

Le paysage après l'art | Landscape after Art

Matthieu Poirier

Sous le néologisme « landscape » – contraction de l'anglais « *landscape* [paysage] » et de « *scope* [du grec *skopein* : observer] » –, le paysage est envisagé autant comme *site* que comme *vue*, même si c'est moins le paysage physique ou réel, et encore moins les mutations de notre paysage contemporain, qui sont ici observés que la notion historique elle-même, à travers ses caractéristiques archétypales. Autour des questions corrélées du paysage et du dessin, lieux notoirement communs de l'histoire de l'art, sont rassemblés des artistes pour qui le dessin n'est souvent qu'un médium parmi d'autres, et le paysage, un genre non exclusif.

Pour la plupart inscrits dans une veine rousseauiste, ces paysages récusent leur rôle conventionnel d'arrière-plans et proposent une possible autonomie du sujet en l'absence de toute présence humaine¹. Se faisant ainsi les illustrations, par écho, du rêve de Maeterlinck d'un théâtre sans acteurs², ces œuvres instaurent une scénographie de l'absence, une phénoménologie du vide et des éléments naturels (végétation, étendues et reliefs terrestres, marins voire célestes) qui, si elle trouve ses origines dans les œuvres peintes de William Turner ou Caspar David Friedrich [voir ill. p. 7], a également assimilé tout un pan de l'abstraction moderniste dans sa conception *all over* d'une vision éclatée, relative à l'abandon du sujet central qui concentrerait toute l'attention de l'observateur³. Ces scènes, donc, si elles sont bien désertes, n'en demeurent pas moins des « paysages d'évènements » (P. Virilio), de véritables *situations* – au sens de *sites* –, résultant le plus souvent non pas de la dynamique d'une narration mais de la collision dialectique de systèmes et de registres formels, logiques et scopiques empruntés à l'histoire de la vision et de la représentation. Exceptionnellement au fait de leurs antériorités esthétiques, et dans leur ensemble sciemment dénués de toute transcendance ou tout symbolisme, ces travaux figurent en quelque sorte des paysages *après l'art*, des paysages *à distance*, privilégiant le transfert et le détournement, selon un processus d'appropriation de modèles préexistants et de déperdition informative – une abstraction – au profit d'une intensification du caractère profondément *structurel* de la représentation et

Under the neologistic title “Landscape”, a contraction of the English word “landscape” and “scope” [from the Greek *skopein* “to behold, to look”], landscape is regarded as both a *site* and a *view*, even if it is not so much a physical or real landscape, and still less the changes occurring in our contemporary landscape, that are observed here, but, through its archetypal characteristics, the historic notion of landscape itself. United around the correlated questions of landscape and drawing, those notoriously commonplace passages in art history, are a number of artists for whom drawing is often just one medium among others, and landscape, a non-exclusive genre.

Belonging to a Rousseauist vein, in the main, these landscapes challenge the conventional role of background and suggest a potentially independent subject, where all human presence is excluded.¹ Becoming mirrorlike illustrations of Maeterlinck's dream of a theatre without actors,² these works reflect a scenography of absence, a phenomenology of emptiness and natural elements (vegetation, expanses of land, sea and sky), which may stem from the paintings of William Turner or Caspar David Friedrich [see illus. p. 7], but have also assimilated a slice of modernist abstraction in their “all-over” concept of a fragmented vision, with respect to their rejection of the central subject that monopolized the spectator's attention.³ Even if these landscapes are completely deserted, they nevertheless remain “event-scenes” (P. Virilio), genuine situations, i.e. sites, most frequently resulting, not from the dynamics of a narrative, but from the dialectic collision of formal, logical and scopie systems and registers, borrowed from the history of vision and representation. Extremely well informed of earlier aesthetics, these works, on the whole deliberately devoid of any transcendence or symbolism, somehow represent landscapes *after art*, landscapes *from a distance*, advocating transference and diversion, according to a process of appropriation of pre-existing models and informative loss—an abstraction—in order to intensify the *structural* character of representation and vision. Thus, drawing, as a medium, asserts itself through its obvious artificiality: it is difficult to envisage a drawing, unlike a photograph, as a plausible illusion

1. Le mot « paysage » apparaît pour la première fois dans le dictionnaire français-latin de Robert Estienne publié en 1549. Il désigne à cette époque une toile de peintre représentant une vue champêtre ou un jardin.

2. « Il faudrait peut-être écarter entièrement l'être vivant de la scène » (Maurice Maeterlinck, *Menus propos. Le Théâtre*, 1890).

3. Sur les prolongements de cette défocalisation dans l'art, je me permets de renvoyer à l'ouvrage de Michel Gauthier *L'anarchème*, Éditions du Mamco, Genève, 2002.

1. *Paysage*, the French word for “landscape” first appeared in Robert Estienne's French-Latin dictionary published in 1549. At this time, it was defined as a painterly canvas representing a rural view or a garden.

2. “The living being should perhaps be entirely excluded from the stage,” (Maurice Maeterlinck, *Notes on the Theatre*, 1890).

