier celle du politique et de la distinction entre « monde profane » et « monde politique ». Par sa forme spatialisée et ouverte, cette forme d'art permet à tous de devenir artiste dans la construction de l'œuvre. Dans le cas de telles démarches et pratiques sociales de créations, l'une des plus révélatrices est peut-être le « happening ». Le spectateur est placé au sein d'un décor fixe. Il s'agit de proposer une expérience de « la vie dans l'œuvre ». Les spectateurs deviennent alors acteurs d'une production qui se veut non marchande. Par ce biais, les artistes proposent une remise en question de la séparation entre le monde profane, et le monde politique et de l'expertise. En incitant chacun à se considérer s'ils le souhaitent comme artistes à part entière, il s'agit de réinterroger la place des citoyens dans les processus de décision politique. L'artiste réinterroge les rapports entre citoyen et politique, en positionnant le paysage comme lieu de réconciliation entre ces deux dichotomies.

La relation entre art contemporain et paysage est riche de sens. Comme nous l'avons vu elle permet d'étudier l'évolution des formes artistiques qui viennent réinterroger la notion même de paysage. Art et paysage interagissent et questionnent tout un nombre de thématiques aujourd'hui au cœur de nos sociétés contemporaines comme le rapport Homme-nature, la construction du projet urbain, la participation du public, la définition de l'espace public, etc. L'art et le paysage viennent réinterroger de manière active et, en même temps, concilier les problématiques environnementales, sociales, économiques et politiques. Il permet de faire le lien entre des phénomènes qui se confrontent aujourd'hui de manière vive et permet de les réconcilier dans une même forme d'art qui est celui du paysage. L'art contemporain fait ressortir une caractéristique majeure du paysage qui est son rôle de médiation. Et par cela, il rejoint une autre notion elle-même matricielle qui est celle du développement durable. Cette relation nous permet de poser l'hypothèse suivante sous forme interrogative. Peut-être que l'art du paysage serait la forme artistique la plus aboutie du développement durable ?

Bibliographie

- ARDENNE Paul, 2004, *Un art contextuel,* Paris, Flammarion, 254 p.

- COUTURIER Elisabeth, 2004, *L'art contemporain mode d'emploi,* Turin, Filipacchi, 255 p.

- BOURRIAUD Nicolas, 1998, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Presses du réel

- CHIAPPINI Rudy, 2006, *Christo and Jeanne-Claude,* Milan, Skira, 268 p.

- GARRAUD Colette, 1994, *L'idée de nature dans l'art contemporain,* Paris, Flammarion

- GOLDSWORTHY Andy, 2000, *Mur,* Arcueil, Anthèse, 92 p.

- GORGONI Gianfranco, 1978, *Christo, running fence,* Abrams, New York, 694 p.

- KAY Syrad, 1998, *Silence, art, espace,* Paris, Catteya éditions, 120 p.

- MILANI Raffaele, 2005, Esthétiques du paysage. Art et contemplation, Actes Sud, 203 p.

- NILS-UDO, 2003, Nids, Editions cercle d'art, 127 p.

- NILS-UDO, 2005, L'Art dans la nature, Paris, Flammarion, 155 p.

- POINSOT Jean-Marc, 1991, *L'atelier sans mur,* Art-Edition

- VERMEILLE Pauline, 2007, *Artistes et projet urbain : en quoi l'intervention artistique peut-elle être pérenne pour la ville,* mémoire de master 1 sous la direction de Thierry Paquot, IUP Paris XII, Créteil.