3. For further insight into this defocalization in art, see Michel Gauthier's *L'anarchème*, Éditions du Mamco, Geneva, 2002.

de la vision. Ainsi, le dessin, comme médium, s'impose comme l'outil in-dispensable de la reconsidération de cette notion de paysage par son artificialité patente : à la différence d'une photographie, il est difficile d'envisager un dessin comme illusion plausible de la « fenêtre ouverte sur le monde » de Vasari. Ce rapport au monde, nécessairement dialectique, en fait l'outil indispensable de la reconsidération de cette notion de paysage. Car dans sa définition première, le dessin concerne la représentation, la suggestion et l'organisation, perspective, des objets sur une surface. Heinrich Wölfflin, en 1914 à propos de Dürer, n'envisageait pas autrement cette technique dans son rapport au paysage : « Dans la nature, il n'existe pas de lignes. [...] Chaque chose se soustrait à cette tentative [de réduire le visible en lignes] : le feuillage des arbres, les ondes de l'eau, les nuées du ciel. [...] On s'aperçoit vite que la ligne ne peut être qu'une abstraction puisque ce qui se voit ce ne sont pas des lignes, mais justement des masses, claires ou sombres, qui se détachent d'un fond d'une autre couleur. Il n'y a pas de fils noirs qui courent au contour des choses !⁴ ». Toutefois, si elle est essentielle, cette conception sous-tendue par un rapport sensoriel direct à un paysage physique réel ne saurait suffire à cerner ces travaux contemporains qui entretiennent un rapport transitif, ou *médiat*, à un paysage naturel appréhendé de moins en moins directement mais par le biais de ses proliférantes représentations documentaires et plastiques. Dans le vaste champ couvert par leurs particularités respectives, les travaux réunis dans cet ouvrage conduisent à considérer toute perception comme foncièrement impure, où l'œil n'est que l'outil, toujours tâtonnant, de l'ajustement de la conscience au réel. Tout observateur, et par là même tout artiste, s'impose dès lors comme une moderne *camera obscura* [voir ill. p. 7], profondément dysfonctionnelle et créative.

Les paysages squelettiques de Catharina van Eetvelde comme *Stain* [p. 84] ou *Incubator* [p. 85] (2006), fruits de l'hybridation de sources hétérogènes telles que la cartographie, l'imagerie mécanique et chimico-biologique ou encore les structures aéronautiques, flottent littéralement dans l'apesanteur d'un espace vectoriel héritier du *Grand verre* [voir ill. p. 7] de Marcel Duchamp. Tout en gardant à l'esprit la faible effectivité rétinienne du dessin sur papier, il s'agit ici d'explorer la nature de l'emprise qu'exerce un dispositif perspectif *non naturaliste* sur la perception⁵, préoccupation qui était aussi celle de Duchamp⁶.

of Vasari's "window open on the world". This necessarily dialectic relationship to the world makes drawing the indispensable tool for reconsidering this notion of landscape, given that the initial definition of drawing is the graphic representation, the suggestion and the organization—perspective—of objects on a surface. In 1914, Heinrich Wölfflin, when writing about Dürer, concurred with this view of drawing in relation to landscape: "In nature, lines do not exist. [...] Everything eludes this attempt [to reduce what is visible to lines]: the foliage of the trees, the waves on the water, the clouds in the sky. [...] One soon realizes that lines can only be an abstraction since what can be seen are not lines, but light or dark masses, which stand out from a background in another colour. There are no black threads running around the contours of things!"⁴ However, while it is essential, this concept, underpinned by a direct sensorial relationship to a real physical landscape, is not enough to define these contemporary works that have a transitional, or *mediate*, relationship with a natural landscape perceived less and less directly but through a prolific number of documentary and artistic interpretations. In the vast field covered by their respective specialities, the works assembled in this book lead one to regard all perception as fundamentally *impure*, where the eye is merely the tool fumbling to adapt the onlooker's awareness to reality. Every spectator, including the artist, thus becomes a modern-day, highly dysfunctional and creative camera obscura [see illus. p. 7].

Catharina Van Eetvelde's spidery landscapes, *Incubator* [p. 85] or *Stain* (2006) [p. 84], for example, the fruit of crossing heterogeneous sources such as cartography, computer-generated and chemico-biological images, or even aeronautical structures, literally float weightlessly in a vectorial space inherited from Marcel Duchamp's *The Large Glass* [see illus. p. 7]. Bearing in mind the weak effect drawings on paper have on the retina, the preoccupation here is to explore the nature of the impact of a non-naturalistic perspective device on perception,⁵ an area in which Duchamp was also interested.⁶ Tatiana Trouvé reveals a specific bond with the notion of landscape *alone* in her series of drawings, *Intranquility* (2005) [p. 78], a bond that is palpable in the play of perspective interpenetration between these empty rooms and their immediate natural surroundings, sometimes pressed up against glazed surfaces of openings that provide visual access. Her works

4. Heinrich Wölfflin, « Dürer, dessinateur » [1914], in Roberto Salvini (dir.), *Pure visibilité et formalisme dans la critique d'art au début du XX^e siècle*, Klincksieck, coll. L'esprit et les formes, Paris, 1988, p. 178.

5. Voir Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, texte établi par Claude Lefort, Paris, Gallimard, 1979 [1964].

6. Dans le cadre de son exploration de la quatrième dimension et des géométries non-euclidiennes, Duchamp avait porté une grande attention aux anciens traités perceptivistes conservés à la bibliothèque Sainte-Geneviève alors qu'il y était employé.

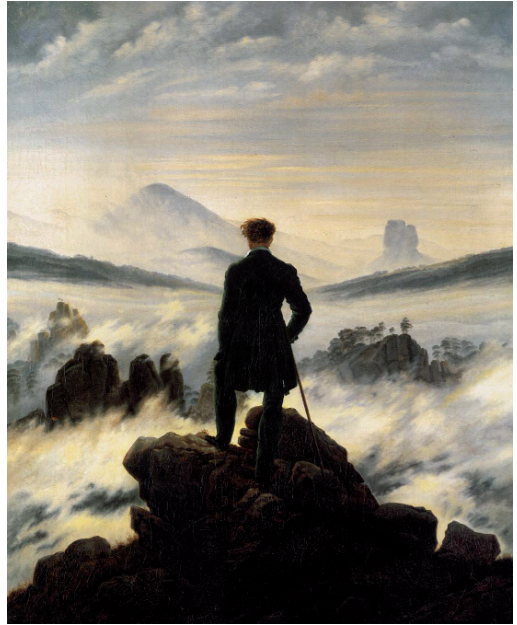
4. Heinrich Wölfflin, "The Art of Albrecht Dürer" [1914], in Roberto Salvini (ed.), *Pure visibilité et formalisme dans la critique d'art au début du XX^e siècle*, Klincksieck, coll. L'esprit et les formes, Paris, 1988, p. 178.

5. See Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, text compiled by Claude Lefort, Gallimard, Paris, 1979 [1964].

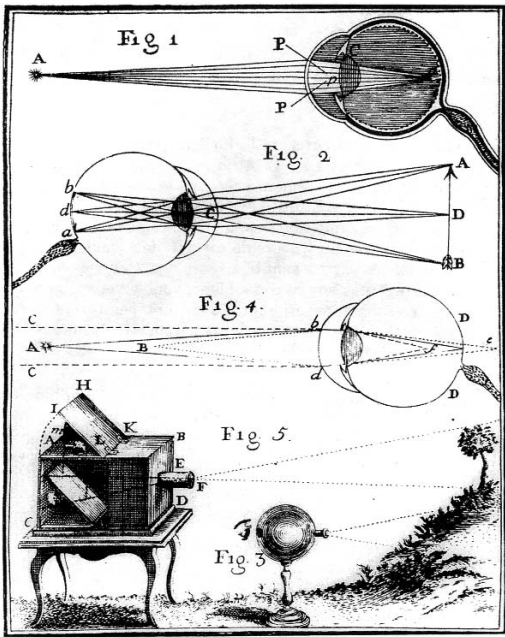
6. Related to his exploration of the fourth dimension and non-Euclidean geometry, Duchamp turned his attention to earlier perceptivist treatises kept in the Bibliothèque Sainte-Geneviève when he was an employee there.



Joseph Mallord William Turner, *Norham Castle, Sunrise, v. / c. 1835*.



Caspar David Friedrich, *Voyageur au-dessus de la mer de nuages / Wanderer above the Mists, 1817*.



Comparaison de l'œil avec la chambre noire. Début du XVIII^e siècle.



Marcel Duchamp, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même. Le Grand Verre, 1912-1923*. Photo: D.R.

Tatiana Trouvé entretient pour sa part un lien spécifique à la notion de paysage *seul* dans sa série de dessins *Intranquility* (2005) [p. 78], un lien palpable dans les jeux d'interpénétration perspective de ces pièces d'habitation vides avec leur environnement *naturel* immédiat, un environnement parfois plaqué sur les surfaces vitrées des ouvertures, dans un dialogue nourri entre plan et espace, construction et végétation. Le principe du *polder*, qui sous-tend l'ensemble de la production de l'artiste, prend ici tout son sens : construire le paysage en domestiquant le vide. Dans les dessins de Sarah Sze, œuvres autonomes ou études préparatoires à ses impressionnantes installations *in situ* (*Funny Feeling*, 2004 [p. 75]), la question du paysage est prépondérante dans les perspectives vertigineuses procurées par des espaces envahis d'éléments éclatés et de microstructures architectoniques dont le développement, entropique, révèle la nature quasi végétale⁷. Ce jeu sur la perturbation des repères spatiaux – qui assoient ordinairement notre rapport sensoriel au monde réel et à l'espace diégétique (celui de l'œuvre) –, s'exprime avec un fort accent psychédélique chez Franz Ackermann, notamment dans des dessins sur papier qu'il qualifie de « Mental Maps » [p. 15], qui rassemblent les impressions « psycho-géographiques » de l'artiste, récoltées lors de ses constants voyages. Comme une résonance vertigineuse à notre régime hypervisuel contemporain, ces travaux aux formes à la fois linéaires et picturales constituent de véritables agrégations, ou fusions, de sites et de points de vue, désormais privés de leur articulation logique et spatiale au profit de paysages morcelés et kaléidoscopiques. C'est la question d'un paysage biomorphique que pose pour sa part Dan Zeller avec ses vues en piqué comme *Embedded Profile* (2006) [p. 87], qui présente frontalement des ramifications sinueuses, tendues par une puissante ambiguïté entre vision micro- et macro-scopique – où l'identité des surfaces dessinées est tout autant biologique que terrestre [voir ill. p. 9]. Toujours dans le cadre de ce rapport perceptif à l'espace, les paysages océaniques et lunaires de Vija Celmins [p. 23], ou encore les denses sous-bois d'Ugo Rondinone [p. 67], posent la question de la nécessité de la ligne d'horizon et du point de fuite dans le paysage quand celui-ci, par son uniformité et sa frontalité *all over*, s'avère davantage redevable aux méandres d'un Jackson Pollock qu'à l'espace serein et articulé d'un Nicolas Poussin.

Chez Didier Rittener, où toute image porte les scories de ses multiples duplications, reports et transferts, la célèbre figure du *Voyageur au-dessus de la mer de nuages* de C. D. Friedrich⁸,

inevitably strive to tame this emptiness, in a dialogue between plane and space, construction and vegetation. The “polder” principle, which underlies the artist's entire production, assumes its full meaning here: building landscape by taming the void. In the drawings of Sarah Sze, whether independent works or preparatory studies for her impressive installations *in situ* (*Funny Feeling*, 2004 [p. 75]), the question of landscape also dominates her vertiginous views of spaces invaded by fragmented elements and architectonic micro-structures with quasi-plantlike entropy.⁷ This play on the disruption of spatial landmarks, on which our sensorial relationship with the real world and fictional space is ordinarily based, is likewise expressed with a strong psychedelic emphasis by Franz Ackermann, notably in his works on paper called *Mental Maps* [p. 15]. These combine the “psycho-geographical” impressions gathered by the artist on his constant travels. As if striking a vertiginous chord with our contemporary hyper-scopical outlook, these works with both linear and pictorial forms constitute veritable aggregations, or fusions, of sites and points of view, which have abandoned their logical and spatial structure for a fragmented and kaleidoscopic landscape. Dan Zeller, meanwhile, raises the question of a biomorphic landscape, with bird's-eye views like *Embedded Profile* (2006) [p. 87], whose sinuous ramifications, presented frontally, betray a powerful underlying ambiguity between micro and macro-scopic vision, the drawn surfaces remaining both continental and biological [see illus. p. 9]. Still on the subject of our perceptive relationship with space, the seascapes and moonscapes of Vija Celmins [p. 23] and the dense undergrowth of Ugo Rondinone [p. 67] raise questions about the need for a horizon line and a vanishing point in a landscape, when the latter, through its uniformity and all-over frontality, owes more to the meanders of a Jackson Pollock than to the serene, well-organized space of a Nicolas Poussin.

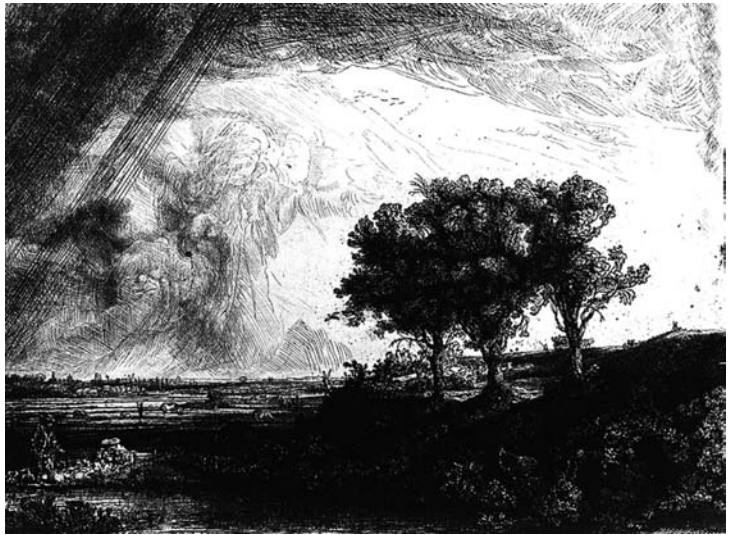
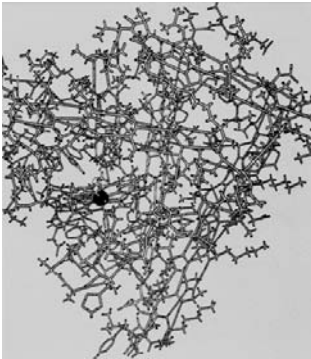
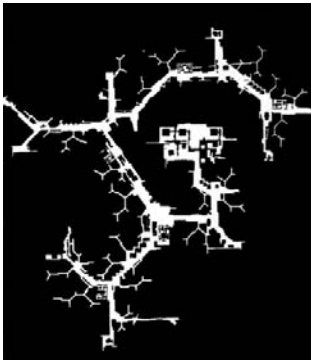
Didier Rittener's works all bear the traces of his multiple duplications, borrowings and transfers. Although the famous figure in C. D. Friedrich's *Wanderer above the Mists*⁸ is missing from the landscape depicted in *Double piton rocheux* (2006) [p. 63], it still haunts our memories of the Romantic artist's painting. This twofold logic of appropriation and amputation, or “disappearance”, to quote Rittener, is also found in his reinterpretation of Botticelli's *The Birth of Venus*, executed in pencil (*Nous sommes le monde*, 2003), which, having rid itself of its flesh-and-blood characters, nevertheless allows their ghostly presence to linger in the spectator's mind. In another

7. Je cite l'artiste : « Je cherchais à créer une oeuvre qui pût s'adapter *in situ* à chaque lieu par sa capacité à construire, grimper et se conformer à chaque espace telle une vigne ou un virus, élément par élément, proliférant sur le site », Sarah Sze, courriel à Cécile Godefroy, mars 2008.

8. Caspar David Friedrich, *Le Voyageur au-dessus de la mer de nuages*, v. 1818, huile sur toile, 98,4 x 74,8 cm, Hambourg, Kunsthalle.

7. May I quote the artist: “I was interested in creating a piece that could become site-specific to any location as it could build, climb, and conform to any space like a vine or a virus, unit by unit, growing on site.” Sarah Sze, e-mail to Cécile Godefroy, March 2008.

8. Caspar David Friedrich, *Wanderer above the Mists*, c. 1818, oil on canvas, 37 3/4 x 29 3/8”, Kunsthalle, Hamburg.



Hercule Seghers, *Trois arbres / Three Trees*, 1643.

Au-dessus, à gauche : Plan du / of the Mirail, Toulouse / Photo : Yan.

Ci-contre : Myoglobine de baleine alliée à l'albumine du sang. Dessin Harald Hager, d'après J.-C. Kendrew. *Whale myoglobin mixed with blood albumin. Drawing by Harald Hager, after J.-C. Kendrew.*

disparue du paysage *Double piton rocheux* (2006) [p. 63], persiste dans notre mémoire de l'œuvre. Cette double logique d'appropriation et d'amputation – ou de « disparition », pour reprendre le terme employé par Rittener lui-même –, se retrouve également dans une reproduction crayonnée de *La Naissance de Vénus* de Botticelli (*Nous sommes le monde*, 2003) qui, une fois débarrassée de ses personnages de chair, impose d'un même mouvement à la conscience du spectateur leurs fantomatiques présences. De même, un *shaped canvas* de Frank Stella perd, dans sa distorsion perspective, sa frontalité moderniste, pendant que sa caractéristique structure déductive dégénère en un trivial ensemble de cadres imbriqués visant à cerner une reproduction, « libre de droits »⁹, de paysage flamand. Une semblable logique d'appropriation semble régir les immenses paysages à l'encre de chine sur papier d'Ugo Rondinone, qui parfois inversent, selon une modalité spécifiquement photographique, positif et négatif, comme c'est le cas de l'œuvre intitulée *Vierjauarneunzehnhundertfünfundneunzig* (1995) [p. 67]. Cette logique est aussi celle de la brève série *Belief in the Age of Disbelief* (2006)

Rittener piece with distorted perspective, a Frank Stella-type shaped canvas loses its modernist frontality, while his famous deductive structure degenerates into a trivial ensemble of interlocking frames around another “copyright-free”⁹ reproduction of a Flemish landscape. A similar appropriation logic seems to govern Ugo Rondinone's vast Indian ink landscapes, which occasionally invert positive and negative, in a specifically photographic manner, as is the case in *Vierjauarneunzehnhundertfünfundneunzig* (1995) [p. 67]. The same logic is also found in the short series, *Belief in the Age of Disbelief* (2006) [p. 31], by Cyprien Gaillard, who, by incorporating huge modernist buildings into engravings of landscapes, not only confronts modernist utopia with its tragic social destiny, but also constantly plays frontally on archetypal images of landscape—particularly those by German and Flemish artists such as Hercules Seghers [see illus. above] and Joachim Patinir, who, in the early 17th century, established the genre, or rather the sub-genre (ranked alongside portraits and still life) of landscape *alone*. Also crossing registers, Kristina Solomoukha's small series, *Paysage économique* (2001) [p. 71],

9. Didier Rittener, *Libre de droits*, dessins 2001-2004, cat. expo, École supérieure des Beaux-Arts, Genève; Attitudes-Espace d'arts contemporains, Genève; Centre pour l'image contemporaine, Saint-Gervais et Genève, 2004.

9. Didier Rittener, *Copyright Free*, Drawings 2001-04, exh. cat., École Supérieure des Beaux-Arts, Geneva; Attitudes-Espace d'arts contemporains, Geneva; Centre pour l'image contemporaine, Saint-Gervais and Geneva, 2004.

[p. 31] de Cyprien Gaillard qui, en greffant d'immenses immeubles géométriques au cœur de paysages gravés, confronte l'utopie moderniste à son tragique devenir social et se joue frontalement de l'imagerie archétypale du paysage – constituée notamment par les artistes allemands et flamands comme Hercules Seghers [voir ill. p. 9] ou Joachim Patinier qui, au début du XVII^e siècle, posèrent le genre, ou plus exactement le sous-genre (avec le portrait et la nature morte), du paysage *seul*. Hybridant elle aussi les registres, Kristina Solomoukha, avec sa tout aussi courte série *Paysage économique* (2001) [p. 71] présente, en les dessinant selon un principe structurel et graphique linéaire emprunté à l'analyse financière, des reliefs montagneux expurgés de toute matière ou tout réalisme. Évariste Richer aborde lui la notion de paysage sous un angle encore plus ouvertement conceptuel. Ainsi, dans *La ville contemporaine* (2007) [p. 60], immense dessin de plan urbanistique réalisé par le biais d'un tracé double – rouge et bleu –, il confronte la clarté rationnelle voulue par l'auteur du dessin initial, Le Corbusier, à sa transposition insaisissable, non seulement dans son ensemble – le dessin, d'une largeur de dix mètres, est courbé en une installation panoptique –, mais également dans ses détails, rendus visuellement instables par ce procédé d'anaglyphe. Certaines de ses œuvres comme *Cumul pluviométrique* (*Forte instabilité sur les Antilles et la Guyane*) (2006) ou encore *Accélération cinétique* (2005) [p. 59], étirent intentionnellement les limites du dessin et du paysage en choisissant de ne recueillir que les traces d'une activité atmosphérique (pluie et grêle), selon des modalités formalistes qui dialoguent avec certaines figures du paysagisme abstrait des années 1950 comme Sam Francis, mais aussi avec les premiers travaux de Vija Celmins elle-même. En effet, les dessins hyperréalistes, ou plus exactement photoréalistes, réalisés par l'artiste lituano-américaine, doivent être compris comme les traces d'un passage ou d'un transfert, tout aussi mental et conceptuel, du registre de l'image photographique à celui, froidement sensuel, du dessin pur où seule varie la densité de la couche de graphite. Les paysages réalisés au fusain par Robert Longo concentrent pour leur part le paysage en un unique événement, spectaculaire et grandiloquent, à la fois figé par le carbone et intensément cinématique, comme c'est le cas des vues d'explosions nucléaires, telle l'œuvre *Untitled (Fey Mike)* (2003) [p. 40], ou encore des vues de vagues gigantesques, tel *Untitled (Skull Island)* (2005) [p. 41], dans lesquelles le sentiment, grisant, du sublime, côtoie chez l'observateur celui, anxiogène, d'une annihilation imminente. Les *Waves* de Raymond Pettibon [p. 51] participent d'une dramatique analogue, ceci même si elles obéissent à des modalités graphiques radicalement différentes, comme la gestualité expressionniste du tracé ou encore la polychromie et l'inclusion de parties textuelles. Ces explosions ou

depicts mountainous reliefs, expurgated of all matter and realism, by using a structural and linear graphic principle borrowed from financial analysis. Évariste Richer tackles the notion of landscape from an even more overtly conceptual angle. Thus, in *La ville contemporaine* (2007) [p. 60], an immense town plan traced in a double red and blue line, he confronts the rational clarity of the original designer, Le Corbusier, with his elusive transposition, which is impossible to see either in its entirety (the panoptic drawing is curved) or in detail, because of the anaglyphic process he has employed. Some of his works, such as *Cumul pluviométrique* (*Forte instabilité sur les Antilles et la Guyane*) (2006) or *Accélération cinétique* (2005) [p. 59], deliberately push back the limits of drawing and landscape by choosing to record only the traces of atmospheric activity (rain and hail), in line with formalist methods of certain abstract landscape figures of the 1950s, such as Sam Francis, and the early works of Vija Celmins. In fact, the hyper-realist, or photo-realist landscape drawings, to be more exact, executed by the Lithuanian-American artist, should be seen as the sign of a mental and conceptual transition or transferral from a photographic recording to the coldly sensual image of pure drawing, where the only thing that varies is the thickness of the layer of pencil. Robert Longo's charcoal drawings of landscapes, for their part, focus on a single, spectacular and grandiloquent event, at once frozen in time by the carbon and highly cinematic, as in the views of a nuclear explosion, such as *Untitled (Fey Mike)* [2003] [p. 40], or the gigantic wave depicted in *Untitled (Skull Island)* (2005) [p. 41], before which the spectator is torn between an intoxicating feeling of the sublime and the dread of imminent annihilation. Raymond Pettibon's *Waves* [p. 51] are dramatically analogous, even though governed by radically different graphic canons, as can be seen in the Expressionistic linear movement, the use of colour and the inclusion of texts. These explosions or monstrous waves, ready to devour any human figure fool enough to venture towards them, revives the Romantic concept of tormented landscapes associated with Victor Hugo's views of the ocean, as in *Ma Destinée* (1867) [see illus. p. 11], and with a strange landscape by Fragonard [see illus. p. 11]. They break away from the recurrent fantasy of an elegiac and welcoming landscape, unlike the works of Blaise Drummond and Nick Oberthaler, who give priority to immaculate, untouched, white paper and envisage landscape as a floating space, or one overrun with lines of perspective, in which a limited number of natural motifs—mountains, rocks, trees, ponds—are arranged. Executed with a restrained palette by Drummond, and sometimes without colour by Oberthaler, drawing is approached as a mixed media in itself, dialoguing with other supports and techniques, like cut-out photographs



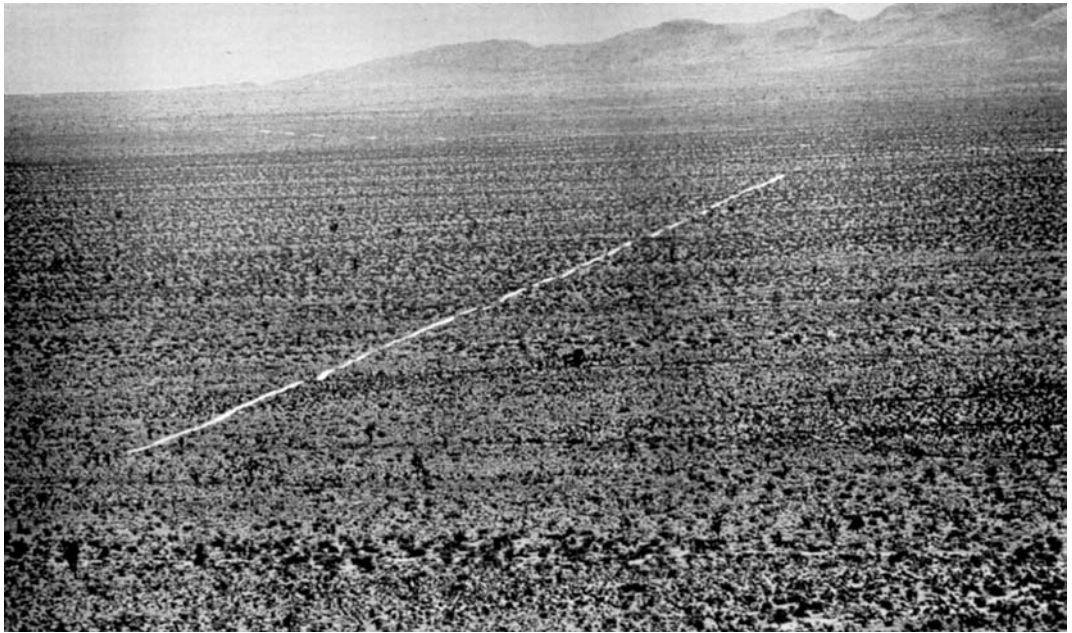
Jean-Honoré Fragonard, *La Fête à Rambouillet*, 1770.



Victor Hugo, *Ma Destinée*, 1867.

vagues monstrueuses, qui s'apprêtent à dévorer littéralement toute figure humaine qui s'aventurerait à leur proximité, renouent avec les paysages tourmentés d'une certaine conception romantique associée aux vues océaniques de Victor Hugo comme *Ma destinée* (1867) [voir ill. ci-dessus], mais aussi avec l'étrange paysage que Fragonard a peint en 1770 [voir ill. ci-dessus]. Si ces travaux se posent en rupture avec le fantasme récurrent d'un paysage élégiaque et accueillant, ceux de Blaise Drummond ou de Nick Oberthaler accordent une importance prépondérante à la réserve immaculée du papier, et articulent, au sein d'un espace flottant ou bien parcouru de lignes perspectives, un nombre volontairement restreint d'éléments *paysagers* (ici montagnes, rochers, arbres ou étangs). Le dessin est ici abordé comme une technique mixte *en soi*, dialoguant, selon une économie remarquable de moyens, avec d'autres supports et techniques, tels des photographies découpées (*Rock = faith n° 2*, 2005 [p. 29]). Ainsi Oberthaler inscrit, à l'encre de chine, arbres, rayons lumineux ou astres dans une perspective atmosphérique

(Drummond's *Rock = Faith no. 2*, 2005 [p. 29]), at the same time demonstrating a remarkable economy of means. Thus Oberthaler makes emphatic Indian ink drawings of trees, light rays and stars (*Cut Out From the Wilderness* [p. 48] or *Untitled*, 2008 [p. 49]) using schematic atmospheric perspective that happily cohabits with the grids of the graph paper he employs as a support. Devoid of the narcissistic fascination implied in any human presence, these landscapes are in fact the site of a mental projection, which obliges the spectator to renew his perceptive relationship with the perspective space of representation. Although Land Art is generally based on the traces mankind has left in landscape and the recording of these traces (which is not the subject of this book), its imagery is an integral part of Didier Rittener's references in his work *Desert* (2007) [p. 64] which reproduces the photograph of an earthwork by Walter De Maria (*Las Vegas Piece*, 1969 [see illus. p. 12]), but removes the linear furrows hollowed out by the artist, thus restoring the landscape to its original virgin state. Some of the projects by Julien Berthier,



Walter De Maria, *Las Vegas Piece*, 1969 (document photographique de l'intervention / photograph of the work in situ). Photo : D.R.



M. K. Čiurlionis, *Fugue du diptyque Prélude / Fugue from the Diptych Prelude*, 1908.



Frantisek Kupka, *Les Nénuphars / Waterlilies*, 1900-1903.

schématique, cohabitant avec la grille du papier millimétré qui en est le support (*Cut Out From the Wilderness* [p. 48] ou *Sans titre*, 2008 [p. 49]). Tous exemptés de la fascination narcissique qu'implique toute présence humaine, ces paysages sont en fait le site d'une projection mentale, impliquant chez le spectateur le nécessaire renouvellement de son rapport perceptif à l'espace perspectif de la représentation. Même si le land art reposait essentiellement sur la trace de l'homme

whether or not they subsequently materialized, also dialogue directly with this historical trend by borrowing the principle of the artificialization of a natural landscape, but in the demystifying manner of absurdist functionalism. Hence, *No Access Road* (2005) [p. 19], where Berthier places a schematic drawing of an inaccessible section of a highway right in the middle of an expanse of water, perverts Robert Smithson's emblematic *Spiral Jetty*.

dans le paysage et sur la documentation de cette même trace – ce qui n'est pas le propos de ce livre –, son imagerie fait elle par contre partie intégrante des références de certains des artistes ici réunis, comme Didier Rittener avec son œuvre *Désert* (2007) [p. 64] qui reproduit la photographie d'un *earth work* de Walter De Maria (*Las Vegas Piece*, 1969) [voir ill. p. 12], en lui soustrayant les sillons linéaires creusés par l'artiste et rendant en conséquence au paysage sa virginité initiale. Certains projets dessinés de Julien Berthier, visant ou non une réalisation physique, dialoguent eux aussi directement avec ce courant historique en reprenant à leur compte le principe d'*artificialisation* du paysage naturel, mais sur le mode démythifiant d'un fonctionnalisme parfaitement absurde. C'est le cas de *No access road* (2005) [p. 19], où l'artiste, en dessinant schématiquement un inaccessible tronçon routier au beau milieu d'une étendue lacustre, dévoie cet emblème qu'est la *Spiral Jetty* de Robert Smithson.

Libérés de leur soumission hiérarchique à une figure humaine décidément trop présente sur un plan perceptif¹⁰, les éléments constitutifs du paysage accèdent à une autonomie nouvelle qui, chez Petra Mrzyk et Jean-François Moriceau (avec *Sans titre*, 2004 [p. 43], Guillaume Pinard (avec *Sans titre*, 2008 [p. 55]) et Vidya Gastaldon (avec *Hymne Expérimental*, 2008 [p. 36]), se manifeste par le caractère animiste des éléments traditionnellement constitutifs du vocabulaire paysager que sont la forêt, les reliefs montagneux, les étendues marines ou les phénomènes atmosphériques, en mutation constante dans tous leurs travaux. Une telle spécificité, peu courante, fait par ailleurs renouer ces jeunes artistes avec la conception hautement mystique et symboliste du paysage de M. K. Čiurlionis [voir ill. p. 12] ou encore Frantisek Kupka [voir ill. p. 12]. Les matériaux, outils et supports des paysages de *Landscape* divergent largement et ne sauraient être directement liés aux questions de la mimesis ou du réalisme, pas plus qu'à celles – nostalgiques – de l'aura ou de l'unicité du dessin comme autographe de l'artiste. Par leur polysémie dialectique, ces espaces constituent avant tout des champs *libres*, qu'il est loisible d'occuper et d'explorer mentalement, au prix d'une perte de nos repères usuels.

Ces œuvres ne cessent en fait de nous rappeler l'impureté foncière de notre vision : nous ne voyons jamais le monde – et *a fortiori* l'art – dans sa transparente évidence.

Freed of their hierarchical submission to a human figure decidedly too present on a visual level,¹⁰ the motifs composing the landscape attain a new autonomy which, in the works of Petra Mrzyk and Jean-François Moriceau (*Untitled*, 2004 [p. 43], Guillaume Pinard (*Untitled*, 2008 [p. 55]) and Vidya Gastaldon (*Hymne Expérimental*, 2008 [p. 36]), manifests itself in the animistic character of the conventional elements of landscape vocabulary—forests, mountain reliefs, expanses of sea or atmospheric phenomena—involved in an ongoing metamorphosis. Through this unusual specificity, these young artists revive the highly mystical and symbolistic concept of landscape formerly defended by M. K. Čiurlionis [see illus. p. 12], or even Frantisek Kupka [see illus. p. 12]. The materials, tools and supports used in the landscapes presented in *Landscape* vary enormously and are neither directly linked to the question of mimesis or realism, nor related to—nostalgic—investigations on the aura or uniqueness of a drawing as an artist's autograph. Through their dialectic polysemy, these fictional—as opposed to real—spaces above all constitute *free* spaces, which may be occupied and explored mentally, sometimes at one's own risk, and with the chance of becoming disorientated.

These works constantly remind us of the fundamental impurity of our vision: we never see the world—and, *a fortiori*, art—in its transparent obviousness.

10. Sans m'étendre sur l'évidente connotation identificatrice et narcissique de toute représentation humaine, je renvoie aux nombreux tests effectués, notamment par François Molnar dans le cadre des recherches sur la psychologie de la perception, sur le parcours de l'œil dans une image et qui placent la figure humaine, quelle que soit son échelle représentative, au sommet de la hiérarchie des éléments visuels.

10. Without expanding on the evident identificatory or narcissistic connotations of all human representation, may I refer to the numerous tests carried out, notably by François Molnar, on the eye's movement over an image, which place the human figure, no matter what scale it is depicted on, at the top of the hierarchy of visual elements.